

DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-150201-2314>

## A TELENOVELA DAS 23H: UMA DESCRIÇÃO DO GÊNERO A PARTIR DA TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA

Leonardo Coelho Corrêa-Rosado\*

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

Belo Horizonte, MG, Brasil

Mônica Santos de Souza Melo\*\*

Universidade Federal de Viçosa

Departamento de Letras

Viçosa, MG, Brasil

**Resumo:** Desde 2011, a Rede Globo exhibe, geralmente no segundo semestre e na faixa de horário das 23 horas, um remake de uma novela de grande repercussão de décadas anteriores. Além de ser um horário diferenciado para o padrão da emissora, as referidas telenovelas possuem outras características, como uma menor extensão. O presente trabalho objetiva descrever o gênero situacional telenovela a partir de um de seus formatos: a telenovela das 23h. Para essa descrição, consideramos os exemplares exibidos até então: O Astro, exibida em 2011; Gabriela, exibida em 2012; e Saramandaia, exibida em 2013. A perspectiva teórico-metodológica deste trabalho é baseada nos postulados da Teoria Semiolingüística de Patrick Charaudeau (1983, 1992, 2004) e no conceito de formato, delimitado por Aronchi de Souza (2004).

**Palavras-chave:** Semiolingüística. Gênero discursivo. Telenovela.

### 1 INTRODUÇÃO

No Brasil, não é difícil observar como a telenovela está presente na vida de vários brasileiros através de diversas práticas linguageiras, como nas conversas no café da manhã, nas conversas nos intervalos da hora do trabalho, nas revistas que discorrem sobre elas, ou ainda nos bolões lotéricos que são realizados para se descobrir quem matou quem em tal telenovela (TN). 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.

\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. Bolsista CAPES/DS. Email: [tintimcorre@hotmail.com](mailto:tintimcorre@hotmail.com).

\*\* Professora Associada II. Doutora em Estudos Linguísticos pela UFMG. Email: [monicassmelo@yahoo.com.br](mailto:monicassmelo@yahoo.com.br).

Como um objeto cultural, a telenovela materializa-se no meio social como uma prática discursiva recorrente, o que nos faz considerá-la como um gênero discursivo ou situacional, tal como quer Charaudeau (2004).

Outro aspecto que nos chama a atenção é o fato de que, desde 2011, a Rede Globo exhibe, geralmente no segundo semestre e na faixa de horário das 23 horas, um *remake* de uma novela de grande repercussão de décadas anteriores. Além de ser um horário diferenciado para o padrão da emissora, as referidas telenovelas possuem outras características, como uma menor extensão, que as diferem das demais telenovelas exibidas nos horários das 18, 19 e 21 horas

Assim, o presente trabalho objetiva descrever o gênero situacional *telenovela* a partir de um de seus formatos: *a telenovela das 23h*. Para essa descrição, consideramos os exemplares exibidos até então: *O Astro*, exibida em 2011, entre 12 de julho e 28 de outubro; *Gabriela*, exibida em 2012, entre 18 de junho e 26 de outubro; e *Saramandaia*, exibida em 2013, entre 24 de junho e 27 de setembro. Nossa perspectiva teórico-metodológica baseia-se nos postulados da Teoria Semiollingüística de Patrick Charaudeau (1983, 1992, 2004) e no conceito de *formato* delimitado por Aronchi de Souza (2004).

Este trabalho está dividido em duas grandes partes, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira parte, apresentamos a proposta teórico-metodológica de Charaudeau (2004) para a descrição dos gêneros discursivos, denominados no âmbito da Teoria Semiollingüística *gêneros situacionais*. Na segunda parte do trabalho, apresentamos a descrição do gênero em estudo em termos de suas restrições situacionais, discursivas e formais.

## 2 UMA ABORDAGEM SEMIOLINGÜÍSTICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS

No âmbito da Teoria Semiollingüística, a descrição de um gênero discursivo se faz a partir da articulação entre três níveis: a) o *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 *discursivo*, que determina o quadro do tratamento languageiro ou construção discursiva do gênero; e c) o *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 situacionais de produção e interpretação, Charaudeau (2004) prefere denominá-los “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.

O **nível das restrições situacionais** é responsável por determinar a expectativa 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, de modo geral, pode ser compreendido como o conjunto de restrições que regularizam a prática sociolinguageira e que resultam nas condições de produção e interpretação dos atos de linguagem (CHARAUDEAU, 1983, p. 54). Esse contrato, segundo Charaudeau (1995, p. 102), possui os seguintes componentes: a) *finalidade* (estamos aqui para dizer o quê?), b) *propósito* (de que se trata?), c) *identidade* dos sujeitos envolvidos (quem fala com quem?), e d) *circunstâncias materiais* em que a troca se realiza (qual o quadro físico e mental da troca?).

O **nível das restrições discursivas**, de acordo com Charaudeau (2004), mantém com o primeiro, o das restrições situacionais, uma relação de causalidade, uma vez que o contrato comunicacional determina o quadro do tratamento linguageiro do ato de linguagem; esse quadro constitui-se como a configuração do nível das restrições discursivas de que estamos falando.

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, no qual os dados externos são ordenados no quadro do tratamento linguageiro através de uma correspondência entre eles e as restrições discursivas (CHARAUDEAU, 2004).

Nesse nível de restrições, encontramos os seguintes componentes: a) os *modos enoncivos*, ou os modos de organização do discurso (descritivo, narrativo e argumentativo) utilizados como procedimento de racionalização e construção de um mundo significado; b) os *modos enunciativos*, correspondentes às modalidades enunciativas apontadas por Charaudeau (1992): alocutivo, elocutivo e delocutivo; c) os *modos de tematização*, a organização dos temas e subtemas do gênero; e d) os *modos de semiologização*, correspondentes ao modo de uso das substâncias linguageiras ou *mise en scène* material, verbal ou visual, do gênero.

O **nível das restrições formais** corresponde ao nível do texto. Dessa forma, as categorias que configuram esse nível são categorias de ordem linguística que permitem descrever as constantes do gênero em termos formais. Nesse nível, encontramos os seguintes elementos: 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.

### 3 DAS RESTRIÇÕES SITUACIONAIS ÀS RESTRIÇÕES FORMAIS: O GÊNERO TELENOVELA DAS 23H

Para descrevermos a configuração do gênero *telenovela das 23h*, valer-nos-emos da metodologia 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 às definições formais.

### 3.1 AS RESTRIÇÕES SITUACIONAIS

No que concerne às restrições situacionais do gênero que descrevemos neste trabalho, a *telenovela das 23h*, estas se configuram da seguinte maneira.

Como as demais telenovelas e outros gêneros ficcionais televisivos (minisséries, seriados, unitários<sup>1</sup>), 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 sentido, a finalidade do gênero situacional em questão define-se fundamentalmente por propor ao telespectador uma *satisfação hedônica*, ou seja, a finalidade é *faire-plaisir* (fazer-agradar) em função da história que é contada por meio das imagens e dos diálogos.

Considerando essa finalidade, Calza (1996) faz uma consideração interessante sobre as telenovelas que pode ser bem aplicada à telenovela das 23h:

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).

Esse *fazer-agradar* permite atualizar uma visada emocional. Charaudeau (2004, p. 23) define **visada** como sendo uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa do ato de linguagem, correspondendo, com isso, a uma atitude enunciativa de base definida tanto pela intenção comunicativa do sujeito comunicante, quanto pela identidade que ele atribui ao sujeito interpretante. Assim, a visada emocional, que configura a finalidade do contrato comunicacional do gênero telenovela das 23h, diz respeito a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que se define por um projeto de fala que procura suscitar no destinatário um conjunto de emoções e afeições, fazendo dele um sujeito “que sente” e não um sujeito racionalizante, como o fazem as visadas informativa e explicativa, por exemplo. Tal visada pode ser compreendida da seguinte forma: eu quer “agradar” (fazer-agradar) 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.

As palavras de Calza (1996) apresentadas anteriormente sugerem, efetivamente, a existência dessa visada emocional na finalidade do gênero quando ela afirma 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”.

---

<sup>1</sup> Para uma melhor compreensão dos gêneros ficcionais televisivos, sugerimos a leitura dos trabalhos de Balogh (2002) e Pallottini (1998).

Além da visada emocional, observamos que a telenovela das 23h pode engendrar mais duas outras visadas: uma visada de informação<sup>2</sup> e uma visada de incitação<sup>3</sup>. Essas visadas se apresentam em sequências do texto audiovisual bastante específicas e nem sempre estão presentes. Em outras palavras, elas são elementos acessórios do gênero, mas sendo obrigatória sua presença na configuração da finalidade geral.

De um modo geral, observamos que a visada de informação é engendrada quando alguma personagem informa sobre algum fenômeno social que tem correspondência com a realidade “fora da tela” (ou seja, com a realidade vivida e experienciada pelo telespectador enquanto sujeito social vinculado a um momento e espaço histórico-sociais). É o caso, por exemplo, de quando Lili (personagem de *O Astro*) alerta a um de seus passageiros sobre a necessidade de se usar o cinto de segurança, informando ao telespectador sobre os perigos e os cuidados no trânsito e na direção de veículos.

Já a visada de incitação é engendrada quando se realiza um *merchandising* no âmbito da exibição. O *merchandising* designa, para nós, a veiculação, em mídia, de menções ou aparições de um produto, serviço ou marca, de forma não ostensiva e aparentemente casual, em programa de TV (RABAÇA; BARBOSA, 1995, p. 396). Desse modo, quando em uma sequência do texto telenovélico é mostrado e/ou anunciado por um personagem o uso de um determinado produto ou marca, observamos que há, de maneira implícita, a incitação, por meio de uma estratégia discursiva de sedução, ao uso e, conseqüentemente, à compra do produto/marca anunciado/mostrado. Ou seja, o sujeito enunciador (disfarçado atrás das personagens e do mundo diegético que ele cria<sup>4</sup>) faz acreditar ao sujeito destinatário que ele será o beneficiário do uso/compra do produto anunciado. Trata-se, então, da mesma visada suscitada pelo contrato publicitário; no entanto, no caso da telenovela, ela se insere no âmbito da história, fazendo passar a impressão ao telespectador de que se trata de um evento e de um objeto presente no cotidiano das personagens.

Em termos de **propósito**, a telenovela das 23h propõe uma história de ficção que pode tocar em temas variados: amor, morte, família, sociedade, entre outros. Compreendemos *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, a sucessão de fatos ficcionais proposta ao telespectador por meio da *mise en scène* narrativa.

Diferentemente das *histórias* das telenovelas exibidas às 18h, 19h e 21h, a telenovela das 23h apresenta uma história que não é original, no sentido de ser exibida pela primeira vez na televisão; na verdade, as histórias propostas pelas telenovelas da

<sup>2</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 sobre a existência dos fatos, ou sobre o porquê ou como de seu surgimento.” (p. 23).

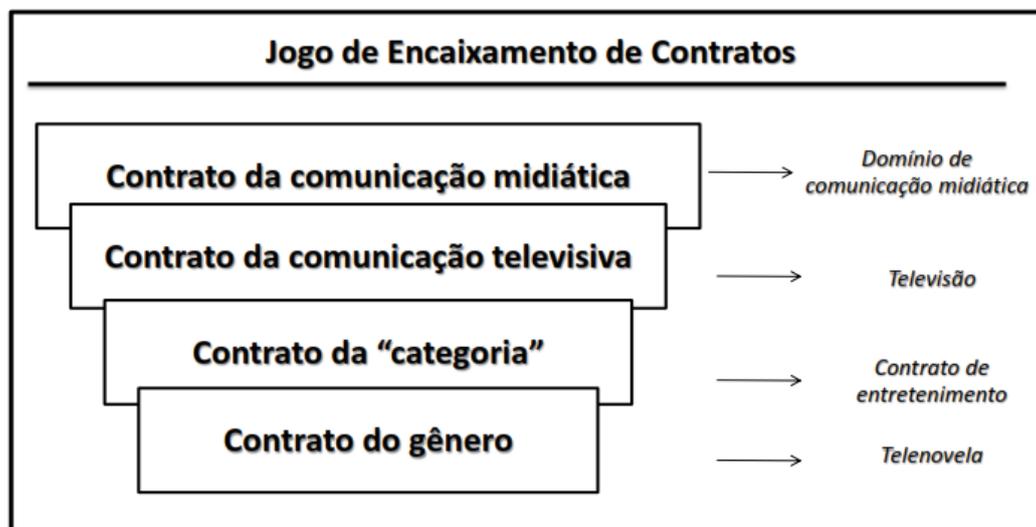
<sup>3</sup> Segundo Charaudeau (2004), a visada de incitação designa: “eu quer ‘mandar fazer’ (*faire faire*), mas não estando em posição de autoridade, como no caso da prescrição, não pode senão incitar a fazer; ele deve, então, ‘fazer acreditar’ (por persuasão ou sedução) ao tu que ele será o beneficiário de seu próprio ato; tu está, então em posição de ‘dever acreditar’ que, se ele age, é para o seu bem.” (p. 23).

<sup>4</sup> Ao tratarmos das identidades dos sujeitos envolvidos nesse ato de linguagem, retornaremos a essa questão.

23h são *remakes* de sucessos de décadas anteriores. *Remakes*, nas palavras de Xavier (2007), são regravações de novelas de sucesso que podem sofrer mudanças de forma a atualizar e ajustar a obra ao novo contexto sócio-histórico. Isso ocorreu com as três telenovelas exibidas até então: *O Astro*, a primeira novela desse gênero, é um *remake* da telenovela exibida em 1977/1978; *Gabriela* é um *remake* da telenovela exibida em 1975; e *Saramandaia* é *remake* da telenovela exibida em 1976.

No que concerne às **identidades** dos sujeitos, essas atualizam as identidades do contrato de comunicação midiática televisiva. Em nossa perspectiva, o contrato do gênero telenovela está vinculado, por meio do que denominamos em trabalho anterior<sup>5</sup> *jogo de encaixamento de contratos*, ao contrato da comunicação midiática geral e ao contrato da comunicação midiática televisiva. Essa estrutura pode ser observada na figura 1:

**Figura 1 – Jogo de encaixamento de contratos proposta por Corrêa-Rosado (2013)**



A figura 1 permite-nos observar que o gênero situacional (no caso, o gênero telenovela das 23h) é uma forma de contratualização de nível inferior. Além do mais, a figura 1 coloca em evidência o fato de que o processo comunicativo que consideramos neste trabalho 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 restrições e condições. Assim, o contrato da comunicação midiática oferece as condições gerais para que a telenovela seja considerada uma situação de comunicação midiática, enquanto o contrato da comunicação televisiva refina o contrato anterior segundo o dispositivo material em que a troca se realiza – no caso a mídia televisiva e tudo o que ela pressupõe em termos de suas *restrições organizacionais*, de suas *materialidades significantes*, de sua *tecnologia* e de seu *suporte*. Portanto, o contrato do gênero retira várias de suas características desses macrocontratos e os engendra em sua discursivização.

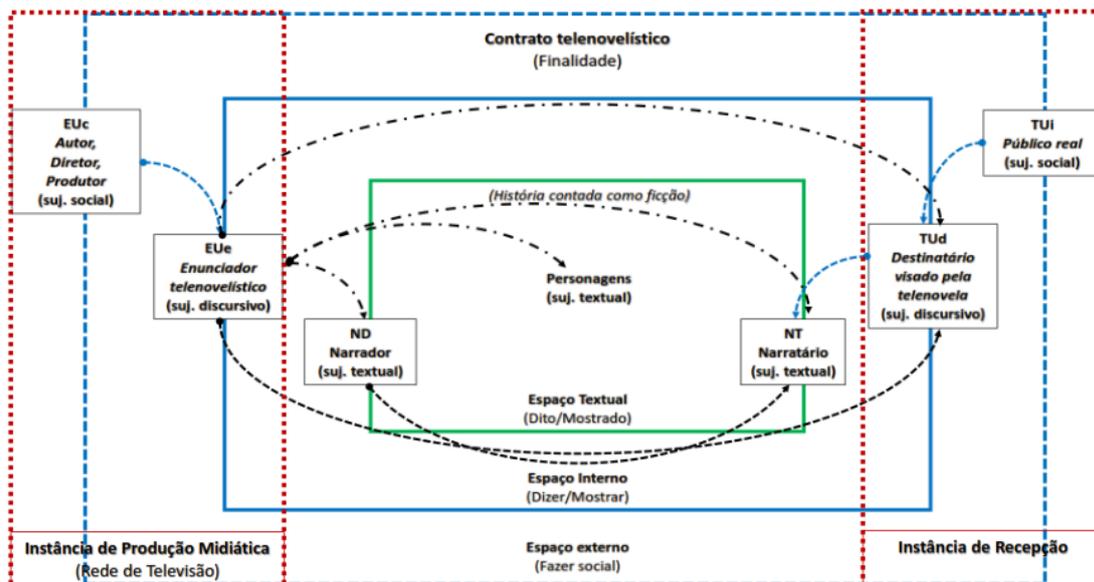
<sup>5</sup> Referimo-nos aqui ao trabalho de mestrado intitulado *Sorrir ou chorar? A patemização na telenovela brasileira, um estudo de O Astro* (CORRÊA-ROSADO, 2013).

Nessa perspectiva, se pensarmos que a comunicação midiática (e, por conseguinte, a comunicação midiática televisiva) realiza-se na tensão entre um *fazer saber/compreender/agradar* (visada de informação/explicação/emocional) e um *fazer fazer* (visada de incitação) – uma vez que tal contrato produz um determinado objeto de informação, explicação ou entretenimento dentro de uma lógica cívica: informar/explicar/entretêr o cidadão; e produz um objeto de consumo segundo uma lógica comercial: captar as massas para sobreviver à concorrência, tal como propõe Charaudeau (2006a) e Lochard e Soulages (1998) – relacionando duas instâncias, uma *instância de produção midiática* e uma *instância de recepção midiática*, por meio de um produto, o texto midiático, as **identidades** que configuram o gênero telenovela vão ao encontro dessas condições gerais apresentadas por esses macrocontratos.

Então, no gênero telenovela das 23h há, de um lado, uma *instância de produção* ou *instância midiática*, e do outro lado, a *instância de recepção* ou *público*, relacionadas pelo próprio texto telenovelistico, o resultado material de um ato de linguagem produzido pela primeira instância para a segunda. No que concerne à instância midiática, esta é formada por todos os sujeitos que produzem a telenovela (operadores de câmera, figurinistas, cenógrafos, diretores, iluminadores, atores, etc.) e a enunciam (os autores que assinam a outra), 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.

Podemos representar o ato de linguagem telenovelistico a partir do seguinte esquema apresentado na figura 2.

Figura 2 – O quadro enunciativo do gênero telenovela das 23h<sup>6</sup>



<sup>6</sup> Gostaríamos de agradecer pelos apontamentos da professora Emília Mendes (UFMG) que nos ajudou a representar melhor o quadro proposto.

O quadro enunciativo da figura 2 foi constituído a partir do quadro dos sujeitos da linguagem proposto por Charaudeau (2008)<sup>7</sup>. Nele observamos que a enunciação da telenovela se realiza a partir da articulação de um *espaço externo*, de um *espaço interno* e de um terceiro espaço, a que denominamos *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 à telenovela das 23h. 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 enunciador* (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.

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. Esse espaço corresponde àquele onde 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>8</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

<sup>7</sup> O quadro dos sujeitos da linguagem de Charaudeau (1983) sofreu, ao longo dos anos, inúmeras adaptações e revisões por parte dos pesquisadores do *Centre de Analyse du Discours* (CAD) de Paris XIII, do *Núcleo de Análise do Discurso* (NAD) da FALE/UFMG e também do *Núcleo de Estudos sobre Transgressão, Imagens e Imaginários* (NETII) da FALE/UFMG. A versão que tomamos por base para representar o ato de linguagem telenovelístico é a aquela apresentada no livro *Linguagem e Discurso – Modos de organização* (tradução em português para os pesquisadores brasileiros a partir de parte do *Langage et Discours* e da *Grammaire du sens et de l'expression* de Patrick Charaudeau), sendo, desse modo, a versão mais atual do quadro apresentado em 1983. Entretanto, nossa convivência com os pesquisadores e nosso contato e leitura de trabalhos realizados no âmbito desses centros/núcleos de estudos supracitados influenciaram-nos na confecção do quadro que apresentamos neste trabalho. Desse modo, além do quadro base de 2008/1983, também dialogamos com os quadros de Machado e Mendes (2013) e de Lochard e Soulages (1998).

<sup>8</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.

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 elas são sujeitos que falam, sem serem os fiadores do ato de linguagem, pois não são responsáveis pelo ponto de vista que enunciam<sup>9</sup>. Por outro lado, elas são visuais pelo fato de se materializarem no texto, sobretudo, por meio dos signos icônicos, ou seja, um tipo de signo visual que possui uma similitude de configuração com o objeto que representa.

As instâncias textuais que mencionamos anteriormente são instauradas no texto telenovélico por meio de uma “operação de terceirização” utilizada pelo sujeito enunciador, integrante da instância midiática. A operação de terceirização, conforme Soulages (1999), corresponde a uma estratégia de encenação discursiva de que se vale o sujeito enunciador telenovélico para criar o mundo ficcional e encenar a história contada pela telenovela. 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, representadas por atores midiáticos, passam a agir e a interagir no interior do mundo diegético 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.

Diante dessa “operação de terceirização”, podemos dizer que, embora aparentemente autônomas, as instâncias textuais (personagens, narrador e narratário), na verdade, são criadas pelo EUE (sujeito enunciador) 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 enunciador. Além do mais, o destinatário é colocado numa posição de testemunha, observando o desenrolar das ações narrativas realizadas no âmbito da história. Esta posição, garantida pela operação de terceirização, viabiliza o acionamento de uma atitude de *identificação-projeção* por parte desse telespectador, isto é, o sujeito enunciador utiliza-se de uma mecânica discursiva (ou um dispositivo) que permite aos telespectadores se identificarem com certos personagens e se projetarem no que está sendo apresentado pela história

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

---

<sup>9</sup> Essa questão é melhor compreendida em Corrêa-Rosado (2013).

um discurso baseado no *fazer-ser*; 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, esse arranjo discursivo vai ao encontro dos apontamentos de Calza (1996) sobre a finalidade do gênero telenovela que apontamos anteriormente: *o telespectador se envolve e deseja ver reconhecida sua própria existência e experiência cotidiana na tela da televisão, exaurindo-se em emoções e sobressaltos.*

Em relação às **circunstâncias materiais** do gênero situacional em estudo, a telenovela das 23h apresenta um *formato* diferente do das demais telenovelas da Rede Globo, as telenovelas das 18h, 19h e 21h. O *formato* 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.

As telenovelas das 23h exibidas até então (*O Astro*, *Gabriela* e *Saramandaia*) 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 têm a extensão das demais, que geralmente se estendem entre 150 e 180 capítulos: *O Astro* teve uma extensão de 64 capítulos, enquanto *Gabriela* uma extensão de 77 capítulos. Já *Saramandaia* estendeu-se até o 57º capítulo.

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 se utiliza de várias *materialidades significantes* extraídas do sistema icônico-filmico, do sistema musical e do sistema verbal. Logo, há uma interação entre diversos tipos de signos, signos visuais-filmicos, signos verbais e signos musicais, o que faz dos produtos desse ato de linguagem, os textos, serem plurissemióticos ou sincréticos. Nesse sentido, as circunstâncias materiais da troca fazem com que a significação discursiva seja obtida no conjunto dessas materialidades significantes.

Pelo fato de a telenovela das 23h ser um gênero televisivo, isto é, pelo fato de o contrato do gênero em questão estar vinculado ao contrato da comunicação midiática televisiva e, por sua vez, ao contrato da comunicação midiática em geral, o *suporte* do gênero é o mesmo da comunicação televisiva. Nesse sentido, o suporte é a própria tela da televisão que materializa, por meio da tecnologia de que ela se vale, as matérias linguageiras que estão em jogo na produção de sentido de um produto televisivo.

Essa tecnologia é ainda responsável pela organização da topologia dessa comunicação, já que ela posiciona a *instância midiática* e a *instância de recepção*, que se encontram ligadas uma a outra pela tela da TV, bem como regula a relação entre elas. Dessa forma, a interação entre essas duas instâncias é assimétrica, visto que “um dos parceiros permanece estruturalmente ausente, o público que se encontra na outra extremidade da cadeia, privado de toda possibilidade de resposta [...]” (SOULAGES, 1999, p. 46). Devido a essa assimetria, os locutores 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 reações que eles supõem que os interlocutores poderão ter, obrigando-os a imaginar o que se poderia esperar do público.

### 3.2 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 (*visada emocional*) determina a escolha dos modos de organização narrativo e descritivo como os **modos enuncivos** predominantes. Como a telenovela das 23h pode selecionar uma *visada de incitação*, o modo argumentativo pode se fazer presente, sobretudo nas sequências de *merchandising*.

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 que os inserimos 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 de *O Astro*, por exemplo, 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 e amor, 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 uma “operação de terceirização” como uma estratégia de encenação discursiva. Essa estratégia pressupõe que os diálogos ocorridos no interior da telenovela participem de uma *duplicidade enunciativa* (MAINGUENEAU, 1996, p.159), 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, um enunciado no qual nem o sujeito enunciativo, nem o sujeito destinatário estão implicados (CHARAUDEAU, 1992, p. 619).

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-filmicos e musicais jogam para a significação do ato de linguagem. Essa multiplicidade de modos de semiologização faz com que a produção do enunciado telenovélico 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* 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 (GARDIES, 1993, p. 17).

### 3.3 AS RESTRIÇÕES FORMAIS

As restrições formais dizem respeito às regularidades de ordem linguageira apresentadas na superfície do texto enquanto resultado material do ato de linguagem telenovélico. Nesse sentido, é importante não perdermos de vista o fato de que consideramos como texto telenovélico a *exibição da telenovela na tela de TV, desde o momento em que se encerra a exibição do programa anterior e se inicia a exibição da telenovela propriamente dita, até o momento em que ela finaliza e outro programa inicia-se, considerando a grade horária*. Logo, nosso parâmetro é o posicionamento da telenovela na grade horária, parâmetro este que nos oferece o início e o fim do texto telenovélico e as restrições que ele apresenta em termos de gênero situacional.

Diante dessa perspectiva, os dados referentes à *composição textual*, à *construção formal* e à *mise en scène textual* (especialmente essa última) consideram o parâmetro apresentado. Em outras palavras, descreveremos as regularidades formais do gênero considerando o que é exibido na tela de TV no momento em que a emissora anuncia o início da telenovela, até o momento em que a novela finaliza e outro programa é anunciado<sup>10</sup>.

Assim, no que concerne à *mise en scène textual* do gênero em estudo, esta se organiza a partir de elementos paratextuais recorrentes como as *vinhetas de abertura e fechamento*, as *passagens de break*, o *resumo do capítulo anterior*, a *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 final (vinheta de fechamento). Elas são constituídas pelo logotipo do programa e de outros elementos como os nomes 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

---

<sup>10</sup> Inclusive esse é o parâmetro que consideramos durante a coleta das telenovelas em estudo: gravamos os capítulos a partir do momento em que a emissora anuncia seu início, até o momento em que eles finalizam e outro programa é anunciado.

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, a duração de 1 minuto, enquanto as vinhetas de fechamento têm em média 1 minuto de duração na primeira semana de exibição, e 20 segundos de duração a partir da segunda semana. O quadro 1 evidencia o que comentamos:

**Quadro 1 – *Mise en scène* textual interna: vinhetas de abertura e fechamento**

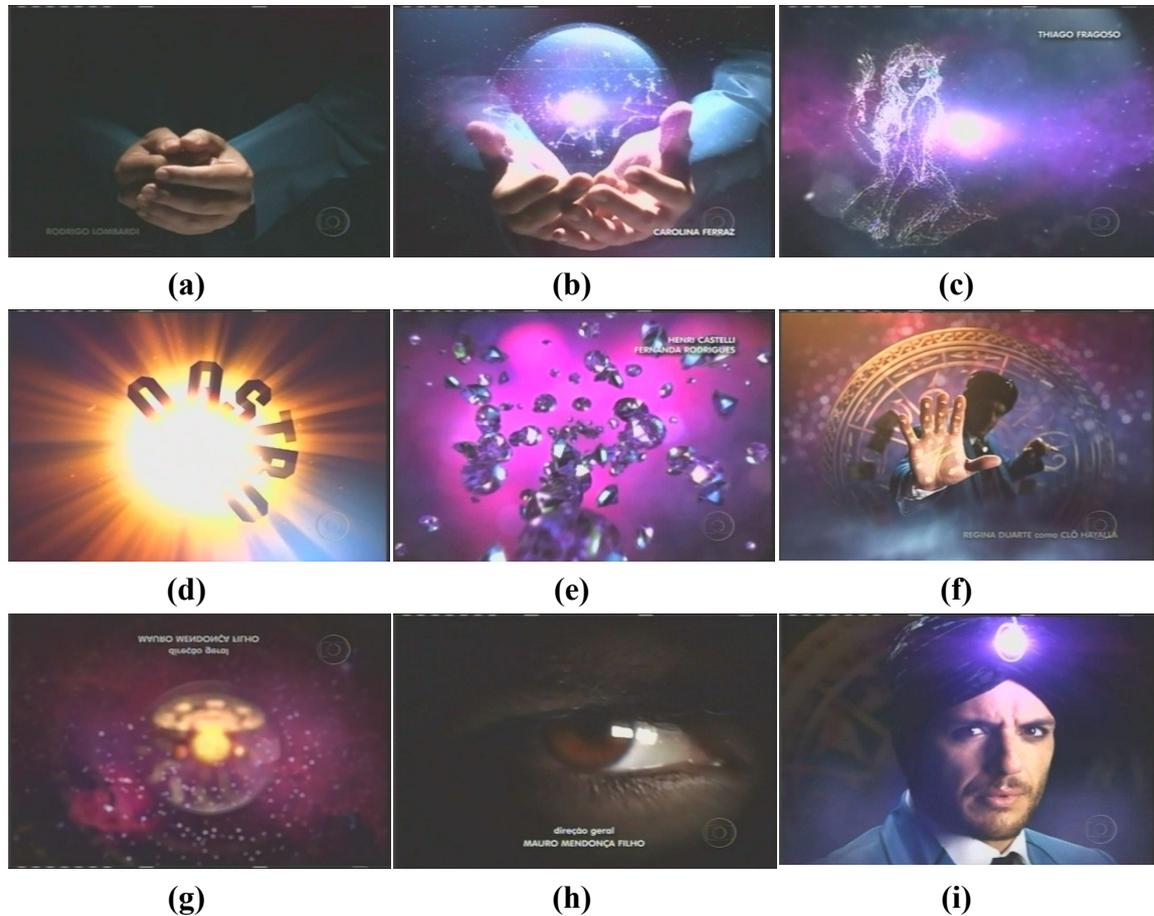
Telenovela	Vinheta de abertura	Vinheta de fechamento	
		1ª Semana	A partir da 2ª semana
<i>O Astro</i>	58”	58”	22”
<i>Gabriela</i>	1’12”	1’12”	22”
<i>Saramandaia</i>	58”	58”	22”

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. A 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, conforme apresentamos na figura 3, na página seguinte.

A vinheta de abertura de *O Astro* constitui-se de uma pequena narrativa que se inicia com um *close-up* das mãos da personagem Herculano Quintanilha (figura 3 a) e termina com um primeiro plano da personagem (figura 3 i). Das mãos surge o cosmos (figura 3 b) e todos os demais elementos esotéricos que citamos (figura 3 c, e, f); eles vão sendo “lançados” em direção ao telespectador (figura 3 e) e, à medida 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 3 g, h) que, por meio de um *zoom-out*, vai sendo enquadrado até o primeiro plano (figura 3 i). Essa transformação do sol e outros elementos esotéricos no globo ocular de Herculano parecem sugerir que ele 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 pela telenovela, jogando um papel importante para a expectativa (*enjeu*) 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 oculto, dando uma conotação de mistério à vinheta de abertura e, por conseguinte, à história como um todo.

Figura 3 – Vinheta de abertura: logotipo de *O Astro* e alguns símbolos esotéricos



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 em cada uma das telenovelas.

A *classificação indicativa* e os *créditos comerciais* são elementos paratextuais que antecedem o programa propriamente dito, constituindo-se, dessa forma, em *prefixos*<sup>11</sup>. Em *O Astro*, *Gabriela* e *Saramandaia* percebemos que esses dois prefixos juntos possuem uma duração de aproximadamente 21 segundos, dos quais, 7 segundos são para a *classificação indicativa* e 7 segundos para cada um dos dois créditos comerciais. Vejamos o quadro 2 que apresenta imagens desses prefixos referentes a *O Astro* e a *Gabriela*.

<sup>11</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.”

**Quadro 2 – *Mise en scène* textual interna: prefixos**

Telenovela	Classificação indicativa	Créditos comerciais	
		Clear	Intel Core
	7 <sup>o</sup>	7 <sup>o</sup>	7 <sup>o</sup>
<i>O Astro</i>			
<i>Gabriela</i>			

É interessante constatar que a *classificação indicativa* das três telenovelas em questão sofreu alterações no decorrer da exibição. *O Astro*, por exemplo, mudou sua classificação de 16 anos para 14 anos a partir do capítulo 37, exibido na terça-feira 13 de setembro de 2011. *Gabriela*, que até o capítulo 63 trazia uma classificação de 14 anos, passou, a partir do capítulo 64, para 16 anos. O mesmo ocorrera com *Saramandaia*: em meados de agosto de 2013, a classificação de 16 anos passa para 14 anos. Essas alterações mostram, por um lado, uma certa fluidez do gênero quanto ao conteúdo dos *plots* e *subplots* da história; por outro lado, vão ao encontro das mudanças que os conteúdos da história sofrem ao longo da exibição em função das necessidades do público e da busca por maiores índices de 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. Nos exemplares do gênero que estamos descrevendo neste trabalho, observamos que o *resumo* possui variações em sua configuração. Tais variações podem estar relacionadas tanto ao tipo/forma em que ele se apresenta na tela, quanto à própria duração. No que diz respeito aos tipos de resumos, observamos que eles podem ser de três tipos: a) *integrado à sequência do capítulo corrente*; b) *resumo da cena final do capítulo anterior*; e c) *resumo das cenas mais importantes do capítulo anterior*. Os resumos sempre antecedem a vinheta de abertura da telenovela, porém, no caso do primeiro tipo, a vinheta não separa o que aconteceu no capítulo anterior com o que está ocorrendo no capítulo corrente, sendo, desse modo, parte da sequência inicial do capítulo corrente; já no segundo e terceiro tipos, a vinheta é o limite entre o que foi apresentado e o que será apresentado. Quanto à duração, esta é variável, podendo ir de 30 segundos a 2 minutos, sendo que o terceiro tipo exige uma maior duração do que os dois primeiros.

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. Trata-se, então, de um importante elemento estratégico ao qual as emissoras recorrem em momentos de baixa de audiência. Esse uso estratégico dos *resumos* foi muito utilizado, por exemplo, em *O Astro*: com as baixas audiências registradas a partir do capítulo 30 (em torno dos 16 pontos), a emissora aumenta a duração dos resumos (eles passam a ter em média 2 minutos), bem como utiliza resumos do terceiro tipo e não mais do segundo tipo, como estava ocorrendo até então.

No que concerne à **composição textual interna**, que se refere à organização do texto em partes (CHARAUDEAU, 2004, p. 30), observamos que o texto do gênero telenovela das 23h está dividido em várias partes, denominadas *capítulos*. Podemos definir *capítulo* como correspondente a cada uma das partes sucessivas de uma telenovela, apresentada geralmente a cada dia, em um horário determinado, possuindo uma determinada duração (RABAÇA; BARBOSA, 1995, p. 105). Cada capítulo corresponde, metaforicamente, a uma “fatia” do “bolo” telenovelistico, sendo a telenovela, então, a soma e a organização dessas fatias/partes em um todo coerente e coeso.

Os capítulos da telenovela das 23h têm uma duração aproximada de 40 minutos, excetuando os capítulos exibidos às quartas-feiras que duram aproximadamente 25 minutos. Além do mais, como já mencionamos, a exibição desses capítulos faz-se de terça a sexta-feira, numa periodicidade diferente da das consagradas telenovelas das 18h, 19h e 21h.

O número de capítulos, no entanto, pode variar de novela a novela, conforme visualizamos no quadro 3.

### Quadro 3 - Composição textual interna: divisão em capítulos

Telenovela	Extensão	Duração dos capítulos
<i>O Astro</i>	64 capítulos	40 minutos, salvo ressalvas
<i>Gabriela</i>	77 capítulos	40 minutos, salvo ressalvas
<i>Saramandaia</i>	57 capítulos	40 minutos, salvo ressalvas

Essa divisão em capítulos corresponde, por um lado, à influência que o formato, um elemento das restrições situacionais, exerce nas restrições formais; por outro lado, esse aspecto da composição textual permite serializar a história, oferecendo-a em “doses homeopáticas” ao telespectador, tal como menciona Balogh (2002). Assim, a divisão em capítulos atualiza a *serialidade*, muito comum na comunicação midiática televisiva.

Sobre a questão da serialidade, é interessante considerarmos que todo programa televisivo, seja ele ficcional ou não, é 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*<sup>12</sup>, bem como pelo seu posicionamento nessa grade<sup>13</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 e de pesquisas de mercado<sup>14</sup>. 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 da *programação diagonal* – geralmente 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, de que estamos tratando. Essa serialidade, de acordo com Balogh (2002), implica a reiteração de gêneros consagrados, de fórmulas e esquemas que foram sedimentados pela aceitação do público. Além do mais, ela se manifesta claramente nos gêneros ficcionais televisivos, uma vez que, como apontam Lochard e Soulages (1998), a inserção dos gêneros ficcionais no fluxo temporal da programação influi sobre sua organização narrativa, que passa a ser, então, serializada e fragmentada. Essa organização narrativa constitui, para os autores em questão, um *novo regime ficcional*, diferente dos regimes tradicionais delineados pela literatura e também pelo cinema.

Outro aspecto importante da *composição textual interna* do gênero telenovela das 23h é que cada capítulo possui uma divisão interna em *blocos*. Como os capítulos possuem em média 40 minutos de duração (salvo os das quartas-feiras, com apenas um bloco), há uma divisão em três blocos, separados por dois 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 4.

---

<sup>12</sup> Compreendemos *grade horária semanal* à maneira de Aronchi de Souza (2004): “[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).

<sup>13</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 comerciais, planejam a distribuição dos horários e dos gêneros a partir de dados mercadológicos, já que têm uma programação dirigida para toda a população brasileira, tentando aproximar-se de todo tipo de público.

<sup>14</sup> O trabalho de Hamburger (2005) discorre detalhadamente sobre a maneira como as emissoras televisivas brasileiras (em especial a Rede Globo) conduzem suas pesquisas de mercado para a construção do perfil do telespectador em um determinado horário. Esse perfil é elemento que, segundo a autora, orienta a escolha do gênero televisivo a ser apresentado no horário, bem como o formato e o tom (dramático, cômico, etc.) que o gênero deve assumir nesse mesmo horário.

#### Quadro 4 – Construção textual interna: divisão em blocos

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	
<i>Saramandaia</i>	<i>Capítulos 1 ao 57</i>	
	3 blocos	

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

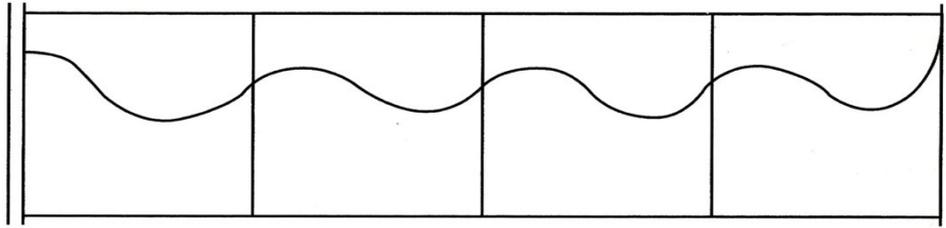
[a] televisão [...] radicaliza e escancara a descontinuidade: cada programa é periodicamente interrompido para abrir espaço para os comerciais e, conseqüentemente, o sentido tem que ser veiculado em blocos, de modo fragmentário. Nesse sentido, a TV está muito mais inserida no mundo contemporâneo, que se caracteriza pelo discurso descontinuo 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 a transmissão, sem que este perca o interesse pelo programa durante a exibição dos comerciais.

Essas estratégias são bastante visíveis no gênero telenovela e dizem respeito ao controle (intencional) dos momentos de tensão e expectativa das ações narrativas apresentadas pelo capítulo corrente, bem como pela telenovela como um todo. No primeiro caso, o bloco é interrompido por um intervalo comercial num momento em que a ação narrativa gera uma tensão sobre o que vai acontecer; no segundo caso – similar ao precedente, porém mais intenso – nos momentos finais do capítulo, gerencia-se a tensão e a expectativa deixando estabelecida uma promessa de revelação, o fim de uma dúvida, a resolução de um dilema, enfim, uma novidade que será apresentada somente no capítulo seguinte. Assim, há uma estratégia da emissora em despertar a curiosidade do telespectador para que este continue assistindo a telenovela após os comerciais e também pelos próximos dias. Essa estratégia é denominada *gancho* e, conforme Pallottini (1998), ela supõe a proposição de uma pergunta que será respondida no capítulo seguinte (*gancho* de maior grau) ou no bloco subsequente (*gancho* de menor grau). Desse modo, o gênero telenovela das 23h é marcado por pelo menos três ganchos: dois de menor grau ao final do primeiro e do segundo blocos; um de maior grau ao final do último bloco.

Pallottini (1998) apresenta uma boa ilustração para representar a divisão em blocos das telenovelas e o uso dos ganchos:

Figura 4 – Relação entre divisão em blocos e tensão/expectativa da telenovela



Fonte: Pallottini, 1998, p.99.

A figura 4 é uma representação da modulação de um capítulo padrão de uma telenovela. As linhas duplas verticais representam, da esquerda para a direita, o início e o fim do capítulo. As linhas soltas 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-se que o capítulo começa com uma modulação alta, que, em pouco tempo, desce, para depois dar uma leve subida ao fim do primeiro bloco, havendo nesse ponto um *gancho de menor grau*. Isso ocorre ao longo dos demais blocos. Ao fim do último bloco, vê-se que a linha horizontal sobe, representando, assim, a tensão e o gancho finais do capítulo.

Além do mais, o gancho é responsável pela sucessividade da história, já que ele amarra os capítulos e os blocos por meio do par pergunta/resposta proposto, gerando com isso a coerência e a coesão do texto telenovelístico, bem como garante o dinamismo da história, uma vez que ele implica novidade, acrescentando detalhes novos ao enredo, que cresce, atrai e prende.

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 este 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.

**Exemplo 1 – Construção gramatical: linguagem coloquial (seqüência de O Astro)**

00:00:00	00:00:00	00:00:01	00:00:03
((música instrumental de suspense))			
Ubiraci: Que:: é i:::isso...	Ubiraci:...meu patrão?!	Ubiraci:_Tu tá elegante...	Ubiraci:...pra caceta!

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” sua linguagem cotidiana. 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.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho apresentou uma descrição do gênero situacional telenovela a partir do formato *telenovela das 23h*. Vimos que tal gênero tem a finalidade de contar uma história ao telespectador com o intuito de entreter este último, atualizando, com isso, uma visada emocional (fazer-agradar). Como encaixado no contrato da comunicação televisiva, o gênero telenovela relaciona duas instâncias: a instância de produção televisual ou instância midiática e a instância de recepção.

Além da finalidade, do propósito, das identidades e das circunstâncias materiais, que dizem respeito às restrições situacionais dos gêneros situacionais tal como aponta Charaudeau (2004), incluímos, como um dos elementos das circunstâncias materiais, o formato, já que este, como postula Aronchi de Souza (2004), diz respeito à forma e ao tipo de produção de um gênero de programa de televisão, sendo, portanto, um elemento que configura o dispositivo material em que se realiza o gênero.

A descrição do formato mostrou-nos que a *telenovela das 23h* possui uma periodicidade diferente dos formatos das 18h, 19h e 21h, uma vez que naquela a periodicidade é de quatro vezes por semana (de terça a sexta-feira). Ademais, a extensão é menor que a dos formatos tradicionais – que possuem uma média de 160 capítulos –, bem como a duração por capítulos é menor que a dos formatos tradicionais.

Diante de nossos resultados, esperamos que este trabalho possa contribuir com outros estudos que tomem a telenovela como tema ou mesmo com trabalhos que procurem estudar os gêneros ficcionais televisivos – como a minissérie, o seriado, o unitário – no âmbito do campo das ciências da linguagem e de áreas afins.

#### REFERÊNCIAS

ARONCHI DE SOUZA, J. C. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

CALZA, R. *O que é telenovela*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHARAUDEAU, P. *Langage et discours – éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*. Paris: Hachette, 1983.

\_\_\_\_\_. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

\_\_\_\_\_. Une analyse sémiolinguistique du discours. *Langages*, Paris, v. 29, n. 117, p. 96-111, 1995.

\_\_\_\_\_. 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/UFMG, 2004. p. 13-41.

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho; MELO, Mônica Santos de Souza. A telenovela das 23h: uma descrição do gênero a partir da Teoria Semiolinguística. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, SC, v. 15, n. 2, p. 207-227, maio/ago. 2015.

- \_\_\_\_\_. *Discurso das mídias*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso – modos de organização*. Coordenação da equipe de tradução Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.
- CORRÊA-ROSADO, L. C. *Sorrir ou chorar? A patemização na telenovela brasileira, um estudo de O Astro*. 260f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2013.
- GARDIES, A. *Le récit filmique*. Paris: Hachette, 1993.
- GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- HAMBURGUER, E. *O Brasil antenado*. A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LOCHARD, G.; SOULAGES, J. *La communication télévisuelle*. Paris : Armand Colin, 1998.
- MACHADO, I. L.; MENDES, E. A análise Semiolinguística: seu percurso e sua efetiva tropicalização. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, v. 13, p. 07-20, 2013.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.
- PEYTARD, J. La place et le statut du “lecteur” dans l’ensemble “public”. *Semen* [online], 1, 2007[1983]. Disponível em: <<http://semen.reveus.org/4231>>. Acesso em: 29 dez. 2011.
- RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. *Dicionário de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- SOULAGES, J. *Les mises en scène visuelles de l’information: étude comparée France, Espagne, États-Unis*. Paris: Nathan, 1999.

**Recebido em: 03/09/14. Aprovado em: 13/04/15.**

**Title:** *The telenovela of 23h: a description of the genre from the perspective of semiolinguistics theory*

**Auhors:** *Leonardo Coelho Corrêa-Rosado; Mônica Santos de Souza Melo*

**Abstract:** *Since 2011, Globo presents, usually in the second term and in the time range of 23 hours, a remake of a telenovela of great repercussion on previous decades. Besides being played on different time in comparison with the default of the station, those telenovelas have other features, such as a lesser extent. This study aims to describe the situational genre telenovela from one of its formats: telenovela of 23h. For this description, we consider the examples shown so far: O Astro, displayed in 2011; Gabriela, displayed in 2012; and Saramandaia, displayed in 2013. Our theoretical-methodological approach is based on the assumptions of the Semiolinguistics by Patrick Charaudeau (1983, 1992, 2004) and on the concept of format presented by Aronchi de Souza (2004).*

**Keywords:** *Semiolinguistics. Discursive Genre. Telenovela.*

**Título:** *La telenovela de las 23h: una descripción del género desde la teoría semiolingüística*

**Autores:** *Leonardo Coelho Corrêa-Rosado; Mônica Santos de Souza Melo*

**Resumen:** *Desde 2011, la Red Globo exhibe, generalmente en el segundo semestre y en la banda de horario de las 23 horas, un remake de una telenovela de grande repercusión de décadas anteriores. Además de ser un horario diferenciado para el patrón de la emisora, las referidas telenovelas poseen otras características, como extensión más pequeña. El presente trabajo tiene por objetivo describir el género situacional telenovela desde de uno de sus formatos: la telenovela de las 23h. Para esa descripción, consideramos los ejemplares exhibidos hasta el año de 2013: O Astro, exhibida en 2011; Gabriela, exhibida en 2012; y Saramandaia, exhibida en 2013. La perspectiva teórico-metodológica de este trabajo es basada en los postulados de la Teoría Semiolingüística de Patrick Charaudeau (1983, 1992, 2004) y en el concepto de formato, delimitado por Aronchi de Souza (2004).*

**Palabras-clave:** *Semiolingüística. Género discursivo. Telenovela.*