

LEONARDO COELHO CORRÊA ROSADO

**SORRIR OU CHORAR? A PATEMIZAÇÃO NA TELENOVELA  
BRASILEIRA, UM ESTUDO DE *O ASTRO***

VIÇOSA  
MINAS GERAIS - BRASIL  
2013

LEONARDO COELHO CORRÊA ROSADO

**SORRIR OU CHORAR? A PATEMIZAÇÃO NA TELENOVELA  
BRASILEIRA, UM ESTUDO DE *O ASTRO***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA  
MINAS GERAIS – BRASIL  
2013

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e  
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

R788s  
2013 Rosado, Leonardo Coelho Corrêa, 1984-  
Sorrir ou chorar? A patemização na telenovela brasileira,  
um estudo de *O Astro* / Leonardo Coelho Corrêa Rosado. –  
Viçosa, MG, 2013.  
260f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Mônica Santos de Souza Melo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 241-245.

1. Análise do discurso. 2. Semiótica. 3. Telenovelas.  
4. Emoções. 5. O Astro (Novela de televisão). I. Universidade  
Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de  
Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 401.41

LEONARDO COELHO CORRÊA ROSADO

**SORRIR OU CHORAR? A PATEMIZAÇÃO NA TELENOVELA  
BRASILEIRA, UM ESTUDO DE *O ASTRO***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 27 de maio de 2013.

---

Ida Lucia Machado

---

Cristiane Cataldi do Santos Paes

---

Mônica Santos de Souza Melo  
(Orientadora)

Ao meu sobrinho, *Marcelo Fontes Rosado*, mais do que uma fonte de  
inspiração, uma presença constante  
em minha alma.

## AGRADECIMENTOS

- A Deus, pela vida, pelos momentos de inspiração, pelos conselhos, pelas revelações e por ter me feito a sua “imagem e semelhança”;
- Aos meus pais, José Custódio e Maria Pompéia, pela educação, pelo moral e por todos os esforços que tiveram ao me ajudar a ser como sou;
- Aos meus avós, Jair Lopes Rosado (*in memorium*), Maria Corrêa Rosado, José Coelho (*in memorium*) e Ana Coelho, pelo carinho que têm por mim, mesmo que em outras esferas da vida;
- Aos meus irmãos, Leandro e Luciano, pelo apoio, força e amizade;
- A minha cunhada, Beatriz Ozório Pimentel Dantas Fontes, pelo carinho, amizade e apoio;
- Aos meus tios, em especial, a “Madrinha Graça”, por ser uma grande conselheira bem como por ter me ajudado com discussões, conversas e alguns livros;
- Aos meus primos, em especial, a Camila Corrêa Coelho Rosado, a Carla Rosado Corrêa Coelho, a Caroline Coelho Fernandes, a Stella Cardoso Rosado, pela amizade, respeito e carinho;
- Ao meu amigo de todas as horas, Marciano Fabiano de Almeida, que esteve sempre ao meu lado, me apoiando, me dando força, coragem e determinação para prosseguir com a minha caminhada e por ser, em minha vida, uma fonte de inspiração e de sabedoria;
- Aos amigos de sempre, Juliana Freitas Gomides, Paulo Vitor Santos Ribeiro, Renan Araújo Gomes, Renato Dering Oliveira, Maria Márcia Tavares Gomides, Ricardo Meira Cardoso, Sebastião Rodrigo Ferreira, Fernando Sérgio Barbosa, Aretha Priscilla Silva Andrade, Sônia Regina Silva, Ana Carolina Gonçalves Reis, Erica Toledo Mendonça, Cynthia Maritz Ferraz, Denise Giarola Maia, Mariana De-Lazzari Gomes, Andreia Donadon-Leal e Lucas Piter Alves Costa, pela força, pelo carinho, pelo apoio (moral e espiritual), pelas boas discussões, ideias e conselhos, pela amizade e confiança que temos;

- Aos novos amigos, Antônio Marcos da Silva, Aline Torres Sousa Carvalho e Shirley Maria de Jesus, pela força e compreensão, pelos momentos de riso e de descontração, pela confiança e pelo carinho, mesmo pelo pouco tempo que nos conhecemos;

- A minha orientadora, Mônica Santos de Souza Melo, pelos momentos de orientação, pelos sábios conselhos, pelo apoio, pela confiança que depositou em mim, pelo carinho, pela compreensão e pelo amparo em todos os momentos do desenvolvimento desse projeto, sobretudo, na etapa final, quando mais precisei;

- Às professoras Ida Lucia Machado e Cristiane Cataldi, pelo carinho, amizade e pela compreensão que tiveram para comigo, sobretudo, durante a fase final de confecção da dissertação;

- Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa, em especial a Adriana da Silva, a Ana Maria Ferreira Barcelos, a Maria Carmen Aires Gomes e a Wânia Terezinha Ladeira, pelas excelentes discussões, conselhos e “orientações”, sobretudo, durante a confecção do projeto;

- Aos colegas de mestrado/Turma 2011, Elaine da Silva (“Mamãe”), Fernanda Santana (“Fezinha”), Leilane Morais (“Leilis”), Marta Faria (“Martita”), Sabrina Areias Teixeira (“Sasá”), Suellen Lopes Barroso (“Su”), pelas excelentes discussões e opiniões em aula (e fora dela), pelo companheirismo, pelas risadas nos momentos de trabalho, pelas noites que passamos na minha casa preparando trabalho para a disciplina de Bases Teóricas do Discurso, pelo carinho e pela amizade (pois essas pessoas são muito mais do que colegas);

- À funcionária do Programa de Pós-Graduação em Letras, Adriana Silva, que, com seu belo sorriso e seu beijo (com estalo), atendeu a todos os mestrandos com prontidão e disposição, sobretudo nos momentos de dificuldade e de dúvidas;

- Ao coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras, Gerson Roani, por sempre procurar o caminho da justiça e da excelência para o desenvolvimento das pesquisas;

- À CAPES pela bolsa de pesquisa que possibilitou o meu sustento e o desenvolvimento da pesquisa durante esses dois anos.

***Te-Vês Novela***  
*(Para Leonardo Corrêa)*

*tuas suaves emoções*  
*discursivas*  
*teus suados discursos*  
*figurativos*  
*telenovelísticos;*  
*teus ensaios teatrais:*  
*de passar e repassar*  
*cenas*  
*junções*  
*de*  
*esquetes*  
*da*  
*vida...*

*tua figuração artística*  
*do tempo-espaço*  
*universal*  
*teatro-tela*  
*que por nós*  
*Te-Vês*  
*novela*

(Andreia Donadon Leal, 2013)

## RESUMO

ROSADO, Leonardo Coelho Corrêa, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, maio de 2013. **Sorrir ou chorar? A patemização na telenovela brasileira, um estudo de *O Astro***. Orientadora: Mônica Santos de Souza Melo.

O presente trabalho objetiva descrever e analisar as estratégias de patemização em um *plot*, isto é, em uma trajetória de ação narrativa, na telenovela *O Astro*, a partir de 10 sequências audiovisuais que representem este *plot*. A novela foi exibida pela Rede Globo em duas épocas distintas, sendo a primeira entre 6 de dezembro de 1977 a 8 de julho de 1978, e a segunda entre 12 de julho a 28 de outubro de 2011 no horário das 23 horas, constituindo esta última versão um *remake* da primeira. Para essa pesquisa, selecionamos a segunda versão, uma vez que a coleta de dados foi realizada diretamente da televisão por meio de um *hardware* e *software* adequados para gravações desse tipo. No âmbito desse trabalho, a *patemização* é compreendida, de forma geral, como uma categoria discursiva de estudo das emoções, isto é, a patemização constitui, para nós, um *efeito discursivo*, uma vez que a Análise do Discurso tem por objeto a linguagem enquanto produtora de efeitos de sentido em uma relação de troca. A pesquisa foi realizada a partir do arcabouço teórico-metodológico da Teoria Semi linguística do Discurso de Patrick Charaudeau, conjugada ao conceito de *pathos*, advindo da Retórica. Para a análise da patemização, procuramos decompor o nosso corpus nos modos de organização do discurso enunciativo e descritivo, bem como estratificamos as substâncias languageiras no estrato verbal e visual-fílmico, seguindo a proposta de Melo (2003) e de Charaudeau (1995). Os nossos resultados evidenciaram que, do ponto de vista do estrato verbal, a patemização se dá a partir de duas estratégias recorrentes: a descrição dos estados emocionais experimentados pelas personagens e a qualificação atribuída a certas personagens. Já do ponto de vista do estrato visual-fílmico, os signos visuais auxiliam a engendrar efeitos patêmicos no discurso. O que observamos é que não existe uma categoria visual-fílmica mais patêmica do que outra, mas sim que há categorias *potencialmente patêmicas* na medida em que elas possibilitam um maior acesso aos estados emocionais vivenciados pelas personagens. Além do mais, observamos que a patemização, em nosso corpus, ocorre em função daquilo que é encenado no âmbito da história, ou seja, dos processos narrativos que configuram a história, já que tais processos estão atrelados a

imaginários sociodiscursivos patêmicos. Como estratégia discursiva, a patemização toca o plano da captação: a instância midiática deseja emocionar o telespectador com o intuito de mantê-lo cativo durante a exibição da telenovela. Em outras palavras, a instância midiática deseja suscitar emoções no destinatário de forma a se criar uma espécie de vínculo com a telenovela e, com isso, garantir a audiência. Portanto, captar, por meio da emoção, também está ligado à lógica econômica em que a telenovela está vinculada.

## ABSTRACT

ROSADO, Leonardo Coelho Corrêa, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa. May, 2013. **Laughing or crying? The patemization in Brazilian telenovela, a study of *O Astro***. Adviser: Mônica Santos de Souza Melo.

This study aims to describe and analyze the patemization strategies in a plot, in other words, in a trajectory of narrative action, in the telenovela *O Astro*, from 10 audiovisual sequences representing this plot. This telenovela was aired on Rede Globo in two distinct periods, the first one from December 6<sup>th</sup>, 1977 to July 8<sup>th</sup>, 1978, and the second one from July 12<sup>th</sup> to October 28<sup>th</sup> in 2011 at 11pm, in which the latter version is a remake of the first. We selected the second version for this research since access to data collection was easier. Within this work, patemization was used as a discursive tool to study emotions, that is, patemization is, for us, a discursive effect, since Discourse Analysis has as its object the language while producing meaning effects inside an exchange relationship. The survey was conducted from the theoretical-methodological approach of Semiolinguistics Theory of Discourse by Patrick Charaudeau, coupled to the concept of *pathos*, from Rhetoric. For the analysis of patemization, we decomposed our corpus in the enunciative and descriptive discursive organization modes, as well as we stratified the corpus into two semiological substances: stratum verbal and stratum visual-filmic, following the assumptions of Melo (2005) and Charaudeau (1995). Our results show that, from the point of view of verbal stratum, the patemization takes from two recurrent strategies: the description of emotional states experienced by the characters and the qualification assigned to certain characters. From the point of view of the visual-filmic stratum, the visual signs help to engender patemic effects in the discourse. We observed that there is not a visual-filmic category more patemic than another. We conclude that such categories have what we called *patemic potentiality*, that is, they have a potential to be used as a patemic sign. Moreover, we observed that patemization in our corpus, occurs in function of what is staged within the story, or the narrative processes that shapes the plot, since these processes are linked to sociodiscursive imaginaries taken as patemic. As a discursive strategy, the patemization touches the plane of capture: the instance of production wants to thrill the viewer in order to keep him captive during telenovela airing. In other

words, production instance wants to raise emotions in the interpreter in order to create a kind of bond with the telenovela and thereby ensure the audience. Therefore, capture, through emotion, is also linked to the economic logic that the telenovela is tied.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>   | <b>1</b>  |
| <b>Por que propomos esse trabalho?</b>  | <b>4</b>  |
| <b>Como realizamos esse trabalho?</b>   | <b>5</b>  |
| <i>O Corpus</i>   | 6         |
| <i>Os métodos de análise</i>  | 9         |
| <b>Como esse trabalho está organizado?</b>  | <b>13</b> |
| <b>CAPÍTULO 1 - A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA</b>   | <b>16</b> |
| <b>1.1. Pressupostos teóricos</b>   | <b>17</b> |
| <b>1.2. O processo de semiotização do mundo e a constituição do signo no interior do ato de linguagem</b> | <b>19</b> |
| <b>1.3. O ato de linguagem como encenação (<i>mise en scène</i>)</b>                                      | <b>21</b> |
| <b>1.4. O contrato de comunicação e a Teoria Semiolinguística</b>   | <b>24</b> |
| <b>1.5. As estratégias discursivas e a Teoria Semiolinguística</b>  | <b>26</b> |
| <b>1.6. Os modos de organização do discurso</b>   | <b>27</b> |
| 1.6.1. O modo de organização enunciativo  | 28        |
| 1.6.2. O modo de organização descritivo   | 31        |
| <b>CAPÍTULO 2 - EMOÇÃO E DISCURSO</b>   | <b>34</b> |
| <b>2.2. A emoção e o <i>pathos</i>: o ponto de vista retórico</b>   | <b>34</b> |
| <b>2.2. Emoção e Semiolinguística: a patemização</b>  | <b>37</b> |
| <b>CAPÍTULO 3 - ESTRATO VISUAL-FÍLMICO: MORFOLOGIA E SINTAXE</b>  | <b>43</b> |
| <b>3.1. Análise da estrutura interna dos videogramas</b>  | <b>45</b> |
| 3.1.1. O conceito de videograma   | 46        |
| 3.1.2. Signos icônicos ou figurativos   | 47        |
| 3.1.3. Signos plásticos ou não figurativos  | 53        |
| <b>3.2. Análise sequencial dos videogramas</b>  | <b>62</b> |
| 3.2.1. Parâmetros de roteiro  | 62        |
| 3.2.2. Movimentos de câmera   | 63        |
| 3.2.3. Formas de transição entre tomadas  | 65        |
| <b>CAPÍTULO 4 - A TELENOVELA: UM GÊNERO TELEVISIVO</b>  | <b>68</b> |
| <b>4.1. TV, comunicação midiática, contratos e dispositivo</b>  | <b>69</b> |
| 4.1.1. A comunicação midiática: as mídias como domínio de comunicação                                     | 70        |
| 4.1.2. A comunicação midiática televisiva: o suporte televisivo e os seus contratos                       | 74        |
| <b>4.2. O contrato de entretenimento e seus gêneros situacionais</b>                                      | <b>82</b> |
| 4.2.1. Os gêneros ficcionais televisivos  | 85        |
| <b>4.3. <i>O Astro</i>: telenovela ou minissérie?</b>   | <b>96</b> |

|   |            |
|---|------------|
| 4.4. O gênero telenovela e o seu formato: descrevendo suas restrições situacionais, discursivas e formais _____   | 101        |
| 4.4.1. As restrições situacionais _____   | 102        |
| 4.4.2. As restrições discursivas _____  | 105        |
| 4.4.3. As restrições formais _____  | 107        |
| <b>CAPÍTULO 5 - CORPUS: CONSTITUIÇÃO</b> _____  | <b>114</b> |
| 5.1. Como recortar o nosso objeto de estudo? _____  | 114        |
| 5.2. Descrição do corpus: o que as sequências têm a nos dizer? _____  | 121        |
| <b>CAPÍTULO 6 - MODO DE ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVO</b> _____   | <b>130</b> |
| 6.1. Dispositivo enunciativo de mediação _____  | 133        |
| 6.1.1. Dispositivo de ficção e a telenovela _____   | 135        |
| 6.2. A organização enunciativa no estrato verbal da telenovela <i>O Astro</i> : a questão dos diálogos _____  | 140        |
| 6.2.1. A duplicidade do diálogo telenovelístico _____   | 141        |
| 6.3. A organização enunciativa no estrato visual-fílmico da telenovela <i>O Astro</i> : a questão dos jogos escópicos e da angulação _____                  | 146        |
| <b>CAPÍTULO 7 - O MODO DE ORGANIZAÇÃO DESCRITIVO</b> _____  | <b>159</b> |
| 7.1. A personagem da narrativa fílmica e o conceito de figura actorial _____  | 160        |
| 7.1.1. A figura actorial de André Gardies _____   | 162        |
| 7.2. A descrição no estrato verbal: fazendo existir seres ficcionais a partir de procedimentos de ordem discursiva e linguística _____                      | 164        |
| 7.2.1. Nomear _____   | 164        |
| 7.2.2. Qualificar _____   | 172        |
| 7.3. Organização descritiva no estrato visual-fílmico: as formas de visualização e os signos icônicos como categorias de identificação e qualificação _____ | 177        |
| 7.3.1. Nomear/Identificar _____   | 177        |
| 7.3.2. Localizar-situar _____   | 186        |
| 7.3.3. Qualificar _____   | 206        |
| <b>CAPÍTULO 8 - AS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DE PATEMIZAÇÃO NA TELENOVELA O ASTRO</b> _____   | <b>212</b> |
| 8.1. Condições de patemização _____   | 212        |
| 8.1.1. Dispositivo comunicativo _____   | 213        |
| 8.1.2. Campo temático _____   | 214        |
| 8.1.3. Espaço de estratégias _____  | 215        |
| <b>CONCLUSÕES GERAIS</b> _____  | <b>237</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> _____   | <b>241</b> |
| <b>ANEXOS</b> _____   | <b>246</b> |

## INTRODUÇÃO

“Toda vez que termino uma novela me sinto aliviado. Por mais prazer que tenha tido com as histórias que inventei, com a reação do público, com o assédio da imprensa, e o sucesso de maneira geral, acordar sem ter a obrigação de produzir 40 páginas é mais do que um sonho. Colocar ponto final em novela é melhor do que ter um orgasmo.” (Sílvio de Abreu)

No Brasil, não é difícil observar como a telenovela (TN) está presente na vida de vários brasileiros através de diversas práticas languageiras, como nas conversas no café da manhã, nas conversas nos intervalos da hora do trabalho, nas revistas que discorrem sobre as mesmas, ou ainda nos bolões lotéricos que são realizados para se descobrir quem matou quem em tal TN. Xavier (2007) relata-nos vários exemplos da presença da TN na vida cotidiana dos brasileiros, como quando o fabricante do caldo de galinha *Maggi* promoveu um concurso para premiar aquele que adivinhasse quem havia matado a vilã Odete Roitman em *Vale tudo* (Rede Globo, 1988/1989). Enfim, a TN é um objeto cultural importante no âmbito da sociedade brasileira e sua influência se mostra nas várias práticas discursivas que a tomam como tema ou que são geradas a partir dela.

Ela está presente em nossa cultura desde os primórdios da televisão. A televisão brasileira foi inaugurada em 18 de setembro de 1950 e já, em 21 de dezembro de 1951, assistíamos à primeira telenovela brasileira: *Sua Vida me Pertence*, de Walter Forster. Mesmo sendo exibida duas vezes por semana, ao vivo, com duração de 15 capítulos e agradando a uma pequena parcela da população, *Sua Vida me Pertence* possibilitou a implementação do gênero na televisão brasileira, apoiando-se nas possibilidades da nova tecnologia, a televisão, e nos gêneros que a antecederam, como a radionovela, o melodrama teatral, o romance em folhetim, entre outros.

Todavia, ao longo dos anos, a TN foi ficando cada vez mais central no interior das grades de programação de redes de televisão, tornando-se, nos finais da década de 1960, um dos gêneros televisivos mais importantes. Seu destaque em meio aos outros gêneros fez com que a TN, mesmo ficcionalmente, virasse um retrato do momento político, referência para a moda, fonte de comportamento e, mais recentemente, objeto de análise. Hoje ela não é apenas sinônimo de entretenimento, mas uma aliada na discussão de questões sociais.

Por um lado, ela é uma prática que tem fácil penetração em todas as classes sociais, já que, com sua linguagem acessível e seu interesse público em campanhas de saúde, comportamento e cidadania, ela nos faz, enquanto telespectadores, emocionar, sorrir, chorar, divertir e também pensar e refletir. Por outro lado, trata-se de um produto da indústria cultural, o que pressupõe que a TN seja produzida dentro de uma lógica econômica, uma vez que visa lucros da parte da instância produtora, e em escala industrial, pois é produzida em ritmo veloz e com intensa divisão de trabalho. Como um bem disponibilizado no mercado das trocas simbólicas, a TN não só participa da margem de lucro das empresas (as grandes redes de televisão) que as produzem, mas também (e principalmente) deve ser consumida pelos telespectadores. Esse consumo é garantido pelas diversas estratégias de captação, credibilidade e legitimidade que a emissora televisiva se vale na produção de uma TN, permitindo que o público telespectador esteja cada vez mais atento e interessado em seu conteúdo.

Entre essas estratégias, o recurso à emoção é um traço bastante característico das TNs em geral, já que o conteúdo das mesmas discorre sobre o drama humano, ou seja, o cerne de uma TN é contar histórias de seres humanos que agem e que são afetados por diversas forças que modificam a sua existência e seu lugar no mundo. Através da emoção, a TN provoca uma identificação entre quem assiste (o telespectador) e a história (ou o personagem) que é encenada neste discurso, bem nos moldes da catarse aristotélica.

Nesse sentido, a TN é emotiva (ou patêmica, para usarmos um termo mais discursivo) por natureza e um estudo da maneira como essa emoção é encenada no interior deste discurso para captar o telespectador pode nos ajudar a compreender como o recurso à emoção é usado de forma estratégica pela instância produtora para garantir o consumo deste produto cultural que é a TN, bem como para fazer valer os pontos de vista que esta mesma instância encena neste discurso.

Assim, o presente trabalho é um estudo dos efeitos patêmicos (emoções) encenados em um dos *plots* da telenovela *O Astro*, exibida pela Rede Globo entre 12 de julho a 28 de outubro de 2011, com vistas a se descobrir como tais efeitos são construídos no discurso pela instância produtora para com isso entender como esta telenovela garante o seu próprio consumo e constitui os imaginários sociodiscursivos quanto a certas questões sociais.

Trata-se, portanto, de um estudo em análise do discurso que visa compreender os efeitos de sentido, em termos de efeitos patêmicos, a partir dos *possíveis interpretativos* que este discurso disponibiliza para o analista.

O objetivo desse trabalho é descrever e analisar as estratégias de patemização em um *plot*, isto é, em uma trajetória de ação narrativa<sup>1</sup>, na telenovela *O Astro*, de Janete Clair, a partir de sequências audiovisuais<sup>2</sup> que representem este *plot*. A novela foi exibida pela Rede Globo em duas épocas distintas, sendo a primeira entre 6 de dezembro de 1977 a 8 de julho de 1978, e a segunda entre 12 de julho a 28 de outubro de 2011 no horário das 23 horas, constituindo esta última versão um *remake*<sup>3</sup> da primeira. Para essa pesquisa, selecionamos a segunda versão, uma vez que o acesso para a coleta de dados foi mais fácil. No âmbito desse trabalho, a *patemização* é compreendida, de forma geral, como sendo a categoria discursiva de estudo das emoções, isto é, a patemização constitui, para nós, em um *efeito discursivo*, uma vez que a Análise do Discurso tem por objeto a linguagem enquanto produtora de efeitos de sentido em uma relação de troca. A pesquisa foi realizada a partir do arcabouço teórico-metodológico da Teoria Semiolinguística do Discurso de Patrick Charaudeau, conjugada ao conceito de *pathos*, advindo da Retórica.

Especificamente, o presente trabalho visa:

- descrever o contrato comunicacional da telenovela *O Astro* de forma a configurar o gênero situacional telenovela das 23 horas;
- decompor as sequências selecionadas nos estratos visual-fílmico e verbal, considerando os modos de organização do discurso: enunciativo e descritivo;
- descrever os efeitos patêmicos visados pelo sujeito enunciador nas sequências em estudo, considerando o *plot* selecionado;
- analisar os efeitos descritos a partir das sequências do *plot* em estudo.

Considerando os objetivos apresentados, o nosso trabalho objetivou responder às seguintes questões de pesquisa: como a linguagem (em suas diversas matérias de expressão: visual/fílmica e verbal) é utilizada pela instância de produção para encenar efeitos patêmicos no interior do ato de linguagem telenovelístico, isto é, como os efeitos patêmicos são encenados no interior desse ato de linguagem? Quais são as principais

---

<sup>1</sup> O conceito de *plot* será definido no capítulo 5 desse trabalho.

<sup>2</sup> O conceito de **sequência audiovisual** será definido no capítulo 5 desse trabalho.

<sup>3</sup> De acordo com Xavier (2007,) *remakes* são regravações de telenovelas em um novo contexto de produção. Um *remake* pode alterar a obra original de forma a atualizar e ajustar a nova produção ao novo contexto em que ela se insere.

estratégias de patemização utilizadas pela instância de produção no que tange ao estrato verbal e ao estrato visual-fílmico? Considerando o espaço de restrições, bem como o espaço de estratégias em que se realiza essa troca, com que intenção (postulado de intencionalidade) esses efeitos patêmicos são encenados? Qual plano de estratégia (legitimidade, credibilidade, captação) intervém nas estratégias de patemização encenadas pela telenovela em estudo?

### **Por que propomos esse trabalho?**

As razões que nos levaram a desenvolver esse trabalho são de diversas ordens. Em primeiro lugar, a nossa temática integra-se à linha de pesquisa *Estudos Discursivos* do Núcleo de Estudos Discursivos (NEED) do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa, linha esta que vem trazendo importantes discussões para as problemáticas em torno do discurso e de todos os fenômenos a ele relacionados, bem como ao projeto de pesquisa *Argumentação, emoção e ethos: um olhar discursivo* coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Santos de Souza Melo, orientadora desse trabalho.

Em segundo lugar, a execução desse trabalho permite trazer novos subsídios para a compreensão do que seja a significação discursiva e dos efeitos que a mesma produz através do ato de linguagem. Em uma época na qual se discute como a linguagem interfere na nossa “leitura” de mundo e como ela pode, através de certos procedimentos, levar o destinatário a experimentar certas emoções, um trabalho como esse, que lida com a questão dos efeitos emotivos gerados pelo discurso, se revela promissor nessa direção, pois ele torna possível compreender como o discurso é multifacetado, cheio de meandros e de possibilidades significativas, que levam a não transparência do uso da linguagem, bem como essa mesma linguagem pode ser usada para construir e desconstruir crenças, representações e imaginários, além de como ela pode nos emocionar. Ademais, ao estudar a emoção em um corpus com o desse trabalho, temos a possibilidade de observar se as categorias e pressupostos existentes nos diversos campos que lidam com essa problemática são suficientes para dar conta da complexidade discursiva de nosso corpus, ou se é necessário criar novas categorias ou pressupostos para fundamentar nossa análise, contribuindo, dessa forma, para o campo da Análise do Discurso (AD) e para os campos a ela relacionados.

Em terceiro lugar, pelo fato desta pesquisa lidar com o discurso televisivo, um discurso complexo na medida em que se utiliza de diversas substâncias semiológicas para encenar seus efeitos, o presente trabalho pode trazer contribuições sobre como, neste tipo de discurso, os elementos do dispositivo televisivo são utilizados de forma estratégica

pela instância de produção para produzir efeitos de sentido variados, sobretudo, efeitos patêmicos. Trilhando este caminho, podemos trazer contribuições para compreender aspectos daquilo que Lochard e Soulages (1998) chamam de *televisidade* e que, de uma forma geral, pode ser compreendida como sendo a característica que faz o produto televisivo ser um produto diferente do produto cinematográfico, do produto literário, do produto radiofônico. Além disso, podemos contribuir para compreender como a patemização é produzida pela instância produtora não só no nível do estrato verbal, mas também no nível do estrato visual-fílmico, dentro deste dispositivo televisivo.

Em quarto lugar, o nosso objeto de estudo, a telenovela, é um bem simbólico que faz parte da cultura brasileira e que reflete e constitui essa mesma cultura, na medida em que, como afirma Andrade (2003), a telenovela, no Brasil, possui uma importância cultural pelo fato dela mediar, para uma grande parcela da população, a percepção e a compreensão da realidade social, fornecendo um repertório comum por meio do qual as pessoas de diferentes classes sociais, gerações, gêneros e regiões se posicionam entre si e interpretam o mundo ao seu redor. Assim, ao lidarmos com tal objeto em um quadro de análise do discurso, podemos contribuir com as reflexões em torno da telenovela como discurso que encena certas representações sociodiscursivas, sobretudo, representações patêmicas, e como discurso que através desta encenação gera efeitos de sentido constituintes dos saberes de crença compartilhados pelos agentes sociais.

Por último, a temática aqui estudada integra-se às últimas pesquisas desenvolvidas pelo Núcleo de Análise do Discurso (NAD) e pelo Núcleo de Estudos sobre Transgressões, Imagens e Imaginários (NETII) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que se constitui em um dos maiores polos de pesquisa em Análise do Discurso no Brasil. O NAD foi responsável pela realização do III Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso, em abril de 2008, no campus da UFMG, cuja temática central era Argumentação, Emoção e *Ethos*. Tal fato evidencia que a temática abordada nesse trabalho é compatível com os atuais focos de investigação em Análise do Discurso, o que nos possibilita trazer novas contribuições para esses estudos.

### **Como realizamos esse trabalho?**

Esse trabalho insere-se em um quadro mais amplo de pesquisa qualitativa. Segundo Denzin e Lincoln (2005 *apud* FLICK, 2009), a pesquisa qualitativa é uma atividade situada que posiciona o observador no mundo. Tal quadro de pesquisa constitui-se de um conjunto de práticas interpretativas e materiais que tornam o mundo visível, já que tais práticas transformam o mundo, fazendo dele uma série de representações,

incluindo notas de campo, entrevistas, conversas, fotografias, gravações e anotações pessoais. Logo, a pesquisa qualitativa usa o texto como material empírico, utilizando características próprias que a distinguem da pesquisa quantitativa. Ela assume uma postura interpretativa diante de seu objeto de estudo, o texto, partindo-se da noção de construção social das realidades em estudo. Seu interesse está centrado nas perspectivas dos participantes, em suas práticas do dia-a-dia e em seu conhecimento cotidiano relativo à questão em estudo.

### *O Corpus*

A telenovela *O Astro*, exibida pela Rede Globo de Televisão entre os dias 12 de julho e 28 de outubro de 2011, é um *remake*, escrito por Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro, da obra de Janela Clair *O Astro*, também exibida pela mesma emissora, entre 6 de dezembro de 1977 a 8 de julho de 1978. A primeira versão teve um total de 186 capítulos, segundo informações do Dicionário da TV Globo (2003), enquanto a segunda versão – nosso objeto de estudo – totalizou 64 capítulos.

O *remake* de *O Astro* foi ao ar de terça a sexta-feira na faixa das 23h, inaugurando, com isso, um novo horário para a exibição de telenovelas no âmbito da grade de programação da Rede Globo, bem como um novo *formato*<sup>4</sup> para o gênero.

O enredo de *O Astro* conta a história de Herculano Quintanilha, um ilusionista que trabalha na *Kosmos*, uma casa noturna no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, de propriedade de Natalino Pimentel, vulgo Natal. A vida de Herculano se vê completamente transformada ao conhecer o filho de Salomão e Clotilde (Clô) Hayalla, Márcio. A partir da convivência com Márcio, Herculano passa a integrar o grupo Hayalla, primeiramente como assessor de Márcio – que após a morte do pai, Salomão, assume a presidência do grupo – e, em seguida, como presidente do grupo. O grupo Hayalla, que é formado pelos irmãos Salomão (o mais velho), Youssef, Amim e Samir Hayalla, administra uma grande rede de supermercados, os *Supermercados Hayalla* e almeja adentrar no ramo da construção civil para se tornar corrente do grupo Melo Assumpção, chefiado por Amanda Melo Assumpção, engenheira civil e filha mais velha do senhor Adolfo Melo Assumpção. A ascensão de Herculano à presidência do grupo provoca a ira de Samir, que tenta de todas as formas derrubar Herculano e desmascará-lo para Márcio. Ao final, Herculano é forçado a deixar a presidência após uma auditoria, exigida por Samir, que evidencia que o mesmo desviava dinheiro da empresa para sua conta bancária particular.

---

<sup>4</sup> O conceito de *formato* será apresentado e discutido no capítulo 4, referente ao gênero telenovela.

Além da saga de Herculano Quintanilha, seja como bruxo/ilusionista, seja como presidente do grupo Hayalla, a história de *O Astro* também foi alimentada pela paixão de Herculano por Amanda, pelo romance de Lili e Márcio Hayalla, pelos trambiques e falcatruas de Neco, mas, sobretudo, pelo assassinato misterioso de Salomão Hayalla, ocorrido no capítulo 15, exibido na quinta-feira 04 de agosto de 2011. Assim, durante 49 capítulos, a pergunta “quem matou Salomão Hayala?” foi alimentada pela história, já que a revelação dos assassinos do empresário ocorreu no último capítulo, exibido na sexta-feira 28 de outubro de 2011.

O corpus desse trabalho é constituído de 10 sequências audiovisuais que representam um *plot* de importância para a história de *O Astro*: o *plot* “Quem matou Salomão Hayalla?”. Trata-se de um *plot* de suspense organizado em função de três processos narrativos centrais: a) o assassinato de Salomão Hayalla, b) a investigação do assassinato e c) a revelação dos assassinos.

O *plot* selecionado para esse trabalho resume-se da seguinte maneira: empresário de grandes posses e muito materialista, Salomão Hayalla dedicou sua vida a angariar dinheiro e aumentar sua fortuna. Seu jeito controlador, prepotente e arrogante despertou a ira de seus irmãos, suas cunhadas e principalmente de sua esposa, Clô Hayalla. Ao ser questionado publicamente pelo seu filho, Márcio Hayalla, sobre a maneira como ele encerrava a vida, Salomão decide interná-lo em uma clínica de doentes mentais. Indignada com a atitude desumana do marido, Clô começa a planejar a morte deste último. Em uma festa do Grupo Hayalla, realizada na mansão dos Hayallas, Clô empurra Salomão da janela, matando-o. A cena, ocorrida no final do capítulo 15, deixa oculta a verdadeira identidade do assassino, que somente é revelada no último capítulo. O *plot* se desenvolve a partir de então de modo a levantar no telespectador a pergunta “quem matou Salomão Hayalla?”, bem no estilo dos filmes de suspense (ou *noir*). Um lista de suspeitos é compartilhada com o telespectador a partir do próprio desenrolar do *plot*.

A morte de Salomão, entretanto, não é somente conduzida por sua esposa, Clô. Outros personagens entram em jogo como auxiliares, sem entretanto configurar em uma ação planejada pelo grupo conjuntamente. Cada um tenta matar Salomão por razões próprias que, por um acaso do “destino”, acabam se convergindo e configurando o assassinato. O mordomo Inácio, indignado com o jeito cruel do patrão, troca os antiácidos de Salomão por um veneno poderoso, o polônio. Youssef Hayalla, a mando de sua esposa Nádia que nutre uma raiva por Salomão, dá uma coronhada na cabeça de Salomão com uma pistola prata oferecida por sua esposa. Essas ações deixam Salomão atordoado, sem,

no entanto, mata-lo. Clô adentra o quarto em que Salomão estava e o empurra pela janela, completando o assassinato do rico empresário.

Após a morte de Salomão, inicia-se o processo de investigação. Os inspetores da Delegacia de Homicídios, Estácio e Elizabeth, buscam todas as provas possíveis ao longo dos capítulos, configurando o quadro do assassinato. No capítulo 64 (último capítulo), os inspetores se reúnem na sala-de-estar da mansão dos Hayalla e revelam, não só para as personagens, mas também para o telespectador, os assassinos de Salomão.

Cumpre-nos ressaltar que a coleta de dados foi realizada durante o período de exibição da telenovela entre 12 de julho a 28 de outubro de 2011, utilizando um *hardware* e um *software* adequados para realizar gravações audiovisuais da televisão. Após a coleta, realizamos a seleção das sequências a serem analisadas, considerando certos critérios, e, em seguida, transcrevemos os dados tanto no que diz respeito ao estrato verbal, quanto ao estrato visual-fílmico.

Os detalhes sobre a maneira como o corpus foi coletado e constituído, bem como os critérios utilizados para a seleção das sequências serão apresentados no capítulo 5 desse trabalho. O capítulo 3, que trata sobre o *estrato visual-fílmico* em uma perspectiva morfológica e sintática, apresenta as bases que utilizamos para realizar a decomposição desse estrato em videogramas – conceito que será apresentado no referido capítulo – de forma a realizar a transcrição audiovisual das sequências selecionadas.

A escolha da segunda versão de *O Astro* como objeto de estudo desse trabalho se justifica por algumas razões já apresentadas anteriormente. Em primeiro lugar, *O Astro* marcou a inauguração de uma nova faixa de exibição de telenovelas no interior da grade de programação da Rede Globo e, por conseguinte, de um novo formato para o gênero. Em segundo lugar, *O Astro* teve uma extensão menor que as tradicionais novelas das 18h, 19h e 21h da Rede Globo, o que nos facilitou a manipulação desse objeto. Em terceiro lugar, a telenovela em questão é um *remake* de um sucesso do gênero na década de 1970. Conforme nos relata Xavier (2007), *O Astro* (1977/1978) de Janete Clair foi um grande sucesso popular devido ao recurso do que “quem matou” utilizado pela autora.

O país parou para assistir ao último capítulo da novela, no qual se revelava a identidade do assassino. *O Astro* deu mais audiência que os jogos da seleção brasileira transmitidos durante a Copa da Argentina em 1979 – 80% em média. (XAVIER, 2007, p. 169).

Além dessas razões, em 19 de novembro de 2012, o *Internacional Emmy World Television Festival* (Festival Internacional do *Emmy* Mundial de Televisão) e o *Internacional Emmy Awards Gala* (Cerimônia de Premiação do *Emmy*) laurearam *O*

*Astro* com o prêmio *Emmy Internacional*, na categoria de melhor novela referente a 2011. O prêmio é concedido a programas televisivos de todo o mundo pela Academia Internacional das Artes & Ciências Televisivas, sendo considerado o *Oscar* da televisão mundial. Segundo informações do site do prêmio *Emmy*, a Academia foi fundada em 1969 com o intuito de promover excelência na programação da televisão internacional, bem como conceder o prêmio *Emmy Internacional* para os melhores programas produzidos pelas Redes e emissoras de TVs Mundiais. Considerando vinte diferentes categorias, como melhor programa artístico, melhor atriz de televisão, melhor série dramática, melhor telenovela, entre outras, a Academia vem concedendo, desde 1972, o referido prêmio a programas televisivos de excelência no escopo do cenário internacional.

Em 2012, a TV Brasileira recebeu dois prêmios *Emmy*: um na categoria de melhor série de comédia, com *A Mulher Invisível* (Rede Globo), e outro na categoria de melhor telenovela, com *O Astro* (Rede Globo). Logo, a condecoração de *O Astro* com tal prêmio ratificou a escolha dessa telenovela como objeto de estudo desse trabalho<sup>5</sup>.

### ***Os métodos de análise***

Como aponta Melo (2003), o estudo do discurso sob o viés da Teoria Semi linguística, ocorre em duas etapas: a) *descrição* das formas semiodiscursivas; e b) *interpretação* de dados. Procedendo por meio destas duas etapas, este tipo de análise do discurso consegue tocar nas três problemáticas que a Semi linguística propõe para encarar o discurso: a) a problemática semiodiscursiva, que envolve a aplicação de instrumentos fornecidos pela teoria para decompor e descrever o objeto de estudo; b) a problemática psicossocial, que envolve o levantamento de hipóteses sobre a significação social e o funcionamento do objeto no seu contexto de produção e interpretação; e c) a interpretativa, que consiste em interpretar os dados obtidos pelos níveis anteriores.

Diante deste quadro, a nossa análise também se fez por meio de duas etapas, uma descritiva, na qual levantamos as formas semiodiscursivas próprias do nosso corpus (capítulos 6 e 7), e uma interpretativa, através da qual realizamos a interpretação dos dados obtidos na primeira etapa (capítulo 8), sob a luz das condições psicossociais de produção e interpretação do ato de linguagem.

Porém, antes da realização dessas etapas, foi necessário efetuarmos uma configuração do contrato de comunicação da situação com a qual estamos lidando nesse trabalho: *a telenovela das 23 horas*. No âmbito da Teoria Semi linguística do Discurso,

---

<sup>5</sup> Em anexo, disponibilizamos uma notícia publicada na *Folha de S. Paulo* sobre a premiação de *O Astro* com o *Emmy Internacional*.

o contrato de comunicação corresponde a um conjunto de restrições que fundamenta a troca linguageira e que permite que esta esteja socialmente ancorada. Essas restrições emanam instruções discursivas que constroem o enunciador e que condicionam a organização da linguagem, tanto do ponto de vista discursivo, quanto do ponto de vista formal. Assim, a configuração do contrato, que para Charaudeau (2004) é a base do gênero situacional, é essencial para a compreensão dos efeitos de sentido, sejam eles de quaisquer ordens, gerados pelo discurso. Portanto, nossa análise não poderia deixar de levar em conta esta dimensão tão importante da prática sócio-linguageira até mesmo porque este gênero situacional é um “novo” gênero televisivo.

No que diz respeito à *etapa de descrição*, esta objetivou descrever as formas semi-discursivas de nosso corpus. No entanto, o nosso objeto de estudo possui uma peculiaridade que, para a seleção dos métodos de descrição e análise, resulta em uma especificidade: trata-se de um material audiovisual. Dessa forma, do ponto de vista semi-discursivo, o nosso objeto integra, em seu interior, diferentes tipos de materiais semiológicos, como o visual-fílmico e o verbal, o que, em termos de efeitos de sentido, acarreta consequências. Assim, para que pudéssemos realizar uma análise mais completa e abrangente, utilizamos métodos que pudessem dar conta tanto do material verbal, quanto do material visual-fílmico.

Em relação ao lugar que tais materiais semiológicos devem ocupar na análise (isto é, deve-se analisar cada componente semiológico de forma autônoma ou, ao contrário, deve-se realizar esta análise de forma compósita), Charaudeau (1995) postula que é necessário que haja uma *estratificação do objeto* ao nível de uma análise autônoma de cada uma das dimensões semiológicas que compõem os textos do corpus. Este tipo de procedimento possibilita a descoberta das unidades próprias de cada estrato e o modo de agenciamento delas no discurso. Ele ainda complementa que, só em um segundo momento, as relações entre estratos devem ser contempladas de forma a interpretar o todo do ato de linguagem em análise.

Desse modo, a descrição das formas semi-discursivas de nosso corpus se deu conforme os apontamentos de Charaudeau (1995), ou seja, fizemos uma descrição de cada estrato semiológico de forma autônoma e separada.

Como, em princípio, possuíamos duas dimensões semiológicas, uma verbal e outra visual-fílmica, a nossa análise apoiou-se em dois métodos de análise: um para a verbal, fundamentado no arcabouço teórico-metodológico da Teoria Semiolingüística do Discurso; outro para a visual-fílmica, fundamentado no trabalho de Melo (2003) que, por meio da integração entre a Teoria Semiolingüística do Discurso, a Semiologia das

Imagens e a Semiologia do Cinema, propõe um método adequado para descrição e análise da imagem fílmica.

No que tange ao estrato verbal, a Teoria Semiolinguística do Discurso oferece um arcabouço teórico-metodológico para análise de textos em um quadro de problemática de análise do discurso, que considera a relação entre o dito (circuito interno) e a situação de comunicação (circuito externo) do ato de linguagem.

Para Charaudeau (1983), a análise do ato de linguagem não deve levar em conta a totalidade da intenção do sujeito comunicante, nem as expectativas do sujeito interpretante. Na verdade, tal análise toma em consideração o cruzamento entre o ponto de vista de quem enuncia e o de quem interpreta, ou seja, ela leva em conta os *possíveis interpretativos* que surgem e se cristalizam no ponto de encontro do processo de produção e de interpretação do ato de linguagem. Os possíveis interpretativos são, ao mesmo tempo, elementos que testemunham as representações construídas no interior das práticas sócio-lingueiras de uma dada comunidade social e constituintes dos imaginários sociodiscursivos. Logo, a Teoria Semiolinguística oferece-nos categorias analítico-descritivas para analisar e descrever tais possíveis interpretativos. Essas categorias são denominadas de modos de organização do discurso e, além de constituírem os princípios de organização da matéria linguística, eles correspondem ao aspecto metodológico da teoria. Em outras palavras, toda análise do discurso que se intitula semiolinguística deve metodologicamente decompor os textos nos modos de organização levantados por Charaudeau (1992).

Assim, os quatro modos de organização correspondem ao verdadeiro fundamento da linguagem: o discurso. São os modos que constroem as representações sociodiscursivas, valendo-se, para tal fim, de elementos lingueiros, semânticos e formais, ou seja, de categorias de língua. E é devido a essas representações, que se constituem como saberes partilhados entre os protagonistas da troca verbal (configurando, portanto, as Circunstâncias do Discurso), que o ato de linguagem pode ser produzido e interpretado.

Portanto, o estrato verbal de nosso corpus foi decomposto em dois modos de organização do discurso, o *enunciativo* e o *descritivo*, com o intuito de observar como as categorias de língua engendradas nestes modos são utilizadas pela instância enunciativa de modo a criar efeitos patêmicos nas sequências selecionadas no interior do *plot* considerado. As justificativas para a decomposição do nosso corpus nos referidos modos são de duas ordens: em primeiro lugar, o nosso corpus é fragmentário – pois corresponde a sequências audiovisuais de um *plot* do texto telenovelístico –, não possibilitando, com

isso, uma compreensão global da organização narrativa; em segundo lugar, o *plot* escolhido (que será melhor apresentado no capítulo 5) é, devido ao seu campo temático, patêmico, o que possibilita analisar os efeitos patêmicos nos modos selecionados sem ser necessário fazer a descrição da organização narrativa.

No que diz respeito ao estrato visual/fílmico, o trabalho de Melo (2003) sobre a publicidade televisiva oferece um método de análise bastante adequado à nossa proposta, já que a mesma integra três arcabouços teórico-metodológicos que permitem contemplar este estrato, ao mesmo tempo, sob um viés semiológico e discursivo.

Estudando as estratégias discursivas das publicidades televisivas, Melo (2003) lança bases de um modelo de pesquisa que, partindo da Teoria Semiolinguística do Discurso, integra aquisições do campo da Semiologia das Imagens e do campo da Cinematografia-fílmica. Assim, o modelo desenvolvido por Melo (2003) propõe uma transposição dos modos de organização do discurso, um princípio de organização da matéria linguística em função de certas finalidades discursivas, para a linguagem visual/fílmica.

Melo (2003) realiza tal empreendimento propondo uma organização discursiva própria do estrato visual para cada modo de organização do discurso, valendo-se para isso não só da proposta de Charaudeau (1992), mas também dos estudos de outros pesquisadores. Desse modo, para a organização enunciativa, Melo utiliza os trabalhos de Lochard e Soulages (1993) e Soulages (1999); para a organização narrativa, os trabalhos de Genette (1983) e Gardies (1993); para a organização descritiva, o trabalho de Barthes (1964); e para a organização argumentativa, o trabalho de Adam e Bonhomme (1997).

O estrato visual/fílmico em Melo (2003) é contemplado, portanto, desde dois pontos de vista: um semiológico, que diz respeito à descrição das substâncias de que este estrato é feito; e um discursivo, que concerne à organização dos signos visuais em função tanto dos modos discursivos quanto dos efeitos de sentido que o enunciador pretende provocar dentro das restrições contratuais a que ele está submetido. Assim, para o estudo deste estrato, Melo toma por base a proposta de Soulages (1999) que considera que tal descrição deva ser feita em dois momentos: em primeiro lugar, uma descrição ao nível da estrutura interna do estrato, isto é, uma descrição dos videogramas; e em segundo lugar, uma análise das sequências de videogramas considerando variáveis como os parâmetros de roteiro, os movimentos de câmera, os tipos de montagem das tomadas televisivas e as formas de transição entre tomadas.

Portanto, a descrição do estrato visual de nosso corpus se fez através do método proposto por Melo (2003). Nesse sentido, procuramos realizar uma descrição do modo de

agenciamento dos signos visuais nos modos de organização enunciativo e descritivo, objetivando apreender como os efeitos patêmicos são encenados no discurso através dos componentes e dos procedimentos de cada um desses modos no que tange ao estrato visual-fílmico.

Quanto à *etapa de interpretação*, nela procuramos, a partir dos dados levantados na etapa de descrição, compreender quais são os efeitos de sentido visados pelo sujeito enunciador da telenovela, no que concerne à patemização, dentro das sequências do *plot* selecionado. Em outras palavras, nesta etapa procuramos interpretar como os signos, tanto verbais, quanto visuais-fílmicos, são utilizados de forma estratégia pelo sujeito enunciador para gerar um efeito patêmico no sujeito destinatário, considerando as condições psico-sócio-linguageiras em que a troca se realiza. Portanto, nossa interpretação se fez a partir: a) da observação dos signos portadores de efeitos patêmicos em cada um dos estratos; b) da relação entre os estratos; c) das condições contratuais em que se baseia a troca; d) dos dados psicossociais dos sujeitos do ato; e) das representações patêmicas compartilhadas por estes sujeitos; e f) do projeto de fala do sujeito enunciador.

Procedendo deste modo, pudemos alcançar os objetivos que propomos com este trabalho, bem como responder a pergunta que orienta esta pesquisa.

### **Como esse trabalho está organizado?**

O presente trabalho está organizado em três partes e em oito capítulos, além dessa introdução e das conclusões. A primeira parte, denominada de *Pressupostos teórico-metodológicos*, está dividida em três capítulos. O capítulo 1 apresenta os pressupostos e conceitos centrais de nosso arcabouço teórico-metodológico: a Teoria Semiolinguística do Discurso, de Patrick Charaudeau. O capítulo 2 traz uma exposição do conceito de emoção considerando duas perspectivas: a retórica e a semiolinguística. Já o capítulo 3 apresenta os princípios e categorias que compõem o que Melo (2003) denomina de *Morfologia visual-fílmica*. Esse capítulo apresenta, então, as categorias languageiras e os procedimentos metodológicos necessários para realizar a análise descritiva de nosso corpus no que tange ao estrato visual-fílmico.

A segunda parte de nosso trabalho, denominada de *Análise descritiva do corpus*, está organizada em 4 capítulos. O capítulo 4 descreve o contrato comunicacional do gênero a que o nosso corpus está vinculado: a telenovela das 23h. Nesse mesmo capítulo, vamos demonstrar como o contrato de gênero está encaixado numa série de outros contratos que, de uma forma ou de outra, determinam as restrições do gênero telenovela. O capítulo 5 apresenta uma descrição do modo como o nosso corpus foi constituído e que

critérios foram utilizados para fazer a seleção das 10 sequências que o constituem. O capítulo 6 apresenta os resultados da análise descritiva do modo de organização enunciativo considerando os dois estratos contemplados por esse trabalho: o estrato verbal e o estrato visual-fílmico. O capítulo 7 apresenta os resultados da análise descritiva do modo de organização descritivo no que tange ao estrato verbal e ao estrato visual-fílmico.

A terceira parte de nosso trabalho se refere à análise interpretativa do corpus. O capítulo 8 que a constitui apresenta os resultados desse tipo de análise considerando o fenômeno discursivo que objetivamos compreender: a *patemização*. Esse capítulo, portanto, faz um cruzamento dos dados levantados na segunda parte e os interpreta sob o viés da Análise do Discurso.



## PARTE I – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS



## CAPÍTULO 1

### A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA

“Escrevo sobre o que conheço, acrescentando ficção à realidade. Meus personagens são de carne e osso, convivem comigo nas ruas, nas livrarias, nas bancas de jornais, nos restaurantes.” (Manoel Carlos)

No campo dos estudos da linguagem, a Análise do Discurso (doravante AD) é um campo interdisciplinar que encara a linguagem no que diz respeito ao seu uso por sujeitos sociais em contextos sócio-históricos específicos. Nesse sentido, o discurso, como aponta Maingueneau (2006, p. 43), “designa menos um campo de investigação delimitado do que um certo *modo de apreensão da linguagem*: este último não é considerado aqui como uma estrutura arbitrária, mas como a *atividade* de sujeitos inscritos em *contextos* determinados”. Logo, na AD, o discurso é uma atividade de uso da linguagem, realizada por sujeitos inscritos em contextos sócio-históricos específicos.

Esse modo de apreensão da linguagem, como frisa Maingueneau (2006), é importante para distinguir a AD de outras áreas de estudo, como a Pragmática, a Análise da Conversa, a Sociolinguística, a Linguística da Enunciação, entre outras. A AD parte do conteúdo linguístico dos textos em análise, visando compreender os efeitos de sentido gerados pelos sujeitos sociodiscursivos em suas práticas languageiras. De um modo geral, podemos entender efeitos de sentido como o jogo semântico-discursivo gerado pela relação intersubjetiva e pelo contexto sócio-histórico, incluindo-se, nesse caso, os aspectos materiais onde o processo discursivo ocorre, bem como os aspectos ideológicos desse mesmo processo. Logo, o sujeito que produz o discurso gera, para o sujeito a que ele se dirige (o seu interlocutor), um efeito de sentido, no qual suas “palavras” só podem ser compreendidas nas relações acima expostas. Assim, através do discurso, pode-se observar como os sujeitos sociais compreendem e representam o mundo ao seu redor, assim como os sujeitos sociais com que ele se relaciona nas mais diversas práticas.

Embora a AD procure encarar a linguagem da forma descrita acima, a homogeneidade entre as teorias e as metodologias está longe de ser uma característica do campo. Como aponta Maingueneau (1997), pode-se na atualidade falar de múltiplas análises do discurso, isto é, atualmente o campo da AD é caracterizado pela diversidade. Nesse sentido, há várias vertentes, como a Análise do Discurso Crítica (ADC), a Teoria Semiolinguística, a Análise do Discurso Francesa (ADF), a Análise do Discurso da

Divulgação Científica (ADDC), entre outras, que divergem em relação às suas abordagens teóricas e aos seus procedimentos metodológicos.

Nesse capítulo, apresentaremos os pressupostos teóricos e metodológicos da abordagem discursiva que baliza nossas análises e interpretações: a Teoria Semi linguística do Discurso, de Patrick Charaudeau. Em primeiro lugar, discorreremos sobre os princípios gerais que configuram essa abordagem e, em seguida, apresentaremos os conceitos centrais da Teoria. Por último, descreveremos os modos de organização do discurso que correspondem ao aspecto metodológico desse arcabouço.

### **1.1. Pressupostos teóricos**

No campo dos estudos discursivos, a Teoria Semi linguística de Patrick Charaudeau insere o discurso em uma problemática que estabelece uma ligação entre os fatos da linguagem e certos fenômenos psicológicos e sociais, tais como a ação e a influência, sendo, portanto, uma teoria interdisciplinar. Seu pressuposto balizador é o de que a linguagem mantém uma estreita relação com o contexto psicossocial na qual ela se realiza. Dessa maneira, a Semi linguística considera o ato de linguagem como produto de um contexto do qual participam um emissor e um receptor que, por serem pessoas diferentes, podem atribuir a uma expressão linguística diferentes interpretações, dando a elas sentidos não previstos.

A Teoria Semi linguística concebe, então, o seu objeto de estudo, o fenômeno linguageiro, como o resultado de uma dupla dimensão, a *dimensão implícita* e a *dimensão explícita*. De acordo com Charaudeau (1983), a finalidade do ato de linguagem reside não apenas na dimensão verbal, explícita, da linguagem, mas no jogo que um certo sujeito estabelece entre tal dimensão e o sentido implícito a esta última.

Essa dupla dimensão do ato de linguagem é, então, caracterizada por duas atividades: a) a *simbolização referencial*, atividade estrutural da linguagem na medida em que ela se realiza a partir do jogo de reconhecimento morfossemântico construtor de sentido, que remete à realidade que rodeia os sujeitos (atividade referencial), conceituando-a (atividade de simbolização); b) a *significação*, atividade que remete à linguagem como condição de realização do signo, de forma que este signifique mais do que por si mesmo, construindo uma totalidade discursiva. Assim, diante da dupla atividade que configura um fenômeno dimensionalmente duplo, a problemática do signo só pode ser concebida como discursiva, isto é, para Charaudeau, o signo só existe no discurso. Logo, de acordo com essa Teoria, o signo é tido como não pleno, já que o ato de linguagem forneceria apenas marcas semiológicas que funcionam como índices

portadores de “instruções de sentidos sistematizadas”. A esses “átomos de sentido”, que compõem uma espécie de núcleo semântico, acrescentam-se informações provenientes da situação de comunicação para que o signo possa efetivamente “significar”.

Nesse sentido, o ato de linguagem é o resultado de um *Explícito*, correspondente à configuração verbal, incompleto sob a perspectiva da significação do ato, e de um *Implícito*, proveniente das circunstâncias de produção/interpretação do ato de linguagem ou *Circunstâncias do Discurso*. A fórmula de Charaudeau (1983, p. 20) é bastante esclarecedora quanto à definição do ato de linguagem:

**A de L = [Explícito x Implícito] C de D**, em que *A de L* é o ato de linguagem e *C de D*, as Circunstâncias do Discurso

As Circunstâncias do Discurso, que, por sua vez, estão ligadas à dimensão implícita do ato, dizem respeito aos saberes supostos que circulam entre os protagonistas. Esses saberes tocam em dois pontos:

- na relação em que esses protagonistas mantêm com o propósito linguageiro e, por isso, configuram os saberes partilhados pelos sujeitos de uma determinada comunidade social<sup>6</sup>;
- na relação em que os protagonistas mantêm entre si, configurando os filtros construtores de sentido, filtros esses ligados às referências ou experiências vividas pelos protagonistas e também partilhadas entre eles.

Assim, através das C de D, o sujeito que interpreta cria hipóteses sobre o saber do sujeito que enuncia, sobre o ponto de vista deste último em relação ao dito e em relação ao que ele acha que o seu sujeito destinatário sabe sobre o dito. Do mesmo modo, e na outra direção, a atividade de enunciar também é criadora de hipóteses, sobretudo sobre o que sabe o sujeito que interpreta.

---

<sup>6</sup> Como aponta Charaudeau (1983, p. 22), tais saberes nos são dados pelo fato de pertencermos a uma comunidade social e por partilharmos com os demais membros da comunidade as mais variadas experiências de ordem física, intelectual, afetivo, profissional, etc. Não satisfeitos em somente partilhar esses saberes, enunciamo-nos a todo momento em nossas trocas verbais.

## 1.2. O processo de semiotização do mundo e a constituição do signo no interior do ato de linguagem

Para a Teoria Semiollingüística, a construção do sentido no interior do ato de linguagem por um sujeito de intencionalidade se dá por meio do fenômeno discursivo da enunciação, ou seja, o sujeito se apropria da língua, de formas-sentido, para engendrã-las no discurso, em um quadro de ação e tendo um determinado projeto de influência social. Logo, para construir o sentido, o sujeito realiza o procedimento denominado por Charaudeau (1995, p.98) *semiotização do mundo*.

Tal procedimento efetua-se a partir da interação de dois processos: a) o *processo de transformação*, que, sob a ação e o projeto de influência social do sujeito falante, transforma um “mundo a significar” (o mundo referencial) em um “mundo significado”; b) *processo de transação*, que toma esse “mundo significado” como objeto de uma troca entre um sujeito falante que assume o papel de enunciador do ato e um outro sujeito que joga o papel de destinatário desse objeto.



**Figura 1 - Procedimento de semiotização do mundo e o seu duplo processo**  
**Fonte: Charaudeau, 1995.**

O processo de transformação compreende quatro tipos de operações de ordem lingüística que transformam os seres do mundo real em “identidades nominais” (*operação de identificação*); em “identidades descritivas” (*operação de qualificação*), em “identidades narrativas” (*operação de ação*), ou ainda estabelecem relações de causalidade a partir da sucessão de fatos do mundo (*operação de causação*) (CHARAUDEAU, 1995, p. 99).

O processo de transação está balizado em quatro princípios lingüísticos que, por sua vez, estão correlacionados à própria enunciação: a) o *princípio de alteridade* coloca que todo ato de linguagem é um ato de troca, interacional e não-simétrico, entre dois parceiros que se reconhecem, ao mesmo tempo, como semelhantes e diferentes; b) o

*princípio de influência* define o ato de linguagem como uma troca de dois parceiros, na qual o sujeito comunicante tem por finalidade produzir discursos que visem a ter um certo impacto sobre o sujeito interpretante; c) o *princípio de regulação*, que se constitui como condição para que os parceiros se engajem no processo de reconhecimento do contrato de comunicação, bem como para que se persiga e se conclua a troca comunicativa; e d) o *princípio de relevância* implica que existe, da parte dos parceiros do ato de linguagem, um reconhecimento recíproco de aptidões-competências para falarem “sobre” e terem “direito à palavra” (CHARAUDEAU, 1995, p. 99-100).

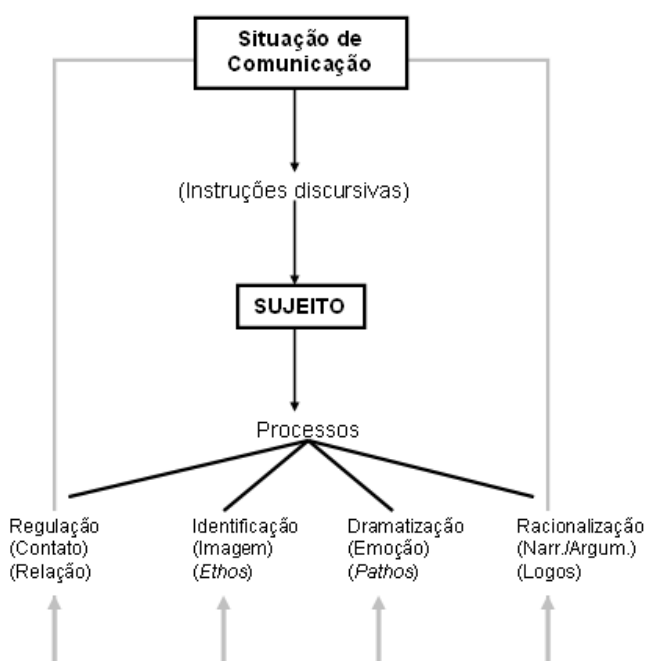
Dessa maneira, tal procedimento de semiotização do mundo apoia-se sobre vários elementos: o *dispositivo comunicativo*, o *projeto de fala* do sujeito que constrói esse mundo, os *lugares de pertença* dos grupos, os *saberes e as visões de mundo* que os sujeitos partilham e as *circunstâncias de troca*. Essas condições de semiotização permitem-nos dizer que, no discurso, não há uma verdade; de fato, o que vemos, é uma *verossimilhança*, isto é, aquilo que *se deve crê como verdade*. Logo, o objetivo de uma análise do discurso não é analisar a verdade, mas sim os jogos de encenação da verdade (o “fazer crer”). E é considerando esse “fazer crer” que Charaudeau (2008a) fala de uma problemática de influência para o estudo do ato de linguagem no campo semiolinguístico: *o sujeito produtor do ato de linguagem, através de sua encenação discursiva, quer atingir seu parceiro seja para fazê-lo agir, seja para emocioná-lo, seja para orientar seu pensamento*.

Esse ato de influência pressupõe que o sujeito falante, ao tomar a palavra, vê-se diante de quatro processos linguageiros: a) *processo de regulação*, ou de tomada de contato, que diz respeito ao ato de imposição de sua presença ao outro e, por conseguinte, à instauração de posições de superioridade/inferioridade para os sujeitos inscritos no ato; b) *processo de identificação*, ou de construção de uma imagem de si (*ethos*), que corresponde à imagem que o enunciador faz de si para ser considerado pelo destinatário como um sujeito digno de crédito; c) *processo de dramatização*, ou patemização (*pathos*), que se relaciona com a capacidade que o sujeito enunciador tem de suscitar emoções no outro para que este possa aderir sem resistência a sua encenação; e d) *processo de racionalização*, ou *logos*, que diz respeito à maneira como a matéria linguística do discurso é organizada em função de uma finalidade discursiva: *narrar/descrever* ou *argumentar*.

Desse modo, percebemos que o princípio de influência do ato de linguagem consiste, para a Semiolinguística, em pelo menos três aspectos. Em primeiro lugar, trata-se de um princípio geral que perpassa todo e qualquer ato de linguagem, independente de

sua configuração discursiva, dizendo respeito não somente à persuasão (*fazer crer*), mas também a outros tipos de fazeres, tais como o fazer-sentir (emocionar) e o fazer-agir (fazer-fazer); em segundo lugar, o princípio de influência é constituído por quatro processos que o reforçam. Assim, o *ethos* (processo de identificação), o *pathos* (processo de dramatização) e o *logos* (processo de racionalização), no âmbito dessa problemática, são processos independentes uns dos outros, porém complementares do ato de linguagem; em terceiro e último lugar, esse princípio não corresponde somente à argumentação, visto que esta é considerada como um dos *modos de organizar o discurso*. Assim, podemos influenciar através de um *processo de racionalização argumentativo*, correspondente à persuasão, ou por meio de um *processo de racionalização narrativo/descritivo*, correspondente à sedução.

Assim, para que possamos melhor compreender esses aspectos, vejamos a figura 2 abaixo:



**Figura 2 - O procedimento de semiotização do mundo e os quatro processos de tomada de palavra**  
**Fonte: Charaudeau, 2008a.**

### 1.3. O ato de linguagem como encenação (*mise en scène*)

O jogo entre o implícito e o explícito, entre informações manifestas e sentidos possíveis, que nasce em condições de discurso particulares e que se realiza no ponto onde se encontram os processos de produção e interpretação, torna-se o centro de uma atividade

linguagem conduzida por dois protagonistas. Com efeito, Charaudeau (1992) compreende o ato de linguagem como um *dispositivo*, no centro do qual se encontra o sujeito falante, o locutor que fala ou escreve, em relação a um parceiro, o interlocutor.

Esse dispositivo é composto de quatro elementos: (i) a *situação de comunicação*, um quadro físico e mental onde se encontram os parceiros da interação linguageira, que são, por sua vez, determinados por uma identidade e ligados por um contrato comunicacional; (ii) *os modos de organização de discurso*, que organizam a matéria linguística conforme a finalidade daquele que fala/escreve; (iii) a *língua*, material verbal que se organiza por meio de uma “forma e de um sentido”; (iv) o *texto*, resultado material do ato de linguagem.

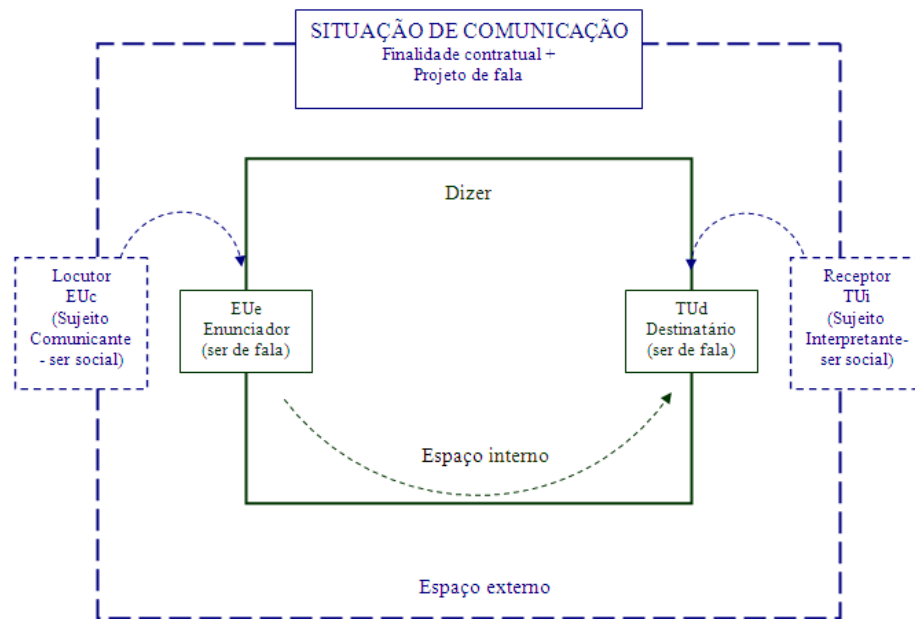
Nesse sentido, comunicar-se, para a Teoria, é um procedimento de encenação, pois:

da mesma forma que um ator em cena de teatro se utiliza do espaço cênico, da cenografia, da iluminação, da sonorização, dos comediantes, de um texto, para produzir os efeitos de sentido para um público que ele imagina, o locutor – que queira falar ou escrever – se utiliza dos componentes do dispositivo de comunicação em função dos efeitos que ele quer produzir sobre seu interlocutor [tradução nossa]<sup>7</sup> (CHARAUDEAU, 1992, p. 635).

A partir desse conceito de ato de linguagem como encenação (*mise en scène*), a Semiologia propõe um esquema bastante didático: divide o ato não em um, mas em dois circuitos, bem como institui não dois, mas quatro sujeitos interactantes, que são responsáveis pelos processos de produção e interpretação do discurso. Assim, temos então: a) *circuito externo*, que se constitui como o *material psicossocial* do ato, ou seja, à própria situação de comunicação, incluindo dois indivíduos, também psicossociais, os chamados *parceiros*, denominados de *sujeito comunicante (EUc)* e *sujeito interpretante (TUi)*; b) o *circuito interno*, o *material verbal* do ato de linguagem. Nele, também, estão incluídos dois outros sujeitos, os *protagonistas* do dizer: o *sujeito-enunciador (EUe)* e o *sujeito-destinatário (TUd)*:

---

<sup>7</sup> No original, “De même qu’un metteur en scène de théâtre utilise l’espace scénique, les décors, la lumière, la sonorisation, les comédiens, un texte, pour produire des effets de sens à l’adresse d’un public qu’il imagine, de même le locuteur – qu’il veuille parler ou écrire – utilise les composantes du dispositif de la communication en fonction des effets qu’il veut produire sur son interlocuteur.”



**Figura 3 – Representação do ato de linguagem (A de L)**  
**Fonte: Charaudeau, 2008b.**

A figura 3 acima mostra, por um lado, que o sujeito comunicante é o responsável pelo engendramento do ato e também pelo processo de produção, isto é, ele é um sujeito agente que se institui como o locutor e articulador da palavra, testemunha, portanto, de um determinado real. Através do processo de produção, ele projeta dois outros indivíduos, o *EUE*, que põe em cena as suas intenções, além de representar um papel languageiro, e o *TUD*, que representa uma imagem fabricada e totalmente dominada por ele, que é colocada como uma representação do *TUI*, sem, no entanto, ser esse sujeito. Nesse sentido, do ponto de vista do processo de produção, o *EUE* é uma imagem de enunciador construída pelo sujeito produtor da fala, o *EUC*, que representa a sua intencionalidade, o seu projeto de fala; já o *TUD* é o interlocutor fabricado pelo *EUE* como sendo o destinatário ideal, adequado ao seu ato de comunicação. Logo, O *EUE* e o *TUD*, sob a perspectiva do processo de produção, são seres que existem *no* e *pelo* discurso e que assumem certos estatutos languageiros, independente, de certo modo, dos sujeitos psicossociais reais do ato, o *EUC* e o *TUI*.

Por outro lado, o sujeito interpretante, o *TUI*, da mesma forma que o *EUC* é independente das intenções do *EUE*, é o condutor do processo de interpretação. Trata-se também de um agente que testemunha um determinado real. Através do processo de interpretação, o *TUI* remete-se a uma imagem do *Eu* (*EUE*) que é, ao mesmo, uma imagem diferente dessa que o próprio *EUC* concebe de si próprio e uma hipótese, da parte do *TUI*,

disso que a intencionalidade do EUC realizada no ato de produção. Por isso, o sujeito interpretante é considerado como um ser mais ou menos livre da intencionalidade do EUC.

Logo, o ato de linguagem é, do ponto de vista do processo de produção e interpretação, assimétrico, uma vez que o EUE e o TUD não prejudgam a natureza do EUC e nem a reação do TUI.

#### 1.4. O contrato de comunicação e a Teoria Semi linguística

Toda essa encenação discursiva entre os sujeitos *no e pelo* ato, só ganha sentido pelo *contrato comunicacional* ou *contrato de fala* que liga os parceiros através de uma finalidade discursiva. Desse modo, a noção de contrato é fundamental para compreender o esquema enunciativo que a Teoria propõe. Sobre essa noção, Charaudeau (1983) afirma que:

o *contrato de fala* (...) é constituído pelo conjunto de restrições que codificam as práticas sócio-linguísticas e que resultam em condições de produção e interpretação (circunstâncias do discurso) do ato de linguagem. Esse contrato de fala dá um certo estatuto sócio-linguístico aos diferentes protagonistas da linguagem, determinando suas falas [tradução nossa]<sup>8</sup> (CHARAUDEAU, 1983, p. 54).

Desse modo, o contrato comunicacional constitui-se como um dos saberes partilhados pelos protagonistas do dizer (fazendo parte, portanto, das Circunstâncias do Discurso), visto que toda troca verbal está calcada em um contrato que, na forma de um saber, é partilhado pelos membros de uma comunidade social.

Esse contrato é ainda caracterizado por um conjunto de restrições condicionantes das práticas sócio-linguísticas e que tocam nos seguintes componentes:

- a) **Finalidade:** Charaudeau (2006a, p. 69) define a finalidade como a categoria que ordena o ato de linguagem em função de um objetivo, obrigando os parceiros da troca a responderem a seguinte pergunta: “*estamos aqui para dizer o quê?*”. Essa finalidade é ainda entendida como um dos elementos essenciais na constituição da expectativa (*enjeu*) da troca linguística, uma

---

<sup>8</sup> No original “*Contrat de parole* (...) est constitué par l’ensemble des contraintes qui codifient les pratiques socio-langagières et que résultent des conditions de production et d’interprétation (circonstances de discours) de l’acte de langage. Ce Contrat de parole donne un certain statut socio-langagier aux différents protagonistes du langage que surdétermine leur parole.”

vez que ela determina a orientação discursiva de toda a situação de comunicação;

- b) **Identidade dos participantes:** é o componente que depende diretamente dos sujeitos que se acham inscritos e engajados na troca linguageira, sendo definida pelas perguntas “*quem troca com quem?*”, “*quem fala com quem?*”, “*quem se dirige a quem?*”, em termos que variam de traços da natureza social a traços do *status* social (CHARAUDEAU, 2006a, p.68-69);
  
- c) **Propósito:** Charaudeau (2006a) demonstra que o propósito é a categoria que requer que todo ato de linguagem seja construído em torno de um domínio de saber, respondendo a pergunta “*do que se trata?*” (CHARAUDEAU, 2006a, p. 69-70). É, portanto, “aquilo de que se fala, o projeto que se tem em mente ao tomar a palavra; o que é, afinal proposto” (CHARAUDEAU, 2006b, p. 187);
  
- d) **Circunstâncias materiais:** ou condições materiais da comunicação, constituem o dispositivo material em que o ato de linguagem se realiza. Charaudeau (2006a, p. 104) aponta que “(...) a cada situação de comunicação (...), associa-se um dispositivo particular que constitui as condições materiais *ad hoc* de realização do contrato”. Desse modo, o dispositivo material é o ambiente, o quadro, o suporte físico da mensagem. Para a apreensão das características materiais desse dispositivo, a Teoria (CHARAUDEAU, 1992, p. 637-638) propõe um conjunto de perguntas: “*os parceiros estão presentes fisicamente?*”; “*eles se veem?*”; “*eles são únicos ou múltiplos?*”; “*que canal – oral ou gráfico – é por eles utilizado?*”; “*que outro código semiolinguístico é por eles utilizado?*”; etc.

Essa noção de contrato implica, portanto, condições como a existência de dois sujeitos em *relação de intersubjetividade*, de *convenções*, *normas* e *acordos* que regulam a troca linguageira e de *saberes partilhados*, que compõem as circunstâncias de produção e interpretação do discurso. É por meio destas três condições que os parceiros da troca linguageira são possibilitados de se intercompreenderem, de se reconhecerem através de suas identidades discursivas, de reconhecerem a finalidade que o ato de linguagem tem

para cada um deles, de entenderem o que constitui o propósito temático do ato, além de considerarem as circunstâncias materiais em que tal ato se realiza.

### **1.5. As estratégias discursivas e a Teoria Semi linguística**

A noção de estratégia é também consequência do complexo esquema enunciativo característico da Teoria Semi linguística do Discurso. Tal noção repousa-se sobre a ideia de que o sujeito comunicante concebe, organiza e concretiza suas intenções de modo a produzir determinados *efeitos* sobre o sujeito interpretante, levando este último, em uma problemática de influência, a se identificar com o sujeito destinatário idealizado e construído pelo primeiro. Todavia, tais estratégias não podem, por sua vez, ir contra as restrições condicionadas pelo contrato comunicacional; ao contrário, diante do espaço de restrições do contrato, o sujeito enunciador tem uma margem de manobra que concretiza seu projeto de fala por meio de suas estratégias discursivas. Logo, o ato de linguagem é, nesse sentido, caracterizado por dois espaços: a) um *espaço de restrições*, condicionado pelo contrato de comunicação; b) um *espaço de estratégias* que, considerando o primeiro espaço e o projeto de fala do sujeito que enuncia, diz respeito à margem de manobra em que o sujeito pode “circular” para encenar seu discurso.

Além do mais, através das estratégias discursivas, o sujeito enunciador (EUE), visando influenciar o seu destinatário, lança mão dos efeitos pretendidos pelo ato de linguagem. De acordo com os procedimentos de tomada de palavra (processos de regulação, de identificação, de dramatização e de racionalização), o sujeito enunciador pode encenar, no âmbito de seu ato de linguagem, efeitos de identificação, relacionados com a imagem que ele quer construir de si próprio e que ele deseja que o destinatário assumira como sendo a sua; efeitos de patemização, relacionados com as emoções que ele pretende que o destinatário experimente; efeitos de racionalização, concernentes às estratégias de argumentação ou de narração do ato de linguagem.

As estratégias encenadas pelo EUE em seu ato de linguagem podem ainda intervir em três diferentes planos: a) *plano de legitimidade*, no qual as estratégias são determinantes da *posição de autoridade* do sujeito enunciador, ou seja, tais estratégias fundamentam a autoridade do sujeito, sendo, portanto, orientadas em função do “eu”; b) *plano de credibilidade*, na qual as estratégias determinam a *posição de verdade do sujeito*, isto é, no plano da credibilidade, o sujeito enunciador está preocupado em mostrar que *o seu discurso é verdadeiro e que ele pode ser tomado como verdade*, orientando o ato de linguagem para si próprio, o “ele”; c) *plano de captação*, cujas estratégias objetivam fazer

com que o *parceiro da troca comunicativa entre no mesmo arranjo enunciativo proposto pelo EU*, sendo, assim, orientadas em função do “tu”.

## 1.6. Os modos de organização do discurso

O sujeito comunicante, diante das restrições que configuram o contrato comunicacional, utiliza, para a concretização de seu projeto de fala, categorias de língua ordenadas em Modos de Organização do Discurso. Segundo Charaudeau (1992), os *modos de organização do discurso* constituem-se como princípios de organização da matéria linguística que dependem da finalidade comunicativa do sujeito falante. São procedimentos de ordem linguageira que consistem no uso de certas categorias de língua, ordenando-as em função das finalidades discursivas do ato de linguagem, sendo agrupados em quatro modos: *enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo*.

Cada um desses modos possui uma função de base, correspondente à finalidade discursiva do projeto de fala do locutor (enunciar, descrever, contar/narrar, argumentar) e um princípio de organização que, para o descritivo, o narrativo e o argumentativo, trata-se de um duplo princípio.

Desse modo, cada um dos modos acima propõe dois aspectos: uma *organização do “mundo referencial”* (ou mundo fenomênico), resultante das lógicas de construção de cada um dos modos (construção descritiva, lógica narrativa e lógica argumentativa) e uma *organização da encenação desses mundos* construídos (encenação descritiva, encenação narrativa e encenação argumentativa).

A proposta de Charaudeau (1992), no que tange a tais modos de organização, é uma proposta de base linguística na medida em que o pesquisador compreende os modos como *princípios de organização da matéria verbal estruturada em categorias de língua*. Como o discurso televisivo é constituído não só da matéria verbal, mas também da matéria visual-fílmica, temos também necessidade de encarar os modos de organização do discurso sob o ponto de vista dessa materialidade significativa. Logo, o trabalho de Melo (2003) constitui-se em um referencial teórico-metodológico adequado para a análise da imagem fílmica, já que a pesquisadora brasileira propõe uma decomposição do estrato visual-fílmico em modos de organização do discurso.

Nas seções abaixo, apresentaremos os princípios componentes centrais dos modos *enunciativo* e *descritivo*, seguindo os postulados de Charaudeau (1992; 2008b), já que nossos objetivos específicos contemplam a análise descritiva desses dois modos.

### 1.6.1. O modo de organização enunciativo

Segundo Charaudeau (1992), o *modo de organização enunciativo* é uma categoria discursiva que aponta para a forma pela qual o sujeito falante age na encenação de seu ato de linguagem. Desse modo, o *enunciativo* lida diretamente com a atividade linguageira do *enunciar*, que consiste em organizar categorias de língua de maneira a dar conta da posição que o sujeito falante ocupa em *relação ao interlocutor*, em *relação ao que ele diz* e em *relação ao que o outro diz*. Logo, no âmbito da Semiologia, a enunciação é encarada como um *processo de apropriação* da língua para engendrar-la no discurso e enunciar a posição do locutor, tal como propõe Benveniste (1989).

O modo de organização enunciativo, como uma mecânica discursiva que permite enunciar, distingue três funções, através das quais o sujeito falante pode: a) estabelecer uma relação de influência com o interlocutor, num *comportamento alocutivo*; b) revelar o seu ponto de vista, num *comportamento elocutivo*; e c) retomar a fala de um terceiro, num *comportamento delocutivo*.

O modo de organização enunciativo, em comparação com os outros modos, tem um *status* especial pelo fato de todo ato de linguagem ser determinado pelo *ponto de vista de quem enuncia*, ou seja, pelo ponto de vista do *sujeito enunciador (EUE)*. Logo, este modo não pode ser confundido nem com a situação de comunicação, pois esta engloba os *parceiros* do ato de linguagem, enquanto o enunciativo lida com os *protagonistas* do dizer; nem com a *modalização*, pois esta é uma categoria de língua que reúne determinados procedimentos linguísticos com os quais o locutor explicita o seu ponto de vista, enquanto o enunciativo é uma categoria do discurso.

Pelo fato do enunciativo ter este *status* especial, seus procedimentos discursivos estão entrelaçados com alguns procedimentos e/ou efeitos dos outros modos de organização do discurso. Assim, na encenação descritiva, os procedimentos discursivos do enunciativo são abordados pelos efeitos por ela produzidos; na encenação narrativa, tais procedimentos são abordados pelas formas de implicar o destinatário-leitor, pelos modos de intervenção do narrador e pelos estatutos e pontos de vista do narrador; e na encenação argumentativa, eles são abordados através tanto dos tipos de posição do sujeito argumentante, quanto dos tipos de valores dos argumentos.

Como o modo enunciativo distingue três funções correspondentes ao ponto de vista do enunciador em relação ao seu dizer, em relação ao seu interlocutor e em relação ao mundo que o cerca, nas seções abaixo apresentaremos esses componentes de modo geral.

### **1.6.1.1. O comportamento alocutivo ou a relação de influência entre o locutor e o interlocutor**

Através do comportamento alocutivo, o locutor enuncia sua posição em relação ao interlocutor, ao mesmo tempo em que implica este último em seu dizer agindo sobre ele. Desta forma, o interlocutor é instado a ter uma determinada reação ao ato de linguagem do locutor, reação esta que evidencia uma relação de influência entre eles.

Além do mais, ao implicar o interlocutor em seu ato de linguagem e lhe impor certo comportamento, o locutor atribui a si e ao interlocutor determinados “papéis languageiros”, que podem ser de dois tipos: a) o sujeito falante se coloca em uma *posição de superioridade*, que o permite atribuir a si mesmo um papel que impõe ao interlocutor a execução de um determinado fazer (fazer fazer / fazer dizer), estabelecendo assim uma *relação de força* entre o locutor e o interlocutor; b) o sujeito falante se coloca numa *posição de inferioridade*, que o faz produzir uma “solicitação” ao interlocutor – solicitação esta que conta com o “saber” e o “poder fazer” do interlocutor –, estabelecendo entre ambos uma *relação de petição*.

Como já mencionamos anteriormente, o ato de linguagem pressupõe a interação entre quatro sujeitos, o EUC (sujeito comunicante), o EUE (sujeito enunciador), o TUD (sujeito destinatário) e o TUI (sujeito interpretante), inscritos em dois circuitos, um interno, onde se encontram os protagonistas do dizer, o EUE e o TUD, outro externo, onde se encontram os parceiros do dizer, o EUC e o TUI. Dessa forma, a noção de ato de linguagem proposta pela Teoria Semiolinguística pressupõe a existência de dois sujeitos virtuais (o EUE e o TUD) que representam a intencionalidade do sujeito comunicante e as expectativas do sujeito interpretante sem prejudicarem a natureza daquele e a reação deste. Assim, quando dizemos que, através do alocutivo, o sujeito falante atribui certos papéis languageiros a si próprio e ao interlocutor, devemos relacionar tal assertiva com os sujeitos inscritos no circuito interno do ato de linguagem, ou seja, com aqueles sujeitos que existe somente no e pelo ato de linguagem: o EUE e o TUD. Na verdade, a relação de poder da qual citamos acima e o estatuto de autoridade do EUE só existe no ato de linguagem, isto é, como intenção do EUC. O TUI, por sua independência, pode não aceitar tal autoridade e refutar os papéis languageiros atribuídos ao EUE e ao TUD.

### **1.6.1.2. O comportamento elocutivo ou a relação do locutor consigo próprio**

Por meio do comportamento elocutivo, o locutor enuncia *seu ponto de vista sobre o mundo*, resultando, com isso, em uma enunciação que tem o efeito de modalizar subjetivamente a verdade contida no propósito referencial.

Esse ponto de vista do locutor pode ser especificado como:

- a) ponto de vista do *modo de saber*: especifica de que maneira o locutor tem conhecimento do propósito do ato de linguagem;
- b) ponto de vista de *avaliação*: explicita a forma pela qual o sujeito julga o propósito enunciado;
- c) ponto de vista de *motivação*: especifica a razão pela qual o sujeito é levado a realizar o conteúdo do propósito enunciado;
- d) ponto de vista de *engajamento*: explicita o grau de adesão ao propósito enunciado;
- e) ponto de vista de *decisão*: especifica o estatuto do locutor, bem como o tipo de decisão que a enunciação realiza.

### **1.6.1.3. O comportamento delocutivo ou a relação do locutor com um terceiro**

Através do comportamento delocutivo, o locutor se apaga do seu ato de linguagem, não implicando também o interlocutor. Na verdade, o locutor apenas testemunha a forma pela qual os discursos do mundo, oriundos de terceiros, se impõem sobre ele, resultando, desta forma, em uma enunciação aparentemente objetiva que retoma textos e/ou propósitos que não pertencem ao sujeito falante.

Há, neste caso, somente duas possibilidades: ou o propósito se impõe por si só, ou seja, o locutor diz como o mundo existe através de seu modo e grau de asserção; ou o propósito é um texto produzido por outro locutor em uma outra enunciação. Nesse sentido, o locutor atuaria somente como um relator, que demonstra o que o outro diz e como ele diz.

Entretanto, como o ato de linguagem não pode estar desvinculado tanto do sujeito falante quanto do ponto de vista deste último, o comportamento delocutivo deve ser compreendido, como aponta Charaudeau (1992, p. 649), como um jogo protagonizado pelo sujeito que fala, um jogo no qual fosse possível a este sujeito não ter um ponto de vista, bem como desaparecer por completo de sua enunciação deixando, então, o discurso falar por si só.

### **1.6.2. O modo de organização descritivo**

Conforme postula a Teoria Semiolinguística do Discurso, o *modo de organização descritivo* é um *procedimento discursivo* que se utiliza de algumas categorias de língua para produzir determinados efeitos, resultando, ao seu fim, em uma descrição.

Esse modo de organização se baseia em uma atividade de linguagem, o **descrever**, que consiste em fazer existir os seres nomeando-os, localizando-os e qualificando-os de maneira singular, através de um olhar sobre o mundo. Logo, é a partir do descritivo, que se tem a criação dos seres discursivos em um determinado texto.

Entretanto, a atividade de descrever está estreitamente ligada ao *contar*, uma vez que as ações só têm sentido em relação às identidades e às qualificações dos actantes, bem como ao argumentar, visto que o descrever toma emprestado deste último um certo número de operações lógicas para classificar os seres, e o argumentar só pode exercer-se a respeito dos seres que têm alguma identidade e qualificação.

Essas ligações mantidas com as atividades de contar e de argumentar permitem ao descritivo associar-se aos outros modos de organização do discurso, ou seja, os modos narrativo e argumentativo, na construção de um texto.

O modo de organização descritivo ainda se compõe de três componentes, que são autônomos, porém indissociáveis um do outro: (i) *nomear*, (ii) *localizar-situar* e (iii) *qualificar*. Tais componentes são implementados no discurso por meio de procedimentos discursivos de *identificação* (nomear), de *construção objetiva do mundo* (localizar-situar e qualificar) e de *construção subjetiva do mundo* (qualificar)

#### **1.6.2.1. Nomeação**

Para Charaudeau (1992), nomear é dar existência a um ser por meio de uma dupla operação que consiste na *percepção* de uma diferença no *continuum* do universo e, concomitantemente, na *classificação* dessa diferença em uma semelhança. Tais operações, contudo, dependem estreitamente do sujeito que percebe, visto que o mundo

não é um objeto pré-construído, que existe de maneira autônoma e exterior, mas sim construído por esse sujeito através de seu discurso (processo de transformação). Entretanto, tal sujeito não pode existir somente em razão de sua subjetividade, uma vez que ele faz parte de um determinado grupo social (e até mesmo civilizacional), que, de alguma maneira, sobredetermina, através de aspectos culturais, a sua visão de mundo.

Com relação aos procedimentos discursivos, a nomeação só é possível através dos procedimentos de identificação, que consistem em fazer existir os seres, humanos ou não, nomeando-os. A identificação serve-se de diversas categorias linguísticas, tais como a denominação, a indeterminação, a atualização, para nomear e identificar um determinado ser. Isso equivale a dizer que a identificação pode ser do tipo *genérica* (*identificação genérica*), na qual os indivíduos são nomeados por nomes comuns que os individualizam e os fazem pertencer a uma determinada classe de seres; ou do tipo *específica* (*identificação específica*), que, através de nomes próprios, identifica os seres naquilo que lhes são específico.

#### **1.6.2.2. Localização/Situação**

Localizar-situar é determinar para um ser o seu lugar no espaço e no tempo. Porém, ao mesmo tempo em que se localiza este ser no espaço e no tempo, também se atribui a ele algumas características, visto que, por efeito de retorno, a posição espaço-temporal dá a ele a sua razão de ser.

Discursivamente, a localização-situação se realiza através de procedimentos de *construção objetiva*, que, resumidamente, consistem em construir uma visão de verdade<sup>9</sup> sobre o mundo, que qualifica os seres por meio de traços que podem ser verificados por qualquer outro sujeito além do sujeito falante. Assim sendo, a construção objetiva do mundo depende, para a construção de sua “objetividade”, de: (i) uma organização *sistematizada* do mundo, que resulta de um ponto de vista científico sobre o mesmo; (ii) uma *observação* do mundo que é compartilhada pelos membros de uma comunidade social na forma de um *consenso* que se constitui para esses mesmos seres como a *realidade em si*.

---

<sup>9</sup> Charaudeau (1992, p. 674) aponta que essa visão de verdade não pode ser entendida como verdade do mundo, visto que ela trata-se de um *imaginário social compartilhado* que representa e constrói o mundo segundo aquilo que esse grupo social acredita ser a verdade. Para ele seria mais exato falar em verossimilhança realista do mundo.

### 1.6.2.3. Qualificação

O componente qualificar está correlacionado ao componente nomear, entretanto, enquanto este estrutura o mundo em “constelação de seres”, aquele atribui sentido particular aos seres, especificando-os a partir de um ponto de vista tanto objetivo quanto subjetivo.

E é através deste ponto de vista subjetivo que o sujeito descritor satisfaz seu desejo de posse do mundo, uma vez que, ao qualificar um determinado ser, ele o singulariza e o especifica não somente por meio de sua racionalidade, mas também de seus sentidos e sentimentos.

Porém, pelo fato deste sujeito descritor viver em coletividade, as normas da prática social exercem coerções na qualificação dos seres em seu discurso. E isso possibilita-nos a entender a qualificação como uma atividade discursiva em que o sujeito falante manifesta o seu imaginário individual e/ou coletivo em um jogo de conflito entre visões normativas, (impostas pelas normas sociais) e visões subjetivas (condicionadas pela sua subjetividade). Desse modo, no plano discursivo, a qualificação se realiza através de procedimentos de construção objetiva e construção subjetiva do mundo.

\* \* \*

Considerando nossos objetivos e perguntas de pesquisa, os pressupostos teóricos apresentados nesse capítulo orientarão as nossas análises, tanto a descritiva, quanto a interpretativa. No próximo capítulo apresentaremos como o objeto emoção é considerado em uma perspectiva discursiva.

## CAPÍTULO 2

### EMOÇÃO E DISCURSO

“Um dos segredos da boa teledramaturgia é que, quando você se prende a fórmulas, o resultado tende a ficar ruim. Volto a dizer: o sucesso não tem receita.” (Walcyr Carrasco)

O presente capítulo discorre sobre o objeto emoção sob um ponto de vista discursivo. Na primeira seção, apresentamos como a emoção, denominada de *pathos*, é encarada no âmbito da retórica clássica e da argumentação retórica. Na segunda seção, apresentamos o ponto de vista da Teoria Semiolinguística do Discurso a propósito desse objeto.

#### 2.2. A emoção e o *pathos*: o ponto de vista retórico

O surgimento da retórica está relacionado a uma necessidade pragmática: resolver conflitos judiciais na Sicília grega após a expulsão dos persas da região. Segundo Reboul (2004), à guerra civil seguiram-se inúmeros conflitos judiciais da parte dos cidadãos gregos que reclamavam seus bens do governo local. Tal situação levou Córax, discípulo do filósofo Empédocles, juntamente com o seu discípulo Tísias, a publicarem uma “arte oratória” (*tekné rhetoriké*) que pudesse dar meios aos litigantes de defender suas causas. A coletânea reunia preceitos práticos e exemplos para que as pessoas comuns pudessem recorrer à justiça em busca dos seus direitos. Assim, o primeiro manual de retórica, surgido por volta de 465 a.C. na Grécia Antiga, define-a como “técnica criadora de persuasão”.

Posteriormente, mais precisamente por volta de 329 e 323 a. C., Aristóteles redefine a retórica como a “arte de persuadir”, isto é, como “(...) a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (ARISTÓTELES, 2005, p. 95). Isso permitiu que a retórica fosse inserida em um quadro de tratamento teórico e sistemático, bem como ocupasse um lugar no cenário da antiga *polis* grega, estabelecendo, com isso, uma utilidade para a mesma no seio das atividades humanas: a retórica, até aquele momento, vinha sofrendo de um certo descrédito devido ao fato de ela lidar, não com a verdade científica, mas com o verossímil e com o plausível.

A *Retórica* de Aristóteles fez mostrar que as atividades e o conhecimento humano são organizados por meio de dois tipos de questões: por um lado, há aquelas de ordem

estritamente científica e exata e que exigem procedimentos próprios para demonstrar que tal questão é verdadeira; por outro lado, há aquelas de ordem estritamente *verossímil* e *plausível* e que exigem procedimentos de outra natureza para argumentar, com o intuito de persuadir, estando tal questão mais próxima daquilo que é admitido pelo bom senso social. Assim, como aponta Amossy (2000, p. 3):

[d]entro da concepção descendente de Aristóteles, a retórica aparece como uma fala destinada a um auditório que ela tenta influenciar submetendo-o a posições suscetíveis de o parecer razoáveis. Ela se exerce em todos os domínios humanos onde é preciso adotar uma opinião, tomar uma decisão, não sobre a base de qualquer verdade absoluta fora de valor, mas fundamentando-se nisso que parece plausível (...). O verossímil e a opinião constituem assim o horizonte da retórica. Eles foram frequentemente considerados como sua maior fraqueza: eles que a situam fora do ciclo da verdade. Eles constituem em verdade o princípio de sua força. Eles permitem raciocinar e comunicar em função de normas de racionalidade dentro de numerosos domínios onde a verdade absoluta não pode ser garantida. (AMOSSY, 2000, p. 3) [tradução nossa]<sup>10</sup>.

Portanto, a partir de Aristóteles, fica estabelecida a distinção entre *Demonstração* e *Argumentação* e o respectivo domínio de ambos os procedimentos. No interior dessa distinção, a argumentação está, nas palavras de Reboul (2004), a meio caminho da ignorância pura e simples e da demonstração científica, constituindo-se como um método de pesquisa e prova que está entre o necessário e o arbitrário, sendo um dos pilares da retórica.

Essa ideia de persuadir o outro, de levar alguém a crer em alguma coisa, de levar o auditório a partilhar um determinado ponto de vista através do discurso, constitui a principal característica da argumentação retórica, sendo, portanto, o principal fundamento desse tipo de abordagem. Podemos dizer, então, que, na retórica aristotélica, o discurso tem uma força que é exercida no interior das trocas verbais, ao curso das quais os homens conduzem seus semelhantes a partilhar suas visões sobre o que parece plausível e razoável, em função dos lugares comuns (*topos*) que eles compartilham e sobre o qual o discurso se apoia para se fazer valer.

Em suma, podemos concluir, juntamente com Amossy (2000, p.3), que a retórica, no interior da tradição aristotélica, se define:

---

<sup>10</sup> No original: « Dans la conception issue d'Aristote, la rhétorique apparaît comme une parole destinée à un auditoire qu'elle tente d'influencer en lui soumettant des positions susceptibles de lui paraître raisonnables. Elle s'exerce dans tous les domaines humains où il s'agit d'adopter une opinion, de prendre une décision, non sur la base de quelque vérité absolue nécessairement hors de portée, mais en se fondant ce qui semble plausible.(...) Le vraisemblable et l'opposable constituent ainsi l'horizon de la rhétorique. Ils ont souvent été considérés comme sa faiblesse majeure : c'est qu'ils situent en dehors du cercle de la vérité. Ils constituent en réalité le principe de sa force. Ils permettent de raisonner et de communiquer en fonction de normes de rationalité dans les innombrables domaines où la vérité absolue ne peut être garantie. »

- 1) como um discurso que só existe dentro de um processo de troca verbal, na qual o locutor leva em conta esse à qual ele se dirige. Nesse sentido, *falar/escrever é comunicar*;
- 2) como uma atividade verbal que, através do discurso, visa agir sobre os demais. *O dizer é, portanto, um fazer*;
- 3) como uma atividade verbal calcada na razão e que se endereça a um auditório capaz de raciocinar;
- 4) como um discurso construído a partir de técnicas e estratégias argumentativas com a finalidade de persuasão. Aqui, *falar é um mobilizar recursos linguísticos em um conjunto organizado e orientado*.

Todavia, o sistema retórico aristotélico previa que o discurso, além do caráter lógico e racional que o constitui e do qual mencionamos acima, é interceptado por outras duas categorias: falamos aqui do *ethos* e do *pathos*. Aristóteles (2005) aponta que:

[a]s provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo o que ele demonstra ou parece demonstrar. (ARISTÓTELES, 2005, p. 96).

Portanto, na retórica aristotélica, o orador pode se valer de três tipos de provas para persuadir o seu auditório: ele pode utilizar de provas que residem no próprio discurso, pelo que ele demonstra o parece demonstrar, o *logos*; ele pode também utilizar de provas que residem no caráter moral do orador, o *ethos*; ele pode ainda se valer de provas que residem no modo como ele dispõe o seu ouvinte, o *pathos*. Assim, *logos*, *ethos* e *pathos* constituem os três polos do empreendimento persuasivo: o *logos* está relacionado ao discurso, o *ethos* ao orador e o *pathos* ao auditório.

Nesse contexto, percebemos que o *ethos* diz respeito ao caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, pois “(...) acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas (...)” (ARISTÓTELES, 2005, p. 96). O *pathos* é definido como o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório através do seu discurso. Já o *logos* diz respeito à argumentação propriamente dita do discurso, correspondendo ao aspecto dialético da retórica.

No que concerne à persuasão pela disposição dos ouvintes, ou seja, ao *pathos*, Aristóteles (2005) explica que:

[p]ersuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes **são levados a sentir emoção por meio do discurso**, pois os **juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio**. É desta espécie de prova e só desta, dizíamos, se tentam ocupar os autores actuais das artes retóricas. (ARISTÓTELES, 2005, p. 97) [grifos nossos].

Pelos apontamentos de Aristóteles (2005), observamos que no que diz respeito ao *pathos*, assim como para o *ethos*, esses são materializados no discurso, isto é, a emoção que o orador deseja suscitar no auditório se faz via discurso (*logos*). Assim, sob a óptica de Aristóteles, o discurso é meio pelo qual o orador tem condições de agir sobre o auditório, suscitando nesse último emoções ou estados emotivos variados.

Segundo Amossy (2000), o termo “*pathos*” designa as emoções que o orador tem interesse de conhecer para agir eficazmente sobre os espíritos. Nesse sentido, a retórica aristotélica consagra um livro inteiro a essa questão do *pathos* (o Livro II da *Retórica*), examinando os diferentes tipos de paixão sobre três aspectos principais: a) o estado de espírito que as experimenta, b) a categoria de pessoas que se deseja tocar e c) o motivo (finalidade) pelo qual se utiliza essas paixões. Em outras palavras, o orador que deseja convencer seu auditório, valendo-se do *pathos* como uma prova de persuasão, deve conhecer as emoções de base – a cólera e a calma; a amizade e o ódio; o temor e a confiança; a vergonha; a obrigação; a piedade e a indignação; a inveja e a emulação –, deve também conhecer o seu auditório e deve ainda inseri-las na finalidade da situação de argumentação.

Portanto, o empreendimento aristotélico não corresponde a uma taxonomia das emoções, mas a um estudo das “emoções de base” que contribuem para a convicção.

O ponto de vista retórico-aristotélico sobre a emoção, o nosso *pathos*, serve de base para a teorização da emoção sob um enquadramento discursivo no âmbito da Teoria Semiolinguística do Discurso, a base teórico-metodológica de nosso trabalho. Assim, na seção abaixo, apresentaremos os postulados de Charaudeau (2000) a respeito da *emoção* e do fenômeno discursivo da *patemização* no que diz respeito à perspectiva adotada pela autor.

## **2.2. Emoção e Semiolinguística: a patemização**

Dentro de uma problemática de influência, a constituição do ato de linguagem se dá a partir de quatro processos languageiros, sendo que um deles corresponde ao

*processo de dramatização*, ou seja, ao processo que tem por finalidade suscitar emoções no sujeito destinatário, através de efeitos produzidos pela encenação discursiva (efeitos visados), de forma que esse possa se mover em tal ou tal direção e aderir, sem resistência, ao ponto de vista do sujeito enunciador. O processo de dramatização do ato de linguagem está, portanto, ligado ao *pathos* da tradição retórica e ele se constitui como um dos elementos de qualquer ato de linguagem, sem que, nessa perspectiva, ele esteja vinculado somente ao ato argumentativo (ver figura 2).

Esse processo é tratado por Charaudeau (2000) no artigo *Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathémisation à la télévision* com a denominação de *efeito pathêmico*. No interior desse trabalho, Charaudeau (2000) procura fazer um estudo discursivo das emoções, evidenciando como essa pode ser tratada em um quadro de análise do discurso. Para compreendermos tal processo e o efeito que ele cria no interior do ato de linguagem, valer-nos-emos do referido artigo para discutirmos tal questão.

Charaudeau (2000) aponta que, no interior de um quadro de análise do discurso, o ponto de vista em relação ao objeto de estudo *emoção* não pode ser o mesmo de uma psicologia das emoções, nem de uma sociologia das emoções<sup>11</sup>. A Análise do Discurso, por seu turno, tem por objeto de estudo a linguagem enquanto construtora de sentido dentro de uma troca verbal, o que pressupõe que o signo discursivo seja portador de alguma coisa que não reside nele próprio, mas que resulta da interação dos seguintes fatores: a) dos *desejos e intenções dos sujeitos* presentes na troca; b) dos *lugares de pertença* desses sujeitos; c) do *jogo de interações*; d) dos *saberes e visões do mundo*; e) das *circunstâncias* em que a troca se realiza. Nesse sentido, a emoção, dentro desse quadro, não se constitui como uma manifestação do sujeito, nem como uma tendência (temperamento) do mesmo, muito menos como um sintoma do comportamento coletivo, mas como um *signo discursivo* portador *daquilo que pode advir ao sujeito* pelo fato desse mesmo sujeito reconhecê-lo, através dos discursos de representação socialmente codificados, como uma *figura* sobre a qual se apóia o discurso. Em outras palavras, a proposta de Charaudeau (2000) é estudar a emoção como um *efeito discursivo*, na verdade, como um *efeito visado* (e não produzido) pelo sujeito enunciador, isto é, como

---

<sup>11</sup> Charaudeau (2000) aponta que, em relação a uma *psicologia das emoções*, esta tem por objetivo estudar seja as reações comportamentais dos indivíduos, seja os dispositivos de humor ou de personalidade dos mesmos (temperamentos), seja a reação comportamental dos sujeitos. Enquanto uma *sociologia das emoções* tem por objetivos estabelecer categorias “interpretativas-idealtípicas” através da reconstrução disso que deveria ser o comportamento humano em uma determinada situação social, bem como descrever categorias de emoção-norma-julgamento do comportamento social.

um efeito que este pretende ver atingido por meio de sua encenação discursiva. De forma a delimitar o escopo do estudo da emoção no discurso, Charaudeau (2000) denomina tais efeitos de *efeitos patêmicos*, justificando que:

[e]ssa é a razão pela qual eu prefiro os termos “pathos”, “patêmico” e “patemização” a este de emoção. Isso me permite, de um lado, inserir a análise do discurso das emoções na filiação da retórica que, depois de Aristóteles, tratou os discursos em uma perspectiva de visada e de efeito (...), por outro lado, de demarcar a análise do discurso, se necessário for, em relação à psicologia e a sociologia. (CHARAUDEAU, 2000, p. 137) [tradução nossa].<sup>12</sup>

Os efeitos patêmicos são, portanto, os efeitos visados a partir da realização do processo de dramatização que é colocado diante do sujeito falante quando este toma a palavra. Através do processo de dramatização, o sujeito falante, querendo influenciar o sujeito destinatário de forma que este possa aderir sem resistência ao seu ponto de vista, utiliza *estratégias de dramatização* (da mesma maneira que no processo de racionalização ele utiliza estratégias de persuasão [argumentativo] ou de sedução [narrativo/descritivo]) que permitem aprisionar o destinatário em um *universo afectual*, fazendo-o mover em uma tal direção e colocando-o a mercê do EUe.

Sendo, então, uma categoria de efeito, o tratamento discursivo das emoções se dá a partir de três aspectos:

- *as emoções são de ordem intencional*, uma vez que elas se experimentam no sujeito como a representação de um objeto em direção ao qual ele se move, ou que ele tenta combater. Isto é, elas se manifestam como um agir para chegar a um objetivo, sendo desencadeadas por algo que é da ordem do desejo;
- *as emoções estão ligadas aos saberes de crenças*, visto que elas estão sujeitas a julgamentos que se apoiam nas crenças partilhadas por um grupo social, cujo respeito às normas ou não acarretaria uma sanção social. Assim, as emoções são estados mentais que se apoiam sobre os saberes de crenças, saberes esses estruturados ao redor de valores polarizados e dependentes da

---

<sup>12</sup> No original: « C’est la raison pour laquelle je préfère les termes ‘pathos’, ‘pathémique’ et ‘pathémization’ à celui d’émotion. Cela me permet d’une part d’insérer l’analyse du discours des émotions dans la filiation de la rhétorique qui depuis Aristote traite les discours dans une perspective de visée et d’effets (...), d’autre part de démarquer l’analyse du discours, si besoin est, de la psychologie et de la sociologie. »

subjetividade do sujeito, uma vez que elas existem em razão dessa subjetividade;

- as emoções se inscrevem em uma problemática de *representação psicossocial* pelo fato de serem estados mentais intencionais que se apoiam sobre saberes de crença. Segundo Charaudeau (2000), as representações se desenvolvem a partir de um duplo movimento: a) de *simbolização*, movimento que arranca os objetos do mundo de sua existência objectual, figurando-os, através de um sistema semiológico qualquer, em uma imagem que é dada pelo objeto, mas que não é o objeto; b) de *auto-apresentação*, movimento pelo qual o mundo construído e figurado volta-se para o sujeito como uma imagem, fazendo com que esse sujeito se defina em relação a essa imagem. Dessa forma, as emoções são *representações patêmicas* que descrevem uma situação a propósito da qual um julgamento de valor, coletivamente partilhado e instituído em uma norma social, envolve um actante, que é um ser beneficiário ou vítima e ao qual o sujeito da representação se encontra ligado. É, nesse sentido, como representações patêmicas, que podemos falar, juntamente com Charaudeau (2000), de uma *tópica das emoções*, tópica essa que participa do ponto de vista retórico, mas que é complementada por uma teoria do sujeito e da situação de comunicação.

Assim, o estudo da patemização toca na questão de que a construção discursiva do sentido é uma encenação dos efeitos visados que depende das inferências produzidas pelos parceiros do ato de linguagem, sendo que essas inferências dependem dos conhecimentos (saberes) da situação de comunicação. Logo, a organização do universo patêmico está calcada na situação social e sócio-cultural na qual a troca comunicativa se inscreve.

Portanto, a patemização é o resultado de um jogo entre as instruções contratuais e as liberdades enunciativas, o que pressupõe condições para a realização da patemização. Charaudeau (2000) lista três condições para a organização do efeito patêmico:

- a) **Dispositivo comunicativo:** os componentes do contrato de comunicação, sobretudo a finalidade e a identidade, devem predispor o efeito patêmico, pois, como vimos, é a situação de comunicação que emana instruções

discursivas para o desenvolvimento dos processos linguageiro do ato de influência;

- b) **Campo temático:** o campo temático em que o ato de linguagem se apoia deve prever um universo de patemização e produzir uma certa organização das tópicas (imaginários sociodiscursivos) para produzir um efeito patêmico;
- c) **Espaço de estratégia:** a instância enunciativa, ou o sujeito enunciador, deve, no interior do processo de dramatização, utilizar uma encenação discursiva com finalidade patemizante, isto é, as estratégias devem ser organizadas para produzir efeitos patêmicos.

No discurso, o efeito patêmico pode ser obtido de forma *explícita e direta*: o sujeito enunciador (EUE) emprega palavras que remetem a um universo emocional, de tonalidade patêmica; ou pode ser obtido de forma *implícita e indireta*: o EUE emprega palavras que, aparentemente, são neutras do ponto de vista patêmico.

A partir dessas formas de se obter o efeito patêmico no discurso, podemos constatar pelo menos três problemas, dos quais nos fala Charaudeau (2000, p. 139). O primeiro problema diz respeito às palavras que descrevem, de forma clara e transparente, emoções, tais como os vocábulos “angústia”, “terror”, “felicidade”, etc., mas cuja aparição não pressupõe que se produza um efeito patêmico no interlocutor. Charaudeau chama esse problema de despatemização. O segundo problema corresponde às palavras que não descrevem emoções, mas que são boas candidatas ao seu desencadeamento, pelo fato de estarem relacionadas com um certo universo patêmico. Há ainda um último problema que diz respeito aos enunciados que não comportam palavras patemizantes, mas que são suscetíveis de produzir efeitos patêmicos quando se considera a situação de comunicação na qual esses enunciados são empregados.

Segundo Charaudeau (2000), o efeito patêmico pode ser enunciado de forma dupla. Em primeiro lugar, ele pode ser resultado de uma **enunciação de expressão patêmica**: enunciação ao mesmo tempo elocutiva e alocutiva que objetiva a produzir um efeito de patemização seja pela descrição ou manifestação do estado emocional no qual o locutor é suposto de se encontrar (elocutivo), seja pela descrição do estado na qual o destinatário deveria se achar (alocutivo). Esse tipo de efeito depende da relação identitária e do jogo interlocutório que se instaura entre os parceiros da troca.

Em segundo lugar, ele pode ser o resultado de uma **enunciação da descrição patêmica**: propõe ao destinatário a narração de uma cena dramatizante suscetível de produzir tal efeito. Esse tipo de enunciação depende do laço que uni, de forma projetiva, o destinatário à cena dramatizada e aos protagonistas da cena.

Portanto, o estudo da emoção, do ponto de vista da Teoria Semiolinguística do Discurso, diz respeito a uma categoria de efeitos de sentido visados pelo sujeito comunicante ao produzir seu ato de linguagem. Desse modo, a emoção é uma estratégia discursiva que, considerando o princípio de influência do ato de linguagem, visa suscitar certas emoções no destinatário. Há três condições para o engendramento da emoção no interior do ato de linguagem: a) o dispositivo comunicativo, b) o campo temático e c) o espaço de estratégias. Além do mais, o fato de a patemização se materializar por meio da linguagem (verbal e/ou visual) faz com ela possa ser explícita ou mesmo implícita.

\* \* \*

O próximo capítulo apresenta os pressupostos teóricos-metodológicos para a descrição e interpretação do estrato visual-fílmico de nosso corpus.

## CAPÍTULO 3

### ESTRATO VISUAL-FÍLMICO: MORFOLOGIA E SINTAXE

“A gente não tem ideia do mal que pode fazer aos outros com as nossas novelas. Se a menina do sertão cearense fizer o que a menina de Ipanema faz, o pai mata ou expulsa de casa. Ainda existe muito conservadorismo por aí...”  
(Benedito Rui Barbosa)

O presente capítulo apresenta as principais categorias linguageiras do estrato visual-fílmico que serão utilizadas ao longo de nossas análises, seja do ponto de vista da análise descritiva, seja do ponto de vista da análise interpretativa. Logo, trata-se de um capítulo teórico e metodológico que apresenta as bases para uma análise sistemática desse estrato em nosso trabalho, visto que nossos objetivos de pesquisa contemplam-na.

O nosso ponto de partida é o trabalho de Melo (2003) intitulado *Estratégias discursivas da publicidade televisiva*. Nesse trabalho, a pesquisadora realiza um estudo das estratégias discursivas de 25 publicidades<sup>13</sup> de produtos de perfumaria (incluindo nesta categoria não só perfumes, mas também produtos de higiene pessoal e cosméticos) no que concerne ao destinatário, o público masculino ou o público feminino, dessas publicidades. Logo, sua pesquisa desenvolveu-se com o intuito de responder a questão se haveria, nas publicidades televisivas, estratégias próprias nas publicidades para o público feminino e estratégias próprias nas publicidades voltadas ao público masculino.

Diante da complexidade de seu objeto de pesquisa – a publicidade televisiva é um discurso que integra vários materiais semiológicos para a produção de sentido –, Melo (2003) lança bases de um modelo de análise da imagem cinética que, partindo da Teoria Semiolinguística do Discurso, integra aquisições de outros campos científicos como: a) as do campo da *Semiologia das Imagens*; e b) as do campo da *Cinematografia-fílmica*. A primeira compreende a imagem como um sistema de signos, tendo como base a linguística saussuriana, tal como propõe Barthes (1992). Já a segunda fornece uma metodologia para o tratamento e análise da imagem fílmica, considerando suas limitações no que diz respeito à impossibilidade de se fazer uma descrição exaustiva desse objeto; à necessidade de se parar a imagem para analisá-la, fazendo com que elementos ligados ao desenrolar do filme se percam; e ao risco de elaborar análises microscópicas, não muito

---

<sup>13</sup> A coleta dessas 25 publicidades de produtos de perfumaria se deu no período de julho de 1999 a julho de 2001, tendo sido gravadas publicidades de vários canais de TV aberta e TV fechada nos mais variados horários.

pertinentes, tal como advertem Vanoye e Goliot-Leté (2009). Assim, integrando algumas contribuições dos referidos campos, Melo (2003) propõe um referencial teórico-metodológico para a análise da imagem em movimento sob uma perspectiva discursiva.

Como já mencionamos em nossa introdução, o modelo desenvolvido por Melo (2003) propõe uma transposição dos modos de organização do discurso para a linguagem visual-fílmica. Nesse sentido, Melo encara o estrato visual/fílmico como sendo uma linguagem que possui suas próprias categorias de organização e estruturação. Essas categorias são usadas pelo sujeito enunciativo do ato de linguagem de forma a realizar certas finalidades discursivas, como enunciar, descrever, narrar e argumentar, construindo certas representações sociais a partir dos saberes socialmente compartilhados e visando efeitos de sentido diversos.

Como são as unidades da linguagem visual-fílmica que o sujeito enunciativo organiza em princípios discursivos para realizar sua enunciação visual, o trabalho de Melo (2003) contemplou também o levantamento destas formas-sentidos, os signos visuais, dentro daquilo que a autora denomina de *Morfologia visual-fílmica* e que corresponde, a nosso ver, ao sistema da linguagem visual-fílmica. Baseando-se em Joly (1996) – que faz uma releitura da proposta de Barthes (1964) e do Grupo  $\mu$  (1992) –, Melo distingue duas espécies de signos visuais: a) os *signos figurativos* (ou icônicos), que, de modo codificado, dão uma impressão de semelhança com o real, pelo recurso à analogia e à utilização de códigos de representação; b) os *signos não figurativos* (ou plásticos) que correspondem aos componentes propriamente plásticos da imagem (cor, forma e luminosidade) e aos componentes da produção fílmica (escala de plano, angulação e variáveis proxêmicas).

Esses signos são engendrados no discurso através dos modos de organização realizando o projeto de fala do sujeito comunicante e atendendo as condições contratuais em que a troca se baseia. Porém, o modo de agenciamento dos signos visuais se dá de forma diferente dos signos verbais, o que pressupõe que a organização discursiva da linguagem visual/fílmica seja tratada de forma autônoma, como propõe Charaudeau (1995).

Assim, esse capítulo toma como base a *Morfologia visual-fílmica* proposta por Melo (2003) para analisar o estrato visual-fílmico no ato de linguagem telenovelístico, considerando o nosso corpus. Entretanto, diferentemente de Melo (2003) – que faz uma análise autônoma dessa morfologia em seu trabalho – procuraremos integrar as categorias apresentadas nesse capítulo no interior dos modos de organização do discurso em que decompomos o nosso corpus.

Essa mudança do percurso metodológico se justifica pelo fato de que, para nós, o ato de linguagem é um dispositivo ao centro do qual um locutor está em relação com um interlocutor, sendo tal dispositivo constituído dos seguintes componentes: a) a **situação de comunicação**, o quadro físico e mental dentro do qual se acham os parceiros da troca, os quais são determinados por uma identidade e ligados por um contrato de comunicação; b) os **modos de organização do discurso**, os princípios de organização dos materiais semiológicos que são dependentes da finalidade comunicativa do sujeito (enunciar, descrever, narrar, argumentar); c) a **língua**, o material semiológico estruturado em categorias linguageiras que possuem uma *forma* e um *sentido*, ou seja, constituem-se em *signos*; e d) o **texto**, o resultado material do ato de linguagem.

Sob essa perspectiva, estamos considerando as categorias arroladas por Melo (2003) e apresentadas nesse capítulo como *categorias linguageiras* da linguagem visual-fílmica que são *apropriadas* pelo sujeito comunicante e *organizadas* por ele em certos princípios de organização, considerando seu projeto de fala e as restrições impostas pelo contrato que configura a situação de comunicação.

É por adotarmos essa perspectiva que utilizamos os termos *morfologia* e *sintaxe* no título desse capítulo. A morfologia, sendo o estudo da forma e de sua configuração, nos fornece os principais signos que compõem o sistema visual-fílmico. Já a sintaxe, enquanto o estudo da disposição das partes do sistema e suas relações, nos indica como o enunciado visual-fílmico é constituído e a relação entre enunciados.

Diante disso, a apresentação desse capítulo far-se-á em dois momentos: em primeiro lugar, apresentaremos o conceito de videograma e os elementos que compõem sua organização interna; num segundo momento iremos expor os elementos que norteiam a análise sequencial de videogramas no âmbito do discurso fílmico televisivo.

### **3.1. Análise da estrutura interna dos videogramas**

Nessa seção de nosso capítulo sobre a morfologia e sintaxe visual-fílmica, procuraremos fazer uma apresentação do que seja o videograma e de como ele é uma unidade adequada para a análise do discurso fílmico televisivo ou do discurso audiovisual. Iremos também apresentar os elementos que estão em jogo para a produção de sentido desse discurso, os chamados *signos visuais-fílmicos*, como os *signos plásticos ou não-figurativos* (cor, luminosidade, moldura, enquadramento) e os *signos icônicos ou figurativos*, ou seja, aqueles que dão uma semelhança com o real.

### 3.1.1. O conceito de videograma

Para a análise do discurso fílmico televisivo, Lochard e Soulages (1993) e Soulages (1999) não tomam o *plano cinematográfico* (unidade que podemos compreender, juntamente com Aumont e Marie (2010), como uma *imagem fílmica unitária*, isto é, como qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano) como unidade de análise e princípio de segmentação do discurso fílmico televisivo. Há duas razões principais para isso.

Em primeiro lugar, o fato de a imagem televisiva poder abrigar num mesmo espaço de tela vários planos – o que Soulages (2011) denomina de *cadre fresque* (*enquadramento afresco*) – não permite que o plano seja uma unidade operacional para a decomposição do estrato visual de um ato de linguagem televisivo. Em segundo lugar, o fato de a imagem televisiva permitir o aparecimento de vários sujeitos sucessivamente no mesmo plano torna a decupagem em planos não operatória, já que dificulta a apreensão dos capitais visuais individualizados.

Assim, para a imagem televisiva, o *videograma* é a unidade de análise e de segmentação mais adequada. Podemos definir o **videograma**, de acordo com Lochard e Soulages (1993), como correspondendo a uma *configuração visual estável* definida pela continuidade:

- a) dos parâmetros de criação de imagens;
- b) dos sujeitos ou objetos filmados.

Dessa forma, o videograma, como unidade de análise e de decomposição da imagem televisiva ou audiovisual, consegue, pela continuidade de elementos que ele estabiliza (parâmetros de criação de imagens, como a mudança de planos, ou mesmo a presença de vários planos, e de sujeitos ou objetos filmados), dar conta de analisar e descrever produções televisuais variadas, sendo, portanto, mais adequado que o *plano*.

Entretanto, cumpre-nos ressaltar que mesmo o videograma sendo mais apropriado para a segmentação do discurso fílmico televisivo, sempre há algum tipo de prejuízo em tomá-lo como unidade de análise, já que a constituição dos videogramas passa por uma desconstrução do objeto, com o congelamento e corte das imagens. Melo (2003) aponta que o trabalho analítico a partir de fragmentos corre o risco de ser incompleto e até mesmo deficiente. Martin (1963) discorre sobre essa limitação, quando afirma:

(...) toda imagem extraída de um filme é, em diversos graus, um *no sense*, pois ela é somente um fragmento estático e inerte de uma continuidade em ato que não revela todo o seu significado senão em um desenvolvimento temporal (...) é evidente que a imagem, assim obtida, não representa senão um instante que, embora possa dar uma ideia do conteúdo material da cena, é bem impotente para sugerir o seu movimento e o seu ritmo. (MARTIN, 1963, p. 17)

Feita a ressalva acima, podemos apresentar os componentes que, no interior do videograma, produzem sentido e que, separadamente ou conjuntamente, são responsáveis pelo engendramento de estratégias discursivas variadas, como as estratégias de patemização, nosso interesse de estudo. Falamos aqui dos *signos icônicos* ou *figurativos* e dos *signos plásticos* ou *não-figurativos*, que discorreremos a seguir.

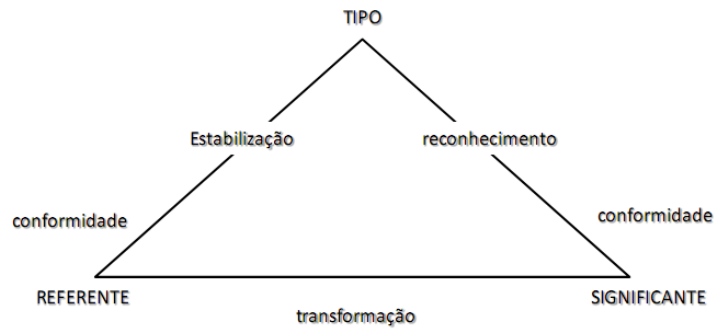
### 3.1.2. Signos icônicos ou figurativos

No interior da Semiologia da imagem, a qual tomamos como referência para a nossa descrição, o conceito de *signo icônico* foi alvo de muitas polêmicas e discussões, sendo inclusive questionado por alguns semiólogos se o mesmo seria um conceito operacional para a análise das mensagens visuais dos diversos tipos de imagem. Entretanto, atualmente o conceito parece estar mais estabilizado, após a publicação do *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, do Groupe  $\mu$ , conforme nos narra Joly (1994).

De acordo com Joly (1994), podemos definir o **signo icônico** como sendo um tipo de representação que, por meio de certas *regras de transformação visual*, permite reconhecer alguns “objetos do mundo”. Nesse sentido, o signo icônico mantém com esse objeto uma ‘similitude de configuração’ que permite reconhecê-lo como representando tal objeto.

Todavia, a natureza do signo icônico é puramente semiótica, pressupondo, por um lado, que ele é uma unidade visual operatória, e por outro lado, que ele não é o objeto em si, mas uma representação realizada por meio de *regras de transformação* ou de *reconstrução*. É o fato de ser transformado ou reconstruído por certas regras – o que lhe dá um aspecto codificado, como aponta Joly (2010) – que garante ao signo icônico sua natureza semiótica, bem como a sua “similitude de configuração”, da qual nos fala Joly (1994).

De um modo geral, o signo icônico, segundo Joly (1994), pode ser representado pelo seguinte diagrama que retoma o triângulo semiótico de Peirce, porém com diferenças notáveis:



**Figura 4 – Modelo do signo icônico**

**FONTE: Joly, 1994.**

O esquema apresentado acima nos permite compreender que o referente do signo icônico não é um objeto do mundo, mas a atualização desse objeto em um *tipo*, isto é, em uma forma de representação mental interiorizada e estabilizada socioculturalmente, que, confrontada com o que é visto na imagem, é a base do processo cognitivo. Nesse sentido, a representação icônica, materializada pelos signos icônicos, é paradoxal: ela mostra o exemplar e jamais o gênero (o tipo); no entanto, é em referência ao tipo que se elaboram a identificação e o reconhecimento, fundamentando, com isso, a noção de analogia.

Assim, segundo Joly (1994), a analogia ou a semelhança é definida em conformidade com as expectativas histórica e socioculturalmente determinadas. Nesse sentido, a analogia é um efeito de uma transformação socioculturalmente codificada de estímulos sensoriais.

Portanto, juntamente com Joly (2010), podemos definir o signo icônico como sendo o signo que, de modo codificado, *dá a impressão de semelhança com a realidade*, jogando com a analogia perceptiva e com os códigos socioculturais herdados da tradição da representação visual.

No âmbito desse nosso trabalho, vamos considerar uma subdivisão dos signos figurativos e icônicos de forma a delimitar sua apreensão e análise no corpus. Desse modo, consideramos como *tipos de signos icônicos*: a) as **formas de visualização**, b) os **figurinos** e c) os **cenários**. Vejamos como cada um desses signos se constitui nas seções abaixo.

### 3.1.2.1. Formas de visualização

Segundo Lochard e Soulages (1993), as *formas de visualização* da imagem televisual correspondem aos modos e níveis de presença dos protagonistas na tela, referindo-se à forma de agenciamento do espaço referencial e interacional que são incorporados no espaço fílmico e reapropriados pela instância midiática. Tais formas são obtidas através do cálculo das montantes de capitais visuais, ou seja, o cálculo dos capitais videogrâmicos que, por sua vez, se referem ao número de aparições do sujeito ou do objeto filmado na tela.

Assim, consideraremos para a descrição das formas de visualização em nosso corpus dois principais elementos: a) as personagens ou figuras actoriais (que serão definidos no capítulo 7, quando dos resultados do Modo de organização descritivo); b) os objetos cênico, que, de modo geral, podemos compreender como sendo quaisquer “(...) objetos de pequeno porte a serem carregados ou usados pelos atores, tais como livros, pastas, papéis, guarda-roupas e quaisquer outros objetos de uso pessoal.” (STASHEFF *et al.*, 1978, p. 216). Nesse último caso, consideraremos aqueles que, do ponto de vista da narrativa e do *plot*<sup>14</sup> selecionado, são importantes.

Considerando o exposto, elaboramos uma grade para a descrição dos signos figurativos ou icônicos em nosso corpus.

| Figura actorial ou objeto cênico | Capitais videogrâmicos |          |
|----------------------------------|------------------------|----------|
|                                  | CAP01SEQ01             | CAPnSEQn |
| X                                |                        |          |
| Y                                |                        |          |
| Z                                |                        |          |

**Grade Resumida 1 - Formas de visualização**

### 3.1.2.2. Figurinos

Em nossa morfologia visual-fílmica, consideramos *o figurino* como signo icônico ou figurativo pelo fato de, no âmbito do discurso fílmico televisivo, ele possuir a mesma natureza de tais signos: em primeiro lugar, eles correspondem a um tipo de representação que permite reconhecer certos “objetos do mundo”, nesse caso vestimentas (roupas) e acessórios; em segundo lugar, mantêm com os objetos do mundo uma “similitude de configuração”, tal como definida por Joly (1994); em terceiro lugar, são de natureza

<sup>14</sup> O conceito de *plot* será apresentado no capítulo 5.

semiótica; e, em último lugar, são constituídos por regras de transformação ou reconstrução que os fazem serem signos no interior de um ato de linguagem.

De um modo geral, podemos definir **figurino** como sendo o conjunto de vestimentas e acessórios utilizados pelas personagens de um programa de televisão (Rabaça; Barbosa, 1995). Como toda roupa, o figurino está em contato com o corpo da personagem, funcionando como cobertura e substituto desse corpo e, ao mesmo tempo, como elemento visual do discurso fílmico (Costa, 2002).

Nesse sentido, o figurino é um signo que caracteriza e qualifica a personagem ao distingui-la das demais. Portanto, trata-se de um elemento de composição que deverá refletir o papel narrativo da(s) personagem(ns), sua idade, sua posição social no espaço e no tempo em que a(s) personagem(ns) se localizam e se situam, interferindo diretamente na verossimilhança da narrativa. Em suma, o figurino dialoga com a personagem e não pode contradizê-la (a não ser que isso seja intencional).

Costa (2002) aponta que, assim como o vestuário, o figurino funciona como um elemento para nos convencer de que a narrativa se passa em um determinado recorte do tempo, seja este um período histórico (passado histórico, presente, futuro possível), um período do ano (estações, meses, feriados) ou mesmo um período do dia (manhã, tarde, noite). Ele ainda considera que o figurino serve à narrativa ao ajudar a diferenciar (ou tornar semelhante em alguns casos) as personagens e a identificar em que arquétipo (ou tipo, em nossa perspectiva) elas se encaixam. Assim, o figurino, para Costa (2002), serve como um elemento para identificar a personagem e separá-la da *persona* do ator que a interpreta, além de separá-la de outros tipos de personagens.

Atores famosos têm presença constante na mídia, e se tornam familiares para a plateia – para fazê-los parecer com pessoas diferentes daquelas vistas em noticiários e colunas sociais, seus personagens devem parecer diferentes na tela (...). Nesse ponto entra o figurino, criando elementos próprios para cada personagem. (COSTA, 2002, p. 40)

Ao elaborar sua proposta de compreensão da linguagem cinematográfica, Martin (1963) insere o figurino (e também o cenário, as iluminações e a cor) como um elemento fílmico não específico<sup>15</sup> dessa linguagem. Para ele, o figurino, enquanto traje, nunca é um elemento artístico isolado, devendo ser considerado em relação ao todo que é a própria encenação cinematográfica, uma vez que essa relação pode aumentar ou diminuir o efeito

---

<sup>15</sup> Martin (1963) difere os elementos fílmicos entre *específicos* e *não específicos*. Os primeiros dizem respeito aos elementos próprios da arte cinematográfica, enquanto os segundos não pertencem propriamente a esta arte, sendo utilizados por outras, como o teatro e a pintura, por exemplo.

do próprio figurino. Dessa forma, o traje deve destacar-se do fundo dos diferentes cenários para valorizar gestos e atitudes das personagens; deve significar alguma coisa, por harmonia ou contraste, no agrupamento dos atores e no interior da tomada/plano; deve ainda ser modelado ou sublinhado pela luz ou neutralizado pelas sombras. Portanto, Martin (1963, p. 76) compreende que o figurino é “aquilo que está mais próximo do indivíduo, aquilo que, unindo-se à sua forma, o embeleza, ou pelo contrário, distingue e confirma a sua personalidade”.

Do ponto de vista da produção de um programa de televisão, o figurino é projetado e/ou escolhido por um profissional, denominado de *figurinista*, que considera as necessidades do roteiro, da direção e as possibilidades do orçamento. Portanto, o figurino é um elemento fundamental para o processo criativo das personagens e, com isso, o figurinista, ao escolher e/ou projetar roupas, deve cuidar para que esse figurino seja, ao mesmo tempo, matéria sensual para o ator e signo sensível para o telespectador.

Nesse trabalho, iremos considerar o figurino como o tipo de vestimenta das principais personagens/figuras actoriais presentes em nosso corpus. Nesse sentido, procuraremos descrever e analisar como o figurino identifica e qualifica tais personagens em termos de sua predominância em nosso corpus. Logo, não iremos propor uma grade de análise, mas procuraremos observar o figurino em relação aos seres (personagens/figuras actoriais) identificados no interior do modo de organização descritivo do ponto de vista do estrato visual-fílmico.

### 3.1.2.3. Cenário

Segundo Goliot-Leté *et al* (2011), o termo **cenário** designa de modo geral o quadro físico em que evoluem as personagens de um filme. Já de modo mais preciso, esse termo pode designar tanto os *cenários naturais* (interiores e exteriores), que preexistem à rodagem de um filme ou de um programa de televisão e, por vezes, são adaptados em função das necessidades de ação ou de filmagem, quanto os *cenários construídos* em estúdio por meio de materiais leves que possam ser removidos e deslocados com facilidade.

Martin (1963) aponta que os cenários têm muito mais importância no cinema (e acreditamos que podemos estender para a televisão) do que no teatro, já que uma peça teatral pode ser representada num cenário esquemático, enquanto uma produção cinematográfica não pode ser concebida fora de um ambiente real e autêntico: “(...) o

realismo que se prende à coisa filmada parece atrair obrigatoriamente o realismo ao ambiente e àquilo que o cerca.” (MARTIN, 1963, p. 78).

Devido ao fato de o cenário dar semelhança à realidade fenomênica de modo codificado (já que ele é produzido e/ou adaptado) é que o consideramos como um signo icônico no interior de nossa morfologia visual-fílmica. Nesse sentido, o cenário, no interior do dispositivo televisivo, assume uma estética realista que procura representar o quadro físico de evolução das personagens de modo analógico à realidade.

Todavia, o cenário consiste em mais do que apenas o ‘pano de fundo’ cênico: ele está a serviço da história narrada e, como apontam Goliot-Leté *et al* (2011), constitui um tema importante para a homogeneidade, a atmosfera e o significado do filme (ou, no nosso caso, da produção televisiva).

(...) cenários naturais ou “realistas” – urbanos ou rurais – dos melodramas de temática social (*As Vinhas da Ira*, John Ford, 1940) e dos filmes negros; cenários deliberadamente artificiais do cinema expressionista alemão (o “caligarismo” designa uma estética introduzida em 1919 com *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene, cujos cenários pintados com arestas vivas remetem aos psiquismos perturbados das personagens); cenários encantadores e irrealistas das comédias musicais e dos contos (*O Feiticeiro de Oz*, Victor Fleming, 1939, *Pele de Asno*, J. Demy, 1970), etc. (GOLIOT-LETÉ *et al*, 2011, p. 73).

O trabalho de Cardoso (2008), intitulado *A semiótica do cenário televisivo*, apresenta algumas contribuições interessantes para o estudo do cenário no âmbito da televisão. Para o pesquisador, o cenário televisivo constitui-se em um tipo específico de elemento visual que, numa produção televisiva, acumula as seguintes funções: a) cooperar com a configuração do espaço cênico, b) representar os espaços e tempos onde se encontram as personagens e/ou apresentadores, c) auxiliar na atuação do ator e/ou apresentador, d) funcionar como elemento de significação, transmitindo ao telespectador uma determinada mensagem.

Cardoso (2008) categoriza três tipos de cenários específicos no que tange à produção televisiva:

- a) *espaços naturais*: correspondem aos ambientes da natureza ou às edificações construídas pelo homem que possuem uma função independente da gravação do programa, isto é, tais espaços não foram construídos para uma gravação, mas podem ser utilizados como cenários em programas televisivos, como as novelas, as minisséries, entre outros. Estão incluídos nesse grupo as locações

externas (ruas, praias, praças, etc.), repartições públicas, salões de museus, teatros, entre outros.

- b) *espaços naturais representados*: dizem respeito aos cenários construídos com a finalidade de serem utilizados em um programa televisivo. Esses espaços podem estar contidos em estúdios ou mesmo na memória de um computador (nesse caso, fala-se de *cenário virtual*). Podem ainda corresponder às chamadas *idades cenográficas* na medida em que essas são construídas com a finalidade de gravação. Tais espaços utilizam como modelo os “espaços naturais”<sup>16</sup>, porém seu objetivo é servir à encenação.
- c) *espaços imaginários*: tratam-se aqui dos ambientes fantasiosos que não utilizam como referência os “espaços naturais”. Esses espaços estão presentes em programas de auditório, infantis, documentários, telejornais, etc.

Portanto, o signo icônico de cenário será considerado no âmbito de nosso trabalho em termos de localização espacial (e temporal); em outras palavras, ao descrevermos e analisarmos esse signo em nosso corpus, procuraremos observá-lo como uma das categorias linguageiras utilizadas no interior da organização narrativa do estrato visual-fílmico. Logo, não iremos propor uma grade de análise para o mesmo, mas o descrevermos em relação à localização espacial da narrativa em análise.

### **3.1.3. Signos plásticos ou não figurativos**

Desde a publicação de *Rhetorique de l'image* por Barthes, em 1964, que o *signo plástico* é considerado como um dos elementos significativos das mensagens visuais e das imagens propriamente ditas. Entretanto, durante algum tempo, a dimensão plástica das representações visuais foi considerada como sendo subordinada aos signos icônicos, uma vez que aqueles corresponderiam aos significantes destes. É somente com o Grupo

---

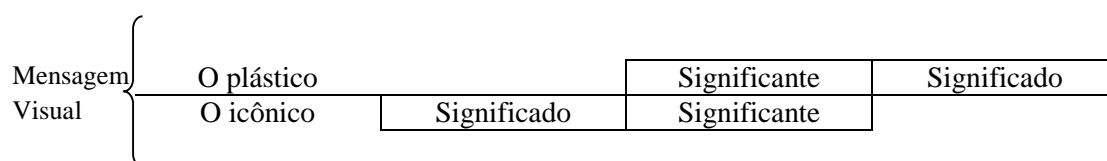
<sup>16</sup> Com relação a essa ideia de que cidades cenográficas e cenários construídos em estúdio têm como modelo os “espaços naturais”, o Guia (2010, p. 18) aponta que “alcançar a verossimilhança *não significa copiar fielmente determinado espaço*. Mesmo quando se trata de bairros ou cidades reais, um dos maiores objetivos é, independentemente da época, *criar uma ambientação que remeta à atmosfera do local onde se passa a narrativa*. Como a cidade cenográfica é uma pequena amostra de um universo maior, os cenógrafos a partir de várias pesquisas, pinçam as referências mais interessantes e concentram essas inspirações lado a lado.” [grifos nossos].

μ, em 1992, que a questão dos signos plásticos como subordinados aos signos icônicos foi encerrada e as teses de Barthes (2009 [1964]) retomadas e reconsideradas.

Assim, segundo Joly (1994), o Grupo μ considerou a dimensão plástica das imagens como um sistema de signos inteiramente à parte, como signos plenos e não simplesmente como significantes, ou materiais de expressão, dos signos icônicos. Dessa forma, o signo plástico é um signo autônomo que, por sua vez, é também produtor de sentido. Desse modo, conforme nos aponta Joly (2010), a distinção entre signos icônicos e signos plásticos permite detectar que parte da significação das mensagens visuais é determinada pelas escolhas plásticas realizadas pelo sujeito produtor da imagem, seja ela fixa ou móvel.

De um modo geral, os **signos plásticos** correspondem aos aspectos propriamente plásticos da imagem, tais como a cor, a luminosidade, as formas, entre outros.

Entretanto, embora autônomo, o signo plástico mantém uma *relação de circularidade* com o signo icônico, já que muitas vezes os significantes icônicos e plásticos podem ser percebidos num mesmo signo visual como um *continuum*, tal como demonstra a figura 5 abaixo:



**Figura 5 – Relação de circularidade entre signos icônicos e signos plásticos**  
**FONTE: Joly, 1994.**

Para a descrição do estrato visual do ato de linguagem telenovelístico em termos de estrutura interna dos videogramas elaborados para a transcrição audiovisual, consideramos na descrição dos signos plásticos as várias formas de expressão visual definidas por Joly (1994, 2010), Dondis (2007) e Aumont (2011), como a *cor*, a *luminosidade* e a *moldura* ou *quadro*. Também serão considerados, nessa descrição, os signos propriamente fílmicos da imagem televisiva, como a *escala de planos*, os *ângulos de filmagem* e as *variáveis prôxemicas*, tais como definidos por Melo (2003), Lochard e Soulages (1993), Stasheff *et al.* (1978) e Zettl (2010).

Em nossa descrição dos signos plásticos do ato de linguagem em estudo, procuraremos observar a predominância desses nas sequências audiovisuais selecionadas para o nosso corpus, em termos de níveis de aparecimento dos mesmos nos videogramas elaborados.

### 3.1.3.1. Cor

A cor está presente na nossa vida cotidiana, uma vez que, como aponta Joly (2010), o mundo é cromático. Nos diversos campos da organização social, como o esporte, a política, a arte, a religião, as mídias, e também nas manifestações artísticas verbais e não-verbais, a cor se faz presente, estando disponível a todos os atores sociais como um elemento para diversas finalidades.

Como objeto científico, a cor é tema de discussão e de conceituação constante, sendo várias as perspectivas científicas que a definem. Guimarães (2004) apresenta-nos uma série de definições de *cor* que surgiram com o desenvolvimento científico em campos variados. Aristóteles, por exemplo, definiu *cor como uma propriedade dos corpos*. Já Newton compreendia a *cor como qualidade da luz sobre os corpos*, isto é, a cor está ligada à absorção, à reflexão e à refração da luz. Outros, como Goethe, compreenderam a *cor como ação da luz sobre a visão*, delineando o fenômeno da cor à *sensação de cor*. Há aqueles para quem a *cor é um conceito construído*, dependente de um elaborado processo de linguagem; é o caso de Wittgenstein. Outros ainda definem a *cor como fenômeno da percepção e da cognição*, estando incluídos nesse rol renomados estudiosos da cor e da imagem, como Aumont, Pastoureau e Pedrosa. Esse último deixa seu ponto de vista bastante claro quando define a cor da seguinte forma:

A cor não tem existência material é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz – mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão. Seu aparecimento está condicionado, portanto, à existência de dois elementos: a luz (objeto físico, agindo como estímulo) e o olho (aparelho receptor, funcionando como decifrador do fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o através da função seletora da retina.

(...)

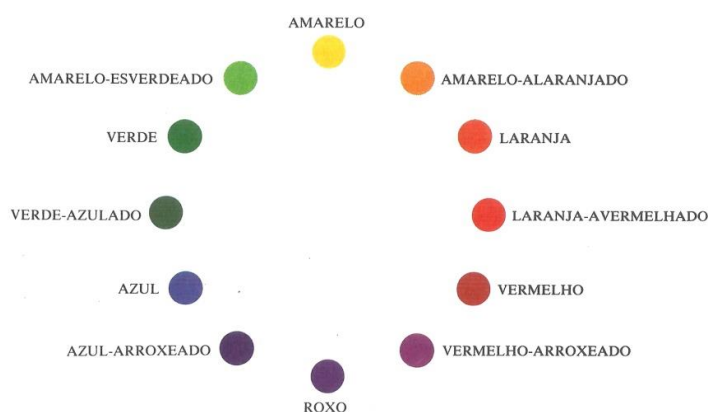
O fenômeno da percepção da cor é bastante mais complexo que o da sensação. Se neste entram apenas os elementos físico (luz) e fisiológico (o olho), naquele entram, além dos elementos citados, os dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade do que se vê. (PEDROSA, 2009, p. 20-21).

Todas essas definições de *cor* são relevantes e devem ser consideradas em função de sua área de aplicação e da perspectiva científica que as define. Entretanto, para um trabalho que procura analisar a cor como um signo produtor de efeitos de sentido, é necessário uma definição desse objeto que evidencie um ponto de vista semiótico/discursivo da cor. Diante disso, a definição proposta por Guimarães (2004) parece-nos bastante adequada para o escopo desse trabalho.

Para ele, a *cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos, decodificada pelo cérebro*. Sendo uma informação visual, a cor desempenha funções variadas, quando *aplicada com determinada intenção em determinado objeto*, bem como está *ligada a uma codificação cultural*.

É interessante observar que a definição apresentada por Guimarães (2004), de certo modo, integra as várias definições apresentadas acima, porém, insere-a em uma perspectiva mais semiótica e, por conseguinte, mais discursiva. Nesse sentido, compreendemos **cor** como uma *informação atualizada de um signo*, sendo utilizada por um emissor, com determinada intenção, e interpretada por um receptor, que compartilha do mesmo código cultural do primeiro. Portanto, para nós, a cor está impregnada de informação, sendo umas das “(...) mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum” (DONDIS, 2007, p. 64).

Considerando a perspectiva apresentada acima, a descrição da cor em nosso corpus considerará os matizes predominantes nos videogramas arrolados. O *matiz*, juntamente com o *valor* (também denominado de brilho ou luminosidade) e o *croma* (saturação), são as dimensões principais da cor. Segundo Dondis (2007), o *matiz* corresponde à cor em si, podendo ser visualizado no círculo cromático que apresentamos na figura 6 a seguir. O *croma* ou *saturação* diz respeito à pureza da cor, cuja gradação vai do matiz ao cinza. O *brilho* ou *valor* é uma dimensão acromática da cor, uma vez que tal dimensão é relativa às gradações tonais, do claro ao escuro.



**Figura 6 – Círculo cromático**  
**FONTE: Dondis, 2007.**

No que concerne à interpretação da cor no âmbito de nosso corpus, esta terá uma natureza antropológica, uma vez que compreendemos a cor como um fenômeno cultural que se vive e se define segundo as épocas, as sociedades, as civilizações, tal como sugere Guimarães (2004), Pastoureau (1997) e Joly (2010). Com efeito, será de grande valia para

nós, o trabalho de Pastoureau (1997), intitulado *Dicionário das cores do nosso tempo – simbólica e sociedade*, já que tal trabalho apresenta um discurso sobre a cor de natureza antropológica, indo ao encontro, assim, de nossos pressupostos.

### 3.1.3.2. Luminosidade

Ao tratarmos da cor na seção anterior, mencionamos que a luminosidade ou tom é uma das dimensões da mesma, sendo de natureza acromática, já que tal dimensão está relacionada com as gradações tonais do claro ao escuro. Assim, podemos compreender que luminosidade diz respeito à intensidade da obscuridade ou claridade de qualquer coisa vista.

Conforme aponta Dondis (2007), o tom é um dos melhores instrumentos de que o visualizador dispõe para indicar e expressar o caráter dimensional do mundo, visto que aceitamos representações monocromáticas (na fotografia, no cinema, na televisão), exatamente pelo fato delas se utilizarem das variações entre a claridade e a obscuridade para demarcar os limites entre os elementos representados visualmente. O tom é ainda responsável por permitir que se perceba aspectos que afetam o ambiente, como o movimento súbito de algo ou alguém, a profundidade<sup>17</sup> e a distância.

Joly (2010) aponta que a interpretação da luminosidade, assim como da cor, é antropológica, pois sua percepção, como qualquer outra, é cultural, porém, tal como a cor, ela parece mais “natural” do que qualquer outra.

### 3.1.3.3. Moldura ou quadro

As imagens, como objetos do mundo fenomênico, possuem dimensões e limites físicos que as permitem distinguir dos demais objetos. Tais limites são materializados em uma *moldura*. Assim, podemos compreender a **moldura** como sendo a borda da imagem, sua fronteira material e tangível. Segundo Aumont (2011), a moldura é o signo plástico que manifesta o circundamento da imagem, sua não limitação. Ela é, portanto, o limite sensível da imagem, isto é, sua *moldura-limite*. Essa *moldura-limite* é que interrompe a imagem, definindo o domínio do que é imagem e do que não é imagem. Assim, ela separa o espaço do espectador com o espaço plástico que é a própria imagem.

---

<sup>17</sup> Sobre a questão da profundidade e sua relação com o tom/luminosidade, Dondis (2007, p. 63) aponta que: “(...) mesmo com a ajuda da perspectiva, a linha não criará, por si só, uma ilusão convincente da realidade; para tanto, precisa recorrer ao tom (...). O acréscimo de um fundo tonal reforça a aparência de realidade através da sensação de luz refletida e sombras projetadas.”

Pode acontecer que à moldura-limite seja acrescentado um outro objeto que é o emolduramento, denominado por Aumont (2011) de *moldura-objeto*. Este vem reforçar a *moldura-limite*. Quando, por exemplo, visitamos um museu, geralmente os quadros expostos apresentam, além de sua moldura-limite, uma moldura-objeto, que emoldura o quadro. A imagem televisiva também possui a sua moldura-objeto, embora, nos dias de hoje, como aponta Aumont (2011), os televisores de cantos quadrados e de tela plano visam a neutralizar, tanto quanto possível, a moldura-objeto, fazendo com que ela seja esquecida pelo telespectador. Entretanto, ela está lá, emoldurando a imagem televisiva.

A moldura possui diversas funções e são essas que nos interessam para a descrição e interpretação do estrato visual-fílmico do ato de linguagem telenovélistico. Dentre as funções da moldura destacamos:

- a) **função visual:** é o que faz a moldura ser uma intermediária entre o interior da imagem e o exterior dessa. A moldura é o que separada, perceptivelmente, a imagem do que está fora dela, isolando um pedaço do campo visual, singularizando-lhe a percepção e tornando-a mais nítida;
- b) **função simbólica:** é devido a essa função que a moldura serve como um tipo de *indicador*, uma vez que ela “diz” ao espectador que ele está diante de uma imagem, que, por estar emoldurada de uma certa forma, deve ser vista de acordo com certas convenções socioculturais e possui um certo valor simbólico;
- c) **função representativa e narrativa:** quando a imagem é narrativa (como é o caso do estrato visual-fílmico da telenovela), a moldura aparece como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário, à diegese figurada pela imagem. Nesse sentido, a função representativa e narrativa é o que faz comunicar o interior da imagem, o *campo*, com o seu prolongamento imaginário, o *fora do campo*. Muitas telenovelas podem jogar com esse *campo/fora de campo* para captar o telespectador em sua diegese.


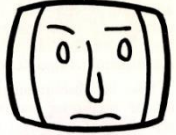

A descrição da moldura em nossas análises será feita quando esta permitir a comunicação entre o campo e o fora do campo de forma a engendrar efeitos patêmicos no telespectador.

### 3.1.3.4. Escala de planos<sup>18</sup>

A escala de planos é o signo plástico que, conforme nos apontam Aumont e Marie (2010), dá conta do vínculo variável entre a distância da câmera ao objeto filmado e o tamanho aparente desse objeto. Nesse sentido, a **escala de planos** corresponde ao posicionamento do objeto que se quer registrar no visor da câmera e o tamanho que esse objeto adquire, sendo tal posicionamento variável, o que garante uma escala.



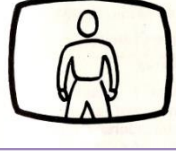

Como ressaltam Aumont e Marie (2010), a tipologia da escala de planos é bastante flutuante de uma língua para outra. Na tradição francesa, por exemplo, a escala vai do plano geral ao primeiríssimo plano, enquanto na tradição americana ela vai do *long shot* ao *tight close-up* ou *big close-up*.

Essas nomenclaturas, embora variáveis, estão, sobretudo, relacionadas ao tamanho de um sujeito filmado em pé de maneira que sua cabeça esteja dentro do quadro. Isso é visível nas definições desses planos, pois o referencial delas é sempre o sujeito filmado em pé, como veremos no quadro a seguir.

| Nome do plano             | Definição  | Ilustração <sup>19</sup>  |
|---------------------------|--|---|
| <b>Plano Superdetalhe</b> | Através desse plano, designa-se o enquadramento de pequenos pormenores do corpo da personagem ou de algum objeto.  |  |
| <b>Plano Close-up</b>     | Nesse plano, somente a cabeça do ator aparece na tela, causando um efeito de dramaticidade à cena.   |  |
| <b>Primeiro plano</b>     | As personagens são mostradas dos ombros para cima, evidenciando suas expressões faciais. O cenário, nesse plano, praticamente não aparece, fazendo o espectador concentrar sua atenção sobre a personagem. |  |

<sup>18</sup> No âmbito da teoria e crítica cinematográfica, o conceito de *plano* é bastante polissêmico, podendo abarcar, conforme nos apontam Aumont e Marie (2010), três principais definições. A primeira define *plano* como sendo a imagem de filme impressa e projetada numa superfície plana, designando, dessa forma, o plano da imagem. Com isso, é possível falar em “plano de fundo” ou “em primeiro plano”, já que o plano da imagem representa um certo *campo*, que é paralelo a uma infinidade de outros planos dispostos “em profundidade”. A segunda define *plano* como sendo o substituto aproximativo de “enquadramento”. Nesse último caso, o *plano* designa um certo ponto de vista sobre o evento (enquadramento) e uma certa duração, incluindo todo o vocabulário da escala de planos. A terceira, mais empírica, visto que tem sua aplicabilidade na montagem cinematográfica, define *plano* como qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de planos. Para essa seção de nosso trabalho, tomamos *plano* em sua segunda acepção mais corrente, isto é, *plano enquanto enquadramento*.

<sup>19</sup> Todas as ilustrações presentes no quadro foram extraídas de Stasheff *et al* (1978).

|                        |  |   |
|------------------------|--|---|
| <b>Plano próximo</b>   | O enquadramento das personagens se dá da metade do tórax para cima.  |  |
| <b>Plano médio</b>     | As personagens aparecem da cintura para cima, ocupando a maior parte da tela.  |  |
| <b>Plano americano</b> | O enquadramento das personagens se dá com essas aparecendo do joelho para cima.  |  |
| <b>Plano conjunto</b>  | As personagens aparecem de corpo inteiro na tela. Também se observa boa parte do cenário.  |   |
| <b>Plano geral</b>     | Nesse plano, é possível visualizar complementemente o cenário em que as personagens aparecem, bem como as próprias personagens. É geralmente usado para realizar uma localização espacial da sequência, ou seja, indicar onde a ação se desenrola. |  |

**Quadro 1 - Escala de planos**

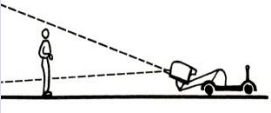

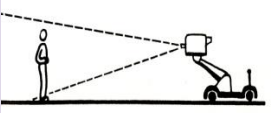
A descrição dos planos em nosso corpus considerará as definições apresentadas no quadro acima. Para viabilizar a nossa descrição, do ponto de vista metodológico, apresentamos a grade a seguir:

| Sequência  | Patemização     | Escala de planos |          |                |               |             |               |                |             |
|------------|-----------------|------------------|----------|----------------|---------------|-------------|---------------|----------------|-------------|
|            |                 | Superdet.        | Close-up | Primeiro Plano | Plano Próximo | Plano Médio | Plano Americ. | Plano Conjunto | Plano Geral |
| CAP01SEQ01 | <i>Patêmico</i> |                  |          |                |               |             |               |                |             |
|            | <i>Não Pat.</i> |                  |          |                |               |             |               |                |             |
| CAPxSEQn   | <i>Patêmico</i> |                  |          |                |               |             |               |                |             |
|            | <i>Não Pat.</i> |                  |          |                |               |             |               |                |             |

**Grade Resumida 2 - Escala de planos**

### 3.1.3.5. Ângulos de filmagem

De acordo com Goliot-leté *et al.* (2011), o **ângulo de filmagem** diz respeito ao posicionamento da câmera em relação ao sujeito ou objeto filmado. A câmera pode adquirir três posições em relação ao assunto focalizado: a) alta, b) baixa ou c) horizontal. O quadro 2 resume e ilustra os ângulos de filmagem.

| Angulação             | Definição   | Ilustração <sup>20</sup>  |
|-----------------------|---|---|
| <b>Contre-plongée</b> | A câmera se encontra abaixo do nível normal do olhar. Dessa forma, o sujeito é filmado de <i>cima para baixo</i> . Cria-se geralmente com esse ângulo uma impressão de superioridade, de exaltação, já que tal recurso fílmico tende a enaltecer o personagem focalizado. |  |
| <b>Plongée</b>        | A câmera se encontra acima do nível do olhar. Diante disso, o sujeito é filmado de cima para baixo, tendendo a minimizá-lo.   |  |
| <b>Horizontal</b>     | A câmera se encontra na altura do olhar do sujeito focalizado. Através do ângulo horizontal, pode-se obter uma <i>tomada frontal</i> (sujeito visto de frente), ou uma <i>tomada lateral</i> (sujeito visto de lado).   |  |

**Quadro 2 - Ângulos de filmagem**

Para a descrição dos ângulos de filmagem em nosso corpus, consideramos os conceitos expostos acima e resumidos na grade a seguir:

| Sequência  | Patemização  | Ângulos de Filmagem |         |         |                |
|------------|--------------|---------------------|---------|---------|----------------|
|            |              | Horizontal          |         | Plongée | Contre-plongée |
|            |              | Frontal             | Lateral |         |                |
| CAP01SEQ01 | Patêmico     |                     |         |         |                |
|            | Não Patêmico |                     |         |         |                |
| CAPxSEQn   | Patêmico     |                     |         |         |                |
|            | Não Patêmico |                     |         |         |                |

**Grade Resumida 3 - Ângulos de filmagem**

### 3.1.3.6. Variáveis proxêmicas

As **variáveis proxêmicas** é uma classificação proposta por Lochard e Soulages (1993) e retomada por Soulages (1999) e Melo (2003) para referir-se ao cruzamento entre a escala de plano e as relações do estudo das distâncias interpessoais propostas pela *proxêmica*, representada pelo trabalho de Hall. Esse cruzamento resulta nas seguintes categorias:

- Distância íntima:** corresponde ao *plano de superdetalhe* e ao *plano close-up*;
- Distância pessoal:** diz respeito ao *primeiro plano* e ao *plano próximo*;
- Distância social:** refere-se ao *plano americano* e ao *plano geral*;
- Distância pública:** corresponde ao *plano conjunto* e ao *plano geral*.

<sup>20</sup> Todas as ilustrações presentes no quadro foram extraídas de Stasheff *et al* (1978).

Considerando as categorias acima, propomos a seguinte grade para a análise das *variáveis proxêmicas* em nosso corpus.

| Sequência  | Patemização         | Variáveis proxêmicas |               |              |               |
|------------|---------------------|----------------------|---------------|--------------|---------------|
|            |                     | Dist. Intima         | Dist. Pessoal | Dist. Social | Dist. Pública |
| CAP01SEQ01 | <i>Patêmico</i>     |                      |               |              |               |
|            | <i>Não Patêmico</i> |                      |               |              |               |
| CAPxSEQn   | <i>Patêmico</i>     |                      |               |              |               |
|            | <i>Não Patêmico</i> |                      |               |              |               |

**Grade Resumida 4 - Variáveis proxêmicas**

### 3.2. Análise sequencial dos videogramas

Segundo Soulages (1999), a análise e o estudo do discurso fílmico televisivo compreendem não só a análise interna dos videogramas, mas também a análise sequencial desses videogramas, uma vez que a imagem televisiva é uma imagem temporalizada em movimento, onde as partes se articulam de forma a constituir um todo significativo. Desse modo, essa parte de nosso trabalho apresentará os elementos que permitem descrever uma sequência de videogramas inter-relacionados. Serão considerados aqui, portanto, os três elementos arrolados por Melo (2003): a) parâmetros de roteiro, b) movimentos de câmera e c) formas de transição de montagem.

#### 3.2.1. Parâmetros de roteiro

A produção de um programa televisivo, seja ele ficcional ou não, está calcada em um roteiro, que, de um modo geral, pode ser compreendido como a “(...) forma escrita de qualquer espetáculo áudio e/ou visual.” (COMPARATO, 1983, p. 15). Conforme nos aponta Zetl (2010), o roteiro está presente nas diversas fases de produção de um programa de televisão, já que ele é o principal meio de comunicação entre os diversos agentes técnicos que produzem o programa (diretores, atores, operadores de câmera, iluminadores, etc.), revelando a natureza do programa, quem faz parte dele, as falas de cada pessoa, o que deverá acontecer no decorrer do programa e até mesmo como o público deve ver e ouvir o evento televisivo.

Como um elemento da análise sequencial dos videogramas, o roteiro pode nos oferecer parâmetros que nos possibilitam compreender, de maneira geral, o todo de uma sequência audiovisual de nosso corpus. Melo (2003) distingue os seguintes parâmetros

de roteiro: a) externa/interna, b) visuais/dialogadas, c) íntimas/coletivas/públicas, d) com um personagem/com dois personagens/de grupo.

Considerando o exposto, podemos estabelecer a seguinte grade para a descrição dos parâmetros de roteiro para as sequências audiovisuais que compõem o nosso corpus.

| Sequência  | Parâmetros de roteiro |         |         |            |        |          |         |
|------------|-----------------------|---------|---------|------------|--------|----------|---------|
|            | Externa               | Interna | Visuais | Dialogadas | Íntima | Coletiva | Pública |
| CAP01SEQ01 |                       |         |         |            |        |          |         |
| CAPxSEQn   |                       |         |         |            |        |          |         |

**Grade Resumida 5 - Parâmetros de roteiro**


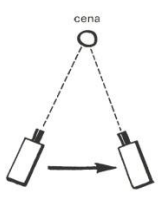
### 3.2.2. Movimentos de câmera

A imagem televisiva é móvel. E ela é móvel não só porque percebemos os movimentos internos à moldura/quadro (os movimentos das personagens, por exemplo), mas também porque percebemos os movimentos da *moldura/quadro com relação ao campo da imagem*, isto é, os movimentos que a própria câmera realiza no momento da produção, os chamados *movimentos de câmera*.

Soulages (1999) observa que os **movimentos de câmera** podem assumir várias funções distintas, tais como:

- a) uma *função descritiva de identificação-localização*, cujos exemplos mais evidentes são as panorâmicas sobre as paisagens;
- b) uma *função de localização-identificação*, cujos *zooms* sobre objetos e personagens e faces são bons exemplos dessa função;
- c) uma *função de seguir a ação ou de acompanhamento dos atores*, evidenciada a partir de *travellings* sobre a ação das personagens;
- d) uma *função pontuativa*,

A câmera pode, portanto, mover-se realizando uma ou algumas das funções assim. O quadro 3 abaixo apresenta os principais *movimentos de câmera* que nos interessa para a análise dos efeitos patêmicos no ato de linguagem telenovélistico.

| Movimento                                  | Definição  | Ilustração <sup>21</sup>  |
|--|--|---|
| <b>Panorâmica horizontal (PAN-H)</b>       | A PAN-H é um movimento horizontal da câmera sobre sua base, seja para a esquerda ou para a direita, sem deslocamento do aparelho. É comumente usado para seguir o sujeito focalizado, na medida em que ele se move.  |   |
| <b>Panorâmica vertical (PAN-V) ou tilt</b> | Corresponde ao movimento vertical, da câmera sobre sua base. Como na PAN-H, não há deslocamento do aparelho, sendo o movimento realizado pelo eixo vertical do mesmo, que pode mover-se para cima ou para baixo.   |   |
| <b>Dolly</b>                               | Diz respeito ao movimento total da câmera em direção ao sujeito focalizado, aproximando-se ou afastando-se dele. Quando a câmera se desloca em direção ao sujeito, fala-se de <i>dolly-in</i> , quando a câmera afasta do sujeito focalizado, fala-se de <i>dolly-out</i> .  |  |
| <b>Travelling ou truck</b>                 | Corresponde ao movimento completo da câmera em qualquer direção que não seja de aproximação ou afastamento em relação ao objeto de cena. Trata-se, literalmente, de um 'passeio' de câmera, como o próprio nome <i>travelling</i> sugere. Esse movimento é geralmente usado para seguir os atores através do cenário, mantendo-se uma distância constante deles.   |  |
| <b>Zoom</b>                                | O <i>zoom</i> não é, propriamente, um movimento de câmera, mas um efeito óptico de movimento. Ele é obtido pela variação da distância focal das lentes, dando um efeito de aproximação ( <i>zoom-in</i> ) ou de afastamento ( <i>zoom-out</i> ) do sujeito ou objeto filmado. Embora tanto o <i>zoom</i> quanto o <i>dolly</i> aproximem ou afastem o sujeito focalizado, o resultado visual de cada um desses movimentos é diferente. O movimento em <i>dolly</i> muda a relação do primeiro plano com o plano de fundo do quadro, enquanto que com o <i>zoom</i> isso não ocorre. Por exemplo, quando é feito um <i>dolly</i> através de uma porta, os batentes parecem mover-se para as laterais e o interior da sala torna-se gradualmente visível; já o <i>zoom</i> traz a cena inteira para frente, sem revelar nada mais da sala em frente. |   |

### Quadro 3 - Movimentos de câmera

A partir das considerações sobre os movimentos de câmera apresentadas no quadro 3 acima, elaboramos a grade a seguir para a descrição dos movimentos de câmera nas sequências audiovisuais que compõem o nosso corpus.

| Sequência  | Patemização | Movimentos de Câmera |       |          |           |            |         |          |
|------------|-------------|----------------------|-------|----------|-----------|------------|---------|----------|
|            |             | Pan-V                | Pan-H | Dolly-in | Dolly-out | Travelling | Zoom-in | Zoom-out |
| CAP01SEQ01 | Patêmico    |                      |       |          |           |            |         |          |
|            | Não Pat.    |                      |       |          |           |            |         |          |
| CAPxSEQn   | Patêmico    |                      |       |          |           |            |         |          |
|            | Não Pat.    |                      |       |          |           |            |         |          |

### Grade Resumida 6 - Movimentos de Câmera

<sup>21</sup> Todas as ilustrações presentes no quadro foram extraídas de Stasheff *et al.* (1978).

### 3.2.3. Formas de transição entre tomadas

Qualquer programa de televisão utiliza um conjunto de tomadas para constituir o todo unificado que é o programa, uma vez que a tomada<sup>22</sup> é a unidade básica da televisão. Por **tomada**, compreendemos, à maneira de Stasheff *et al.* (1978), aquilo que aparece na tela da TV num dado instante, ou seja, aquilo que é visto no vídeo desde o momento em que uma câmera é posta no ar, até ser substituída por outra.

Qualquer programa televisivo, incluindo as telenovelas, é constituído de várias tomadas, existem várias maneiras de se passar de uma tomada para outra. Aos modos de passagem entre tomadas, damos o nome de *formas de transição*.

Segundo Stasheff *et al.* (1978), as **formas de transição** podem indicar que certa parte do programa está terminada e que uma nova está para começar, podem também introduzir uma outra face da realidade filmada; ou ainda podem mostrar a continuidade de uma ação sob um outro ponto de vista, além, é claro, de poder indicar passagem de tempo ou mudança de lugar. De um modo geral, essas técnicas de montagem e edição do programa televisivo é o que garantem a continuidade do que está sendo apresentando.

Assim, as formas de transição, pela sua natureza de convenção de montagem e edição, dão pistas aos telespectadores, ajudando-os a acompanhar o desenrolar dos acontecimentos exibidos na “telinha”. Logo, podemos considerar tais formas como *signos* do sistema da imagem televisiva.

O quadro 4 abaixo apresenta as principais *formas de transição* levantadas por Melo (2003).

| Formas               | Definição   |
|----------------------|---|
| <b>Corte direto</b>  | Constituído pela mudança instantânea de uma tomada para outra.  |
| <b>Fusão</b>         | Dissolução da imagem, isto é, a imagem vai se extinguindo lentamente dando lugar a uma outra imagem que aparece já definida ou vai se definindo gradualmente. |
| <b>Flou</b>          | Envolve a cena numa leve camada de gaze atenuando os contrastes tonais da imagem e evocando a atmosfera dos sonhos.   |
| <b>Clareamento</b>   | É o aparecimento progressivo da imagem desde o preto total até sua completa nitidez.  |
| <b>Escurecimento</b> | É o inverso do clareamento.   |

**Quadro 4 - Formas de transição entre tomadas**

<sup>22</sup> A noção de *tomada* apresentada nessa seção corresponde à terceira acepção de *plano* arrolada por Aumont e Marie (2010), tal como apresentamos acima (vide nota 15). Embora as noções sejam correspondentes, achamos adequado empregar o termo *tomada* no lugar de *plano*, pelo fato de teóricos da produção televisiva, como Stasheff *et al.* (1978) e Zettl (2010), utilizarem tal termo, o que permite distinguir os dispositivos de cada uma dessas mídias (televisão e cinema).

Para a descrição das formas de transição em nosso corpus, propomos, a partir das considerações apresentadas, a seguinte grade:

| Sequência  | Transição entre tomadas |       |             |             |               |
|------------|-------------------------|-------|-------------|-------------|---------------|
|            | Corte                   | Fusão | <i>FLou</i> | Clareamento | Escurecimento |
| CAP01SEQ01 |                         |       |             |             |               |
| CAPxSEQn   |                         |       |             |             |               |

**Grade Resumida 7 - Transição entre tomadas**

\* \* \*

Encerramos a primeira parte de nosso trabalho com esse capítulo que apresentou as principais categorias linguageiras que serão utilizadas para a descrição e interpretação do estrato visual-fílmico em nosso corpus. Além do mais, apresentamos nessa parte os pressupostos teóricos e metodológicos que norteiam nossas análises, tanto do ponto de vista do estrato verbal, quanto do estrato visual-fílmico.

A segunda e a terceira partes desse trabalho, que serão apresentadas nos capítulos a seguir, serão restritas à apresentação dos resultados de nossas análises considerando nossos objetivos de pesquisa. A segunda parte apresenta a análise descritiva do corpus a partir da decomposição do mesmo nos modos de organização do discurso. Dessa forma, iremos apresentar os resultados para cada um dos modos de organização, sob o ponto de vista de cada um dos estratos linguageiros considerados. Ainda nessa segunda parte, descreveremos o contrato comunicacional que configura a telenovela *O Astro*, nosso objeto de estudo, bem como faremos uma descrição da forma como o nosso corpus de pesquisa foi constituído e organizado.

A terceira parte expõe os resultados do ponto de vista interpretativo, ou seja, nessa parte apresentaremos nossa interpretação das estratégias discursivas de patemização no corpus, considerando os dados levantados em cada um dos modos de organização, bem como as condições contratuais em que o ato de linguagem em análise se realiza. Logo, contemplamos com esse percurso metodológico as duas etapas de uma análise semiolinguística do discurso: a descritiva e a interpretativa.



## PARTE II – ANÁLISE DESCRITIVA DO CORPUS



## CAPÍTULO 4

### A TELENOVELA: UM GÊNERO TELEVISIVO

“(…) Enquanto tiver gente no mundo, vai haver interesse por histórias de gente. Desde que o mundo é mundo, as pessoas contam histórias, fantasiam e se interessam por histórias.” (Glória Perez)

A descrição da dimensão situacional do ato de linguagem, na qual se encontra o contrato de comunicação que liga os parceiros da troca languageira, é uma etapa importante para um trabalho que tome a Teoria Semiolinguística do Discurso como base teórico-metodológica. A justificativa para essa descrição é que o nosso suporte teórico-metodológico objetiva encontrar as características dos comportamentos languageiros (o “como dizer”) em função das *condições psicossociais* que os constroem conforme a situação de troca (o “contrato”). Nesse sentido, não é possível compreender os efeitos de sentido visados pela instância produtora do ato de linguagem, ou seja, o “como” a linguagem (nos seus mais diversos estratos) é utilizada de forma estratégica, se não consideramos a dimensão psicossocial em que a troca languageira ocorre.

Assim, esse capítulo visa descrever o gênero discursivo *telenovela das 23h*, uma vez que o gênero, no âmbito da Teoria Semiolinguística, compreende a articulação entre três espaços de restrições: a) as **restrições situacionais**, que, determinadas pelo contrato comunicacional, configuram a expectativa (*enjeu*) da troca e correspondem à dimensão situacional do ato; b) as **restrições discursivas**, que se referem às atividades de ordenamento do discurso (os modos discursivos); e c) as **restrições formais**, que dizem respeito ao emprego obrigatório de certas maneiras de dizer que configuram o gênero. Assim, os gêneros estão organizados em três níveis, sendo um nível condicionante na organização do outro. Como as características discursivas são determinadas pelas condições situacionais de produção nas quais são definidas as restrições que determinam a organização tanto discursiva quanto formal, os gêneros, para Charaudeau (2004), são denominados de *gêneros situacionais*.

Logo, ao descrevermos o gênero situacional, estaremos arrolando os dados de natureza psicossocial que condicionam os comportamentos languageiros do ato de linguagem que estamos analisando. Para tal, recorreremos aos pressupostos teórico-metodológicos postulados por Charaudeau (2004) para a descrição de gêneros, bem como

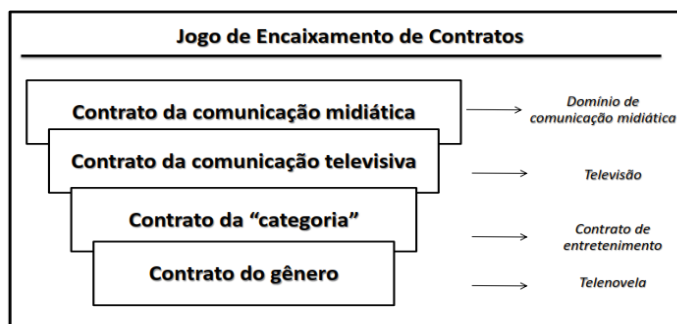
aos postulados por Lochard e Soulages (1998) para a descrição da comunicação midiática televisiva.

#### 4.1. TV, comunicação midiática, contratos e dispositivo

Ao tratar especificamente da comunicação televisual e dos gêneros que a configuram, Lochard e Soulages (1998) propõem que o gênero é uma forma de contratualização de nível inferior que coloca em evidência o fato de que o processo comunicativo se opera sob a forma de um *jogo de encaixamento progressivo* de diversos contratos, impondo de modo articulado e gradual, cada um, as suas próprias regras. Assim, a contratualização da comunicação televisual:

(...) só se opera a partir de níveis progressivos. Ela participa de um contrato mais geral que é este da comunicação midiática. Subdivide, por sua vez, em contratos mais específicos (contrato próprio a cada mídia) e nos obriga, portanto, a pensar esse processo como um jogo de encaixamento de diversos contratos, impondo de maneira articulada e gradual suas próprias regras.<sup>23</sup> (LOCHARD, SOULAGES, 1998, p. 103) [tradução nossa] [grifos nossos].

Nesse sentido, para descrevermos o gênero a que o programa televisivo *O Astro* se vincula é necessário considerarmos esse *jogo de encaixamento de contratos*. Portanto, a proposta de Lochard e Soulages (1998) para se compreender a comunicação televisual será o ponto de vista teórico-metodológico que utilizaremos na descrição do gênero *telenovela das 23h*. Assim, baseados nessa proposta, o nosso percurso metodológico desse capítulo pode ser representado pela figura 7 a seguir:



**Figura 7 - Percurso metodológico para descrição do gênero: jogo de encaixamento de contratos**

<sup>23</sup> No original: "La contractualisation de la communication télévisuelle ne s'opère donc que par paliers progressive. Elle participe elle-même d'un contrat plus général que est celui de la communication médiatique. Subdivisé à son tour en contrats plus spécifiques (contrat propre à chaque média) e nos oblige donc à penser ce processus comme un jeu d'enchaînement de divers contrats imposant de façon articulée et graduelle leurs propres règles. »

Considerando a figura 7, a descrição do gênero *telenovela das 23h* e do contrato comunicacional que o configura far-se-á sob a forma desse jogo de encaixamento progressivo de contratos que se impõem de modo gradual e articulado ao contrato do gênero, uma vez que esse último está em nível inferior aos demais. Assim, em primeiro lugar, descreveremos o contrato da comunicação midiática configurado sob a forma do *domínio de comunicação midiática*. O domínio de comunicação, nas palavras de Charaudeau (2004), constitui-se como o resultante de todas as situações de comunicação que lhe dizem respeito, sendo, por isso, o lugar onde se encontram as condições gerais que uma situação de comunicação particular deve satisfazer. Em segundo lugar, faremos uma descrição da comunicação midiática televisiva considerando as condições que o dispositivo televisivo impõe à comunicação midiática de maneira geral. Em terceiro lugar, apresentaremos uma descrição de um contrato específico dessa comunicação, a que, por falta de um nome mais apropriado, chamamos de *contrato de “categoria”*<sup>24</sup>. Tal contrato é o contrato de entretenimento cujas condições implicam na configuração do gênero telenovela. Por fim, descreveremos o contrato do gênero *telenovela das 23h* no que tange às suas restrições situacionais, discursivas e formais.

#### **4.1.1. A comunicação midiática: as mídias como domínio de comunicação**

Dentro da perspectiva teórico-metodológica em que nos inserimos, a comunicação midiática constitui-se em um contrato que oferece as condições gerais que uma situação de comunicação midiática particular, como a telenovela das 23h, deve satisfazer. Assim, ao falarmos desse contrato geral, temos que descrever as condições que configuram esse contrato, assim como delinear o que compreendemos como mídia.

Começaremos por este último. O termo mídia abrange, na atualidade, diversas acepções. Um primeiro sentido para o termo “designa os meios (ou o conjunto dos meios) de comunicação: jornais, revistas, TV, rádio, cinema, etc.” (RABAÇA; BARBOSA,

---

<sup>24</sup> *Categoria* é um conceito utilizado por Aronchi de Souza (2004) para se referir a um modo de organizar os gêneros televisivos em função das grandes finalidades desse tipo de comunicação: informar, entreter e instruir. Nesse sentido, o autor admite que os gêneros se organizam em cinco categorias: a) entretenimento, b) informação, c) educação, d) publicidade e e) outros. Pelo fato de Aronchi de Souza (2004) postular que as categorias estão relacionadas com as grandes finalidades da comunicação televisiva, observamos que há uma espécie de “afinidade” entre as ideias do autor e as de Lochard e Soulages (1998), nossa base teórica e metodológica. Esses últimos, como já mencionamos, procuram compreender os gêneros televisivos em função de um jogo de encaixamento de contratos, na qual um contrato determina as restrições do outro contrato. Como os gêneros televisivos, sob a óptica de Lochard e Soulages (1998), são determinados por um macrocontrato que se refere às grandes finalidades da comunicação televisiva, achamos adequado utilizar o termo “categoria” (entre aspas), retirado de Aronchi de Souza (2004), para ressaltar essa ideia.

1995, p. 401), ou seja, se refere aos meios (suportes) que têm a função de comunicar. Como meios de comunicação, as mídias corresponderiam aos veículos ou canais que têm a capacidade de transmitir mensagens ou mesmo assumir formas que tenham a característica de mensagens, tal como apontam Rabaça e Barbosa (1995).

Outro sentido que se relaciona com o primeiro, mas o insere em uma perspectiva mais social, compreende mídia como um suporte organizacional que se apossa do fenômeno da comunicação – um fenômeno social – e o integra em lógicas diversas, como a econômica, a tecnológica e a simbólica. Esse último sentido foi desenvolvido por Charaudeau (2006a) e diz respeito aos meios de comunicação que assumem o aspecto de uma empresa na medida em que fabricam um produto e o colocam no mercado de bens de consumo (daí a lógica econômica), que se preocupam em expandir a sua difusão e o seu alcance (daí a lógica tecnológica), e que estão engajados na produção de sentido à medida que tais suportes organizacionais constroem a realidade ao manipular signos e matérias languageiras variadas (daí a lógica simbólica). Nesse sentido, quando falamos de comunicação midiática, estamos nos referindo à comunicação realizada por esses meios ou suportes – para usarmos um termo mais técnico – que estão organizados de tal forma por essas lógicas que a “transmissão de mensagens”, às vezes, fica em um segundo plano.

Sob esse ponto de vista, a finalidade da comunicação midiática se realiza na tensão entre um *fazer saber* (visada de informação), ou um *fazer compreender* (visada de explicação), ou um *fazer agradar* (visada emocional), e um *fazer fazer* (visada de incitação), visto que tal comunicação produz um determinado objeto de informação, explicação ou entretenimento dentro de uma lógica cívica: informar/explicar/entreter o cidadão e produz “(...) um objeto de consumo segundo uma lógica comercial: captar as massas para sobreviver à concorrência” (CHARAUDEAU, 2006a, p. 86).<sup>25</sup> Assim, é na tensão entre informar/explicar/entreter o público e captar esse mesmo público que as mídias vivem e também sobrevivem.

Em relação às características da comunicação midiática, esta se configura por meio de um aparelho, a que denominamos de aparelho midiático ou máquina midiática

---

<sup>25</sup> Essas informações a respeito da finalidade da comunicação midiática foram extraídas, basicamente, de *Discurso das Mídias*, de Charaudeau. Esse trabalho trata especificamente do discurso de informação midiática. Logo, todos os apontamentos do autor sobre as mídias estão relacionados com esse discurso. Como nessa seção de nosso capítulo estamos buscando uma descrição geral da comunicação midiática, integramos aos apontamentos de Charaudeau (2006a) aqueles postulados por Lochar e Soulages (1998) que, além do discurso de informação midiática, também tratam de outras práticas discursivas desse domínio de comunicação, tais como as práticas de entretenimento e de explicação.

(CHARAUDEAU, 2006a). Tal aparelho constitui-se da inter-relação, por meio de um produto midiático, entre uma instância midiática e uma instância de recepção<sup>26</sup>.

A instância midiática é responsável por fornecer informações, explicações e/ou entretenimento, visto que seu objetivo é fazer saber, fazer compreender e/ou fazer agradar, bem como por propulsionar o desejo de consumir, uma vez que depende do desejo que ela propulsiona no consumidor para se manter enquanto empresa. Essa mesma instância, para dar conta da complexidade de seus objetivos, desdobra-se em dois conjuntos: a) um externo-externo, composto pelos atores do sistema de produção (incluído diretores, redatores, operadores técnicos, etc., ou seja, os membros de uma empresa midiática), compreende as condições socioeconômicas da instância midiática enquanto empresa; e b) outro, externo-interno, composto pelo(s) organizador(es) da enunciação, compreende as condições semiológicas de produção. Ambos os conjuntos constituem-se em um universo de práticas languageiras, nas quais os atores estão engajados na concretização de um projeto comum. Por isso, podemos falar que, na instância midiática, os atores:

(...) contribuem para fabricar uma enunciação aparentemente unitária e homogênea do discurso midiático, uma co-enunciação, cuja intencionalidade (...) corresponde a um projeto comum a esses atores e do qual se pode dizer que representa a ideologia do organismo de informação. (CHARAUDEAU, 2006a, p. 73)

A instância de recepção, por sua vez, é responsável pela manifestação de seu interesse ou prazer em consumir o que a instância midiática produz e comunica. Constitui-se, nesse sentido, no consumidor do discurso produzido pela instância midiática. E, da mesma forma que a instância midiática, a instância de recepção é composta por dois conjuntos: a) um, interno-externo, que se configura como o destinatário-alvo, visualizado pela instância midiática como aquele susceptível de perceber os efeitos de sentido visados por esta última; e b) outro, externo-externo, que se configura como o próprio público, real consumidor do que a instância midiática produz.

Já o produto se apresenta como o lugar em que o discurso se configura como texto. Tal texto é organizado através da combinação de formas linguísticas, icônicas, gráficas e gestuais, que são colocadas no discurso através de procedimentos discursivos diversos.

---

<sup>26</sup> O termo **instância** evidencia que a quantidade de atores envolvidos, tanto na produção quanto na recepção do gênero, não é um, ou seja, um locutor, na instância de produção e um interlocutor, na instância de recepção (relação 1/1), mas na verdade vários, que compõem o que Charaudeau (2006a) denomina de entidades compósitas (relação n/n).

Ele é também o resultado do ato de linguagem midiático e, por esse motivo, apresenta traços que remetem às condições contratuais na qual ele é produzido.

Como suportes organizacionais que integram suas finalidades em lógicas variadas, as mídias não constituem uma instância de poder, como comumente se afirma. Conforme nos aponta Charaudeau (2006a), para que uma instância seja uma instância de poder, essa deve ter a capacidade de gerir e influenciar – através de meios restritivos, regras de comportamento, normas e sanções – os comportamentos dos indivíduos que vivem em sociedade. As mídias, no entanto, não promulgam nenhuma regra de comportamento, nenhuma norma e nenhuma sanção, o que não quer dizer que elas sejam estranhas aos jogos sociais de poder. Ao contrário, as mídias se declaram como uma instância de denúncia do poder, já que elas têm a pretensão de se definir contra o poder e contra a manipulação.

Existem condições materiais específicas para a realização da comunicação midiática, na medida em que, como aponta Charaudeau (2006a, p. 104), cada situação de comunicação está associada a um dispositivo particular que se constitui como as condições materiais *ad hoc* de realização do contrato.

Desse modo, o dispositivo corresponde ao quadro e ao ambiente físico da mensagem, articulando elementos de ordem material, mas agenciados e até mesmo localizados conforme uma rede conceitual mais ou menos complexa. Além do mais, esse quadro físico não é indiferente ao que ele veicula, como se fosse um simples meio de transporte; o dispositivo, ao contrário, formata a mensagem conferindo-lhe sentido, visto que mensagem e dispositivo estabelecem entre si uma reciprocidade dialética, conforme nos relata Charaudeau (2006a), que não é possível conceber um sem o outro. Esse mesmo dispositivo articula vários elementos, o *material*, o *suporte* e a *tecnologia*, formando um conjunto estruturado pela solidariedade combinatória que os liga.

Cumpre-nos ressaltar que, para Charaudeau (2006a), o dispositivo material do contrato de comunicação “(...) compreende um ou vários tipos de *materiais* e se constitui como *suporte* com o auxílio de uma certa *tecnologia*.” (p. 105). Logo, o pesquisador francês associa a ideia de dispositivo ao sentido amplo da palavra *suporte*, ou seja, ao componente do contrato comunicacional que engloba os elementos acima mencionados: o *material*, o *suporte* e a *tecnologia*. Há, desse modo, dois usos do termo *suporte*: um mais amplo, que se associa à ideia de dispositivo e outro, mais restrito, que possui o sentido de “portador”. De forma a evitar confusões entre esses sentidos, optamos, todavia, em utilizar o termo *dispositivo* para se referir às condições materiais da troca, e o termo *suporte* para se referir à manifestação material do ato de linguagem que não é

simplesmente um “meio” de transmissão desse ato, mas um elemento que lhe confere sentido, tal como propõe Maingueneau (2004).

No que diz respeito ao *material*, este informa sobre o(s) sistema(s) significante(s) utilizado(s) na comunicação, incluindo a natureza desse material, bem como as redes significantes que estão em jogo na comunicação. O *suporte*, tal como o pergaminho, o papel, a tela de vídeo, as ondas sonoras, é o “portador” da mensagem e funciona como um canal de transmissão fixo ou móvel (a depender do suporte). A *tecnologia* compreende o conjunto da maquinaria que regula a relação entre os elementos do material e do suporte. Ela combina os sistemas semiológicos utilizados na comunicação, localiza esses elementos sobre os suportes e pode ainda ordenar a topologia da comunicação, ou seja, ela pode “(...) ordenar o conjunto dos participantes do ato de comunicação, determinar suas possíveis conexões ou mesmo regular uma parte de suas relações (...)” (CHARAUDEAU, 2006a, p. 106).

Na comunicação midiática, esses componentes permitem distinguir três grandes dispositivos de mídia: a) rádio, também denominado de *mídia radiofônica*; b) televisão, ou *mídia televisiva*; e c) imprensa escrita, ou *mídia impressa*. Embora não mencionada por Charaudeau (2006a), acreditamos que além dessas três mídias há também a internet, uma *mídia digital*, ao nosso ver.

Como os suportes de mídia determinam e conferem sentido aos produtos midiáticos na medida em que imprimem certos aspectos a seus conteúdos e comandam os usos que deles podemos fazer, a comunicação midiática se especifica de acordo com a mídia em que o produto circula. Nesse sentido, uma notícia veiculada na televisão não tem a mesma configuração que uma notícia veiculada no rádio ou jornal.

Assim, considerando o nosso objeto de estudo – um produto midiático televisivo – faremos na seção a seguir uma descrição da comunicação midiática televisiva, considerando as restrições que tal suporte impõe à comunicação midiática tal como apresentamos aqui.

#### **4.1.2. A comunicação midiática televisiva: o suporte televisivo e os seus contratos**

A comunicação midiática se especifica a partir de seus dispositivos materiais tal como propôs Charaudeau (2006a) e Lochard e Soulages (1998). Nesse sentido, ao tratarmos da comunicação midiática televisiva, temos que considerar quais aspectos o dispositivo material da mídia televisiva – incluindo o seu suporte, o seu material e a sua

tecnologia – imprime à comunicação midiática e aos gêneros veiculados na mídia televisiva.

Do ponto de vista do *material*, a mídia televisiva faz uso de duas principais<sup>27</sup> matérias significantes: a imagem e a fala. Essas matérias estão “(...) numa solidariedade tal, que não se saberia dizer de qual das duas depende a estruturação do sentido.” (CHARAUDEAU, 2006a, p. 109). Porém, como esclarece Charaudeau (2006a), cada uma dessas matérias significantes constitui um sistema semiológico próprio e possui sua própria organização interna, cujo funcionamento discursivo constrói universos de sentidos particulares. Portanto, o dispositivo televisivo é um dispositivo audiovisual, tal como descreve Charaudeau (1991), sendo que é da interdependência dessas matérias significantes que nasce a significação do discurso televisivo.

O suporte desse dispositivo é a própria tela da televisão que materializa, por meio da tecnologia de que ela se vale, as matérias languageiras que estão em jogo na produção de sentido de um produto televisivo<sup>28</sup>.

A tecnologia do suporte televisivo organiza a topologia da comunicação televisual, regulando e posicionando duas instâncias: a *instância midiática* e a *instância de recepção*, que se encontram ligadas uma a outra pela tela da TV. Dessa forma, a interação entre a instância midiática e a instância de recepção na comunicação televisual é assimétrica, já que, como aponta Soulages (1999, p. 46), “(...) um dos parceiros permanece estruturalmente ausente, o público que se encontra na outra extremidade da cadeia, privado de toda possibilidade de resposta (...)”<sup>29</sup>. Devido a essa assimetria, os locutores da comunicação midiática televisiva – e da comunicação midiática em geral, já que em todas elas há um *mídium* que as relaciona – não podem modificar seu discurso segundo as reações dos interlocutores a que eles se endereçam, uma vez que os primeiros não dispõem de tais índices; na verdade, os locutores só podem endereçar seu discurso às

---

<sup>27</sup> Utilizamos o vocábulo “*principais*” aqui pelo fato de que, como veremos, outras matérias significantes podem jogar na produção de sentido de atos de linguagem televisivos.

<sup>28</sup> Conforme definem Rabaça e Barbosa (1995, p. 564), a televisão é um “[s]istema de transmissão e recepção de sinais visuais convertidos em sinais eletromagnéticos, através de ondas hertzianas ou de cabo coaxial. O sistema básico de televisão transmite uma imagem em movimento (...) associada ao som correspondente, que modulam uma onda portadora de imagem e uma onda portadora de som, transmitidas simultaneamente.” Essa transmissão de imagens e sons é feita por um sistema denominado de *sistema de varredura*. A **varredura**, nas palavras de Zettl (2010), literalmente desenha, a partir de um pincel eletrônico constituído por um feixe de elétrons, uma imagem de vídeo na tela da TV. Esse feixe rastreia a superfície interna da tela, linha por linha, da esquerda para a direita, ascendendo os pixels (minúsculos pontos sensíveis à luz) que estão pontualmente espalhados nessa parte interna da tela. É a partir desse sistema que o aparelho de TV transmite as suas imagens e os seus produtos (configurados em imagem e som).

<sup>29</sup> Nossa tradução de « (...) l’un des partenaires demeure structurellement absent, le public que se trouve à l’autre bout de la chaîne, privé de toute possibilité immédiate de réponse (...) »

reações que eles supõem que os interlocutores poderão ter, obrigando-os a imaginar o que se poderia esperar do público.

Assim, sobredeterminada pelo contrato da comunicação midiática, a comunicação televisual relaciona assimetricamente duas instâncias, a de produção e a de recepção, que se configuram da seguinte forma:

- a) *Polo da produção*: conforme Lochard e Soulages (1998), nesse polo encontram-se, no espaço externo-externo, as instâncias de produção da discursividade televisual, origens do projeto de fala televisual (jornalistas, diretores, atores, etc.); e, no espaço externo-interno, as instâncias enunciativas (informativas, explicativas, narrativo-ficcionais, etc.), que encenam os projetos de fala das instâncias de produção, através de estratégias discursivas variadas;
- b) *Polo da recepção*: acha-se no espaço externo-externo desse polo, o telespectador “real”, apreendido como um ser individual ou como um ser coletivo, configurando o público; e no espaço interno-externo, as imagens do destinatário ideal que a instância midiática constrói em função das hipóteses que ela formula sobre as identidades e as expectativas do seu público.

Nas palavras de Lochard e Soulages (1998):

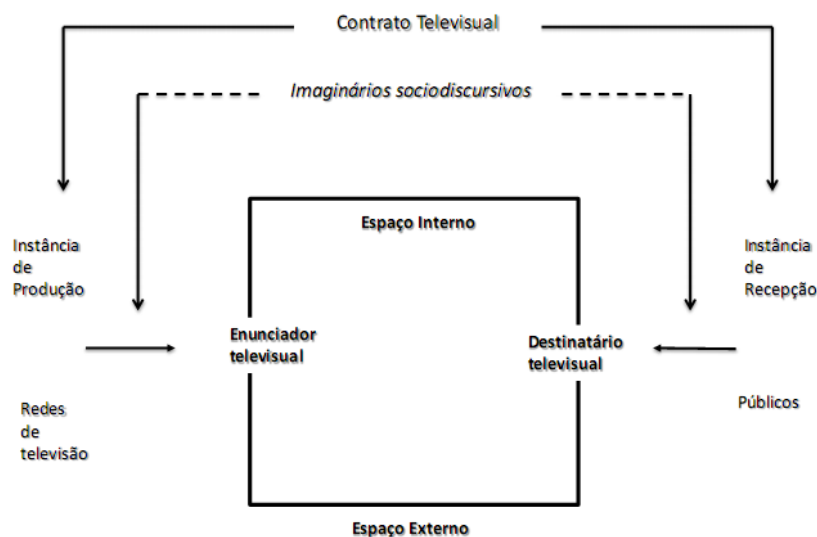
[e]specífica é então a relação comunicativa na televisão desde que *assimétrica* como toda comunicação midiática. Ela certamente possui, e bem mais ainda que outros, uma parte de riscos e de incertezas quanto aos resultados dos projetos de criação de sentido e das afeições da qual ela é o teatro. (...) Com efeito, ela implica o desenvolvimento, entre as instâncias em presença, de um jogo de expectativas cruzadas e de representações recíprocas que tendem a se estruturar em torno de grandes alvos comunicativos, progressivamente institucionalizados. E ela, por ela mesma, reclama um necessário consentimento do destinatário no que concerne às finalidades dos atos comunicativos que a ele são propostos. (LOCHARD; SOULAGES, 1998, p. 85-86)<sup>30</sup> [tradução nossa] [grifos dos autores].

---

<sup>30</sup> No original: « Spécifique est donc la relation communicative à la télévision puisque *asymétrique* comme tout communication médiatique. Elle présente certes, et bien plus encore que tout autre, une partie de risque e d'incertitude quant à l'issue de projets de création de sens et d'affects dont elle est le théâtre. (...) Elle implique en effet le développement entre les instances en présence d'un jeu d'attentes croisées et de représentations réciproques que tend à se structurer autour de grands buts communicatifs, progressivement institutionnalisés. Et elle réclame par là même un nécessaire assentiment du destinataire concernant les finalités des actes communicatifs que lui sont proposés. »

Esses apontamentos de Lochard e Soulages (1998) sobre a comunicação televisual nos permitem compreendê-la como sendo um jogo estratégico de influência, no qual os projetos de fala da instância de produção estão expostos à competência interpretativa do público receptor do produto televisivo.

A partir dos apontamentos expostos nos parágrafos anteriores, o contrato de comunicação televisual pode ser representado pela figura 8 abaixo:



Esquema 1. O contrato de comunicação televisual

**Figura 8 - O contrato de comunicação televisual**  
**FONTE: Lochard e Soulages, 1998, p. 86.**

Lochard e Soulages (1998) apontam que toda produção televisual é, estruturalmente, um “produto cativo” de uma programação e de uma audiência. Em outras palavras, o produto gerado pela instância midiática é também determinado pelo fato de estar inserido em uma grade horária semanal, bem como pelo seu posicionamento nessa grade<sup>31</sup>, sendo que tal grade é o resultado direto de um planejamento prévio de horários – uma programação – que leva em conta a preferência do público, a partir dos índices de audiência. Dessa forma, segundo Aronchi de Souza (2004), o horário de transmissão dos programas televisivos e, por conseguinte dos gêneros televisivos, é determinado pelo

<sup>31</sup> Todas as considerações que fazemos aqui a respeito da *programação* de uma emissora de TV referem-se às emissoras brasileiras abertas, tais como as redes Cultura, SBT, Globo, Record, Rede TV!, CNT/Gazeta e Bandeirantes. Essas emissoras, por serem emissoras comerciais, planejam a distribuição dos horários e dos gêneros a partir de dados mercadológicos, já que tais emissoras têm uma programação dirigida para toda a população brasileira, tentando aproximar-se de todo tipo de público.

índice de audiência<sup>32</sup>. Além da audiência, fatores históricos, sociais e culturais podem entrar em jogo para definir a programação de uma emissora de TV<sup>33</sup>.

O resultado da programação de uma emissora de TV é a sua *grade horária semanal*, que podemos definir como sendo “[a] distribuição dos programas em horários planejados e previamente divulgados pela emissora, desde o início de sua programação até o encerramento das transmissões (...)” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 58). Essa predefinição da programação gera algumas consequências, sobretudo, para o telespectador que não tem a possibilidade de escolher o horário de sua preferência para assistir a seu programa predileto: ele tem que se submeter ao que é exibido na tela, podendo somente escolher que canal assistir.

Além do mais, a grade horária gera uma horizontalidade na programação fazendo com que um determinado programa seja exibido num mesmo horário durante os dias da semana. Para Aronchi de Souza (2004), esse tipo de programação é uma estratégia das emissoras para criar no telespectador o hábito de assistir ao mesmo programa nesse horário, diferindo-se da *programação diagonal* – utilizada pelos canais pagos – na qual os programas mudam de horário durante a semana e são reprisados para se ter uma audiência em vários horários.

A consequência mais direta dessa programação horizontal é a *serialidade* dos produtos televisivos, serialidade essa que, de acordo com Balogh (2002), implica na reiteração de gêneros consagrados, de fórmulas e esquemas que foram sedimentados pela aceitação do público. Essa serialidade se manifesta claramente nos gêneros ficcionais televisivos, uma vez que, como apontam Lochard e Soulages, a inserção dos gêneros ficcionais no fluxo temporal da programação influi sobre a organização narrativa dos mesmos, constituindo-se como um *novo regime ficcional*, em comparação com os regimes ficcionais delineados pela literatura e, depois, pelo cinema.

É nesse sentido que Lochard e Soulages consideram o produto televisivo como sendo cativo de uma programação e uma audiência. Assim, para se compreender a comunicação televisiva e os gêneros que ela oferece não se pode desconsiderar a relação entre programação, audiência e gêneros.

Sob a óptica da lógica econômica, os produtos televisivos são fabricados pela instância midiática televisiva e colocados “à venda” no mercado dos bens de consumo.

---

<sup>32</sup> Maiores informações sobre o *índice de audiência* serão dadas no capítulo seguinte.

<sup>33</sup> A grade horária semanal é um reflexo das lógicas econômica e tecnológica de que nos fala Charaudeau (2006a). Do ponto de vista econômico, uma emissora de TV é uma empresa que oferece seus produtos no mercado de bens de consumo. Logo, ela precisa criar no telespectador o desejo de consumo para se manter nesse mercado. A grade de programação é uma dessas estratégias.

Entretanto, o telespectador assiste “gratuitamente” aos programas, já que, como aponta Pallottini (1998, p. 125), “[p]ara assistir à televisão não se paga a entrada, como no cinema e teatro”. Quem compra esses produtos é o mercado publicitário que, identificando um público-alvo para os seus produtos, patrocina os programas. Isso leva a emissora comercial a abrir um espaço em sua programação para a veiculação das publicidades dos produtos patrocinadores: os *intervalos comerciais*. Os intervalos, nas palavras de Rabaça e Barbosa (1995), correspondem a pequenos espaços de tempo entre duas partes ou segmentos de um programa para a veiculação de mensagens comerciais.

A consequência direta dos intervalos para a transmissão de um programa é a interrupção, o que faz com que o sentido do mesmo seja veiculado de modo fragmentário. Sob o ponto de vista estético, Balogh (2002) denomina essa interrupção de sentido dos programas televisivos de “estética da interrupção” e afirma que:

[a] televisão (...) radicaliza e escancara a descontinuidade: cada programa é periodicamente interrompido para abrir espaço para os comerciais e, conseqüentemente, o sentido tem que ser veiculado em blocos, de modo fragmentário. Nesse sentido, a TV está muito mais inserida no mundo contemporâneo, que se caracteriza pelo discurso descontínuo e pela prevalência do fragmento em detrimento da unidade (...). (BALOGH, 2002, p. 94-95).

Assim, há uma descontinuidade na transmissão/exibição dos programas televisivos que faz com que as emissoras criem e gerenciem estratégias para manter a atenção do público ao longo de toda transmissão, sem que esse perca o interesse pelo programa durante a exibição dos comerciais. Essas estratégias são bastante visíveis nos programas ficcionais, como as telenovelas. No caso dessas últimas, como veremos, o *gancho* é a principal forma de manter a atenção do público durante os comerciais, já que esse interrompe o sentido da história em um ponto de tensão e de expectativa.

A comunicação televisual, dentro de nossa perspectiva, se estrutura em torno de vários contratos que, por sua vez, englobam gêneros diversos. Segundo Lochard e Soulages (1998), esses subcontratos da comunicação televisual coexistem nas televisões comerciais, satisfazendo as missões tradicionais classicamente confiadas às instituições televisuais: informar, educar e divertir. Considerando essas finalidades da comunicação televisual, Lochard e Soulages (1998) arrolam quatro principais subcontratos: a) *contrato de informação*, b) *contrato de explicação*, c) *contrato de entretenimento* e d) *contrato de assistência*.

Esses subcontratos – que aqui denominamos de *contratos de categoria* – se organizam em torno de *alvos acionais*<sup>34</sup> que, remetendo-se às intenções fundadoras das instituições televisuais, tomam corpo fazendo apelo às *visadas enunciativas*. Segundo Charaudeau (2004, p. 23), as visadas enunciativas correspondem “(...) a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa (*enjeu*) do ato de linguagem do sujeito falante e, por conseguinte, da própria troca linguageira. Assim, as visadas são atitudes enunciativas de base que são definidas tanto pela intenção comunicativa do sujeito comunicante (alvo acional), com relação à identidade que ele assume dentro da situação de comunicação, quanto pela identidade que ele atribui ao sujeito interpretante, nessa mesma situação.

Além do mais, esses diferentes contratos televisuais são regidos por um certo número de *princípios constitutivos* que se superpõem às visadas enunciativas em alguns deles. Há ainda que se considerar que alguns desses princípios podem ser exclusivos de certos contratos, tal como o *princípio de fictividade* do contrato de entretenimento, ou serem comuns a vários deles, como é o caso do *princípio do prazer*. A esse respeito, Lochard e Soulages (1998) apontam que o *princípio do prazer* nunca está ausente em nenhum desses subcontratos, já que a comunicação televisual está fundamentada na finalidade de captar do destinatário. Logo, o *princípio do prazer* garante a captação do destinatário, uma vez que esse último não é portador de exigências só racionais.

Na página seguinte, disponibilizamos um quadro (quadro 5) que evidencia os principais subcontratos da comunicação televisual, bem como as visadas enunciativas e os princípios constitutivos que os configuram.

---

<sup>34</sup> Dentro da comunicação televisual, Lochard e Soulages (1998) distinguem quatro *alvos acionais*: a) *fazer saber*, b) *fazer compreender*, c) *fazer agradar* e d) *fazer-fazer*. Esses alvos se materializam, respectivamente, nas seguintes visadas enunciativas: a) *visada informativa*, b) *visada explicativa*, c) *visada emocional* e d) *visada factiva*.

| <b>Tipo de contrato</b>           | <b>Visadas enunciativas e visadas complementares</b>   | <b>Princípios constitutivos</b>  | <b>Gêneros e dispositivos específicos</b>  |
|-----------------------------------|--|--|--|
| <b>Contrato de informação</b>     | <ul style="list-style-type: none"> <li>– visada informativa</li> <li>– visada emocional</li> <li>– visada explicativa</li> </ul>                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>– princípio de realidade</li> <li>– princípio de seriedade</li> <li>– princípio do prazer</li> </ul>                                      | <b>Jornais televisivos</b><br><i>Flashes</i> , boletins das cadeias de informação contínua |
| <b>Contrato de explicação</b>     | <ul style="list-style-type: none"> <li>– visada explicativa</li> <li>– visada informativa</li> <li>– visada emocional</li> <li>– visada implicativa</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>– princípio de realidade</li> <li>– princípio de seriedade</li> <li>– princípio do prazer</li> <li>– princípio de verdade</li> </ul>      | <b>Documentários</b><br><b>Revistas</b><br><b>Reportagens</b>                              |
| <b>Contrato de entretenimento</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>– visada emocional</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>– princípio de recreação</li> <li>– princípio de gratuidade</li> <li>– princípio de fictividade</li> <li>– princípio do prazer</li> </ul> | <b>Jogos</b><br><b>Esportes</b><br><b>Variedades</b>                                       |
| <b>Contrato de assistência</b>    | <ul style="list-style-type: none"> <li>– visada factitiva</li> <li>– visada informativa</li> <li>– visada emocional</li> <li>– visada explicativa</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>– princípio de mobilização</li> <li>– princípio de mediação</li> <li>– princípio de interpelação</li> </ul>                               | <b>Teleton</b><br><i>Alguns reality shows</i><br><b>Debates-Forum</b>                      |
| <b>Contrato pedagógico</b>        | <ul style="list-style-type: none"> <li>– visada explicativa</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>– princípio de seriedade</li> <li>– princípio de verdade</li> </ul>   | <b>Emissões escolares</b>  |
| <b>Contrato comercial</b>         | <ul style="list-style-type: none"> <li>– visada factitiva</li> <li>– visada emocional</li> <li>– visada informativa</li> </ul>                                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>– princípio do prazer</li> <li>– princípio de seriedade</li> </ul>  | <b>Telecompra</b>  |

**Quadro 5 - Subcontratos da comunicação televisual: suas visadas, seus princípios e seus gêneros.**

**FONTE: Lochard e Soulages, 1998, p. 101.**

Pelo quadro 5, observamos que as visadas enunciativas não são exclusivas dos contratos que elas caracterizam. Na verdade, devemos compreender o quadro em termos de predominância de visadas e princípios (destacados em negrito), visto que, conforme os apontamentos de Lochard e Soulages (1998), as visadas preponderantes subordinam outras visadas enunciativas que são mobilizadas pelo contrato com fins estratégicos, estabelecendo, com efeito, relações dinâmicas entre elas. Por exemplo, a visada explicativa do *contrato de explicação* é preponderante nesse contrato (por isso ela está em negrito) e entra em relação com outras visadas, como a visada informativa, a visada emocional e a visada implicativa, que são utilizadas com fins estratégicos pelos gêneros que se veiculam a esse contrato.

Nesse quadro de Lochard e Soulages (1998), visualizamos ainda a presença de mais dois subcontratos da comunicação televisual: a) o *contrato pedagógico*, presente nas chamadas TV Educativas (como a TVE), e b) o *contrato comercial*, observável nas emissões de telecompra (o canal *Shoptime*, no Brasil, é um exemplo de canal exclusivo para venda de produtos). Esses dois contratos, nas palavras de Lochard e Soulages, se desenvolveram com a evolução tecnológica em direção a uma televisão “de serviço” que a mídia televisiva vem vivenciando nos últimos anos.

Como o nosso objeto de estudo, a telenovela das 23h *O Astro*, está veiculado ao contrato de entretenimento, iremos, na próxima seção, apresentar com mais detalhes as principais características desse contrato, considerando o percurso metodológico que adotamos e os apontamentos de Lochard e Soulages (1998) para esse contrato.

#### **4.2. O contrato de entretenimento e seus gêneros situacionais**

O contrato de entretenimento, juntamente com os contratos de informação, de explicação e de assistência, são contratos que configuram a comunicação midiática televisiva, tal como propõem Lochard e Soulages (1998). Dentro da estrutura de encaixamento de contratos que apresentamos anteriormente (figura 7), o contrato de entretenimento é responsável pelo delineamento de um conjunto de gêneros situacionais, como os programas de auditório, os jogos esportivos, as telenovelas, as minisséries, entre outros. Assim, nosso objeto de estudo, de um modo geral, é condicionado pelas restrições em que esse contrato se organiza, justificando, com isso, a sua descrição nesse momento de nosso trabalho.

De acordo com Lochard e Soulages (1998), o *contrato de entretenimento* é múltiplo nas suas formas de manifestação, já que preside a configuração de programas

televisivos bastantes distintos, como as transmissões esportivas e as telenovelas, além de uma gama de emissões comumente denominadas de “distrativas”, tais como os *game shows*, os *programas de variedade*, etc.

Seguindo a linha de pensamento desses autores, o *contrato de entretenimento*, para eles, se define fundamentalmente por propor ao telespectador uma *satisfação hedônica*, ou seja, a finalidade desse subcontrato da comunicação midiática televisiva é satisfazer o telespectador de forma a garantir-lhe o prazer, no sentido hedônico do termo. Obviamente, essa satisfação hedônica é limitada pelas normas morais, éticas e jurídicas próprias dos diferentes contextos socioculturais, o que faz com que a posição dos programas de entretenimento na grade horária das emissoras seja baseada nas representações socioculturais a respeito das relações entre lazer e trabalho (LOCHARD; SOULAGES, 1998, p. 133-135).

A finalidade comunicativa desse subcontrato tem como alvo acional o *fazer-gradar* (“*faire-plaisir*”, em francês), visto que ela está calcada em uma visada emocional. Segundo Lochard e Soulages (1998), a *visada emocional* se define por um projeto de fala que procura suscitar no destinatário um conjunto de emoções e afeições, fazendo dele um sujeito “que sente”<sup>35</sup> e não um sujeito racionalizante, como o fazem as visadas informativa e explicativa que configuram a finalidade dos contratos de informação e de explicação, respectivamente. Esse alvo acional, que toma corpo fazendo apelo à visada emocional, pode ser compreendido da seguinte forma: *eu* quer “agradar” (*fazer-gradar*) e tem condições para tal, já que possui meios de suscitar emoções e afeições; *tu* se encontra em posição de “ser agradado” e de “sentir” as emoções suscitadas. Logo, a patemização na telenovela é um elemento garantido por esse contrato maior que sobredetermina o próprio contrato do gênero.

O funcionamento desse contrato se faz a partir de três princípios básicos, conforme podemos visualizar no quadro 5 apresentado: a) *princípio de recreação*, b) *princípio de gratuidade*, c) *princípio de fictividade*.

Os princípios de *recreação* e de *gratuidade* são complementares e se opõem ao princípio de *seriedade* presentes nos contratos de informação e explicação. Já o *princípio de fictividade* (“*príncipe de fictivité*”, em francês) define-se pela dimensão de “realidade segunda” dos universos construídos que só toma existência através do olhar dos parceiros da comunicação e da aceitação das normas e das regras que ele implica (“regime de

---

<sup>35</sup> Nossa tradução para *sujet “ressentant”*, de Lochard e Soulages (1998).

crença”, nas palavras de Soulages (1999)). Por ser abrangente, o princípio de fictividade recobre dois outros princípios:

- a) o *princípio de factualidade*<sup>36</sup> faz-se presente em gêneros televisivos como os programas de auditório, os *game shows*, as transmissões esportivas, entre outros. Esse princípio permite que se faça a criação, por um lado, de um universo artificial, materializado nos cenários e nos palcos estilizados de alguns programas televisivos; por outro lado, de um universo convencional, uma vez que tal criação é feita a partir de regras indiscutidas. Embora haja a criação de um universo artificial e convencional, os programas calcados nesse princípio são “enunciados de realidade” (daí o nome *factualidade*);
- b) o *princípio de ficcionalidade*, por seu turno, coloca o telespectador em presença de um universo imaginário e inventado, no qual são produzidos “enunciados ficcionais”, já que estão sob a responsabilidade de um autor que não tem que necessariamente responder pela veracidade do seu dizer. Conforme Lochard e Soulages (1998), esse princípio propõe aos telespectadores um certo *regime de crença* que os convida a “suspender provisoriamente” sua “incredulidade”, projetando-os em um universo ficcional que obedece às regras de verossimilhança.

Em termos de efeitos visados, esses subprincípios do princípio de fictividade podem provocar no telespectador efeitos de sentido que são das seguintes ordens:

- a) *ordem da comunhão*. Essa ordem de efeito, conforme os apontamentos de Lochard e Soulages (1998), parece ir ao encontro dos gêneros de entretenimento que atendem ao princípio de factualidade. Isso é perceptível pelo fato dos programas vinculados a esses gêneros realizarem sua encenação linguageira a partir de um dispositivo enunciativo de midiatização<sup>37</sup> que constrói os destinatários como parceiros engajados em uma relação imediata com os atores de um evento percebido como um “evento do mundo real”, permitindo a comunhão e o “contato” entre eles;

---

<sup>36</sup> Nossa tradução para *príncipe de facticité* de Lochard e Soulages (1998).

<sup>37</sup> Conceito que será apresentado no capítulo 6.

- b) *ordem da projeção-identificação*. Essa ordem de efeito, por seu turno, parece estar relacionada aos gêneros televisivos que atendem ao princípio de ficcionalidade, tal como delineado por Lochard e Soulages (1998). Esses gêneros ficcionais valem-se de um dispositivo enunciativo de ficção<sup>38</sup> que permite que os telespectadores se identifiquem com certos personagens e se projetem no que está sendo apresentado pela história.

A divisão entre *princípio de factualidade* e *princípio de ficcionalidade* como constituintes de um princípio maior, o *princípio de fictividade*, é uma proposta interessante e nos ajuda a compreender a diversidade de gêneros cuja finalidade comunicacional está calcada em um *fazer-agradar*, configurando uma visada emocional. Essa separação permite distinguir, por um lado, aqueles gêneros que fazem-agradar o telespectador, mas que são “enunciados factuais”, tais como: os *programas de variedade*, as *transmissões esportivas*, os *talk-shows*, entre outros; daqueles que, por outro lado, também fazem-agradar o telespectador, mas que são “enunciados ficcionais” pelo fato de estarem calcados no *princípio de ficcionalidade*.

Esses últimos gêneros merecem uma atenção especial de nossa parte, na medida em que nosso objeto de estudo é um exemplar de um deles. Para uma melhor compreensão, apresentamos algumas considerações na seção a seguir sobre os gêneros televisivos que atendem ao princípio de ficcionalidade, os chamados *gêneros ficcionais televisivos*, conforme denomina Pallottini (1998).

#### **4.2.1. Os gêneros ficcionais televisivos**

Um dos pressupostos que balizam as nossas considerações a respeito dos gêneros ficcionais televisivos é o de que *os gêneros discursivos são artefatos culturais*: eles fazem parte da representação do raciocínio e dos propósitos de uma dada cultura, configurando-se como formas de comunicação dessa cultura em que os gêneros circulam. Esse pressuposto foi proposto por Miller (2009[1994]) e parece coadunar-se com a perspectiva de gênero desenvolvida pela Teoria Semiológica do Discurso, na medida em que o contrato comunicacional, que configura as restrições situacionais do gênero e determina as restrições discursivas e formais do mesmo, constitui-se como um saber socialmente

---

<sup>38</sup> Esse dispositivo será apresentado no capítulo sobre a análise do modo de organização enunciativo.

compartilhado. Logo, o próprio saber sobre o contrato está também relacionado a uma certa cultura, permitindo a aproximação dessas abordagens.

Nesse sentido, os nossos apontamentos e comentários sobre os gêneros ficcionais televisivos vão ao encontro desse pressuposto; em outras palavras, procuraremos discorrer sobre os gêneros ficcionais da televisão brasileira contemporânea, já que é no interior dela que o nosso objeto de estudo se apresenta. Essa ressalva é importante na medida em que os gêneros ficcionais televisivos podem variar, em *formato*<sup>39</sup> e mesmo em importância, de cultura para cultura, de país para país. Sobre esse aspecto, Pallottini (1998) aponta que, enquanto na Europa e nos Estados Unidos, a minissérie e o seriado são os gêneros ficcionais mais importantes das televisões europeia e americana, respectivamente, na América latino-americana, sobretudo no Brasil e no México, a telenovela tem uma importância maior que os demais gêneros, sendo inclusive diferente, em termos de *formato*, da telenovela produzida nos Estados Unidos, denominada de *soap-opera*<sup>40</sup>.

Cumpre-nos ainda ressaltar que as nossas reflexões sobre os gêneros que atendem ao princípio de ficcionalidade do contrato de entretenimento da comunicação midiática televisiva basearam-se nas considerações e apontamentos de trabalhos advindos, sobretudo, do campo da Comunicação Social, já que não encontramos trabalhos em nosso campo que discorressem sobre o assunto.

Nesse sentido, os trabalhos de Pallottini (1998) e de Balogh (2002) foram-nos imprescindíveis para as nossas reflexões. Para Pallottini (1998), a televisão brasileira contemporânea disponibiliza quatro gêneros ficcionais: a) o *unitário*, b) o *seriado*, c) a *minissérie* e d) a *telenovela*, sendo que tais gêneros se agrupam em duas categorias maiores: ficção unitária e ficção seriada ou não-unitária.

Vejamos nas seções subsequentes como se configura de forma geral cada um desses gêneros.

---

<sup>39</sup> O conceito de *formato* será apresentado nas páginas seguintes.

<sup>40</sup> De acordo com Pallottini (1998, p. 53), a *soap-opera* “(...) é uma produção ficcional transmitida por meio de imagens em TV, história sem fim exatamente previsto que se presta a ser permanentemente estendida e que se baseia nas peripécias de uma comunidade cambiante, de um local definido ou de uma família circunscrita. Os exemplos mais próximos e mais conhecidos do público brasileiro são as séries *Dallas* e *Dinastia*. Na verdade, a *soap-opera* está mais para um longuíssimo e infundável seriado que para a telenovela como a conhecemos.”

#### 4.2.1.1. Unitário

De acordo com Pallottini (1998), o unitário corresponde aos programas ficcionais cuja história é levada ao ar de uma só vez, num único episódio, com duração de aproximadamente uma hora. Nesse sentido, o unitário basta em si mesmo, já que conta uma história com começo, meio e fim, esgotando sua proposição na unidade e encerrando-se nela. Assim, a unidade do unitário encerra em si própria, não garantindo nenhum tipo de continuidade, seja através de personagens ou mesmo de temas. Pelo fato de a história ser levada ao ar no espaço de um único episódio, o unitário é um gênero ficcional não-seriado, nas palavras de Pallottini (1998).

Como exemplos clássicos desse gênero, podemos citar os famosos *Você Decide*, exibido pela Rede Globo entre abril de 1992 a agosto de 2000, e *Caso Especial*, também exibido pela Rede Globo entre setembro de 1971 a dezembro de 1995.

#### 4.2.1.2. Seriado

O seriado, por seu turno, é um gênero ficcional televisivo, cujo formato é o de episódios independentes, no qual cada um tem uma unidade relativa (PALLOTTINI, 1998, p. 30). Essa unidade relativa dos episódios pressupõe, por um lado, que cada episódio narra uma história, cuja trama possui início, meio e fim, encerrando-se no próprio episódio; por outro lado, mesmo havendo essa unidade, os episódios estão, em algum nível, ligados entre si, já que possuem algum aspecto, de ordem narrativa ou de ordem temática, em comum. É esse aspecto em comum entre os episódios que os permitem serem considerados como partes de uma mesma série ou seriado. Assim, podemos dizer que um seriado possui uma *unidade de base*, que garante sua “continuidade”, e uma *independência relativa*, que garante que cada episódio seja ao mesmo tempo único, mas ligado, pela sua unidade de base, aos demais.

De acordo com Pallottini (1998), a *unidade de base* dos seriados pode ser garantida de três formas: a) pela presença de um *protagonista fixo*, tendo como exemplo a série *Malu Mulher*, exibida pela Rede Globo entre maio de 1979 e dezembro de 1980; b) pela presença de um *núcleo de personagens fixo*, no qual o seriado *A Grande Família*, exibido pela Rede Globo desde 2001, é um exemplo; ou c) pela presença de um *tema específico*, tendo como exemplo o seriado *As Brasileiras*, exibido pela Rede Globo entre fevereiro e junho de 2012.

Diante disso, a unidade total do seriado só é apreensível no seu todo, sendo, portanto, inerente ao conjunto dos episódios. Além disso, como os episódios são relativamente independentes uns dos outros, os mesmos não se encontram enganchados, justificando o uso do termo *episódio* no lugar de *capítulo*. Dessa forma, o seriado não pode ser confundido com o unitário, uma vez que os episódios compartilham de uma unidade de base; e também não pode ser confundido com a minissérie ou com a telenovela, já que os episódios não trabalham com o gancho (próprio da minissérie e da telenovela, como veremos), visto que são relativamente independentes.

Portanto, os seriados ou séries televisivas são exibidos em episódios autônomos que se inter-relacionam através dos mesmos protagonistas e seguem a mesma linha dramática. São comumente apresentados em dias e horários determinados, sempre com o mesmo título geral.

#### **4.2.1.3. Minissérie**

A minissérie, segundo Pallottini (1998), é uma espécie de telenovela curta, totalmente escrita quando começam as gravações, podendo ser considerada uma “obra fechada”, já que toda a história, tramas, peripécias e o final encontram-se delimitados e definidos quando se iniciam as gravações. Nesse sentido, a minissérie não comporta modificações ao longo de sua exibição, ou seja, o público não pode “modificar” os rumos da história, tal como, geralmente, acontece com as telenovelas.

A minissérie tem geralmente uma média de cinco a vinte capítulos (e não episódios), não sendo uma regra, já que a própria Rede Globo, pioneira no uso do gênero, produziu minisséries com mais de 40 capítulos e outras com menos de 10 capítulos, como podemos visualizar na tabela 4 em anexo.

O fato de a minissérie ser formatada em capítulos permite que a mesma desfrute de uma continuidade absoluta, já que cada capítulo está ligado ao anterior através do recurso ao *gancho*. O *gancho*, segundo Balogh (2002), representa um mecanismo de suspensão de sentido que ocorre nos momentos de maior tensão da narrativa, sobretudo ao final do capítulo. O sentido suspenso é reatado no capítulo subsequente, dando continuidade à narrativa.

Assim, a unidade da minissérie se completa na visão da totalidade dos capítulos e é garantida pelo conjunto de assuntos, pressupondo, com isso, que só é possível compreender a história apresentada pela minissérie assistindo a todos os seus capítulos ou a maioria deles. Nesse sentido, a minissérie, por um lado, está muito mais próxima da

telenovela, uma vez que, como veremos, essa última também se completa na visão da totalidade dos capítulos; por outro lado, está mais distante do seriado/série, visto que seus capítulos não são construídos para serem vistos de forma autônoma, como os episódios dos seriados.

Historicamente no Brasil, a minissérie já foi chamada de *telerromance*, sempre que ela fosse o resultado de uma adaptação literária, conforme nos aponta Pallottini (1998). A expressão *telerromance* foi cunhada pela TV Cultura de São Paulo, para inaugurar a faixa das 21h, na qual ela exibia adaptações de romances consagrados da literatura mundial em cerca de 10 a 15 capítulos.

No que concerne à Rede Globo, Alencar (2004) aponta-nos que o gênero minissérie estreia na emissora em 1982 com a exibição de *Lampião e Maria Bonita*, minissérie em oito capítulos, exibida na faixa das 22h entre 26 de abril e 5 de maio. É curioso constatar que, no início da década de 1980, a faixa das 22h, até então reservada para a exibição de novelas especializadas em abordar temas nacionais de forma polêmica e ousada, como descrevem Ribeiro e Sacramento (2010), passa a ser ocupada por seriados e minisséries. Alencar (2004) explica que essa mudança na grade de programação está atrelada à queda de audiência do horário que levou a emissora a perceber que público sinalizava maior interesse por histórias mais curtas que as das telenovelas, mas que ainda procurassem, em sua temática, fazer análise e crítica do social. Com isso, a Rede Globo exhibe sua última novela das 22h entre 1978 e 1979: *Sinal de Alerta*<sup>41</sup>, de Dias Gomes, extinguindo o horário das 22h das novelas.

O fato de a Rede Globo reservar, a partir de 1982, o horário das 22h para a exibição de minisséries, não só fez consolidar o gênero no cenário da TV aberta brasileira, mas também a delimitar e a tipificar, nos termos de Miller (2009[1984]), o próprio contrato comunicacional da minissérie, sobretudo no que diz respeito ao público alvo (ou o destinatário). Como aponta Balogh (2002), a posição na grade horária pressupõe um público mais seletivo que o das novelas, com maior opção de lazer e mais exigente, já que o gênero, nas palavras de Balogh (2002), é considerado mais nobre do ponto de vista dramaturgicamente. Sobre esse aspecto, Balogh (2002) ainda aponta que:

dentro do conjunto de formatos televisuais há diferenças ponderáveis e cabe à minissérie, formato privilegiado em termos de roteiro e elaboração em geral, a primazia no tocante à artisticidade; seria, em princípio, o formato no qual a função poética mais bem poderia se manifestar, diversamente dos seriados e

---

<sup>41</sup> Segundo o Dicionário da TV Globo (2003, p. 89), *Sinal de Alerta*, de Dias Gomes, foi exibida entre 31 de julho de 1978 e 26 de janeiro de 1979, totalizando 112 capítulos.

novelas, com um tendência muito maior ao aproveitamento de fórmulas e esquemas (...). (BALOGH, 2002, p. 37)

Como a minissérie, dentre os gêneros ficcionais televisivos, é a que manifesta uma primazia no tocante à artisticidade, tal como aponta Balogh (2002), esse gênero coroa com frequência estratégias de programação festiva e diferenciada no âmbito da TV aberta brasileira<sup>42</sup>, sendo levado ao ar em momentos de comemoração ou mesmo em épocas privilegiadas, como as férias, em janeiro<sup>43</sup>. Esse aspecto permite que o gênero retire a programação da TV de sua mesmice cotidiana, resgatando, de um certo modo, o aspecto ritual de ir ao cinema ou ao teatro (BALOGH, 2002, p. 125).

Desse modo, o gênero se mostra muito adequado para a adaptação de obras literárias, sendo, atualmente, umas das estratégias mais frequentes utilizadas pela Rede Globo, conforme aponta Balogh (2002). Além disso, o gênero é bastante adequado para a adaptação de biografias ou biografias romanceadas, como podemos constatar com a exibição de *Chiquinha Gonzaga* (1999), *Maysa, quando fala o coração* (2009) e *Dercy de Verdade* (2011).

Outro ponto importante que caracteriza o gênero minissérie e que permite distingui-lo dos demais gêneros ficcionais televisivos diz respeito à sua organização narrativa. Segundo Pallottini (1998), a minissérie procura desenvolver uma trama (*plot*) básica, à qual se acrescentam incidentes menores. Nesse sentido, a minissérie procura conter-se num único *plot*, num conflito básico, não comportando a diversidade de *plots* e *subplots* da telenovela, às vezes só consolidados depois que ela já está em andamento.

Com efeito, o que difere a minissérie de uma telenovela não é, propriamente, sua extensão – inclusive por haver telenovelas brasileiras com poucos capítulos, conforme veremos – ou o caráter de obra fechada que a minissérie possui. Chamamos a atenção, portanto, para a diferenciação dos gêneros a partir de sua *unidade dramática*, ou seja, a minissérie procura condensar sua narrativa em um único *plot*, enquanto a telenovela desenvolve vários *plots*.

Isso, no entanto, não pressupõe que a minissérie não possa desenvolver outros *plots* de forma paralela; o importante, neste caso, é que a organização narrativa da minissérie focaliza-se no desenvolvimento, ao longo dos capítulos, de apenas um *plot*

---

<sup>42</sup> Como exemplo do exposto podemos citar o fato de a Rede Globo, em comemoração dos seus vinte anos, haver exibido em 1985 três importantes minisséries: *O Tempo e o Vento*, *Grande Sertão: Veredas* e *Tenda dos Milagres*.

<sup>43</sup> Desde 1999, com a exibição de *O Auto da Compadecida* (minissérie em 4 capítulos, exibida entre 5 a 8 de janeiro de 1999), que a Globo passa a se valer da estratégia de exibir minisséries em janeiro, inaugurando a programação de férias. Com isso, a emissora não só tipifica o horário, mas a época “propícia” para a exibição do gênero. Essa assertiva pode ser visualizada na tabela 4 em anexo.

importante, assemelhando, dessa forma, a um filme longo. A telenovela, por seu turno, não se configura, em termos narrativos, dessa maneira; além de um *plot* central, ela procura organizar sua narrativa no aparecimento e desenvolvimento de vários outros *plots*, que, em muitos casos, pode não ter relação alguma com o *plot* central.

#### 4.2.1.4. A telenovela

A telenovela é, segundo Pallottini (1998), uma história contada por meio de imagens, diálogos e ações, que se desenvolve ao longo de muitos capítulos, cerca de 160 a 180 nos moldes atuais. Cada capítulo tem em média 60 minutos de duração, dentro dos quais 45 minutos são reservados à ficção propriamente dita<sup>44</sup>. O fato de a telenovela ser longa faz com que a mesma crie uma série de conflitos provisórios e conflitos definitivos, organizados em *plots* e *subplots*. Os conflitos provisórios, delimitados nos *plots* secundários, vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da telenovela, enquanto os definitivos, os *plots* principais, são resolvidos no final. Desse modo, a telenovela se baseia em diversos grupos de personagens e de lugares de ação, grupos que se relacionam interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos. Diante dessa organização narrativa *multiploteada*, Campedelli (1985) compara a telenovela com um novelo se desenrolando: a telenovela se desenrola, pouco a pouco, a partir de vários *plots* que se entrecruzam, como fios de um novelo, até o desfecho no último capítulo. Assim, a apresentação dos *plots* é feita em progressão: cada *plot* paralelo tem de início uma autonomia que, à medida que a novela caminha, se enovela no *plot* principal até sua resolução no final.

Conforme nos relata Calza (1996), o sentido geral da história e do enredo é previsto inicialmente, isto é, antes da novela ir para o ar, visto que o roteirista tem a sua sinopse aprovada pela emissora. A sinopse, segundo Calza (1996), corresponde ao conjunto de elementos (*story-line*, descrição dos *plots*, argumento<sup>45</sup>, perfil das personagens, descrição dos cenários e, às vezes, figurinos) que compõem uma versão sintética que se pretende vender à emissora contratante.

---

<sup>44</sup> Pallottini (1998) aponta que dos 60 minutos reservados para a exibição do gênero telenovela, 45 minutos são de ficção, ou seja, da história propriamente, e 15 minutos são para as publicidades, as repetições, as chamadas, etc.

<sup>45</sup> Segundo Calza (1996) a *story-line* é “o resumo instantâneo do *plot* – núcleo dramático principal de sua história”. Já o **argumento** diz respeito à justificativa da *story-line*. “O argumento, assim, é a *story-line* desenvolvida (ainda sem diálogos ou caracterização dos personagens. Ao *plot* podem se juntar histórias paralelas, núcleos secundários que gravitarão em torno dessa ideia principal” (p. 38).

Embora haja um sentido geral previamente definido, o desenrolar da história pode tomar outros rumos, devido à influência das opiniões dos telespectadores. Diante desse quadro, a telenovela é costumeiramente tratada como uma "obra aberta", em razão de seu enredo poder ser alterado para ir ao encontro das reações do público que a consome.

Como nas minisséries, os capítulos da telenovela estão enganchados um ao outro, de forma que o capítulo corrente começa no ponto em que o capítulo anterior encerra. Dessa forma, a telenovela vale-se da técnica do *gancho* para conectar os capítulos uns aos outros, garantindo o suspense e a expectativa que deixam os telespectadores atentos ao que vai acontecer nos próximos capítulos.

Além do mais, a telenovela, para Calza (1996), é um gênero que não pode e nem deve ser comparado aos gêneros literários (romance, conto, etc.), teatrais (dramas, comédias, etc.) e nem com outras formas de arte, pois ela possui um lugar social específico: a massa. Seguindo a linha de pensamento da autora, a telenovela é uma peça dramática ficcional, uma forma de arte popular que não é literatura, não é teatro, não é cinema. Ela é uma forma de ficção seriada que procura narrar os fatos do dia-a-dia de forma linear e cronológica (princípio, meio e fim), aproximando-se assim não do romance, mas da *crônica de acontecimentos*. Ou seja, a linha mestra da telenovela é narrar a crônica do cotidiano, mesmo quando esse cotidiano tenha ocorrido no pretérito, como as chamadas “novelas de época” tão bem ilustram.

A telenovela está presente na televisão brasileira desde os seus primórdios, embora, durante a primeira década da televisão (1950-1959), ela não tenha tido a mesma importância e projeção social que desfruta na atualidade. Segundo Ortiz (1989), a primeira novela brasileira, *Sua Vida me Pertence*, de autoria de Walter Foster, estreou na TV Tupi de São Paulo em 21 de dezembro de 1951. Ela foi levada ao ar nas terças e quintas-feiras às 20h e teve uma duração de 15 capítulos. Esse tipo de produção de telenovelas, com capítulos de em média 20 minutos sendo levados ao ar duas ou três vezes por semana, se estende até 1963, com o advento da telenovela diária, na qual *2-5499 Ocupado*<sup>46</sup> constitui o marco.

A década de 1960 foi um importante momento não só para a telenovela brasileira, mas também para a televisão como um todo. É nesse período que a televisão sai da improvisação técnica, organizacional e empresarial que viveu durante a década de 1950 e caminha para uma visão empresarial moderna, de acordo com os apontamentos de

---

<sup>46</sup> Segundo Fernandes (1994), *2-5499 Ocupado* é a primeira novela diária da televisão brasileira. O texto, escrito por Dulce Santucci, foi baseado no original de Alberto Migré. Ela foi exibida às 19h de meados de julho a fins de setembro de 1963.

Ramos e Borelli (1989). O expoente máximo foi a TV Excelsior, que surge em 1959. A Excelsior, nas palavras de Ramos e Borelli (1989), implementa um processo de racionalização em vários níveis:

[p]rimeiro, do uso do tempo. A programação passa a obedecer a determinados horários, não se atrasa mais, ela é horizontal, programas diários como as telenovelas, e vertical, sequência de programas, buscando fixar o telespectador num único canal. Segundo, mercadológico. A empresa inventa seu próprio logotipo e passa a se autopromover. (...) Dito de outra forma, ela se apresenta para o público e para o mercado publicitário como uma marca, uma *griffe*. (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 80)

Esse modelo de racionalização desenvolvido pela TV Excelsior será consolidado pela TV Globo, que surge no Rio de Janeiro em 1965. Segundo Balogh (2002), a TV Globo construiu seu sucesso com base na criação do que a autora denomina de “palimpsesto rígido”, sobretudo no horário da noite. Tal palimpsesto rígido, que está calcado numa programação horizontal, criou, no horário da noite, uma grade de programação bastante rígida com ênfase praticamente na ficção. Nesse sentido, a emissora fixou um horário para a exibição de suas telenovelas, bem como padronizou a duração dos capítulos e das próprias telenovelas. Com efeito, a telenovela passa a ser tratada de acordo com o público-alvo segmentado por faixa etária, pelos horários e pelos temas.

Nas palavras de Ramos e Borelli (1989):

A TV Globo, mais regular, e mostrando maior racionalização de planejamento, mantém sempre suas três novelas (10, 20 e 22h), testando inicialmente o horário das 18h em 1972; mas é só em 1975 que ela o fixa, iniciando um período em que sustenta quatro novelas no ar, até extinguir em 1979 o horários das 22h (...).

(...)

Também temos nesse momento uma definição quanto ao número de capítulos ou duração ideal de cada novela. A Globo inicia com a faixa de 6 a 9 meses (há exceções) para as novelas das 19, 20 e 22h, estabilizando no final da década em torno de 6 meses. Para a novela das 18h, temos no começo produções mais curtas, 1 mês, caminhando para 3/4 meses ainda em 1975. Nos anos 80 elas atingem a mesma duração dos outros horários (...).

(...)

Ocorrem ainda mudanças na duração diária das novelas; de meia hora elas passam para 40/50 minutos e posteriormente para 50/60 minutos. (RAMOS; BORELLI, 1989, p. 49)

Portanto, o “palimpsesto rígido” implementado pela TV Globo não só definiu a duração, a extensão e o horário de exibição de suas telenovelas, como também serviu de modelo para outras emissoras de TV na produção de telenovelas. Assim, a emissora

tornou-se uma referência na produção do gênero não só no âmbito nacional, como também no âmbito internacional<sup>47</sup>.

A manutenção de uma grade fixa, calcada em uma programação horizontal e vertical, é responsável pela criação de um público cativo, uma vez que estipula um horário fixo para a exibição de determinado gênero todos os dias da semana, configurando-se como uma estratégia de captação, tal como já mencionamos baseados nos apontamentos de Aronchi de Souza (2004). No que concerne às telenovelas “globais”, essa oferta fixa se reitera ao longo de muitos anos. Desde os fins da década de 1970, a emissora mantém horários fixos para a exibição de suas telenovelas, apesar de, em meados da década de 1970, ela ter exibido telenovelas num quarto horário, às 22h, que foi extinto em 1979.

Essa divisão em horários, como já apontamos, permitiu uma segmentação do público e dos temas. Embora pequenas diferenças tenham surgido ao longo dos anos, as telenovelas da Rede Globo, nesse sentido, permanecem do seguinte modo:

- a) *telenovela das 18h*: segundo Balogh (2002), elas têm recorrido ao drama de época ou histórico, adaptado ou não. Há, do ponto de vista temático, uma concentração no desenvolvimento de um *leitmotif* amoroso centrado no casal de protagonistas. Esse tema amoroso geralmente se entrelaça com o social, surgindo antagonismos claros: dominadores vs. dominados. Assim, a dicotomia Bem vs. Mal manifesta-se claramente. *Escrava Isaura* (1976/77), *Sinha Moça* (1986), *O Amor Está no Ar* (1997), *Lado a Lado* (2012/13) são exemplos;
- b) *telenovela das 19h*: nas palavras de Balogh (2002), a comédia constitui o tema predominante do horário, deslocando o drama para o pano de fundo. Nas telenovelas das 19h não se enfatiza a visão maniqueísta do Bem vs. Mal, porém mantém oposições de outros tipos (machistas vs. feministas, ambiente rural vs. ambiente urbano, etc.), sempre catalisadas por uma dose de humor. *Estúpido Cupido* (1976/77), *Feijão Maravilha* (1979), *Ti-ti-ti* (1985/86), *Deus nos Acuda* (1992/93), *Guerra dos Sexos* (2012/13) são protótipos.

---

<sup>47</sup> A Rede Globo já foi vencedora de 2 prêmios *Emmys* de melhor telenovela do mundo. Em 2010, a emissora ganhou o *Emmy* com *Caminho das Índias*, considerada a melhor telenovela de 2009, e, em 2012, com *O Astro*, considerada melhor telenovela de 2011. O *Emmy* Internacional é considerado o “Oscar” da televisão.

- c) *telenovela das 21h*: conforme nos aponta Balogh (2002), a telenovela das 21h destina-se ao público adulto, uma vez que ela veicula temas fortes e polêmicos. Há uma tendência a uma abordagem mais realista que demonstre os problemas sociais, sobretudo brasileiros. Exemplos de telenovelas das 21h: *Dancin' Days* (1978/79), *Roque Santeiro* (1985/86), *Vale Tudo* (1988/1989), *Explode Coração* (1995/96), *Avenida Brasil* (2012).

O fato de a TV Globo segmentar suas telenovelas por horário, tema e público permite-nos compreender que o gênero telenovela se subdivide em pelo menos três subgêneros que se diferenciam não pela finalidade, mas pelo propósito e pelo público que eles pretendem alcançar.

Cumpre-nos ressaltar que, desde 2011, a Rede Globo parece estar modificando esse “palimpsesto rígido”, uma vez que, nesse ano, a emissora exibiu, durante os meses de julho a outubro, uma telenovela no horário das 23h que não recorria aos mesmos padrões que as demais telenovelas no que diz respeito à extensão, à duração dos capítulos e ao horário. Essa telenovela foi a segunda versão de *O Astro*, nosso objeto de estudo.

\* \* \*

As considerações que fizemos a respeito dos gêneros ficcionais televisivos evidenciam que a diferença entre eles não está calcada na finalidade comunicativa de cada um deles, já que todos esses gêneros procuram contar uma história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, que é representada por atores e exibida através do dispositivo televisivo, com o intuito de entreter e agradar o telespectador – o que permite inseri-los como gêneros vinculados ao contrato de entretenimento, tal como definido por Lochard e Soulages (1998).

A diferença entre eles parece, ao nosso ver, estar ligada a outros elementos que configuram o contrato comunicacional, tais como as *identidades dos parceiros*, na qual podemos incluir o público alvo para quem o gênero é dirigido, a *organização narrativa* e também o *formato*. O unitário e o seriado, por exemplo, diferem-se pelo formato: o primeiro vale-se de um episódio único para contar sua história, enquanto o segundo conta histórias de um mesmo núcleo de personagens, ou sobre um mesmo tema, em vários episódios. Já a minissérie e a telenovela se diferenciam pela organização narrativa: a primeira conta uma história *monoploteada* (com um único *plot* importante), dividida em alguns capítulos, enquanto a segunda conta uma história *multiploteada* (com vários *plots*

importantes) em alguns ou até mesmo em muitos capítulos. Não acreditamos que a diferença entre a minissérie e a telenovela se dê pelo seu formato, ou seja, pelo *tipo* e pela *forma* de produção do gênero (ARONCHI DE SOUZA, 2004), uma vez que pode haver telenovelas, como é o caso de *O Astro*, que possui um formato semelhante ao da minissérie.

Essa possibilidade de semelhança entre os formatos da minissérie e de algumas telenovelas gerou uma espécie de "polêmica" quando do surgimento de *O Astro* em julho de 2011. Embora a emissora anunciasse como telenovela, várias mídias online colocavam *O Astro* como uma minissérie. Assim, percebemos que o conceito de formato possui uma grande importância para diferenciar esses tipos de gêneros e delimitar o escopo dos mesmos. Por isso, nas seções que seguem, iremos discorrer sobre o mesmo, relacionando-o ao contrato comunicacional a que o nosso objeto de estudo pertence: a telenovela das 23h.

Porém, antes disso, procuraremos evidenciar por que *O Astro* é uma novela e não uma minissérie, valendo-se da própria história da telenovela brasileira e das estratégias da Rede Globo para padronizar o gênero ao longo de sua consolidação.

#### **4.3. *O Astro*: telenovela ou minissérie?**

Antes de apresentarmos a descrição do gênero situacional *telenovela das 23h*, abrimos um pequeno parêntese para fazermos algumas considerações sobre a relação entre o nosso objeto de estudo, a telenovela *O Astro*, e o gênero situacional a que ela está vinculada. Embora já mencionemos aqui o gênero ao nomearmos o objeto como *telenovela*, esta qualificação, sobretudo nas mídias, não esteve muito clara, já que *O Astro* teve um extensão menor que as tradicionais novelas das 18h, 19h e 21h (total de 64 capítulos) e foi exibido no horário das 23h, de terça a sexta-feira, periodicidade e horário geralmente reservados para a exibição de minissérie ou seriados, como vimos nas seções anteriores.

Durante a fase de lançamento e nas semanas anteriores à estreia de *O Astro*, algumas mídias, como a *Veja Online*, a *Caras Online*, a *Manequim Online*, publicaram matérias sobre o programa, qualificando-o como *minissérie*, embora, nesse mesmo período, a emissora exibisse chamadas nos intervalos comerciais anunciando o programa como “a sua novela das onze”, conforme podemos visualizar nas chamadas anexadas no DVD que segue com esse trabalho. Abaixo, apresentamos alguns exemplos extraídos das matérias supracitadas:

NOTÍCIAS

## Atores gravam minissérie 'O Astro' no Rio

29 de Junho de 2011 às 19:29

Avaliação: 0 (0 votos) Avalie

Pin it

Tweetar

2

+1 0

Recomendar

4



Com a estreia no próximo dia 12 de julho, Rodrigo Lombardi, Alinne Moraes e Carolina Ferraz são vistos gravando de seus personagens em 'O Astro'

**Exemplo 1 - Caras online.**

**FONTE:** <http://caras.uol.com.br/noticia/atores-gravam-minisserie-o-astro-no-rio-rodri-go-lombardi-alinne-moraes-carolina-ferraz#image0>. Acesso: 1 fev. 2013

### Minissérie *O Astro* estreia nesta terça-feira, dia 12

Publicado em 11/07/2011 às 22:17

Curtir

39

Tweetar

2

+

0

+1

0

Nesta terça-feira, dia 12 de julho, estreia *O Astro*, a nova minissérie da TV Globo. A trama é uma releitura da obra escrita por **Janete Clair** exibida nos anos 1970 e faz parte das comemorações dos 60 anos da teledramaturgia brasileira. A série, que traz **Regina Duarte, Carolina Ferraz, Alinne Moraes, Guilhermina Guinle e Fernanda Rodrigues** no elenco, conta com a direção de Mauro Mendonça Filho. Veja abaixo fotos das cenas que vão ao ar a partir de amanhã.

manequim

**Exemplo 2 - Manequim online.**

**FONTE:** <http://manequim.abril.com.br/blogs/noticias-da-redacao/2011/07/11/minisserie-o-astro-estrea-nesta-terca-feira-dia-12/>. Acesso: 1 fev. 2013

Os exemplos apresentados acima são fragmentos de matérias publicadas na *Caras Online* e na *Manequim Online* dias antes da estreia de *O Astro* em 12 de julho de 2011. Outra fonte interessante é o próprio Box de DVD da telenovela, lançado pela Globo Marcas, em janeiro de 2012. Na quarta capa do mesmo, que pode ser visualizada em anexo (figura 16), vemos claramente uma referência a *O Astro* como sendo uma minissérie.

Acreditamos que essa “confusão” entre minissérie e telenovela, no que diz respeito a *O Astro*, ocorreu por alguns motivos evidentes como já apontamos. Em primeiro lugar, desde o período anterior à estreia, as ações de lançamento de *O Astro* anunciam que o programa teria uma extensão de aproximadamente 60 capítulos, o que de fato ocorreu, pois *O Astro* teve 64 capítulos. Assim, se consideramos que a minissérie é uma telenovela curta, tal como apontamos acima baseados no trabalho de Pallottini (1998), essa extensão de *O Astro* pode ter contribuído para a “confusão”.

Em segundo lugar, *O Astro* ocupa um posicionamento na grade horária e uma periodicidade que a própria Rede Globo tipificou como sendo a da minissérie: 23h, de terça a sexta-feira. Desde 1988, com o *Pagador de Promessas*, a emissora exhibe as minisséries que produz preferencialmente entre terça a sexta-feira. Portanto, se considerarmos que a recorrência é que permite criar um tipo, tal como propõe Miller

(2009[1984]), o fato de a Rede Globo exibir preferencialmente suas minisséries de terça a sexta-feira no horário das 22h ou 23h permitiu que os parceiros dessa troca, no caso a emissora e o seu público, estabelecessem um contrato de reconhecimento sob as constantes da situação de comunicação minissérie, no que diz respeito à extensão, à periodicidade e à posição na grade horária, ou seja, ao *formato*<sup>48</sup> do gênero. Assim, quando *O Astro* surgiu apresentando um *formato* similar ao da minissérie, a “confusão” foi inevitável. Estava ocorrendo um conflito entre as constantes de dois gêneros: a telenovela, conforme as chamadas anunciavam, a minissérie, o formato em que *O Astro* seria exibido.

Diante disso, levantamos alguns questionamentos: seria *O Astro* uma minissérie “disfarçada” de telenovela, isto é, uma minissérie sendo vendida como novela pelo fato desse gênero ter uma maior aceitabilidade, o que levantaria a audiência do horário? Ou a Rede Globo estaria criando uma “nova” faixa de horário para telenovelas de forma a garantir audiência após as 23h e “bater” os demais concorrentes?

A nossa resposta a esses questionamentos é a de que *O Astro* é uma telenovela, porém uma telenovela com um *formato* diferente das demais telenovelas exibidas pela emissora no horário das 18h, 19h e 21h.

Pelo que observamos, a Rede Globo está criando um quarto horário para exibição de telenovelas, como ocorreu durante a década de 1970, tal como aponta Ortiz (1989). A exibição de *Gabriela* em 2012 e as notícias sobre a produção de *Saramandaia* para 2013 evidenciam que há um projeto da emissora em criar uma “nova” faixa de exibição para o gênero.

É também curioso constatar que as telenovelas das 23h, como *O Astro* e *Gabriela*, tiveram a sua exibição, quando a Rede Record, forte concorrente da Rede Globo na corrida pelos pontos do IBOPE, exibe seu *reality show* *A fazenda*. Utilizar o gênero telenovela para “bater” a concorrência do *reality show* parece ser, então, a estratégia da Globo, uma vez que, como já apontamos, a telenovela desfruta de uma maior aceitação popular, caracterizando a cultura brasileira.

A questão da extensão e da periodicidade, que parece contribuir para a “confusão” entre os gêneros, torna-se mais clara quando revisitamos a história da telenovela brasileira e examinamos as primeiras produções do gênero na Rede Globo, em meados da década

---

<sup>48</sup> O conceito de *formato*, de acordo com Aronchi de Souza (2004), é uma nomenclatura própria do meio televisivo (sendo também utilizado por outros meios midiáticos, como o rádio e a imprensa escrita) e diz respeito à *forma* e ao *tipo* da produção de um gênero televisivo, sendo sempre associado a um determinado gênero.

de 1960. O quadro 6 abaixo, composto a partir dos dados do “Projeto Memória Globo”<sup>49</sup> da Rede Globo, evidencia, em termos de extensão e horário de exibição, características das primeiras telenovelas da emissora na década de 1960.

| Título das novelas           | Ano       | Horário   | Capítulos | Duração           |
|------------------------------|-----------|-----------|-----------|-------------------|
| <i>Ilusões Perdidas</i>      | 1965      | 19h30/22h | 56        | 26 abr. - 30 jul. |
| <i>Rosinha do Sobrado</i>    | 1965      | 22h       | 56        | 3 ago. - 3 out.   |
| <i>Paixão de Outono</i>      | 1965      | 21h30     | 50        | 14 set-dez        |
| <i>Marina</i>                | 1965      | 13h       | 15        | 23 ago. - 10 set. |
| <i>A Moreninha</i>           | 1965      | 19h       | 35        | 25 out. - 10 dez. |
| <i>O Ébrio</i>               | 1965/1966 | 20h       | 75        | 8 nov.- fev.      |
| <i>Padre Tião</i>            | 1965/1966 | 19h       | 60        | 12 dez.- fev.     |
| <i>Um Rosto de Mulher</i>    | 1965/1966 | 21h30     | 85        | dez. - mar.       |
| <i>Eu Compro esta Mulher</i> | 1966      | 21h30     | 85        | 15 mar. - 15 jul. |
| <i>O Sheik de Agadir</i>     | 1966/1967 | 21h30     | 155       | 8 jul. 17. fev.   |
| <i>O Rei dos Ciganos</i>     | 1966/1967 | 20h       | 120       | 12 set. - 20 fev. |

**Quadro 6 - Primeiras telenovelas da Rede Globo - 1965-1967<sup>50</sup>**

A partir do quadro 6 acima, observamos que as primeiras novelas produzidas pela emissora entre 1965 e 1966 não se estendiam para além de 90 capítulos, sendo que, durante esse período, foram exibidas novelas com 60 capítulos (*Padre Tião*), com 35 capítulos (*A Moreninha*) e até 15 capítulos (*Marina*). Só a partir de *O Sheik de Agadir*, exibida entre 1966 e 1967, que a extensão das telenovelas aumenta, passando de 100 capítulos. Logo, o fato de uma telenovela ter 64 capítulos, como *O Astro*, não pode ser um critério para considerá-la como uma minissérie.

Além do mais, o aumento gradual da extensão de uma telenovela parece ser uma estratégia da emissora para a consolidação, no interior da grade horária, de um novo horário para exibição de telenovelas. Isso pode ser observado com relação às telenovelas das 18h, que até 1975 não existiam, embora houvesse incursões no gênero em 1972, tal

<sup>49</sup> O Projeto **Memória Globo** é composto por uma equipe de historiadores, sociólogos, antropólogos e jornalistas, vinculados à Central Globo de Comunicação e desde 1999, tem se dedicado ao resgate histórico da emissora e de suas produções nesses seus quase 50 anos de existência. Segundo o Guia (2010), o trabalho é feito nos arquivos da empresa, em acervos públicos e privados e por meio de depoimentos e entrevistas com funcionários, ex-funcionários e colaboradores das Organizações Globo. O fruto desse trabalho gerou uma série de publicações vinculadas a esse projeto, das quais destacamos: o site [memoriaglobo.com.br](http://memoriaglobo.com.br) (inaugurado em 2008), os dois volumes do *Dicionário da TV Globo*, sendo o primeiro voltado aos programas de dramaturgia e entretenimento e o segundo voltado para o jornalismo e o esporte, o *Guia Ilustrado TV Globo – Novelas e Minisséries*, os livros *Jornal Nacional: a notícia faz história*, Roberto Marinho, entre outras publicações. Maiores informações sobre o projeto podem ser obtidas no site: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,5274,00.html>.

<sup>50</sup> Os quadros 6 e o 7 foram construídos a partir dos dados fornecidos pelo *Dicionário da TV Globo*, pelo *Guia Ilustrado da TV Globo – Novelas e Minisséries* e pelo site [memoriaglobo.com.br](http://memoriaglobo.com.br). O mesmo é válido para a tabela 4 em anexo, referente às minisséries.

como apontam Ramos e Borelli (1989). Como já mencionamos, é no período de 1975 a 1979 que a emissora consolida seu “palimpsesto rígido” para a exibição de telenovelas, delineando, em 1979, três horários para tal exibição.

Contudo, para a consolidação do horário das 18h, a emissora foi oferecendo o produto em “doses homeopáticas”, isto é, à medida que o horário ia se consolidando para a exibição das telenovelas, a emissora aumentava o número de capítulos. Consideremos o quadro 7 abaixo:

| Título das novelas              | Ano       | Horário | Capítulos | Duração           |
|---------------------------------|-----------|---------|-----------|-------------------|
| <i>Helena</i>                   | 1975      | 18h15   | 20        | 5 mai. - 30 mai.  |
| <i>O Noviço</i>                 | 1975      | 18h15   | 20        | 2 jun. - 27 jul.  |
| <i>Senhora</i>                  | 1975      | 18h15   | 80        | 30 jun. - 17 out. |
| <i>A Moreninha</i>              | 1976      | 18h15   | 79        | 20 out. - 6 fev.  |
| <i>Vejo a Lua no Céu</i>        | 1976      | 18h     | 99        | 9 fev. - 25 jun.  |
| <i>O Feijão e o Sonho</i>       | 1976      | 18h15   | 87        | 28 jun. - 9 out.  |
| <i>Escrava Isaura</i>           | 1976/1977 | 18h     | 100       | 11 out. - 5 fev.  |
| <i>À Sombra dos Laranjais</i>   | 1977      | 18h     | 91        | 7 fev. - 23 mai.  |
| <i>Dona Xepa</i>                | 1977      | 18h     | 132       | 24 mai. - 24 out. |
| <i>Sinhazinha Flô</i>           | 1977/1978 | 18h     | 82        | 25 out. - 28 jan. |
| <i>Maria, Maria</i>             | 1978      | 18h     | 121       | 30 jan. - 24 jun. |
| <i>Gina</i>                     | 1978      | 18h     | 90        | 26 jun. - 7 out.  |
| <i>A Sucessora</i>              | 1978/1979 | 18h     | 126       | 9 out. - 3 mar.   |
| <i>Memórias de Amor</i>         | 1979      | 18h     | 82        | 5 mar. - 2 jun.   |
| <i>Cabocla</i>                  | 1979      | 18h     | 170       | 4 jun. - 15 dez.  |
| <i>Olhai os Lírios do Campo</i> | 1980      | 18h     | 144       | 21 jan. - 24 mai. |
| <i>Marina</i>                   | 1980      | 18h     | 137       | 26 mai. - 8 nov.  |
| <i>As Três Marias</i>           | 1980/1981 | 18h     | 156       | 10 nov. - 16 mai. |

**Quadro 7 - Telenovelas das 18h -1975-1981<sup>51</sup>**

Pelo quadro 7, é possível perceber que, até a consolidação do horário em 1979, a telenovela das 18h não ultrapassava a margem de 100 capítulos. Inclusive as primeiras telenovelas desse horário, *Helena* e *O Noviço*, possuíam uma extensão de 20 capítulos. É interessante ainda constatar que até *Escrava Isaura*, exibida em 1976, houve um aumento gradual do número de capítulos.

Diante disso, a nossa interpretação é que a emissora foi oferecendo, gradualmente, telenovelas com poucos capítulos até consolidar o horário, o que de fato ocorreu em fins da década de 1970. A exibição de *O Astro* e *Gabriela*, as telenovelas das 23h de nossa

<sup>51</sup> Vide nota anterior sobre a fonte dos dados.

época, parece ir ao encontro dessa estratégia, já que a primeira teve uma extensão de 64 capítulos e a segunda uma extensão de 77 capítulos.

Portanto, acreditamos que o que ocorrera na década de 1970 com a telenovela das 18h está, na atualidade, ocorrendo com a telenovela das 23h. Em outras palavras, como a Rede Globo está consolidando um novo horário de exibição de telenovelas de forma a “bater” a audiência de seus concorrentes, sobretudo a Record, a emissora realiza a mesma estratégia de outrora: oferece novelas menores em extensão até ver consolidada a faixa de horário para a exibição do gênero. Entretanto, acreditamos que, devido ao horário, o gênero não ultrapassará a margem de 100 ou 120 capítulos, já que o público desse faixa, como aponta Alencar (2004), tem preferência por histórias menores. Com isso, a emissora não só está consolidando um novo horário para a exibição do gênero na atualidade, como também está criando um novo formato para o mesmo.

Fechamos então o nosso parêntese sobre a “polêmica” gerada em torno de *O Astro* concluindo que o mesmo está veiculado ao gênero telenovela (e não minissérie), mas uma telenovela com um formato diferente das demais telenovelas da Rede Globo. Assim, passamos agora a descrição desse gênero, considerando, sobretudo, o seu *formato*.

#### **4.4. O gênero telenovela e o seu formato: descrevendo suas restrições situacionais, discursivas e formais**

No âmbito da Teoria Semiolinguística, a descrição de um gênero discursivo se faz a partir da articulação entre os três níveis: a) o *nível situacional*, que determina a expectativa (*enjeu*) da troca languageira, uma vez que as restrições desse nível são instituídas pelo contrato comunicacional que configura a situação de comunicação; b) o *nível discursivo*, que determina o quadro do tratamento languageiro ou construção discursiva do gênero; e c) o *nível formal*, que corresponde aos aspectos formais configurados nos textos. Nesse sentido, são os componentes dos três níveis de restrições que constituem os critérios para caracterizar os gêneros do discurso. Entretanto, pelo fato de as características do discurso dependerem essencialmente de suas condições de produção situacionais, fala-se então de “gêneros situacionais”.

Essa articulação deve ser entendida ainda como uma correlação e não como uma implicação sucessiva entre os diversos níveis, pois todos os níveis possuem categorias que permitem apreender um determinado gênero, não restringindo a questão dos gêneros a somente um dos níveis.

Assim, para descrevermos a configuração do gênero *telenovela das 23h*, valer-nos-emos da metodologia apresentada acima, desenvolvida por Charaudeau (2004): partiremos das restrições situacionais do gênero, ou seja, das constantes que definem o contrato comunicacional da situação em questão, depois descreveremos as restrições discursivas até chegarmos as definições formais.

Porém, devido à importância que o *formato*, isto é, a *forma* e o *tipo* do gênero tem para a distinção do gênero telenovela e minissérie e para a configuração da telenovela das 23h, conforme apontamos nas seções anteriores, incluiremos no âmbito das restrições situacionais o conceito de formato, integrando-o como um dos elementos que configuram as circunstâncias materiais da troca. Além do mais, o domínio de comunicação, que para Charaudeau (2004) constitui um dos elementos das restrições situacionais, não será aqui descrito pelo fato de já termos feito tal descrição nas seções 4.1 e 4.2.

#### 4.4.1. As restrições situacionais

O nível das restrições situacionais é responsável por determinar a expectativa (*enjeu*) da troca languageira, uma vez que elas são instituídas a partir da situação de comunicação. Essa situação de comunicação determina, por meio de seus componentes, as condições de produção e de interpretação dos atos de comunicação. Logo, as restrições situacionais correspondem aos componentes do contrato comunicacional que configuram a situação de comunicação. Esses componentes, como já apontamos no capítulo 1, dizem respeito à *finalidade*, ao *propósito*, à *identidade* dos sujeitos envolvidos, e às *circunstâncias materiais* em que a troca se realiza.

No que concerne às restrições situacionais do gênero a que nosso objeto de estudo está vinculado, essas se configuram da seguinte maneira.

Como as demais telenovelas e outros gêneros ficcionais televisivos, a telenovela das 23h tem como **finalidade** contar uma história, por meio de diálogos e imagens, para os telespectadores, com vistas a entretê-los. Nesse ponto, Calza (1996) faz uma consideração interessante sobre a finalidade das telenovelas, de modo geral, que pode ser bem aplicada ao nosso gênero:

(...) uma **TN (telenovela)** é **entretenimento**. Tem como *mainstream* (sua linha mestra) narrar a crônica do cotidiano. Engendra-se a partir de seres de papel, saídos do reino da ficção, que de repente saltam para a vida real e, por seu alto poder de influência, invadem a privacidade do telespectador, na situação mais desprotegida: relaxada, no recesso do seu lar. O processo chega a ser catártico, terapêutico: o telespectador quer se envolver, quer se deixar seduzir, quer ver reconhecida sua própria existência e experiência do dia-a-dia, ali, na tela da

televisão. Ele quer se exaurir em emoções e sobressaltos. (CALZA, 1996, p. 14) [grifos nossos].

Há, portanto, um *fazer-gradar* na finalidade desse contrato comunicacional que permite atualizar a visada emocional do contrato entretenimento da comunicação midiática televisiva. É o que Calza (1996) parece sugerir ao afirmar que o telespectador quer se exaurir em emoções e sobressaltos pelo fato de desejar ver reconhecida a sua existência e experiência do cotidiano na “telinha”.

Além da visada emocional, a telenovela das 23h pode engendrar mais duas outras visadas: uma visada de informação<sup>52</sup> e uma visada de incitação<sup>53</sup>. Essas visadas, embora não presentes em nosso corpus, se apresentam em algumas sequências audiovisuais de nosso objeto de estudo. A visada de informação é engendrada quando alguma personagem informa sobre algum evento social, enquanto a segunda é engendrada nas sequências audiovisuais em que ocorrem o *merchandising*.

Em termos de **propósito**, a telenovela das 23h propõe uma história de ficção que pode tocar temas variados: amor, morte, família, sociedade, entre outros. Compreendemos o conceito de *história* da maneira como o termo é definido por Genette (2007, p. 298): “o significado ou o conteúdo narrativo, ou seja, a sucessão de fatos, reais ou ficcionais, que são objeto do discurso ou enunciado narrativo”. Assim, a *história* é o conteúdo do enunciado narrativo da telenovela, isto é, aquilo que é proposto para o telespectador. Contudo, diferentemente das *histórias* das demais telenovelas “globais”, a telenovela das 23h apresenta uma história que não é original, no sentido de que é exibida na televisão pela primeira vez; na verdade, as histórias propostas pelas telenovelas das 23h são *remakes* de sucessos de décadas anteriores. *Remakes*, nas palavras de Xavier (2007), são regravações de novelas ou minisséries de sucesso que podem sofrer mudanças de forma a atualizar e ajustar a obra ao novo contexto socio-histórico. Isso ocorreu com as duas telenovelas exibidas nesse gênero e irá ocorrer com a terceira no ano de 2013. Assim, *O Astro*, a primeira novela desse gênero, é um *remake* da telenovela exibida entre 1977/1978; *Gabriela* é um *remake* da telenovela exibida em 1975; e *Saramandaia*, que será exibida a partir de junho de 2013, consistirá em um *remake* da telenovela exibida em 1976.

---

<sup>52</sup> Segundo Charaudeau (2004), a *visada de informação* designa: “*eu* quer ‘fazer saber’, e ele está legitimado em sua posição de saber; *tu* se encontra na posição de ‘dever saber’ alguma coisa sobre a existência dos fatos, ou sobre o porquê ou como de seu surgimento.” (p. 23).

<sup>53</sup> Segundo Charaudeau (2004), a *visada de incitação* designa: “*eu* quer ‘mandar fazer’ (*faire faire*), mas não estando em posição de autoridade, como no caso da prescrição, não pode senão incitar a fazer; ele deve, então, ‘fazer acreditar’ (por persuasão ou sedução) ao *tu* que ele será o beneficiário de seu próprio ato; *tu* está, então em posição de ‘dever acreditar’ que, se ele age, é para o seu bem.” (p. 23).

No que concerne às **identidades** dos sujeitos, essas atualizam as identidades do contrato de comunicação midiática televisiva: há, de um lado, a instância de produção ou instância midiática, e, do outro lado, a instância de recepção ou público, estando ambas relacionadas uma com a outra através do produto, o ato de linguagem que é produzido da primeira para a segunda. A instância midiática é formada por todos os sujeitos que produzem (operadores de câmera, figurinistas, cenógrafos, diretores, iluminadores, atores, etc.) e enunciam (os autores que assinam a outra) a telenovela, representando no seu conjunto a emissora. Já a instância de recepção é formada pelos sujeitos imaginados como sendo os destinatários ideais da telenovela e pelo próprio público, real consumidor do produto. Um maior detalhamento das identidades do gênero será apresentado no capítulo 6, quando discorreremos e apresentaremos os resultados de nossas análises para o modo de organização enunciativo.

Em relação às **circunstâncias materiais** do gênero situacional em estudo, a telenovela das 23h apresenta um *formato* diferente das demais telenovelas da Rede Globo, as telenovelas das 18h, 19h e 21h. O *formato*, como já apontamos, é um conceito definido por Aronchi de Souza (2004) para se referir à nomenclatura própria do meio televisivo que serve para identificar a *forma* e o *tipo* da produção de um gênero de programa de televisão. Tanto *O Astro* quanto *Gabriela*, os dois exemplares do gênero até então, possuem o formato de capítulos, cuja duração é de aproximadamente 40 minutos, com exceção dos capítulos exibidos às quartas-feiras que possuem uma duração de aproximadamente 25 minutos. Esses capítulos são exibidos no período de terça a sexta-feira e estão enganchados uns nos outros, já que recorrem ao *gancho*. Essa periodicidade de terça a sexta-feira é bem característica da telenovela das 23h, já que as demais são apresentadas de segunda a sábado. Isso sugere que o gancho do capítulo de sexta-feira deve ser forte o suficiente para garantir a atenção dos telespectadores no capítulo de terça-feira.

Além do mais, as telenovelas desse horário não possuem uma extensão como as demais, que geralmente se estendem entre 150 a 180 capítulos: *O Astro* teve uma extensão de 64 capítulos, enquanto *Gabriela* uma extensão de 77 capítulos. Como já mencionamos na seção anterior, acreditamos que com *Saramandaia* haverá um aumento no número de capítulos, porém não irá ultrapassar o número de 100, já que o perfil do público dessa faixa tem preferência por histórias menores.

Outro ponto importante é que, até agora, as telenovelas das 23h não são subsequentes, isto é, não há o término de uma telenovela quando se inicia outra, como ocorre com as telenovelas das 18h, 19h e 21h. Podemos dizer que elas são *anuais* e

*esporádicas*: são exibidas somente uma vez por ano, geralmente, no segundo semestre, e não ocorre a sucessão presente nas demais.

A telenovela das 23h utiliza de várias *materialidades significantes* extraídas do sistema icônico-fílmico (estrato visual-fílmico), do sistema musical (estrato musical) e do sistema verbal (estrato verbal). Logo, há uma interação entre diversos tipos de signos, signos visuais-fílmicos, signos verbais e signos musicais, o que faz dos produtos desse ato de linguagem, os textos, serem plurisemióticos ou sincréticos. Nesse sentido, as circunstâncias materiais da troca fazem com que a significação discursiva seja obtida no conjunto dessas materialidades significantes; em outras palavras, todos os signos desse ato de linguagem jogam para a produção de efeitos de sentidos variados, inclusive patêmicos.

Pelo fato da telenovela das 23h ser um gênero televisivo, o *suporte* é o mesmo da comunicação midiática televisiva em geral. Assim, os apontamentos que fizemos na seção 4.1. sobre o dispositivo televisivo e o seu suporte são válidos para a telenovela das 23h.

#### **4.4.2. As restrições discursivas**

Segundo Charaudeau (2004), o nível das restrições discursivas mantém com o primeiro, o das restrições situacionais, uma relação de causalidade, uma vez que esse último determina o quadro do tratamento linguageiro ou construção discursiva, que constitui ele mesmo a configuração deste nível.

Nesse sentido, podemos compreender os componentes do nível das restrições situacionais como dados externos que, respondendo a questão do “estamos aqui para dizer o quê?”, produzem instruções para um “como dizer?”. Logo, o nível das restrições discursivas é o nível das atividades de ordenamento do discurso. Os dados externos são ordenados no quadro do tratamento linguageiro através de uma correspondência entre eles e as restrições discursivas.

Seguindo a correspondência que as restrições discursivas mantêm com as restrições situacionais, temos que, para o gênero telenovela das 23h, a finalidade de *contar uma história* para os telespectadores com o intuito de entretê-los determina uma escolha dos modos de organização narrativo e descritivo como os **modos enoncivos** predominantes. Como a telenovela das 23h pode selecionar uma *visada de incitação*, o modo argumentativo pode se fazer presente, sobretudo nas sequências de *merchandising*. Um maior detalhamento do modo descritivo será apresentado no capítulo 7 desse trabalho.

O propósito do gênero determina que os **modos de tematização** organizem a história em *plots* e *subplots*. Esses *plots* e *subplots* podem se associar a temas variados (daí inserimo-los como partes dos modos de tematização), como o amor, o destino do homem, a família, o poder, que, de modo geral, configuram cada *plot*. No caso específico de *O Astro*, os *plots* “a saga de Herculano Quintanilha”, “quem matou Salomão Hayalla”, “o romance de Herculano e Amanda”, estão associados aos temas do destino do homem, morte/assassinato/suspense e romance, respectivamente.

As identidades determinam que se escolha o *modo delocutivo* como **modo enunciativo**. Isso ocorre pelo fato de a enunciação da telenovela das 23h utilizar-se de um *dispositivo enunciativo de ficção* para a constituição da encenação discursiva. Esse dispositivo pressupõe que os diálogos ocorridos no interior da telenovela participem de uma *duplicidade enunciativa* (MAINGUENEAU, 1996), uma vez que tais diálogos funcionam em duas situações de enunciação ao mesmo tempo: a) a situação na qual a telenovela em si constitui o ato de enunciação; b) a situação na qual as personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à primeira. Essa duplicidade enunciativa configura a enunciação de modo que o que acontece na segunda situação tenha um efeito na primeira. Assim, como o gênero está vinculado à primeira situação, os diálogos realizados pelas personagens se endereçam ao telespectador como constituindo um enunciado delocutivo, isto é, um enunciado no qual nem o sujeito enunciador, nem o sujeito destinatário estão implicados. Toda essa complexidade da enunciação será melhor discutida no capítulo 6 concernente ao modo de organização enunciativo.

Por último, as circunstâncias materiais, sobretudo o suporte e as materialidades significantes que são utilizadas na troca, determinam que se opere uma *mise en scène* verbal, visual e musical em termos de **modos de semiologização**. Dessa forma, tanto os signos verbais, quanto os visuais-fílmicos e musicais jogam para a significação do ato de linguagem. Essa multiplicidade de modos de semiologização faz com que a produção do enunciado telenovelístico não leve em conta escolhas só de ordem paradigmática e sintagmática, mas também da ordem da simultaneidade, isto é, escolhas da ordem dos elementos que serão percebidos simultaneamente. Assim, a *simultaneidade*, para Gardies (1993), corresponde a uma escolha de ordem sintagmática, mas que, por sua vez, visa à simultaneidade das matérias de expressão e não a sucessão, como quer a ordem sintagmática propriamente dita.

#### 4.4.3. As restrições formais

O nível das restrições formais do gênero corresponde ao nível do texto. Dessa forma, as categorias que configuram esse nível são categorias de ordem linguageira que permitem descrever as constantes do gênero em termos formais. Dentre os quatro domínios formais listados por Charaudeau (2004), o gênero telenovela das 23h se vale de três deles: a) ***mise en scène textual***, que se refere à disposição do paratexto; b) **composição textual interna**, que corresponde à organização do texto em partes; e c) **construção gramatical**, que diz respeito à recorrência dos tipos de construção (ativa, passiva, impessoal, imperativa), das marcas lógicas, da pronominalização, da anaforização, da modalidade, etc.

A ***mise en scène textual*** do gênero em estudo se organiza a partir de elementos paratextuais recorrentes como as *vinhetas de abertura e fechamento*, as *passagens de break*, o *resumo do capítulo anterior*, o *classificação indicativa*, os *créditos comerciais* e os *intervalos comerciais*. As *vinhetas de abertura e fechamento* são, segundo Rabaça e Barbosa (1995), uma breve identificação do programa apresentada no início (vinheta de abertura) ou no fim do mesmo (vinheta de fechamento). Elas são constituídas pelo logotipo do programa e de outros elementos como o nome dos atores, diretores e escritores e/ou a ficha técnica da produção. Balogh (2002) aponta que as vinhetas, além de separar o programa do seu precedente e subsequente, determinam o clima, a época, o gênero, orientando a leitura do telespectador. Dessa forma, a vinheta de abertura funciona como um cartão de visita da telenovela, servindo para ambientar a história.

As vinhetas de abertura da telenovela das 23h têm, em média, uma duração de 1 minuto, enquanto as vinhetas de fechamento têm em média 1 minuto de duração na primeira semana de exibição da telenovela, e 20 segundos de duração a partir da segunda semana. O quadro 8 abaixo evidencia o que comentamos:

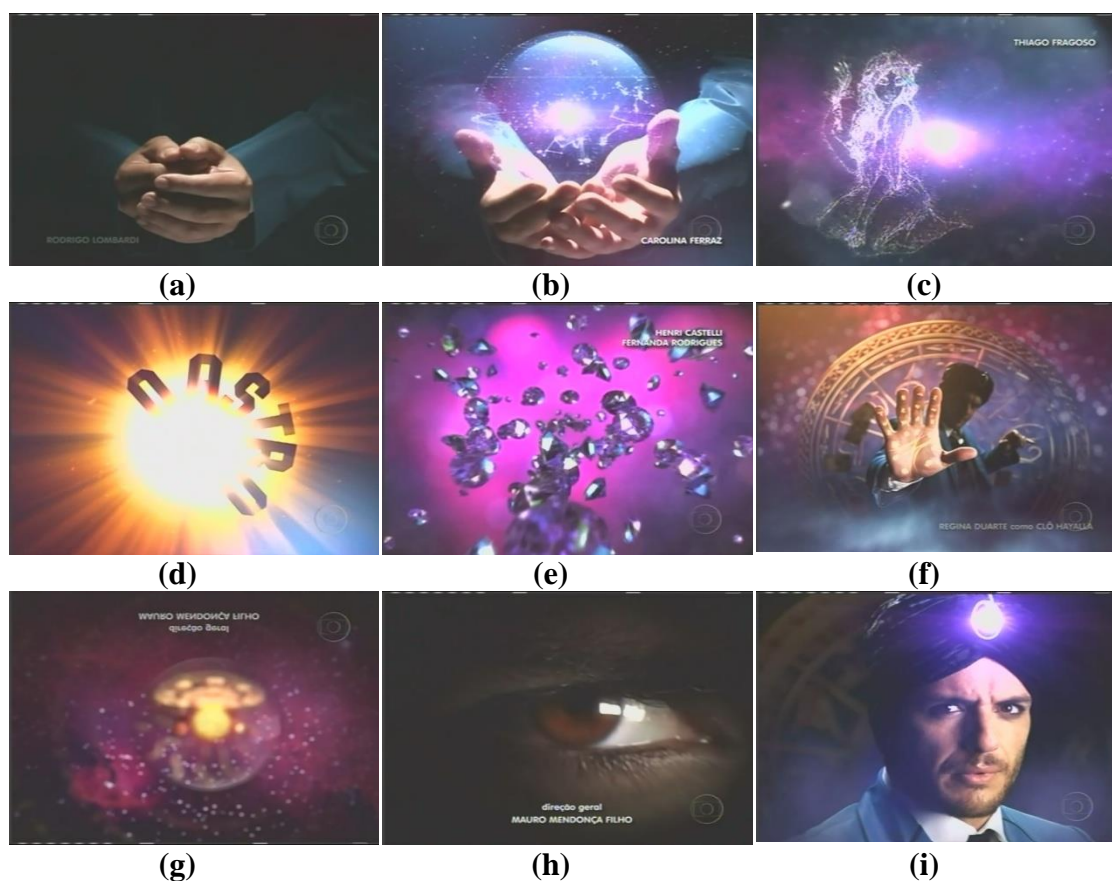
| Telenovela      | Vinheta de abertura | Vinheta de fechamento |                       |
|-----------------|---------------------|-----------------------|-----------------------|
|                 |                     | 1ª Semana             | A partir da 2ª semana |
| <i>O Astro</i>  | 58''                | 58''                  | 22''                  |
| <i>Gabriela</i> | 1'12''              | 1'12''                | 22''                  |

**Quadro 8 - *Mise en scène textual interna*: vinhetas de abertura e fechamento**

Não nos parece aleatória essa mudança da duração da vinheta de fechamento a partir da segunda semana. Pelo que observamos, na primeira semana, a vinheta de

fechamento apresenta de forma lenta toda a ficha técnica de produção da telenovela, enquanto a partir da segunda semana essa ficha técnica é exibida rapidamente no intervalo de tempo demonstrado. Ao nosso ver, trata-se de uma estratégia da emissora para garantir os direitos autorais de cada sujeito da equipe técnica e aumentar o espaço para a publicidade.

No caso de *O Astro*, a vinheta de abertura, que tem uma duração de 58 segundos, é acompanhada pela canção “Bijuterias”, composta e interpretada por João Bosco, e nela são apresentados diversos elementos de caráter esotérico, como os signos do zodíaco, as constelações que configuram os signos, a ametista, entre outros. Além disso, a personagem principal, Herculano Quintanilha, aparece em vários momentos da vinheta, vestindo um paletó azul e um turbante preto brilhante com uma pedra ametista no meio. A vinheta pode ser visualizada no DVD em anexo a esse trabalho. Há também o logotipo da telenovela, conforme apresentamos na figura 9 abaixo.



**Figura 9 - Vinheta de abertura: logotipo de *O Astro* e alguns símbolos esotéricos**

A vinheta de abertura de *O Astro* constitui-se em uma pequena narrativa que se inicia com um *close-up* das mãos da personagem Herculano Quintanilha (figura 9 a) e termina com um primeiro plano da personagem (figura 9 i). Das mãos surge o cosmos

(figura 9 b) e todos os demais elementos esotéricos que citamos (figura 9 c, e, f); eles vão sendo “lançados” em direção ao telespectador (figura 9 e) e, à medida em que eles se aproximam do limite da moldura, outro símbolo esotérico surge. Ao final, uma bola de fogo que representa o sol torna-se o globo ocular de Herculano (figura 9 g, h) que, por meio de um *zoom-out*, vai sendo enquadrado até o primeiro plano (figura 9 i). Essa transformação do sol e outros elementos esotéricos no globo ocular de Herculano parece sugerir que o mesmo possui o dom da vidência e consegue interpretar a simbologia oculta dos astros. Assim, a abertura já orienta a leitura do telespectador no tocante à história que será apresentada pelo discurso da telenovela, jogando um papel importante para a expectativa da troca. Além do mais, as cores utilizadas (matizes que vão do violeta ao preto, passando pelo anil) e os símbolos apresentados sugerem uma ligação com o ocultismo, dando uma conotação de mistério à vinheta de abertura e, por conseguinte, à história como um todo.

As *passagens de break* são, conforme descrevem Rabaça e Barbosa (1995), um tipo de vinheta apresentada no início e no fim de cada intervalo de um programa de TV. Observamos que elas possuem uma duração de em média 6 segundos.

A *classificação indicativa* e os *créditos comerciais* são elementos paratextuais que antecedem ao programa propriamente dito, constituindo-se, dessa forma, em *prefixos*<sup>54</sup>. Em *O Astro*, percebemos que esses dois prefixos juntos possuem uma duração de 21 segundos, dos quais, 7 segundos são para a *classificação indicativa* e 7 segundos para cada um dos dois créditos comerciais. Vejamos o quadro 9 abaixo.

| Classificação indicativa  | Créditos comerciais  |   |
|---|--|---|
|   | Clear  | Intel Core  |
| 7"  | 7"   | 7"  |
|  |  |  |

**Quadro 9 - *Mise en scène* textual interna: prefixos**

É interessante constatar que a *classificação indicativa* de *O Astro* sofreu uma mudança a partir do capítulo 37, exibido na terça-feira 13 de setembro de 2011; de 16

<sup>54</sup> De acordo com Rabaça e Barbosa (1995, p. 472), o *prefixo* corresponde a um “trecho musical, texto e/ou imagens de breve duração, que servem como sinais característicos de um programa.”

anos ela passa para 14 anos. Essa mudança pode estar associada aos pontos de audiência que *O Astro* recebeu nos capítulos anteriores a essa mudança. Observando o gráfico 10 em anexo, percebemos que, desde o capítulo 18, a telenovela vinha apresentando índices abaixo dos 20 pontos. Pode ter sido uma estratégia da emissora diminuir a classificação indicativa para aumentar a audiência.

Um outro elemento paratextual recorrente é o *resumo do capítulo anterior*. Esse resumo constitui um elemento de reiteração da telenovela e sempre antecede o capítulo propriamente dito. Em *O Astro*, o resumo teve uma variação tanto em relação ao tipo de resumo, quanto em relação a sua duração. No que diz respeito aos tipos de resumos, observamos que em *O Astro* houve três tipos: a) integrado à sequência do capítulo corrente, utilizado somente no capítulo 3; b) resumo da cena final do capítulo anterior, utilizado nos capítulos 4 ao 31; e c) resumo das cenas mais importantes do capítulo anterior, utilizado do capítulo 32 ao 64. O segundo e terceiro tipo sempre se posicionaram antes da vinheta de abertura de *O Astro* e sua duração foi bastante variável, indo de 30 segundos a 2 minutos. Balogh (2002) aponta que os resumos são utilizados pelas emissoras como uma forma de reiterar os principais fatos do capítulo anterior para os telespectadores, possibilitando que esses últimos resgatem informações esquecidas ou mesmo apreendam informações perdidas. É um importante elemento estratégico que, segundo Balogh (2002), em momentos de baixa audiência, são bem utilizados. Assim, se consideramos a baixa audiência que *O Astro* recebeu após o capítulo 17, o uso de um tipo de resumo que apresente as principais cenas do capítulo anterior pode ter nessa baixa a sua explicação.

No que concerne à **composição textual interna**, observamos que a telenovela das 23h está dividida em capítulos, que têm uma duração aproximada de 40 minutos, excetuando os capítulos exibidos às quarta-feira que, como já mencionamos, possuem uma duração aproximada de 25 minutos. Entretanto, o número de capítulos pode variar de novela a novela, conforme visualizamos no quadro 10 abaixo.

| Telenovela      | Extensão     | Duração dos capítulos       |
|-----------------|--------------|-----------------------------|
| <i>O Astro</i>  | 64 capítulos | 40 minutos, salvo ressalvas |
| <i>Gabriela</i> | 77 capítulos | 40 minutos, salvo ressalvas |

**Quadro 10 - Composição textual interna: divisão em capítulos**

Por um lado, o fato de o gênero ser dividido em capítulos corresponde à influência que o formato, um elemento das restrições situacionais, exerce nas restrições formais; por outro lado, essa divisão permite serializar a história, apresentando-a ao telespectador em

“doses homeopáticas”, já que o recurso do *gancho* mantém a expectativa e a sua sucessividade. Assim, essa divisão atualiza a *serialidade* do contrato de comunicação televisiva sobre o qual discorremos anteriormente.

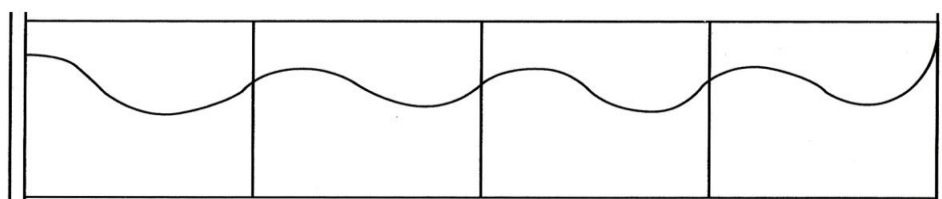
Cada capítulo possui ainda uma divisão interna em *blocos*. Como os capítulos possuem em média 40 minutos de duração, salvo os capítulos das quartas-feiras que possuem apenas um bloco, há, tanto em *O Astro* quanto em *Gabriela*, uma divisão em 3 blocos, separados por 2 intervalos comerciais. No caso de *O Astro*, é interessante observar que essa divisão em blocos não foi homogênea ao longo da exibição da telenovela. Excetuando os capítulos exibidos às quartas-feiras, houve uma variação na divisão de blocos conforme podemos visualizar no quadro 11 abaixo.

| Telenovela      | Divisão em blocos        |                           |
|-----------------|--------------------------|---------------------------|
| <i>O Astro</i>  | <i>Capítulos 1 ao 14</i> | <i>Capítulos 15 ao 64</i> |
|                 | 2 blocos                 | 3 blocos                  |
| <i>Gabriela</i> | <i>Capítulos 1 ao 77</i> |                           |
|                 | 3 blocos                 |                           |

**Quadro 11 - Construção textual interna: divisão em blocos**

É curioso constatar que a divisão em 3 blocos, separados por 2 intervalos comerciais, começa a ocorrer em *O Astro* no capítulo 15, que exhibe ao final do mesmo o assassinato da personagem Salomão Hayalla, sequência audiovisual que integra nosso corpus de análise.

Essa divisão em blocos atualiza a “estética da interrupção” característica da comunicação televisiva. Nesse sentido, os blocos interrompem o sentido da história apresentada em momentos de tensão e expectativa dessa última. Assim, como já mencionamos, há uma estratégia da emissora em despertar a curiosidade do telespectador para que o mesmo continue assistindo a telenovela após os comerciais. Pallottini (1998) apresenta a seguinte ilustração para representar a divisão em blocos das telenovelas:



**Figura 10 – Relação entre divisão em blocos e tensão/expectativa da telenovela**  
**FONTE: Pallottini, 1998, p. 99.**

A figura 10 acima é uma representação da modulação de um capítulo padrão de uma telenovela. As linhas duplas verticais representam o início e o fim do capítulo, respectivamente. As linhas solas representam a separação em bloco do capítulo. Já a linha horizontal que atravessa todas as linhas verticais corresponde à modulação, em termos de expectativas, do capítulo. Observe que o capítulo começa com uma modulação alta, que, em pouco tempo desce, para depois dar uma leve subida ao fim do primeiro bloco. Isso vai ocorrendo ao longo dos demais blocos. Ao fim do último bloco, vê-se que a linha horizontal sobe, representando, assim, o gancho final do capítulo.

Com relação à **construção formal** em nosso gênero, percebemos que os diálogos são os elementos formais mais recorrentes. Os diálogos têm uma influência na organização narrativa do gênero, na medida em que eles “apagam” o narrador da enunciação, fazendo esse se localizar em outros níveis. Além disso, há um predomínio da linguagem informal e todos os elementos que a caracterizam, conforme podemos visualizar no exemplo abaixo extraído de nosso corpus.

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
|  |  |  |  |
| 00:00:00   | 00:00:00   | 00:00:01  | 00:00:03   |
| ((música instrumental de suspense))  | ((música instrumental de suspense))  | ((música instrumental de suspense))   | ((música instrumental de suspense))  |
| Ubiraci: Que::: é i:::sso...   | Ubiraci:...meu patrão?!  | Ubiraci: Tu tá elegante...  | Ubiraci:...pra <u>cace</u>   |

### Exemplo 3 - Construção gramatical: linguagem coloquial (CAP15SEQ09)

O uso da linguagem informal, além de caracterizar as personagens no nível da segunda enunciação, permite uma maior proximidade com os telespectadores, na medida em que a telenovela “fala” a linguagem cotidiana dos mesmos. Uma linguagem completamente rebuscada e formal ao longo de toda a telenovela poderia enfadar o telespectador e afastá-lo da TV ou fazê-lo mudar de canal.

\* \* \*

O presente capítulo apresentou uma descrição do gênero situacional com que lidamos nesse trabalho: a telenovela das 23h. Nossa descrição revelou pormenores do gênero em questão e evidenciou a relação de encaixamento que o mesmo mantém com o *contrato de entretenimento* e com o *contrato da comunicação midiática televisiva*. Assim,

deixamos claro que a comunicação televisiva é um fenômeno complexo e o seu estudo considera inúmeras variáveis. Diante disso, nosso ponto de vista é que o estudo discursivo de fenômenos televisivos deve levar em conta essa complexidade para uma melhor compreensão do objeto.

Apesar de apresentarmos uma descrição minuciosa tanto do gênero telenovela das 23h, assim como gêneros ficcionais da Rede Globo, esse procedimento foi importante para o desenvolvimento da pesquisa, já que tal descrição nos permitiu compreender melhor o nosso objeto e delimitar o seu *lôcus*. Além disso, essa descrição poderá ser base para outros trabalhos que lidem com os gêneros ficcionais televisivos o que, ao nosso ver, é uma contribuição importante para o campo da AD.

Cumpramos ressaltar ainda que os dados apresentados nesse capítulo serão norteadores de nossas interpretações no que diz respeito às estratégias de patemização. Assim, na parte III de nosso trabalho, os dados sobre o gênero telenovela das 23h e da comunicação midiática televisiva serão cruzados com os dados dos capítulos sobre a organização enunciativa e descritiva de forma a fundamentar nossas interpretações.

Nos capítulos que seguem, iremos apresentar os resultados encontrados na descrição do nosso corpus considerando os modos de organização do discurso (modos enunciativo, narrativo e descritivo). Porém, antes disso, iremos apresentar os procedimentos utilizados para constituir o corpus, bem como o seu conteúdo.

## CAPÍTULO 5

### CORPUS: CONSTITUIÇÃO

“Escrever, para mim, nunca é uma atividade prazerosa. É sempre um sofrimento.” (Gilberto Braga)

Como aponta Charaudeau (2011), no âmbito das ciências humanas e sociais, as ciências da linguagem fazem parte das chamadas *disciplinas de corpus* na medida em que os objetos de análise são constituídos a partir de uma compilação de dados linguísticos sob formas variadas (textos orais ou escritos, observações empíricas, documentos, etc.). Nesse sentido, a constituição de um corpus está atrelada à problemática de análise definida pela pesquisa e ao tipo de contraste escolhido.

Por estarmos inseridos nas ciências da linguagem, lidamos também com a questão do corpus em nosso trabalho. Logo, nesse capítulo apresentaremos a maneira como o nosso corpus foi constituído, considerando a problemática de análise e o contraste escolhido. Em nossa introdução, apontamos que o corpus de pesquisa compreende 10 sequências audiovisuais que representam um *plot* de importância para a história da telenovela *O Astro*. Na primeira parte desse capítulo, apresentamos as condições, a problemática e os critérios que nortearam a escolha dessas 10 sequências e quais sequências foram escolhidas. Informações sobre a duração de cada sequência e a maneira como elas foram transcritas também serão apresentadas nessa parte, conjuntamente com a definição de *plot* e sequência audiovisual.

Já na segunda parte, procuramos resumir o conteúdo narrativo dessas sequências de forma a orientar o leitor desse trabalho a respeito de nossas análises e conclusões. Ressaltamos que, além desses resumos, disponibilizamos as sequências na íntegra no DVD anexo, bem como as transcrições.

#### **5.1. Como recortar o nosso objeto de estudo?**

A constituição de nosso corpus de pesquisa seguiu as orientações gerais do quadro de análise em que nos inserimos, a análise do discurso Semiolinguística, tais como propostas por Charaudeau (1995). Para este teórico, a Análise do Discurso é de natureza empírico-dedutiva, o que indica que, para realizar sua análise, o analista parte de um material empírico, a linguagem, já configurada em uma certa substância semiológica, que

ele percebe e manipula para, em seguida, determinar decupagens formais simultaneamente às categorias conceituais que as correspondem, objetivando, assim, encontrar as características dos comportamentos linguageiros (ou seja, o “como diz a linguagem”) em função das condições contratuais que condicionam o tipo de situação de troca.

Dentro da relação entre comportamento linguageiro e condições contratuais, a constituição de um corpus de pesquisa deve levar em conta a condição de contrastividade, fundamental para este tipo de análise. Tal condição postula que se faça um trabalho de observação empírica tanto das constantes quanto das diferenças entre os textos que se deseja analisar, circunscrevendo-os, sobretudo, em relação às condições contratuais que sobredeterminam tais textos. Assim, tal condição de contrastividade pressupõe um critério de abertura/fechamento que, segundo Charaudeau (1995), consiste em construir o corpus em um movimento espiral que se procede através de contrastes sucessivos, podendo tais contrastes serem internos ao contrato ou externos a ele, neste caso, valendo de variáveis como o espaço, o tempo ou mesmo contratos diferentes.

No que concerne ao nosso corpus, a condição de contrastividade foi atendida considerando as especificidades do nosso objeto de estudo, a telenovela das 23h *O Astro*, e o nosso objetivo de pesquisa, descrição e análise dos efeitos patêmicos. Nesse sentido, construímos o nosso corpus através de contrastes sucessivos entre elementos patêmicos e não patêmicos, ou entre *patemização* e *não patemização*. Contudo, por se tratar de um objeto extenso e muito complexo, tanto do ponto de vista narrativo, quanto semiológico, a manipulação de todos os seus elementos seria um empreendimento inviável diante do que nos propomos a analisar, uma vez que tal análise exigiria de nós um debruçamento maior sobre o corpus. Logo, foi necessário um recorte deste objeto que respeitasse a condição de contrastividade proposta, mas que também levasse em consideração a extensão e a complexidade do mesmo.

Esse recorte foi realizado com base em unidades do texto audiovisual, extraídas de um determinado *plot*, ou trajetória narrativa, do conjunto da história de *O Astro*. A unidade textual selecionada foi a *sequência audiovisual* ou *filmica*, já que, devido a sua extensão e ao seu caráter de fechamento (como veremos adiante, uma *sequência* possui início, meio e fim), tal unidade nos pareceu mais estável para a constituição do corpus. Nesse sentido, procuramos constituir o nosso corpus a partir de sequências audiovisuais que materializassem e representassem um *plot* de repercussão do conjunto da história de *O Astro*, bem como evidenciassem a condição de contrastividade considerada (*patemização* vs. *não patemização*). Desse modo, optamos por trabalhar não com toda a

extensão textual da telenovela, mas com unidades e fragmentos do texto audiovisual televisivo.

Uma *sequência filmica* ou *audiovisual* é, nas palavras de Field (2001), um conjunto de cenas conectadas por uma única ideia. A cena corresponde à unidade dramática do roteiro, não exigindo mudança de localização, nem salto no tempo (COMPARATO, 1995, p. 206). O limite da cena é determinado tanto pela variação de integrantes no grupo de personagem, ou seja, pela entrada e saída de personagens na localização espacial considerada, bem como pelos movimentos de câmera que permitem mudança de cena quando acompanham uma personagem em sua deslocamento de um cenário (localização espacial) para outro. Assim, a sequência conecta várias cenas em função de uma única ideia, formando então um bloco do texto audiovisual que possui início, meio e fim. A ideia, por sua vez, corresponde, *grosso modo*, ao assunto da sequência, isto é, ao seu propósito temático. Assim, todo conjunto de cenas conectadas por um determinado assunto (as cenas que “falam” da ideia de casamento, por exemplo) é uma sequência do texto audiovisual televisivo.

As cenas (e, por conseguinte, a sequência) são o resultado da estrutura narrativa do texto televisivo ou cinematográfico, organizada em um *plot* ou vários *plots*. O *plot*, segundo Comparato (1983; 1995), é o dorso narrativo da história; nele um conjunto de personagens – a que Comparato (1995) denomina de *núcleo dramático* – está reunido em função de uma mesma ação dramática, ou seja, no *plot* as personagens estão interligadas por um determinado conflito que as fazem agir e interagir de forma a solucioná-lo, garantindo, com isso, o desenvolvimento da história. Desse modo, o *plot* consiste em toda a trajetória da(s) personagem(ns) que age(m) para solucionar o conflito, implicando, com isso, a ideia de causa e efeito, pois ele se refere ao encadeamento dos acontecimentos da história segundo uma determinada ordem. Assim, um *plot*, de acordo com Comparato (1995), se organiza em função de dois princípios: a) totalidade, que permite que as partes (no caso as cenas e sequências) sejam organizadas para formar um todo, que possui início, meio e fim; b) unidade, a ação dramática que se desenvolve.

Tanto na televisão, quanto no cinema existem gêneros que podem se organizar em torno de um único *plot* ou de vários deles. A telenovela, como já apontamos, constitui um exemplo de gênero organizado em torno de vários *plots*. Logo, o nosso objeto de estudo, a telenovela *O Astro*, por ser um exemplar do gênero, está organizado em uma multiplicidade de *plots*, sendo que alguns deles desenvolveram-se de forma mais perene, ou seja, por toda a extensão da novela, ou de forma mais efêmera, isto é, por um certo período de exibição da novela.

De forma a minimizar a subjetividade de nossas escolhas, optamos por trabalhar com um *plot* de grande importância para o *desenvolvimento da história de O Astro*. Nesse sentido, escolhemos o *plot* ao qual denominamos “*Quem matou Salomão Hayalla?*”, já que o mesmo foi alvo de muitas especulações a respeito do(s) assassino(s) da personagem Salomão (um dos protagonistas), da parte de certas mídias e do público, uma vez que envolvia questões de intrigas familiares, assassinato e suspense, o que, do ponto de vista patêmico, é um *plot* interessante, garantindo, com isso, a condição de contrastividade.

Além disso, a primeira versão de *O Astro*, exibida entre 1977 e 1978 no horário das 20h, teve como uma de suas forças motrizes o assassinato da referida personagem, Salomão Hayalla. De acordo com Xavier (2004), “*Quem matou Salomão Hayalla?*” foi o “quem matou quem” mais famoso da história da telenovela até então. Durante cinco meses, a autora, Janete Clair, mobilizou milhares de espectadores com o suspense criado em torno da morte do famoso industrial. No *remake* exibido em 2011 pela Rede Globo, no horário das 23h, esse mesmo *plot* manteve-se e garantiu o suspense da história. Uma das chamadas apresentadas pela Globo, no mês anterior ao início de exibição da novela em julho, demonstrava a importância e a projeção desse *plot* para a história dessa telenovela<sup>55</sup>. Em anexo, reproduzimos um anúncio publicitário divulgado pela TV Integração (afiliada da Rede Globo em Minas Gerais) que diz respeito ao assassinato de Salomão (figura 20 em anexo).

Como o *plot* arrolado constitui-se como um *plot* de grande extensão, materializado num grande número de sequências audiovisuais do conjunto da telenovela *O Astro*, a constituição de nosso corpus levou em conta mais dois critérios: a) critério do índice de audiência; b) critério do encadeamento lógico das sequências. Tais critérios permitiram homogeneizar o corpus, bem como tornar a sua manipulação mais viável para análise.

No que diz respeito ao primeiro critério, o do índice de audiência, esse possibilitou selecionar sequências do *plot* considerado em função dos capítulos com maior índice de audiência. O índice de audiência é um dado estatístico, traduzido em pontos, que é obtido pelo IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), para medir a frequência com que um conjunto de telespectadores assiste às emissoras de televisão e aos seus programas. Por meio de aparelhos denominados de *peoplemeter*, instalados em domicílios de algumas capitais brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba, Distrito Federal e Recife, o IBOPE recolhe tais dados através do sistema de transmissão real. Segundo informações do site do IBOPE,

---

<sup>55</sup> A chamada a que nos referimos pode ser visualizada no DVD em anexo.

atualmente 35 mil domicílios brasileiros possuem esse aparelho, sendo que o próprio aparelho permite captar até quatro televisores por domicílio. Os dados recebidos pelo IBOPE, a partir dos aparelhos de *peoplemeter*, são cruzados com outros dados demográficos avindos do censo realizado pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e de estudos sociodemográficos realizados pelo próprio IBOPE.

Assim, o índice de audiência é um critério objetivo e seguro para recortar o objeto de estudo e constituir o corpus, na medida em que sua natureza é estatística. A partir do índice de audiência de *O Astro*, obtido através de mídia virtual especializada – o blog *TELEVIZÃO*<sup>56</sup> – selecionamos sequências audiovisuais do *plot* “Quem matou Salomão Hayalla?” dos 6 capítulos com os maiores índices de audiência.

Segundo o blog, a média geral de audiência de *O Astro* foi de 19,3 pontos, conforme podemos visualizar no gráfico (gráfico 20) e na tabela (tabela 5) em anexo. Os 6 capítulos que obtiveram maior índice de audiência estão listados abaixo:

**Tabela 1 - Capítulos com os maiores índices de audiência em *O Astro*. Tabela constituída a partir de dados disponibilizados pelo IBOPE**

| Capítulo          | Índice | Capítulo           | Índice |
|-------------------|--------|--------------------|--------|
| <b>Capítulo 1</b> | 28     | <b>Capítulo 15</b> | 25     |
| <b>Capítulo 2</b> | 27     | <b>Capítulo 53</b> | 29     |
| <b>Capítulo 3</b> | 26     | <b>Capítulo 64</b> | 26     |

Quanto ao segundo critério, este possibilitou que as sequências levantadas para o *plot* “Quem matou Salomão Hayalla?” fossem agrupadas de forma a constituir um todo lógico e encadeado. Assim, além de estarem presentes nos capítulos com maiores índices de audiência, as sequências de nosso corpus estão, de certo modo, conectadas de uma maneira lógica de modo a evidenciar o *plot* escolhido.

Temos consciência de que tais procedimentos, de certo modo, fragmentam o todo que é a telenovela. Porém, dentro do que propomos a fazer e considerando a questão da extensão e da complexidade do gênero, consideramos que os mesmos são absolutamente adequados para se compreender como os efeitos patêmicos são encenados pela instância midiática produtora desse ato de linguagem.

Portanto, considerando os critérios acima, o nosso corpus foi constituído por 10 sequências audiovisuais do *plot* denominado “Quem matou Salomão Hayalla?” – que se

<sup>56</sup> Segundo informações do próprio blog, os índices de audiência são obtidos diretamente pelo IBOPE ou por mídia online especializada, como a mídia *R7*, *portal de notícias*. Tentamos, durante a fase de constituição do corpus, obter os dados diretamente pelo IBOPE, entretanto, não foi possível, já que o mesmo só disponibiliza esses dados para mídias especializadas e cadastradas no IBOPE.

materializa, basicamente, em sequências que evidenciam as causas da morte (intrigas familiares), a morte e a revelação do(s) assassino(s) de Salomão –, extraídas dos 6 capítulos com maiores índices de audiências e organizadas de forma lógica e coerente. Devido à própria questão temática do *plot*, a condição de contrastividade entre patemização e não patemização é facilmente perceptível. A tabela 2 abaixo mostra a relação de sequências por capítulo, sua denominação em nosso corpus e sua duração.

**Tabela 2 - Sequências que constituem o corpus de pesquisa considerando suas denominações ao longo do trabalho e sua duração (parcial e total)**

| CAPÍTULOS                   | DENOMINAÇÃO                 | DURAÇÃO  |                 |
|-----------------------------|-----------------------------|----------|-----------------|
| Capítulo 1                  | <i>CAP01SEQ01</i>           | 00:04:10 | 00:04:10        |
| Capítulo 2                  | <i>CAP02SEQ02</i>           | 00:06:49 | 00:06:49        |
|                             | <i>CAP02SEQ03</i>           | 00:01:35 | 00:01:35        |
|                             | <i>CAP02SEQ04</i>           | 00:01:24 | 00:01:24        |
| Capítulo 3                  | <i>CAP03SEQ05</i>           | 00:05:10 | 00:05:10        |
|                             | <i>CAP03SEQ06</i>           | 00:00:58 | 00:00:58        |
| Capítulo 15                 | <i>CAP15SEQ07</i>           | 00:00:30 | 00:00:30        |
|                             | <i>CAP15SEQ08</i>           | 00:00:27 | 00:00:27        |
|                             | <i>CAP15SEQ09 - Parte 1</i> | 00:00:52 | 00:16:08        |
|                             | <i>CAP15SEQ09 - Parte 2</i> | 00:03:45 |                 |
|                             | <i>CAP15SEQ09 - Parte 3</i> | 00:06:22 |                 |
| <i>CAP15SEQ09 - Parte 4</i> | 00:05:09                    |          |                 |
| Capítulo 64                 | <i>CAP64SEQ10 - Parte 1</i> | 00:01:54 | 00:16:43        |
|                             | <i>CAP64SEQ10 - Parte 2</i> | 00:14:49 |                 |
| <b>TOTAL</b>                |                             |          | <b>00:53:54</b> |

Cumpre-nos ressaltar que, embora o capítulo 53 tenha tido um alto índice de audiência (29 pontos), ele não ofereceu nenhuma sequência audiovisual para o *plot* selecionado, sendo, dessa forma, não arrolado na tabela 1 acima. Além disso, o nosso corpus, em termos de duração, possui uma extensão de 53 minutos e 54 segundos, nas quais as sequências possuem um média de 5 minutos e 7 segundos.

Após a seleção das sequências, realizamos as transcrições das mesmas, seguindo as orientações gerais propostas por Melo (2003). De acordo com esta pesquisadora, a transcrição audiovisual deve se realizar a partir de dois principais elementos:

- a) reprodução do estrato verbal, isto é, dos enunciados orais ou escritos que se apresentam no interior das sequências;

- b) congelamento e reprodução das imagens quadro a quadro, a partir de processos digitais e composição dos videogramas.

A decomposição das 10 sequências audiovisuais que constituem o nosso corpus totalizou um número de 2265 videogramas. Essa totalidade foi considerada para o preenchimento das grades de análises apresentadas no capítulo 3. Assim, os 2265 videogramas que compõem o nosso corpus foram analisados considerando tanto sua estrutura interna, quanto sua estrutura sequencial. A tabela 3 a seguir mostra o número de videogramas levantados por sequência.

**Tabela 3 - Relação entre sequências e decomposição em videogramas.**

| Sequência    | Duração         | Número de Videogramas |
|--------------|-----------------|-----------------------|
| CAP01SEQ01   | 00:04:10        | 258                   |
| CAP02SEQ02   | 00:06:49        | 263                   |
| CAP02SEQ03   | 00:01:35        | 86                    |
| CAP02SEQ04   | 00:01:24        | 78                    |
| CAP03SEQ05   | 00:05:10        | 219                   |
| CAP03SEQ06   | 00:00:58        | 47                    |
| CAP15SEQ07   | 00:00:30        | 22                    |
| CAP15SEQ08   | 00:00:27        | 27                    |
| CAP15SEQ09   | 00:16:08        | 646                   |
| CAP64SEQ10   | 00:16:43        | 619                   |
| <b>Total</b> | <b>00:53:54</b> | <b>2265</b>           |

Além dessas orientações gerais apresentadas por Melo (2003), procuramos evidenciar, em nossas transcrições, a existência de mais um estrato semiológico, o *estrato musical*, bem como o *tempo* em que o que está sendo apresentado pela imagem e dito pelas personagens ocorre, já que percebemos, por meio de observação empírica, que tais elementos são coadjuvantes na encenação dos efeitos patêmicos. Assim, o *estrato musical* foi destacado dos demais por uma cor acinzentada e pela descrição do tipo de música ou canção que estava ocorrendo durante a exibição. Já o *tempo* foi apresentado no formato “00:00:00”, por uma cor avermelhada e acima do estrato musical. Entretanto, ressaltamos que o estrato musical não foi alvo de uma análise sistemática, mas apenas de uma referência com vistas a complementar a análise da patemização nos estratos verbal e visual-fílmico das sequências que constituem o nosso corpus.

A figura 11 abaixo permite-nos visualizar a maneira como as transcrições foram organizadas.

|  |  |   |
|--|--|---|
|   |  |  |
| <b>00:00:09</b>  | <b>00:00:14</b>  | <b>00:00:16</b>   |
| ((música instrumental de ambientização))   | ((música instrumental de ambientização))   | ((música instrumental de ambientização))  |
| <b>Beatriz:</b> O Salomão não quis a imprensa de <del>jeito</del> nenhum, Jôsi. Eu só consegui permissão pra <u>you</u> fotografar,... | <b>Beatriz:</b> ...porque é pra uma revista <u>alemã</u> .                         | <b>Jôsi:</b> É, mas não é qualquer revista.   |

**Figura 11 – Transcrição audiovisual: estrato visual, tempo, estrato musical, estrato verbal.**

Pelo fato de as sequências arroladas serem todas dialogadas, achamos conveniente ressaltar as pausas, entonações, acelerações e desacelerações de falas das personagens em ação. Para tal, utilizamos um conjunto de símbolos gráficos que podem ser observados na tabela 6 em anexo. Além disso, disponibilizamos no DVD em anexo todas as transcrições realizadas para esse trabalho.

Ressaltamos que a coleta dos capítulos da telenovela foi realizada durante todo o período de exibição de *O Astro* (de 12 de julho a 28 de outubro de 2011) a partir de gravações digitais, utilizando um *hardware* e *software* adequados. Em termos de *hardware*, valemo-nos de uma placa de captura de vídeo do tipo TV Turner. Em relação ao *software*, utilizamos o disponibilizado pela placa, o ENUTV-3. Esses dois elementos permitiram capturar de uma antena VHF os capítulos da telenovela e gravá-los em formato MPEG, padrão para gravações audiovisuais desse tipo.

## 5.2. Descrição do corpus: o que as sequências têm a nos dizer?

Achamos prudente apresentar uma descrição geral de cada sequência arrolada para essa pesquisa de forma a contextualizar o leitor e ajudá-lo a compreender nossas análises e resultados. Na introdução de nosso trabalho, apresentamos um breve resumo da história de *O Astro* e do *plot* selecionado. Nas páginas que se seguem, faremos uma descrição dos fatos narrativos ocorridos no interior de cada uma das sequências audiovisuais que compõe o nosso corpus. Além do mais, procuremos apresentar a duração de cada sequência, a sua posição no capítulo e o tema que ela mobiliza.

Antes, porém, apresentamos a grade 1 abaixo que diz respeito aos parâmetros de roteiros encontrados. Esses parâmetros permitem contextualizar as sequências do ponto de vista das variáveis que eles consideram.

| Sequências        | Parâmetros de roteiro |         |         |            |        |          |
|-------------------|-----------------------|---------|---------|------------|--------|----------|
|                   | Externa               | Interna | Visuais | Dialogadas | Íntima | Coletiva |
| <b>CAP01SEQ01</b> |                       | X       |         | X          |        | X        |
| <b>CAP02SEQ02</b> |                       | X       |         | X          |        | X        |
| <b>CAP02SEQ03</b> |                       | X       |         | X          |        | X        |
| <b>CAP02SEQ04</b> | X                     | X       |         | X          |        | X        |
| <b>CAP03SEQ05</b> | X                     | X       |         | X          | X      |          |
| <b>CAP03SEQ06</b> |                       | X       |         | X          | X      |          |
| <b>CAP15SEQ07</b> |                       | X       |         | X          | X      |          |
| <b>CAP15SEQ08</b> |                       | X       |         | X          | X      |          |
| <b>CAP15SEQ09</b> | X                     | X       |         | X          |        | X        |
| <b>CAP64SEQ10</b> |                       | X       |         | X          |        | X        |

### Grade 1 - Parâmetros de roteiro

A seguir apresentamos um pequeno resumo das sequências de forma a contextualizar o nosso leitor.

| <b>CAP01SEQ01</b> |  |
|-------------------|--|
| <b>Tema:</b>      | Inauguração de um novo supermercado do Grupo Hayalla/ Afirmação de Márcio ante ao pai, Salomão |
| <b>Duração:</b>   | 00:04:10   |
| <b>Posição:</b>   | 1º bloco (bloco único)   |
| <b>Início:</b>    | 00:35:11   |
| <b>Fim:</b>       | 00:39:21   |

Essa sequência é a primeira sequência em que visualizamos a presença da personagem Salomão Hayalla. Ela se desenvolve no interior de um supermercado do Grupo, que está sendo inaugurado. Nesse sequência Salomão convida seus irmãos, Youssef, Amin e Samir, funcionários do Grupo, como Beatriz e Sílvia, sua esposa, Clô Hayalla, e o seu filho Márcio Hayalla para participarem da cerimônia de inauguração. Durante a cerimônia, Salomão profere seu discurso, enquanto Márcio se prepara para se afirmar ante ao pai, conforme conselhos de sua mãe, Clô. Assim que o discurso de Salomão termina, as portas do novo supermercado são abertas e com isso uma multidão de pessoas adentra o supermercado atraídas por Márcio, que passa a distribuir dinheiro a todas elas, de forma que elas possam realizar suas compras. Salomão se enfurece e discute com Márcio. Márcio afirma que está ajudando as pessoas a comprarem as coisas de que elas necessitam, sem que elas precisem de saquear o supermercado. Após a discussão,

Clô toma Salomão pelos braços e tenta convencê-lo de que o importante é o lucro. Márcio continua a realizar seu ato de caridade bastante satisfeito.

#### **CAP02SEQ02**

**Tema:** Afirmação de Márcio ante ao pai/Discussão entre Márcio e Salomão  
**Duração:** 00:06:49  
**Posição:** 1º bloco (bloco único)  
**Início:** 00:01:19    **Fim:** 00:09:08

Como uma forma de comemorar a inauguração do novo supermercado Hayalla (supermercado apresentado na sequência anterior), Salomão e os demais sócios do Grupo Hayalla – seus irmãos Youssef, Amin e Samir – resolvem dar uma festa na mansão dos Hayallas. Utilizando-se de todo o requinte e pompa que a circunstância exige, a festa tem início no final do primeiro capítulo de *O Astro*, porém no início do segundo capítulo, Márcio resolve mais uma vez demonstrar ao seu pai os valores que ele adotou para sua vida. Inicia-se nesse ponto a segunda sequência de nosso corpus. Márcio – que é devoto de São Francisco de Assis – despe-se em meio a todos os convidados da festa, como uma forma simbólica de mostrar seu desapego dos bens materiais que o dinheiro de seu pai pode oferecê-lo. Completamente despido, Márcio diz ao seu pai que o dinheiro não traz felicidade e de que ele não precisa de nada material para sobreviver. Irritado, Salomão pega Márcio pelo braço e o leva para o segundo andar da mansão, onde ele agride Márcio fisicamente. Márcio chora e grita e todos os convidados ficam assustados e preocupados com o desenrolar da situação. Após a agressão, Salomão desce as escadas e acusa Clô e Magda (tia de Clô que mora com a sobrinha) de adularem e mimarem Márcio.

#### **CAP02SEQ03**

**Tema:** Expulsão dos convidados da festa  
**Duração:** 00:01:35  
**Posição:** 1º bloco (bloco único)  
**Início:** 00:12:30    **Fim:** 00:14:05

Essa sequência é uma continuação da sequência da festa de comemoração pela nova unidade dos Supermercados Hayalla. Após a briga (mostrada na sequência anterior), Salomão dirige-se ao seu escritório na mansão. No escritório, Samir, o irmão caçula de Salomão, vai ao encontro deste e tenta defender Márcio. Samir argumenta que Márcio tem uma visão muito ingênua da vida, mas que isso é passageiro e que Salomão não

precisa se preocupar. Contra-argumentando Samir, Salomão explica que sempre procurou dar do bom e do melhor para Márcio e para os irmãos e que isso não justifica a atitude de filho de afrontá-lo em frente aos seus convidados. Irritado, Salomão sai do escritório e se dirige para a sala-de-estar, onde todos os convidados se encontram. Na sala, Salomão esbraveja que a festa acabou e expulsa os convidados. A sequência termina com os convidados saindo da casa.

#### **CAP02SEQ04**

**Tema:** Internação de Márcio em uma clínica de saúde mental  
**Duração:** 00:01:24  
**Posição:** 1º bloco (bloco único)  
**Início:** 00:21:42      **Fim:** 00:14:05

Márcio afrontou o pai de tal maneira que Salomão decide (sem consultar Clô ou qualquer outra pessoa) interná-lo em um clínica de doentes mentais. A quarta sequência de nosso corpus inicia-se com a ambulância da clínica chegando na mansão. Clô, que dormia no sofá, vê os enfermeiros adentrando a casa com uma maca e pergunta Inácio – o mordomo dos Hayallas – o que eles estavam fazendo. Inácio diz que só Salomão pode responder a essa questão. Irritada, Clô se dirige a Salomão – que se encontra no escritório da Mansão – e este fecha-lhe a porta na cara. Os enfermeiros dopam Márcio e carregam-no para a ambulância. Clô desesperada tenta impedir, em vão, a internação. Salomão chora ao observar o filho ser levado e colocado na ambulância.

#### **CAP03SEQ05**

**Tema:** Discussão entre Clô e Salomão sobre a internação de Márcio e a insatisfação de Clô  
**Duração:** 00:05:10  
**Posição:** 1º bloco  
**Início:** 00:01:22      **Fim:** 00:06:32

Essa sequência reproduz parte da sequência anterior uma vez que o recurso do gancho é utilizado nesta última. Dando prosseguimento ao enredo, Clô retorna para a sala-de-estar da mansão e inicia uma discussão com Salomão, questionando-o a respeito da internação de Márcio. Salomão, irritado, diz a Clô que era preciso, já que Márcio o desafiou e o humilhou na frente de todos. Clô, revoltada, afirma que odeia Salomão e que está cansada de ser tida como uma mulher fútil, inútil e cabeça de vento. Após a discussão,

Clô pede a Salomão que este não lhe dirija mais a palavra. Em seguida, ela sobe as escadas em direção ao segundo andar da casa, completamente abatida e cansada.

**CAP03SEQ06**

**Tema:** Discussão entre Clô e Salomão sobre a separação do casal  
**Duração:** 00:00:58  
**Posição:** 2º bloco  
**Início:** 00:38:56      **Fim:** 00:39:54

Com a internação de Márcio, Clô e Salomão discutem e ela pede que o chefe dos Hayallas não lhe dirija mais a palavra. Após essa discussão, apresentada na sequência anterior, Clô visita o filho na clínica. Na visita, Clô encontra Márcio completamente dopado e abatido. Terminada a visita, ela resolve voltar para casa. Nesse ponto, inicia a sequência em questão. Ao chegar em casa, Salomão aborda Clô e pede para ela acabar com o “pacto de silêncio”. Clô diz “não” e ainda menciona que quer se separar de Salomão. Salomão não questiona a decisão da esposa. Clô sobe as escadas, enquanto ele se dirige ao escritório da casa.

**CAP15SEQ07**

**Tema:** Reafirmação do desejo de vingança de Nádía em relação a Salomão  
**Duração:** 00:00:30  
**Posição:** 2º bloco  
**Início:** 00:21:24      **Fim:** 00:21:54

Nesse sequência, Youssef e Nádía Hayalla – marido e mulher – estão se aprontando para uma festa, organizada por Salomão e Beatriz, para comemorar a parceria entre o Grupo Hayalla e a construtora chinesa *Shangai Building*. A parceria entre as duas empresas é tratada nos capítulos anteriores, no qual o telespectador toma conhecimento tanto dos motivos que condicionam a preparação da festa, quanto do jogo de interesses que está por detrás da parceria.

A sequência em questão inicia-se com Nádía conversando com o marido, Youssef. Durante a conversa, Nádía expressa sua raiva para com Salomão, seu cunhado, demonstrando, inclusive, um desejo de vingança. Youssef ouve os reclames da esposa e concorda com suas ideias.

A raiva de Nádia é alimentada ao longo dos capítulos até então exibidos. Em suas conversas com o marido, Nádia sempre deixa claro que Salomão é o culpado por tudo de ruim que acontece ao casal. Em uma passagem marcante, ocorrida no capítulo 13, Salomão humilha Youssef publicamente em uma reunião no Grupo Hayalla. Youssef, ao chegar em casa, relata o ocorrido a Nádia e esta expressa todo o seu desejo de vingança (capítulo 13), dizendo claramente: “Eu quero vingança! Eu quero não. Eu exijo vingança!”. A CAP15SEQ07 só vem ilustrar esse desejo e reafirmá-lo ante aos telespectadores.

É interessante que a posição da mesma é estratégica: ela ocorre antes da sequência em que Salomão é assassinado (CAP15SEQ09). Trata-se, então, de uma forma de criar o suspense a respeito dos assassinos, alimentando o “consumo” da telenovela.

#### **CAP15SEQ08**

|  |
|--|
| <b>Tema:</b> Ubiraci entrega uma pistola para Neco |
| <b>Duração:</b> 00:00:27                           |
| <b>Posição:</b> 2º bloco                           |
| <b>Início:</b> 00:22:15 <b>Fim:</b> 00:22:42       |

Nessa sequência, Neco, em seu salão de beleza (Neco é o proprietário de um salão de beleza, situado no bairro da Penha, no Rio de Janeiro), se prepara para ir à festa na mansão dos Hayalla. Ubiraci, seu empregado e uma espécie de “capachão”, entrega-lhe uma pistola preta e Neco diz que talvez seja necessário usá-la na festa, mostrando sua raiva em relação a Salomão.

Embora de curta duração (27s), essa sequência (assim como a anterior) permite criar um atmosfera de suspense ao longo do capítulo e, por conseguinte, ao longo da novela, já que ela mostra a ação de um dos possíveis assassinos de Salomão antes de sua morte.

Neco alimenta um desejo de vingança a Salomão desde o momento em que o rico empresário presidente do Grupo Hayalla humilha o ex-comparsa de Herculano, numa sequência mostrada no capítulo 13. Após a humilhação, Neco, bêbado, grita no meio da rua que deseja matar Salomão.

O próprio convite de Neco foi uma fraude: ele o rouba da bolsa de Beatriz, secretária do grupo e amante de Neco (capítulo 14).

### CAP15SEQ09

**Tema:** Festa em comemoração a parceira do Grupo Hayalla com a *Shangai Building*/ Atividade dos suspeitos durante a festa/ Assassinato de Salomão Hayalla.

**Duração:** 00:16:08

**Posição:** 2º e 3º blocos (sequência dividida em partes)

**Início:** 00:24:21      **Fim:** 00:47:15      (com intervalos)

Como o tema adverte, essa é a sequência em que Salomão Hayalla é assassinado. Ela está dividida em quatro partes, sendo intercalada ou por outras sequências (ações de personagens ligados a outros *plot*) ou por um intervalo comercial. Na primeira parte, Beatriz e Salomão recebem a comitiva chinesa, liderada pelo Sr. Zhang, que representa a construtora *Shangai Building*. Na segunda parte, Neco adentra a mansão e Salomão oferece aos convidados o melhor da cultura árabe: dançarinas do ventre dançando músicas típicas da terra natal dos Hayallas. Nessa mesma parte, Clô – que rompeu com Salomão e luta para se divorciar do marido (capítulos 10, 11, 12, 13 e 14) – desce as escadas da mansão, afrontando publicamente Salomão (que de forma alguma queria que a esposa participasse da festa). Na terceira parte, os inimigos de Salomão Hayalla (uma lista composta por Neco, Amin, Samir, Youssef, Nádia, Henri, Adolfo, Miriam, Magda e Clô) são mostrados em atividades suspeitas. É interessante observar que não só uma música de suspense (extradiagética) é colocada nessas tomadas, mas uma luminosidade diferente do tipo escuro/sépia também é utilizada. Na quarta e última parte, ocorre o assassinato de Salomão.

Salomão, que estava na sala-de-estar exibindo um vídeo para os convidados a respeito da *Shangai Building*, sobe para o seu quarto. Ao tomar o seu antiácido (Salomão é hipocondríaco), ele se sente mal e fica tonto. Alguém (que não é mostrado nesse momento) adentra o quarto e dá uma coronhada na cabeça do empresário. Em seguida, ele é empurrado pela janela caindo no jardim da mansão. Ao ser empurrado, Salomão arranca do assassino um tufo de cabelo e puxa um botão de sua roupa. Esses dois elementos configuram-se como provas para a investigação (ocorrida a partir do capítulo 16) realizada pelos inspetores Eustáquio e Elizabeth da Delegacia de Homicídios.

No final da sequência todos os convidados se reúnem em frente ao corpo e a câmera realiza uma pausa em plano close-up dos rostos dos suspeitos.

Márcio Hayalla – que foi avisado por Herculano ao telefone que a casa estava como uma “energia estranha” e que era melhor ele se dirigir à casa de seus pais – chega à mansão e encontra o pai morto, estirado no chão. Abraçando-se ao corpo, Márcio chora e grita desesperadamente.

**CAP64SEQ10**

|                 |   |             |                          |
|-----------------|---|-------------|--------------------------|
| <b>Tema:</b>    | Revelação dos assassinos de Salomão           |             |                          |
| <b>Duração:</b> | 00:16:08                                      |             |                          |
| <b>Posição:</b> | 1º e 2º blocos (sequência dividida em partes) |             |                          |
| <b>Início:</b>  | 00:20:13                                      | <b>Fim:</b> | 00:42:01 (com intervalo) |

Após o assassinato de Salomão (ocorrido no final do capítulo 15), inicia-se o processo de investigação. Os inspetores Eustáquio e Elizabeth, utilizando-se das provas encontradas na cena do crime (um tufo de cabelo, um botão de roupa e o frasco de comprimidos), tentam desvendar a identidade dos assassinos. Ao longo dos capítulos 17 a 63, algumas sequências do processo de investigação são mostradas. A lista de suspeitos é construída pelos inspetores e, a partir dos depoimentos das testemunhas e das provas, eles eliminam algumas possibilidades e chegam aos assassinos de Salomão. Começa, ao final do 1º bloco do último capítulo de *O Astro*, essa última sequência de nossos corpus. Como a anterior, ela também está dividida em partes: uma parte localizada no 1º bloco e a outra no 2º bloco.

Na sala-de-estar da mansão dos Hayallas, os inspetores explicam, durante a primeira parte da sequência, porque a acareação está ocorrendo na mansão e porque os seguintes personagens estão presentes: Amin e Jamile, Youssef e Nádia, Adolfo Melo Assumpção e Miriam Paranhos, Henri Sourrel, Clô e o mordomo Inácio.

Na segunda parte, os inspetores fazem a reconstituição do crime a partir de perguntas realizadas aos suspeitos. Cenas em *flashback* são mostradas como forma de elucidar os fatos ligados ao assassinato do rico empresário. Eustáquio e Elizabeth revelam, então, o mistério sobre a morte de Salomão, identificando quatro assassinos: Inácio, que troca o antiácido do patrão por polônio, um veneno poderoso; Youssef que, a mando de Nádia e com uma arma oferecida por ela, dá uma coronhada na cabeça do irmão; Clô que, aproveitando da instabilidade do marido após essas duas tentativas de assassinato, finalmente o empurra pela janela. Nesse momento da sequência, é mostrado como o botão e o tufo de cabelo são arrancados da roupa e da cabeça de Clô.

Durante a revelação, os assassinos esclarecem o que os motivou a tentar matar Salomão. Inácio explica que o jeito cruel e arrogante do patrão para com a esposa e o filho fez com que ele trocasse os remédios de Salomão por polônio. Youssef e Nádia elucidam que, desde a humilhação pública que Salomão fez ao casal durante uma reunião do Grupo (capítulo 13), eles planejam a morte do empresário. Clô, por sua vez, diz aos inspetores que matou Salomão com a mais pura tranquilidade e que o fez motivada pela prepotência, arrogância e crueldade do marido para com ela e o filho. Ela complementa que a ideia surgiu quando Márcio foi internado pelo pai em um hospício. Desde esse momento, ela começa a planejar a morte do marido e o mata – empurrando-o pela janela – com a certeza de que estava libertando a ela e a Márcio do monstro que era Salomão.

Após esses depoimentos, a pergunta “quem matou Salomão Hayalla?” é respondida e os inspetores dão ordem de prisão e pede a todos os assassinos para se dirigem à Delegacia. Os demais (Amin e Jamile, Miriam e Adolfo, Henri) observam, com uma espécie de repugnância em seus semblantes, Clô deixar a mansão às gargalhadas.

\* \* \*

A partir dos próximos capítulos, apresentaremos os resultados de nossas análises. O capítulo 6 apresenta os resultados encontrados para a descrição e decomposição do modo de organização enunciativo em nosso corpus, considerando nosso objetivo de pesquisa. O capítulo 7 discorre sobre os resultados encontrados para o modo de organização descritivo. O capítulo 8 – que já pertence à terceira parte do trabalho – evidencia as estratégias discursivas de patemização encontradas em nossas análises.

## CAPÍTULO 6

### MODO DE ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVO

“Se você não correr riscos, nada sai do lugar. Na mesmice, nada de novo vai acontecer, e o público vai continuar sempre assistindo às mesmíssimas histórias, essa enxurrada de clichês que norteiam as novelas de hoje.” (Lauro César Muniz)

Como vimos na primeira parte de nosso trabalho, o ponto de vista a respeito do fenômeno da *enunciação* no interior da Teoria Semiolinguística do Discurso corresponde ao ponto de vista postulado por Benveniste (1989), para quem a enunciação é um *processo de apropriação* da língua. Nesse sentido, a enunciação é vista como um fenômeno complexo que testemunha o modo como o sujeito falante se apropria da língua para organizá-la em discurso, fazendo-a funcionar (CHARAUDEAU, 1992). Ao mobilizar a língua por um ato individual de apropriação para produzir o enunciado, o locutor, por meio de índices específicos, enuncia sua posição e imediatamente implementa o interlocutor diante de si. Assim, através desse processo de apropriação, “(...) o sujeito falante é levado a se situar com relação ao seu *interlocutor*, com relação *mundo que o circula* e com relação a *isso que ele diz*.” (CHARAUDEAU, 1992, p 572). Diante desse *processo de apropriação* postulado por Benveniste (1989), a língua, antes da enunciação, não é senão uma possibilidade de língua e, depois da enunciação, é efetuada em instância de discurso.

Já o *modo de organização enunciativo* corresponde à mecânica discursiva que, por meio de procedimentos de encenação do ato de linguagem, organiza a matéria linguageira (ou as matérias linguageiras) em função da finalidade de *enunciar*, isto é, em função da posição que o sujeito ocupa em relação ao *interlocutor*, a *isso que ele diz* e a *aquilo que diz o outro*. Assim, o modo enunciativo só faz materializar o processo de apropriação que caracteriza a enunciação no âmbito de nosso enquadramento teórico-metodológico.

No que concerne à comunicação televisual, a enunciação, enquanto um ato de apropriação de língua, deve ser pensada num sentido mais amplo, uma vez que tal tipo de comunicação se vale de um dispositivo material que, através de seu suporte e de sua tecnologia, coloca em funcionamento duas principais materialidades significantes: a imagem e a fala. Assim, o enunciador televisual deve operar escolhas e mobilizar, a

princípio, duas línguas<sup>57</sup> distintas para enunciar sua posição de enunciador e se situar ante seu interlocutor e ante o mundo que o circula.

O fato de o sujeito falante mobilizar categorias de língua de sistemas semiológicos diferentes para agenciá-las no discurso televisual tem um reflexo nos procedimentos metodológicos para a análise do modo de organização enunciativo e dos demais modos. Dessa maneira, a descrição dos nossos resultados concernentes aos modos de organização discursiva considera o posicionamento de Charaudeau (1995). Para ele, a análise das materialidades significantes que configuram um determinado corpus deve ser feita a partir de uma *estratificação do objeto* ao nível de uma *análise autônoma* de cada uma delas. Este tipo de procedimento possibilita a descoberta das unidades próprias de cada estrato e o modo de agenciamento delas no discurso. Ele ainda complementa que, só em um segundo momento, as relações entre estratos devem ser contempladas de forma a interpretar o todo do ato de linguagem em análise.

Considerando a perspectiva adotada, iremos, nesse capítulo, apresentar a descrição dos resultados concernentes ao modo de organização enunciativo do ato de linguagem que configura o nosso corpus tanto do ponto de vista do estrato verbal, quanto do estrato visual. Porém, antes de apresentarmos tais resultados, descreveremos, inicialmente, o *dispositivo enunciativo de midiatização* e o *quadro comunicacional* que configuram a encenação linguageira da telenovela, visto que esses dois elementos fornecem-nos as diretrizes gerais para compreender a enunciação telenovelística. Em seguida, apresentaremos os resultados referentes aos procedimentos discursivos e linguageiros do estrato verbal e do estrato visual-fílmico, separadamente.

Cumpre-nos ressaltar que, nesse trabalho, não adotamos o ponto de vista de Lochard e Soulages (1993; 1998) para quem a especificidade da comunicação televisual reside em uma forma de desdobramento enunciativo entre uma *enunciação visual* e uma *enunciação verbal*. Lochard e Soulages (1998) explicam que em alguns contextos de realização, caracterizados pela simultaneidade entre a filmagem e a montagem de imagens, existe a possibilidade de “desprendimentos” (“*décrochages*”, em francês) entre o estrato visual e o estrato verbal. Tais desprendimentos ocorrem em contextos que os autores denominam, baseados no trabalho de Bourdon (1988), de “televisão de continuidade” em oposição à “televisão de montagem”. Nesses contextos, visual e verbal são tomados como responsabilidades de sujeitos interdependentes (o realizador do

---

<sup>57</sup> Aqui utilizamos o termo *língua* num sentido mais amplo, tal como postulado pela semiologia de Barthes: um conjunto de signos e regras que se consubstanciam em um sistema e são transportados por uma matéria, elemento pré-significante, suporte da significação (BARTHES, 1992).

programa e os diferentes tipos de locutores), mas autônomos, no que diz respeito ao projeto de intencionalidade (o posicionamento enunciativo) de cada um. Assim, o princípio do desdobramento enunciativo se articula ao princípio da intencionalidade significativa que, de modo geral, diz respeito ao projeto de influência do sujeito comunicante que resulta em uma sequência de imagens televisuais. Para Lochard e Soulages (1998):

[*Instância de realização e sujeitos filmados* mantêm, então, na comunicação televisual, relações muito variavelmente marcadas por uma mais ou menos grande dependência conforme as situações e os gêneros. Nesse sentido, trata-se de uma forma de comunicação *orquestrada*, mas muito específica, pois nada garante que todos esses *sujeitos comunicantes* estão de acordo e jogam no mesmo ritmo, cada um podendo ser portador a jogar sua própria parte. (LOCHARD; SOULAGES, 1998, p. 95) [nossa tradução]<sup>58</sup> [grifos dos autores].

Portanto, o desdobramento enunciativo proposto por Lochard e Soulages (1993; 1998) se faz através da atribuição de responsabilidades enunciativas a sujeitos diferentes para estas duas enunciações: a instância de realização para a enunciação visual e a dos sujeitos filmados para a enunciação verbal.

O fato de a telenovela não ser uma situação de comunicação em que a filmagem e a montagem são simultâneas não nos possibilita adotar o ponto de vista dos autores para a compreensão da enunciação desse ato de linguagem. Logo, nessa situação de comunicação televisual, a instância de realização e os sujeitos filmados não são autônomos para enunciarem sua posição de sujeito de falante. Como aponta Calza (1996), a produção de uma telenovela está calcada no roteiro previamente elaborado. Esse roteiro é construído por um roteirista, o autor da telenovela, e corresponde a um “(...) feixe de informações diferentes, indicadas a profissionais diferentes, atuando em conjunto” (CALZA, 1996, p. 35). Logo, o roteiro contém informações que se dirigem a todos os sujeitos envolvidos na produção de uma telenovela: atores, diretores, operadores de câmera, editores, etc. Assim, mesmo que a telenovela seja um produto realizado por uma equipe extensa de profissionais, a integração dessa equipe para a realização de um ponto de vista comum, materializado no roteiro, é uma condição fundamental para a confecção desse produto televisivo.

---

<sup>58</sup> No original « *Instance de réalisation et sujets filmés* entretiennent dans la communication télévisuelle des rapports très variables marqués par une plus ou moins grande dépendance selon les situations et les genres. Il s’agit bien en ce sens d’une forme de communication *orchestrale*, mais très spécifique, puisque rien ne garantit que tous ces *sujeits communicants* vont s’accorder et jouer au même rythme, chacun pouvant être porté à jouer sa propre partition. »

Portanto, nós encaramos a enunciação no âmbito desse trabalho como um fenômeno *monolítico*, ou seja, um fenômeno que não se desdobra, devido à possibilidade de posicionamentos diferentes da instância de realização e dos sujeitos filmados, em uma enunciação visual e uma enunciação verbal.

### 6.1. Dispositivo enunciativo de mediação

Como vimos no capítulo 4, a comunicação televisual responde a várias finalidades comunicativas que torna a televisão um “(...) veículo de uma grande diversidade de programas em formas e conteúdos sem cessar mutáveis” (LOCHARD; SOULAGES, 1998, p. 91). Por um lado, tal tipo de comunicação midiática é o teatro de um jogo estratégico de influência entre as instâncias envolvidas nessa comunicação, na qual a instância de produção expõe seu projeto de fala à competência interpretativa dos receptores do produto televisivo. Por outro lado, o fato de a comunicação televisual ser uma comunicação mediada – pois recorre ao suporte televisivo – faz com que seus produtos estejam submetidos a uma formatação, ou seja, o dispositivo midiático televisivo, devido à sua mediatividade<sup>59</sup>, limita e restringe as modalidades expressivas de cada uma de suas produções discursivas, no que tange aos tipos de materiais mobilizados, às formas de interação entre os parceiros da comunicação e também aos modos de organização do discurso.

Portanto, a comunicação televisual, por ser um processo ritualizado e contratualizado, como aponta Soulages (1999) e Lochard e Soulages (1998), depende de um *dispositivo enunciativo de mediação*, que, de modo geral, mobiliza a materialidade disponibilizada pelo dispositivo material da comunicação televisual para revelar estratégias discursivas dos programas televisivos, considerando as restrições que o encaixamento de contratos promove ao programa.

Nesse sentido, o **dispositivo enunciativo de mediação**, segundo Lochard e Soulages (1998), corresponde a uma grande mecânica discursiva que sobredetermina os programas televisuais, mobilizando procedimentos linguageiros característicos desses programas e também revelando estratégias discursivas específicas. Assim, tal dispositivo rege o posicionamento do enunciador e do telespectador, já que ele corresponde,

---

<sup>59</sup> Segundo Lochard e Soulages (1998), o termo *mediatividade* foi cunhado por Philippe Marion (1997), na perspectiva da medialogia, para se referir ao potencial particular de cada mídia que é regido pelas suas possibilidades técnicas, pelas configurações semióticas internas que a mídia solicita e pelos dispositivos comunicacionais e relacionais que ela é capaz de colocar no lugar. Assim, na perspectiva adotada, a *mediatividade* é o que garante a especificidade de cada uma das mídias para a comunicação midiática.

conforme Soulages (1999), ao suporte da discursivização (*mise en discours*) que permite reunir, num mesmo espaço discursivo, sujeito comunicante (EUc) e sujeito interpretante (TUi), recorrendo a diferentes modalidades enunciativas. Como se trata de um dispositivo, ele não é restrito ao estrato visual da comunicação televisual, podendo ser aplicado também aos demais estratos: verbal e musical.

Soulages (1999) apresenta uma tipologia desses dispositivos enunciativos de mediação que sobredeterminam, em termos enunciativos, os produtos da comunicação televisual, isto é, os programas televisivos. Para ele, existem quatro grandes dispositivos enunciativos: a) o *dispositivo de mostraçã*o, b) o *dispositivo de espetacularizaçã*o<sup>60</sup>, c) o *dispositivo de ficçã*o e d) o *dispositivo de simulaçã*o. O contrato comunicacional do gênero e o contrato de categoria a que o gênero se vincula emitem instruções para a escolha do dispositivo enunciativo apropriado para a enunciação do programa televisivo. E o dispositivo enunciativo, por sua vez, define a posição do enunciador e do telespectador, revelando as estratégias discursivas específicas do programa.

O quadro 12, extraído de Soulages (1999), apresenta resumidamente as principais características dos *dispositivos enunciativos de mediação*.

| <b>Dispositivo enunciativo de mediação</b>   | <b>Configuração enunciativa e discursiva</b>  | <b>Enunciador televisual</b>          | <b>Destinatário</b>   |
|--|---|---------------------------------------|---|
| <b>A ficção</b><br>Ficção cinematográfica ou televisual clássica   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Figuração de um segundo universo (o mundo diegético)</li> <li>• Realidade espaço-temporal independente</li> <li>• Escrita</li> </ul>   | Narrador<br>Inventor                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• “Impressão de realidade”</li> <li>• Identificação secundária com os personagens</li> </ul>   |
| <b>O espetáculo</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Atualidades propagandistas</li> <li>• Eventos esportivos</li> <li>• Alguns <i>talk-shows</i></li> <li>• Emissões de variedades</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Procedimento de <i>mise en abyme</i> da posição do telespectador através da proposição de visões ostensivas de um primeiro círculo de sujeitos observadores</li> <li>• <i>Scription</i></li> </ul> | Encenador                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Adesão, fusão com o evento</li> <li>• O sujeito observador é um participante por procuração, ele é construído como coespectador que assiste ao evento</li> </ul> |
| <b>A simulação</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Interação com um universo figurado</li> <li>• Realidade espaço-temporal dependente do espectador-autor</li> </ul>  | Fusão do enunciador e do destinatário |   |

<sup>60</sup> Nossa tradução para “dispositif de *mise en spectacle*”.

|   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| <p><b>A mostraçõo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Emissões de plateia (debates)</li> <li>• Revistas, reportagens</li> <li>• Jornais televisivos</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ausência de mediação aparente</li> <li>• Contiguidade com o evento ou enunciador</li> <li>• Designação do referente</li> <li>• <i>Scription</i></li> </ul> | <p>Reportador delegado do destinatário</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Identificação primária com a câmara:</li> <li>– seja como testemunha ratificada</li> <li>– seja como protagonista (observação endereçada da câmara)</li> </ul> |
|---|---|--|---|

**Quadro 12 - Quatro dispositivos enunciativos de mediação**

**FONTE:** Soulages, 1999, p. 82.

É interessante constatar que os dispositivos de *mostraçõo* e de *espetacularizaçõo* são aplicados a enunciados factuais, enquanto os dispositivos de *ficçõo* e de *simulaçõo* são aplicados a enunciados ficcionais. Essa diferença entre *enunciados factuais* ou *enunciados de realidade* e *enunciados ficcionais* em Soulages (1999) se faz a partir da conexão ou não do sujeito da enunciação ao universo real. Assim, para os *enunciados factuais*, a origem enunciativa reporta a um Eu origem real que aparece na realidade e embrea o seu discurso sobre a realidade; para os *enunciados ficcionais*, a origem enunciativa reporta a um *Eu origem fictícia* que gerencia um mundo ficcional.

Como o ato de linguagem telenovélico produz enunciados ficcionais, já que tal ato se configura a partir do princípio de ficcionalidade presente no contrato de entretenimento, o mesmo se vale do *dispositivo de ficçõo* para mobilizar os procedimentos languageiros característicos e revelar, por meio das estratégias discursivas específicas, a posição do enunciador ante seu dizer/mostrar, ante seu telespectador e ante o mundo que o circula. Devido à especificidade que tal dispositivo possui para a descrição do modo de organização enunciativa no âmbito de nosso trabalho, apresentamos, na seção seguinte, a descrição desse dispositivo, bem como a sua correlação com o gênero telenovela.

### 6.1.1. Dispositivo de ficçõo e a telenovela

Como um tipo de dispositivo enunciativo de mediação, o **dispositivo de ficçõo** é uma mecânica discursiva que ativa o princípio de ficcionalidade disponibilizado pelo contrato de entretenimento, propondo “a simulação de uma situação possível, seja ela de ordem semiolinguística, discursiva (...), psicossocial ou espacial” (MENDES, 2004), ou seja, esse dispositivo lida diretamente com a *ficcionalidade* e com a *ficçõo*, na qual a

primeira corresponde ao processo discursivo de produção da ficção, enquanto a segunda corresponde ao produto materializado no ato de linguagem (MENDES, 2004).

Nesse sentido, o dispositivo de ficção propõe uma clausura diegética – já que constrói uma realidade espaço-temporal independente – reportada a um Eu origem fictícia (o narrador) e exige do sujeito interpretante um esforço cooperativo no sentido de acreditar no que está sendo exibido na tela da TV, isto é, é necessário que o interpretante mobilize um *regime de crença* em relação a essa realidade espaço-temporal independente (LOCHARD; SOULAGES, 1998). Assim, a ficção televisiva toma seu sentido quando o telespectador compartilha do mesmo universo ficcional criado pelo sujeito enunciador, acreditando nesse universo.

Devido a essa clausura diegética, a narrativa ficcional se apresenta como uma estrutura fechada, na qual tudo é previsto e planejado tanto no que diz respeito ao universo mostrado, quanto no que diz respeito à integração das diferentes personagens e ao nível de autonomia que dispõe o narrador em relação a estes.

Esse dispositivo está calcado sob um modo de direcionamento denominado de “operação de terceirização”<sup>61</sup>. Por meio dessa operação, o enunciador se “apaga” da encenação discursiva e instaura a figura de um narrador que conta a história. Além disso, há o “apagamento” do destinatário e a criação de personagens que, representados por atores midiáticos, passam a agir e a interagir no interior do mundo diegético criado pelo dispositivo de ficção e a representar o papel de “enunciadores” desse universo ficcional. Nesse sentido, a história parece existir por si mesma e o enunciador se endereça ao telespectador se disfarçando atrás do mundo que ele propõe. Com efeito, o espectador é colocado em uma posição de exterioridade em relação a esse mundo diegético proposto pela história. Em outras palavras, ele é apenas uma espécie de testemunha das ações que se desenrolam, sem ser interpelado diretamente, não sendo, portanto, identificado como o interlocutor.

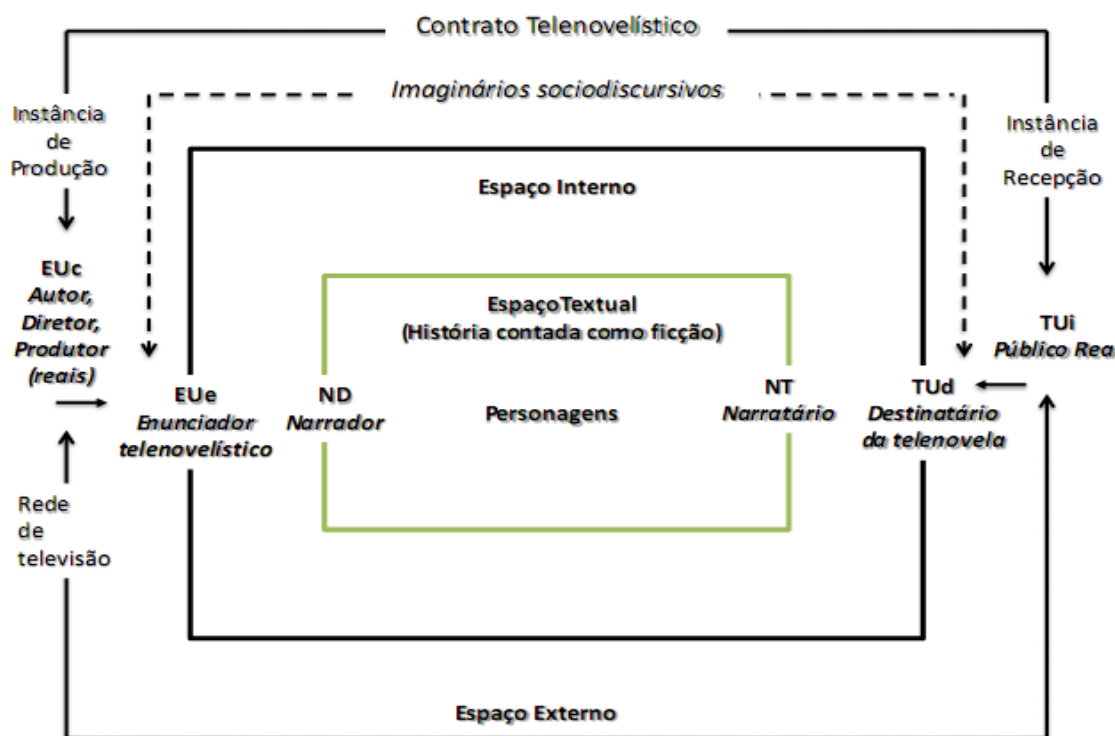
Assim, ao mobilizar o dispositivo enunciativo de ficção, o sujeito enunciador (EUE) do gênero telenovela das 23h cria uma realidade espaço-temporal independente, o mundo diegético, que, atendendo à lógica da verossimilhança, está sob a responsabilidade de um sujeito de origem fictícia, o narrador telenovelístico, que, por sua vez, se encarrega de contar a história encenada por esse ato de linguagem. Portanto, o dispositivo de ficção, por um lado, possibilita a criação de um universo ficcional que se organiza conforme a lógica do verossímil (ele simula uma situação possível); por outro lado, inscreve a

---

<sup>61</sup> Tradução nossa para a expressão *mise en tiers* adotada por Soulages (1999).

enunciação numa finalidade narrativa, a de contar uma história, cuja responsabilidade é atribuída a um narrador, um sujeito de origem fictícia que faz parte desse mundo ficcional.

Podemos representar o ato de linguagem telenovelístico a partir do seguinte esquema apresentado na figura 12.



**Figura 12 - O quadro enunciativo do gênero telenovela das 23h**

O quadro enunciativo da figura 12 foi constituído a partir do quadro dos sujeitos da linguagem proposto por Charaudeau (2008b). Nele observamos que a enunciação da telenovela, pelo fato dela se valer de um dispositivo enunciativo de ficção, se realiza a partir da articulação de um *espaço externo*, de um *espaço interno* e de um terceiro espaço, a que denominamos, baseados no trabalho de Peytard (2007[1983]), de *espaço textual*. O espaço externo corresponde à dimensão situacional do ato de linguagem telenovelístico sendo, portanto, o *espaço do fazer social*. Nele estão inscritos os parceiros da comunicação, nossos sujeitos sociais: o *sujeito comunicante* (EUC), os atores midiáticos responsáveis pela produção da telenovela (autor, atores, diretor, etc), e o *sujeito interpretante* (TUi), o público real que assiste a *O Astro*. O espaço interno diz respeito à dimensão discursiva do ato de linguagem, sendo, portanto, o espaço do dizer/mostrar. Nesse espaço encontram-se os seres de fala, os protagonistas da encenação languageira: o *sujeito enunciativo* (EUE), responsável por mobilizar os elementos languageiros dos

diversos estratos semiológicos para materializar o projeto de fala do sujeito comunicante, e o *sujeito destinatário* (TUd), o sujeito alvo imaginado pelo EUc. Esses dois espaços correspondem aos circuitos externo e interno postulados por Charaudeau (2008b) e apresentados na figura 3 (capítulo 1).

Já o espaço textual corresponde ao resultado material do ato de linguagem, sendo, portanto, o *espaço do dito/mostrado*. Nesse espaço estão materializados, por meio de elementos formais disponibilizados pelos sistemas semiológicos da encenação telenovelística, o ponto de vista do enunciador e as estratégias que ele utiliza para encená-lo. Como a telenovela aciona o dispositivo enunciativo de ficção, que por sua vez cria um universo ficcional independente e verossímil – ele simula uma situação possível – e inscreve a enunciação numa finalidade narrativa, no *espaço textual* o mundo ficcional toma forma e se materializa em uma história, isto é, em uma sucessão de fatos ficcionais que é objeto de um discurso narrativo e resultado de um ato de narração, tal como postula Genette (2007).

No texto telenovelístico, encontramos as instâncias textuais, para usarmos o termo de Peytard (2007[1983]): as *personagens*, “seres visuais e falantes”<sup>62</sup> constituídos, como menciona Peytard (2007 [1983]), não somente pelo perfil, ações e falas, mas também pela relação entre os perfis e as falas e entre as falas e as ações, visto que tais seres dialogam entre si e realizam ações narrativas variadas; o *narrador*, a instância textual responsável por contar a história apresentada pela telenovela; e o *narratário*, alocutário do narrador.

Logo, esse espaço é o espaço das *instâncias textuais ficcionais*, ou seja, das instâncias ficcionais inscritas e observáveis somente no interior do texto ao nível dos papéis que elas assumem nesse espaço e na história contada. Não são seres sociais e nem seres de fala, como o são os sujeitos do espaço externo e interno do ato de linguagem, respectivamente. São seres do texto, que “vivem” no texto, e só podem ser compreendidos no interior da realidade ficcional que o texto materializa, já que cada um assume um determinado papel nessa realidade.

Ao considerarmos as personagens como “seres falantes e visuais”, compreendemos, por um lado, que as mesmas são sujeitos que falam, sem serem os fiadores do ato de linguagem, pois não são responsáveis pelo ponto de vista que enunciam<sup>63</sup>. Por outro lado, elas são visuais pelo fato delas se materializarem no texto,

---

<sup>62</sup> Utilizamos a expressão “seres visuais e falantes” por aproximação de “seres de papel” como comumente são denominados personagens e narrador. Devido às especificidades de nosso corpus, achamos essa expressão mais adequada.

<sup>63</sup> Trataremos melhor desse ponto na próxima seção de nosso trabalho, referente à *duplicidade do diálogo encenado*.

sobretudo, por meio dos signos figurativos, como veremos quando dos resultados do Modo Descritivo de nosso corpus.

Portanto, as instâncias textuais são instauradas no texto telenovelístico por meio da “operação de terceirização” do qual o enunciador se vale no interior desse dispositivo enunciativo. Embora aparentemente autônomas, elas, na verdade, são criadas pelo EUE com o intuito de apagar a si próprio e apagar o destinatário. Com isso, a história parece ter uma certa autonomia e o mundo ficcional parece existir verdadeiramente (um *efeito de real*). Trata-se de um efeito de sentido que toca o plano da captação: o enunciador quer fazer-criar ao telespectador que tudo o que está ocorrendo no interior da história ocorre “naturalmente”, sem a intervenção dele. Entretanto, todo o mundo diegético, com seus eventos ficcionais, é construído e planejado por esse sujeito enunciativo. Além do mais, o interlocutor é colocado numa posição de testemunha, observando o desenrolar das ações narrativas realizadas no âmbito da história. Essa posição do telespectador, garantida pelo dispositivo e pela operação de terceirização, viabiliza o acionamento de uma atitude de *identificação-projeção*, já disponibilizada pelo contrato de entretenimento, conforme mencionamos no capítulo 4.

Assim, a encenação discursiva, colocando o telespectador em posição de terceiro, excluído do interior do discurso (daí o nome “operação de terceirização”), propõe a ele um discurso baseado no *fazer-ser*, no qual não subsiste nenhum traço de direcionamento direto; na verdade, o efeito pretendido por esse arranjo enunciativo é que o TUi se identifique com as personagens (ou com alguma delas), de forma a poder ressentir o que tais personagens vivenciam no interior do mundo diegético. Logo, o dispositivo de ficção vai ao encontro dos apontamentos de Calza (1996) sobre a finalidade do gênero telenovela que mencionamos no capítulo 4: o telespectador se envolve e deseja ver reconhecida sua própria existência e experiência cotidiana na tela da televisão, exaurindo-se em emoções e sobressaltos.

Essa atitude de identificação-projeção, conjuntamente com o regime de crença mobilizado pelo telespectador, garante que o dispositivo enunciativo tenha uma finalidade patemizante, ou seja, que ele predisponha o telespectador a “ressentir” os efeitos patêmicos visados pela instância midiática, uma vez que ele pode se identificar com o estado emocional que alguma personagem possa estar sentindo no interior do mundo diegético. Assim, o próprio dispositivo enunciativo é uma estratégia de patemização do ato de linguagem telenovelístico.

Os procedimentos e as categorias languageiras mobilizados pelo modo de organização enunciativo, como iremos apresentar nas seções subsequentes, vão ao

encontro desses efeitos e dessas estratégias mencionadas nos parágrafos acima. Assim, tais procedimentos materializam essa posição do telespectador-testemunha que o próprio dispositivo enunciativo de ficção garante ao sujeito interpretante do ato de linguagem telenovelístico.

## 6.2. A organização enunciativa no estrato verbal da telenovela *O Astro*: a questão dos diálogos

No interior do espaço textual, as personagens tomam existência e interagem umas com as outras, visto que tal espaço é o espaço da história, isto é, o espaço do conteúdo do discurso narrativo, onde os fatos ficcionais (incluindo as ações de fala e ações materiais) se sucedem. Assim, do ponto de vista enunciativo, o diálogo é o principal mecanismo para enunciar o ponto de vista do EUE no estrato verbal da comunicação telenovelística, uma vez que a “operação de terceirização”, de que se vale o dispositivo enunciativo da telenovela, apaga a figura do enunciador por trás das falas e das ações das personagens.

A grade 1, referente aos parâmetros de roteiro, apresentada no capítulo 5, evidenciou que todas as sequências constituintes de nossos corpus são *dialogadas*. Em outras palavras, as sequências são constituídas pela relação entre imagens e falas das personagens. Desse modo, o **diálogo** é a única forma de expressão verbal do sujeito enunciador. Outras formas de expressão verbal apontadas por Melo (2003), como a *voz-in/off* e os comentários, não foram constatadas. No âmbito desse trabalho, compreendemos **diálogo** do modo como ele é definido por Pavis (1999), ou seja, como uma *conversa entre duas ou mais personagens, correspondendo, portanto, a uma troca verbal entre elas*.

Consideremos alguns exemplos extraídos de nosso corpus:

**Clô:** Ai:::::, Sí:::lvia, que bom que o Márcio ve:::io.  
(..)Ai:::, o Salomão queria ta:::nto.  
**Sílvia:** Eu tinha certeza de que ele viria, dona Clô.  
**Clô:** É::::?!(..)Eu não:!

### Exemplo 4 - Diálogo (CAP01SEQ01)

**Nádia:** Esse seu irmão é o ovo da serpente.  
**Youssef:** A:::::h sossega, Nádia. Num fala assim, amorzinho.  
**Nádia:** Fa:::lo, fa:::lo. E você sabe que é verdade e isso tem que acabar.(..) O Salomão é uma praga entre nós.

### Exemplo 5 - Diálogo (CAP15SEQ07)

- Beatriz:** O Salomão não quis a imprensa de <jeito> nenhum, Jôsi. Eu só consegui permissão pra você fotografar, porque é pra uma revista alemã.
- Jôsi:** É, mas não é qualquer revista. É a *Zaitrchnes*.
- Beatriz:** É, mas você também não é uma paparazzi. É uma artista. ((ri))
- Jôsi:** Poxa, obrigada Beatri::z. Olha, o título do meu ensaio vai ser (...) <uma noite nos trópicos>. (...) Vai ficar lindo (...)e as fotos não vão ser [posadas,] tá?

### Exemplo 6 - Diálogo (CAP15SEQ09)

Os exemplos acima evidenciam a presença do diálogo em nosso corpus. Através deles, observamos as personagens dialogando umas com as outras.

O diálogo possui uma especificidade enunciativa que não podemos deixar de mencionar: ele participa, ao mesmo tempo, de duas situações enunciativas: a) a da representação e b) a da situação representada. Assim, podemos falar que, tal como no teatro e em algumas publicidades televisivas, a comunicação telenovelística, do ponto de vista enunciativo, coloca em jogo a questão da *duplicidade do diálogo encenado*, tal como aponta Maingueneau (1996). Essa *duplicidade* é fundamental para se compreender a questão dos efeitos patêmicos em nosso corpus. Dessa forma, na seção abaixo, procuraremos discorrer sobre esse fenômeno enunciativo e sua relação com a telenovela, valendo-se para tal dos trabalhos de Maingueneau (1996) e de Melo (2003).

#### 6.2.1. A duplicidade do diálogo telenovelístico

Apesar de o trabalho de Maingueneau (1996) se referir à especificidade do diálogo no âmbito da encenação teatral, acreditamos que é possível transpor os postulados do pesquisador francês para a encenação telenovelística, uma vez que a origem do gênero telenovela está atrelada ao teatro. Logo, ambas as situações de comunicação estão interligadas e, como apontam Pallottini (1998) e Stasheff *et al.* (1979), muitas das técnicas de *performance* dramática e de roteiro advém do teatro e do cinema.

Melo (2003), trabalhando com as publicidades televisivas, evidenciou a aplicabilidade dos postulados de Maingueneau (1996) ao diálogo de algumas publicidades. Embora os apontamentos do autor se restrinjam a uma situação de comunicação específica, a generalidade de seus apontamentos permite-nos aplicá-los a outras situações.

Segundo Maingueneau (1996), o diálogo teatral, além de ser proferido num cenário e associar-se a mímicas e jogos de cena, possui um traço evidente do ponto de vista pragmático que é esse de sua *duplicidade*. Por meio dela, o diálogo teatral participa, ao mesmo tempo, de duas situações de enunciação: a) na primeira, um autor se dirige ao seu público através da representação de uma peça, sendo tal *representação* o ato de enunciação; b) na segunda, as personagens dialogam entre si num contexto enunciativo supostamente autônomo em relação à primeira situação, sendo essa *situação representada* o ato de enunciação. Logo, trata-se de situações enunciativas diferentes: na primeira, o diálogo entre as personagens permite que haja uma troca nas posições de locutor e alocutário, constituindo-se como uma situação dialogal; no segundo caso, essa troca de posições não é possível, já que a comunicação é assimétrica e monologal.

Mesmo sendo diferentes, as situações estão imbricadas, já que, como aponta Maingueneau (1996), por mais que o público seja invisível, é em função dele que os diálogos em cena se organizam. Assim, na encenação teatral “(...) estamos diante de interlocutores aparentemente autônomos, mas cujo conjunto de enunciados, a peça, está relacionada a uma fonte enunciativa invisível que (...) seria possível chamar de **arqui-enunciador**” (MAINGUENEAU, 1996, p. 160).

A comunicação entre o arqui-enunciador e o público é indireta, visto que as personagens e os atores que as representam não são os verdadeiros fiadores de suas réplicas; na verdade, como sugere Maingueneau (1996), devemos considerá-las como “sujeitos falantes” e não como locutores, ou seja, não podemos considerá-los como sujeitos que se apropriam do aparelho formal da língua para enunciar sua posição, tal como definiu Benveniste (1989), uma vez que elas são instâncias construídas e engendradas no discurso pelo sujeito que o enuncia. Em suma, o diálogo das personagens no interior da situação da representação teatral é o elemento através do qual o arqui-enunciador interage com o seu público.

Como na encenação teatral, os diálogos do nosso corpus (e podemos estender a toda encenação telenovelística) são caracterizados por essa *duplicidade* de que nos fala Maingueneau (1996). Nesse sentido, os diálogos da telenovela participam de duas situações de comunicação ao mesmo tempo:

- a) na primeira, o sujeito comunicante se dirige a um público através da representação da telenovela; é portanto a representação que constitui o ato de enunciação;

- b) na segunda, a situação representada, personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação.

Nesse sentido, o enunciador telenovelístico (EUE) – o que nos termos de Maingueneau (1996) corresponde ao *arqui-enunciador* – entra em contato com o seu destinatário de forma indireta, uma vez que ele se dirige ao público a partir dos diálogos entre as personagens. Ao dirigir-se ao TUD dessa forma, o EUE de *O Astro* deve conciliar as exigências suscitadas pela existência de um destinatário duplo: o interlocutor imediato da personagem que fala no espaço textual (o espaço da história) e o protagonista do espaço interno, o nosso sujeito destinatário (TUD). Como aponta Maingueneau (1996):

[o] mesmo discurso funciona simultaneamente em dois planos, deve agir sobre o interlocutor imediato e sobre o destinatário indireto (comovê-lo, fazê-lo rir...tudo o que se subsume sob a categoria “agradar ao público”). (MAINGUENEAU, 1996, p. 164).

Portanto, o dizer das personagens, no espaço da história (nosso espaço textual), funciona também em outro plano: ele age no sujeito destinatário de forma indireta atendendo a uma finalidade geral: a de agradar esse mesmo sujeito. Assim, a duplicidade do diálogo encenado – termo genérico cunhado por Melo (2003) para se referir a esse fenômeno enunciativo – atualiza a finalidade do contrato de entretenimento da comunicação televisual a que o nosso objeto de estudo, a telenovela *O Astro*, está vinculado.

É interessante constatar que essa *duplicidade do “diálogo encenado”* conjuga-se com a “operação de terceirização” suscitada pelo dispositivo de ficção da encenação telenovelística. Na “operação de terceirização”, o sujeito enunciador de *O Astro* apaga-se por meio da instituição das figuras do narrador televisual e das personagens, uma vez que ele utiliza de um dispositivo enunciativo (o dispositivo de ficção) que permite que o mesmo crie um mundo relativamente independente que se materializa na história contada pelo narrador. Na duplicidade do diálogo encenado, esse mesmo enunciador mobiliza procedimentos (linguísticos, nesse caso) de criação de falas entre as personagens que, devido à proposição do destinatário duplo, implica de maneira implícita o sujeito destinatário da telenovela.

O destinatário da comunicação telenovelística – o nosso TUD do espaço interno – assume, portanto, uma posição de testemunha dos fatos narrados pelas personagens através do diálogo. Com efeito, ele é convidado a participar desses diálogos a partir de

uma atitude de projeção-identificação que é garantida pelo próprio dispositivo enunciativo e pelo contrato de entretenimento, como vimos.

Considerando, então, as modalidades enunciativas arroladas por Charaudeau (1992; 2008b), o diálogo, do ponto de vista da situação enunciativa entre o enunciador telenovelístico e o destinatário alvo – ou entre o EUE e o TUD de nosso quadro enunciativo representado na figura 12 acima –, pode ser compreendido como uma *modalidade delocutiva*. Nessa modalidade, como aponta Charaudeau (1992), nem o enunciador e nem o destinatário encontram-se explicitamente implicados: o propósito dessa modalidade é um texto produzido por outro locutor, e o sujeito enunciador atua nele apenas como um relator. Do ponto de vista considerado, é essa modalidade que ocorre nos diálogos de nosso corpus, uma vez que, através da operação de terceirização, nem o sujeito enunciador de *O Astro*, nem o sujeito destinatário estão explicitamente implicados nesses diálogos (o que, do ponto de vista da enunciação entre as personagens, não é válido). Porém, ressaltamos que, em vez de um sujeito relator, o EUE em nosso corpus é um sujeito *construtor*: ele constrói as falas das personagens e as faz agir num contexto aparentemente autônomo.

Do ponto de vista da patemização, a questão da duplicidade do diálogo encenado é fundamental para se compreender essa categoria de efeitos no que tange à organização enunciativa do estrato verbal. Como mencionamos, o diálogo encenado concilia as exigências suscitadas pela existência tanto do interlocutor imediato da personagem que fala, quanto do destinatário do ato de linguagem telenovelístico, o nosso TUD. Assim, no que diz respeito à patemização, o estado emocional encenado por uma personagem no interior do diálogo age não só na outra personagem com quem se dialoga, mas também no destinatário da comunicação telenovelística. Esse agir pode fazer com que o TUD se identifique com certo estado emocional, garantindo, desse modo, a suscitação de efeitos patêmicos.

Consideremos o diálogo a seguir, extraído de CAP03SEQ05 para compreendermos melhor o funcionamento dessa duplicidade sob a perspectiva da patemização.

**Clô:** Eu odeio você, Salomão! (..) Eu **ODE:::IO:::VO:::CÊ:::!** EU **ODE::IO** VOCÊ:::!(..)MEU DE:::U::S como eu te **ODE::IO:::** Ai::, como eu queria ter a coragem do Márcio (..) pra dizer tudo o que penso, tudo o que sinto por você. (..)O quanto eu to cansa:::da de >ser chamada< de (..) <fú:::til>, <inú:::til>, de cabeça de vento.  
(1.5)

**Salomão:** ((suspira)) Clô?! /Che-. Eu tô um tra:::po, Clô.

### Exemplo 7 - Patemização e duplicidade do diálogo encenado

O exemplo 7 é um fragmento do diálogo entre as personagens Salomão Hayalla e Clô Hayalla, marido e mulher no interior da diegese, da CAP03SEQ05. Essa sequência ocorre após Salomão internar o filho do casal, Márcio Hayalla, numa clínica de recuperação. Clô, indignada com a atitude do marido, procura-o para tirar satisfações, iniciando, com isso, uma discussão entre o casal.

Pelo exemplo, observamos que Clô utiliza a expressão “eu odeio você” repetidamente para descrever o seu ponto de vista com relação ao seu interlocutor direto, a personagem Salomão. O discurso de Clô age diretamente sobre Salomão, já que ele pede a ela para parar com a discussão (“Eu tô um trapo, Clô”), mas também age no destinatário do ato de linguagem telenovelistico na medida em que tal discurso, ao revelar o estado emocional da personagem (ódio/raiva/fúria), suscita um universo de patemização que pode levar o TUD a se identificar com tal estado, garantindo, com isso, a patemização.

Assim, a expressão de um determinado estado emocional no interior do diálogo entre as personagens pode visar a um certo efeito patêmico no interlocutor, visto que o diálogo é a maneira indireta do enunciador dirigir-se ao destinatário.

Há, portanto, uma confluência de vários elementos da organização enunciativa que permitem engendrar efeitos patêmicos no ato de linguagem telenovelistico. Em primeiro lugar, o contrato de comunicação (tanto do gênero, quanto da categoria ao que o gênero se vincula) predispõe um efeito patêmico, uma vez que a finalidade do contrato possui uma visada emocional (fazer-sentir). Em segundo lugar, o dispositivo enunciativo de ficção que, por utilizar uma operação de terceirização, coloca o telespectador numa posição de testemunha do que é dito no espaço textual, possibilitando, com isso, uma atitude de identificação-projeção de sua parte. Em terceiro lugar, o diálogo encenado entre as personagens que, devido à sua duplicidade, pode, ao encenar um estado emocional de alguma personagem, suscitar um universo de patemização e, por conseguinte, engendrar um efeito patêmico no discurso.

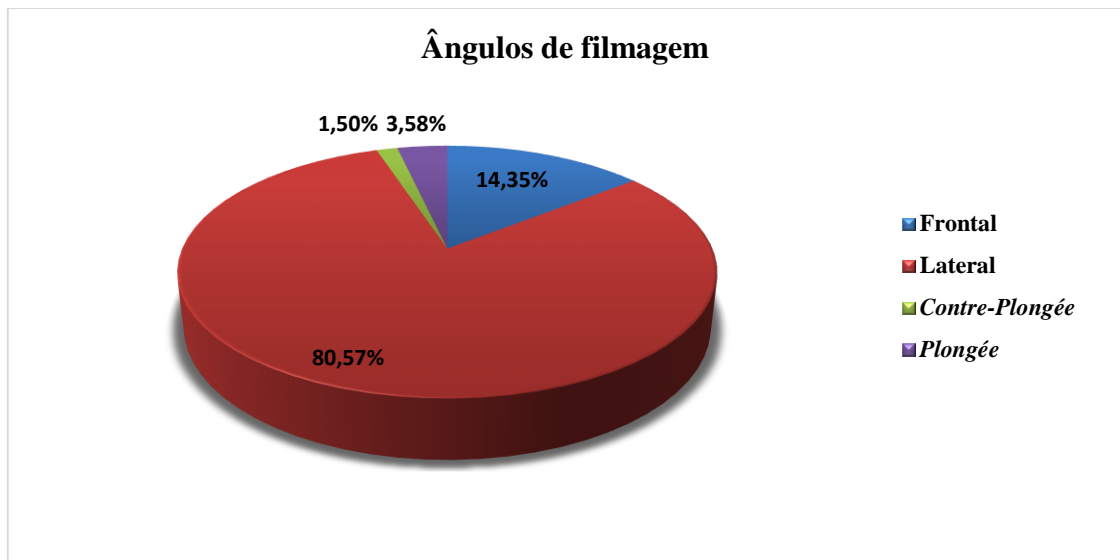
### 6.3. A organização enunciativa no estrato visual-fílmico da telenovela *O Astro*: a questão dos jogos escópicos e da angulação

Como sugere o título dessa seção, nessa parte de nosso trabalho, iremos discorrer sobre a organização enunciativa no que tange ao estrato visual-fílmico, isto é, nesse momento, descreveremos como o sujeito enunciador da telenovela *O Astro* mobiliza as categorias do sistema visual-fílmico (a que, no âmbito desse trabalho, denominamos de morfologia e sintaxe visual-fílmica) para se posicionar enquanto sujeito enunciador desse ato de linguagem e encenar estratégias discursivas de patemização. Assim, algumas categorias que apresentamos no capítulo 3 de nosso trabalho serão aqui consideradas para se compreender a enunciação sob o ponto de vista do estrato linguageiro em estudo.

Enquanto a organização enunciativa do estrato verbal de nosso corpus assume o diálogo (e tudo o que ele implica: duplicidade e modalidade delocutiva) como a única forma de enunciar a posição do enunciador telenovelístico, no estrato visual-fílmico, o enunciador de *O Astro* se vale dos *ângulos de filmagem*, da *escala de planos* e das *variáveis proxêmicas* como as principais categorias linguageiras para enunciar, enquanto um sujeito enunciador-mostrador, seu ponto de vista sobre o que está sendo veiculado nas sequências de nosso corpus.

Essas três categorias visuais-fílmicas são categorias de posicionamento e de distanciamento: os *ângulos* dizem respeito à posição da câmera em relação ao sujeito ou objeto filmados; a *escala* corresponde a distância da câmera a esses sujeitos/objetos e ao tamanho aparente deles na tela da TV; e as *variáveis* referem-se ao cruzamento entre as escalas de plano e as distâncias interpessoais da *proxêmica*. Assim, tais categorias permitem evidenciar, do ponto de vista do estrato visual-fílmico, a posição do enunciador telenovelístico em relação a si próprio, em relação ao seu interlocutor (o destinatário da telenovela) e em relação a um terceiro.

Em termos dos **ângulos de filmagem**, observamos que, nas sequências que constituem o corpus desse trabalho, há uma predominância do ângulo horizontal lateral (1825 videogramas, 80,57%), seguido do ângulo horizontal frontal (325 videogramas, 14,35%). O gráfico 1 abaixo evidencia a presença dos ângulos de filmagem em nosso corpus.



**Gráfico 1 – Ângulos de filmagem**

Como vimos no capítulo 3, os ângulos horizontais são obtidos pelo posicionamento da câmera na altura do olhar do sujeito filmado, podendo tal sujeito ser filmado de frente (*ângulo frontal*) ou de lado (*ângulo lateral*). No caso de nosso corpus, os sujeitos são predominantemente filmados de lado (completamente ou parcialmente), como podemos visualizar nos exemplos abaixo:



(a)



(b)

**Exemplo 8 – Ângulo horizontal lateral. (a) e (b) são videogramas extraídos da CAP03SEQ05**

A predominância do ângulo horizontal lateral como categoria linguageira da organização enunciativa visual-fílmica faz materializar um determinado *jogo escópico*<sup>64</sup> na tessitura discursiva do ato de linguagem telenovelístico em análise. A noção de *jogo escópico* foi desenvolvida por Lochard e Soulages (1991; 1993) e retomada por Soulages (1999) e Melo (2003) para se referir à combinatória de diferentes pontos de vista alinhados sobre um regime escópico particular e que é proposto ao sujeito observador

<sup>64</sup>No francês, a expressão original é *enjeux escopique*.

pelo sujeito mostrador através da criação de imagens e de sua operação. Nesse sentido, o jogo escópico, por meio do alinhamento dos pontos de vistas das personagens de *O Astro*, propõe ao telespectador um determinado “posto de observação” – nos termos de Lochard e Soulages (1991) – da cena telenovelistica, atualizando a figura do destinatário televisual. Em outras palavras, o jogo escópico determina a posição do telespectador em relação à cena apresentada sobre o seu olhar, podendo ele estar ou não implicado nela.

Como as personagens, na maioria das vezes, são mostradas parcialmente ou completamente de lado, elas não podem olhar diretamente para a câmera e, desse modo, não solicitam e nem designam o telespectador enquanto tal. Logo, toda troca escópica no interior do mundo diegético criado pelo dispositivo de ficção do ato de linguagem telenovelistico em análise se dá entre as próprias personagens. Nesse sentido, há a materialização de um *ponto de vista não-direcionado* no interior desse ato de linguagem. De acordo com Melo (2003), o **ponto de vista não-direcionado** ocorre quando as personagens não olham diretamente para a câmera. Nesse caso, o enunciador, valendo-se da operação de terceirização, instaura um narrador e as personagens passam a agir e a interagir em um universo aparentemente independente. Portanto, o telespectador assume uma posição de testemunha: ele observa o desenrolar dos acontecimentos, sem estar implicado no interior deles.

Assim, se consideramos o exemplo 8 acima, veremos que o ponto de vista não-direcionado está materializado nas imagens apresentadas. Em a) a personagem Clô Hayalla (mostrada por meio de um plano próximo) é filmada por um ângulo horizontal lateral e o vetor<sup>65</sup> que sai de seus olhos não vai em direção ao telespectador, mas sim à personagem Salomão Hayalla implicado na sequência em questão. Em b), o vetor que sai do olhar de cada uma das personagens se endereça uma para a outra e não para o telespectador. O exemplo 9 abaixo evidencia a presença dos vetores e do ponto de vista não-direcionado em *O Astro*.

---

<sup>65</sup> Um **vetor** corresponde a um segmento de reta orientado. Trata-se de um elemento matemático para evidenciar a orientação de um certo movimento e promover o cálculo vetorial. Esse elemento foi utilizado por Kress e van Leeuwen (2006) em sua *Gramática do Design Visual* (GDV) para representar os processos narrativos realizados pelos participantes representados no interior de uma imagem. Na GDV, o vetor pode ser formado por uma linha traçada pelo analista ou mesmo por partes dos corpos dos participantes representados. No âmbito desse trabalho, utilizamos o *vetor* somente como um meio de ilustrar certos processos narrativos e evidenciar a relação entre os parceiros comunicacionais de *O Astro*. Nesse sentido, as implicações teóricas e metodológicas postuladas por Kress e van Leeuwen (2006) para os vetores não são consideradas nesse trabalho.



(a)



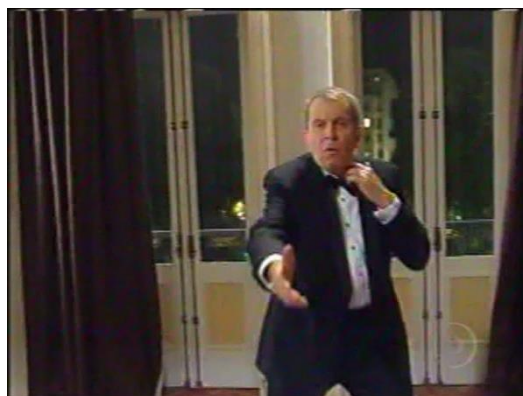
(b)

**Exemplo 9 - Jogo escópico. (a) e (b) são videogramas extraídos da CAP03SEQ05**

Mesmo quando há a presença do ângulo horizontal frontal em nosso corpus (325 videogramas, 14,35%), o jogo escópico não é atribuível ao parceiro da comunicação televisual, o telespectador de *O Astro*. Quando a personagem olha diretamente para a câmera, como vemos no exemplo abaixo, o telespectador não é, de forma alguma, designado e solicitado como tal; na verdade, a personagem está olhando para outra personagem que, a depender da sequência considerada, pode materializar outros pontos de vistas escópicos tais como o *ponto de vista personalizado* ou o *ponto de vista anônimo*. No exemplo que apresentamos abaixo, observamos o agenciamento do ponto de vista anônimo pelo enunciador de *O Astro*.



(a)



(b)

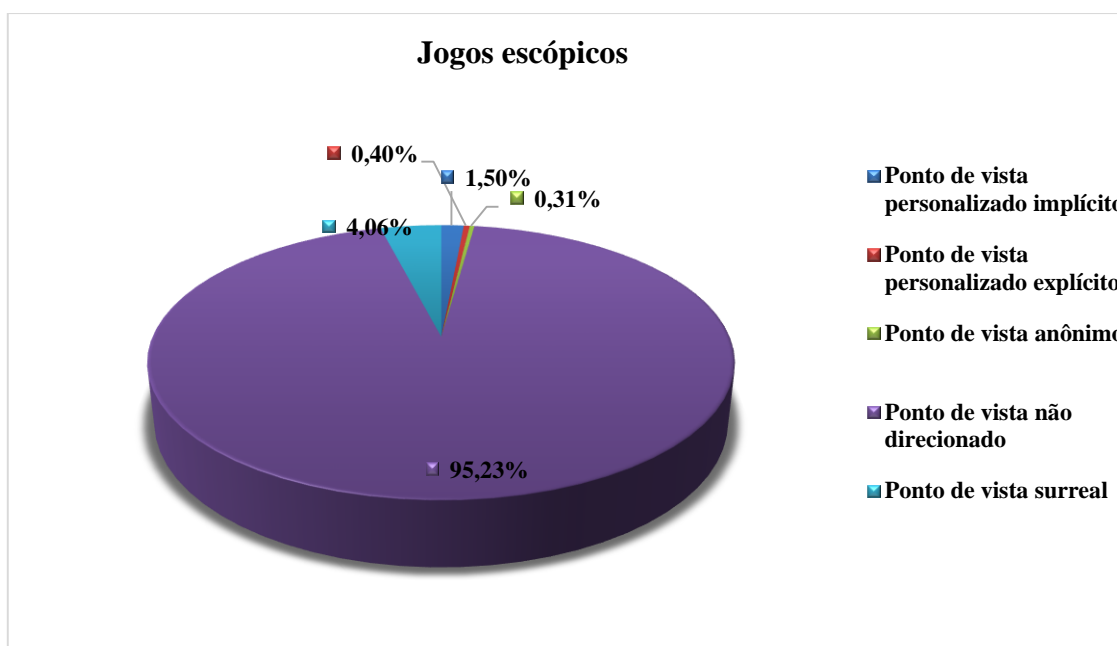
**Exemplo 10 - Ângulo horizontal frontal e o ponto de vista anônimo (CAP15SEQ09)**

No que diz respeito aos jogos escópicos, Lochard e Soulages (1991) explicam que o enunciado televisual fixa pontos de vistas múltiplos e variados, mas logicamente agenciados, atualizando ou não a figura do destinatário visual. Nesse sentido, os pontos de vistas podem ser *atribuíveis* seja ao parceiro da comunicação televisual, solicitado e designado como tal pelo endereçamento do olhar de um ator midiático à câmera; seja a um protagonista identificado; seja a um protagonista não ainda identificado, mas

identificável; seja a um protagonista não identificado. Outros pontos de vistas podem ser *não atribuíveis*, correspondendo a essas imagens compósitas, na qual a heterogeneidade de sua composição anula a impressão de realidade gerada pela composição monocular assimilada a um ponto de vista humano.

Desse modo, há pelo menos seis tipos de pontos de vistas organizadores que são propostos ao destinatário televisual, segundo Lochard e Soulages (1991; 1993) e Melo (2003): a) o *ponto de vista direcionado* (o endereçamento visual), na qual um ator midiático interpela explicitamente o destinatário visual, instalando nele um estatuto de parceiro da comunicação; b) o *ponto de vista não-direcionado*, na qual o ator midiático não interpela o destinatário televisual, colocando esse último em uma posição de observador-testemunha; c) o *ponto de vista personalizado*, na qual o destinatário assume a visão de um dos protagonistas inscritos no interior do espaço interno, podendo tal ponto de vista ser *explícito* (quando vemos parte do protagonista) ou *implícito* (quando não vemos o protagonista, mas conseguimos identificá-lo); d) o *ponto de vista anônimo*, que aparenta, por suas coordenadas, ao ponto de vista personalizado, porém o protagonista não é identificado; e) o *ponto de vista surreal*, que corresponde aos pontos de vistas atípicos (*plongées* ou *contre-plongées* acentuados), não permitindo a atribuição desse ponto de vista a nenhum dos sujeitos integrados no interior da cena televisiva; e f) o *ponto de vista irreal*, que corresponde ao efeito “desrealizador” induzido por essas imagens compósitas, na qual se incluem vários planos no interior do campo/quadro.

Em nosso corpus, observamos que o *ponto de vista não-direcionado* é predominante, na medida em que os ângulos de filmagem utilizados pelo sujeito enunciator-mostrador permitem agenciar esse ponto de vista, como já apontamos. O gráfico 2 evidencia a predominância desse jogo escópico em nosso corpus, bem como a presença dos demais.

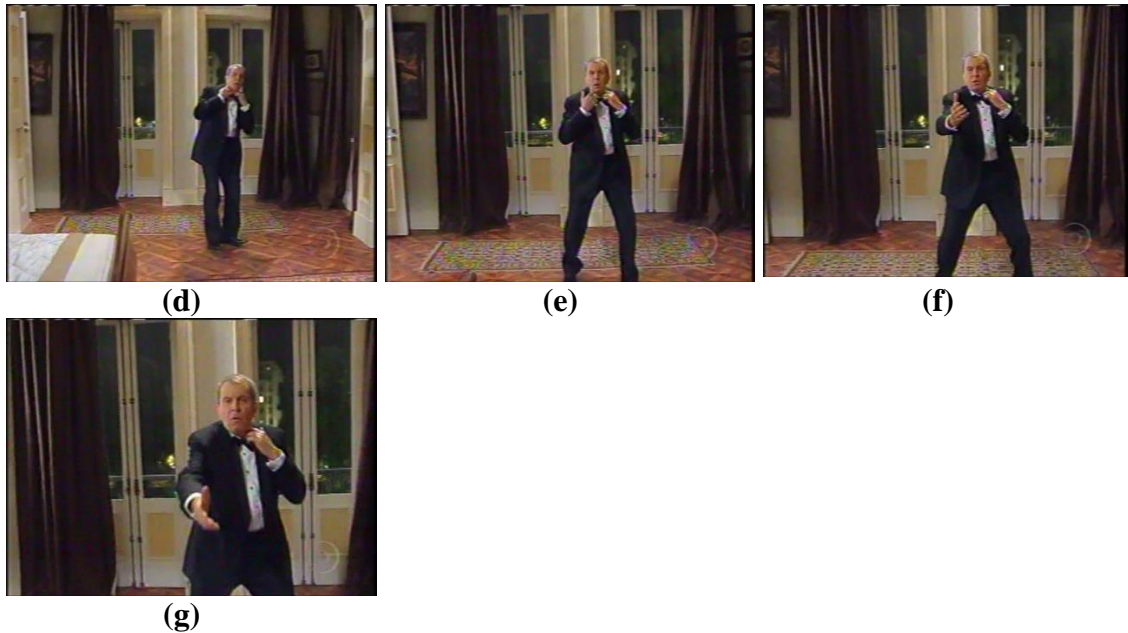


**Gráfico 2 - Jogos escópicos e pontos de vista organizadores**

De acordo com o gráfico 2, o *ponto de vista não-direcionado* ocorre em uma frequência de 95,23% (2157 videogramas), sendo, desse modo, predominante. Não há nenhuma ocorrência do *ponto de vista direcionado*, comprovando que a enunciação telenovelística coloca o telespectador em posição de observador-testemunha. O *ponto de vista surreal* ocorre em uma frequência de 4,06% (92 videogramas), seguindo o ponto de vista não-direcionado em termos de recorrência e predominância em nosso corpus. Os demais jogos escópicos – o ponto de vista personalizado explícito e implícito e o ponto de vista anônimo – juntos atingem aproximadamente 2,5% (50 videogramas).

Embora não recorrentes, os pontos de vista personalizados explícito e implícito e o ponto de vista anônimo, são importantes de se considerar nesse trabalho na medida em que, em nosso corpus, eles são predominantemente utilizados como estratégias de patemização. Consideremos o gráfico 3 a seguir:

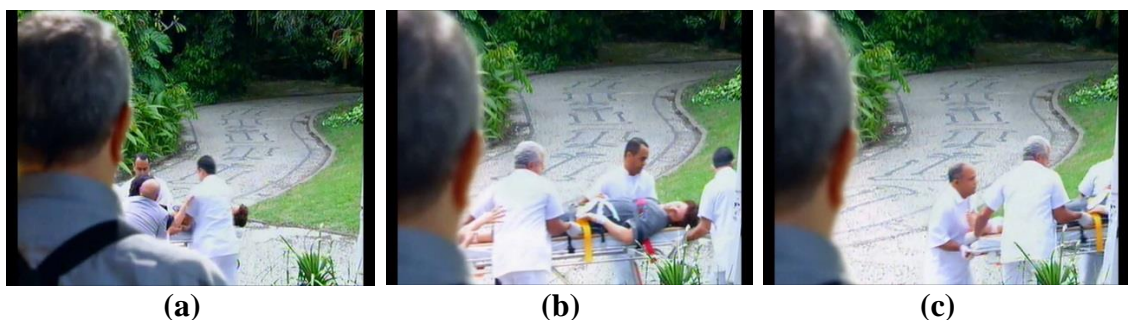




**Exemplo 11 - Ponto de vista anônimo em CAP15SEQ09**

O exemplo 11 evidencia que alguma personagem observa Salomão, porém essa personagem não é identificável (pelo menos não o é até o capítulo 64). Assim, o ponto de vista anônimo deixa em suspenso a identidade do assassino de Salomão, engendrando, com isso, um efeito patêmico na sequência em questão e na telenovela como um todo.

O ponto de vista personalizado explícito, por sua vez, ocorre em duas sequências de nosso corpus: a CAP02SEQ04 e a CAP03SEQ05. Ele é utilizado no momento em que Salomão chega à janela de seu escritório e observa seu filho Márcio sendo levado para a clínica de doentes mentais. Consideremos o exemplo abaixo:



**Exemplo 12 - Ponto de vista personalizado explícito (CAP02SEQ04)**

Pelo exemplo 12, observamos que a patemização ocorre não somente pelo uso do ponto de vista personalizado explícito, mas sobretudo pelo que esse ponto de vista mostra ao telespectador e pela relação que ele pressupõe entre a personagem que observa a cena e a própria cena. O mesmo pode ser dito a respeito do uso patêmico dos demais pontos de vista: o que é mostrado e a partir de qual perspectiva (da personagem não identificada,

mas identificável ou da personagem não identificável) fazem com que o jogo escópico seja patêmico. No caso do exemplo 12, o fato de ser Salomão a observar o próprio filho ser colocado em uma ambulância, bem como a própria a cena observada pela personagem são o que tornam esse ponto de vista organizador patêmico. Logo, esse jogo escópico auxilia no engendramento da patemização na sequência em que ele aparece.

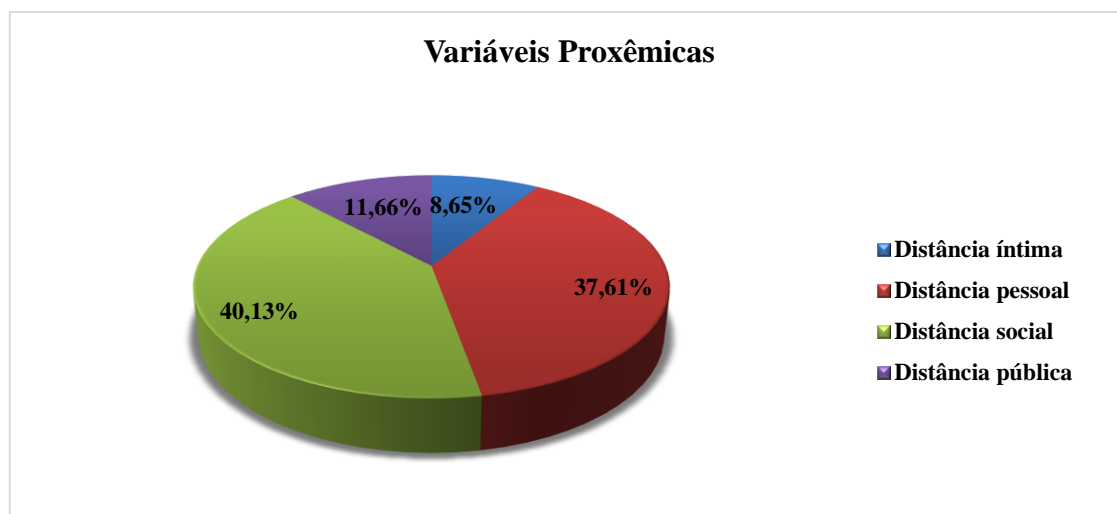
Portanto, os ângulos de filmagem utilizados pelo enunciador de *O Astro* permitem agenciar jogos escópicos através dos quais o destinatário televisual não está diretamente implicado, já que as personagens não endereçam seu olhar a ele, mas sim a outras personagens. Com efeito, o telespectador é colocado em posição de *observador-testemunha* da história: ele observa o que ocorre no interior do mundo diegético, sem estar diretamente implicado nele. Logo, do ponto de vista do estrato visual-fílmico, essa apropriação dos ângulos de filmagem pelo EUE também permite materializar a operação de terceirização de que mencionamos anteriormente e, por conseguinte, instaurar a posição do enunciador em relação ao seu destinatário.

É interessante constatar que há uma semelhança na discursivização entre essa categoria do estrato visual-fílmico e as categorias do estrato verbal do ato de linguagem em estudo, já que o uso estratégico delas gera basicamente os mesmos efeitos de sentido. As categorias apropriadas pelo enunciador, nos estratos em questão, procuram apagar a presença deste e colocar o telespectador na posição de observador-testemunha. Assim, da mesma maneira que os diálogos não implicam explicitamente o telespectador, já que esses se inscrevem em uma modalidade delocutiva, os ângulos de filmagem, ao agenciar um jogo escópico calcado sobre o *ponto de vista não-direcionado*, também não implicam explicitamente o parceiro da comunicação televisual, o nosso TUi. Com efeito, os ângulos de filmagem agenciados pelo sujeito enunciador de *O Astro* permitem uma atitude de projeção-identificação da parte do telespectador com alguma(s) das personagens, já que o olhar dessas não designa nem solicita o telespectador enquanto tal. Em outras palavras, ele não pode entrar em comunhão com as personagens (pois ele não é solicitado para isso); ele só pode se identificar com uma (ou algumas) delas e projetar sua própria experiência sobre elas.

Logo, do ponto de vista da organização enunciativa, há uma interação entre os estratos languageiros, no qual o efeito provocado por um estrato é respaldado e complementado pelo outro, ocorrendo uma espécie de sincronia entre eles.

No que diz respeito às **variáveis proxêmicas** – que aqui serão consideradas de forma conjunta com a **escala de planos**, já que aquela implica esta –, observamos que há uma predominância da distância social (909 videogramas, 40,13%), seguida da distância

pessoal (852 videogramas, 37,62%), da distância pública (264 videogramas, 11,66%) e da distância íntima (196 videogramas, 8,65%), conforme podemos visualizar no gráfico 4 abaixo.



**Gráfico 4 - Variáveis proximicas (predominância)**

De acordo com Lochard e Soulages (1993), as variáveis proximicas determinam o jogo de distâncias e proximidades que se estabelecem entre os parceiros da comunicação televisual. Ela é obtida, como apresentamos no capítulo 3, pelo cruzamento da *escala de planos* com os aportes do estudo das distâncias interpessoais, a *proximica*, cujo trabalho de Edward Hall, *A dimensão oculta*, é uma das principais referências. Assim, por meio dessas variáveis, o enunciador pode estabelecer a distância/proximidade que ele julga necessária entre o que ele constrói no interior do espaço textual (as cenas e as personagens agindo) e o telespectador a que ele se endereça. Nesse sentido, as variáveis proximicas são usadas pelo EUE de forma estratégica e podem provocar no telespectador certos efeitos de sentido, devido à proximidade ou à distância com que a cena mostrada é tratada.

Em nosso corpus, a distância social é a variável proximica predominante. Nesse sentido, as cenas e as personagens são frequentemente mostradas através do plano médio (686 videogramas, 30,29%) e do plano americano (223 videogramas, 9,85%). Logo, na maioria das vezes, o enquadramento cênico mostra as personagens da região da coxa para cima, evidenciando parte do espaço diegético em que essas se encontram. Os exemplos, extraídos de CAP01SEQ01, demonstram a presença da distância social em nosso corpus.



(a)



(b)

**Exemplo 13 - Variáveis proxêmicas. Distância social. Em (a) plano médio e em (b) plano americano (CAP01SEQ01)**

Através dos videogramas do exemplo 13, observamos que, além das personagens identificadas pelos signos figurativos ou icônicos, visualizamos também parte da localização espacial, materializada pelo signo do cenário, em que tais personagens se encontram. Nesse sentido, o telespectador tem contato não somente com as personagens, mas também com o espaço social em que elas circulam, podendo visualizar tanto o que ocorre com elas quanto o que ocorre ao redor delas. O telespectador é colocado, então, a uma certa distância da cena, observando a esta distância o que ocorre no interior dela.

No entanto, à medida que os planos se fecham, o telespectador vai se aproximando das personagens e, com isso, ele passa a ter um maior acesso à “intimidade” delas. Em outras palavras, ao serem enquadradas em planos mais fechados, o telespectador tem, pouco a pouco, maiores condições de perceber os estados emocionais das personagens e suas reações, já que tais tipos de planos materializam, em termos de variáveis proxêmicas, a distância pessoal e a distância íntima.

Assim, enquanto que por meio dos planos americano e médio, o telespectador percebe não só as personagens, mas também o espaço social em que elas interagem, por meio do plano próximo e do primeiro plano – que enquadram a personagem da altura do tórax para cima e da altura dos ombros para cima, respectivamente –, o telespectador tem a sua atenção concentrada na personagem que age ou fala. Logo, ele se torna mais próximo dela e é posicionado a uma distância pessoal. Consideremos os exemplos abaixo para observar a distância pessoal em nosso corpus.



(a)



(b)

**Exemplo 14 - Variáveis proxêmicas. Distância pessoal. Em (a) primeiro plano e em (b) plano próximo (CAP02SEQ02)**

Já quando se enquadra somente o rosto da personagem ou detalhes dele ou de algum objeto cênico – os planos *close-up* e superdetalhe, respectivamente –, o telespectador está ainda mais próximo da personagem em foco e pode perceber claramente suas expressões, suas reações e seus estados emocionais. Dessa forma, personagem e telespectador estão a uma distância íntima um do outro. Assim, por meio da distância íntima, o sujeito enunciador faz compartilhar com o telespectador certos estados emocionais que a personagem em foco ressentir. Esse telespectador tem, portanto, um maior acesso à “intimidade” experimentada pela personagem no interior do mundo diegético construído pelo dispositivo de ficção: ele está intimamente próximo a ela. Vejamos os exemplos abaixo.



(a)



(b)

**Exemplo 15 - Variáveis proxêmicas. Distância íntima. Em (a) plano superdetalhe e em (b) plano *close-up* (CAP15SEQ09)**

Portanto, a regulação das variáveis proxêmicas pelo sujeito enunciador possibilita a aproximação ou o distanciamento do telespectador em relação à(s) personagem(ns) em foco e à cena apresentada, permitindo a esse último ter acesso a certas informações “íntimas” da(s) personagem(ns). Assim, enquanto os ângulos de filmagem permitem o acionamento de um jogo escópico que posiciona o telespectador como

testemunha da cena apresentada, as variáveis proxêmicas possibilitam que esse sujeito telespectador-testemunha observe a cena (e, por conseguinte a(s) personagem(ns)) a uma certa distância, podendo essa distância ser variável à medida em que o enquadramento cênico se fecha. Logo, essas duas categorias languageiras da organização enunciativa do estrato visual-fílmico são complementares e uma funciona auxiliando a outra, uma vez que essas categorias permitem posicionar o enunciador em relação, sobretudo, ao destinatário.

O modo como essas categorias languageiras são apropriadas pelo sujeito enunciador de *O Astro* permite engendrar efeitos patêmicos no âmbito da encenação discursiva da telenovela, predispondo o telespectador a ressentir-los, caso ele se identifique com a imagem criada pelo EUE como sendo o destinatário ideal.

\* \* \*

## CAPÍTULO 7

### O MODO DE ORGANIZAÇÃO DESCRITIVO

“Penso no personagem, nunca no ator. Depois, o ator é escolhido para complementar o personagem. Se ele não consegue enriquecê-lo, o personagem murcha e pode até sair da novela.”  
(Walther Negrão)

Como mencionamos no capítulo 1, o modo de organização descritivo é a mecânica discursiva que, através da atividade linguageira do descrever, faz existir os seres de um determinado mundo, identificando-os (ou nomeando-os), localizando-os, situando-os e qualificando-os. A atividade de base desse procedimento discursivo está ligada a uma outra atividade linguageira, a do *contar*, uma vez que, como aponta Charaudeau (2008b), as ações só têm sentido em relação às identidades e às qualificações de seus actantes. Com efeito, o descritivo organiza o mundo de maneira taxionômica, descontínua e aberta, enquanto o narrativo organiza o mundo de maneira sucessiva e contínua, numa lógica cuja coerência é marcada pelo próprio fechamento da história (princípio de coerência do Modo de organização narrativo). Portanto, ambos os modos estão relacionados e um dá sentido ao outro.

Assim, no presente capítulo, apresentaremos os resultados concernentes à organização descritiva de nosso corpus no que tange aos estratos linguageiros em análise. Nosso objetivo nessa parte de nosso trabalho é identificar os seres (personagens/figuras actoriais<sup>66</sup> e objetos cênicos) da história de *O Astro* e a qualificação desses ao longo da mesma. Em outras palavras, visamos identificar as personagens – e, por conseguinte, alguns objetos cênicos que têm importância para o *plot* selecionado – criadas pelo sujeito enunciador de *O Astro* através da operação de terceirização, considerando o nosso corpus.

Como estamos lidando com um corpus de certo modo fragmentário em relação ao todo que é a telenovela, a apresentação dos resultados do modo descritivo será feita com base nele, isto é, identificaremos e qualificaremos as personagens e os objetos cênicos de importância com base nas recorrências de nosso corpus. Contudo, pelo fato de uma narrativa estar calcada em um princípio de coerência, em alguns momentos a nossa descrição valer-se-á de dados provenientes de outros “momentos” da história. Esse apelo ao restante da história para descrever algumas personagens se justifica pelo fato de nosso corpus contemplar somente uma pequena parcela da mesma. Como vimos, uma

---

<sup>66</sup> O conceito de *figura actorial* será explicado logo em seguida.

telenovela se organiza, do ponto de vista narrativo, em vários *plots* e *subplots* que se inter cruzam formando uma espécie de novelo. Assim, ao constituirmos um corpus com um número de 10 sequências audiovisuais não damos conta da complexidade da organização narrativa do gênero telenovela. Logo, é necessário, em alguns momentos, utilizarmos dados advindos de outros pontos da história.

Nossa exposição da organização descritiva será similar à da organização enunciativa. Num primeiro momento, apresentaremos os resultados referentes ao estrato verbal; num segundo momento, os resultados referentes ao estrato visual-fílmico.

Todavia, achamos conveniente, nesse momento de nosso trabalho, expormos o que compreendemos como *personagem*. Abrimos esse “parêntese” em nossa apresentação por duas principais razões: em primeiro lugar, a personagem, no âmbito da narrativa televisual, não é um “ser de papel” como o é em um romance escrito; sua materialidade no espaço textual da telenovela se faz presente por meio dos materiais linguageiros disponibilizados pelo dispositivo televisivo, o que a torna uma figura complexa e ao mesmo tempo específica. Em segundo lugar, embora o conceito de personagem esteja tradicionalmente relacionado à organização narrativa (inclusive Charaudeau (1992; 2008b) comenta sobre a personagem no interior do modo de organização narrativo), sua apresentação e definição no âmbito do modo descritivo permitirá reunir, num mesmo eixo, as qualificações disseminadas ao longo de nosso corpus (e, por conseguinte, da narrativa), já que descritivo e narrativo estão de tal modo imbricados que um dá sentido ao outro.

### **7.1. A personagem da narrativa fílmica e o conceito de figura actorial**

A comunicação televisual lida, basicamente, com duas materialidades significantes: a imagem e a fala. Nesse sentido, a personagem da telenovela (e de outras narrativas televisivas), assim como a personagem da narrativa cinematográfica<sup>67</sup>, está presente sob a forma de uma realidade analógica composta de imagens e de sons, sendo, desse modo, diferente da personagem do romance literário, na qual ela existe como um “ser de papel”, sob a forma de traços tipográficos.

Em outras palavras, na televisão e no cinema, a personagem é um *ser icônico* que, para existir, deve literalmente *tomar um corpo*, esse do ator/intérprete. Portanto, além

---

<sup>67</sup> Todos os apontamentos dessa seção foram retirados de Gardies (1993). Embora o autor trate da narrativa fílmica do ponto de vista do dispositivo cinematográfico, acreditamos que seus postulados possam ser aplicados à narrativa fílmica televisiva, já que, sob a óptica semiológica, tais dispositivos comunicativos lidam basicamente com as mesmas materialidades significantes.

dela ser origem de ações narrativas, uma vez que ela se inscreve no âmbito da lógica da narrativa fílmica, ela é também o suporte de uma atividade de identificação, garantida pelo fato de o ator/intérprete “emprestar” o seu corpo à personagem e, com isso, identificá-la em relação às demais (GARDIES, 1993).

Podemos dizer, então, que na narrativa fílmica as personagens são figuras híbridas que possuem uma dupla polarização ligada às materialidades dos dispositivos: elas são, ao mesmo tempo, **personagens**, pois se inscrevem na lógica da narrativa; e **atores** (*comédiens*, em francês), uma vez que elas pertencem ao mundo fílmico onde se faz necessário a encarnação literal da personagem para que essa possa ter existência. Logo, nesses dispositivos, a personagem é uma figura compósita já que se materializa no discurso através de, pelo menos, duas realidades significantes sensíveis: a imagem e o som.

Embora a personagem da narrativa fílmica possua uma dupla identidade (do ator/intérprete e da própria personagem), o que o telespectador vê na tela não é o ator, mas a *imagem dele*. Logo, enquanto materializada no espaço textual através da *mise en scène* discursiva, a personagem é encarada como um *signo* e, como tal, possui duas realidades: a) uma realidade significativa e b) uma realidade significativa (relativa ao significado).

No que diz respeito à primeira realidade, podemos compreender que se no romance escrito a personagem é constituída pelas palavras (materialidade linguística), na narrativa fílmica (seja ela do dispositivo televisivo ou cinematográfico), ela é basicamente constituída de imagens em movimento. Disso resultam duas consequências: a primeira é a de que a personagem é um signo pleno, portador de múltiplas significações. A segunda é a de que o significante visual de que ela se compõe é sempre *mutável*, como ressalta Gardies (1993). Nesse sentido, a figura do ator-personagem não para de se transformar ao longo do desenvolvimento da narrativa, criando, com isso, a unidade da própria personagem. Além de mutável, a figura é fragmentária: o ator-personagem pode ser enquadrado de formas variadas, isto é, o sujeito mostrador (o nosso enunciador) pode apresentar essa personagem em tamanhos e ângulos variados, valendo-se da escala de planos e dos ângulos de filmagem para tal. Assim, como aponta Gardies (1993, p. 55): “(...) o ator não cessa de ser ‘decupado’ para melhor afixar sua permanência. Acha-se

então em presença de um ser paradoxal, cuja unidade se constrói sobre a instabilidade fundamental de sua face significante.”<sup>68</sup>.

Portanto, a personagem da narrativa fílmica é fundamentalmente um ser “icônico”, nas palavras de Gardies (1993). Enquanto signo, esse ser é constituído, no plano de seu significante, de imagens e de sons. Entretanto, isso não exclui a dimensão verbal da descrição (lê-se identificação, localização-situação e qualificação) da personagem, uma vez que aquilo que ela diz e que as outras personagens dizem dela podem contribuir para elaborar sua figura narrativa.

No que concerne à segunda realidade, a personagem-signo possui, no âmbito do espaço textual, um significado ou um valor dependente da relação entre dois eixos: a) *eixo da atribuição*, que corresponde, segundo Gardies (1993), à distribuição das características que se reportam a uma personagem ao longo da narrativa, sendo que tal eixo reúne na mesma figura aquilo que o texto fragmenta e dissemina, constituindo uma espécie de retrato; b) *eixo da diferença*, que diz respeito ao fato da personagem adquirir seu sentido (ou seu valor) a partir das relações que ela mantém com outras personagens.

Ao descrevermos as personagens de uma narrativa televisual, como é o caso de *O Astro*, não podemos deixar de levar em conta que essa figura é resultante de vários fatores – sobretudo da dupla polarização de que mencionamos anteriormente – que, por essa razão, não é conveniente chamá-la nem de personagem (já que esse conceito é próprio da narrativa literária escrita), nem de ator (conceito próprio do mundo artístico), mas de **figura actorial**, como o faz Gardies (1993).

Devido à importância que o conceito de *figura actorial* tem para o nosso trabalho, reservamos a seção abaixo para apresentá-lo, considerando os postulados de Gardies (1993).

### 7.1.1. A figura actorial de André Gardies

Segundo Gardies (1993), a **figura actorial** é uma instância própria da narrativa fílmica, cuja realidade perceptível é constituída pelo significante icônico e pelo valor relacional de diversos fatores, bem como pelo funcionamento dessa figura no âmbito da narrativa, enquanto discurso. Logo, a figura actorial é uma figura complexa que resulta da combinação de quatro componentes: a) o *actante*, b) o *papel*, c) o *personagem* e d) o

---

<sup>68</sup> No original: « (...) le comédien ne cesse d’être ‘découpé’ por mieux afficher sa permanence. On se trouve donc en présence d’un être paradoxal dont l’unité se construit sur l’instabilité fondamentale de sa face significative. »

ator. Consideremos o quadro 13 abaixo para compreendermos melhor os componentes da figura actorial.

| Componentes            | Definição  |
|------------------------|--|
| <b>Actante</b>         | A figura actorial é uma força agente no mundo diegético, garantindo, com isso, a dinamicidade da narrativa e o desenvolvimento da história. Dessa forma, a figura actorial se define pelo lugar que ela ocupa no esquema actancial, seja como agente, destinatário, oponente, etc., e pelas relações que ela mantém com outras forças. Uma mesma figura pode ocupar simultaneamente ou sucessivamente posições actanciais diferentes.  |
| <b>Papel</b>           | O papel corresponde a um modelo pré-existente que fornece um conjunto de regras e de restrições para a figura actorial. Trata-se, portanto, de um componente mais estável que compreende um conjunto de traços definitórios prévios, criando um horizonte de expectativa para o telespectador. Por exemplo, o papel de vilão implica uma série de traços de ordem física, de ordem gestual-mímica que o ator deve seguir para executá-lo.  |
| <b>Personagem</b>      | A personagem pertence ao mundo diegético que o discurso narrativo propõe. Ela é definida pelas relações que mantém com os demais elementos que povoam esse mundo e só tem sua razão de ser em relação a esse mundo. Nesse sentido, a personagem se difere do papel: quando se fala de uma figura independente da narrativa, faz-se referência ao <i>papel</i> ; quando essa mesma figura é considerada em relação ao mundo diegético que ela pertence e que a narrativa propõe, faz-se então referência à <i>personagem</i> . Logo, podemos dizer que a personagem é um componente da figura actorial que constituiu a “essência” dessa figura.  |
| <b>Ator/intérprete</b> | Esse componente é responsável por fornecer a dimensão física da figura actorial na medida em que o ator/intérprete dá “corpo” à figura. Embora o corpo, a nível profílmico <sup>69</sup> , seja necessário para deixar sua impressão na película, esse componente não se limita a esse aspecto corporal/físico. Ele também está relacionado a uma atividade de intertextualidade já que o ator participa do mito e está ancorado no imaginário sócio-cultural de uma dada comunidade. Assim, na lógica do <i>star system</i> , a imagem (e aqui compreendemos imagem como <i>imagem de si</i> ) do ator é nutrida por todos os discursos que a mídia e o grande público têm sobre ele. Conforme aponta Gardies (1993, p. 63): “[s]e a pessoa física do ator intervém ao nível profílmico (...), o espectador só conhece dele uma imagem, essa do significante fílmico e essa também secretada pela atividade de intertextualidade, bem como pelo imaginário social.” <sup>70</sup> |

**Quadro 13 - Os componentes da figura actorial. Quadro constituído a partir dos apontamentos de Gardies (1993)**

Pelos componentes apresentados no quadro, observamos que se a figura actorial manifesta-se sensivelmente por um significante de natureza verbo-icônica, ao plano do seu significado, ela resulta de um processo de semiotização bastante complexo. Cada um dos componentes arrolados no quadro 13 acima se inscreve em seu próprio sistema e são ao mesmo tempo elementos que contribuem para a elaboração semântica da figura actorial.

<sup>69</sup> Segundo Aumont e Marie (2010), o termo **profílmico** designa, nos dias atuais, “(...) o que se encontra diante da câmara no momento da filmagem, tenha sido disposto ali intencionalmente ou não.” (p. 242).

<sup>70</sup> No original: « [s]i la personne physique du comédien intervient au niveau du profílmique (...), le spectateur ne connaît de lui qu’une image, celle du signifiant fílmico mais aussi celle secrétée par l’activité d’intertextualité aussi bien par l’imaginário social. »

Portanto, a figura actorial é um conceito mais apropriado que o de personagem para compreender um dos componentes essenciais da narrativa fílmica, uma vez tal conceito contempla não somente a dimensão verbal, mas, sobretudo, a dimensão icônica desse componente, o que, nesse tipo de narrativa, é uma condição *sine qua non*.

Como do ponto de vista de nosso arcabouço teórico-metodológico descrição e narração estão intrinsecamente relacionadas, a figura actorial, devido à sua complexidade, pode ser analisada sob o ponto de vista do modo de organização descritivo. Passemos então para a apresentação dos resultados do modo de organização descritivo no que concerne ao estrato verbal (seção 7.2) e ao estrato visual-fílmico (seção 7.3).

## **7.2. A descrição no estrato verbal: fazendo existir seres ficcionais a partir de procedimentos de ordem discursiva e linguística**

Considerando os componentes do modo de organização descritivo, a saber *nomear* e *qualificar*, iremos apresentar, nessa seção do trabalho, os resultados de nossas análises concernentes a esses componentes no que diz respeito ao estrato verbal. Dessa forma, objetivamos expor os modos pelos quais o sujeito descritor – aqui condizente ao sujeito enunciador – nomeia e qualifica as personagens e objetos cênicos do ponto de vista estritamente linguístico. Em suma, nessa parte procuramos responder à questão: como o sujeito enunciador (ou descritor) faz existir os seres da história de *O Astro* através de procedimentos e categorias linguísticas?

### **7.2.1. Nomear**

Segundo Charaudeau (1992), *nomear* é dar existência a um ser por meio de uma operação de percepção de uma diferença no *continuum* do universo e, ao mesmo tempo, de uma classificação dessa diferença em uma semelhança. Trata-se, portanto, de uma operação que, ao classificá-los e etiquetá-los, identifica os seres de um determinado mundo, dando-lhes “vida”.

Assim, o componente *nomear* suscita um *procedimento de identificação* para a sua implementação no discurso, ou seja, para a sua implementação na *mise en scène* do ato de linguagem. De acordo com Charaudeau (1992), os *procedimentos discursivos de identificação* consistem em fazer existir os seres, nomeando-os, sendo que tal nomeação pode levar em conta a especificidade (identificação específica) do ser ou a sua generalidade (identificação genérica).

No caso de nosso corpus, observamos que há a predominância da identificação específica para as figuras actoriais, uma vez que todas elas apresentam um *nome próprio* que as identifica e as nomeia; e da identificação genérica para os objetos cênicos, já que a eles são atribuídos *nomes comuns* que os classificam como elementos pertencentes a uma certa classe de seres. Consideremos os exemplos abaixo:

**Silvia:** Eu tinha certeza de que ele viria, **dona Clô**.  
**Clô:** É::::?!(..)Eu não:!

### Exemplo 16 - Identificação específica (CAP01SEQ01)

**Eustáquio:** No lugar dos remédios, o senhor colocou u::m dos mais poderosos **venenos**, o **polônio** (...) no **frasco de antiácidos** que o doutor Salomão: tomava regularmente e que tomou(..)na noite da festa quando:: su:biu pra suíte.

**Inácio:** ((suspiro))É:::(1.4)eu:::  
 (2.7)  
 eu não suportava o doutor Salomão  
 (2.3) não suportava a crueldade dele(...)  
 /ele é um homem/(...)um homem  
 (...)desalmado(...)cruel.

### Exemplo 17 - Identificação genérica (CAP64SEQ10)

No exemplo 16, observamos o uso do nome próprio *Clô* (abreviação de Clotilde) para nomear (e, por conseguinte, identificar) uma das figuras actoriais centrais do *plot* selecionado para esse trabalho, uma vez que tal personagem é um dos assassinos de Salomão Hayalla; enquanto no exemplo 17, percebemos o uso dos nomes comuns *venenos*, *polônio* e *frasco de antiácidos*, para identificar uma das “armas” utilizadas para realizar o assassinato da vítima.

Segundo Charaudeau (1992), o *nome próprio* constrói, no interior do discurso, uma classe particular de seres na medida em que o seu uso permite exprimir a intenção de *identificar de forma única e própria* o ser designado. Logo, o nome próprio se constrói ao termo de uma operação de linguagem que consiste em extrair de uma classe de seres um de seus elementos para atribuí-lhe um *nome que o torna próprio*.

No âmbito de uma narrativa como a nossa, essa operação de linguagem possui uma certa relevância, uma vez que, ao utilizar a categoria linguística do nome próprio para nomear uma figura actorial, o sujeito enunciativo está “afirmando” que tal figura é um ser específico e único daquele mundo diegético. Assim, ao utilizar o nome “Salomão”, por exemplo, o EUE tem a intenção de dizer que, mesmo que em outras narrativas fílmicas

(seja um filme, uma minissérie ou mesmo uma telenovela), esse nome próprio apareça, ele não corresponde à figura actorial do mundo diegético de *O Astro*, uma vez que tal figura é específica desse mundo.

Já o *nome comum* inclui o ser designado em um conjunto composto por todos os seres da mesma espécie.

O quadro 14 abaixo evidencia as identificações específicas e genéricas recorrentes em nosso corpus, considerando as figuras actoriais e os objetos cênicos envolvidos no *plot* selecionado.

| Identificação específica                | Identificação genérica                 |                      |
|---|--|----------------------|
| <i>Salomão Hayalla</i>                  | <i>Henri Sourrel</i>                   | Pistola/arma         |
| <i>Clô/Clotilde Hayalla</i>             | <i>Nelson Cerqueira/Cerqueira</i>      | Tufo de cabelo       |
| <i>Márcio Hayalla</i>                   | <i>Adolfo Melo Assumpção/Assumpção</i> | Botão                |
| <i>Youssef Hayalla</i>                  | <i>Miriam Paranhos</i>                 | Frasco de antiácidos |
| <i>Magda Hayalla</i>                    | <i>Jôsi Melo Assumpção</i>             | Veneno/Polônio       |
| <i>Amin Hayalla</i>                     | <i>Amanda Melo Assumpção</i>           |                      |
| <i>Jamile Hayalla</i>                   | <i>Herculano Quintanilha</i>           |                      |
| <i>Samir Hayalla</i>                    | <i>Inspetor Eustáquio</i>              |                      |
| <i>Magda</i>                            | <i>Inspetora Elizabeth</i>             |                      |
| <i>Lili/Lilian Corrêa</i>               | <i>Lourdinha</i>                       |                      |
| <i>Beatriz</i>                          | <i>José/Zé</i>                         |                      |
| <i>Sílvia</i>                           | <i>Olavo</i>                           |                      |
| <i>Inácio</i>                           | <i>Ubiraci</i>                         |                      |
| <i>Neco/Ernesto Ramires de Oliveira</i> | <i>Zhang</i>                           |                      |

**Quadro 14 - Procedimento de identificação no estrato verbal**

Através do quadro 14 acima, constatamos que há algumas figuras actoriais que, no âmbito de nosso corpus, são predominantemente identificadas não por um nome próprio, mas por um *apelido*, como é o caso das figuras Clotilde Hayalla, predominantemente identificada por “Clô”; Lilian, identificada por “Lili”; Ernesto Ramires de Oliveira, identificado por “Neco”; Adolfo Melo Assumpção, identificado por “Assumpção”; e Nelson Cerqueira, identificado por “Cerqueira”. Consideremos alguns exemplos:

**Salomão:** CHEGA, **CLÔ!** CHE:::GA:::!

**Clô:** CHEGA DIGO E:::U:::! (...) NÃO FALA MAIS COMIGO!

**Exemplo 18 - Identificação específica: uso do apelido (CAP03SEQ05)**

**Ubiraci:** Tu num vai precisá disso na festa **Neco**?

**Neco:** ((resmungando)) (2.3) >Nunca se sabe.<

**Exemplo 19 - Identificação específica: uso do apelido (CAP15SEQ08)**

De acordo com Charaudeau (1992), o *apelido* (*surnom* em francês) é um tipo de nome próprio que se sobrepõe ao nome ou ao nome patronímico para mascará-lo com fins diversos. Ele pode ser atribuído pelo próprio sujeito ou por outros sujeitos. Entretanto, no caso de uma narrativa televisiva como *O Astro*, a atribuição de um apelido a uma determinada figura actorial não é feita pelas demais figuras que povoam o mundo diegético, mas pelo sujeito que constrói esse mundo: o sujeito enunciativo. Tal fato pode ser constatado pelas próprias chamadas (disponibilizadas na íntegra no DVD em anexo) exibidas durante algumas semanas antes da estreia da telenovela, que nomeiam algumas figuras não pelo nome próprio, mas pelo apelido que elas possuem. O exemplo 20 abaixo, que apresenta 3 imagens retiradas de 3 chamadas diferentes, evidencia o exposto:



**Exemplo 20 - Figuras actoriais e apelidos**

O uso desses apelidos para nomear algumas figuras actoriais de *O Astro* parece ser motivado, ao nosso ver, pelas particularidades psicológicas e sociais que o sujeito enunciativo deseja ressaltar na figura. Por exemplo, a figura *Clô Hayalla* é qualificada como uma mulher fútil e inútil e o uso do apelido “Clô” parece ir ao encontro dessa qualificação; já a figura *Neco* é um homem da classe média baixa, grosseiro, rude e malandro e o uso do apelido “Neco” parece ressaltar algumas dessas qualificações (sobretudo a de malandro).

O que importa ressaltar nessa questão do uso de apelidos (e podemos estender ao uso de nomes próprios) é que o telespectador tem a impressão de que são as próprias figuras que nomeiam umas as outras dessa forma, pois o sujeito enunciativo, por se valer de um dispositivo enunciativo de mediação que apaga sua figura, não se apresenta de forma tangível (nem verbal, nem visualmente) no texto. Contudo, como mencionamos no capítulo 6, tudo que está ligado ao mundo diegético de *O Astro* é uma construção operada pelo sujeito enunciativo: é esse sujeito que se apropria dessas categorias de língua e faz existir os seres do mundo diegético, nomeando-os.

Ao nome atribuído à figura actorial se junta uma imagem dessa figura, visto que a mesma é duplamente polarizada, como já mencionamos. Nesse sentido, o enunciativo

telenovélico não somente recorre a categorias de ordem linguística para fazer existir esses seres, mas também a categorias de ordem visual-fílmica, tais como os signos icônicos. Logo, a identificação verbal se complementa com a identificação visual e, desse modo, ambos os estratos estão sincronizados no procedimento discursivo de identificação das figuras actoriais do ato de linguagem que estamos analisando. A identificação visual será tratada mais adiante, quando dos procedimentos do estrato visual-fílmico no que diz respeito ao modo de organização descritivo.

A nomeação verbal em nosso corpus não está somente ligada à atribuição de nomes (próprios ou comuns) às figuras actoriais e aos objetos cênicos. Ela também está ligada às *relações sociais e de parentesco* estabelecidas entre as figuras, uma vez que conseguimos perceber tais relações através do que é dito no âmbito do espaço textual. Em outras palavras, os diálogos entre as figuras actoriais evidenciam, linguisticamente, as relações de descendência/ascendência e as sociais entre elas, permitindo, desse modo, identificar “quem é quem” no âmbito do mundo diegético de *O Astro*.

A diegese, construída a partir do dispositivo de ficção, engloba a história contada pela telenovela e tudo o que nela está inserido: as referências espaços-temporais, as personagens (figuras actoriais), as ações e as situações. Ela é concebida, então, como um simulacro do mundo real e possui uma coerência e leis que garantem a ativação de um regime de crença da parte do espectador e a adesão desse último. Nesse sentido, as pessoas que povoam esse mundo mantêm uma com as outras relações sociais de ordens diversas, tais como as relações sociais propriamente ditas (chefe/empregado, marido/mulher, por exemplo) e as de parentesco (mãe/pai/filho). Essas relações são evidenciadas, no espaço textual do ato de linguagem, através dos diálogos tecidos entre as personagens/figuras actoriais. Logo, elas são predominantemente marcadas por categorias advindas do estrato verbal do ato. Consideremos os exemplos abaixo:

**Salomão:** Eu fiz o que era preciso.

**Clô:** Internar seu filho? (1.7) ((chorando)) Dopá? (3.5) Amarrar seu filho numa maca? Despachar numa ambulância (...) prum hospício? (1.2) Isso que era preciso?

### **Exemplo 21 - Identificação das relações de parentesco (CAP03SEQ05)**

**Salomão:** Hoje (1.3) eu fiz questão de trazer aqui, a *minha família*, a família Hayalla. (...) Está aqui a *minha esposa*. (...) *Meus irmãos*. (...) *Suas esposas*. (...) E também (...) *meus funcionários*, que são:: nossa família. É a nossa família Hayalla.

### Exemplo 22 - Identificação das relações sociais e de parentesco (CAP01SEQ01)

**Eustáquio:** Já o doutor Assumpção, com quem a *senhora (..) convive há tanto tempo*, certamente..ti::nha muita inveja do doutor Salomão: (..) pelo êxito dele nos negócios.(..) Todo mundo sabe que o doutor Assumpção nunca teve mui::ta sorte (..) ou tino (1.3) como empresário.(2.6) Talvez, o senhor tenha descoberto a *natureza í::ntima das relações* (..) da dona Miriam com o doutor Salomão (..) e talvez, mesmo sendo um cidadão do mundo, não tenha conseguido suportar a revelação (..) de que a *dona Miriam conhecia (..) biblicamente o doutor Salomão*.  
(3.6)

**Miriam:** ((suspiro))

**Adolfo:** Nã:::o! (2.2) Eu sempre mantive *relaçõ::es (...)* *as mais cordiais (...)* *com o Salomão*.

### Exemplo 23 - Identificação das relações sociais (CAP64SEQ10)

No exemplo 21, observamos que a figura Clô evidencia em seu diálogo com Salomão pelo menos três relações sociais: a) a relação entre ela e Salomão (marido e mulher), b) a relação entre Salomão e Márcio (Márcio é filho de Salomão), e c) a relação entre Clô e Márcio (Márcio é filho de Clô). Ao dizer “Internar *seu* filho?”, Clô marca essas relações usando uma categoria de língua: o pronome possessivo “seu”. Segundo Charaudeau (1992), os pronomes possessivos são marcas formais que podem ser utilizadas para exprimir uma operação semântica bem específica, essa que procura estabelecer uma *relação de interdependência* entre, ao menos, dois seres, dos quais um é o polo de referência da relação. Nesse sentido, o pronome “seu” empregado por Clô assume Salomão como o polo de referência das relações entre ele e Márcio, entre ela e Salomão e entre ela e Márcio.

No exemplo 23, as relações entre Miriam Paranhos e Adolfo Melo Assumpção, entre Adolfo e Salomão e entre Miriam e Salomão são marcadas por algumas expressões, tais como: “com quem a senhora convive há tanto tempo” (relação entre Adolfo e Miriam), “natureza íntima das relações da dona Miriam com o doutor Salomão” (relação entre Miriam e Salomão), “eu sempre mantive relações, as mais cordiais, com o Salomão” (relação entre Adolfo e Salomão). Essas expressões não só evidenciam a relação de

interdependência entre os seres, bem como a natureza (íntima, social, etc.) entre os seres em questão.

No exemplo 22, Salomão, em seu discurso de inauguração do novo Supermercado Hayalla, evidencia a relação entre ele e outras figuras actoriais, tais como Clô, Youssef, Amim, Samir, Nádia, Beatriz, entre outras, valendo-se não só dos pronomes possessivos (“*minha família*”, “*minha esposa*”, “*meus irmãos*”, “*suas esposas*”, “*meus funcionários*”), mas também de categorias de ordem visual, na medida em que ao dizer “*minha esposa*”, por exemplo, Salomão aponta para Clô, evidenciando, por meio desse signo icônico/gestual, o ser com o qual ele se relaciona. O exemplo 24 abaixo permite visualizar melhor o exposto:



#### Exemplo 24 - Relações sociais (CAP01SEQ01)

O gesto que Salomão faz com as mãos – aqui considerado como um desdobramento do signo visual-fílmico que identifica a figura actorial em questão – serve como um vetor que permite identificar quais figuras ele se refere ao dizer “*minha esposa*” e “*meus irmãos*”, ou seja, os seres que estão em relação de interdependência com ele (por isso, no exemplo 24, evidenciamos esses gestos utilizando uma seta para marcar a ideia de vetor). Ao identificar tais figuras, o gesto de Salomão parece funcionar como uma espécie de “*dêitico visual*” na medida em que o telespectador passa a ter conhecimento dos seres ao qual ele se refere por meio do signo visual-fílmico do gesto que aponta para esses seres, isto é, o referente é identificado por meio de uma categoria visual-fílmica (o

signo icônico) no interior da enunciação de Salomão (o diálogo encenado, como já apontamos, faz parte de uma dupla enunciação).

É interessante considerar nesse caso que, enquanto o estrato verbal marca a natureza da relação entre as figuras (esposa/marido, irmão/irmão, etc.), o estrato visual-fílmico permite identificar os seres envolvidos nessa relação de interdependência. Nesse sentido, os estratos em questão estão em uma relação de ancoragem: “(...) produz[-se] o efeito de transformar uma das grandezas [semióticas] em referência contextual, permitindo, assim, desambiguar a outra.” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 30).

Em nosso corpus, essa relação de ancoragem entre o estrato verbal e o estrato visual para identificar as relações sociais e/ou de parentesco entre as figuras actoriais do mundo diegético de *O Astro* é recorrente e não está restrita ao exemplo 24 acima. Ela ocorre em outras seqüências de nosso corpus, como no exemplo 25, abaixo, possuindo basicamente as mesmas características: o estrato visual-fílmico identifica as figuras implicadas na relação social e ou de parentesco consideradas, enquanto o estrato verbal evidencia a natureza dessas relações.



### Exemplo 25 - Relações sociais (CAP02SEQ04)

Portanto, o componente nomear, do ponto de vista do estrato verbal, permite identificar de modo específico as figuras actoriais de nosso corpus, uma vez que o sujeito enunciador utiliza a categoria formal dos *nomes próprios* para realizar tal operação discursiva, e, de modo genérico, os objetos cênicos de relevância para o corpus, já que a eles são atribuídos *nomes comuns* que os identificam. Além do mais, tal componente identifica a natureza das relações sociais e de parentesco estabelecidas entre as figuras actoriais que povoam o mundo diegético de *O Astro*, pois tais relações são predominantemente marcadas por categorias de língua.

Na seção a seguir, apresentaremos os resultados sobre o componente *qualificar* (qualificação) da análise descritiva do nosso corpus.

### 7.2.2. Qualificar

Nas palavras de Charaudeau (1992; 2008b), o componente *qualificar* do modo de organização descritivo possibilita, aos seres identificados no componente *nomear*, atribuir um sentido particular a eles, de maneira mais ou menos objetiva. Em outras palavras, por meio desse componente, é atribuída a um determinado ser uma *propriedade*<sup>71</sup> que o caracteriza e o especifica.

Em nosso corpus, a qualificação se faz pela atribuição de *maneiras de ser* (ou *estados qualitativos*) às figuras envolvidas no *plot* selecionado para o nosso trabalho. Nesse sentido, as figuras recebem determinadas propriedades à medida que elas agem e inter-agem no interior da diegese, à medida que elas dialogam umas com as outras e à medida que a narrativa fílmica se desenvolve. Há, com efeito, uma convergência de fatores que permitem reunir num eixo aquilo que o texto espalha. É por isso que o *eixo de atribuição* da figura actorial, apresentado na seção 7.1.1 é de suma importância para esse componente do modo de organização descritivo.

Nesse sentido, ao apresentarmos a qualificação das figuras actoriais centrais para o nosso corpus, temos que considerar o esquema actancial no qual tais figuras estão envolvidas. Isso se justifica pelo fato de os estados qualitativos atribuídos às figuras irem ao encontro dos papéis actanciais que elas desempenham em um dos processos narrativos que configuram a diegese. Assim, os estados qualitativos atribuídos à figura Salomão Hayalla, por exemplo, servem de justificativa para que ele ocupe a posição de *destinatário* do processo narrativo central para o nosso *plot*: o processo de matar/assassinar. Salomão é assassinado pelo que ele fez (ação) às outras figuras ao longo da diegese. Consequentemente, seu assassinato é motivado pelas *maneiras de ser* que foram atribuídas a ele pelas outras figuras à medida em que ele agia no interior do mundo diegético de *O Astro*. Como a telenovela está dividida em capítulos, essa qualificação é feita em “doses homeopáticas”: a cada novo capítulo, um novo estado qualitativo é atribuído a Salomão com o intuito de justificar o seu assassinato no capítulo 15.

Assim, o papel actancial desempenhado pelas figuras no que diz respeito a um dado processo narrativo intervém de alguma forma na qualificação que elas recebem ao longo do desenvolvimento da história.

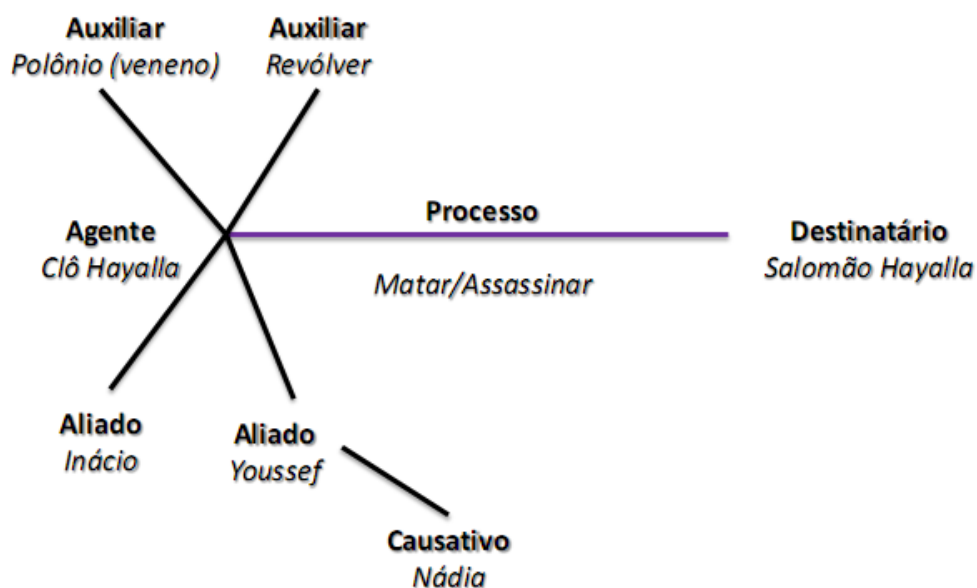
---

<sup>71</sup> *Propriedade*, para Charaudeau (1992), corresponde à qualidade particular que identifica um ser/objeto através de uma *maneira de ser*, como em “aquela estudante é *inteligente*”, ou de uma *maneira de fazer*, como em “eles correm *lentamente*”.

Do ponto de vista do estrato verbal, as propriedades atribuídas às figuras centrais do *plot* são observáveis a partir dos diálogos realizados por essas figuras no âmbito da história. Como apontamos no capítulo 6, o diálogo é a única forma verbal através da qual temos acesso a dados de ordem linguística, sendo, o meio pelo qual nossas análises são realizadas. Assim, é considerando o que é dito pelas figuras que podemos visualizar os estados qualitativos atribuídos às mesmas.

Cumpramos ressaltar que, embora o dispositivo de ficção permita um acionamento de um regime de crença da parte do telespectador que faz com que esse último acredite que o que está ocorrendo no interior da diegese é “real”, já apontamos, em vários momentos desse trabalho, que tal crença é um efeito gerado pela própria situação de comunicação em que *O Astro* está inserido. Essa situação é “administrada” por um sujeito enunciador (EUE telenovelístico, conforme figura 12 acima) que compreendemos como sendo o verdadeiro construtor/organizador dessa situação: é tal sujeito que instaura as figuras/personagens no interior da história e as fazem falar umas as outras. Com isso, o que é dito sobre uma figura (nesse caso, o estado qualitativo atribuído a ela) não é “obra” da própria figura, mas do sujeito enunciador que constrói todo o universo diegético e todos os diálogos encenados no interior desse universo. É esse sujeito que se apropria das categorias de língua e de categorias semióticas/discursivas para realizar o projeto de fala do sujeito comunicante.

No que concerne ao esquema actancial – esquema esse que permite compreender os papéis actanciais realizados pelas figuras quanto ao processo central de nosso corpus –, a figura 13 abaixo permite visualizar as relações actanciais entre as figuras envolvidas no processo de *matar/assassinar*.



**Figura 13 - Esquema actancial do processo de "assassinar/matar" no *plot* selecionado**

A figura 13 apresenta o esquema actancial do processo de matar/assassinar, processo esse central para o desenvolvimento do *plot* “Quem matou Salomão Hayalla?”. Esse processo é realizado pelo agente Clô Hayalla e é endereçado ao destinatário Salomão Hayalla. De acordo com Charaudeau (1992), o *agente* é o actante humano responsável pela efetuação da ação de modo voluntário ou não, já o *destinatário* diz respeito ao actante humano a quem é endereçada a ação. Desse modo, Clô é a responsável por matar/assassinar Salomão, assumindo o papel de *agressor* (vilã), pois comete um malefício de maneira voluntária (em CAP64SE10, ela confessa que planejou o assassinato), enquanto Salomão assume o papel de *vítima*, já que é afetado negativamente pela ação de Clô (Salomão é assassinado em CAP15SEQ09).

Nesse mesmo esquema, Youssef e Inácio são aliados de Clô no processo de assassinar Salomão. De acordo com Charaudeau (1992), o *aliado* diz respeito ao actante humano que contribui de uma maneira ou de outra a realização da ação ajudando o agente de maneira intencional. No que concerne a esses aliados, esses realizam o processo de matar/assassinar de forma voluntária, já que eles confessam que planejaram o assassinato (CAP64SEQ10), porém não fazem com o intuito de ajudar Clô. Na verdade, cada um realiza o processo de matar/assinar de forma autônoma, utilizando *auxiliares*<sup>72</sup> diferentes.

<sup>72</sup> Charaudeau (1992, p. 384) define *auxiliar* como sendo o “actante não humano que contribui de uma maneira ou de outra à realização da ação e que o agente utiliza de modo mais ou menos voluntário”.

Inácio, o mordomo dos Hayalla, utiliza o *polônio* como seu auxiliar, enquanto Youssef utiliza uma *pistola*, fornecida pela sua esposa, Nádia, para dar uma coronhada no irmão. Entretanto, nenhum dos dois aliados consegue, de fato, assassinar Salomão; na verdade, eles somente o desestabilizam, facilitando a ação de Clô para empurrá-lo pela janela.

É considerando, então, a posição das figuras no âmbito do processo narrativo em questão (representado pela figura 13 acima) que o componente qualificar pode ser compreendido e analisado, sobretudo, no que diz respeito a Salomão Hayalla. Nesse sentido, cada figura envolvida no processo de matar/assassinar qualifica, através de suas falas, o destinatário da ação (no caso, Salomão Hayalla) de um determinado modo. Como já apontamos, as maneiras de ser ou as propriedades atribuídas a Salomão pelas demais figuras servem, no âmbito do desenvolvimento da história, como justificativa para o assassinato do mesmo.

O mordomo Inácio, por exemplo, qualifica Salomão como “cruel” e “desalmado”, conforme podemos visualizar no exemplo 26 abaixo:

- Eustáquio:** No lugar dos remédios, o senhor colocou u::m dos mais poderosos venenos, o polônio(...)no frasco de antiácidos que o doutor Salomão: tomava regularmente e que tomou(..)na noite da festa quando:: su:biu pra suíte.  
(2.1)
- Inácio:** ((suspiro))É:::(1.4)eu:::  
(2.7)  
eu **não suportava** o doutor Salomão.  
(2.3) Não suportava a **crueidade** dele.(...)  
/Ele é um homem/(...)um homem (...) **desalmado**(...) **cruel**.  
(3.3)
- Eustáquio:** /Muita gente não suportava/  
(1.7)  
muita gente!  
(1.8)  
Inclusive o senho::r (..)num é doutor Youssef?

### Exemplo 26 - Qualificação de Salomão Hayalla (CAP64SEQ10)

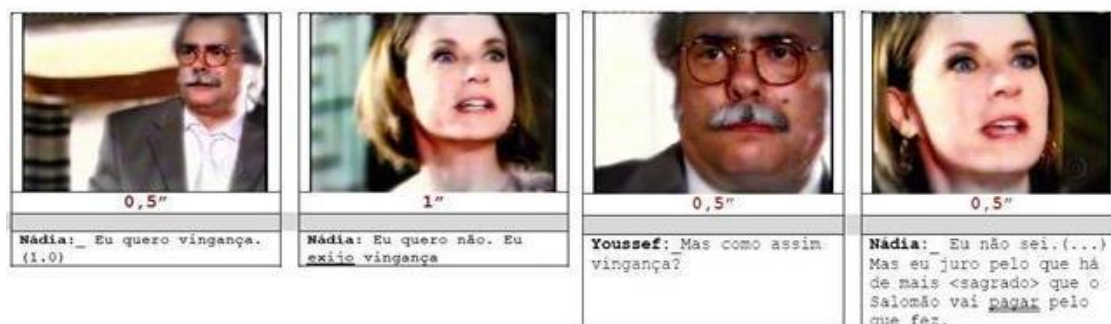
Essa qualificação atribuída a Salomão por Inácio é ainda respaldada pelo uso do sintagma “Eu não suportava o doutor Salomão” que revela o estado emocional de raiva/fúria do mordomo, bem como justifica a sua participação no assassinato.

Youssef e Nádia, por seu turno, qualificam Salomão de outro modo, conforme podemos visualizar no exemplo 27 a seguir:

**Nádia:** Esse seu irmão é o *ovo da serpente*.  
**Youssef:** A:::::h sossega, Nádia. Num fala assim, amorzinho.  
**Nádia:** Fa::lo, fa::lo. E você sabe que é verdade e isso tem que acabar. (...) O Salomão é uma *praga* entre nós.

### Exemplo 27 - Qualificação de Salomão (CAP15SEQ08)

Pelo exemplo, observamos que Nádia qualifica Salomão (identificado nesse fragmento pelo sua relação de parentesco com Youssef, pois é empregado o sintagma “seu irmão” para se referir a Salomão) como uma “praga” e um “ovo da serpente”. Nádia, em outros momentos da história, se mostra revoltada com as atitudes de Salomão, sobretudo, quando este último humilha Youssef em uma reunião com os acionistas e funcionários do Grupo Hayalla (capítulo 13). A revolta de Nádia leva essa figura actorial a sentir um ódio pelo seu cunhado e a planejar a sua morte. Numa sequência que não faz parte de nosso corpus, mas que é rerepresentada em CAP64SEQ10 como um *flashback* dos fatos, Nádia exclama que odeia Salomão. O exemplo abaixo, extraído de CAP64SEQ10, dá uma amostra do exposto.



### Exemplo 28 - Qualificação de Salomão (CAP64SEQ10)

No exemplo 28, percebemos o estado emocional na qual a figura Nádia Hayalla se encontra (estado de *ódio/fúria/raiva*), uma vez que ela utiliza expressões que revelam esse estado (“Eu exijo *vingança*”; “Mas eu *juro* pelo que há de mais sagrado que o Salomão vai *pagar* pelo que fez”). Esse estado é motivado pela ação de Salomão no capítulo 13 (ele humilha Youssef numa reunião no escritório do Grupo Hayalla, afirmando que ele era um cadastrado e que Nádia era uma mulher maliciosa que tinha um útero seco), que, por sua vez, leva Nádia a atribuir as qualificações de “praga” e “ovo da serpente”, no capítulo 15, antes da festa em que Salomão é assassinado.

No que diz respeito a Clô, as propriedades atribuídas a Salomão o qualificam como um “monstro”, conforme podemos visualizar no exemplo 29 a seguir.

**Clô:** <Mo:::nstro:!!> (3.6)  
 Você é um *monstro*, Salomão.

**Salomão:** Eu fiz o que era preciso.

**Clô:** Internar seu filho? (2.4) ((chorando)) Dopá? (3.5)  
 Amarrar seu filho numa maca? Despachar numa  
 ambulância (...) prum hospício? (1.2) Isso que era  
 preciso?

**Salomão:** ((suspira))

**Clô:** FA:::LA:::!! ERA::: PRECI:::SO::? (...) HEIN?

**Salomão:** DEPOIS DO QUE ELE FEZ NA FESTA.  
 (1.5)

**Clô:** (chorando) Ele falou a verdade. (2.0) ((chorando))  
 Botou pra fo:::ra. (1.5) tudo o que ele vem sentindo  
 desde criança. ((suspira)) *Sua prepotência. Sua  
 mão pesa:::da:::* (3.5) Você nunca fez um carinho  
 no menino.> (1.3) Sempre (..) critica:::ndo. (..) Sempre (..)ameaça:::ndo. Sempre puni:::ndo. Sempre,  
 sempre=

**Salomão:** Não é verdade. ((suspira)) (2.3) Ele sempre teve tudo o  
 que quis.

### Exemplo 29 - Qualificação de Salomão Hayalla (CAP03SEQ05)

As qualificações atribuídas às figuras actoriais vão permitir que se crie uma espécie de retrato da figura. Esse retrato irá funcionar como uma estratégia de patemização na medida em que o telespectador pode identificar-se (ou não) com essa figura e, dessa forma, compartilhar as mesmas emoções que ela experimenta.

### 7.3. Organização descritiva no estrato visual-fílmico: as formas de visualização e os signos icônicos como categorias de identificação e qualificação

Um dos pressupostos que baliza o nosso trabalho é o de que a descrição (assim como a enunciação e a narração), embora se valha de procedimentos discursivos semelhantes, não utiliza os mesmos procedimentos languageiros quando a consideramos sob o ponto de vista do estrato verbal e sob o ponto de vista do estrato visual-fílmico. Dessa forma, ao identificarmos uma personagem ou objeto cênico (procedimento discursivo de *identificação*), não o fazemos da mesma forma em um e outro estrato.

#### 7.3.1. Nomear/Identificar

Embora Charaudeau (1992; 2008b) denomine um dos componentes do modo de organização descritivo como *nomear*, acreditamos que tal “etiqueta” não seja adequada quando observamos esse componente do ponto de vista do estrato visual-fílmico. O verbo

“nomear” refere-se a uma ação puramente linguística: *a de dar nome aos seres*, fazendo-os existir e, desse modo, não pode ser considerada quando tratamos da linguagem visual-fílmica, já que tal linguagem sofre de uma ausência de “focalização assertiva”, tal como sugere Joly (1994) a partir do trabalho de Metz (1969). Em outras palavras, a imagem (seja ela fixa ou cinética) fala pouco dela mesma, pois sem o auxílio da linguagem verbal, a imagem não afirma e nem nega nada: “[n]em verdadeira, nem falsa (...), uma imagem não é nem uma proposição, nem uma declaração<sup>73</sup>.” (JOLY, 1994, p. 83).

Se ela sofre de uma ausência de focalização assertiva, a imagem não pode dar nome a nenhum ser. Porém, isso não significa que ela não possa *identificar* um ser ou vários deles. Logo, achamos mais adequado falar aqui de *identificação* do que de nomeação.

No estrato verbal, o nome próprio (incluindo os apelidos) e o nome comum são as principais categorias para realizar o procedimento discursivo de identificação das figuras actoriais e dos objetos cênicos, respectivamente. Como apontamos, esses nomes são atribuídos pelo sujeito enunciador telenovelístico e, no interior do espaço textual, eles são passíveis de apreensão a partir dos diálogos encenados pelas figuras. É através desses diálogos que conseguimos perceber a identificação desses seres do ponto de vista do estrato verbal.

Já do ponto de vista do estrato visual-fílmico, a identificação dos seres realiza-se a partir de outros procedimentos. Metz (1972) argumenta que, no interior do *plano cinematográfico*, a imagem de uma casa não significa “casa”, mas “eis uma casa”, inserindo em si mesma um índice de atualização pelo simples fato de aparecer no filme. Em outras palavras, a imagem de uma casa em um filme *não nomeia* esse signo de casa, mas o atualiza na tela mostrando “eis aí uma casa”, isto é, o que se vê na tela é um tipo de casa, com determinado tamanho e aparência, filmada em ângulo específico a partir de um tipo de lente. Do mesmo modo, a imagem de uma figura actorial ou de um objeto cênico no ato de linguagem telenovelístico significa “eis a figura x” ou “eis o objeto y” (lembrando que “x” e “y” são os nomes dados à figura e ao objeto, através de procedimentos de ordem linguística). Assim, a identificação desses seres se faz, sobretudo, por meio da utilização dos *signos icônicos* ou *figurativos*.

Como apontamos no capítulo 3, referente à morfologia e sintaxe visual-fílmica, o *signo icônico* representa certos “objetos do mundo”, valendo-se para tal de regras de transformação visual e do recurso à analogia. Nesse sentido, esse tipo de signo visual

---

<sup>73</sup> No original: « [n]i vraie ni fausse (...), une image n'est ni une proposition ni une déclaration. »

opera com uma “similitude de configuração” que permite aos objetos representados pela imagem ter uma semelhança com a realidade. Contudo, pelo fato do signo icônico possuir uma natureza semiótica, ele não pode ser considerado o objeto em si, mas uma *imagem* ou *representação visual* desse objeto.

Na televisão, a câmera de vídeo (ou câmera de TV) é o principal elemento que realiza a transformação dos objetos filmados em imagem. Segundo Zetl (2010), uma câmera é composta basicamente de três elementos: a) a *lente*, que seleciona um campo de visão específico e produz a partir dele uma pequena imagem óptica; b) a *câmera propriamente dita*, que possui um dispositivo que converte os sinais elétricos em imagens ópticas; e c) o *visor*, que reproduz em vídeo as imagens captadas pela lente. O processo, embora complexo, pode ser basicamente explicado da seguinte forma:

[t]odas as câmeras de televisão (...) funcionam a partir do mesmo princípio básico: a conversão de imagens ópticas em sinais elétricos; estes são reconvertidos pelo visor ou pelo aparelho de televisão em imagens visíveis na tela.

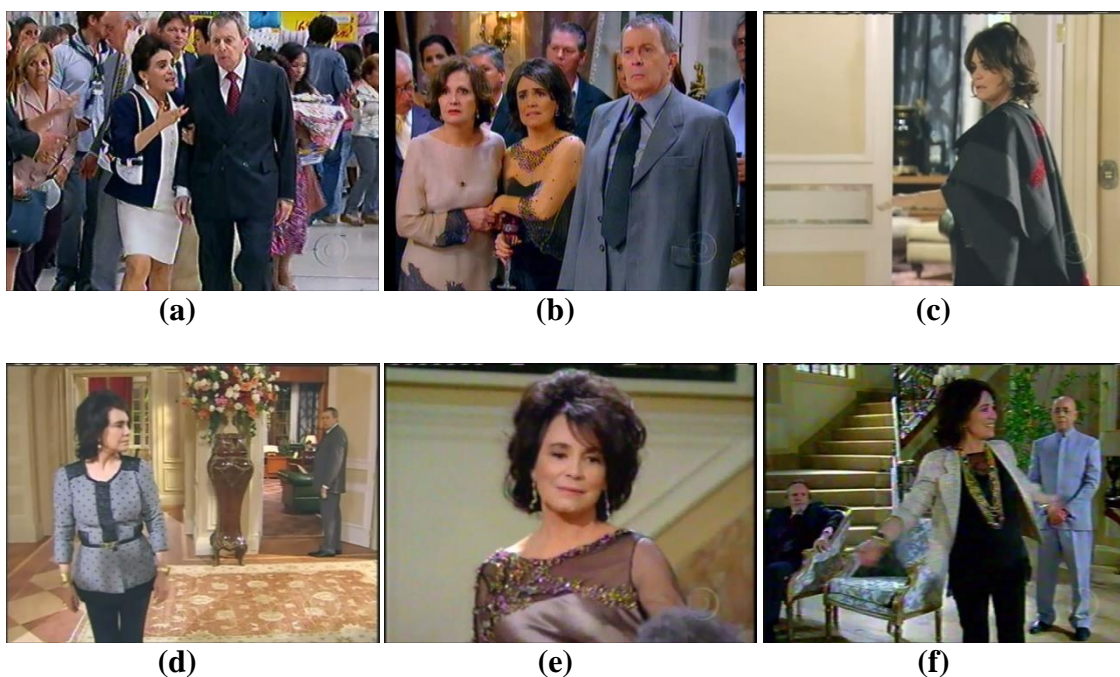
Especificamente, a luz refletida por um objeto é captada pela lente e focalizada no dispositivo de imagens, que é o principal componente da câmera. Esse dispositivo traduz (converte) a luz em carga elétrica, que, quando amplificada e processada, se transforma em sinal de vídeo. O aparelho de televisão utiliza esse sinal para produzir as imagens exibidas. (ZETTL, 2010, p. 65)

Assim, tudo que é colocado ante a câmera é captado por ela e transformado em imagem. Com efeito, o que vemos na tela de televisão não é a pessoa do ator ou objeto real, mas a *imagem* dele. Trata-se de uma *representação visual* operada pela tecnologia da própria câmera de TV, que realiza as regras de transformação necessárias para que o universo profílmico torne um universo visual-fílmico. Portanto, o texto televisivo, enquanto resultado de um ato de linguagem (tal como o ato de linguagem telenovelístico), mostra a imagem da figura ou do objeto cênico como um signo visual desse texto.

Essa imagem, no âmbito do discurso fílmico, é sempre fragmentária, já que, como já mencionamos quando da figura actorial, o enunciator-mostrador pode enquadrá-la em planos e tamanhos variados. Além do mais, essa imagem é mutável, pelo fato do discurso fílmico se desenvolver no tempo. Assim, o signo icônico, no interior desse discurso, apresenta inúmeros desdobramentos devido a esses aspectos que o próprio discurso fílmico introduz na natureza do signo. Entretanto, há elementos que se mantêm recorrentes que permitem reconhecer um signo icônico como *representando* tal figura actorial ou tal objeto.

No caso da figura actorial, a fisionomia do ator/intérprete que lhe empresta o corpo é o principal elemento que garante que tal figura seja reconhecida e identificada no texto

telenovélico, do ponto de vista do estrato visual-fílmico. Nesse sentido, o signo icônico que representa a figura actorial no interior do espaço textual da telenovela está atrelado à própria imagem do ator/intérprete, tal como Gardies (1993) propôs. Assim, mesmo que a imagem do ator/intérprete não seja completamente enquadrada na tela, o telespectador consegue identificar a figura actorial por associá-la ao ator que a interpreta. Consideremos os videogramas abaixo que foram extraídos das seguintes sequências, respectivamente: CAP01SEQ01, CAP02SEQ02, CAP03SEQ05, CAP03SEQ06, CAP15SEQ09 e CAP64SEQ10.

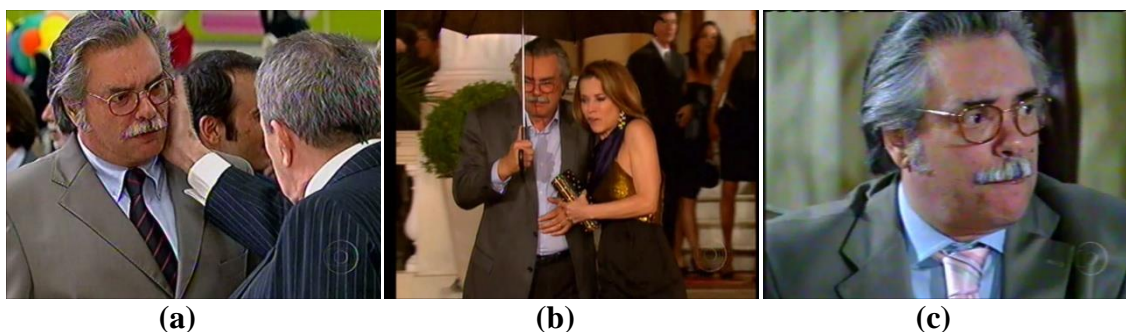


**Exemplo 30 - Identificação das figuras actoriais no estrato visual-fílmico**

No exemplo 30, observamos que a figura “Clô Hayalla” aparece de modos variados em cada um dos videogramas apresentados, tanto no que diz respeito ao seu tamanho aparente na tela (escala de planos), quanto no que diz respeito aos seus trajes e acessórios (figurino). No entanto, em todos os videogramas, identificamos a mesma figura actorial pelo fato dela ser representada pela atriz Regina Duarte, que, com sua fisionomia peculiar, garante seu reconhecimento entre as demais figuras que pertencem ao mundo diegético de *O Astro*.










Outros signos icônicos ligados à aparência, tais como a presença (ou ausência) de óculos, o corte e a cor do cabelo, etc. também podem contribuir para identificar uma determinada figura. A figura “Youssef Hayalla” é um exemplo do exposto, pois além da fisionomia do ator José Rubens Chachá que lhe representa, ela é identificada pelo fato de estar sempre usando óculos. Consideremos o exemplo abaixo que apresenta videogramas

extraídos das sequências CAP01SEQ02, CAP03SEQ03 e CAP64SEQ10 respectivamente:



**Exemplo 31 - Identificação das figuras actoriais no estrato visual-fílmico**

Portanto, em nosso corpus, as figuras actoriais são predominantemente identificadas no estrato visual-fílmico por signos icônicos que, de modo geral, correspondem às imagens dos atores/intérpretes que representam as figuras no âmbito da diegese. O quadro 15 abaixo apresenta as figuras actoriais presentes em nosso corpus, bem como o nome dos seus respectivos atores/intérpretes. Nele é possível identificar as figuras no que diz respeito aos signos icônicos que as representam de forma geral.

| Identificação          |   |                    |                              |   |                    |
|------------------------|---|--------------------|------------------------------|---|--------------------|
| Figura actorial        | Signo Icônico   | Ator/intérp.       | Figura actorial              | Signo Icônico   | Ator/intérp.       |
| <i>Salomão Hayalla</i> |  | Daniel Filho       | <i>Henri</i>                 |  | João Baldasserini  |
| <i>Clô Hayalla</i>     |  | Regina Duarte      | <i>Nelson Cerqueira</i>      |  | Celso Frateschi    |
| <i>Márcio Hayalla</i>  |  | Thiago Fragoso     | <i>Adolfo Melo Assumpção</i> |  | Reginaldo Faria    |
| <i>Youssef Hayalla</i> |  | José Rubens Chachá | <i>Miriam Paranhos</i>       |  | Mila Moreira       |
| <i>Magda Hayalla</i>   |  | Vera Zimmermann    | <i>Jôsi Melo Assumpção</i>   |  | Fernanda Rodrigues |

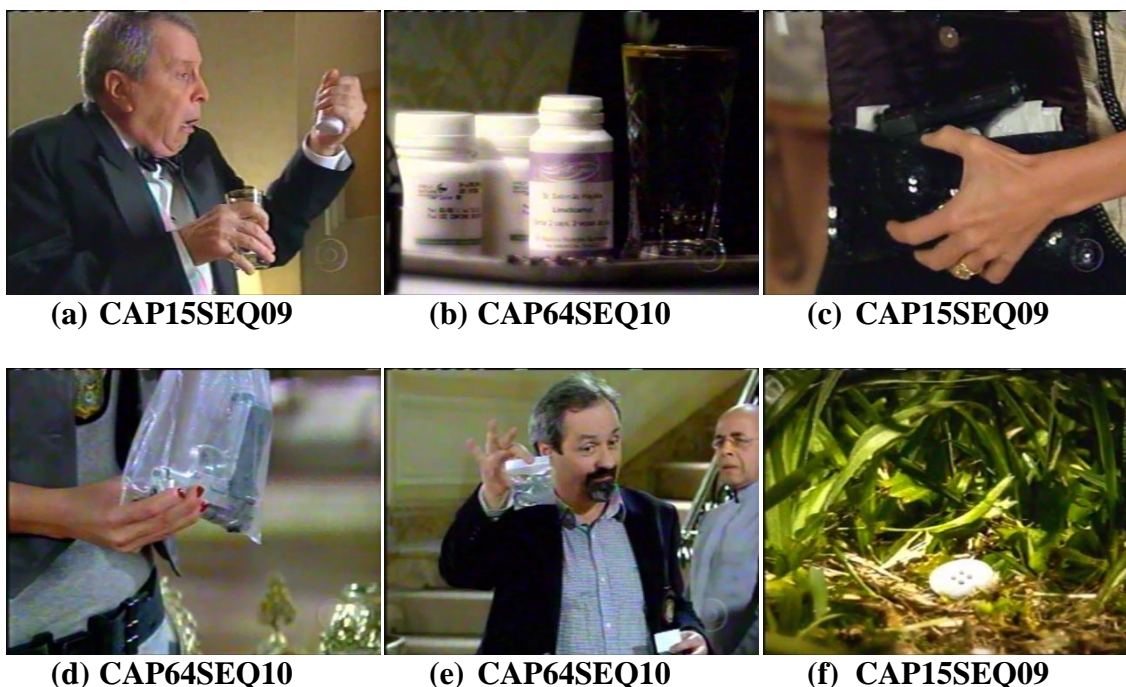
|                       |   |                      |                              |   |                  |
|-----------------------|---|----------------------|------------------------------|---|------------------|
| <i>Amin Hayalla</i>   |    | Tato Gabus Mendes    | <i>Amanda Melo Assumpção</i> |    | Carolina Ferraz  |
| <i>Jamile Hayalla</i> |    | Carolina Kasting     | <i>Herculano Quintanilha</i> |    | Rodrigo Lombardi |
| <i>Samir Hayalla</i>  |    | Marco Ricca          | <i>Inspetor Eustáquio</i>    |    | Daniel Dantas    |
| <i>Magda</i>          |    | Rosamaria Murtinho   | <i>Inspetora Elizabeth</i>   |    | Ursula Corona    |
| <i>Lili</i>           |    | Alinne Moraes        | <i>Lourdinha</i>             |    | Lara Rodrigues   |
| <i>Beatriz</i>        |   | Guilhermina Guinle   | <i>José</i>                  |   | Hossen Minussi   |
| <i>Sílvia</i>         |  | Bel Kutner           | <i>Olavo</i>                 |  | Rafael Losso     |
| <i>Inácio</i>         |  | Pascoal da Conceição | <i>Ubiraci</i>               |  | Rodrigo Mendoça  |
| <i>Neco</i>           |  | Humberto Martins     | <i>Zhang</i>                 |  | David Y W Pond   |

**Quadro 15 - Figuras actoriais: a identificação do ponto de vista do estrato visual-fílmico<sup>74</sup>**

Quanto aos objetos cênicos de importância para o *plot* que configura o nosso corpus, esses são identificados não apenas pelos signos icônicos que os representam, mas

<sup>74</sup> As imagens e os nomes dos atores utilizados para a elaboração desse quadro foram extraídos do site oficial da telenovela *O Astro*, disponível em: <http://tvg.globo.com/novelas/o-astro/personagens/>

também por alguns signos plásticos, como a cor e a forma. Consideremos o exemplo que apresenta videogramas extraídos de CAP15SEQ09 e CAP64SEQ10.



### Exemplo 32 - Identificação dos objetos cênicos no estrato visual-fílmico

No exemplo 32, observamos que em (a) e em (b), além dos signos icônicos que permitem identificar um frasco de comprimidos, os signos plásticos *cor* (branco) e *forma* (frasco) também auxiliam na identificação desse objeto cênico. O mesmo é válido para o signo da pistola em (c) e em (d), do tufo de cabelo em (e) e do botão em (f): além dos signos icônicos, eles também são identificados pelo signo plástico da cor (*preto/prata* para a pistola, *preto* para o tufo de cabelo e *branco* para o botão) e pelo o da forma (forma de pistola para a arma e forma circular para o botão). Logo, há uma relação de circularidade, tal como aponta Joly (1994), entre signos icônicos e signos plásticos na identificação desses objetos cênicos: o significante icônico e os significantes plásticos fazem parte de um mesmo signo visual (ver figura 5 no capítulo 3) que permite identificá-los no âmbito do espaço textual do ponto de vista do estrato visual-fílmico.

Ressaltamos que o fato de o signo pistola ser identificado em uma sequência (CAP15SEQ09) pela cor preta e, na outra sequência (CAP64SEQ10), pela cor prateada é justificado pela diegese de *O Astro*. Na sequência final de nosso corpus, Inspetor Eustáquio explica que o fato de Neco ter visto Nádia com uma pistola na festa em que Salomão foi morto (capítulo 15) levou-a a arrumar outra arma para que Youssef pudesse matar o seu irmão mais velho, Salomão. Entretanto, a arma utilizada para dar a coronhada

na cabeça de Salomão (arma de cor prateada) foi encontrada pela polícia e apresentada pela Inspetora Elizabeth em meio à acareação (exemplo 32 (d)).

No âmbito da diegese de *O Astro*, esses objetos cênicos são importantes para o *plot* analisado na medida em que eles funcionam como pistas do assassinato de Salomão Hayalla: são por meio desses objetos que os investigadores, no caso as figuras actoriais Inspetor Eustáquio e Inspetora Elizabeth, chegam à solução do crime e revelam os assassinos do empresário no último capítulo (capítulo 64).

A identificação desses seres (figuras actoriais e objetos cênicos) se faz ainda através do nível de presença de cada um deles na tela de TV. Isso ocorre pelo fato de a imagem televisiva ser, nas palavras de Aumont (2011), um tipo de *imagem temporalizada*, ou seja, a imagem televisiva se modifica ao longo do tempo sem a intervenção do telespectador, sendo apenas o efeito de seu próprio dispositivo. Nesse sentido, ao identificarmos algum ser do ponto de vista do estrato visual-fílmico não podemos deixar de levar em conta esse fato e, desse modo, as *formas de visualização*, definidas por Lochard e Soulages (1993) e apresentadas no capítulo 3, nos auxiliam nessa descrição.

Na página seguinte disponibilizamos uma grade na qual é possível observar as *formas de visualização* de cada uma das figuras actoriais do *plot* que configura o nosso corpus, bem como dos objetos cênicos de relevância que identificamos. Cumpre-nos ressaltar que tais *formas* são obtidas pelo cálculo dos *capitais videogrâmicos*: número de aparições do sujeito ou do objeto filmado na tela, considerando o número de videogramas levantados.

Pela grade 2 a seguir, observamos que as figuras “Salomão Hayalla”, “Clô Hayalla” e “Márcio Hayalla” são as mais recorrentes no âmbito de nosso corpus, uma vez que o número de aparições de cada uma delas corresponde respectivamente a: 683 videogramas (30,15%), 513 videogramas (22,65%) e 339 videogramas (14,97%). Isso de modo algum é aleatório. Embora nosso corpus seja de certa maneira fragmentário e represente uma pequena parcela do todo, as figuras actoriais em questão são centrais para o desenvolvimento do *plot* considerado na medida em que Clô é assassina de Salomão que o mata pelo fato dele ter internado o filho de ambos, Márcio, em uma clínica para doentes mentais. Portanto, o nosso corpus refletiu, através das *formas de visualização*, a importância que tais figuras têm para o desenvolvimento do *plot* “Quem matou Salomão Hayalla?”.

| Formas de visualização | Sequências |            |            |            |            |            |            |            |            |            |    |        |    |        |    |        |     |        |     | Total  |     |        |
|------------------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|----|--------|----|--------|----|--------|-----|--------|-----|--------|-----|--------|
|                        | CAP01SEQ01 | CAP02SEQ02 | CAP02SEQ03 | CAP02SEQ04 | CAP03SEQ05 | CAP03SEQ06 | CAP15SEQ07 | CAP15SEQ08 | CAP15SEQ09 | CAP64SEQ10 |    |        |    |        |    |        |     |        |     |        |     |        |
| Salomão Hayalla        | 149        | 57,75%     | 115        | 43,73%     | 63         | 73,26%     | 14         | 17,95%     | 102        | 46,58%     | 34 | 72,34% | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 134 | 20,74% | 72  | 11,63% | 683 | 30,15% |
| Clô Hayalla            | 70         | 27,13%     | 52         | 19,77%     | 0          | 0,00%      | 40         | 51,28%     | 135        | 61,64%     | 26 | 55,32% | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 82  | 12,69% | 108 | 17,45% | 513 | 22,65% |
| Márcio Hayalla         | 87         | 33,72%     | 152        | 57,79%     | 0          | 0,00%      | 31         | 39,74%     | 22         | 10,05%     | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 47  | 7,28%  | 0   | 0,00%  | 339 | 14,97% |
| Lili                   | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 15  | 2,32%  | 0   | 0,00%  | 15  | 0,66%  |
| Youssef Hayalla        | 70         | 27,13%     | 11         | 4,18%      | 5          | 5,81%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 20 | 90,91% | 0  | 0,00%  | 34  | 5,26%  | 60  | 9,69%  | 200 | 8,83%  |
| Nádia Hayalla          | 27         | 10,47%     | 11         | 4,18%      | 5          | 5,81%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 19 | 86,36% | 0  | 0,00%  | 31  | 4,80%  | 40  | 6,46%  | 133 | 5,87%  |
| Amim Hayalla           | 32         | 12,40%     | 9          | 3,42%      | 8          | 9,30%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 36  | 5,57%  | 28  | 4,52%  | 113 | 4,99%  |
| Jamile Hayalla         | 22         | 8,53%      | 10         | 3,80%      | 8          | 9,30%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 26  | 4,02%  | 28  | 4,52%  | 94  | 4,15%  |
| Samir Hayalla          | 56         | 21,71%     | 12         | 4,56%      | 19         | 22,09%     | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 66  | 10,22% | 0   | 0,00%  | 153 | 6,75%  |
| Magda                  | 0          | 0,00%      | 44         | 16,73%     | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 38  | 5,88%  | 0   | 0,00%  | 82  | 3,62%  |
| Beatriz                | 27         | 10,47%     | 2          | 0,76%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 50  | 7,74%  | 0   | 0,00%  | 79  | 3,49%  |
| Sílvia                 | 22         | 8,53%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 27  | 4,18%  | 0   | 0,00%  | 49  | 2,16%  |
| Inácio                 | 0          | 0,00%      | 1          | 0,38%      | 0          | 0,00%      | 27         | 34,62%     | 25         | 11,42%     | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 26  | 4,02%  | 96  | 15,51% | 175 | 7,73%  |
| Lourdinha              | 0          | 0,00%      | 1          | 0,38%      | 0          | 0,00%      | 12         | 15,38%     | 16         | 7,31%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 6   | 0,93%  | 0   | 0,00%  | 35  | 1,55%  |
| José                   | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 16  | 2,48%  | 0   | 0,00%  | 16  | 0,71%  |
| Olavo                  | 5          | 1,94%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 16  | 2,48%  | 0   | 0,00%  | 21  | 0,93%  |
| Neco                   | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 19 | 70,37% | 77  | 11,92% | 2   | 0,32%  | 98  | 4,33%  |
| Ubiraci                | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 16 | 59,26% | 0   | 0,00%  | 0   | 0,00%  | 16  | 0,71%  |
| Henri Sourrel          | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 35  | 5,42%  | 34  | 5,49%  | 69  | 3,05%  |
| Nelson Cerqueira       | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 47  | 7,28%  | 0   | 0,00%  | 47  | 2,08%  |
| Adolfo Melo Assumpção  | 0          | 0,00%      | 1          | 0,38%      | 8          | 9,30%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 16  | 2,48%  | 22  | 3,55%  | 47  | 2,08%  |
| Miriam Paranhos        | 0          | 0,00%      | 1          | 0,38%      | 8          | 9,30%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 10  | 1,55%  | 19  | 3,07%  | 38  | 1,68%  |
| Jôsi Mello Assumpção   | 0          | 0,00%      | 4          | 1,52%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 61  | 9,44%  | 0   | 0,00%  | 65  | 2,87%  |
| Amanda Melo Assumpção  | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 35  | 5,42%  | 0   | 0,00%  | 35  | 1,55%  |
| Herculano Quintanilha  | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 54  | 8,36%  | 0   | 0,00%  | 54  | 2,38%  |
| Inspetor Eustáquio     | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0   | 0,00%  | 217 | 35,06% | 217 | 9,58%  |
| Inspetora Elizabeth    | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0   | 0,00%  | 65  | 10,50% | 65  | 2,87%  |
| Zhang e comitiva       | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 38  | 5,88%  | 0   | 0,00%  | 38  | 1,68%  |
| Enfermeiros            | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 32         | 41,03%     | 15         | 6,85%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0   | 0,00%  | 0   | 0,00%  | 47  | 2,08%  |
| Ambulância             | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 13         | 16,67%     | 9          | 4,11%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0   | 0,00%  | 0   | 0,00%  | 22  | 0,97%  |
| Pistola/Arma prateada  | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0   | 0,00%  | 13  | 2,10%  | 13  | 0,57%  |
| Pistola/Arma preta     | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 6  | 22,22% | 9   | 1,39%  | 3   | 0,48%  | 18  | 0,79%  |
| Tufo de Cabelo         | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0   | 0,00%  | 7   | 1,13%  | 7   | 0,31%  |
| Botão                  | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 6   | 0,93%  | 12  | 1,94%  | 18  | 0,79%  |
| Frasco de Remédios     | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0          | 0,00%      | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 0  | 0,00%  | 10  | 1,55%  | 13  | 2,10%  | 23  | 1,02%  |

## Grade 2 - Formas de visualização

Através da grade 2 observamos as formas de visualização no que tange ao todo do corpus, bem como a cada uma de suas partes. Em outras palavras, é possível também visualizar o número de presença na tela de cada figura no âmbito das sequências levantadas para a constituição de nosso corpus.

Na próxima seção, apresentaremos os resultados concernentes ao componente localizar-situar do modo de organização descritivo.

### **7.3.2. Localizar-situar**

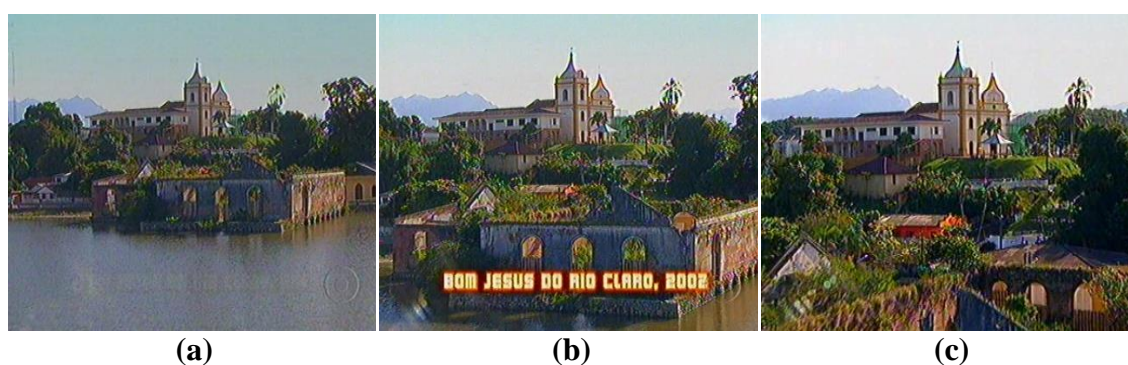
Para ser enunciada, uma telenovela se vale do dispositivo de ficção, tal como apontamos no capítulo 6. Desse modo, a telenovela cria uma realidade espaço-temporal independente que simula um conjunto de situações possíveis, já que nela o recurso à verossimilhança é fundamental. A verossimilhança, *grosso modo*, pode ser compreendida como aquilo que é *semelhante à realidade*, estando, desse modo, relacionada ao caráter crível daquilo que é narrado. Assim, quando pensamos no componente localizar-situar e na sua materialização no discurso telenovelístico através da linguagem visual-fílmica, não podemos deixar de levar em conta o fato de que tal componente deve simular uma localização/situação possível para a ação e interação das personagens.

No que diz respeito ao componente *localizar-situar*, como vimos no capítulo 1, este determina, para os seres identificados no componente nomear, uma posição no espaço e uma situação no tempo. Por um efeito de retorno, essa posição no espaço e no tempo atribui ao ser um conjunto de características, na medida em que ele depende, para a sua razão de ser, de tal posição. Logo, descrever esse componente não significa somente arrolar os quadros físicos e a situação temporal em que as ações narrativas se desenvolvem, mas, sobretudo, observar *como tais posições espaço-temporais qualificam os seres ficcionais em nosso corpus*.

Começemos por analisar a situação no tempo em que as figuras actoriais/personagens de *O Astro* estão posicionadas. Para tal é necessário considerarmos o primeiro capítulo da telenovela, na medida em que, como aponta Pallottini (1996), tal capítulo possui características peculiares, tais como: a) apresentação das personagens centrais, b) colocação do ambiente e do clima da história básica, c) introdução do conflito principal, d) apresentação de alguns *suplots* e de seus respectivos personagens/núcleos, e) introdução da trama principal com seu respectivo conflito, entre outras. Desse modo,

embora não completamente integrante de nosso corpus<sup>75</sup>, o capítulo 1 de *O Astro* oferece-nos alguns elementos importantes para compreender esse componente do modo de organização descritivo.

Após a vinheta de abertura, o primeiro capítulo inicia-se com uma tomada em plano geral de uma cidade, onde se destacam dois elementos: uma igreja no plano de fundo, e uma construção em ruínas rodeada por um rio em plano de frente<sup>76</sup>. Um *travelling* vai aproximando a cidade e, nesse movimento, o telespectador toma conhecimento da posição espaço-temporal em que a narrativa se inicia, na medida em que é apresentado um **letreiro** evidenciando tal posição. Rabaça e Barbosa (1995, p. 360) definem letreiro como: “[t]exto que aparece num filme para esclarecer situações”<sup>77</sup>. O exemplo 33 abaixo reproduz esse instante inicial da narrativa de *O Astro*.



**Exemplo 33 – Posição espaço-temporal de *O Astro***

As imagens do exemplo 33 evidenciam o que apontamos anteriormente. Em (a) observamos o plano geral da cidade. Em (b) observamos o letreiro que apresenta informações sobre a localização espacial e a situação temporal. Já em (c) vemos a cidade novamente de forma mais aproximada devido ao *travelling* realizado pela câmera. A imagem (b), para esse momento de nossas análises, possui certa relevância na medida em que, como já apontamos, ela evidencia *onde* (localização espacial) e *quando* (situação temporal) a narrativa de *O Astro* começa.

<sup>75</sup> Utilizamos o termo *não completamente integrante* para designar o fato de que há uma sequência audiovisual desse capítulo que constitui o nosso corpus, a CAP01SEQ01.

<sup>76</sup> Embora menos recorrente, utilizamos a expressão *plano de frente* no lugar de *primeiro plano* para não haver confusão com o *primeiro plano* de nossa escala de planos.

<sup>77</sup> Para inserir um letreiro numa imagem videográfica, como a imagem televisiva – Aumont (2011) prefere chamá-la de imagem temporalizada – o recurso mais comum é o chamado **efeito Key** ou **Máscara de Key** (*Matte Key*). Segundo Zettl (2011), o *Key* é um efeito de vídeo padrão que tem a finalidade básica de adicionar títulos a uma imagem de fundo ou cortar outra imagem na imagem de fundo. O *Key* utiliza um sinal eletrônico que corta partes da imagem televisiva e a preenche com cores ou outras imagens. As mesas de corte (também denominadas de *switcher*) possuem recursos que possibilitam criar esse efeito videográfico na imagem.

Assim, o letreiro presente em (b) – um elemento do estrato verbal – nos informa sobre o ano e a cidade nos quais os primeiros instantes da história se desenvolvem: Bom Jesus do Rio Claro, ano de 2002. Trata-se de uma cidade fictícia que se constitui como o pano de fundo para as ações de Herculano Quintanilha e Neco que tramam um golpe contra a população. Utilizando-se de uma suposta necessidade de reforma da Matriz da cidade (a igreja em plano de fundo nas imagens do exemplo 33), os dois criam uma campanha de arrecadação para a realização desta reforma. Entretanto, o plano de ambos é descoberto, e, com efeito, Herculano é preso, enquanto Neco foge com todo o dinheiro. Na prisão, ele conhece o misterioso Ferragus (interpretado pelo ator Francisco Cuoco), um ilusionista e bruxo que possui certas regalias. Encantado com os seus “poderes”, Herculano torna-se amigo de Ferragus e este o ensina a arte do ilusionismo e da magia.

Após oito anos, marcados pela intensa convivência de ambos, Herculano é solto e Ferragus deposita uma grande esperança nele. Essa confiança é marcada pela entrega a Herculano de um dos maiores tesouros de Ferragus: uma pedra ametista, símbolo de espiritualidade e cura (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986). Depois desse episódio, os dois se abraçam e Herculano deixa a penitenciária.

Essa sequência inicial possui uma duração de 13 minutos e 18 segundos. Nela são mostrados os eventos narrativos descritos acima. Além de contextualizar e apresentar os processos narrativos iniciais para o desenvolvimento do enredo, essa sequência também funciona como uma espécie de “marcador temporal” da história, na medida em que ela demonstra a transição entre o ano de 2002 (início da história) e o ano de 2010, ano em que o restante da narrativa se desenvolve.

Segue-se a essa sequência uma outra completamente visual (em oposição a dialogada, tal como apresentada no capítulo 3 referente aos parâmetros de roteiro), que apresenta imagens da cidade do Rio de Janeiro e de seu cotidiano. Essa sequência tem uma duração em torno de 30 segundos e, em seus 5 segundos iniciais, visualizamos as imagens apresentadas no exemplo 34 a seguir.

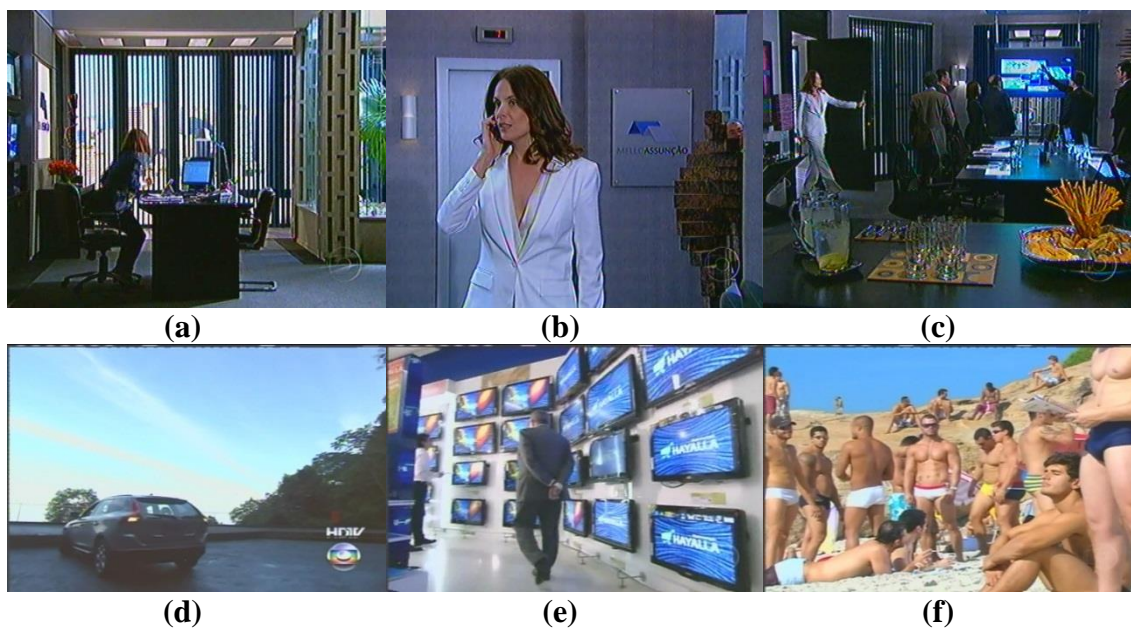


**Exemplo 34 – Posição espaço-temporal em *O Astro***

Tal como no exemplo anterior (exemplo 33), nesse último exemplo também visualizamos a localização espacial e a situação temporal na qual a narrativa de *O Astro* se desenvolve a partir de então: *cidade do Rio de Janeiro, ano de 2010*. O plano geral da Baía de Guanabara com o Pão de Açúcar em plano de fundo apresentado em (a), (b) e (c) e o letreiro apresentado em (b) evidenciam tal posição espaço-temporal. Há, desse modo, um *deslocamento* da narrativa para um outro espaço e tempo ficcionais.

Essa “nova” situação temporal da diegese de *O Astro* – evidenciada pelo letreiro e pelas imagens do exemplo 34 – atribui às personagens/figuras actoriais algumas características ligadas à contemporaneidade, visto que há uma confluência entre o *tempo real* e o *tempo ficcional* nesse caso. Assim, em termos do componente localizar-situar, esse tempo ficcional permite-nos compreender tais sujeitos ficcionais como “seres de nosso tempo”.

A contemporaneidade enquanto uma qualidade que caracteriza seres é compreendida por nós como sendo a condição de existir ao mesmo tempo, sendo relativo ao tempo atual. Nesse sentido, o dispositivo de ficção cria uma realidade espaço-temporal que procura simular, em termos temporais, uma situação possível com a atualidade. No texto, essa contemporaneidade é marcada através de vários elementos, sobretudo visuais, como os *figurinos* das personagens, os *objetos cênicos* (computadores, carros, telefones celulares, aparelhos eletrônicos, objetos de decoração, etc.) e os *cenários* e seu *design* estético (cor, forma, luminosidade), conforme visualizamos no exemplo a seguir.



**Exemplo 35 - A contemporaneidade em *O Astro* (corpus complementar)**

No exemplo 35, observamos alguns signos visuais que representam a contemporaneidade na diegese de *O Astro*. Em (a), vemos o cenário de um escritório (no caso o escritório da construtora Melo Assumpção), onde, no plano fundo, há vários arranha-céus, e, em plano de frente, um computador de tela plana. Em (b), observamos a figura actorial/personagem Amanda Melo Assumpção usando um telefone celular, signo que simula a atualidade na diegese. Em (c), a televisão de tela plana em plano de fundo e as cores metalizadas do cenário marcam a contemporaneidade em questão. Em (d) vemos um carro com um *design* bem contemporâneo. Em (e), as televisões em tela plana expostas na parede do supermercado Hayalla evidenciam que a história se passa em um momento atual. Por último, em (f) os corpos “sarados” e seminus mostram um imaginário sociodiscursivo muito comum na sociedade brasileira contemporânea: a busca de um ideal de beleza física.

Assim, o uso desses signos visuais pelo sujeito enunciator de *O Astro* engendra tanto uma ideia de contemporaneidade/atualidade, quanto um conjunto de imaginários sociodiscursivos que representam essa ideia, no âmbito do espaço textual do ato de linguagem telenovelistico em estudo.

Passemos, então, para a descrição da localização espacial em nosso corpus. A propósito de tal elemento, devemos levar em conta que o discurso fílmico pressupõe um caráter mais espacial, quando comparado ao discurso literário, na medida em que o espaço é diretamente filmado e filtrado pelos enquadramentos e ângulos de filmagem. Considerando o dispositivo cinematográfico, Gaudreault e Jost (2009) apontam que:

[a] unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre (...), *ao mesmo tempo*, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 105) [grifos do autor].

Assim, enquanto uma narrativa escritural funciona a partir de substituições sucessivas devido à linearidade de sua ordem, uma narrativa fílmica diz, de uma só vez, em uma só visualização/mostração, *todos os eventos que se produzem simultaneamente em um determinado espaço*. Isso ocorre pelo fato de o signo visual-fílmico se organizar a partir de três eixos: o *sintagmático*, o *paradigmático* e o da *simultaneidade*, tal como propõe Gardies (1993)<sup>78</sup>. Nesse sentido, em um texto narrativo que se constrói a partir da materialidade visual-fílmica, o espaço está, em quase todos os momentos, presente: “[e]le é, em quase todas as vezes, *representado*” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 107).

Embora os apontamentos supracitados referem-se ao dispositivo cinematográfico, vemos a possibilidade de aplicá-los na análise descritiva de nosso corpus na medida em que a imagem televisiva e a imagem cinematográfica são similares<sup>79</sup>. Desse modo, consideramos o espaço audiovisual como um *percepto*, mas que supõe uma série de escolhas que também fazem dele um *constructo* (BALOGH, 2002). Em outras palavras, o espaço audiovisual, no âmbito do ato de linguagem telenovélistico, é, ao mesmo tempo, um elemento construído pelo sujeito enunciador, uma vez que o dispositivo de ficção propõe uma simulação de uma situação possível, e um elemento percebido pelo telespectador, já que o espaço é materializado por signos visuais.

Nesse sentido, o espaço se torna um percepto, no âmbito do texto, a partir do signo icônico de **cenário** e de outros signos a ele relacionados por meio da *circularidade* entre signos icônico e plástico, tais como a **cor** e a **luminosidade**. Como apontamos no capítulo 3, o *cenário* representa o quadro físico no interior do qual as personagens evoluem, seja agindo, seja inter-agindo. Trata-se, então, de uma forma de representação que procura simular as possíveis localizações espaciais nas quais as personagens/figuras actoriais do universo diegético realizam suas ações.

Outros signos, como os **movimentos de câmera** e a **escala de planos**, auxiliam na construção da localização espacial no interior do ato de linguagem telenovélistico e também em nosso corpus. Os movimentos de câmera, como mencionamos no capítulo 3,

---

<sup>78</sup> No capítulo 4, mencionamos a respeito desses três eixos de organização do signo visual-fílmico, quando dos modos de semiologização que estão em jogo no ato de linguagem telenovélistico.

<sup>79</sup> Essa é a perspectiva de Aumont (2011) para quem a imagem fílmica e a imagem videográfica são variantes de um mesmo tipo de imagem: “[...] a imagem mutável, ou melhor, a imagem temporalizada (...)” (AUMONT, 2011, p. 178).

possuem uma função descritiva de identificação-localização que permite marcar, por meio de *travellings* e panorâmicas sobre paisagens (espaços naturais ou espaços naturais representados), onde se passa a história e qual a localização espacial da sequência considerada.

Diante disso, achamos conveniente distinguir entre *macroespacialidades* e *microespacialidades* de maneira a compreender esse componente do modo de organização descritivo no que diz respeito à localização espacial em nosso corpus. Chamamos de **macroespacialidade** a macro posição espacial ocupada pelas figuras actoriais e representada pela diegese. Nesse sentido, por meio desse tipo de espacialidade, descrevemos qual é o espaço diegético do mundo ficcional de *O Astro*: a história se passa em um ambiente rural ou urbano? Tal ambiente é fictício? Já as **microespacialidades** dizem respeito às micros posições espaciais predominantemente ocupadas pelos seres ficcionais em nosso corpus. Desse modo, observamos quais ambientes físicos as personagens ocupam de forma recorrente em cada uma das sequências consideradas: casa, delegacia, escritório, entre outros.

Analisando a macroespacialidade, observamos que o exemplo 34 oferece-nos alguns indícios. A imagem da Baía de Guanabara com o Pão de Açúcar ao fundo é considerada um ícone<sup>80</sup> da cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o estrato visual-fílmico informa-nos qual é o espaço onde a história se desenvolve: *cidade do Rio de Janeiro*. Essa informação visual é ainda reforçada pelo estrato verbal que, por meio do letreiro, identifica também a localização espacial. Desse modo, estrato verbal e estrato visual-fílmico estão *ancorados*, uma vez que a palavra, em termos de localização espacial, ilustra o que a imagem mostra.

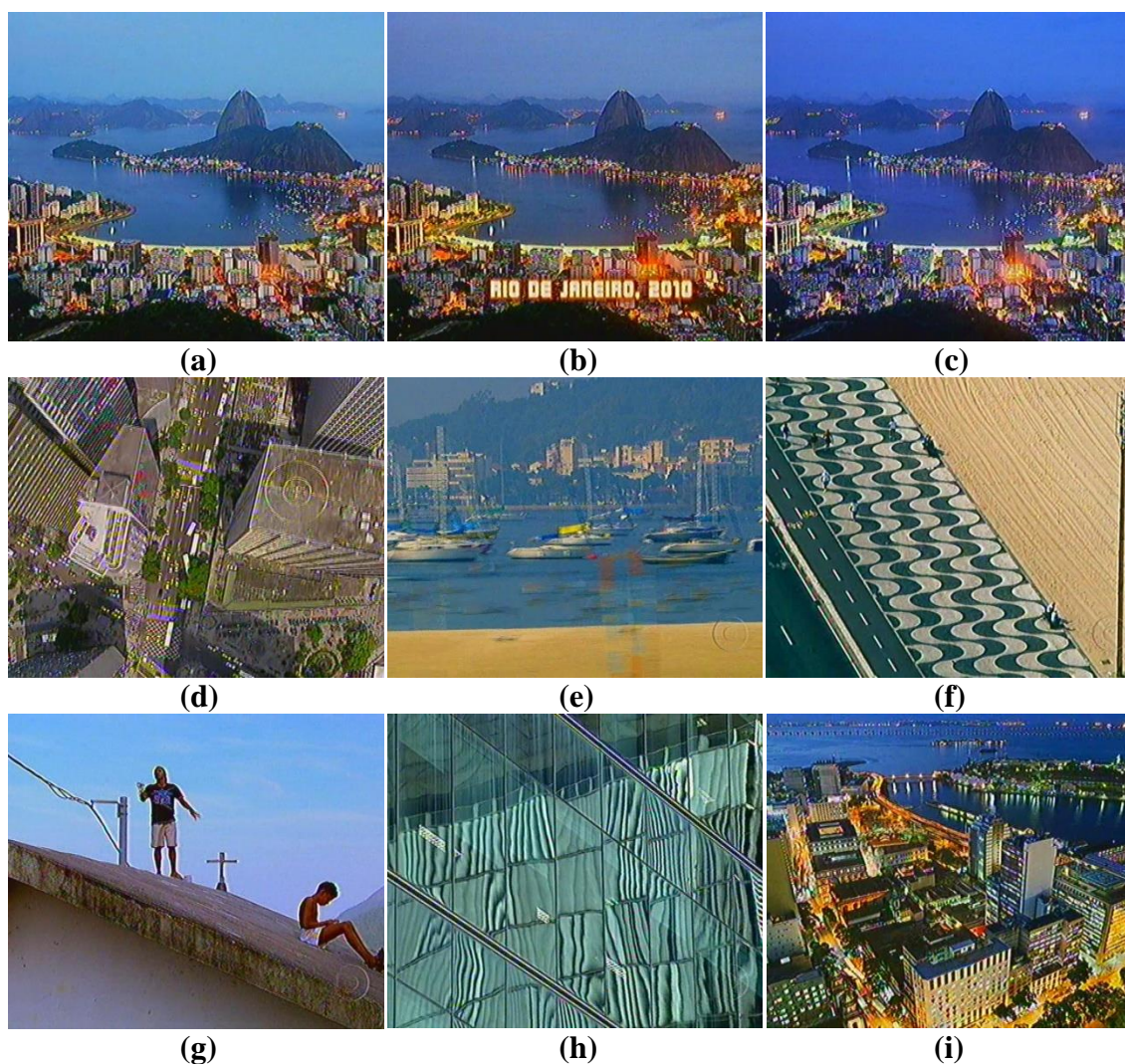
Essa macroespacialidade é construída através de um *espaço natural*, segundo a terminologia de Cardoso (2008) apresentada no capítulo 3, que funciona como o pano de fundo da história. Logo, mostrada na “telinha”, a imagem da Baía de Guanabara do exemplo 34 torna-se um *cenário*, ou seja, um signo visual-fílmico que representa a cidade onde a história de *O Astro* se desenvolve a partir dos 15 primeiros minutos da novela. Na verdade, o Rio de Janeiro, enquanto uma macroespacialidade da narrativa, é um cenário na medida em que ele está presente de forma direta ou indireta nas várias sequências audiovisuais que compõem o texto telenovelístico. Enquanto cenário, o Rio de Janeiro é uma *representação*: filmada e enquadrada de certo modo, a cidade passa por um *processo*

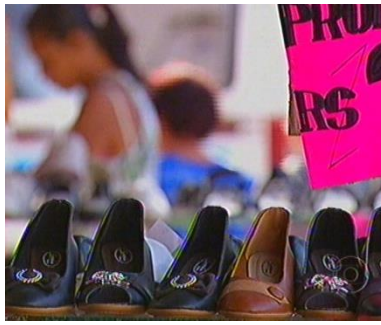
---

<sup>80</sup> O vocábulo *ícone*, no contexto apresentado, está sendo usado no seu sentido midiático, isto é, “(...) quando uma imagem dum personalidade ou dum acontecimento é suficientemente simbólica, emblemática e repetida, diz-se que se tornou um ‘ícone’.” (GOLIOT-LÉTÉ *et al.*, 2011, p. 200).

*de transformação* ao ser inserida no âmbito do espaço textual. Nesse sentido, o Rio de Janeiro, enquanto um mundo a significar, se transforma, através da manipulação dos procedimentos da linguagem visual-fílmica pelo sujeito enunciador, em um *mundo significado* que retira seu sentido da própria diegese de que ele participa.

Um exemplo interessante de como o Rio de Janeiro é uma representação, no âmbito do ato de linguagem em análise, pode ser visualizado na sequência visual que sucede à saída de Herculano da cadeia e em que as imagens do exemplo 34 estão inseridas. No âmbito do texto, essa é a primeira sequência que informa a “nova” localização espacial e situação temporal da história. Sua duração é de aproximadamente 30 segundos, conforme já mencionamos, e nela visualizamos não só as imagens já discutidas, mas outras que representam o cotidiano da cidade. Consideremos o exemplo 36 a seguir.





(j)



(k)



(l)



(m)



(n)



(o)



(p)



(q)



(r)



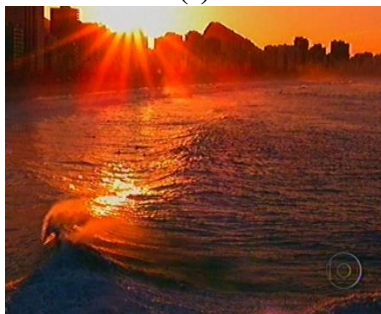
(s)



(t)



(u)



(v)



(w)

**Exemplo 36 – A macroespacialidade em *O Astro* (corpus complementar)**

Imagens da Baía de Guanabara (a, b, c), do calçadão de Copacabana (f), do mar carioca (e, v), da paisagem do Rio (i), do centro da cidade (p, q), misturadas com imagens de pessoas andando nas ruas (n), do metrô cruzando as linhas (l), de crianças soltando pipa no alto de uma casa (g), de arranha-céus vistos de cima (d, s), de grafites em muros (o), de uma placa de trânsito apontando para alguns locais tradicionais da cidade (u), de praias cheias de pessoas (t), embaladas com a canção “Momento” de Bebel Gilberto, caracterizam essa sequência. Ao produzi-la, o sujeito enunciador (EUE) pinça, do espaço natural que é a cidade, cenas cotidianas e elementos característicos, engendrando-as no discurso. Desse modo, ele constrói uma representação ficcional da “cidade maravilhosa” ao mesmo tempo em que define a atmosfera qualificativa da história em termos de localização espacial.

Nesse ponto, a representação do Rio de Janeiro na sequência em questão e, por conseguinte, na telenovela como um todo, atribui às figuras actoriais/personagens de *O Astro* uma qualificação em termos do componente localizar-situar: os seres ficcionais são seres *metropolitanos* que vivem em meio à urbanização e à diversidade tão característica da cidade grande. No exemplo 36, observamos essa qualificação por meio dos signos icônicos utilizados na composição do cenário: arranha-céus (d, p, s, w), carros em movimento (a, b, c, d, i), lugares cheios de pessoas (n, t), metrô em movimento (l). Além desses signos, as cores acinzentadas, tendendo para o asfáltico, em (d), (g), (p), (q), (s) e (w), o azul metalizado em (a), (b), (c), (h) e (i), o ferrugem em (l) e o ocre em (l), (n), (o) e (s) marcam esse caráter metropolitano – e consequentemente urbano – no texto (PASTOUREAU, 1997).

Portanto, a macroespacialidade narrativa de *O Astro* permite-nos concluir que as figuras actoriais/personagens são seres urbanos e metropolitanos, ou seja, elas habitam a cidade grande e cosmopolita que é o Rio de Janeiro. Assim, pertencer à cidade, como a ideia de urbanidade sugere, indica que tais seres ficcionais compartilham um determinado modo de apreensão do mundo que orienta as relações intersubjetivas, os comportamentos, a compreensão do mundo e a produção discursiva que se apresentam no interior da história. Nesse sentido, as relações sociais e as interações que se estabelecem na diegese retiram sua significação dos *imaginários sociodiscursivos* compartilhados pela nossa sociedade. Portanto, a telenovela *O Astro* pode ser compreendida como uma mimese da realidade: ela parte da realidade para construir o mundo diegético, realizando um procedimento de *mise en fiction*.

Essa termos de patemização, essa ideia de mimese da realidade faz-nos pensar que os imaginários sociodiscursivos que representam certas emoções, como o ódio/raiva, a

humilhação, o pensar/tristeza, estarão, de certo modo, reproduzidos na encenação telenovelística. Nesse sentido, as emoções experimentadas pelas figuras actoriais/personagens do mundo diegético de *O Astro* coadunam-se com os imaginários dessas emoções compartilhados pela sociedade brasileira contemporânea. Logo, a descrição desse componente do modo de organização descritivo informa-nos a respeito da patemização.

Quanto às microespacialidades, achamos conveniente elaborar uma grade para observar quais micros posições espaciais predominam em nosso corpus. A grade está dividida entre uma localização interna e uma localização externa. A primeira compreende os ambientes interiores em que as sequências transcorrem, ou seja, as localizações internas dizem respeito aos ambientes fechados, como a mansão dos Hayallas e partes da mansão (quarto, escritório, corredor, sala de estar e cozinha), os domicílios, o supermercado Hayalla, entre outros. Já a segunda compreende os ambientes ao ar livre em que as cenas/sequências ocorrem: jardim da mansão.

Consideremos, então, a grade 3 a seguir que evidencia as localizações espaciais em que as sequências que compõem o nosso corpus transcorrem.

| Sequências   | Localizar-situar/ localização espacial |               |            |              |           |              |           |              |            |              |                   |              |               |              |                  |               |                |               |
|--------------|--|---------------|------------|--------------|-----------|--------------|-----------|--------------|------------|--------------|-------------------|--------------|---------------|--------------|------------------|---------------|----------------|---------------|
|              | Localização Interna                    |               |            |              |           |              |           |              |            |              |                   |              |               |              |                  |               | Local. Externa |               |
|              | Mansão dos Hayalla                     |               |            |              |           |              |           |              |            |              | Outros domicílios |              | Grupo Hayalla |              | Jardim da Mansão |               |                |               |
|              | Sala                                   |               | Escritório |              | Cozinha   |              | Corredor  |              | Quarto     |              |                   |              | Escritório    |              | Supermercado     |               |                |               |
| CAP01SEQ01   | 0                                      | 0,00%         | 0          | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0          | 0,00%        | 0                 | 0,00%        | 0             | 0,00%        | 258              | 100,00%       |                | 0,00%         |
| CAP02SEQ02   | 230                                    | 87,45%        | 0          | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 33        | 12,55%       | 0          | 0,00%        | 0                 | 0,00%        | 0             | 0,00%        | 0                | 0,00%         | 0              | 0,00%         |
| CAP02SEQ03   | 25                                     | 29,07%        | 47         | 54,65%       | 0         | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0          | 0,00%        | 0                 | 0,00%        | 0             | 0,00%        | 0                | 0,00%         | 14             | 16,28%        |
| CAP02SEQ04   | 38                                     | 48,72%        | 0          | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0          | 0,00%        | 0                 | 0,00%        | 0             | 0,00%        | 0                | 0,00%         | 32             | 41,03%        |
| CAP03SEQ05   | 184                                    | 84,02%        | 0          | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0          | 0,00%        | 0                 | 0,00%        | 0             | 0,00%        | 0                | 0,00%         | 35             | 15,98%        |
| CAP03SEQ06   | 47                                     | 100,00%       | 0          | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0          | 0,00%        | 0                 | 0,00%        | 0             | 0,00%        | 0                | 0,00%         | 0              | 0,00%         |
| CAP15SEQ07   | 0                                      | 0,00%         | 0          | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0          | 0,00%        | 22                | 100,00%      | 0             | 0,00%        | 0                | 0,00%         | 0              | 0,00%         |
| CAP15SEQ08   | 0                                      | 0,00%         | 0          | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0          | 0,00%        | 27                | 100,00%      | 0             | 0,00%        | 0                | 0,00%         | 0              | 0,00%         |
| CAP15SEQ09   | 447                                    | 69,20%        | 0          | 0,00%        | 22        | 3,41%        | 0         | 0,00%        | 35         | 5,42%        | 33                | 5,11%        | 0             | 0,00%        | 0                | 0,00%         | 162            | 25,08%        |
| CAP64SEQ10   | 493                                    | 79,64%        | 0          | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 0         | 0,00%        | 89         | 14,38%       | 5                 | 0,81%        | 27            | 4,36%        | 0                | 0,00%         | 5              | 0,81%         |
| <b>Total</b> | <b>1464</b>                            | <b>64,64%</b> | <b>47</b>  | <b>2,08%</b> | <b>22</b> | <b>0,97%</b> | <b>33</b> | <b>1,46%</b> | <b>124</b> | <b>5,47%</b> | <b>87</b>         | <b>3,84%</b> | <b>27</b>     | <b>1,19%</b> | <b>258</b>       | <b>11,39%</b> | <b>248</b>     | <b>10,95%</b> |

**Grade 3 - Componente localizar-situar e as microespacialidades do corpus**

Conforme a grade 3, observamos que o espaço da sala da mansão dos Hayallas é o mais representativo em nosso corpus na medida em que ele está presente em 1464 videogramas (64,64%). Seguem-se a ele, o espaço do supermercado onde ocorre toda a CAP01SEQ01 (258 videogramas – 11,39%), do jardim da mansão (248 videogramas – 10,95%) e do quarto onde Salomão é assassinado (124 videogramas – 5,47%). Com efeito, em nosso corpus, as figuras actoriais/personagens estão predominantemente localizadas em espaços internos (2017 videogramas – 89,05%).

Da mesma maneira que a macroespacialidade, as microespacialidades em questão, os espaços elencados na grade 3, são materializados, no âmbito do espaço textual do ato de linguagem em estudo, pelo signo icônico do **cenário**, conjuntamente com outros signos plásticos, como a **luminosidade**, a **forma** e a **cor**. Diferentemente, contudo, daquela, essas são, na terminologia de Cardoso (2008), *espaços naturais representados*, isto é, espaços que, utilizando-se dos “espaços naturais” como modelos, são construídos em estúdio e procuram dotar a representação espacial da telenovela com o máximo de verossimilhança. Logo, os cenários que materializam essas microespacialidades esforçam-se para representar, da forma mais realista possível, um ambiente natural, externo ou interno (CARDOSO, 2008). Tal como aponta Cardoso (2008, p. 100) “(...) os cenários de uma forma geral (...) são preparados para alcançar o mais alto grau de naturalismo, para representarem, na tela, ‘espaços reais’, espaços onde vivem as personagens”.

O signo visual-fílmico, devido ao eixo da simultaneidade, faz com que os cenários que materializam essas microespacialidades estejam, na maioria das vezes, presentes na “telinha”. Mesmo em planos mais fechados, como o *close-up*, o telespectador visualiza uma parte dele (às vezes de forma “desfocada” devido à profundidade de campo que diminui). No exemplo a seguir, apresentamos três videogramas através dos quais podemos visualizar a “presença” do cenário da sala-de-estar da mansão dos Hayalla em diferentes planos. Em (a), visualizamos o cenário de forma mais ampla do que em (b) e em (c) na medida em que (a) é um plano conjunto. Já em (c) o cenário apresenta-se de forma “desfocada”, já que a profundidade de campo – que corresponde à zona de nitidez da imagem – diminui ao focar-se no rosto da figura actorial/personagem Márcio Hayalla.



(a) Plano Conjunto

(b) Plano Médio

(c) Primeiro Plano

### Exemplo 37 - Escala de planos e cenário (CAP02SEQ02)

Cumpre-nos ressaltar que o sujeito enunciator, ao manipular a linguagem visual-fílmica, parte do pressuposto de que o telespectador, ao assistir o desenrolar da telenovela, complementa certas informações de ordem visual ligadas, sobretudo, às dimensões espacial e temporal da imagem cinética. Nesse sentido, nem tudo o que está em jogo durante uma sequência (como o cenário, por exemplo) precisa ser mostrado a todo tempo no campo<sup>81</sup> da imagem. A sintaxe fílmica pressupõe um jogo entre o *espaço representado* pela imagem (o campo) e o *espaço sugerido* pela imagem (o fora do campo<sup>82</sup>) para gerar a “coerência” textual entre as partes do texto (tomadas e sequências) (GAUDREULT e JOST, 2009). Assim, o enunciator utiliza algumas estratégias para dotar o telespectador com o máximo de informações possíveis sobre a localização espacial e a situação temporal em que a sequência/cena ocorre. Uma delas pode ser denominada de *tomada de localização* na medida em que esse tipo de tomada corresponde a um hiato de câmera posicionada entre duas outras tomadas e apresenta, de modo geral, a posição espacial da sequência. Essas tomadas estão posicionadas no início da sequência e apresentam, a partir de um movimento de câmera (geralmente o *travelling* ou a panorâmica vertical e/ou horizontal) e/ou de um plano aberto (plano geral, plano conjunto ou plano americano), a microespacialidade onde a sequência transcorre. Desse modo, ela informa ao

<sup>81</sup> O **campo** corresponde à *porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem cinética* (AUMONT; MARIE, 2011, p. 42). Discorrendo sobre o campo, Aumont *et al.* (2011, p.21) explicam que “[c]omo a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse quadro. É essa porção de imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de *campo*. (...) A impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica é, portanto, poderosa o suficiente para chegar normalmente a fazer esquecer não apenas o achatamento da imagem, mas, por exemplo, quando se trata de um filme preto e branco, a ausência de cores, ou a ausência de som se o filme for mudo – e também fazer esquecer, não o quadro, que sempre permanece presente, mas o fato de que, além do quadro, não há mais imagem. Por isso, geralmente, percebe-se o campo como incluído em um espaço mais vasto, do qual decerto ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele.” (p. 24)

<sup>82</sup> O **fora do campo** diz respeito ao conjunto de elementos (personagens, cenários, etc.) que não estão incluídos no campo, mas que são vinculados a ele, imaginariamente, através do espectador, por um meio qualquer (AUMONT *et al.*, 2011, p. 24). Trata-se, portanto, de um prolongamento do campo que inclui esse último.

telespectador que *a sequência ocorre em um determinado ambiente* e, com isso, o enunciador pode, após essa tomada, fechar o campo nos fatos narrativos e nas figuras actoriais/personagens.

Em uma telenovela, essa relação entre o que é visto e o que é sugerido pela imagem (ou entre o *campo* e o *fora de campo*) é ainda mais elaborada do que no cinema, na medida em que as informações (de ordens variadas, inclusive espaciais) são disponibilizadas ao telespectador a partir do desenrolar dos capítulos. Pallottini (1998) e Balogh (2002) apontam que os primeiros capítulos possuem uma função importante nesse sentido: eles não só apresentam os *plots* principais da história, mas também “descrevem” as principais localizações espaciais e situações temporais em que a telenovela ocorre.

O exemplo a seguir ilustra, a partir de videogramas extraídos de diferentes sequências de nosso corpus, o que foi discutido nos parágrafos anteriores sobre a *tomada de localização* utilizada pelo sujeito enunciator de forma estratégica.



**Exemplo 38 – Tomadas de localização em nosso corpus. (a), (b) e (c) correspondem a CAP15SEQ09. (d), (e) e (f) correspondem a CAP15SEQ08**

No exemplo 38, os videogramas (a), (b) e (c) representam a tomada de localização da CAP15SEQ09. Nela observamos que o sujeito enunciator (EUE) faz uso do *travelling* para determinar o lugar em que a sequência está ocorrendo. Já os videogramas (d), (e) e (f) representam a tomada de localização de CAP15SEQ08. Um plano geral mostra que a sequência em questão ocorre no âmbito do salão de beleza de Neco, denominado nesse trabalho de outros domicílios (vide grade 3).

Voltando à questão dos cenários e das microespacialidades apresentadas na grade 3, achamos conveniente descrever, de modo geral, os cenários de duas dessas microespacialidades na medida em que partimos do pressuposto de que a representação do espaço no discurso telenovelístico, a partir do signo icônico de cenário, joga com os demais signos na significação linguageira que esse discurso engendra. Dessa maneira, o cenário não é somente um pano de fundo para a ação do intérpretes/atores que constituem a figura actorial; na verdade, ele está a serviço da diegese constituindo-se em um elemento significativo importante. Sua função é criar, na diegese, uma espécie de atmosfera para o desenvolvimento da narrativa, interferindo nos processos de produção e interpretação do ato de linguagem telenovelístico. Logo, descrever esses cenários permite-nos compreender alguns efeitos de sentidos – inclusive patêmicos – engendrados.

Selecionamos os cenários da *sala-de-estar da mansão dos Hayalla* e do *quarto de Salomão Hayalla*. Essa escolha baseou-se no aspecto qualitativo (embora a sala-de-estar seja, em termos quantitativos, predominante) que esses cenários possuem para o *plot* selecionado nesse trabalho. A sala-de-estar é palco tanto da festa em que Salomão é morto, quanto dos principais conflitos entre os Hayallas. O quarto é o lugar onde Salomão é assassinado e a descrição de sua configuração pode nos ajudar a compreender a atmosfera da cena, observando alguns efeitos patêmicos.

No que tange à sala-de-estar, o cenário que a representa foi construído misturando elementos, como móveis, peças de decoração, tapeçarias e colunas, de alguns estilos arquitetônicos e decorativos, como o neoclássico e o neorrocó. Essa mistura dota o espaço com informações variadas advindas dos diferentes elementos que compõem o cenário, criando, desse modo, uma atmosfera de algum modo “pesada” para essa microespacialidade. Consideremos o exemplo a seguir para visualizarmos o cenário da referida sala-de-estar.

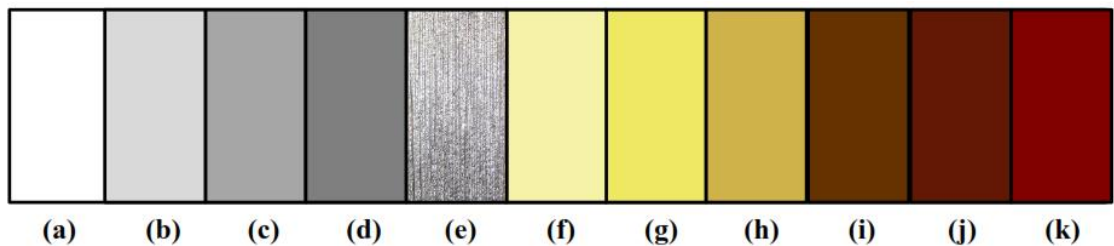




**Exemplo 39 - Cenário da sala-de-estar da mansão dos Hayallas<sup>83</sup>**

As imagens que compõem o exemplo 39 mostram como o cenário que representa a sala-de-estar é rico em informações. O sofá em (d), o canapé e as poltronas em (a) e (b) e as mesas de canto (e), de centro [(a), (b) e (d)] e de jantar (f) estão em estilo neorrococó, assim como os diversos objetos decorativos (porta-retratos em prata, abajur, vasos, candelabros, entre outros). A tapeçaria que cobre tanto o chão quanto essa espécie de pufe que visualizamos em (c) são de origem árabe, rico em detalhes e de cor avermelhada. As colunas presentes em (a), (b), (c) e (d) estão em estilo neoclássico, assim como os detalhes das portas e janelas. Todos esses elementos – que no plano textual são signos icônicos – não somente permitem construir a identidade das personagens que habitam a mansão (os Hayallas são pessoas afortunadas e de origem árabe), mas também possibilitam criar, como já mencionamos, uma atmosfera “pesada” para essa microespacialidade.

A paleta de cores, que vai do vermelho-terra ao branco, passando pelo marrom (castanho), amarelo-marfim, bege e cinza, utilizada para compor esse cenário também auxilia na criação dessa atmosfera. A figura 14 a seguir evidencia as cores utilizadas no cenário que estamos descrevendo.



**Figura 14 - Paleta de cores da sala-de-estar da mansão dos Hayalla**

O interessante dessa paleta é o fato de que não são as cores, tomadas isoladamente, que auxiliam na criação da atmosfera “pesada” da microespacialidade da sala-de-estar,

<sup>83</sup> As imagens que compõem esse exemplo foram extraídas do site da telenovela (<http://tv.globo.com/novelas/o-astro/Bastidores/fotos/2011/07/cenarios-como-verdadeiros-astros.html>). Optamos por utilizar tais imagens pelo fato de elas apresentarem detalhes do cenário que o nosso corpus não contempla com tanta riqueza.

mas sim o conjunto de cores utilizadas na composição do cenário (a paleta de cores evidenciada na figura 14) e a relação que essas cores mantêm entre si. Nesse sentido, aquilo que apontamos no capítulo 3, baseados no trabalho de Guimarães (2004), se confirma aqui: o significado de uma cor depende do contexto em que essa cor é utilizada.

Por exemplo, o amarelo-marfim (g) e o bege (f) – muito utilizados nesse cenário (e, por extensão, nos demais cômodos da mansão) – poderiam designar a ideia de luz e de calor, já que elas são variantes do matiz amarelo. Entretanto, a relação que elas mantêm com os móveis marrom (i, j), o vermelho-terra das cortinas e da tapeçaria (k), a prataria espalhada pela sala (e), o cinza dos estofados (d, c e b) fazem com que elas signifiquem declínio e melancolia<sup>84</sup> (PASTOUREAU, 1997), indo ao encontro, portanto, da criação da referida atmosfera. Em termos identitários, o amarelo-marfim e o bege podem designar a opulência e a riqueza das personagens que habitam a casa. O vermelho-terra e os marrons remetem à cultura árabe da qual as personagens se originam.

A atmosfera criada por esse cenário, seja por meio dos objetos cênicos, seja por meio da paleta de cores, auxilia, portanto, na encenação de efeitos patêmicos em nosso corpus, quando a cena é patêmica. Nesse sentido, é no mínimo curioso constatar que os principais conflitos entre os Hayallas (a briga entre Salomão e Márcio, as discussões entre Clô e Salomão) ocorrem no interior dessa microespacialidade, como já mencionamos. Desse modo, as significações engendradas pelas cores e pelo próprio cenário funcionam, conjuntamente com outros elementos visuais-fílmicos e verbais, no engendramento da patemização.

Em relação à microespacialidade do quarto de Salomão, esta segue o padrão estético do restante da casa. Logo, o mesmo estilo que configura a sala-de-estar é utilizado no quarto: móveis em estilo neorrocó, tapeçaria árabe, cortinas grandes cobrindo as janelas, paredes pintadas em amarelo-marfim, com detalhes em branco. Esse, ao contrário da sala, localiza-se no segundo andar da casa e é nele em que Salomão é morto.

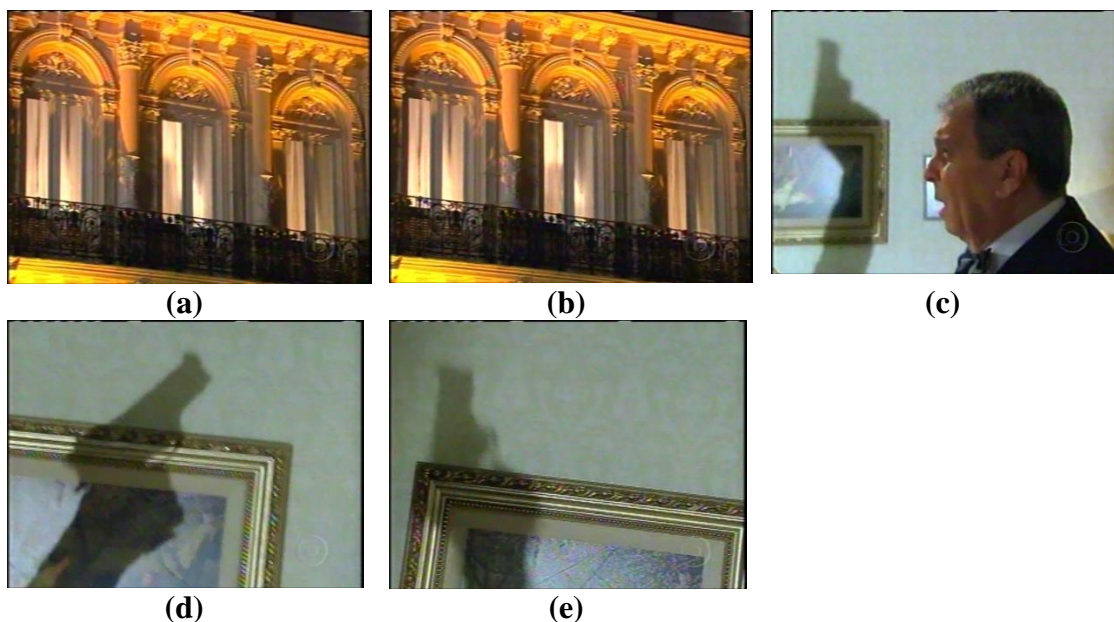
A maneira como esse quarto é mostrado durante a cena do assassinato (e durante o *flashback* dessa cena no último capítulo) permite inferir que o mesmo auxilia no engendramento de efeitos patêmicos no interior dessa cena. Nesse caso, não somente os móveis "antigos" e a composição do cenário como um todo, mas também a luminosidade da cena auxiliam na patemização.

O quarto possui uma atmosfera de suspense durante a cena do assassinato, no qual a luz joga um papel importante na constituição dessa atmosfera. Nessa cena, o sujeito

---

<sup>84</sup> Para Pastoureau (1997, p. 20), o amarelo pode ser a “cor do declínio, da melancolia, do Outono: tudo que é ‘amarelecido’.”

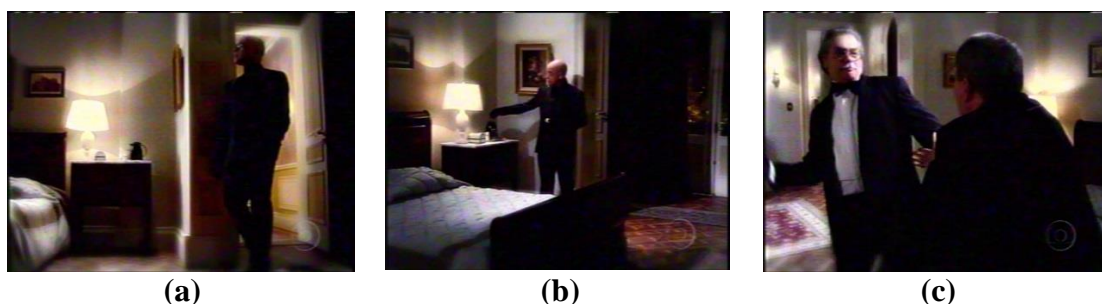
enunciador utiliza-se de um tipo de luminosidade que podemos denominar de *penumbra*. Trata-se de um tipo de luminosidade intermediária entre o completamente claro e o completamente escuro, sendo comumente apelidada de “meia-luz”. Ela cria uma atmosfera de suspense, ao aumentar o contraste entre os objetos e ao permitir projetar sombras. Com isso, a identidade do assassino fica restrita à sombra que o corpo do mesmo (ou parte dele) projeta na parede. Consideremos o exemplo a seguir extraído de CAP15SEQ09.



#### **Exemplo 40 – Quarto de Salomão Hayalla e a patemização (CAP15SEQ09)**

No exemplo 40, observamos a luminosidade *penumbra* que é utilizada durante a cena do assassinato de Salomão. Além do mais, observamos que essa luminosidade, conjuntamente com a moldura do campo, é responsável por omitir a identidade do assassino do empresário.

Essa mesma luminosidade é utilizada nas cenas da revelação da identidade dos assassinos em CAP64SEQ10. Porém, nesse caso, ela simplesmente climatiza a cena, sem auxiliar na omissão dos assassinos. Consideremos o exemplo a seguir.





(d) (e) (f)  
**Exemplo 41 – Quarto de Salomão Hayalla e a patemização (CAP64SEQ10)**

O exemplo 41 fornece-nos maiores detalhes do cenário que representa o quarto de Salomão e também da luminosidade utilizada para construir esse quarto durante o momento em que Salomão é morto. Diante desse exemplo, podemos dizer que o sujeito enunciador procura dotar o quarto de Salomão (no momento de sua morte) com a luminosidade utilizada em filmes e séries de suspense (ou *noir*). Sobre esse aspecto, Balogh (2002) aponta que o *noir* utiliza-se de ambientes fechados e escuros ou à meia-luz. É o que observamos nos exemplos 40 e 41: o quarto de Salomão vale-se dessa luminosidade para a criação do suspense e, conseqüentemente, no engendramento de efeitos patêmicos no discurso.

Portanto, o componente localizar-situar do modo de organização descritivo, além de permitir observar como as figuras actoriais/personagens são qualificadas em termos da posição espaço-temporal que elas ocupam no interior da diegese, também fornece elementos para se compreender a patemização em nosso corpus. Em primeiro lugar, a situação temporal e a macrolocalização espacial da história possibilitam compreender que, sendo as personagens seres "de nosso tempo", as emoções que elas experimentam (e, por conseguinte, os imaginários sociodiscursivos que as balizam) correspondem àquelas da sociedade ocidental moderna/contemporânea. Em segundo lugar, as microespacialidades podem, a partir do cenário que as materializam, das cores utilizados no cenário e da luminosidade utilizada na cena (e não no cenário), auxiliar na encenação de efeitos patêmicos. Obviamente, para que eles sejam auxiliares da patemização, outros elementos, como o campo temático da sequência/cena, o fato narrativo, os imaginários sociodiscursivos, entre outros, devem engendrar patemização. Como veremos no próximo capítulo, a patemização é o resultado de uma série de elementos (visuais-fílmicos, verbais, musicais, narrativos, contratuais, etc.) que estão em jogo no interior da sequência/cena: é o somatório desses elementos que permite observar a patemização em nosso corpus.

### 7.3.3. Qualificar

A qualificação visual das figuras actoriais/personagens é diferente da qualificação verbal. Nessa última, observamos quais estados qualitativos são atribuídos a esses seres ficcionais ao longo da telenovela a partir dos diálogos entre elas. Já no âmbito do estrato visual-fílmico, a qualificação é feita através do perfil visual das personagens. Em outras palavras, procuramos descrever como essas personagens se apresentam ao telespectador em termos de seus figurinos. Assim, o componente qualificar do estrato visual-fílmico é materializado no espaço textual pelo signo icônico do **figurino**, conjuntamente com outros signos plásticos que com ele se relacionam, como a **cor**.

O figurino, como vimos no capítulo 3, compreende o conjunto de vestimentas e acessórios utilizados pelas personagens. Ele funciona, por um lado, como cobertura e substituto do corpo do ator/intérprete; por outro lado, ele qualifica a figura actorial ao distingui-la das demais, seja pela predominância do estilo da roupa, seja pela predominância de matizes de cores e/ou estampas.

Por exemplo, a figura actorial/personagem Salomão, em nosso corpus, sempre veste roupas formais, como terno, camisa social com gravata, calça social, suspensório, *smoking* (no caso da festa em que ocorre o assassinato). Logo, o figurino dessa figura actorial vai ao encontro de uma de suas qualificações: Salomão é um empresário e homem de negócios. Consideremos o exemplo 42 cujos videogramas foram extraídos de CAP01SEQ01, CAP02SEQ02 e CAP03SEQ06, respectivamente.



**Exemplo 42 - Figurino de Salomão Hayalla. O videograma em (a) foi extraído de CAP01SEQ02, o em (b) de CAP02SEQ02 e o em (c) de CAP03SEQ06**

Clô Hayalla, por sua vez, aparece vestindo roupas que revelam não somente sua idade, mas sua condição social. O figurino dela inclui vestidos do tipo "tubinho", joias e acessórios variados, conforme podemos visualizar nas imagens do exemplo 43, extraídos de CAP01SEQ01, CAP03SEQ05 e CAP15SEQ09, respectivamente.



**Exemplo 43 - Figurino de Clô Hayalla. O videograma em (a) foi extraído de CAP01SEQ01, o em (b) de CAP03SEQ05 e o em (c) de CAP15SEQ09.**

É no mínimo curioso observar que as vestimentas de Clô Hayalla, em nosso corpus, são predominantemente construídas com a cor preta ou com matizes tendendo para o preto (como é o caso da vestimenta utilizada em CAP15SEQ09). Como aponta Pastoureau (1997), o preto é utilizado, no âmbito da sociedade ocidental moderna e contemporânea, como a cor da elegância e da modernidade. Acreditamos que essa significação também engendradora no interior do discurso da telenovela *O Astro*. No entanto, como Clô é a assassina de Salomão, o uso do preto e de matizes tendendo para o preto em suas vestimentas pode engendrar outras significações dessa cor. Pastoureau (1997) aponta que o preto corresponde à cor do ódio, bem como à cor da morte e do anúncio dela, tal como observamos nos ritos funerários que se valem muito dessa cor.

Na sequência em que Clô demonstra o seu ódio pelo marido (CAP03SEQ05), ela veste um vestido de cor preta. Logo, essa cor também funciona como um signo que demonstra o estado emocional da personagem. Além do mais, o vestido que ela utiliza na sequência do assassinato (CAP15SEQ09), confeccionado num pano brilhoso e escuro que tende para o preto, pode engendrar o significado do preto como da morte e de seu anúncio (o mais interessante, nesse último caso, é que todos os possíveis suspeitos, com exceção de Magda, vestem roupas de cor preta). Assim, em nossa compreensão, o papel que Clô Hayalla assume no esquema actancial que rege o *plot* escolhido (figura 13) pode motivar outras significações da cor preta no âmbito de nosso corpus.

Outro figurino que nos chamou a atenção é o de Inácio, o mordomo. Em quase todas as sequências em que ele aparece em nosso corpus – pela grade 1, observamos que Inácio aparece em 5 sequências de nosso corpus –, ele utiliza uma espécie de uniforme de cor azulada, conforme podemos visualizar no exemplo a seguir.



(a)



(b)

**Exemplo 44 - Figurino do mordomo Inácio. O videograma em (a) foi extraído de CAP02SEQ04 e o em (b) de CAP64SEQ10**

Entretanto, em CAP15SEQ09 a cor da roupa é alterada para o preto, mantendo-se o mesmo estilo, como podemos visualizar no exemplo 45 abaixo.



(a)







(b)



**Exemplo 45 - Figurino do mordomo Inácio em CAP15SEQ09**

Do mesmo modo que as vestimentas de Clô, acreditamos que o uniforme de Inácio nessa sequência engendra dois significados da cor preta: da elegância e modernidade, uma vez que a ocasião da festa exigia uma coloração do uniforme que fosse condizente com ela; e a da morte e seu anúncio, já que Inácio é um dos assassinos e também suspeitos da morte de Salomão.

Portanto, observando esses usos em nosso corpus, concluímos que o figurino e, sobretudo, a cor do mesmo pode, em termos de qualificação visual, auxiliar no engendramento de efeitos patêmicos em nosso corpus. Como no caso do componente localizar-situar, apresentado anteriormente, não é a vestimenta e a cor tomadas isoladamente que garantem a patemização no ato de linguagem em análise; há um conjunto de fatores e signos que se confluem para que a patemização ocorra no texto telenovelistico.

De forma a visualizarmos os componentes do modo de organização descritivo, no que diz respeito aos estratos analisados nesse trabalho, apresentamos um quadro a seguir que resume a descrição das personagens de importância para o *plot* selecionado nesse trabalho. A seleção das personagens apresentadas no quadro foi baseada no esquema actancial representado pela figura 13.

| Modo de Organização Descritivo |   |  |   |  |   |
|--------------------------------|---|--|---|--|---|
| Figura actorial                | Nomeação (identificação)  |  | Local./Sit.                                       | Qualificação   |   |
|                                | Visual  | Verbal   | Visual  | Visual   | Verbal  |
| Salomão                        |    | Identificação Específica <i>Salomão Hayalla</i>      | Cenário: <i>Mansão dos Hayalla; Grupo Hayalla</i> | Figurino: <i>ternos e roupas sociais; Cor: acinzentadas</i>                            | “Monstro”; “desalmado”; “cruel”; “ovo da serpente”;     |
| Clô                            |   | Identificação específica <i>Clotilde/Clô Hayalla</i> | Cenário: <i>Mansão dos Hayalla</i>                | Figurino: <i>roupas de senhora elegante; Cor: predomínio do preto</i>                  | “Fútil”; “Inútil”; “Vontade de se libertar de Salomão”; |
| Márcio                         |  | Identificação específica <i>Márcio Hayalla</i>       | Cenário: <i>Mansão dos Hayalla</i>                | Figurino: <i>roupas de jovem; Cor: predomínio do azul</i>                              | “Desapegado”; “Devoto de São Francisco”                 |
| Youssef                        |  | Identificação específica <i>Youssef Hayalla</i>      | Cenário: <i>Outros domicílios (casa do casal)</i> | Figurino: <i>roupas sociais; Cor: predomínio do cinza e azul</i>                       | “Castrado”; “Intrigueiro”; “Incompetente”;              |
| Nádia                          |  | Identificação específica <i>Nádia Hayalla</i>        | Cenário: <i>Outros domicílios (casa do casal)</i> | Figurino: <i>roupas de mulher elegante; Cor: predomínio do cinza, preto e vermelho</i> | “Intrigueira”; “Invejosa”; “Ambiciosa”;                 |
| Inácio                         |  | Identificação específica <i>Inácio</i>               | Cenário: <i>Mansão dos Hayalla</i>                | Figurino: <i>uniforme; Cor: predomínio do azul e do preto</i>                          | Admira Clô; Instruído                                   |

|           |   |  |                                       |   |  |
|-----------|---|--|---------------------------------------|---|--|
| Eustáquio |  | Identificação específica<br><i>Inspetor Eustáquio</i>  | Cenário:<br><i>Mansão dos Hayalla</i> | Figurino:<br><i>roupa formal</i><br>Cor:<br><i>predomínio do preto</i>          |  |
| Elizabeth |  | Identificação específica<br><i>Inspetora Elizabeth</i> | Cenário:<br><i>Mansão dos Hayalla</i> | Figurino:<br><i>roupa em esporte-fino</i><br>Cor:<br><i>predomínio do preto</i> |  |

**Quadro 16 - Componentes do modo de organização descritivo em nosso corpus<sup>85</sup>.**

Com a apresentação dos dados no quadro 16, encerramos a segunda parte de nosso trabalho relativa à análise descritiva de nosso corpus. Em alguns momentos, adiantamos alguns resultados encontrados para a análise interpretativa. Essa será apresentada, de maneira completa, no capítulo subsequente que corresponde às estratégias de patemização encontradas em nosso corpus, tanto do ponto de vista do estrato verbal, quanto do estrato visual-fílmico.

<sup>85</sup> As imagens utilizadas na composição do quadro 16 foram extraídas do site oficial da telenovela *O Astro*: <http://tv.globo.com/novelas/o-astro/personagens/>.



## PARTE III- ANÁLISE INTERPRETATIVA DO CORPUS



## CAPÍTULO 8

### AS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DE PATEMIZAÇÃO NA TELENOVELA *O ASTRO*

“Toda vez que termino uma novela me sinto aliviado. Por mais prazer que tenha tido com as histórias que inventei, com a reação do público, com o assédio da imprensa, e o sucesso de maneira geral, acordar sem ter a obrigação de produzir 40 páginas é mais do que um sonho. Colocar ponto final em novela é melhor do que ter um orgasmo.”  
(Sílvio de Abreu)

O viés interpretativista é uma característica da AD, visto que ela procura compreender os efeitos de sentido visados pelos sujeitos sociodiscursivos em suas práticas languageiras a partir dos elementos lingagueiros que ele utiliza e organiza no interior desta prática.

O presente capítulo apresenta os resultados de nossa análise interpretativa no que concerne às estratégias de patemização encontradas em nosso corpus. Nele apresentaremos quais foram as estratégias recorrentes nos estratos analisados, considerando as restrições contratuais do ato de linguagem telenovelístico.

Logo, apresentaremos aqui o cruzamento dos dados levantados nos capítulos anteriores concernentes ao gênero telenovela, ao modo de organização enunciativo e ao modo de organização descritivo, interpretando-os segundo as condições de patemização levantadas por Charaudeau (2000).

#### **8.1. Condições de patemização**

Conforme apontamos no capítulo 2, as condições de patemização correspondem aos requisitos necessários para que os efeitos patêmicos se realizem no interior de um ato de linguagem. Elas são, portanto, elementos que garantem que um determinado ato de linguagem – no nosso caso o ato de linguagem telenovelístico – produza efeitos de sentido ligados à suscitação de emoções no destinatário, ou seja, a efeitos de sentidos que levem, em uma perspectiva de influência, o destinatário a um fazer-sentir – uma *visada emocional*, nas palavras de Lochard e Soulages (1998).

Em um quadro teórico de análise do discurso, a patemização é, de acordo com Charaudeau (2000), o resultado de um jogo entre as instruções contratuais, emitidas pela

situação de comunicação configurada em um contrato comunicacional, e as liberdades enunciativas do sujeito que deseja emocionar o seu destinatário. Assim, para a análise interpretativa das estratégias de patemização, devemos levar em conta três condições para efetivação dessas estratégias no discurso: a) o *dispositivo comunicativo*, condição que postula que os componentes do contrato de comunicação, sobretudo a finalidade e a identidade, devem predispor o efeito patêmico; b) o *campo temático*, condição que pressupõe que o propósito do ato de linguagem deve prever um universo de patemização e produzir uma certa organização das tópicas (imaginários sociodiscursivos) para produzir um efeito patêmico; e c) o *espaço de estratégia*, condição através da qual o ato de linguagem deve ser organizado de maneira estratégica pelo sujeito enunciador de forma a produzir efeitos patêmicos no destinatário.

Portanto, ao realizarmos a análise interpretativa dos efeitos patêmicos em nosso corpus (e, por conseguinte, no ato de linguagem que o configura), devemos levar em conta, em primeiro lugar, o cumprimento dessas condições, e, em segundo lugar, os imaginários sociodiscursivos nos quais as tópicas de emoção levantadas estão calcadas.

### **8.1.1. Dispositivo comunicativo**

O gênero telenovela das 23h, como apontamos no capítulo 4, está posicionado em uma *estrutura de encaixamento de contratos* que sobredetermina as restrições situacionais do gênero em questão. Assim, o fato de a telenovela das 23h estar encaixada no contrato de entretenimento da comunicação televisual permite que o dispositivo comunicativo da mesma predisponha efeitos patêmicos no âmbito de sua encenação discursiva.

A finalidade do contrato de entretenimento, tal como delineado no capítulo 4, está calcada em uma visada emocional, isto é, tal contrato tem como alvo acional o *fazer-gradar*, uma vez que seu objetivo comunicativo é suscitar um conjunto de emoções e afeições no destinatário, fazendo dele um sujeito “que sente”.

Como o contrato do gênero telenovela das 23h está, em nossa perspectiva, encaixado nesse contrato (a que denominamos, pelas razões já expostas, de *contrato de categoria*), a finalidade do gênero atualiza, portanto, essa visada emocional, garantindo, com isso, a predisposição de efeitos patêmicos no que concerne ao seu dispositivo comunicativo.

Logo, as sequências audiovisuais que constituem o nosso corpus, por serem fragmentos do ato de linguagem telenovelístico, cumprem, todas elas, essa primeira

condição de patemização. Em outras palavras, as sequências, por fazerem parte do resultado final do ato de linguagem, possuem um dispositivo comunicativo que predispõe efeitos patêmicos no destinatário.

Além do contrato de categoria e do contrato do gênero, o dispositivo enunciativo de ficção – dispositivo esse que a telenovela assume para encenar suas estratégias e mobilizar os recursos linguageiros do dispositivo televisivo – também permite a predisposição de efeitos patêmicos no interior da encenação discursiva. Como vimos, o dispositivo de ficção propõe, por um lado, uma clausura diegética ao construir uma realidade espaço-temporal independente reportada a um Eu origem fictícia (o narrador) e, por outro lado, exige do interpretante um esforço cooperativo para acreditar na história apresentada pela tela da TV. Assim, tal dispositivo enunciativo de mediação coloca o telespectador (o nosso sujeito interpretante, ou TUi) na posição de um observador-testemunha, suscitando de sua parte uma atitude de projeção-identificação. O dispositivo de ficção predispõe, então, o telespectador (TUi) a ressentir os efeitos patêmicos visados pela instância midiática, já que tal sujeito pode se identificar com o estado emocional de alguma figura actorial do mundo diegético criado pelo dispositivo.

Portanto, no que concerne à primeira condição de patemização, tanto o jogo de encaixamento de contratos que sobredetermina o gênero da telenovela *O Astro*, quanto o dispositivo enunciativo de mediação utilizado para realizar a encenação discursiva do ato de linguagem em estudo possibilitam a predisposição de efeitos patêmicos, uma vez que as condições contratuais da troca possuem uma finalidade patemizante, materializada pela visada emocional, e a atitude de projeção-identificação instaurada pelo dispositivo enunciativo de ficção garante que o telespectador possa ressentir os efeitos patêmicos visados.

### **8.1.2. Campo temático**

O nosso corpus, conforme apontamos no capítulo 5, é constituído de sequências audiovisuais que representam um determinado *plot* (trama narrativa) da história da telenovela *O Astro*. O *plot* escolhido para esse trabalho foi denominado de “Quem matou Salomão Hayalla?”, uma vez que as ações centrais do mesmo correspondem ao assassinato do empresário, à investigação desse assassinato e, conseqüentemente, à revelação dos assassinos da figura actorial/personagem Salomão Hayalla.

Nesse sentido, se a condição do campo temático deve prever a existência de um universo de patemização, o nosso corpus, por representar o *plot* em questão, realiza, numa

perspectiva macro, essa segunda condição de patemização. Isso ocorre pelo fato de o *plot* selecionado propor uma organização de tópicos susceptíveis de produzir esse tipo de efeito. Isto é, o *plot* “Quem matou Salomão Hayalla?” suscita certos universos temáticos, tais como aqueles ligados à questão do assassinato, da morte, da investigação policial, que acionam tópicos ligadas à emoção.

As tópicos que estruturam o universo de patemização de um determinado ato de linguagem correspondem, em Charaudeau (2000), a certos tipos de imaginários sociodiscursivos compartilhados por um dado grupo social. Para Charaudeau (2007), os *imaginários sociodiscursivos* constituem-se em um modo de apreensão do mundo, que está calcado nos saberes que os membros de um determinado grupo compartilham entre si. Desse modo, os imaginários são uma construção coletiva que, ao mesmo tempo, identifica esse grupo, cria valores para o mesmo e justifica as ações que os indivíduos realizam. Eles possibilitam dar significação à realidade, já que toda produção discursiva os engendra no processo de simbolização do mundo.

Nesse sentido, o universo temático de nosso corpus é patêmico na medida em que os imaginários sociodiscursivos que balizam tal universo são, no âmbito de nossa sociedade, patêmicos. A ideia de assassinato (e, por conseguinte, a de morte) suscita tópicos variadas como a da dor, a da angústia e a da repulsa, no âmbito de nossa sociedade. Logo, o nosso corpus, ao lidar com processos narrativos que estão calcados nessas tópicos, faz levantar no âmbito da encenação discursiva um conjunto de saberes de crenças ligadas à emoção.

Charaudeau (2007) explica que os imaginários sociodiscursivos estão estruturados em dois tipos de saberes, organizados em sistemas de pensamentos: a) os *saberes de conhecimento* e b) os *saberes de crença*. Os *saberes de conhecimento* objetivam estabelecer uma verdade sobre os fenômenos do mundo. Já os *saberes de crença* visam a sustentar um julgamento, uma apreciação ou uma avaliação a respeito dos fenômenos, dos eventos e dos seres do mundo. Desta forma, referem-se aos valores atribuídos socialmente a determinados elementos do mundo fenomênico.

### **8.1.3. Espaço de estratégias**

A noção de *estratégias discursivas* repousa-se sobre a ideia de que o sujeito comunicante concebe, organiza e concretiza suas intenções de modo a produzir determinados *efeitos* sobre o sujeito interpretante, levando este último, em uma problemática de influência, a se identificar com o sujeito destinatário idealizado e

construído pelo primeiro. Nesse sentido, se o sujeito comunicante deseja emocionar o seu interpretante, ele deve valer-se de uma *mise en scène* discursiva com uma visada patemizante. Em outras palavras, ele deve procurar gerar efeitos de sentido que suscite emoções em seu interpretante. Entretanto, como as estratégias são *efeitos visados*, nada garante que o interpretante sinta as emoções que o comunicante idealizou ao produzir o ato de linguagem.

No que concerne ao nosso corpus, as estratégias de patemização (que produzem os denominados *efeitos patêmicos*) ocorrem nos estratos languageiros em que o ato de linguagem telenovelístico se apoia. Dessa forma, podemos dizer que há estratégias de ordem verbal e estratégias de ordem visual-fílmica<sup>86</sup>. Cada um desses tipos de estratégia mobiliza recursos do aparelho formal das materialidades significantes envolvidas na produção de sentido com o intuito de suscitar emoções no telespectador da telenovela (nosso TUi).

Como o ato telenovelístico é configurado por um contrato comunicacional que constringe as condições da troca, o sujeito comunicante, ao produzir estratégias de patemização nos estratos languageiros considerados, não pode deixar de levar em conta tais restrições. Logo, há um espaço de estratégia disponibilizado pelas restrições contratuais que o sujeito considera ao procurar influenciar o seu interpretante no que tange ao processo de dramatização.

No capítulo 4, apontamos que o contrato da comunicação midiática – que sobredetermina o contrato do gênero telenovela segundo o jogo de encaixamento de contratos apresentado na figura 7 – se realiza na tensão entre informar/explicar/entreter e captar o público a que ela se dirige. Isso ocorre pelo fato de as mídias se organizarem em função de uma lógica cívica, que é esta de informar/explicar/entreter o cidadão, e uma lógica econômica/comercial, que faz com que elas captem o maior número de pessoas de forma a sobreviver a concorrência de outras mídias no mercado de bens de consumo.

Como as estratégias de patemização são organizadas no discurso em função da margem de manobra disponibilizada pelas restrições contratuais, podemos compreender que tais estratégias, no que diz respeito ao ato de linguagem em estudo, procuram tocar o plano da captação. No capítulo 2, vimos que as estratégias de captação procuram fazer com que o *parceiro da troca comunicativa entre no mesmo arranjo enunciativo proposto pelo EU*. Nesse sentido, as estratégias de patemização encontradas em nosso corpus são

---

<sup>86</sup> Poderíamos falar também de estratégias de ordem musical, já que a materialidade musical está em jogo no âmbito do ato de linguagem telenovelístico. Entretanto, nesse trabalho, tal estrato não foi alvo de uma análise sistemática e, desse modo, não mencionamos as estratégias que ele poderia gerar.

encenadas no âmbito do ato de linguagem telenovelístico com o intuito de captar o público e garantir, por um lado, o consumo desse produto televisivo e, por outro lado, a audiência para a emissora.

A telenovela é um gênero situacional cuja construção textual interna (uma restrição de ordem formal, condicionada pelas restrições contratuais do gênero) está organizada na divisão de blocos e na divisão de capítulos. Nesse sentido, as estratégias de patemização funcionam no sentido de garantir o consumo da telenovela não só durante toda a sua exibição (no caso de *O Astro*, durante os seus 64 capítulos), mas também durante toda emissão, isto é, durante os momentos em que a história é interrompida de forma a dar espaço para a veiculação das publicidades televisivas.

Portanto, o espaço de estratégia da telenovela é utilizado com uma determinada finalidade: captar o público e garantir o consumo do produto durante sua fase de exibição e durante o período de sua emissão.

Nas seções abaixo apresentaremos as principais estratégias de patemização encontradas em nosso corpus tanto do ponto de vista do estrato verbal (seção 8.1.3.1) quanto do ponto de vista do estrato visual-fílmica (8.1.3.2).

### **8.1.3.1. Estratégias de ordem verbal**

Os resultados da análise descritiva do modo de organização enunciativo em nosso corpus nos mostrou que o diálogo encenado é a forma enunciativa através da qual temos acesso ao estrato verbal. Nesse sentido, aquilo que é dito pelas figuras/actoriais em suas interações verbais com as outras figuras são os principais meios de se observar as estratégias de patemização em nosso corpus.

Diante disso, observamos que a patemização pode ocorrer através de duas principais estratégias: a) a descrição, em seu dizer, dos estados emotivos experienciados pelas figuras actoriais/personagens no interior da sequência; b) a qualificação das figuras actoriais no que diz respeito ao seu papel actancial no esquema narrativo central do *plot* selecionado.

No que concerne à primeira estratégia, consideremos o seguinte exemplo:

**Márcio:** Você realmente acha que eu tenho que ser eternamente agradecido por tudo aquilo que você me deu? (...) Sabe de uma coisa, pai? (...) A verdade (...) a verdade é que eu sou. (...) **Mas eu não tenho que ser agradecido por aquilo que você NÃO:: me deu!**  
(2.3)  
Tô *falando de afeto.* (...) *Cê me deu?*

(6.8)  
**Amor de pai.** (1.8) Cadê ele?  
**Num tô vendo nenhum aqui não.**  
(1.4)  
Você pai (...) Você nunca parou pra pensar >se eu sou  
feliz, ou não.<

#### **Exemplo 46 - Estratégias de patemização (CAP02SEQ02)**

No exemplo acima, observamos que Márcio expressa sua revolta (e, por conseguinte, sua carência) pelas atitudes do seu pai, Salomão. Nesse exemplo são empregadas palavras que descrevem de maneira transparente certas emoções (“afeto”; “amor de pai”) e alguns enunciados patêmicos como “Mas eu não tenho que ser agradecido por aquilo que você não me deu” e “Num tô vendo ele aqui não”. Nesse último caso, os enunciados embora não comportem palavras patemisantes, a situação de comunicação, bem como o processo narrativo em que tal sequência se apoia permite-nos observar a patemização nesses enunciados. Assim, esse exemplo, de um modo geral, produz efeitos patêmicos através de um discurso explícito e direto.

Em nosso corpus, essa estratégia é bem recorrente. Consideremos outro exemplo:

**Clô:** Que você se lembre sempre que (..)quem acabou com sua vida nessa terra, fui eu:!(1.3) Se houver outras vidas (..)eu **quero que você continue pagando**, e **pagando caro**, por tudo (...)por toda **dor**, por **todo sofrimento** que você me fez passar. A mim e a meu filho adorado.

#### **Exemplo 47 - Estratégias de patemização (CAP64SEQ10)**

Nesse exemplo, observamos que Clô diz qual é o seu estado emocional (raiva/fúria/ódio) através do emprego de enunciados que são susceptíveis de produzir efeitos patêmicos (“quero que você continue pagando, e pagando caro”) e de palavras que descrevem de maneira transparente certas emoções (“dor”; “sofrimento”).

Esse tipo de estratégia patêmica de ordem verbal é passível de ser apreendida não somente pela presença de palavras que expressem estados emotivos das figuras actoriais (embora isso também ocorra em nosso corpus), mas, sobretudo, pelo que está em jogo no interior da sequência analisada. Em outras palavras, é a junção da temática da sequência e dos processos narrativos que nela se realizam que conseguimos interpretar determinadas palavras e enunciados como sendo patêmicos. Logo, a patemização está atrelada não só às condições contratuais da telenovela, mas *ao que acontece no interior da sequência* analisada, ou seja, ao seu *frame* que emoldura a ação narrativa predominante da sequência.

Quanto à segunda estratégia de ordem verbal, as qualificações atribuídas às figuras actoriais no interior da diegese podem suscitar efeitos patêmicos no destinatário na medida em que tais qualificações permitem criar uma espécie de “retrato” da figura no âmbito da história. Assim, uma figura qualificada negativamente (ou positivamente) ao longo dos vários capítulos em que a história se desenvolve possibilita propor um determinado saber sobre tal figura para o telespectador. Logo, ao vê-la em cena, o telespectador, de posse de suas competências, aciona tais saberes e mobiliza certas crenças a respeito da figura em questão.

Consideremos o exemplo abaixo para compreendermos melhor essa estratégia:

- Clô:** <Mo:::nstro:!!> (3.6)  
 Você é um **monstro**, Salomão.
- Salomão:** Eu fiz o que era preciso.
- Clô:** Internar seu filho? (2.4) ((chorando)) Dopá? (3.5)  
 Amarrar seu filho numa maca? Despachar numa ambulância (...) prum hospício? (1.2) Isso que era preciso?
- Salomão:** ((suspira))
- Clô:** FA::::::::::LA::::::::::! ERA:::: PRECI::::SO::? (...) HEIN?
- Salomão:** DEPOIS DO QUE ELE FEZ NA FESTA. (1.5)
- Clô:** (chorando) Ele falou a verdade. (2.0) ((chorando)) Botou pra fo:::ra. (1.5) tudo o que ele vem sentindo desde criança. ((suspira)) **Sua prepotência**. **Sua mão pesada**. (3.5) Você nunca fez um carinho no menino.> (1.3) Sempre (..) critica:::::ndo. (..) Sempre (..)ameaça:::::ndo. Sempre puni:::::ndo. Sempre, sempre=
- Salomão:** Não é verdade. ((suspira)) (2.3) Ele sempre teve tudo o que quis.

#### Exemplo 48 - Qualificação de Salomão Hayalla (CAP03SEQ05)

Pelo exemplo 48, observamos que Clô qualifica Salomão como um “monstro”. Essa qualificação permite criar um determinado saber a respeito da figura actorial Salomão Hayalla. Esse saber pode permitir que o telespectador tenha uma atitude de identificação (ou de não identificação) com a figura e, desse modo, o efeito patêmico pode ocorrer. Assim, o efeito patêmico pode ser suscitado na medida em que essa qualificação é repetida ou reforçada por uma ou várias figuras ao longo dos diversos capítulos da telenovela, já que o telespectador, ao se identificar ou não com a figura, pode sentir uma determinada emoção (simpatia/antipatia) por essa mesma figura.

Logo, essa segunda estratégia patêmica de ordem verbal é produzida de maneira implícita e indireta. Ela depende não só do que é dito sobre uma determinada figura/personagem, mas também da atitude de identificação da parte do telespectador.

Assim, ao se identificar com a figura, ele pode sentir uma determinada emoção e ser captado pela encenação discursiva. Com isso, o produto televisivo continua sendo consumido e a audiência garantida.

### 8.1.3.2. Estratégias de ordem visual-fílmica

As estratégias de patemização no estrato visual-fílmico vão ao encontro das categorias apresentadas no capítulo 3 de nosso trabalho. Nesse sentido, os signos visuais-fílmicos são elementos através dos quais podemos observar a patemização no interior do ato linguagem telenovelístico.

Um ponto a ressaltar é que os efeitos patêmicos, em nosso corpus, não são obtidos pelo uso de certas categorias linguageiras do sistema da materialidade visual-fílmica, como, em princípio, poderíamos pensar. Ne sentido, o uso de um determinado tipo de plano (o *close-up*, por exemplo) ou mesmo de um certo movimento de câmera (o *zoom-in*, por exemplo) não faz com que ele seja patêmico. Em nossas análises, observamos que os enunciados visuais – cada enunciado visual corresponde a um videograma de nossas transições – serão tidos como patêmicos se eles mostrarem *algo considerado socialmente como patêmico por meio de um certo tipo de mostração*. Em outras palavras, a patemização, do ponto de vista do estrato visual-fílmico, depende, por um lado, dos imaginários sociodiscursivos atrelados a certos fazeres sociais que são encenados no âmbito da telenovela (por exemplo, imaginários associados ao assassinato, à vingança, à humilhação); por outro lado, dos signos visuais utilizados durante a mostração desse fazer social.

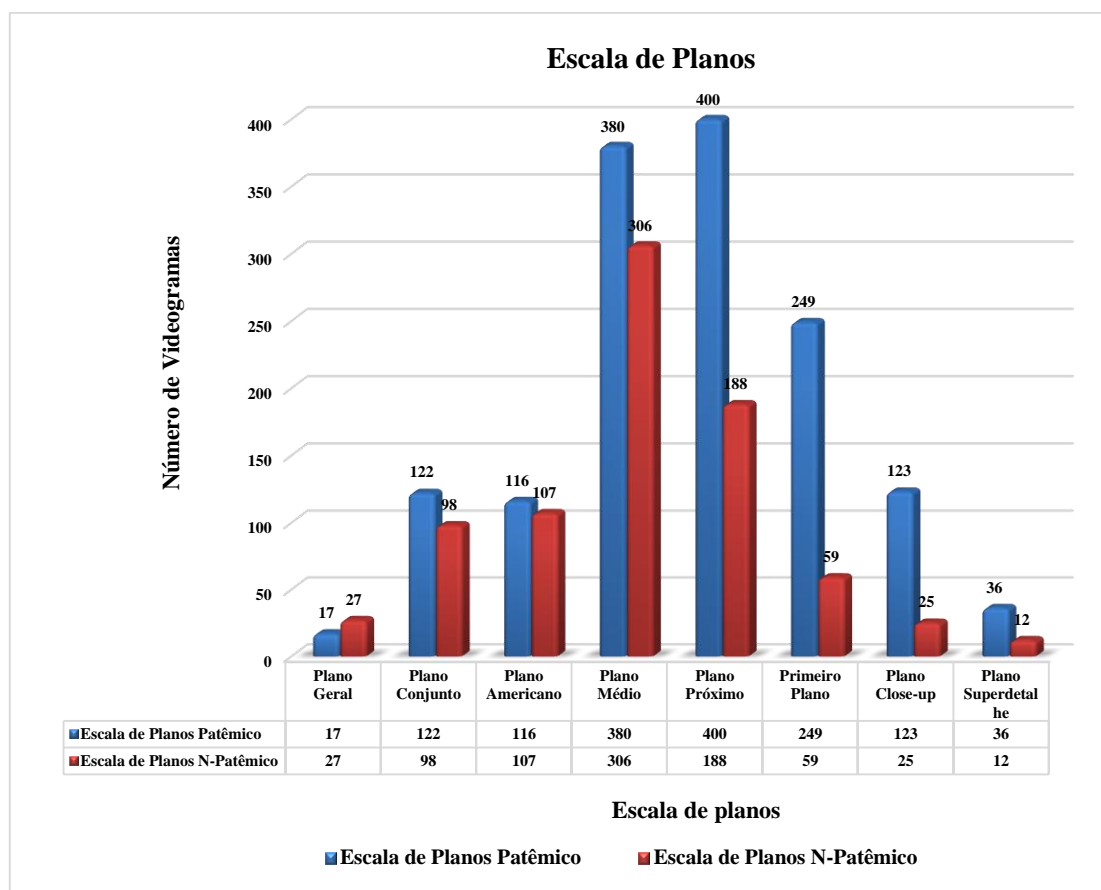
Logo, aquilo que *acontece* no interior das sequências analisadas, associado à mostração desse acontecimento, permite perceber a patemização em nosso corpus no que tange ao estrato visual-fílmico.

Desse modo, os signos visuais não são patêmicos por si só, mas são *usados de forma a permitir que o efeito patêmico ocorra no interior da sequência*: eles são usados de forma estratégica pelo sujeito enunciatador para engendrar a patemização no interior da telenovela, podendo garantir, com efeito, a audiência e a captação do público, já que o contrato da telenovela visa utilizar a emoção como meio de captar o telespectador.

Assim, quando dizemos, por exemplo, que um certo tipo de plano, como o *primeiro plano*, é patêmico, queremos dizer, com isso, que seu uso numa sequência determinada possibilita o engendramento de efeitos patêmicos no interior do ato do

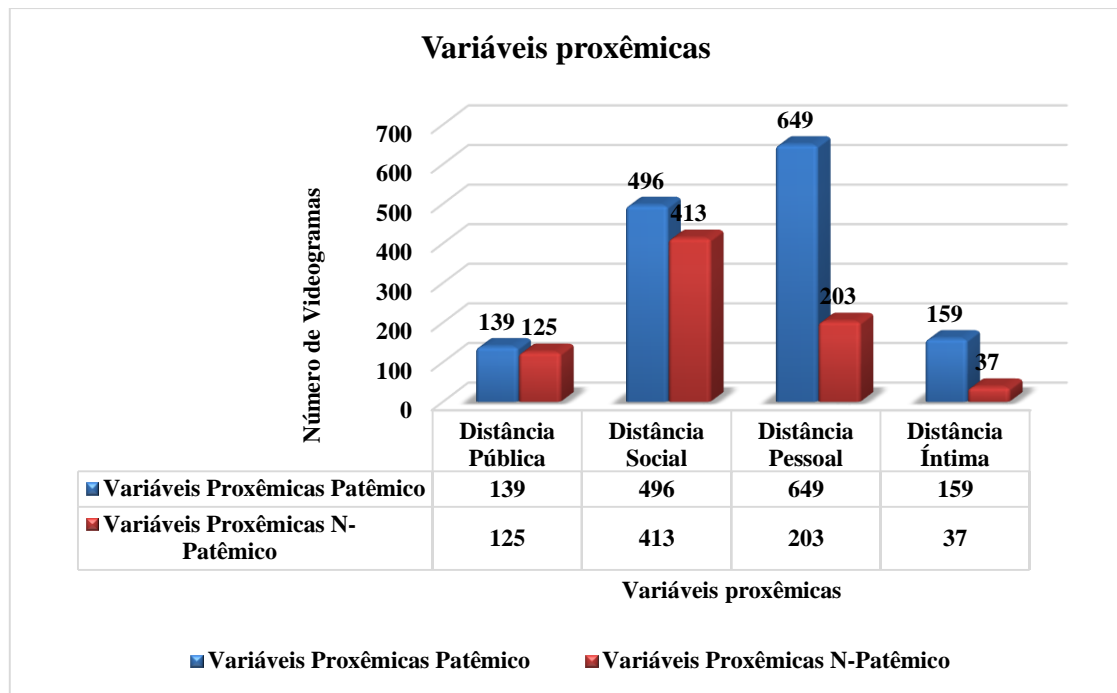
linguagem, uma vez que tal sequência mostra algum processo narrativo que, do ponto de vista sociocultural, é tido como patêmico.

Considerando o exposto, vejamos como a patemização se dá em nosso corpus no que diz respeito aos signos visuais-fílmicos. Em termos de escala de planos e variáveis proxêmicas, os gráficos 5 e 6 mostram-nos quantas vezes esses signos visuais são utilizados de forma patêmica e não patêmica em nosso corpus.



**Gráfico 5 - Escala de planos e patemização<sup>87</sup>**

<sup>87</sup> As grades correspondentes à escala de planos, às variáveis proxêmicas, aos movimentos de câmera, aos ângulos de filmagem e às transições de tomadas foram colocadas no anexo desse volume (grades 4 a 8). Nesse anexo, o leitor do trabalho pode conferir o preenchimento das grades na íntegra.



**Gráfico 6 - Variáveis proxêmicas e patemização**

A gráfico 5 mostra-nos que os planos *close-up* e superdetalhe são, em nosso corpus, predominantemente patêmicos na medida em que, dos 196 videogramas decompostos nesses planos, 159 são usados de maneira patêmica (81,12%), ou seja, eles auxiliam no engendramento da patemização dentro das sequências em que eles aparecem. Por outro lado, o plano geral é predominantemente não patêmico, já que, dos 44 videogramas em que esse plano aparece, 27 são não patêmico (61,37%).

Essa predominância do uso desses dois planos nos dois polos da patemização (patêmico vs. não patêmico) merece um pouco de nossa atenção. O plano *close-up*, por enquadrar somente o rosto da personagem, possibilita um maior acesso ao estado emocional vivenciado pela personagem enquadrada nesse plano no interior da sequência. Com isso, o telespectador tem maiores condições de perceber as expressões faciais da personagens e, desse modo, visualizar os estados emocionais vividos por ela. Caso ele se identifique com a figura actorial, o telespectador pode, por meio de uma atitude de projeção-identificação garantida pelo próprio dispositivo comunicativo, tomar partido em favor da personagem e, inclusive, sentir as emoções que essa última experimenta na diegese. Já o plano geral, por enquadrar a personagem em sua localização espacial, tem menos condições de ser usado de forma patêmica pelo sujeito enunciador. Porém, esse uso pode ocorrer, já que a patemização em nosso corpus não depende somente dos signos visuais e do que é dito, mas também do que *ocorre* no interior da sequência. Assim, se através de um plano conjunto, visualizamos uma ação narrativa que vai ao encontro da

temática da sequência, o efeito patêmico pode ocorrer, conforme podemos visualizar no exemplo abaixo.



#### Exemplo 49 – Escala de planos e patemização (CAP15SEQ09)

O primeiro videograma do exemplo 49 está em plano geral. Ele está sendo utilizado de modo patemizante na medida em que ele mostra a chegada de Neco à festa em que Salomão é morto. Como Neco, em sequências anteriores (como a CAP15SEQ08), expõe sua intenção de matar Salomão, sua chegada à mansão dos Hayalla (mostrada aqui pelo plano geral) pode suscitar no telespectador um determinado efeito patêmico, já que ele (o telespectador) sabe que Neco é um dos possíveis suspeitos do assassinato do empresário.

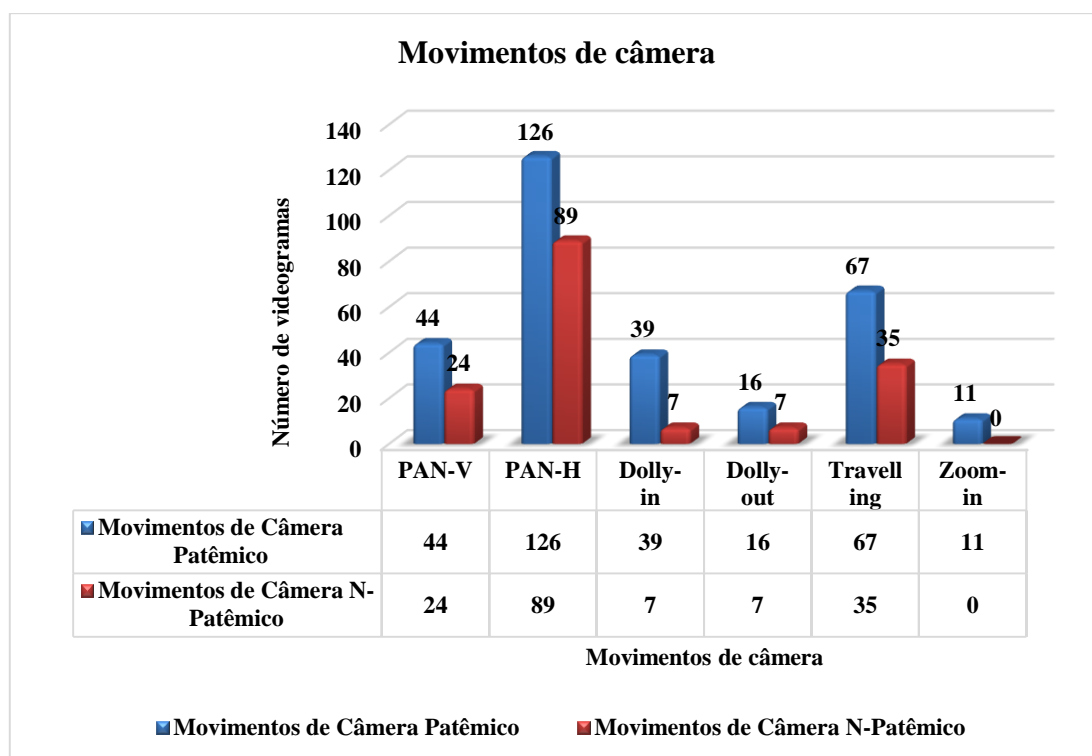
O mesmo é válido para os demais planos. Não são os planos em si que são patêmicos: eles podem ser utilizados de forma patêmica pelo sujeito enunciador. Essa finalidade patemizante atribuída aos planos vai ao encontro do que a sequência analisada mostra em termos de seus processos narrativos, bem como do universo temático (e dos imaginários sociodiscursivos, conseqüentemente) em que ela se apoia. Entretanto, há alguns planos que têm maiores chances de serem patêmicos pelo fato de enquadrar as personagens de uma determinada forma, como é o caso dos planos fechados, tais como o *plano próximo*, o *primeiro plano*, o *plano close-up* e o *plano superdetalhe*. Nesse caso, acreditamos que é possível observar uma espécie de *potencialidade patêmica* em alguns planos: há certos planos que são mais fáceis de serem patêmicos pela formatação que eles dão à imagem. Entretanto, para que eles sejam de fato patêmicos, outros elementos entram em jogo, conforme já mencionamos.

A patemização é um fenômeno retórico (portanto, discursivo) que se materializa em categorias languageiras, de estratos variados, como no caso de nosso corpus. Não se trata de um fenômeno languageiro, no qual uma categoria específica é sempre responsável por esse efeito discursivo. O que podemos afirmar, a partir da análise de nosso corpus, é que há uma *potencialidade patêmica* em certas categorias do estrato visual-fílmico, como é o caso plano *close-up* e do superdetalhe e, por conseguinte, da *distância íntima*.

No gráfico 6, observamos que a distância íntima é, do ponto de vista patêmico, a variável proxêmica mais susceptível de acionar efeitos patêmicos no destinatário da telenovela, uma vez que ela permite um maior acesso aos estados emocionais das personagens. Em nosso corpus, dos 196 videogramas mostrados a essa distância, 159 videogramas (81,12%) são patêmicos. Isso não significa, contudo, que, no interior de nosso corpus, toda distância íntima seja patêmica, e nem que as demais não o sejam. Da mesma forma que a escala de planos, a distância em questão apresenta uma *potencialidade patêmica*.

Devido a essa potencialidade patêmica, outras distâncias como a distância pública e a distância social podem ser usadas pelo sujeito enunciativo com uma finalidade patemizante. Como já apontamos, esse uso dessas distâncias como patêmicas vai ao encontro do que *acontece e do que é mostrado* no interior da sequência.

No que diz respeito aos movimentos de câmera, consideremos o gráfico 7 abaixo.



**Gráfico 7 - Movimentos de câmera e patemização**

De acordo com o gráfico apresentado acima, dos 447 videogramas que representam os movimentos de câmera, 292 (65,38%) são usados de forma patêmica. Em outras palavras, os movimentos de câmera auxiliam no engendramento de efeitos patêmicos no âmbito da encenação discursiva que estamos analisando nesse trabalho. O que nos chama a atenção é o fato de o movimento de *Zoom-in* ser, em nosso corpus,

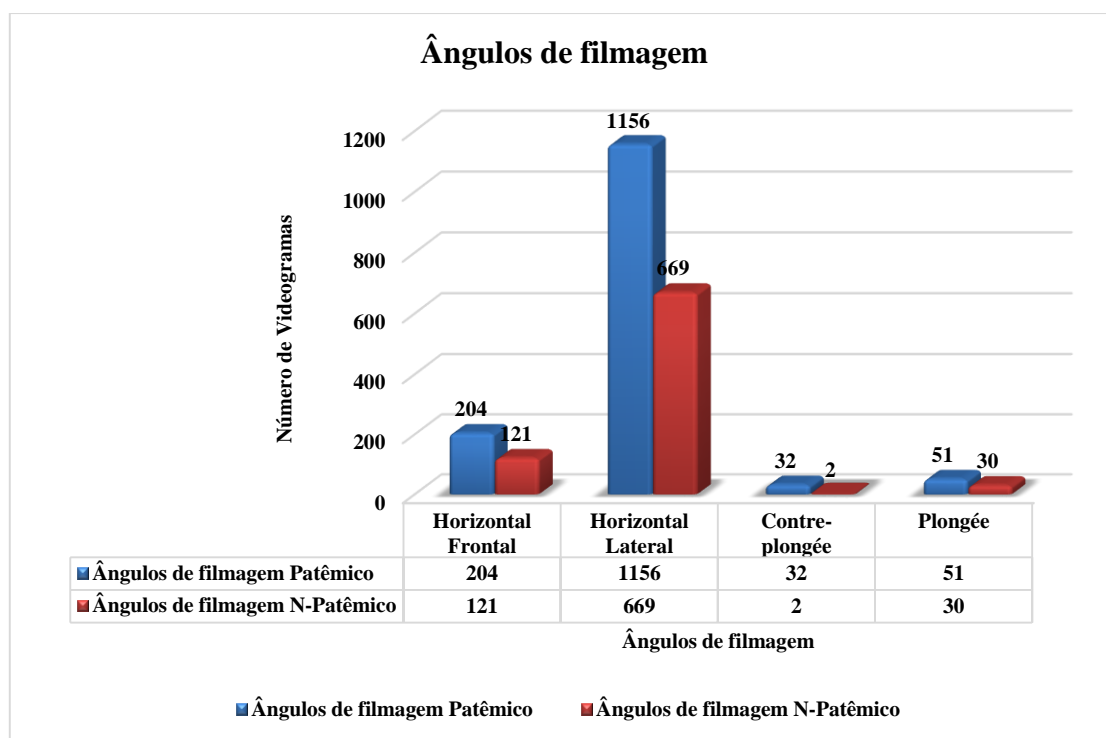
completamente patêmico (ele ocorre em 11 videogramas e todos eles foram usados de forma patêmica). O *zoom-in*, como apontamos no capítulo 3, é um movimento óptico que traz a cena filmada para mais próximo do telespectador, fechando, com o isso, o enquadramento cênico. Ao realizar esse movimento, o telespectador tem um acesso maior à “intimidade” das figuras actoriais filmadas, possibilitando, desse modo, que o mesmo venha a se identificar com os estados emocionais encenados pelas figuras. O exemplo abaixo evidencia o exposto.



#### Exemplo 50 – O *zoom-in* e a patemização (CAP02SEQ04)

Os ângulos de filmagem também são signos visuais-fílmicos que auxiliam no engendramento da patemização em nosso corpus. No capítulo 6, apontamos que há uma predominância do ângulo lateral horizontal (1825 videogramas – 80,57%). A recorrência desse ângulo faz materializar, na enunciação da telenovela *O Astro*, um tipo de jogo escópico denominado de ponto de vista não-direcionado. Essa ponto de vista, como já mencionamos, não designa o telespectador enquanto tal, colocando esse último em uma posição de observador-testemunha da cena mostrada pela telenovela. Observando e testemunhando a cena mostrada pelo enunciador, o telespectador pode se identificar com o que ocorre no interior da sequência e, desse modo, sentir as emoções encenadas no âmbito da cena. Logo, o ângulo lateral horizontal e o ponto de vista não-direcionado são duas estratégias discursivas de patemização em nosso corpus.

Além dessa estratégia de ordem enunciativa demonstrada no parágrafo anterior, o uso dos ângulos de filmagem no âmbito do enunciado – e não da enunciação – também permite engendrar efeitos patêmicos. Assim como a escala de planos, as variáveis proxêmicas e os movimentos de câmera, os ângulos de filmagem possuem uma *potencialidade patêmica* que os fazem serem patêmicos se um conjunto de condições forem reunidas durante a mostração. O gráfico 8 a seguir evidencia o uso patêmico (e, por conseguinte, não patêmico) dos ângulos de filmagem em nosso corpus.



**Gráfico 8 - Ângulos de filmagem e patemização**

Chama-nos a atenção nesse gráfico, o fato de, conjuntamente, o *contre-plongée* e o *plongée* serem predominantemente patêmicos em nosso corpus. Dos 115 vídeos em que esses ângulos são utilizados, 83 (72,17%) são patêmicos. Acreditamos que essa alta incidência do *contre-plongée* e *plongée* como patêmicos se deve ao fato de esses ângulos materializarem o ponto de vista *surreal*. Conforme apontam Lochard e Soulages (1991), esse ponto de vista organizador dos jogos escópicos corresponde aos pontos de vistas atípicos que não podem ser atribuídos a nenhum dos seres inscritos na cena televisiva. Pretendendo à ubiquidade, a câmera se designa, então, como um campo de visão. Assim, como a própria câmera é o campo de visão da imagem, ela é mais suscetível de produzir efeitos patêmicos, já que a câmera mostra o que ela quer mostrar. Além do mais, o *contre-plongée* e o *plongée* são muito utilizados, como apontam Aumont (2011), Aumont *et al.* (2011) e Stasheff *et al.* (1978), para produzir efeitos dramáticos nas cenas/sequências, seja no cinema ou mesmo na televisão.

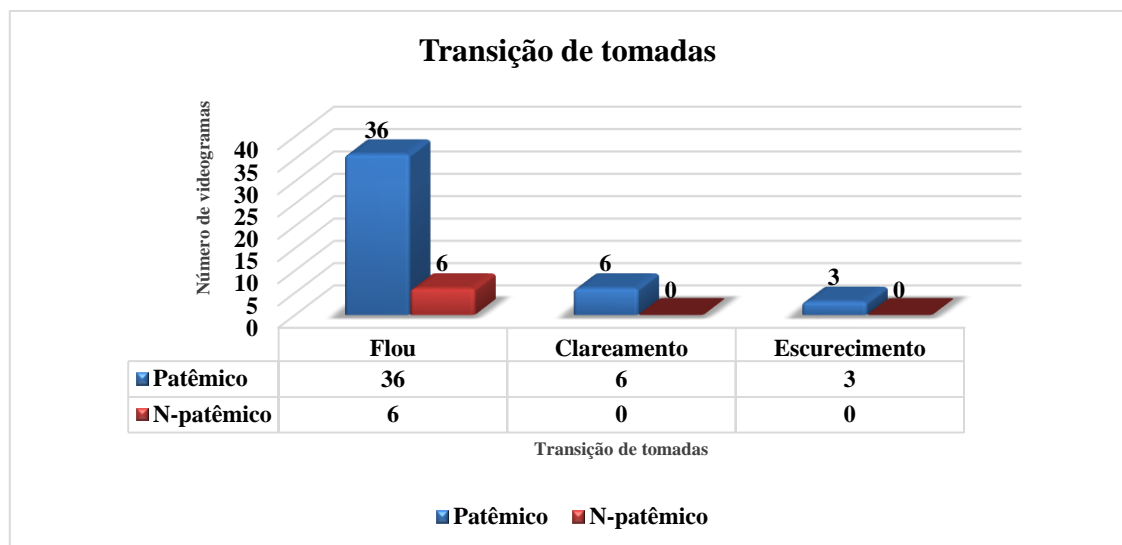
O exemplo a seguir, extraído de CAP15SEQ09, nos mostra o efeito dramático do *contre-plongée* em nosso corpus.



**Exemplo 51 - O *contre-plongée* e a patemização (CAP15SEQ09)**

No contexto da sequência em que o exemplo 51 foi extraído, o *contre-plongée* é utilizado como uma forma de a câmera mostrar a ação de Neco ao entrar na mansão dos Hayallas durante a festa em que Salomão é assassinado. No capítulo 13, Neco declara que vai matar Salomão Hayalla, já que o empresário o humilhou. A chegada de Neco à mansão é, por si só, um indício de suspense. A posição da câmera na tomada evidenciada pelo exemplo acima, ao mostrar Neco – de baixo para cima – observando a mansão, reforça o suspense que a chegada de Neco engendra e aguça a atenção do telespectador, que pode interpretar que Neco matará Salomão. Logo, o ângulo *contre-plongée* nesse caso é patêmico.

No que concerne às transições de tomadas, observamos que elas também podem auxiliar na patemização. Por meio da grade 8 em anexo, constatamos que foram utilizados cinco tipos de transições de tomadas em nosso corpus, a saber: o *corte direto* (934 recorrências), a fusão (6 videogramas), o *flo* (42 videogramas), o *clareamento* (6 videogramas) e o *escurecimento* (3 videogramas). Desses cinco, três tipos chamaram-nos a atenção pelo fato de engendrarem, de forma predominantemente, a patemização em nosso corpus. Consideremos o gráfico 9 abaixo:



**Gráfico 9 - Transição de tomadas e patemização**

O gráfico 9 evidencia que o clareamento e o escurecimento são, em nosso corpus, completamente patêmicos. Em outras palavras, o uso dessas transições de tomadas pelo sujeito enunciador (EUE) auxilia no engendramento de efeitos patêmicos, tal como podemos visualizar no exemplo a seguir.



**Exemplo 52 - Escurecimento e patemização (CAP02SEQ04)**

Pelo exemplo 52, observamos que à medida que a câmera aproxima o rosto de Salomão, através do *zoom-in*, a imagem se escurece gradativamente atingindo ao final o preto total. Essa transição é utilizada no final do capítulo 2 (e de outros capítulos da telenovela), marcando uma suspensão da história por um tempo longo, tal como nos apontam Stasheff *et al.* (1978). Desse modo, o uso desse tipo de transição é patêmica, já que, ao suspender a história no momento em que Salomão observa o filho sendo levado para a clínica de doentes mentais, o escurecimento deixa o telespectador, no mínimo, intrigado quanto ao desenrolar dos acontecimentos.

Um efeito análogo é obtido com o clareamento, tal como podemos observar no exemplo 53.



**Exemplo 53 - Clareamento e patemização (CAP0202)**

No caso do exemplo 53, que corresponde ao sequência inicial do capítulo 2 de *O Astro*, o uso do clareamento – uma transição que parte do preto total e chega a imagem nítida – marca o início do capítulo e a retomada da história do ponto em que ela foi

suspensa no capítulo anterior. Dessa modo, o clareamento ativa a expectativa criada pelo gancho realizado ao final do primeiro capítulo, constituindo, para nós, em uma estratégia de patemização.

O gráfico 9 também demonstra que o uso do *flo* em nosso corpus é predominantemente patêmico na medida em que 36 videogramas (85,71%), dos 42 em que ele aparece, são patêmicos. A grade 8 em anexo evidencia que o *flo* só é utilizado na CAP64SEQ10. Como ele dota a imagem com uma espécie de “nuvem”, criando uma atmosfera onírica, o uso do *flo*, na sequência, em questão introduz as cenas de *flashback* necessárias para o esclarecimento do crime, bem como retoma o desenrolar dos fatos da tomada anterior ao *flo*. Consideremos o exemplo 54 abaixo.



**Exemplo 54 - O *flo* e a patemização (CAP64SEQ10)**

No exemplo 54, visualizamos o *flo* transitando da tomada em que Clô confessa ser a assassina de Salomão para a tomada em que ela adentra o quarto com o intuito de mata-lo. Nesse contexto, o *flo* é utilizado de forma patêmica, já que ele lida com a expectativa ligada aos fatos apresentados pelo *plot* e com a possível expectativa do telespectador. Em nosso corpus, o *flo* está predominantemente engendrando efeitos patêmicos como o apresentado no exemplo 54 acima.

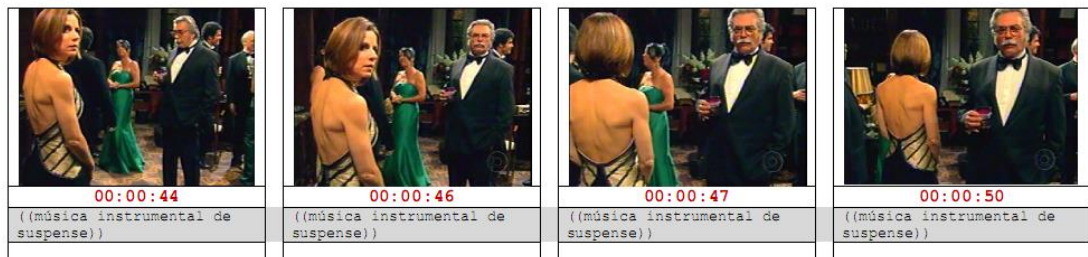
Outra estratégia observável em nosso corpus diz respeito ao uso da moldura, um signo visual que limita o que é mostrado. Essa estratégia é utilizada na sequência CAP15SEQ09, como já mencionamos anteriormente ao tratarmos do cenário que constitui a microespacialidade em que a cena ocorre. Consideremos o exemplo abaixo.



**Exemplo 55 – A moldura e a patemização (CAP15SEQ09)**

A sequência em questão mostra a personagem Salomão Hayalla sendo assassinada. O uso da moldura nesse fragmento é estratégico, na medida em que, ao limitar o campo da imagem, a moldura não permite que o assassino seja mostrado. Assim, cria-se um efeito de suspense que pode suscitar no telespectador certas emoções, já que ele passa a querer adivinhar quem matou o empresário. Com isso, a captação é uma mais vez acionada: cria-se no telespectador a vontade de assistir os demais capítulos para que o mesmo possa juntar pistas e responder à questão: “quem matou Salomão Hayalla?”. Logo, não é a moldura em si que é patêmica: é o uso que é feito dela no interior da sequência que a torna uma estratégia de patemização.

Outra estratégia encontrada em nosso corpus tem a ver com o signo plástico da luminosidade. Embora o nosso corpus possua uma predominância da iluminação difusa, há momentos específicos em que uma iluminação, a que denominamos de “escuro/sépia” aparece. Essa iluminação escurece o que está sendo mostrado no interior da sequência, e, ao mesmo tempo, utiliza um matiz acastanhado. Consideremos o exemplo.



### Exemplo 56 – A luminosidade “escuro/sépia” e a patemização (CAP15SEQ09)

Essa estratégia aparece somente em CAP15SEQ09 e CAP64SEQ10. Na primeira, ela é utilizada para mostrar o que aqueles que têm uma intenção de matar Salomão estão fazendo antes do assassinato. As cenas em que esse tipo de luminosidade é utilizado em CAP15SEQ09 sempre mostram as figuras actoriais/personagens realizando alguma coisa. Além do mais, essas cenas não são dialogadas e sim musicadas: há nelas uma música de suspense que cria toda uma atmosfera para elas. Logo, é exigido do telespectador um esforço de organizar sua lista de possíveis assassinos, o que conseqüentemente vai ao encontro dos efeitos patêmicos que o enunciador visa a produzir.

Na segunda sequência (CAP64SEQ10), esse tipo de luminosidade é utilizado para realizar o *flashback* dos fatos, conforme podemos visualizar no exemplo abaixo.



### Exemplo 57 – Luminosidade e patemização (CAP64SEQ10)

Através do recurso ao *flashback*, o telespectador fica sabendo sobre o que de fato ocorreu quando Salomão foi assassinado e, por conseguinte, os verdadeiros assassinos. Dessa forma, a luminosidade contribui de forma a dar uma atmosfera à sequência, atmosfera essa que suscita tópicos ligados à questão do suspense e do assassinato. Assim, ela contribui, juntamente com os demais signos visuais-fílmicos, para encenar efeitos patêmicos no interior do ato de linguagem que estamos analisando.

Ao descrevermos os dados relativos ao modo de organização descritivo, sobretudo no que diz respeito aos componentes localizar-situar e qualificar do estrato visual-fílmico, mencionamos que, em nosso corpus, há um uso intenso da cor preta, principalmente no figurino de algumas figuras actoriais durante a sequência do assassinato de Salomão, de cores escuras, como o marrom, e de cores acinzentadas.

Em nossas análises, observamos que, dentre essa predominância de uso de certas cores, o preto pode ser tido como *cor-informação*, tal como propõe Guimarães (2004), uma vez que o preto informa-nos a respeito da própria configuração do *plot* selecionado para o trabalho. Como já apontamos baseados no trabalho de Pastoureau (1997), a cor preta corresponde à cor do ódio, da tristeza e da melancolia e à cor da morte e dos ritos funerários. Como o *plot* selecionado para a pesquisa lida com os imaginários sociodiscursivos da morte e do assassinato, o uso do preto, sobretudo nas roupas dos suspeitos do assassinato de Salomão durante a sequência da festa (CAP15SEQ09), vai ao encontro dessas conotações levantadas por Pastoureau (1997) a respeito dessa cor.

O exemplo a seguir apresenta videogramas extraídos de CAP15SEQ09 e demonstra o uso do preto no figurino das figuras actoriais/personagens tidas como suspeitas pela morte de Salomão.



(a) Neco



(b) Samir



(c) Adolfo



(d) Clô



(e) Inácio



(f) Amin



(g) Youssef



(h) Nácia



(i) Henri

### Exemplo 58 - A cor preta e a patemização (CAP15SEQ09)

Poderíamos pensar, em princípio, que o preto é utilizado para conotar elegância e requinte das personagens. Entretanto, ao comparar o figurino dos suspeitos com o dos demais personagens presentes na festa, vemos que essa interpretação não é completamente adequada, já que muitas figuras actoriais, como Beatriz e Jôsi, por exemplo, utilizam roupas de outras cores. Logo, o uso do preto no figurino dos suspeitos e no contexto da CAP15SEQ09 engendra o significado de ódio e morte que essa cor possui. Logo, o preto é utilizado de forma patêmica, já que vai ao encontro das tópicas suscitadas pelo nosso corpus.

As expressões faciais dos atores que compõem as figuras actoriais podem também funcionar como signos patêmicos, caso *essas expressões demonstrem estados emocionais tidos como patêmicos no âmbito de nosso corpus*. Como tais expressões são parte da imagem do ator projetada na tela, elas correspondem a um tipo de signo icônico particular. Na verdade, podemos dizer, que as expressões faciais são partes do signo icônico que representa uma determinada figura actorial. Logo, os signos icônicos podem auxiliar no engendramento de efeitos patêmicos. Consideremos o exemplo a seguir.



### Exemplo 59 - Expressões faciais e patemização (CAP03SEQ05)

No exemplo 59, observamos a expressão de ódio/raiva que a figura actorial Clô Hayalla demonstra através de sua rosto. Essa emoção, materializada por meio desse signo icônico, é uma das emoções centrais de nosso corpus. No caso do exemplo, a raiva/ódio de Clô advém do fato de Márcio, o filho do casal, ter sido internado, pelo próprio pai, em uma clínica de doentes mentais. Sentindo piedade da situação do filho – que durante vários momentos das telenovela ela o qualifica como “filho amado/adorado” – Clô externaliza, pois, o ódio para com o marido. Assim, a emoção demonstra pelas expressões faciais de Clô vai ao encontro das tópicas suscitadas pelo nosso corpus, podendo ser considerada, com isso, um signo patêmico em nosso trabalho.

Situação similar à supracitada pode ser observada no exemplo 60 abaixo.



### Exemplo 60 - Expressões faciais e patemização (CAP64SEQ10)

Tal como no exemplo 59, no exemplo anterior, observamos uma expressão de raiva/ódio na face de Nádia Hayalla. Essa emoção é motivada pela humilhação que o casal, Youssef e Nádia, sofre durante uma reunião da diretoria do Grupo Hayalla. Salomão diz publicamente que Youssef é um cadastrado e que Nádia é uma mulher tão invejosa e tão preocupada com a vida alheia que não teve condições de gerar um filho. Ao ser informada pelo marido de que Salomão havia dito essas coisas a respeito dela numa reunião do Grupo, Nádia toma-se de ódio/raiva e afirma que irá vingar-se do cunhado. A vingança de fato se conclui, já que Nádia pede ao marido para matar Salomão com uma arma fornecida por ela. Assim, essa emoção de Nádia, assim como a de Clô

analisada no exemplo anterior, vai ao encontro das tópicas patêmicas suscitadas pelo nosso corpus. Logo a expressão facial que demonstra essa emoção é, no contexto supracitado, uma estratégia de patemização.

Como o rosto do ator, no âmbito de uma produção ficcional televisual, é o principal veículo de expressão das emoções experimentadas pela personagem, ressaltamos que nem toda expressão facial, em nosso corpus, é patêmica. Há alguns casos de expressões faciais que não engendram patemização, como o evidenciado no exemplo abaixo.



**Exemplo 61 - Expressão facial não patêmica (CAP01SEQ01)**

Assim, podemos dizer que as expressões faciais possuem, assim com outros signos visuais-fílmicos, uma *potencialidade patêmica*, já que elas expressam as emoções que as personagens vivenciam e, desse modo, podem suscitar no telespectador as mesmas emoções.

Portanto, os signos visuais-fílmicos engendram inúmeros efeitos patêmicos em nosso corpus. Eles, tal como alguns signos verbais, auxiliam na encenação da patemização de formas variadas como apresentamos nos parágrafos anteriores.

### **8.1.3.3. Estratégias de ordem musical**

Embora não tenha sido alvo de uma análise sistemática em nosso trabalho, observamos que o estrato musical também auxilia no engendramento da patemização em nosso corpus.

Em quase todos momentos de tensão das sequências analisadas nesse trabalho, a música aparece como uma forma de “ambientar” a cena/sequência. Essa música é de ordem extradiegética, já que ela é inserida na sequência por meio da manipulação do enunciador e não faz parte do enunciado (a diegese), mas da enunciação. Portanto, ela é

um recurso enunciativo através do qual o enunciador cria uma atmosfera para a cena/sequência em que ela aparece.

Em nosso corpus, há a predominância de um tipo de música instrumental que cria suspense na história, alertando o telespectador a respeito do desenvolvimento do *plot*. Em outras palavras, a música em questão possui um dupla função: por um lado, ela ambienta a cena através da criação de uma atmosfera de suspense, por outro lado, ela alerta o telespectador a respeito de que algo intrigante e inesperado vai acontecer adiante, seja na próxima cena/sequência, seja no próximo capítulo. Em nossas transcrições, denominamos essa música como *música instrumental de suspense*, tal como podemos visualizar no exemplo a seguir.

|   |  |   |
|---|--|---|
|  |  |  |
| <b>00:00:23</b>   | <b>00:00:24</b>  | <b>00:00:28</b>   |
| ((música instrumental de suspense))   | ((música instrumental de suspense))  | ((música instrumental de suspense))   |
| <b>Yousseff:</b> _E como é que a gente extermina uma praga?                       | <b>Nádia:</b> _É só achar o veneno certo!  | <b>Yousseff:</b> ((balança a cabeça, concordando))                                  |

#### Exemplo 62 - Estrato musical e patemização (CAP15SEQ07)

O exemplo 62 foi extraído de CAP15SEQ07. Nessa sequência Nádia e Youssef estão se aprontando para a festa na mansão dos Hayalla e, nesse momento, ambos deixam claro que planejam se vingar de Salomão. Nesse contexto, a música instrumental de suspense – que aparece desde o início da sequência – alerta o telespectador de que algo está por acontecer e de que tais figuras actoriais/personagens podem ser os assassinos de Salomão.

No exemplo 63, a seguir, também visualizamos o mesmo efeito em relação a música instrumental de suspense advinda do estrato musical.

|   |   |  |   |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| <b>00:02:02</b>   | <b>00:02:03</b>   | <b>00:02:03</b>  | <b>00:03:05</b>   |
| ((música instrumental de suspense))   | ((música instrumental de suspense))   | ((música instrumental de suspense))  | ((música instrumental de suspense))   |

#### Exemplo 63 - Estrato musical e patemização (CAP15SEQ09)

Como essa música instrumental de suspense possui tanto uma função de ambientação, quanto de alerta, compreendemo-la, em nosso corpus, como correspondendo a um signo que engendra patemização no discurso analisado. Desse modo, a música em questão funciona concomitantemente com os demais signos patêmicos avindos seja do estrato verbal, seja do estrato visual-fílmico. Logo, em termos de patemização, podemos dizer que ela reforça, através de um procedimento retórico que poderíamos denominar, em analogia a ancoragem barthersiana (BARTHES, 1964), de “ancoragem musical”, as estratégias dos outros estratos linguageiros. Desse modo, a música reforça os efeitos patêmicos engendrados pelo estrato visual-fílmico e pelo estrato verbal.

\*\*\*

O presente capítulo apresentou as principais estratégias de patemização encontradas na análise de nosso corpus, considerando o estrato verbal e o estrato visual-fílmico. De forma a complementar, apresentamos na última seção do capítulo, algumas considerações a respeito do estrato musical em nosso corpus, já que o mesmo constituiu-se em uma estratégia de patemização. Portanto, a patemização é resultante de várias condições e os signos advindos dos vários estratos funcionam de forma a materializar as estratégias discursivas de patemização em nosso corpus.

## CONCLUSÕES GERAIS

“Fiz novela durante trinta anos, mas só comecei a aprender o que era fazer novela de uns três anos pra cá. Então, vou precisar envelhecer mais uns trinta não para, quem sabe, finalmente, saber que droga é essa que eu faço.” (Aguinaldo Silva)

Esse trabalho objetivou descrever e analisar as estratégias de patemização na telenovela *O Astro*, considerando duas materialidades significantes: o estrato verbal e o estrato visual-fílmico. O corpus reuniu um total de 10 sequências audiovisuais que representam um *plot* de importância e repercussão para o enredo da telenovela em questão. A constituição do corpus desse trabalho levou em conta o índice de audiência dos capítulos da telenovela. Através dos índices, selecionamos os 6 capítulos com maior audiência. Desses capítulos, extraímos as sequências audiovisuais que representam o *plot* denominado de “Quem matou Salomão Hayalla?”.

Com o corpus constituído, realizamos a transição audiovisual das sequências de forma a analisarmos as estratégias de patemização, nos dois estratos considerados, a partir do arcabouço teórico-metodológico fornecido pela Teoria Semiollingüística do Discurso. Essa transcrição forneceu-nos um total de 2265 videogramas que foram considerados tanto para o preenchimento das grades de análises propostas quanto para a compreensão da recorrência de certas estratégias de ordem visual-fílmica.

Seguindo os pressupostos da teoria que baliza o trabalho, nossas análises foram realizadas em duas etapas: uma *análise descritiva*, através da qual decompomos o corpus nos modos de organização do discurso enunciativo e descritivo e observamos as formas semiodiscursivas que engendram patemização; uma *análise interpretativa* por meio da qual cruzamos os dados da análise descritiva com os dados de natureza psicossocial. Logo, uma descrição da configuração do gênero e do contrato de comunicação que regula essa situação de troca também foi realizada.

Essa descrição forneceu-nos os dados de natureza situacional necessários para compreender e interpretar o nosso corpus. Por meio dela, vimos que o gênero telenovela retira suas restrições, sobretudo situacionais, dos demais gêneros que configuram a comunicação midiática televisiva. Desse modo, apontamos que a configuração do gênero telenovela faz-se a partir de uma estrutura de encaixamento de vários contratos: o contrato de comunicação midiática, o contrato da comunicação televisiva e o contrato de entretenimento. Cada um desses contratos condiciona a configuração dos outros

contratos, partindo do contrato geral da comunicação midiática até o contrato do gênero. Diante dessa estrutura de encaixamento de contratos, o gênero telenovela possui uma finalidade de contar uma história ao telespectador com o intuito de entreter esse último, atualizando, com isso, a visada emocional (fazer-agradar) do contrato de entretenimento. Como encaixado no contrato da comunicação televisiva, o gênero telenovela relaciona duas instâncias: a instrução de produção televisiva ou instância midiática e a instância de recepção. Além do mais, as circunstâncias materiais, sobretudo o formato, evidenciaram que a telenovela das 23h pode ser considerada um subgênero, já que a periodicidade, a duração e a posição na grade horária são diferentes em comparação com as tradicionais telenovelas das 18h, 19h e 21h.

A decomposição do corpus no modo de organização enunciativo revelou-nos que o ato de linguagem telenovelístico, para ser enunciado, vale-se de um dispositivo enunciativo de mediação de ficção. Esse dispositivo permite criar uma realidade espaço-temporal independente que, devido à verossimilhança, simula uma situação possível, em termos psicossocial, discursivo, semiolinguístico e espacial. Esse dispositivo, acionando a operação de terceirização, apaga a figura do enunciador e instaura um narrador que, vivendo no interior do espaço textual, conta a história. Logo, ela permite que a realidade criada exista por si só. Com isso, o dispositivo de ficção exige que o telespectador adote um regime de crença de forma a acreditar no que está sendo encenado no interior do texto. Do ponto de vista verbal e visual-fílmico, as categorias utilizadas nesse modo procuram reforçar e configurar o dispositivo de ficção. O uso dos ângulos de filmagem, por exemplo, fazem com que o telespectador não seja solicitado e nem designado enquanto tal, ocupando, desse modo, uma posição de observar-testemunha. Ocupando a posição de observador-testemunha, o telespectador tem maiores condições de se identificar com determinada figura actorial e experimentar as emoções que esta última sente e expressa no interior da diegese.

O modo de organização descritivo mostrou-nos que as figuras actoriais/personagens são identificadas tanto verbalmente quanto visualmente. Além do mais as qualificações atribuídas a elas no desenrolar da história (e, por conseguinte, dos capítulos) permitem construir um determinado “retrato” que, de certo modo, joga com as expectativas do telespectador. Desse modo, concluímos que o descritivo, por meio de seus componentes, permite engendrar estratégias discursivas de patemização. O componente localizar-situar do estrato visual-fílmico também nos informou que a história de *O Astro*, por ocorrer na contemporaneidade e na cidade do Rio de Janeiro, reproduz os imaginários

sociodiscursivos da sociedade ocidental contemporânea, sobretudo patêmicos. Desse modo, o mundo diegético de *O Astro* é uma mimese da realidade.

Quanto a patemização, suas estratégias e condições, vimos que o fato de o gênero telenovela atualizar a visada emocional do contrato de entretenimento predispõe, em termos situacionais, o engendramento de efeitos patêmicos no discurso. Logo, o contrato comunicacional que configura as restrições situacionais do gênero possibilita a suscitação de certas emoções no telespectador que assiste a telenovela estudada neste trabalho.

Em nosso trabalho concluímos que a patemização ocorre em função da necessidade de captação do telespectador (estratégia de captação). O contrato da comunicação midiática e, por conseguinte, o contrato da comunicação televisiva está calcado na tensão entre entreter o público e captar este mesmo público, já que tais contratos repousam sobre uma lógica cívica e uma lógica econômica. Esta última lógica é responsável por criar estratégias que permitem a adesão do público e o consumo dos produtos veiculados por elas. Neste sentido mostramos que a patemização no âmbito de nosso corpus é um meio através da qual esta tensão é garantida: a instância midiática deseja emocionar o telespectador com o intuito de mantê-lo cativo na exibição da telenovela. Em outras palavras, a instância midiática visa suscitar emoções no destinatário de forma a se criar uma espécie de vínculo com a telenovela e, com isso, garantir a audiência. Portanto, captar, por meio da emoção, também está ligado a lógica econômica vinculada à telenovela.

Mostramos também que a patemização ocorre em função daquilo que é encenado no âmbito da história, ou seja, dos processos narrativos que configuram a história. O nosso corpus, por representar um *plot* que envolve processos narrativos como assassinar e investigar, é predominantemente patêmico, uma vez que tais processos suscitam tópicos ligados ao suspense, à dor, à angústia, ao assassinato, à raiva/ódio, a humilhação entre outros. Assim, é o que a história nos apresenta e nos mostra que nos permite observar a patemização nesse corpus.

Vimos que a patemização ocorre nos diversos estratos linguageiros considerados neste trabalho, havendo estratégias específicas para cada um dos estratos. Do ponto de vista do estrato verbal há duas estratégias recorrentes: a descrição dos estados emocionais experimentados pelas personagens e a qualificação atribuída a certas personagens. Já do ponto de vista do estrato visual-fílmico, o signos visuais auxiliam a engendrar efeitos patêmicos no discurso. O que observamos é que não existe uma categoria visual-fílmica mais patêmica do que outra, mas sim que há categorias *potencialmente patêmicas* na medida em que elas possibilitam um maior acesso aos estados emocionais vivenciados

pelas personagens. O plano *close up* é potencialmente patêmico, porém nem todo uso do *close up* no nosso corpus é patêmico. É isto que compreendemos como **potencialidade patêmica**.

Portanto, este trabalho possibilitou compreender como a patemização ocorre no âmbito do ato de linguagem telenovelístico e qual o plano de estratégia ela procura tocar. Neste sentido acreditamos que trouxemos algumas contribuições para a compreensão deste fenômeno no âmbito de nosso campo de pesquisa, a Análise do Discurso, bem como no âmbito do objeto de estudo deste trabalho, sobretudo no que diz respeito as categorias linguageiras do estrato visual-fílmico. Logo este trabalho poderá servir de base para outras pesquisas que analisam a patemização em gêneros televisivos ou até mesmo para trabalhos que procurem observar a relação entre imagem cinética e discurso. Além do mais, a descrição minuciosa do gênero telenovela pode balizar outros trabalhos que tomam os gêneros ficcionais televisivos (incluindo a telenovela) como situação de comunicação a ser analisada.

Entretanto, percebemos que há lacunas que devem ser preenchidas com novas pesquisas e novos trabalhos que tomem a telenovela como objeto de estudo. A título de exemplo, citamos a questão do estrato musical e do estrato gestual que podem ser trabalhados em outros contextos, seja no campo da AD, seja em outros campos a ela relacionados.

Cumpre-nos ressaltar que não tivemos a pretensão de fazer um trabalho exaustivo, mas sim de promover reflexões e trazer contribuições sobre o fenômeno estudado e o objeto analisado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Jean-Michel; BONHOMME, Marc. **L'argumentation publicitaire**. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion. Paris: Nathan, 1997.
- AMOSSY, Ruth. **L'argumentation dans le discours**. Discours politique, littérature d'idées, fiction. Comment peut-on agir sur un public en orientant ses façons de voir, de penser? Paris: Nathan, 2000.
- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: Panorama da telenovela no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2004.
- ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2010.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. 8. ed. Campinas/SP: Papyrus Editora, 2011.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. **Communications**, Paris, v. 4, n. 2, p. 40-51, 1964.
- \_\_\_\_\_. **Elementos de Semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- \_\_\_\_\_. Sémiologie et cinema. **Le grain de la voix**. Paris, p. 34-40, 1981.
- \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In.\_\_\_\_\_. **Problemas de linguística geral II**. Campinas/SP: Pontes, 1989.
- BOURDON, Jerome. Propositions pour une sémiologie des genres audiovisuels. **Quaderni**, Paris, n. 3, p. 19-36, 1988.
- CALZA, Rose. **O que é telenovela**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1995.
- CARDOSO, João Batista Freitas. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Annablume, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. **Langage et discours** – éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique). Paris: Hachette, 1983.

\_\_\_\_\_. Contrats de communication et ritualisations des débats télévisés. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **La télévision, les débats culturels, « Apostrophes »**. Paris: Didier Érudition, 1991.

\_\_\_\_\_. **Grammaire du sens et de l'expression**. Paris: Hachette, 1992.

\_\_\_\_\_. Une analyse sémiolinguistique du discours. **Langages**, v. 29, n. 117, p. 96-111. Paris, 1995.

\_\_\_\_\_. Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathémisation à La télévision. In: DOURY, M.; TRAVERSO, V.(orgs.). **Les émotions dans les interactions**. Arci/ Presses Universitaires de Lyon: 2000. p. 125-155.

\_\_\_\_\_. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. Tradução de Renato de Melo. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFGM, 2004. p. 13-41.

\_\_\_\_\_. **Discurso das mídias**. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Discurso político**. Tradução Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006b.

\_\_\_\_\_. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, H. (Org.). **Stéréotypage, stéréotypes** : fonctionnements ordinaires et mises en scène. Paris: Harmattan, 2007.

\_\_\_\_\_. L'argumentation dans une problématique d'influence, **Argumentation et Analyse du Discours**, n. 1, 2008a. Disponível em: <<http://aad.revues.org/index193.html>>. Acesso em: 12 nov. 2008a.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e discurso** – modos de organização. Coordenação da equipe de tradução Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008b.

\_\_\_\_\_. Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática. **Revista Diadorim**. v. 10, p. 1-23, Rio de Janeiro/RJ, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/18/1>> . Acesso em: 15 nov. 2012.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nórdica Editorial, 1983.

\_\_\_\_\_. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Francisco Araujo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**, v. 2, n. 8, p. 38-41. Porto Alegre/RS, 2002.

- DICIONÁRIO DA TV GLOBO. **Programas de dramaturgia e entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DONDIS, Donis. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa**. Tradução Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FIELD, Syd. **Manual de roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Trad. Álvaro Ramos. 14. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- GARDIES, André. **Le récit filmique**. Paris: Hachette, 1993.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Discours du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- GUIA ilustrado TV Globo: novelas e minisséries/Projeto Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne *et al.* **Dicionário da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- GRUPO  $\mu$ . **Traité du signe visuel** : pour une rhétorique de l'image. Paris : Seuil, 1992.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- HOUEBINE, Anne-Marie. Un rêve de Barthes (Panzani revisitée). **Travaux de linguistique**, v. 5-6, n. 1, Université d'Angers, Avril, 1994.
- JOLY, Martine. **L'image et les signes**. Paris: Nathan, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas/SP: Papyrus Editora, 2010.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading images: the grammar of visual design**. 2. ed. Londres: Routledge, 2006.
- LOCHARD, Guy; SOULAGES, Jean-Claude. Faire voir la parole. In. CHARAUDEAU, P. **La télévision, les débats culturels « Apostrophes »**. Paris: Didier, 1991. p. 141-167.

\_\_\_\_\_. La ritualisation visuelle de “Ciel mon mardi!”. In. CHARAUDEAU, P. **L’étude d’un genre télévisuel: le “talk show”** – Rapport scientifique des équipes du CAD. Paris : Université de Paris XIII, 1993.

\_\_\_\_\_. **La communication télévisuelle**. Paris : Armand Colin, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Tradução Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Campinas/SP: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

\_\_\_\_\_. **Termos-chave da análise do discurso**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARION, Phillipe. Narratologie médiatique et médiagenie des recits. **Recherches en communication**, Louvain, n. 7, p. 70-87, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MENDES-LOPES, Emília. **Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas**. 2004. 267f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). FALE – UFMG, Belo Horizonte, 2004.

MELO Mônica Santos de Souza. **Estratégias discursivas em publicidades de televisão**. 2003. 302f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). FALE - UFMG, Belo Horizonte, 2003.

METZ, Christian. **Significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MILLER, Carolyn R. Gênero como ação social. In. \_\_\_\_\_. **Estudos sobre gênero textual, agência e tecnologia**. Recife/PE: Programa de pós-graduação em letras/Universidade Federal de Pernambuco, 2009a. p. 21-44.

\_\_\_\_\_. Comunidade retórica: a base cultural dos gêneros. In. In. \_\_\_\_\_. **Estudos sobre gênero textual, agência e tecnologia**. Recife/PE: Programa de pós-graduação em letras/Universidade Federal de Pernambuco, 2009b. p. 45-58.

ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. (Org.). **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade**. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PAVIS, Patrice. Diálogo. In. \_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 92-93.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac, 2009.

- PEYTARD, J. La place et le statu du “lecteur” dans l’ensemble “public”. **Semen** [online], 1, 2007 [1983]. Disponível em: <http://semen.reveus.org/4231>. Acesso em: 29 dez. 2011.
- POSSENTI, Sírío. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In. MUSSALIM, F.; BENTES, A. C (Org.). **Introdução à Linguística**: fundamentos epistemológicos. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2007. p. 253-392.
- RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. In. ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- REBOUL, Oliver. **Introdução à Retórica**. 2. ed. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In. RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.
- SOULAGES, Jean-Claude. **Les mises en scène visuelles de l’information**: étude comparée France, Espagne, États-Unis. Paris: Nathan, 1999.
- STASHEFF, Edward et al. **O programa de televisão**: sua direção e produção. Tradução de Luiz Antonio Simões de Carvalho. São Paulo/SP: EDU: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. 6. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2009.
- XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.
- ZETTL, Herbert. **Manual de produção de televisão**. Trad. All Tasks. 10. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

## **ANEXOS**

Opinião - Política - Mundo - Economia - Cotidiano - Esporte - Cultura - F5 - Tec - Ciência - Saúde - Blogs - +SEÇÃO

FOLHA DE S.PAULO  
LOGIN  
ASSINE A FOLHA  
ATENDIMENTO

# FOLHA DE S.PAULO

\*\*\* UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL

DOMINGO, 26 DE MAIO DE 2013 11H57

SÃO PAULO 18.5°  
OUTRAS CIDADES

Site

TEMAS DO DIA NEYMAR · BUROCRACIA · FEIRA DE SÃO VITO · VESTIBULAR CLASSIFICADOS TV FOLHA HORÓSCOPO ACERVO F

ÚLTIMAS NOTÍCIAS Magali Implode: Entregador de jornal muda de alvo e ataca p

EN

**edição impressa**

QUARTA-FEIRA, 21 DE NOVEMBRO DI

**PREMIAÇÃO**

## Globo ganha 2 Emmy Internacional com 'O Astro' e 'A Mulher Invisível'

**DE SÃO PAULO** - Em cerimônia realizada anteontem em Nova York, a Globo ganhou dois prêmios Emmy Internacional, um dos mais prestigiosos da TV mundial, nas categorias novela e série cômica.

O primeiro troféu veio pelo remake de "O Astro", folhetim de Janete Clair adaptado em 2011 por Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro. Em 2009, "Caminho das Índias" fora a vencedora na categoria.

"A Mulher Invisível", baseada no filme de Cláudio Torres, venceu como série de comédia.

A emissora disputava nas categorias telefilme ("Homens de Bem"), programas de arte ("Por Toda a Minha Vida", sobre Cartola) e programa não roteirizado (a série "Planeta Extremo", do "Fantástico").

◀ TEXTO ANTERIOR

PRÓXIMO TEXTO ▶

**Figura 15 - Notícia sobre a premiação de *O Astro* com o *Emmy Internacional*.**  
**FONTE:** <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/79131-globo-ganha-2-emmy-internacional-com-o-astro-e-a-mulher-invisivel.shtml>. Acesso: 15 jan. 2013.

**Tabela 4 - Minisséries da TV Globo. Tabela constituída a partir de dados disponibilizados pelo "Projeto Memória Globo"**

| <b>Título da minissérie</b>                      | <b>Ano</b> | <b>Hor.</b> | <b>Num. De Cap.</b> | <b>Duração</b>    |
|--|------------|-------------|---------------------|-------------------|
| <i>Lampião e Maria Bonita</i>                    | 1982       | 22h15       | 8                   | 26 abr. - 5 mai.  |
| <i>Avenida Paulista</i>                          | 1982       | 22h30       | 15                  | 10 mai. - 26 mai. |
| <i>Quem Ama não Mata</i>                         | 1982       | 22h         | 20                  | 12 jul. - 6 ago.  |
| <i>Moinhos de Vento</i>                          | 1983       | 22h         | 5                   | 3-7 jan.          |
| <i>Anarquista, Graças a Deus</i>                 | 1984       | 22h         | 9                   | 7-17 mai.         |
| <i>Meu Destino é Pecar</i>                       | 1984       | 22h         | 35                  | 21 mai. - 20 jul. |
| <i>A Máfia do Brasil</i>                         | 1984       | 22h15       | 10                  | 10-21 set.        |
| <i>Rabo de Saia</i>                              | 1984       | 22h         | 20                  | 8 out. - 2 nov.   |
| <i>O Tempo e o Vento</i>                         | 1985       | 22h         | 25                  | 22 abr. 31 mai.   |
| <i>Tenda dos Milagres</i>                        | 1985       | 22h         | 30                  | 29 jul. - 6 set.  |
| <i>Grande Sertão: Veredas</i>                    | 1985       | 22h15       | 25                  | 18 nov. - 20 dez. |
| <i>Anos Dourados</i>                             | 1986       | 22h         | 20                  | 5-30 mai.         |
| <i>Memórias de um Gigolô</i>                     | 1986       | 22h         | 20                  | 14 jul - 8 ago.   |
| <i>O Pagador de Promessas</i>                    | 1988       | 22h30       | 8                   | 5-15 abr.         |
| <i>O Primo Basílio</i>                           | 1988       | 22h30       | 16                  | 9 ago. - 2 set.   |
| <i>Abolição</i>                                  | 1988       | 22h         | 4                   | 22-25 nov.        |
| <i>Sampa</i>                                     | 1989       | 23h30       | 4                   | 26-29 set.        |
| <i>República</i>                                 | 1989       | 22h30       | 4                   | 14-17 nov.        |
| <i>Desejo</i>                                    | 1990       | 22h30       | 17                  | 27. mai - 22 jun. |
| <i>A, E, I, O... Urca</i>                        | 1990       | 22h30       | 13                  | 24 jun. - 13 jul. |
| <i>Boca do Lixo</i>                              | 1990       | 22h30       | 8                   | 17-27 jul         |
| <i>Riacho Doce</i>                               | 1990       | 22h30       | 40                  | 31 jul - 5 out.   |
| <i>La Mamma</i>                                  | 1990       | 21h30       | 5                   | 8-12 out.         |
| <i>Meu Marido</i>                                | 1991       | 22h30       | 8                   | 7-17 mai.         |
| <i>O Sorriso do do Largato</i>                   | 1991       | 22h30       | 52                  | 4 jun. - 30 ago.  |
| <i>O Portador</i>                                | 1991       | 22h30       | 8                   | 10-20 set.        |
| <i>Tereza Batista</i>                            | 1992       | 22h30       | 28                  | 7 abri. - 22 mai. |
| <i>As Noivas de Copacabana</i>                   | 1992       | 22h30       | 16                  | 2-26 jun.         |
| <i>Anos Rebeldes</i>                             | 1992       | 22h30       | 20                  | 14 jul - 14 qgo.  |
| <i>Contos de Verão</i>                           | 1993       | 22h30       | 16                  | 20 abr. - 14 mai. |
| <i>Sex Appeal</i>                                | 1993       | 22h30       | 20                  | 1 jun. - 2 jul.   |
| <i>Agosto</i>                                    | 1993       | 22h30       | 16                  | 24 ago. - 17 set. |
| <i>A Madonna de Cedro</i>                        | 1994       | 22h30       | 8                   | 26 abri. - 6 mai. |
| <i>Memorial de Maria Moura</i>                   | 1994       | 22h30       | 24                  | 17 mai. - 17 jun. |
| <i>Incidentes em Antares</i>                     | 1994       | 21h30       | 12                  | 29 nov. - 16 dez. |
| <i>Engraçadinha...Seus amores e Seus Pecados</i> | 1995       | 22h30       | 20                  | 25 abr. - 25 mai. |
| <i>Decadência</i>                                | 1995       | 21h30       | 12                  | 5-22 set.         |
| <i>Dona Flora e seus Dois Maridos</i>            | 1998       | 22h30       | 20                  | 31 mar. - 1 mai.  |
| <i>Hilda Furacão</i>                             | 1998       | 22h30       | 32                  | 26 mai. - 23 jul. |
| <b>Continua...</b>                               |            |             |                     |                   |
| <i>Labirinto</i>                                 | 1998       | 22h30       | 20                  | 10 nov. - 18 dez. |

|  |      |       |    |                   |
|--|------|-------|----|-------------------|
| <i>O Auto da Compadecida</i>                 | 1999 | 22h30 | 4  | 5-8 jan.          |
| <i>Chiquinha Gonzaga</i>                     | 1999 | 22h50 | 38 | 12 jan. - 19 mar. |
| <i>Luna Caliente</i>                         | 1999 | 21h30 | 3  | 15-17 dez.        |
| <i>A Muralha</i>                             | 2000 | 22h30 | 49 | 4 jan. - 28 mar.  |
| <i>A Invenção do Brasil</i>                  | 2000 | 22h   | 3  | 19-21 abri.       |
| <i>Aquarela do Brasil</i>                    | 2000 | 22h30 | 60 | 22 ago. - 1 dez.  |
| <i>Os Maias</i>                              | 2001 | 23h   | 44 | 9 jan. - 24 mar.  |
| <i>Presença de Anita</i>                     | 2001 | 22h30 | 16 | 7-31 ago.         |
| <i>O Quinto dos Infernos</i>                 | 2002 | 23h   | 48 | 8 jan. - 29 mar.  |
| <i>A Casa das Sete Mulheres</i>              | 2003 | 23h   | 53 | 7 jan. - 8 abr.   |
| <i>Um Só Coração</i>                         | 2004 | 23h   | 55 | 6 jan. - 8 abri.  |
| <i>Hoje é Dia de Maria</i>                   | 2005 | 23h   | 8  | 11-21 jan.        |
| <i>Mad Maria</i>                             | 2005 | 23h   | 35 | 25 jan. - 25 mar. |
| <i>Hoje é Dia de Maria: Segunda Jornada</i>  | 2005 | 23h   | 5  | 11-15 out.        |
| <i>JK</i>                                    | 2006 | 23h   | 46 | 3 jan. - 24 mar.  |
| <i>Amazônia - De Galvez a Chico Mendes</i>   | 2007 | 23h   | 55 | 2 jan. - 6 abr.   |
| <i>A Pedra do Reino</i>                      | 2007 | 22h   | 5  | 12-16 jun.        |
| <i>Queridos Amigos</i>                       | 2008 | 23h   | 25 | 18 fev. - 28 mar. |
| <i>Capitu</i>                                | 2008 | 23h   | 5  | 9-13 dez.         |
| <i>Maysa - Quando Fala o Coração</i>         | 2009 | 22h10 | 9  | 5-16 jan.         |
| <i>Som e Fúria</i>                           | 2009 | 23h   | 12 | 7-24 jul.         |
| <i>Cinquentinha</i>                          | 2009 | 22h   | 8  | 8-18 dez.         |
| <i>Dalva e Herivelto, uma Canção de Amor</i> | 2010 | 22h   | 5  | 4-8 jan.          |
| <i>Afinal, o que Querem as Mulheres?</i>     | 2010 | 23h30 | 6  | 11 nov. - 16 dez. |
| <i>O Bem-Amado</i>                           | 2011 | 23h   | 4  | 18-21 jan.        |
| <i>Chico Xavier</i>                          | 2011 | 23h   | 4  | 25-28 jan.        |
| <i>Dercy de Verdade</i>                      | 2012 | 23h   | 4  | 10-13 jan.        |
| <i>O Brado Retumbante</i>                    | 2012 | 23h   | 8  | 17-27 jan.        |
| <i>Xingu</i>                                 | 2012 | 23h   | 4  | 26-29 dez.        |
| <i>O Canto da Sereia</i>                     | 2013 | 23h   | 4  | 8-11 jan.         |
| <i>Gonzaga: de pai para filho</i>            | 2013 | 23h   | 4  | 15-18 jan.        |



Figura 16 - Quarta capa do DVD de *O Astro*



Figura 17 - Anúncio publicitário. Campanha de divulgação de *O Astro*.  
Fonte: <http://www.linkatual.com/astro.html>. Acesso em 15 jan. 2013



Figura 18 - Anúncio publicitário. Campanha de divulgação de *O Astro*.  
Fonte: <http://www.linkatual.com/astro.html>. Acesso em 15 jan. 2013

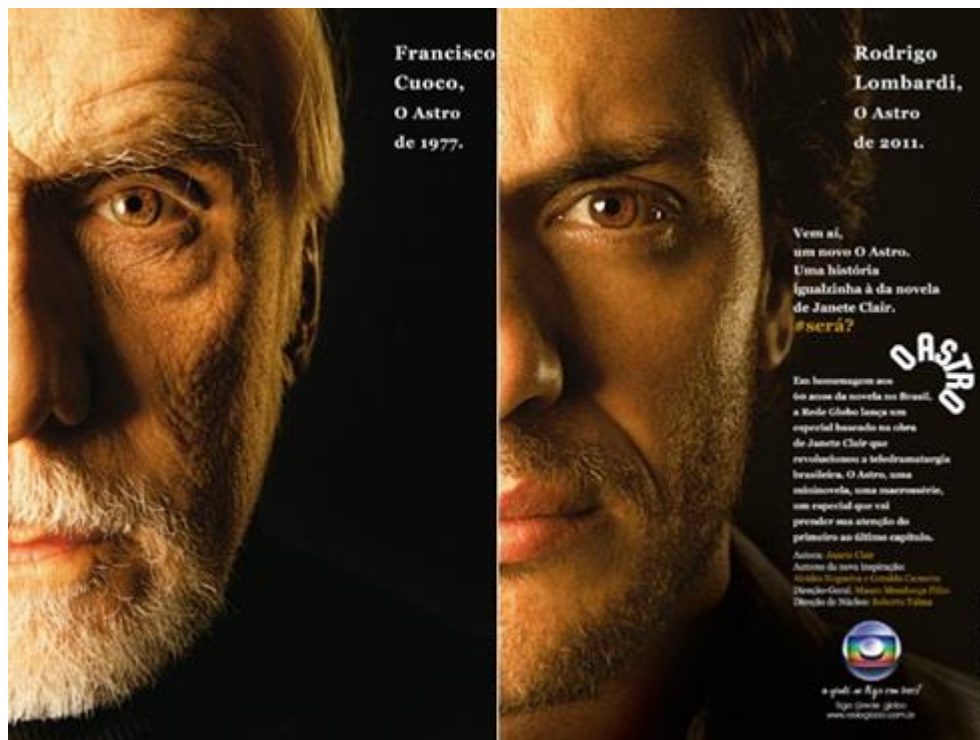


Figura 19 - Anúncio publicitário. Campanha de divulgação de *O Astro*.  
 Fonte: <http://www.linkatual.com/astro.html>. Acesso em 15 jan. 2013



Figura 20 - Anúncio publicitário. Campanha de divulgação de *O Astro*.  
 Fonte: <http://www.linkatual.com/astro.html>. Acesso em 15 jan. 2013.



**Tabela 5 - Índice de audiência de *O Astro*. Tabela construída a partir dos dados do IBOPE.**

| Capítulo | Data       | Audiência | Capítulo | Data       | Audiência |
|----------|------------|-----------|----------|------------|-----------|
| 1°       | 12/07/2011 | 28        | 33°      | 06/09/2011 | 17        |
| 2°       | 13/07/2011 | 27        | 34°      | 07/09/2011 | 16        |
| 3°       | 14/07/2011 | 26        | 35°      | 08/09/2011 | 18        |
| 4°       | 15/07/2011 | 20        | 36°      | 09/09/2011 | 15        |
| 5°       | 19/07/2011 | 21        | 37°      | 13/09/2011 | 18        |
| 6°       | 20/07/2011 | 19        | 38°      | 14/09/2011 | 20        |
| 7°       | 21/07/2011 | 20        | 39°      | 15/09/2011 | 19        |
| 8°       | 22/07/2011 | 18        | 40°      | 16/09/2011 | 16        |
| 9°       | 26/07/2011 | 22        | 41°      | 20/09/2011 | 19        |
| 10°      | 27/07/2011 | 19        | 42°      | 21/09/2011 | 18        |
| 11°      | 28/07/2011 | 21        | 43°      | 22/09/2011 | 18        |
| 12°      | 29/07/2011 | 20        | 44°      | 23/09/2011 | 16        |
| 13°      | 02/08/2011 | 22        | 45°      | 27/09/2011 | 16        |
| 14°      | 03/08/2011 | 14        | 46°      | 28/09/2011 | 18        |
| 15°      | 04/08/2011 | 25        | 47°      | 29/09/2011 | 17        |
| 16°      | 05/08/2011 | 19        | 48°      | 30/09/2011 | 16        |
| 17°      | 09/08/2011 | 21        | 49°      | 04/10/2011 | 19        |
| 18°      | 10/08/2011 | 19        | 50°      | 05/10/2011 | 16        |
| 19°      | 11/08/2011 | 19        | 51°      | 06/10/2011 | 19        |
| 20°      | 12/08/2011 | 17        | 52°      | 07/10/2011 | 24        |
| 21°      | 16/08/2011 | 19        | 53°      | 11/10/2011 | 29        |
| 22°      | 17/08/2011 | 16        | 54°      | 12/10/2011 | 12        |
| 23°      | 18/08/2011 | 20        | 55°      | 13/10/2011 | 18        |
| 24°      | 19/08/2011 | 16        | 56°      | 14/10/2011 | 17        |
| 25°      | 23/08/2011 | 19        | 57°      | 18/10/2011 | 19        |
| 26°      | 24/08/2011 | 15        | 58°      | 19/10/2011 | 16        |
| 27°      | 25/08/2011 | 19        | 59°      | 20/10/2011 | 19        |
| 28°      | 26/08/2011 | 17        | 60°      | 21/10/2011 | 16        |
| 29°      | 30/08/2011 | 19        | 61°      | 25/10/2011 | 21        |
| 30°      | 31/08/2011 | 17        | 62°      | 26/10/2011 | 19        |
| 31°      | 01/09/2011 | 17        | 63°      | 27/10/2011 | 22        |
| 32°      | 02/09/2011 | 17        | 64°      | 28/10/2011 | 26        |

**FONTE:** <http://televizao.wordpress.com/2012/04/18/audiencia-detalhada-o-astro/>  
**Acesso:** 14 mai. 2012.

**Tabela 6 - Símbolos e convenções utilizados para a transcrição do estrato verbal**

|                          |   |
|--------------------------|---|
| (..)                     | Indicam pausa observada com menos de meio segundo.  |
| (...)                    | Indicam pausa de meio a um segundo, medida com cronômetro.  |
| ...                      | Indicam continuidade de turno, considerando videogramas distintos.  |
| —                        | Travessão em final de sílaba, indica continuação do vocábulo em videograma posterior.   |
| –                        | Indica início de turno.   |
| (1.5)                    | Número entre parênteses demonstra a duração da pausa acima de um segundo durante a fala, medida com cronômetro.                     |
| .                        | Sinaliza descida de entonação.  |
| ?                        | Marca subida de entonação.  |
| ,                        | Sinaliza entonação contínua, indicando que haverá prosseguimento da fala.   |
| -                        | Hífen sem espaço marca parada súbita na fala, revelando o abandono do vocábulo ou da estrutura.                                     |
| :                        | São utilizados como recurso para alongar a vogal precedente (:::alongamento maior).   |
| !                        | Designa fala animada.   |
| >palavra<                | Palavras transcritas entre os símbolos “maior que” e “menor que” indicam fala acelerada.  |
| <palavra>                | Palavras transcritas entre os símbolos “menor que” e “maior que” indicam desaceleração da fala.                                     |
| <b><u>Sublinhado</u></b> | Sublinhado indica acento ou ênfase no volume.   |
| <b>MAIÚSCULA</b>         | Palavras maiúsculas indicam acento muito forte no volume.   |
| =                        | Sinal de igual indica que não há pausa entre a fala de dois falantes distintos ou no enunciado de um mesmo falante (fala engatada). |
| /palavra/                | A palavra transcrita entre barra revela fala em voz baixa.  |
| ( )                      | Parênteses vazios indicam transcrição impossível.   |
| (palavra)                | Palavras transcritas entre parênteses designa transcrição duvidosa.   |
| ((palavra))              | Parênteses duplos indicam comentários do pesquisador, relativos às notas de campo.  |
| [                        | Colchete do lado esquerdo indica ponto de início de sobreposição de fala.   |
| ]                        | Colchete do lado direito indica final da sobreposição.  |
| “palavra”                | Aspas indicam diálogo construído.   |

| Sequências | Patemização | Escala de Planos |        |             |        |              |        |          |        |            |        |             |        |             |        |                 | Total |      |         |
|------------|-------------|------------------|--------|-------------|--------|--------------|--------|----------|--------|------------|--------|-------------|--------|-------------|--------|-----------------|-------|------|---------|
|            |             | P. Geral         |        | P. Conjunto |        | P. Americano |        | P. Médio |        | P. Próximo |        | Primeiro P. |        | P. Close-up |        | P. Superdetalhe |       |      |         |
| CAP012EQ01 | Patêmico    | 0                | 0,00%  | 16          | 6,20%  | 10           | 3,88%  | 40       | 15,50% | 21         | 8,14%  | 0           | 0,00%  | 9           | 3,49%  | 0               | 0,00% | 96   | 111,63% |
|            | N-Patêmico  | 2                | 0,78%  | 22          | 8,53%  | 31           | 12,02% | 37       | 14,34% | 37         | 14,34% | 8           | 3,10%  | 16          | 6,20%  | 9               | 3,49% | 162  | 188,37% |
| CAP02SEQ02 | Patêmico    | 10               | 3,80%  | 19          | 7,22%  | 1            | 0,38%  | 83       | 31,56% | 33         | 12,55% | 74          | 28,14% | 22          | 8,37%  | 0               | 0,00% | 242  | 281,40% |
|            | N-Patêmico  | 0                | 0,00%  | 3           | 1,14%  | 0            | 0,00%  | 13       | 4,94%  | 5          | 1,90%  | 0           | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0               | 0,00% | 21   | 24,42%  |
| CAP02SEQ03 | Patêmico    | 0                | 0,00%  | 4           | 4,65%  | 10           | 11,63% | 13       | 15,12% | 14         | 16,28% | 23          | 26,74% | 0           | 0,00%  | 0               | 0,00% | 64   | 74,42%  |
|            | N-Patêmico  | 1                | 1,16%  | 4           | 4,65%  | 6            | 6,98%  | 3        | 3,49%  | 0          | 0,00%  | 8           | 9,30%  | 0           | 0,00%  | 0               | 0,00% | 22   | 25,58%  |
| CAP02SEQ04 | Patêmico    | 0                | 0,00%  | 20          | 25,64% | 0            | 0,00%  | 14       | 17,95% | 4          | 5,13%  | 7           | 8,97%  | 12          | 15,38% | 2               | 2,56% | 59   | 75,64%  |
|            | N-Patêmico  | 13               | 16,67% | 0           | 0,00%  | 2            | 2,56%  | 3        | 3,85%  | 1          | 1,28%  | 0           | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0               | 0,00% | 19   | 24,36%  |
| CAP03SEQ05 | Patêmico    | 3                | 1,37%  | 19          | 8,68%  | 0            | 0,00%  | 40       | 18,26% | 76         | 34,70% | 32          | 14,61% | 20          | 9,13%  | 0               | 0,00% | 190  | 220,93% |
|            | N-Patêmico  | 0                | 0,00%  | 5           | 2,28%  | 4            | 1,83%  | 20       | 9,13%  | 0          | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0               | 0,00% | 29   | 33,72%  |
| CAP03SEQ06 | Patêmico    | 0                | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0            | 0,00%  | 0        | 0,00%  | 2          | 4,26%  | 0           | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0               | 0,00% | 2    | 4,26%   |
|            | N-Patêmico  | 0                | 0,00%  | 9           | 19,15% | 2            | 4,26%  | 8        | 17,02% | 26         | 55,32% | 0           | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0               | 0,00% | 45   | 95,74%  |
| CAP15SEQ07 | Patêmico    | 0                | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0            | 0,00%  | 0        | 0,00%  | 0          | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 3           | 13,64% | 0               | 0,00% | 3    | 3,49%   |
|            | N-Patêmico  | 0                | 0,00%  | 6           | 27,27% | 0            | 0,00%  | 13       | 59,09% | 0          | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0               | 0,00% | 19   | 22,09%  |
| CAP15SEQ08 | Patêmico    | 0                | 0,00%  | 2           | 7,41%  | 0            | 0,00%  | 0        | 0,00%  | 8          | 29,63% | 0           | 0,00%  | 3           | 11,11% | 0               | 0,00% | 13   | 15,12%  |
|            | N-Patêmico  | 0                | 0,00%  | 5           | 18,52% | 3            | 11,11% | 0        | 0,00%  | 6          | 22,22% | 0           | 0,00%  | 0           | 0,00%  | 0               | 0,00% | 14   | 16,28%  |
| CAP15SEQ09 | Patêmico    | 2                | 0,31%  | 25          | 3,87%  | 62           | 9,60%  | 106      | 16,41% | 55         | 8,51%  | 31          | 4,80%  | 32          | 4,95%  | 15              | 2,32% | 328  | 50,77%  |
|            | N-Patêmico  | 7                | 1,08%  | 44          | 6,81%  | 54           | 8,36%  | 106      | 16,41% | 69         | 10,68% | 29          | 4,49%  | 9           | 1,39%  | 0               | 0,00% | 318  | 49,23%  |
| CAP64SEQ10 | Patêmico    | 2                | 0,32%  | 17          | 2,75%  | 33           | 5,33%  | 84       | 13,57% | 187        | 30,21% | 82          | 13,25% | 22          | 3,55%  | 19              | 3,07% | 446  | 518,60% |
|            | N-Patêmico  | 4                | 0,65%  | 0           | 0,00%  | 5            | 0,81%  | 103      | 16,64% | 44         | 7,11%  | 14          | 2,26%  | 0           | 0,00%  | 3               | 0,48% | 173  | 201,16% |
| Total      | Patêmico    | 17               | 0,75%  | 122         | 5,39%  | 116          | 5,12%  | 380      | 16,78% | 400        | 17,66% | 249         | 10,99% | 123         | 5,43%  | 36              | 1,59% | 1443 | 63,71%  |
|            | N-Patêmico  | 27               | 1,19%  | 98          | 4,33%  | 107          | 4,72%  | 306      | 13,51% | 188        | 8,30%  | 59          | 2,60%  | 25          | 1,10%  | 12              | 0,53% | 822  | 36,29%  |

**Grade 4 - Patemização e escala de planos**

| Sequências   | Patemização         | Variáveis Proxêmicas |              |              |               |               |               |              |              |
|--------------|---------------------|----------------------|--------------|--------------|---------------|---------------|---------------|--------------|--------------|
|              |                     | Dist. Pública        |              | Dist. Social |               | Dist. Pessoal |               | Dist. Íntima |              |
| CAP01SEQ01   | <i>Patêmico</i>     | 16                   | 6,20%        | 50           | 19,38%        | 21            | 8,14%         | 9            | 3,49%        |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 24                   | 9,30%        | 68           | 26,36%        | 45            | 17,44%        | 25           | 9,69%        |
| CAP02SEQ02   | <i>Patêmico</i>     | 29                   | 11,03%       | 84           | 31,94%        | 107           | 40,68%        | 22           | 8,37%        |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 3                    | 1,14%        | 13           | 4,94%         | 5             | 1,90%         | 0            | 0,00%        |
| CAP02SEQ03   | <i>Patêmico</i>     | 4                    | 4,65%        | 23           | 26,74%        | 37            | 43,02%        | 0            | 0,00%        |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 5                    | 5,81%        | 9            | 10,47%        | 8             | 9,30%         | 0            | 0,00%        |
| CAP02SEQ04   | <i>Patêmico</i>     | 20                   | 25,64%       | 14           | 17,95%        | 11            | 14,10%        | 14           | 17,95%       |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 13                   | 16,67%       | 5            | 6,41%         | 1             | 1,28%         | 0            | 0,00%        |
| CAP03SEQ05   | <i>Patêmico</i>     | 22                   | 10,05%       | 40           | 18,26%        | 108           | 49,32%        | 20           | 9,13%        |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 5                    | 2,28%        | 24           | 10,96%        | 0             | 0,00%         | 0            | 0,00%        |
| CAP03SEQ06   | <i>Patêmico</i>     | 0                    | 0,00%        | 0            | 0,00%         | 2             | 4,26%         | 0            | 0,00%        |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 9                    | 19,15%       | 10           | 21,28%        | 26            | 55,32%        | 0            | 0,00%        |
| CAP15SEQ07   | <i>Patêmico</i>     | 0                    | 0,00%        | 0            | 0,00%         | 0             | 0,00%         | 3            | 13,64%       |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 6                    | 27,27%       | 13           | 59,09%        | 0             | 0,00%         | 0            | 0,00%        |
| CAP15SEQ08   | <i>Patêmico</i>     | 2                    | 7,41%        | 0            | 0,00%         | 8             | 29,63%        | 3            | 11,11%       |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 5                    | 18,52%       | 3            | 11,11%        | 6             | 22,22%        | 0            | 0,00%        |
| CAP15SEQ09   | <i>Patêmico</i>     | 27                   | 4,18%        | 168          | 26,01%        | 86            | 13,31%        | 47           | 7,28%        |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 51                   | 7,89%        | 160          | 24,77%        | 98            | 15,17%        | 9            | 1,39%        |
| CAP64SEQ10   | <i>Patêmico</i>     | 19                   | 3,07%        | 117          | 18,90%        | 269           | 43,46%        | 41           | 6,62%        |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 4                    | 0,65%        | 108          | 17,45%        | 14            | 2,26%         | 3            | 0,48%        |
| <b>Total</b> | <i>Patêmico</i>     | <b>139</b>           | <b>6,14%</b> | <b>496</b>   | <b>21,90%</b> | <b>649</b>    | <b>28,65%</b> | <b>159</b>   | <b>7,02%</b> |
|              | <i>Não-Patêmico</i> | 125                  | 5,52%        | 413          | 18,23%        | 203           | 8,96%         | 37           | 1,63%        |

### Grade 5 - Patemização e variáveis proxêmicas

| Sequências | Patemizaçã<br>o | Movimentos de Câmera |        |       |        |          |       |           |       |            |       |         |       |
|------------|-----------------|----------------------|--------|-------|--------|----------|-------|-----------|-------|------------|-------|---------|-------|
|            |                 | PAN-V                |        | PAN-H |        | Dolly-in |       | Dolly-out |       | Travelling |       | Zoom-in |       |
| CAP01SEQ01 | Patêmico        | 4                    | 1,55%  | 11    | 4,26%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 13         | 5,04% | 0       | 0,00% |
|            | N-Patêmico      | 0                    | 0,00%  | 7     | 2,71%  | 3        | 1,16% | 2         | 0,78% | 10         | 3,88% | 0       | 0,00% |
| CAP02SEQ02 | Patêmico        | 9                    | 3,42%  | 10    | 3,80%  | 5        | 1,90% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
|            | N-Patêmico      | 0                    | 0,00%  | 0     | 0,00%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
| CAP02SEQ03 | Patêmico        | 3                    | 3,49%  | 27    | 31,40% | 3        | 3,49% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
|            | N-Patêmico      | 0                    | 0,00%  | 0     | 0,00%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 4          | 4,65% | 0       | 0,00% |
| CAP02SEQ04 | Patêmico        | 4                    | 5,13%  | 6     | 7,69%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 6       | 7,69% |
|            | N-Patêmico      | 0                    | 0,00%  | 7     | 8,97%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
| CAP03SEQ05 | Patêmico        | 8                    | 3,65%  | 13    | 5,94%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 2       | 0,91% |
|            | N-Patêmico      | 7                    | 3,20%  | 4     | 1,83%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
| CAP03SEQ06 | Patêmico        | 0                    | 0,00%  | 0     | 0,00%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
|            | N-Patêmico      | 0                    | 0,00%  | 8     | 17,02% | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
| CAP15SEQ07 | Patêmico        | 0                    | 0,00%  | 0     | 0,00%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
|            | N-Patêmico      | 0                    | 0,00%  | 0     | 0,00%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
| CAP15SEQ08 | Patêmico        | 5                    | 18,52% | 0     | 0,00%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
|            | N-Patêmico      | 0                    | 0,00%  | 0     | 0,00%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 0          | 0,00% | 0       | 0,00% |
| CAP15SEQ09 | Patêmico        | 7                    | 1,08%  | 14    | 2,17%  | 24       | 3,72% | 16        | 2,48% | 39         | 6,04% | 3       | 0,46% |
|            | N-Patêmico      | 11                   | 1,70%  | 33    | 5,11%  | 4        | 0,62% | 5         | 0,77% | 10         | 1,55% | 0       | 0,00% |
| CAP64SEQ10 | Patêmico        | 4                    | 0,65%  | 45    | 7,27%  | 7        | 1,13% | 0         | 0,00% | 15         | 2,42% | 0       | 0,00% |
|            | N-Patêmico      | 6                    | 0,97%  | 30    | 4,85%  | 0        | 0,00% | 0         | 0,00% | 11         | 1,78% | 0       | 0,00% |
| Total      | Patêmico        | 44                   | 1,94%  | 126   | 5,56%  | 39       | 1,72% | 16        | 0,71% | 67         | 2,96% | 11      | 0,49% |
|            | N-Patêmico      | 24                   | 1,06%  | 89    | 3,93%  | 7        | 0,31% | 7         | 0,31% | 35         | 1,55% | 0       | 0,00% |

### Grade 6 – Patemização e movimentos de câmera

| Sequências | Patemização  | Ângulos de filmagem |        |         |        |                |       |         |        |
|------------|--------------|---------------------|--------|---------|--------|----------------|-------|---------|--------|
|            |              | Horizontal          |        |         |        | Contre-plongée |       | Plongée |        |
|            |              | Frontal             |        | Lateral |        |                |       |         |        |
| CAP01SEQ01 | Patêmico     | 10                  | 3,88%  | 71      | 27,52% | 7              | 2,71% | 8       | 3,10%  |
|            | Não-Patêmico | 37                  | 14,34% | 110     | 42,64% | 0              | 0,00% | 15      | 5,81%  |
| CAP02SEQ02 | Patêmico     | 11                  | 4,18%  | 205     | 77,95% | 3              | 1,14% | 23      | 8,75%  |
|            | Não-Patêmico | 0                   | 0,00%  | 17      | 6,46%  | 0              | 0,00% | 4       | 1,52%  |
| CAP02SEQ03 | Patêmico     | 0                   | 0,00%  | 64      | 74,42% | 0              | 0,00% | 0       | 0,00%  |
|            | Não-Patêmico | 0                   | 0,00%  | 18      | 20,93% | 0              | 0,00% | 4       | 4,65%  |
| CAP02SEQ04 | Patêmico     | 13                  | 16,67% | 40      | 51,28% | 2              | 2,56% | 4       | 5,13%  |
|            | Não-Patêmico | 0                   | 0,00%  | 14      | 17,95% | 0              | 0,00% | 5       | 6,41%  |
| CAP03SEQ05 | Patêmico     | 38                  | 17,35% | 142     | 64,84% | 6              | 2,74% | 4       | 1,83%  |
|            | Não-Patêmico | 8                   | 3,65%  | 21      | 9,59%  | 0              | 0,00% | 0       | 0,00%  |
| CAP03SEQ06 | Patêmico     | 0                   | 0,00%  | 2       | 4,26%  | 0              | 0,00% | 0       | 0,00%  |
|            | Não-Patêmico | 8                   | 17,02% | 37      | 78,72% | 0              | 0,00% | 0       | 0,00%  |
| CAP15SEQ07 | Patêmico     | 0                   | 0,00%  | 3       | 13,64% | 0              | 0,00% | 0       | 0,00%  |
|            | Não-Patêmico | 0                   | 0,00%  | 19      | 86,36% | 0              | 0,00% | 0       | 0,00%  |
| CAP15SEQ08 | Patêmico     | 0                   | 0,00%  | 10      | 37,04% | 0              | 0,00% | 3       | 11,11% |
|            | Não-Patêmico | 0                   | 0,00%  | 14      | 51,85% | 0              | 0,00% | 0       | 0,00%  |
| CAP15SEQ09 | Patêmico     | 78                  | 12,07% | 236     | 36,53% | 8              | 1,24% | 6       | 0,93%  |
|            | Não-Patêmico | 45                  | 6,97%  | 269     | 41,64% | 2              | 0,31% | 2       | 0,31%  |
| CAP64SEQ10 | Patêmico     | 54                  | 8,72%  | 383     | 61,87% | 6              | 0,97% | 3       | 0,48%  |
|            | Não-Patêmico | 23                  | 3,72%  | 150     | 24,23% | 0              | 0,00% | 0       | 0,00%  |
| Total      | Patêmico     | 204                 | 9,01%  | 1156    | 51,04% | 32             | 1,41% | 51      | 2,25%  |
|            | Não-Patêmico | 121                 | 5,34%  | 669     | 29,54% | 2              | 0,09% | 30      | 1,32%  |

### Grade 7 - Patemização e ângulos de filmagem

| Sequências | Patemização | Transições   |        |       |       |      |       |             |       |               |       |
|------------|-------------|--------------|--------|-------|-------|------|-------|-------------|-------|---------------|-------|
|            |             | Corte direto |        | Fusão |       | Flou |       | Clareamento |       | Escurecimento |       |
| CAP01SEQ01 | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
|            | N-Patêmico  | 96           | 37,21% | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| CAP02SEQ02 | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 3           | 1,14% | 0             | 0,00% |
|            | N-Patêmico  | 144          | 54,75% | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| CAP02SEQ03 | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
|            | N-Patêmico  | 25           | 29,07% | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| CAP02SEQ04 | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 3             | 3,85% |
|            | N-Patêmico  | 29           | 37,18% | 3     | 3,85% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| CAP03SEQ05 | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 3           | 1,37% | 0             | 0,00% |
|            | N-Patêmico  | 85           | 38,81% | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| CAP03SEQ06 | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
|            | N-Patêmico  | 9            | 19,15% | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| CAP1SEQ07  | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
|            | N-Patêmico  | 5            | 22,73% | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| CAP15SEQ08 | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
|            | N-Patêmico  | 15           | 55,56% | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| CAP15SEQ09 | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
|            | N-Patêmico  | 266          | 41,18% | 3     | 0,46% | 0    | 0,00% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| CAP64SEQ10 | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 36   | 5,82% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
|            | N-Patêmico  | 260          | 42,00% | 0     | 0,00% | 6    | 0,97% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |
| Total      | Patêmico    | 0            | 0,00%  | 0     | 0,00% | 36   | 1,59% | 6           | 0,26% | 3             | 0,13% |
|            | N-Patêmico  | 934          | 41,24% | 6     | 0,26% | 6    | 0,26% | 0           | 0,00% | 0             | 0,00% |

**Grade 8 - Patemização e transição de tomadas**