

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Rosa Maria Daniel Pacini Garcia Moreira

DO ROTEIRO À POLTRONA:

O Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia

Taubaté – SP

2007

MOREIRA, Rosa Maria Daniel Pacini Garcia

Do roteiro à poltrona: o mega-gênero discursivo teledramaturgia/
Rosa Maria Daniel Pacini Garcia Moreira. – 2007.

194f : il.

Dissertação de Mestrado – Universidade de Taubaté,
Departamento de Letras, 2007.

“Orientação Prof^a. Dr^a. Eliana Vianna Brito, Departamento de
Comunicação.”

1. Lingüística Aplicada. 2. Ensino da Língua Portuguesa. I.
Título. II. Título: o mega-gênero discursivo Teledramaturgia

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Rosa Maria Daniel Pacini Garcia Moreira

DO ROTEIRO À POLTRONA:

O Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia

Dissertação apresentada para obtenção do
Título de Mestre pelo Curso de Pós-graduação
em Linguística Aplicada do Departamento de
Ciências Sociais e Letras da Universidade de
Taubaté.

Área de Concentração: Língua Materna
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eliana Vianna Brito

Taubaté – SP

2007

ROSA MARIA DANIEL PACINI GARCIA MOREIRA
DO ROTEIRO À POLTRONA:
O MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA

Dissertação apresentada para obtenção do
Título de Mestre pelo Curso de Pós-graduação
em Linguística Aplicada do Departamento de
Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté.
Área de Concentração: Língua Materna
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliana Vianna Brito

Data: _____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Elzira Yoko Uyeno

Universidade de Taubaté

Assinatura _____

Prof^a. Dr^a. Vera Maria Almeida Rodrigues da Costa
Paraíba

Universidade do Vale do

Assinatura _____

SUPLENTES

Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Batalha de Siqueira Renda

Universidade de Taubaté

Assinatura _____

Prof^a. Dr^a. Rosália Maria Netto Prado

Universidade Brás Cubas

Assinatura _____

Dedico este trabalho aos meus pais

Rosa e Fausto

que me fizeram ser quem sou

e me ensinaram o valor dos livros

a beleza da arte

e a apreciar o cinema e a televisão

ao meu marido, Fernando José,

meu anjo da guarda

e aos meus sogros

Glorinha e Moacyr,

meus segundos pais

AGRADECIMENTOS

A Deus que me abençoa, à Nossa Senhora que me protege e ilumina e à Santa Clara, minha padroeira.

À Prof^a. Dr^a. Eliana Vianna Brito pela atenção, carinho e cuidado que dedicou à orientação deste trabalho. Agradeço também por sua amizade.

À Prof^a. Dr^a. Vera Maria Almeida Rodrigues da Costa, mais que professora, amiga.

À Prof^a. Dr^a. Elzira Yoko Uyeno pelos ensinamentos que me facultou e pela amizade que me dedica.

Aos Professores do Curso de Pós-graduação em Lingüística Aplicada, na pessoa da Prof^a. Dr^a. Solange T. Ricardo de Castro, por todos os bons momentos de Conhecimento que nos dedicaram.

À minha irmã, Marisa, por sua paciência, carinho, amor, amizade, companheirismo e caronas.

À minha cunhada, Fátima, pelo seu apoio amplo, total e irrestrito.

Às cunhadas Maria Olívia, que mesmo longe, se preocupa comigo e Iva Lúcia, pelas nossas conversas intermináveis, que esfriavam minha cabeça.

Aos meus grandes amigos da “Confraria da Marguerita” Areta, Celeste, Celso, David, Filipe, Munique, Vanessa e Vânia pelo apoio, incentivo e auxílio para que eu pudesse chegar até aqui e às amigas Jandira, Margareth, Vera Catoto, Vera Helena e Zuleika que não me permitiram desistir.

Aos primos Valéria, Valquíria, Ediclan e Valmir, por todo o apoio e incentivo.

Às colegas de Mestrado Célia Regina, Dione, Gláucia, Ilka, Isabel Rosângela, Márcia, Maria Cristina, Maria Luiza, Risleide e Silvana por todo o apoio, carinho e consolo.

Às secretárias, na pessoa de Patrícia Dovigo, pelo apoio, lembretes e amizade durante o curso.

À Globo Universidade que permitiu o uso das imagens e textos da Telenovela “Celebridade”.

A Fernando Mares que permitiu o uso dos Roteiros da Telenovela “Celebridade”.

Sonho que se sonha só é só um sonho.

Mas sonho que se sonha junto torna-se realidade.

D. Hélder Câmara

RESUMO

A pesquisa faz uma caracterização da Teledramaturgia como mega-gênero discursivo e discute suas possíveis aplicações, por meio da televisão, como recurso de ensino-aprendizagem da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa nos anos finais do ensino Fundamental. Reúne fundamentação teórica a partir de estudiosos da aplicação dos Meios de Comunicação de Massa na Educação, destacando a Televisão, e fundamentação teórica a partir de estudiosos do discurso. Tem como objetivo geral investigar como relacionar a linguagem televisiva com a prática escolar para promover a aprendizagem dos alunos, no sentido de desenvolver uma metodologia de trabalho interativa, dirigida para relacionar, e tirar proveito para o ensino, do discurso televisivo e como objetivo específico, fazer a análise discursiva das cenas constituintes de um capítulo da telenovela “Celebridade”. Os caminhos teórico-metodológicos percorrem a questão educativo-institucional, o aspecto cognitivo-receptivo e compreendem o conjunto dos conceitos, asserções, propostas e observações relativas à Análise do Discurso como Ciência da Linguagem e os elementos que caracterizam a Teledramaturgia como Gênero Discursivo. Discute a relação entre a Escola e a Televisão e aborda o desafio da constituição de conteúdos de ensino baseados na produção televisiva. Focaliza a história e a abrangência da televisão como veículo e descreve os elementos constituintes e condições de produção da Teledramaturgia, caracterizando-a como Mega-Gênero Discursivo sob a luz das idéias bakhtinianas. As considerações finais destacam as perspectivas de aplicação da análise discursiva da Teledramaturgia como recurso de ensino-aprendizagem da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa.

Palavras-chave: análise, discurso, gênero, linguagem, teledramaturgia, televisão.

ABSTRACT

The research makes a characterization of the Teledramaturgy as mega discursive sort and argues its possible applications, by means of the television, as resource of teach-learning of the Reading in the lessons of Portuguese Language in the final years of Basic education. It congregates theoretical recital from studios of the application of the Medias of Mass in the Education, detaching the Television, and theoretical recital from studios of its speech. It has as objective generality to investigate as to relate the televising language with the practical pertaining to school to promote the learning of the pupils, in the direction to develop an interactive methodology of work, directed to relate, and to take off advantage for education, of specific the televising speech and as objective, to make the discursive analysis of the constituent scenes of a chapter of the soap opera “Celebridade”. The ways theoretician-methodological cover the educative-institutional question, the cognitive-receptive aspect and understand the set of the concepts, relative assertions, proposals and comments to the Analysis of the Speech as Science of the Language and the elements that characterize the Teledramaturgy as Discursive Sort. It argues the relation between the School and the Television and approaches the challenge of the constitution of based contents of education in the televising production. It focuses the history and the comprise of the television as vehicle and describes the constituent elements and conditions of production of the Teledramaturgy, characterizing it as Mega Discursive Sort under the light of the bakhtinian ideas. The final considerations detach the perspectives of application of the discursive analysis of the Teledramaturgy as resource of teach-learning of the Reading in the lessons of Portuguese Language.

Key-words: analysis, speech, sort, language, teledramaturgy, television.

LISTA DE QUADROS

| | pág. |
|----------------------------------|------|
| Quadro 1 Sinopse | 57 |
| Quadro 2 Argumento | 58 |
| Quadro 3 Tratamento | 58 |
| Quadro 4 <i>Script</i> | 60 |
| Quadro 5 Roteiro de cena | 60 |
| Quadro 6 Roteiro revisado | 61 |
| Quadro 7 Elenco | 62 |
| Quadro 8 Seqüência I | 78 |
| Quadro 9 Seqüência II | 79 |
| Quadro 10 Seqüência III | 79 |
| Quadro 11 Marcas lingüísticas 1 | 96 |
| Quadro 12 Marcas lingüísticas 2 | 97 |
| Quadro 13 Marcas lingüísticas 3 | 97 |
| Quadro 14 Marcas lingüísticas 4 | 98 |
| Quadro 15 Seqüência IV | 102 |
| Quadro 16 Seqüência V | 104 |
| Quadro 17 Seqüência VI | 110 |
| Quadro 18 Seqüência VII | 110 |
| Quadro 19 Seqüência VIII | 111 |
| Quadro 20 Seqüência IX | 112 |
| Quadro 21 Seqüência X | 119 |
| Quadro 22 Seqüência XI | 123 |
| Quadro 23 Seqüência XII | 124 |
| Quadro 24 Seqüência XIII | 125 |
| Quadro 25 Seqüência XIV | 126 |
| Quadro 26 Seqüência XV | 128 |
| Quadro 27 Seqüência XVI | 129 |
| Quadro 28 Bordões | 150 |
| Quadro 29 Comparação TV X Escola | 157 |
| Quadro 30 Materiais audiovisuais | 170 |

LISTA DE FIGURAS

| | pág. |
|--|------|
| Figura 1 Plano Médio | 110 |
| Figura 2 Big close-up ou primeiríssimo plano | 111 |
| Figura 3 Close-up ou primeiro plano | 112 |

SUMÁRIO

| | pág. |
|--|------|
| INTRODUÇÃO | 15 |
| PARTE I | 29 |
| Capítulo 1 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A TELEDRAMATURGIA | 30 |
| 1.1 Teledramaturgia | 30 |
| 1.2 Gêneros discursivos | 33 |
| 1.2.1 As características dos gêneros do discurso e a mídia televisiva | 36 |
| 1.2.2 Gêneros e formatos da mídia televisiva | 39 |
| Capítulo 2 O MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA | 43 |
| 2.1 A TELEVISÃO: UM POUCO DE HISTÓRIA | 43 |
| 2.1.1 Televisão: o veículo e sua abrangência | 45 |
| 2.2 COMUNICAÇÃO VISUAL: A BASE DO DISCURSO TELEVISIVO | 46 |
| 2.3 DRAMATURGIA | 48 |
| 2.4 TELEDRAMATURGIA | 50 |
| 2.4.1 Telenovela: um fenômeno brasileiro | 53 |
| 2.5 O ROTEIRO | 54 |
| 2.6 A CONSTRUÇÃO DO DRAMA EM TELEVISÃO | 65 |
| 2.6.1 Caracterização das personagens | 67 |
| 2.6.2 As situações dramáticas | 71 |
| 2.6.3 Temas | 72 |
| 2.6.4 A temporalidade dramática | 73 |
| 2.6.5 As intenções | 76 |
| Capítulo 3 A TELENOVELA: MUITO ALÉM DAS CÂMERAS | 81 |
| 3.1 O BOM, O MAU E O FEIO: PROPRIEDADES DISCURSIVAS E CARACTERIZAÇÃO DO MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA | 89 |
| 3.1.1 O discurso | 90 |
| 3.1.2 O enunciado | 93 |
| 3.1.3 O texto | 95 |
| 3.2 AS LEIS DO DISCURSO E SUAS COMPETÊNCIAS | 95 |
| 3.3 A “TEORIA DAS FACES” NO MEGA-GENERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA | 104 |
| 3.4 O SUPORTE MIDIÁTICO | 107 |
| 3.4.1 A Linguagem Audiovisual | 108 |

| | |
|---|-----|
| 3.5 GANCHO | 113 |
| 3.6 A CENA DE ENUNCIÇÃO E O MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA | 118 |
| 3.6.1 A Cenografia e a Teledramaturgia | 120 |
| 3.7 AS EMBREAGENS ENUNCIATIVAS NO MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA | 121 |
| 3.7.1 A modalização em discurso segundo e o discurso indireto | 124 |
| 3.7.2 Embreagem e embreantes | 126 |
| 3.8 POLIFONIA E DISCURSO DIRETO | 128 |
| Capítulo 4 ANÁLISE DISCURSIVA DAS CENAS DA MORTE DE ‘LINEU VASCONCELOS’ EM “CELEBRIDADE” | 132 |
| 4.1 ANÁLISE DISCURSIVA | 133 |
| 4.2 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS ACERCA DA ANÁLISE | 142 |
| PARTE II | 144 |
| Capítulo 1 A RELAÇÃO TELEVISÃO E ESCOLA: COLABORAÇÃO OU CONCORRÊNCIA? | 145 |
| 1.1 TELEVISÃO E ESCOLA | 145 |
| 2 A TELEDRAMATURGIA EM SALA DE AULA: PROPOSTAS ALTERNATIVAS | 167 |
| 2.1 JOGOS DE LEITURA DE TELEDRAMATURGIA | 172 |
| 2.1.1 Finalidade | 173 |
| 2.1.2. As para-mensagens | 174 |
| 2.1.3 Óculos para re-ver | 174 |
| 2.1.3.1 Óculos narrativos para re-ver (variação da atividade nº. 1.3.3) | 176 |
| 2.1.4. Decompor um capítulo de telenovela | 177 |
| 2.1.5. Tergiversar um capítulo de telenovela | 177 |
| 2.1.6 A mensagem do som | 178 |
| 2.1.7 Mistura de histórias | 179 |
| 2.1.8 Refazer ganchos finais de capítulos de telenovela | 179 |
| 2.1.9 Refazer os conflitos de um capítulo de telenovela | 180 |
| 2.1.10 Personagens a procura de um autor | 180 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 182 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 187 |
| REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS | 191 |
| ANEXO 1 Cenas 16, 17 e 18 – Capítulo 110 – Telenovela “CELEBRIDADE” – ‘Morte de Lineu Vasconcelos’ | 193 |

DO ROTEIRO À POLTRONA:

O Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia

DO ROTEIRO À POLTRONA: O MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA

INTRODUÇÃO

Acreditar que, nos tempos atuais, em que a sociedade se depara a cada instante com inovações tecnológicas, ainda se possa tirar algum proveito dos conteúdos escolares parece ser uma idéia nostálgica e impraticável.

Vê-se, o tempo todo, chegarem até nós, novas formas de aprendizagem e aquisição de conhecimentos, novas formas de transmitir e compartilhar informações, quase todos baseadas em percepções visuais e sonoras, que parecem afastar cada vez mais os livros da vida das pessoas. No entanto, há algum tempo, estudiosos da informação vêm discutindo uma questão que parece estar se tornando crucial: o que fazer com tanta informação, se a muitos faltam os modos de enlaçá-las e, verdadeiramente, fazer delas Conhecimento, Cultura? E, mais, o que fazer para que tanta informação venha fazer parte do cotidiano, transformada em prática útil, a fim de que se possa aproveitá-la para, no mínimo, melhorar a qualidade de vida de cada indivíduo e, por extensão, da própria sociedade?

Possivelmente, uma das maneiras de alcançar objetivo tão amplo, seria que toda a informação veiculada pelos Meios de Comunicação de Massa (incluída, já há algumas décadas, a Internet) quase inacessível, ainda, a muitos que gostariam de usufruir dela, fosse, como deveria, organizada e socializada pela Escola.

Não obstante, a Escola, com ou sem razão, vem passando por um período de desprestígio social acentuado e, se por um lado, ela vem sofrendo a concorrência dos MCM e da incorporação das Novas Tecnologias da Informação & Comunicação, por outro, vem se tornando cada vez mais patente a redução da “capacidade leitora”, (Poloniato, 2004, p. 188). Isso significa que, além de uma mudança de hábitos, associa-se ao ato de ler textos escritos (ou escrevê-los) o caráter perceptivo de ser uma tarefa muito difícil, porque olhar é mais fácil que ler e assimilar através da imagem. O que a referida autora chama de “cultura da imagem” está

se tornando, cada vez mais, uma metodologia de aprendizagem da qual muitos estudantes vêm lançando mão e que, queira-se ou não, a aula acadêmica não consegue aceitar, menos ainda, acompanhar.

Porém, a Escola não pode abandonar a leitura e a escrita, ainda que os textos *visuais* venham se tornando cada vez mais presentes na vida de seus alunos, e por que não dizer, na de seus professores também.

“Decifra-me ou devoro-te”, como desafiou a Esfinge a Édipo¹, parece ser também o desafio dos Meios de Comunicação de Massa e a Internet.

Sabe-se, no entanto, que os Meios de Comunicação, tais como a imprensa, representada, basicamente, pelos livros e gravuras, são utilizados na e para a Educação desde o século XVII assim como, a partir da II Guerra Mundial, como bem descreve Moreira (2005, p. 7):

Não é de hoje que os educadores se utilizam de retroprojetor, projetor de *slides*, e derivados do Cinema, tais como filmes e animações na qualidade de recursos tecnológicos de ensino como eram conhecidos até por volta da década de 90 do século XX. A História da Tecnologia Educacional começa com François Rabelais, Michel de Montaigne e Comenius, no século XVII, seguiu com Jean-Jacques Rousseau, Bernard Basedow, Heinrich Pestalozzi e chegou a Wilhelm Fröebel, o fundador do *Kindergarten*, na cidade de Brandenburg.

Em meados do século XX, os equipamentos eletrônicos já mencionados, atraíram a atenção de uma clientela exigente: as Forças Armadas Norte-Americanas, numa época de importância decisiva na História da Humanidade, em todos os seus aspectos; até mesmo quanto à implantação das Tecnologias Educacionais na Aprendizagem – a II Guerra Mundial, impulsionando-os definitivamente como recursos tecnológicos de ensino.

Com o objetivo de treinar o maior número de pessoas – moças e rapazes – de diferentes formações educacionais, rápida e eficientemente, para os serviços da guerra, a aplicação coordenada e integrada dos recursos audiovisuais resultou em pleno êxito, mobilizou a

¹ referência à lenda de Édipo, rei de Tebas, cujas primeiras indicações encontram-se na *Odisséia* de Homero, mas que se tornou conhecida a partir da obra de Sófocles, “Édipo Rei”, escrita no século IV a.C.

imprensa, mesas-redondas e principalmente os educadores: “por que não aplicar em nossas escolas os mesmos métodos que tanto sucesso alcançaram no treinamento militar?”.

Ironicamente, muitos dos que planejaram, organizaram e executaram o programa audiovisual das Forças Armadas eram os mesmos que exerciam essas mesmas funções nas escolas públicas, colégios e universidades, ou seja, especialistas em diversas áreas da Educação, que encontraram uma situação favorável para a experimentação das suas idéias.

A Escola “redescobriu” os auxiliares audiovisuais e gerou um movimento de expansão industrial, pois os fabricantes de equipamentos passaram a olhar com mais cuidado o novo mercado consumidor e a dedicar-se a ele; universidades ampliaram seus cursos de formação de especialistas; Governo e instituições dedicaram verbas para pesquisas; livros e revistas foram impressos e largamente requisitados.

Assim, começou a Era dos Audiovisuais.

Mas, para os que pensam que utilizar recursos de ensino é invenção dos norte-americanos, há motivos para acreditar que a vanguarda pertence à Escola Brasileira: antes deles já havia disposições brasileiras sobre o assunto, pois, em algumas reformas do Ensino e em vários relatórios de época, encontram-se aqui e ali referências ao uso de materiais de concretização. Por exemplo: o projeto de reforma da Educação Pública de 1826 recomendava aos professores o uso de objetos, esferas celestes e terrestres além de outros materiais de ensino. O decreto que criou o Colégio D. Pedro II, no Rio de Janeiro, em 1896, mencionava a instalação na escola de salas com coleções elementares de produtos dos três reinos: vegetal, animal e mineral. (PFROMM NETTO, 1976)

Considerando que a aprendizagem de um conteúdo, possa estar sujeita ao momento, motivação e à forma como é apresentado, também é necessário estabelecer os objetivos que se pretende alcançar. No processo ensino-aprendizagem, tudo depende de fundamentação metodológica e experimentação.

Buscando dar suporte à discussão sobre a aplicação dos MCM na Escola, especificamente a televisão (juntamente com o videocassete), muitas pesquisas vêm sendo desenvolvidas desde os anos 70 do século XX, principalmente com a respeito à televisão.

Uma delas, realizada no México, em 1971, constatou que um estudante, durante seus anos de escolaridade, passa, diante das telas de TV e Cinema, quinze mil e quinhentas horas a mais do que passa numa sala de aula.

Mais de trinta anos depois, esse fato ainda se confirma em relatos de pesquisas realizadas em várias partes do mundo, desde os EUA e Inglaterra e também no Brasil, tais como Penteadó (1991), Tálamo (1994), Porto (1995) e Morán (2002). Esses trabalhos demonstram que os jovens entre 10-14 anos passam, às vezes, mais de 6 horas por dia diante da TV. Ora, esses resultados indicam mais tempo dedicado à TV que a outras atividades, inclusive à Escola.

Uma recente pesquisa realizada por Citelli (2000), com alunos das 3^a., 5^a. e 8^a. Séries do Ensino Fundamental de escolas públicas da cidade de São Paulo apresentou resultados preocupantes: 97% possuem aparelho de TV e, em média, 36% possuem pelo menos dois.

Esse tempo, por assim dizer, desviado de atividades da aprendizagem formal, faz com que os hábitos, as preferências dos jovens, entre outros elementos de sua educação, sejam em grande parte, direcionados pela televisão. Até mesmo a maneira de estudar e aprender são direcionados e modificados pela 'telinha'.

Outra pesquisa realizada por Citelli (1999), revelou que a maioria dos professores consultados requisita suporte para trabalhar com as linguagens dos meios de comunicação, reconhecendo os limites operacionais que lhes serviram de formação. A solução está vinculada a políticas mais gerais que implicam mudanças tanto nas licenciaturas e graduações voltadas ao magistério como na formação continuada dos profissionais em educação:

... é preciso dar a eles condições... a questão envolve um enorme esforço de formação do magistério,... ao mesmo tempo investigativo, para compreender melhor o quadro... e prático, visto envolver respostas às questões emergentes. ... há que se combinar pesquisa, reflexão e ação, num movimento que retorne o mais rapidamente possível ao espaço escolar. (CITELLI, 1999, p. 61)

Moreira (1992), realizou uma pesquisa com trinta e seis professores da Rede Municipal de Ensino de São José dos Campos, em diferentes níveis e funções.

De acordo com a análise das respostas, os professores destacaram a motivação, auxílio, valor didático e enriquecedor como atividade diversificada na aprendizagem de conteúdos.

Ressaltaram, também, que a televisão e o videocassete eram os meios que melhor se adaptavam às suas necessidades, dependendo do tema e do objetivo do trabalho que fosse desenvolvido. Quanto ao nível de aprendizagem dos conteúdos, os professores afirmaram que este dependia de planejamento adequado, pois, como recurso, a televisão não detém a eficiência em si, mas na medida em que sua utilização esteja de acordo com o atendimento dos objetivos previamente propostos.

Outras respostas versaram sobre variadas aplicações, tais como: ilustração do tema abordado, realidade documentada, motivação, concretização do tema estudado, oportunidade de discussão posterior, complementação e reforço, além de enriquecimento das atividades, exposições teóricas e revisão. A aplicação da televisão como ferramenta de ensino preenche objetivos que vão desde a já mencionada motivação a ilustração dos temas, estímulo à pesquisa e aprofundamento de conteúdos. Foram citados também os objetivos de análise, discussão, registro de eventos, informação, fixação de conteúdos, ampliação e aprofundamento de conhecimentos e desenvolvimento de consciência crítica, e utilidade para a atualização de professores e monitores.

De modo geral, manifestaram como essenciais para o emprego da televisão na Escola a sistematização, a seleção do material aos objetivos e clientela, obedecendo a critérios de duração, profundidade no tratamento do assunto e qualidade visual do programa.

Por fim, elegeram a motivação e a instrução, em nível de retenção e aprendizagem de conteúdos como fatores determinantes para utilização da televisão como ferramenta de ensino-aprendizagem.

Moreira (1992) concluiu que, no entanto, ainda existe desconhecimento, por parte dos professores, das condições de produção, que são relevantes no sentido de que, para que as características do linguagem televisiva sejam efetivas como recurso de aprendizagem, os professores devem, antes de mais nada, procurar conhecê-las, além de observar a importância da recepção das produções de TV pelos alunos.

Estas pesquisas revelaram resultados favoráveis quanto à aprendizagem, quer de maneira formal, aplicados como estratégia de ensino a conteúdos escolares, quer de maneira

informal, quando são sintonizados apenas como entretenimento, como, por exemplo, assistindo televisão. Mas para que isso se efetive e esses meios se tornem ferramentas eficazes para o processo ensino-aprendizagem, um dos caminhos é conhecer suas linguagens e suas condições de produção de discurso e, mais ainda, como seu discurso cala no imaginário de alunos e professores.

Nesse aspecto positivo, tanto a telenovela como seus similares podem apresentar-se como conteúdos de ensino válidos, se o professor tiver oportunidade de conhecer mais sobre esse gênero discursivo e experimentar com ele.

Nessa ordem, esta dissertação trata do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia e sua aplicação como recurso para o ensino-aprendizagem da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II. Focalizado no professor, discute como ele pode aproveitar os conhecimentos de linguagem do seu aluno transferindo-os ou não (neste caso, porque não) para sua prática em sala de aula.

O estabelecimento do “lugar” de estudo desta pesquisa sustenta-se na afirmação de que "muitos dos procedimentos metodológicos que ainda são aplicados não têm para o jovem de hoje o mesmo sentido que para o adolescente do século passado ou do início deste" (GUTIÉRREZ PÉREZ, 1978). Vale dizer que já não tinham para o jovem de dez anos atrás.

No decorrer desta pesquisa apresenta-se um referencial teórico que permite examinar uma série de aspectos com os quais muitos professores se deparam e se preocupam: modernizar, atualizar, reformular a prática de ensino, para adequá-la a evolução dos sistemas de informação que a globalização vem impondo à sociedade do final do século XX e início do XXI que estamos todos vivendo. Estas são palavras de ordem nas conversas informais entre os colegas de trabalho na escola em que lecionam e nas reuniões pedagógicas.

A perspectiva sócio-interacionista da aprendizagem permite considerar que as expressões que o jovem vê e ouve no seu cotidiano se refletem na construção do seu vocabulário e que a linguagem usada pelos adolescentes, para se comunicar entre si ou com os adultos (familiares, professores, próximos), para produzir textos e, até mesmo, aquela que possibilita a compreensão e/ou interpretação de textos, vem sendo adquirida e transformada, em grande

parte, pela Mídia TV. Por esse motivo, o jovem, muitas vezes, não encontra objetivo em dedicar algumas horas do seu tempo à leitura e, mais que isso, foge da literatura como se essa fosse um objeto estranho ao seu ambiente.

E, nos dias de hoje, embora não seja este o foco central deste trabalho, pode-se afirmar – a partir das observações e experiências já realizadas na década de 90 do Século XX quando esta pesquisa se iniciou – que o aluno não se satisfaz mais em escrever algumas linhas de um trabalho que possa ser considerado “bom”, apenas como exercício na aula e não lhe acrescentar nada. A Redação escolar não serve mais, se é que em algum tempo serviu, apenas como catarse.

Comprovou-se que, muitas vezes, apenas lhe é tirado o fluxo do pensamento, a criatividade, o bom humor e a paciência ao exigir que o aluno escreva “aquilo que se lhe determina” num momento em que ele não quer escrever, pouco ou nada contribuindo para seu desenvolvimento. E, a aula de Redação continua a ser apenas mais uma aula, com todos os defeitos que abominamos: a cobrança, a falta de objetivo, o simples treino ortográfico, a tarefa pela tarefa. O aluno não quer escrever para ele mesmo ler, não quer escrever como um trabalho “para a professora”, ele quer um objetivo para a sua Redação, ele deseja aprender quando escreve. E, para escrever bem, é preciso ler bem. Entretanto, na percepção de muitos alunos do Ensino Fundamental, o hábito da leitura é algo a que se dedicam as pessoas mais velhas, que o cultivaram em uma época que nada tem a ver com os atuais tempos, em que o dinamismo das imagens da TV, os computadores e a Internet tomaram conta do seu universo. E, a influência dessa nova cultura cibernética também se reflete na leitura e produção de textos.

Nessa perspectiva, entende-se que aquilo que o jovem vê e ouve na Televisão se reflete na construção do seu vocabulário, da sua expressão oral e escrita e, conseqüentemente na sua compreensão de textos de modo geral. Nesse sentido, existem duas línguas: a que se aprende na Escola e a que as crianças e jovens usam para a comunicação entre si.

Assim, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar como relacionar ambas as línguas, para promover a aprendizagem dos alunos, no sentido de desenvolver uma metodologia de trabalho interativa, dirigida para tirar proveito para o ensino, do discurso televisivo. Como

objetivo específico, esta dissertação apresenta uma análise discursiva das cenas 16, 17 e 18 do capítulo 110 da telenovela “Celebridade”, com a finalidade de oferecer um exemplo de estudo do discurso televisivo com vistas à sua inclusão em planejamentos de atividades de ensino da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II.

A telenovela “Celebridade”, escrita por Gilberto Braga e Leonor Basseres, exibida pela Rede Globo de Televisão no período de 13 de outubro de 2003 a 26 de junho de 2004, foi escolhida por apresentar em seu conjunto uma crítica bastante profunda de um tema muito comentado atualmente, qual seja, a celebridade instantânea. Os Meios de Comunicação, de diversas maneiras, sugerem que vale tudo para galgar os degraus da fama, mexendo com o imaginário popular, atingindo sobremaneira as crianças e os jovens, o que, por si só, já merece um estudo mais profundo, dado as questões comportamentais envolvidas.

Na perspectiva deste estudo, porém, são levadas em conta as questões relativas à composição do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia: suas origens, a construção do drama em Televisão, desde o roteiro até sua materialização na telinha, por meio dos recursos eletrônicos utilizados e as leis que o regem e que o constituem em um gênero discursivo específico de uma área de atividade humana, qual seja, a do entretenimento em Comunicação Social.

A razão para esta opção pela Televisão apóia-se em Tálamo (1995), para quem a TV pode ser considerada o veículo de transmissão de informações e conhecimentos por excelência, pois, ela é o meio que congrega a maioria das Linguagens de Comunicação de que dispomos na sociedade atual. Até mesmo por este motivo, aqui serão utilizadas as expressões *Mídia TV* e *Mídia Televisiva* e não "meio televisão".

Outro aspecto, que é importante destacar, é a forma como as informações e conhecimentos são veiculados. Pode-se observar que, em favor da compreensão mais acessível, a Mídia Televisiva prefere lançar mão de formatos mais simples para seus produtos, de modo a cumprir seu objetivo imediato, que é o de entreter antes de informar. Segundo parece, no momento, não é possível atribuir-lhe os objetivos de educar e instruir, visto que estes devem ser

os principais objetivos da Escola. Não obstante, há algum tempo a Escola vem perdendo terreno para a Mídia TV, sem que tenha havido qualquer delegação de poderes, no que se refere à consecução destes objetivos.

Porto (1995, p. 26) explica que o aluno convive, com duas situações antagônicas, pois num momento tem de seguir modelos impostos por uma escola reprodutora e, num outro momento vendo, pela televisão “uma realidade dinâmica e estética da sociedade cuja cultura está em constante efervescência”, porém, o apelo conservador se mostra em ambas. Reforçando a afirmação da autora, Penteado (1991, p. 8), comenta os novos modos de compreender da geração atual de estudantes que nasceram “sob a influência dos meios de comunicação de massa” e já desenvolveram diversos códigos para entendê-los e relacionar-se com eles. Os jovens alfabetizam-se a partir das imagens associadas à percepção e não apenas aos símbolos como as gerações que os precederam, por isso, a Televisão tem para eles um lugar privilegiado em relação à Escola.

Portanto, ainda há a necessidade de estudar mais proximamente a linguagem da televisão para que a Escola possa utilizá-la com objetivos pedagógicos bem definidos.

Como se isso não bastasse, há ainda mais uma razão para essa insistência com a Mídia TV. É válido lembrar que nessa corrida para alcançar a evolução dos recursos eletrônicos, estamos sendo tomados pela pressão cibernética que atinge os equipamentos, principalmente, os de Informática, que são considerados obsoletos do dia para a noite e, por conseguinte, também passamos a considerar o estudo e a aplicação da televisão e do videocassete em sala de aula ultrapassados, deixamos passar, não os utilizamos mais e acabamos perdendo grandes aliados na realização da aprendizagem.

Assim, em seu desenvolvimento, este trabalho contempla aspectos da produção de Teledramaturgia, a recuperação de suas origens e de sua história na televisão brasileira e uma análise discursiva do gênero telenovela. Para tanto, esta dissertação abrange as condições de produção do discurso Teledramaturgia, como se forma e como se concretiza na televisão e pesquisa as uniformidades na construção dos temas e roteiros, além da construção das

personagens. Ao final desse estudo, apresenta-se, por meio da análise discursiva já mencionada, uma alternativa para aplicação em sala de aula.

O estudo do discurso da Mídia Televisiva justifica-se, ainda, por observações de pesquisadores como Citelli (2000), ao afirmar que no mundo marcado pela aceleração tecnológica, as formas de aprender e de sentir se modificaram e, por isso, as novas formas de produzir e circular as informações atingiram diretamente as mais diversas instituições, gerando um profundo desencontro entre o discurso didático-pedagógico estrito e as linguagens institucionalmente não-escolares. Nesse contexto, os Meios de Comunicação, especialmente a Televisão, passaram a funcionar como mediadores dos processos educativos, quer formais quer informais. E, entre os gêneros de programas veiculados pela televisão, a Teledramaturgia, principalmente a Telenovela, é um dos mais presentes no dia-a-dia do brasileiro.

Esse autor orienta-se por dois eixos: o primeiro dirige-se ao desconhecimento dos mecanismos de funcionamento das linguagens não-escolares, ou seja, à falta de um domínio conceitual da televisão como fenômeno social e de estratégias que o apreendam como mediação cultural que possui linguagem própria; e o segundo à operacionalização, qual seja, a formação de professores.

No primeiro aspecto, postula a recuperação no espaço coletivo da escola de estratégias de leitura crítica que trabalhem ampliadamente as mensagens da mídia televisiva, pois, como bem comenta Gómez (1997, p. 59), “a recepção da mídia televisiva não transcorre apenas no meio familiar”, pois o que foi assistido na noite anterior, freqüentemente é assunto no dia seguinte na escola, gerando preocupação entre os educadores no sentido de aproveitar possibilidades de intervenção pedagógica, já que ver televisão é prática comum entre alunos e professores, apesar das diferenças de leitura e percepção dos conteúdos televisivos.

Quanto à formação de professores, ainda há poucas ações nos Cursos de Graduação e de Formação de Professores devidamente claras na tentativa de transmitir o que muitos chamam de pensamento de modernização, que possa efetivamente auxiliar os professores naquilo que interessa de verdade no dia a dia: uma contribuição para a prática educativa que funcione e que seja adequada às necessidades de aprendizagem dos alunos e que responda aos seus anseios.

Embora de tempos em tempos autores destaquem em textos e trabalhos de pesquisa estudos sobre a relação Televisão e Escola, na opinião de muitos, o tema já está ultrapassado. E alguns, até mesmo, criticam com veemência as propostas de pesquisa sobre esse assunto: afinal, por que tanta perda de tempo estudando a Televisão? Tanta gente já fez isso... e aparentemente pouco resultou de tantas discussões. Tanto estudo, tanta crítica e, até agora só há uma certeza: a TV chegou mesmo para ficar e, na verdade, tanto faz, *pois o dever do professor é fazer seu trabalho e procurar fazê-lo o melhor possível. Será?*

Mais do que nunca, porém, a TV volta à discussão, não somente a TV analógica, individual, mas também a TV digital interativa, grande objeto de convergência das Mídias, o verdadeiro meio dos Meios. Cada vez mais, Internet e Televisão se aproximam, seja a TV na Internet ou a Internet pela TV. E, o DVD, filhote do videocassete, já é um formato interativo, com maior opção de legendas, gravação simultânea, extras e inúmeras formas de acesso à informação.

Nessa perspectiva, Schneuwly (1999, p. 8) afirma

... o ensino dos diversos gêneros textuais que socialmente circulam entre nós não somente amplia sobremaneira a competência lingüística e discursiva dos alunos, mas também aponta-lhes inúmeras formas de participação social que eles, como cidadãos, podem ter, fazendo uso da linguagem.

Assim, este estudo discute questões tais como: por que a Escola ainda hesita em aplicar produtos da Mídia Televisão como recursos auxiliares do ensino? Quais são as condições de produção do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia, mais especificamente, da Telenovela?

Para tanto, é necessário que se percorram os caminhos teórico-metodológicos, que a dividem em duas partes.

A primeira parte, denominada “O MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA”, apresenta no **Capítulo 1** as ‘Considerações gerais sobre a Teledramaturgia’, cujo eixo teórico aborda o aspecto cognitivo-receptivo e compreende o conjunto dos conceitos, asserções, propostas e observações relativas à Análise do Discurso

como Ciência da Linguagem. O terceiro eixo teórico apresenta os elementos que caracterizam a Teledramaturgia como Gênero Discursivo.

A história da Televisão e sua abrangência como veículo e a Comunicação Visual, base do Discurso Televisivo encontrados em obras como as de Stasheff (1978), Moreira (1992) e Moreira (2003) e Gutiérrez Pérez (1978), abrem o **Capítulo 2**, que se complementa com a descrição dos elementos constituintes e condições de produção da Teledramaturgia, desde suas origens no drama grego, a constituição do drama em Televisão, do roteiro à posta em cena, tratando também dos elementos indefectíveis de toda história, os arquétipos e as situações dramáticas, por meio das concepções de Pallottini (1998, 2005), Poloniato (2004), Campedelli (1987) e Aronchi (2004), e demais autores estudiosos do assunto.

O **Capítulo 3**, fundamentado nos estudos de Mikhail Bakhtin (1979, 2000) e Dominique Maingueneau (2004), pretende caracterizar o ‘Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia’, quando o trata muito além das câmeras, trazendo também as explicações de Moreira (1990), sobre a linguagem audiovisual, sem a qual a Teledramaturgia não existiria. Apresenta o *corpus* de análise, as cenas 16, 17 e 18 do Capítulo 110 da telenovela “Celebridade” e aponta os aspectos discursivos que concorrerão para sua análise.

O **Capítulo 4** traz a análise discursiva das cenas 16, 17 e 18 do Capítulo 110 da telenovela “Celebridade”, sob a luz das idéias bakhtinianas.

A segunda parte volta seu olhar para o tema institucional-pedagógico e, assim o **Capítulo 1**, procura responder à pergunta: ‘Televisão e Escola: colaboração ou concorrência?’ discutindo a até hoje difícil relação entre essas duas instituições, alicerçado no estudo de Gutiérrez Pérez (1978), complementado pelas considerações de Penteadó (1991), Tálamo (1995), Porto (1995), Citelli (1999 e 2000) e Fischer (2003), entre outros, recolhidas em suas reconhecidas obras e artigos que abordam e apóiam o desafio da constituição de conteúdos de ensino baseados na produção televisiva.

Este capítulo apresenta também subsídios metodológicos e atividades que podem auxiliar os professores a investigar, conhecer e aplicar o Mega-Gênero Discursivo

Teledramaturgia como ferramenta para o desenvolvimento de atividades nos Planejamentos e prática diária de sala de aula.

As **Considerações Finais** retomam os objetivos, respondem às perguntas da pesquisa, oferecendo um início de caminho, muito longo, a ser percorrido por tantos quanto decidirem estudar as aplicações da análise discursiva da Teledramaturgia como recurso de ensino-aprendizagem da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II.

Seguem, finalmente, as Referências Bibliográficas e Eletrônicas que constituíram a base teórica e prática desta dissertação.

Parte 1:

O MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA

Capítulo 1

CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A TELEDRAMATURGIA

É muito tendencioso taxar a TV como responsável pelos males da Educação, Ela não se auto-liga, não se auto-impõe. Se a Escola reinventasse a TV descobriria coisas interessantes. Já imaginou botar a criança em frente ao aparelho, tirar o som e pedir para ela recriar os diálogos?

WASHINGTON OLIVETTO, 1990

Este capítulo apresenta conceitos gerais sobre a Teledramaturgia como Mega-Gênero Discursivo.

1.1 TELEDRAMATURGIA

A fim de constituir o quadro teórico quando à constituição e condições de produção do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia, produto Telenovela, buscou-se fundamentação em Pallottini (1998)², conhecida autora de telenovelas brasileiras e Poloniato (2004)³ e mais uma série de artigos e publicações de outros pesquisadores.

Malcher (2001) informa que, apesar de a telenovela ter-se consolidado através dos anos como um dos principais produtos da televisão brasileira, apenas recentemente legitimou-se como campo de estudo na área da Comunicação. Registra como o primeiro trabalho acadêmico de que se tem notícia a Dissertação de Mestrado de Sônia Miceli, “Imitação da vida: pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil”, datado de 1973.

De acordo com Pallottini (1998), a Teledramaturgia pode ser definida, no seu aspecto geral, como o macro-discurso televisivo que abrange os gêneros de programas de ficção em que histórias originais ou adaptadas, de extensão variável, são contadas em capítulos, episódios ou segmentos, escritas e desenvolvidas por um ou mais autores e representadas por um elenco de

² professora de Dramaturgia na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP),

³ professora-pesquisadora na Licenciatura em Comunicação Social, na Universidade Autônoma Metropolitana – Unidade Xochimilco (UAM-X), do México.

atores e atrizes, transmitidas com linguagem e recursos de TV, como se fazia com o teatro até finais do Século XIX, quando se passou a fazer também em cinema.

À experiência trazida dessas duas mídias, acrescentou-se a experiência já bastante exercitada no rádio, de contar histórias selecionadas da literatura do gênero épico, a narrativa. Assim, a soma desses elementos, mais os conteúdos simples, de fácil entendimento, as telenovelas produzidas com recursos técnicos de última geração e representadas por atores e atrizes escolhidos a dedo entre os mais talentosos (alguns nem tanto) e atraentes (em geral o casal de protagonistas), resultou nesse que é o espetáculo preferido de milhares de pessoas no mundo inteiro, a dramaturgia de televisão.

Poloniato (2004, p.112) considera que o “drama em televisão – outra denominação para Teledramaturgia – reconstrói acontecimentos e assim conta uma história; as ações dos acontecimentos são ‘atuadas’ para serem capturadas pelas câmaras. O drama pode ter como ponto de partida feitos e situações imaginárias bem como da vida real.” (tradução própria)

Na linguagem do meio, uma dramatização nada mais é que a colocação de um texto em cena, em que se respeite a característica básica de “um acontecimento ou conflito regido por um centro de interesse, ao mesmo tempo em que proporcione uma caracterização mínima dos personagens” (POLONIATO, 2004, p. 112).

Deve-se observar, no entanto, que suas condições de produção e efeitos de sentido levam o discurso televisivo Teledramaturgia muito além do que a simples colocação de um texto em cena. Esse aspecto deve ser considerado dado que a concretização de um texto em segmentos audiovisuais compreensíveis e compreendidos como dramatização que, de acordo com essa autora (2004, p. 113) “não surge automaticamente”, pois a roteirização é uma etapa básica para que os recursos da tecnologia, as formas e códigos sejam devidamente aproveitados.

Esses recursos permitem, segundo Poloniato (2004, p. 29) “atrair e manter o entendimento, motivar, suscitar o interesse, conduzir à participação ativa do perceptivo, acentuar a credibilidade, entre os mais marcantes”.

Esquecer ou desconhecer, ou, ainda, utilizar incorretamente, os recursos que a tecnologia oferece podem ser fator de fracasso de uma produção teledramatúrgica, como muitas de que se têm notícia, até mesmo nas mais poderosas emissoras de televisão, assim como desconsiderar o valor do que se diz e do que se faz ao dizer. O uso seletivo da linguagem relaciona-se estreitamente com seu principal propósito, qual seja satisfazer as mais diversas necessidades de informação e alternativas culturais da audiência.

Um roteiro cuidadosamente planejado é preponderante na Televisão, a fim de que não se incorra em erro e, conseqüentemente, a fim de que esse erro não derive em fracasso, principalmente por fatores mais ligados a aspectos econômicos, que não vêm ao caso no espaço deste estudo. Poloniato (2004) considera que a parte mais importante de qualquer programa de vídeo é o roteiro e reforça, citando Wilson (1992), que nos Estados Unidos “roteiro e roteirista são considerados elementos essenciais”. Já se pode dizer que também no Brasil os profissionais de roteiro são fundamentais para a transposição do texto escrito para a Televisão.

No desenvolvimento desta pesquisa será possível verificar que o roteiro também é um gênero discursivo, conforme preconiza Bakhtin (2000), tendo em vista que possui os elementos que assim o caracterizam, tais como, é um tipo de texto escrito, que obedece a determinadas normas, sendo assim estável e é a manifestação típica de uma esfera de atividade humana, qual seja, a da produção televisiva.

Veron (2001, p. 120) assevera que “a publicidade é um discurso social” e, na perspectiva deste estudo, concorda-se que também a Teledramaturgia é um discurso social. Sendo assim, e de acordo com esse autor, permite duas ordens de análise: a primeira ordem é a das condições de produção do discurso e a segunda, a ordem dos efeitos de sentido por ele produzidos.

Para este trabalho optou-se pela primeira ordem – a ordem das condições de produção do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia – dado que esta preenche a pertinência do objetivo que se pretende alcançar, ou seja, delinear aspectos de sua produção, recuperar suas origens e sua história na Televisão Brasileira e fazer uma caracterização do gênero discursivo telenovela, buscando reunir subsídios teóricos e práticos que auxiliem o professor de Língua

Portuguesa do Ensino Fundamental II a elaborar atividades alternativas para sua aplicação em sala de aula que facilitem o ensino-aprendizagem da Leitura e Interpretação de Textos.

1.2 GÊNEROS DISCURSIVOS

Palacios (2004, p.133) ensina que “a interpretação deve categorizar o discurso analisado como um tipo de discurso, na medida em que, nele, se estabelecem as regras de produção que dão conta de algumas de suas características”.

Considerada a afirmação da referida autora, as concepções de Bakhtin (2000) e Maingueneau (2004) quanto ao discurso, enunciado, texto e gêneros discursivos são o alicerce em que se construirá a gênese do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia.

Bakhtin (2000), considera que discurso abrange qualquer tipo de texto oral ou escrito, enquanto Maingueneau vê o discurso como sintoma de uma modificação na maneira de conceber a linguagem: organização situada para além da frase; orientado; uma forma de ação; interativo; contextualizado; assumido por um sujeito; regido por normas; considerado no bojo de um interdiscurso.

O enunciado para Bakhtin reflete as condições específicas e as finalidades de cada um das esferas da atividade humana, a unidade real da comunicação verbal. Maingueneau considera que o enunciado pode, também, designar uma seqüência verbal de comunicação completa, dependendo de sua aplicação em um determinado gênero do discurso.

Já para Maingueneau (2004, p. 57), o texto abrange o enunciado como um todo, como constituindo uma totalidade coerente. Relaciona-se às produções orais ou escritas, quando “estruturadas com o objetivo de perdurarem, se repetirem, a circulararem distantes de seu contexto original”. Segundo o autor, a produção de um texto não depende de um só locutor (debate, conversa). Os locutores podem ser hierarquizados (discurso relatado – inclusão de locutores), cuja diversidade de vozes é uma das formas de heterogeneidade dos textos; outra forma é a associação de linguagens (lingüística e icônica).

Finalizando esta sucinta leitura comparativa, o gênero é, para Bakhtin (2000) um tipo relativamente estável de enunciados: diálogo cotidiano, relato familiar, carta, ordem militar, documentos oficiais, declarações públicas; Maingueneau (2004), por sua vez, descreve o gênero como um mecanismo de comunicação que só existe mediante determinadas condições sócio-históricas e difere das tipologias comunicacionais por possuir limites de temporalidade.

De acordo com o exposto, Maingueneau (2004) observa, ainda, que o formato tradicional de *texto* vem sendo, cada vez mais, modificado pelas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), fazendo com que o texto deixe de apresentar-se *escrito*, de maneira que *texto*, atualmente, pode designar um filme, uma gravação, um programa em disquete, letras de músicas, imagens em CD-Rom, mesmo, uma tela de pintura.

Neste aspecto, como já mencionado, a telenovela também se constitui um gênero discursivo e, como tal, possui as características estudadas, no sentido de que obedece às leis do discurso e está fundamentada nos conceitos fundadores e como tal será examinada.

Esse comentário confere contemporaneidade aos seus estudos, que privilegiam a compreensão dos discursos sociais deixando de problematizar os conceitos, razão pela qual as concepções desse autor foram eleitas para nortear a análise das características discursivas do macro discurso Teledramaturgia, sem, no entanto, dada a extensão do assunto e dos inúmeros aspectos a serem analisados, deixar de recorrer a Bakhtin e a outros autores quando se fizer necessário, buscando expor em linhas gerais suas condições de produção.

1.2.1 As características dos gêneros do discurso e a mídia televisiva

Como já observado anteriormente, para Bakhtin (2000), a utilização da língua realiza-se por meio de enunciados orais e escritos, que refletem condições e finalidades específicas é “das esferas da atividade humana” pelo seu conteúdo e estilo verbal e construção composicional, que se incorporam no todo do enunciado trazendo em si a marca de um campo comunicacional. Cada um desses campos utiliza-se da língua para elaborar seus próprios tipos de enunciados, a o que dá o nome de gêneros do discurso.

Maingueneau (2004) acrescenta ao conceito bakhtiniano o exame das tipologias comunicacionais, as quais indicam aquilo que se faz com o enunciado e pertencem a tipos de discurso associados a setores de atividade social, como, por exemplo, o *talkshow* situado no tipo de discurso televisivo e este pertence ao discurso midiático. Assim, diversos setores da sociedade possuem tipos de discurso diferentes, produzidos em linguagens próprias, conforme suas necessidades e modos de expressão.

Ambos os autores se completam em suas exposições, já que Bakhtin tratou mais especificamente do texto literário e Maingueneau, além destes, voltou-se também para a mídia. O que é propício, tendo em vista que o tema deste trabalho é a mídia televisiva e, por esse motivo, serão acrescentados aos conceitos apresentados, outros conceitos, com a finalidade de procurar desvendar como os gêneros do discurso operam na constituição daquela que é a esfera comunicacional, e por que não dizer, veículo de comunicação, preferido da maioria dos brasileiros: a Televisão.

A fim de que se construa com mais efetividade o conceito de gênero na mídia televisiva, é preciso observar que, além dos princípios discutidos por Bakhtin e Maingueneau, as artes e a comunicação são permeadas por aspectos históricos e culturais e, dessa maneira, podem ser ou não influenciados pelas considerações do observador (locutor, para Bakhtin) e seus pares (co-enunciadores, para Maingueneau).

É possível dizer que um gênero do discurso se constitui a partir do enunciado e, atualmente, confere-se uma grande importância ao suporte material em que o enunciado se organiza, denominado *mídia*. Isso significa que, de acordo com o meio pelo qual o enunciado se realiza, será preciso um conhecimento específico desse meio, ou seja, uma propaganda de um produto numa revista possui um suporte midiático diferente daquele que é utilizado na televisão, quando essa mesma propaganda se torna um filme publicitário: são enunciados produzidos por *linguagens* específicas. De acordo com Maingueneau (2004, p. 68) “dominar um gênero significa ter uma certa consciência dos modos de encadeamento de seus constituintes, os quais podem ser objeto de aprendizagem.”

Machado (2000, p. 68) acredita que a teoria de Bakhtin seja a mais adequada a ser tomada como base para o estudo das obras atuais, pois, trata o gênero como “uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos...”, e todos eles, idéias, meios e recursos expressivos estão presentes na constituição do programa de televisão, o que Maingueneau vem complementar através de estudos mais recentes sobre os suportes midiáticos.

Somada a estas, por meio de estudos comunicacionais de Aronchi (2004, p. 43) observa-se que “o estudo do gênero em um veículo de comunicação que utiliza as artes para o próprio desenvolvimento aproxima a televisão dos elementos artísticos utilizados na criação de um programa”.

Trazendo as locuções “elementos artísticos” e “criação de um programa” para as teorias de gênero discursivo dos autores já mencionados, pode-se dizer que o estudo do gênero na televisão aproxima as condições de produção do enunciado dependendo de sua aplicação em um determinado *formato*.

Assim, enquanto “enunciado”, na definição de alguns lingüistas é uma “unidade elementar de comunicação verbal, dotada de sentido e sintaticamente completa” (MAINGUENEAU, 2004, p. 56), é possível dizer, de acordo com Aronchi (2004), que, em televisão, o termo “formato”, um jargão do meio, embora não formalizado em obras científicas, significa o conjunto de enunciados utilizados para a constituição do programa de televisão, textual e iconograficamente completo, ou seja, um gênero de discurso televisivo.

Embora seja uma proposição ainda discutível, por tratar-se de assunto recente, é possível considerar o termo *formato* como sinônimo de *gênero*, no que se refere a esta leitura comparativa das características essenciais do discurso com o discurso televisivo, isto porque, particularmente aos programas veiculados pela mídia televisiva, o formato define o gênero: identifica a forma e o tipo de produção de TV, enquanto no âmbito da lingüística, gênero identifica o conjunto das estratégias de comunicação, na perspectiva deste estudo, abrangendo os aspectos textuais verbais e não-verbais, utilizada na produção de um programa.

Poloniato (2004, p. 37-8), esclarece que os produtos televisivos são fragmentários, no sentido de que seus formatos relacionam-se às “diferentes maneiras de configurar diferentes unidades de sentido de determinada fragmentaridade”, fato que gera a distinção entre eles, ou seja ‘formato revista’, do qual o programa da Rede Globo, *Fantástico*, é um exemplo; e ‘formato dramático’, do qual as telenovelas e seriados são exemplos. Estas diferenças resultam de formas de articulação variadas que reúnem tipos de seções, a partir de características não-verbais semelhantes e reconhecíveis como pertencentes a um mesmo conjunto de produção artística, jornalística, etc.

O formato do programa televisivo (apresentação, sistemática ou não, de audições radiofônicas ou espetáculos televisionados⁴) pode também ser reconhecido pela duração de cada seção, diferente para cada produto: segmentos de programas jornalísticos possuem, em média X minutos; programas de teledramaturgia Y minutos – cada capítulo ou episódio –, programas infantis Z minutos, que são determinados de acordo com suas abordagens, audiências e horários em que estão inseridos na grade de programação da emissora.

Esses fatores devem ser observados quando se trata da constituição do discurso televisivo por sua especificidade, dado que as noções de gênero e formato, devido à questão de nomenclatura do meio acabam por confundir-se e sobrepor-se, de modo que o conceito de formato televisivo subordina-se ao conceito de gênero televisivo. Ou seja, os gêneros em que se encerram os textos televisivos distinguem-se por mesmas “marcas” presentes num mesmo conjunto comunicativo, as quais interrelacionam sua composição, estrutura e tema, além da estreita ligação com as intenções, técnicas e estratégias de sedução dos telespectadores.

⁴ Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 2. ed., 1986, p. 1.399.

1.2.2 Gêneros e formatos da mídia televisiva

Pelo exposto, pode-se observar que o conceito de “gênero” apresenta algumas diferenças, se relacionado ao discurso, se relacionado à televisão, mais propriamente à questão do espetáculo. Quando se trata da Literatura, gênero significa o conjunto de características que permitem classificar uma obra literária em determinada categoria, quais sejam, épico, lírico, dramático, o que permite fazer uma analogia com a constituição dos produtos veiculados pela mídia televisiva, por exemplo, telenovela, telejornal, etc.

Segundo Bakhtin (2000), o conceito de gênero comporta o repertório da enorme variedade de atividades humanas que vai diferenciando-se se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Maingueneau (2004, p. 59) afirma que “todo texto pertence a uma categoria do discurso, *a um gênero de discurso*”, no sentido de que gênero representa os mecanismos de comunicação que só existem mediante determinadas condições sócio-históricas e são diferentes das tipologias comunicacionais por possuírem limites de temporalidade.

Para Poloniato (2004, p. 68), “cada programa de TV é a manifestação concreta de um discurso denominado roteiro, cada programa é uma prática de comunicação situada e institucionalizada”. Os processos discursivos dão-se em condições instituídas pela posição e intenção do emissor, para um destinatário que também ocupa um lugar e uma posição determinada, que também tem suas próprias intenções, de modo que é um receptor ativo. Desse modo, os programas de TV são formas particulares de promover relações entre grupos de interlocutores definidos, ao redor das várias esferas de atividade humana, cada uma abrangendo uma enorme quantidade de assuntos para serem tratados pelo discurso televisivo.

Afirma a autora: “Os gêneros (desde um ponto de vista não tradicional) contemplam as interações entre a composição ou estruturação, as intenções e as rotinas produtivas, o tema (seus limites, a atitude do emissor) e as condições que regem as relações emissor/destinatário”. (POLONIATO, 2004, p. 69).

Essas considerações permitem fazer uma aproximação, ratificando Bakhtin (2000), quando este afirma que os gêneros variam conforme as circunstâncias, a posição social e o

relacionamento social dos parceiros, dependendo de um *tom* determinado, que comportam em sua estrutura uma dada entonação expressiva; podem expressar a individualidade do locutor (emocional), podem intervir no nível das inflexões. Ou seja, pode-se dizer que uma das características dos gêneros da mídia televisiva é o *tratamento* do tema.

As características essenciais do discurso, segundo Maingueneau (2004) podem auxiliar sobremaneira na configuração do que se pode chamar de gêneros televisivos. Para Maingueneau (2004, p. 52) “o discurso é uma organização situada para além da frase”, pois mobiliza estruturas de uma *outra ordem* que as da frase, de modo que os discursos estão submetidos a regras de organização vigentes em um grupo social determinado, que orientam uma narrativa, um diálogo, uma argumentação, relativas ao plano de texto ou sobre a extensão do enunciado.

O gênero discursivo Teledramaturgia também mobiliza estruturas diversas das da frase, pois está submetido a um sistema específico de constituição que o orienta e que depende de condições especiais de produção. O termo “produção”, em televisão, segundo Stasheff et al (1978, p. 265) representa o conjunto de atividades de preparação para a realização de um programa, desde a criação, que envolve o texto e o roteiro, até as técnicas que serão empregadas em sua realização.

Outra característica do discurso é sua orientação, dada uma finalidade, dirigindo-se a algum lugar, em função do locutor e do tempo, processando-se em diferentes condições, caso ocorra monologicamente ou em situações de interação social. Em televisão, cada gênero de programa é dirigido a um determinado público, com a finalidade de mobilizar determinadas reações, promovendo respostas nesse público, o que determina sua interatividade, embora esta não aconteça simultaneamente à sua apresentação.

Maingueneau (2004, p. 53) afirma que “o discurso é uma forma de ação”, pois falar é uma forma de ação sobre o outro e não apenas uma representação do mundo. Nessa perspectiva, toda enunciação constitui um ato que visa modificar uma situação e cada ato se integra em discursos de um *gênero* determinado com um objetivo de produzir uma modificação nos destinatários e, assim, a atividade verbal relaciona-se a atividades não verbais. Desse modo, os

discursos reunidos em um gênero televisivo têm o objetivo de persuadir e mobilizar seu público a mudanças de atitude em relação a fatos e acontecimentos da vida cotidiana ou, muitas vezes, apenas o objetivo de entretenimento.

Ainda de acordo com o autor, o discurso é interativo, cuja inter-atividade é marcada entre dois parceiros pelo eu-você, que se manifesta na conversação. Nesse aspecto, o discurso televisivo assemelha-se ao texto escrito, evitando confundir a *interatividade* do discurso com *interação*, quando o locutor, ou o destinatário, pode não estar presente fisicamente, pois ainda que a figura do destinatário não apareça, existe uma *interatividade* constitutiva, uma troca, neste caso, implícita.

A contextualização do discurso, pelo seu conteúdo e estilo verbal (BAKHTIN, 2000), está para o gênero televisivo assim como está para o texto escrito, porque ambos dependem de conjuntos de enunciados com significado para constituir-se, tendo em vista que não se pode atribuir sentido a um enunciado fora de um contexto: um mesmo enunciado em dois lugares diferentes corresponde a dois discursos diferentes. Posto que o discurso contribui para definir seu contexto, na realização de um programa de TV os enunciados promovem uma cadeia de significados que contribuem para definir o seu gênero, e pode ser modificado no correr da enunciação, de acordo com sua aceitação, ou não, por sua audiência.

Se “o discurso é assumido por um sujeito” e só existe discurso quando este se remete a um sujeito, o “eu”, com referências pessoais, temporais, espaciais, ou seja, quando há modalização, então o gênero televisivo não deve ser apenas uma maneira de transmitir idéias e fatos. É preciso que seus elementos constituintes correspondam às preferências de seu espectador e, mais ainda, ofereça oportunidades de percepções, quer em formas artísticas, quer em conceituais, mexendo com as emoções, influenciando e até modificando significados, conceitos e contextos.

O gênero televisivo, assim como o discurso, é regido por normas, porque se “a atividade verbal está inscrita na instituição da fala, regida por normas e cada ato de linguagem implica

normas particulares”, a produção de um programa de TV é dirigida por procedimentos específicos para sua realização.

Por fim, Maingueneau (2004, p. 55) afirma que “o discurso é considerado no bojo de um interdiscurso”, ou seja, o discurso só tem sentido dentro de outros discursos, pelos quais deve orientar-se, pois a interpretação de um enunciado depende de relacioná-lo a outros. Cada gênero do discurso trata de modo especial as relações discursivas e cada gênero televisual trata de maneira particular suas relações de realização. Isso quer dizer que a produção de cada programa de TV se articulará de maneira diferente, correspondendo aos anseios de seu público. Quando isso não acontece, o programa termina por ser tirado do ar. Isso significa que “classificar um discurso dentro de um gênero implica relacioná-lo ao conjunto de discursos de um mesmo gênero” (p. 55) e classificar um programa de TV dentro de um gênero significa relacioná-lo ao conjunto de programas de um mesmo formato.

O capítulo seguinte apresenta a Escola, lugar de socialização do Conhecimento por excelência, e sua relação com a Televisão como ferramenta auxiliar do processo de ensino-aprendizagem.

Capítulo 2

O MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA

(...) Sherazade começa, então, a narrar uma intrigante história que cativa a atenção do rei, mas não tem tempo de acabar antes do amanhecer. Curioso para saber o fim do conto, Shariar concede-lhe mais um dia de vida. Mal sabe ele que essa seria a primeira de mil e uma noites! As histórias de Sherazade, uma mais envolvente que a outra, são sempre interrompidas na parte mais interessante. Assim, dia após dia, sua morte vai sendo adiada.

JÚLIA DIAS CARNEIRO, 2001

Este Capítulo faz uma retrospectiva das origens, história, constituição e condições de produção da Teledramaturgia de forma a caracterizá-la como um Mega-Gênero Discursivo.

2.1 A TELEVISÃO: UM POUCO DE HISTÓRIA

Para os norte-americanos, a primeira transmissão de TV realizou-se no dia 11 de agosto de 1939, na Feira Mundial de Nova York, no entanto, a história da TV no mundo começou em 1926, quando o inglês John Baird iniciou as primeiras transmissões de imagens e a primeira emissão oficial de TV deu-se na Alemanha, em 1935. A BBC de Londres foi inaugurada em 1936 e em 1938 inicia-se a TV na Rússia.

O Brasil só teve sua primeira emissora de televisão, com a estréia da TV Tupi de São Paulo em 18 de setembro de 1950 e, em 1951, foi inaugurada a TV Tupi do Rio de Janeiro.

Peter Goldmark inventou a televisão em cores em 1940, que entra em funcionamento em 1954. No ano de 1962 dá-se a primeira transmissão via satélite e em 1965 o Brasil é integrado ao Sistema Intelsat.

A história da TV em cores no Brasil começa em 1972 e, nessa mesma época, o Jornal Nacional, criado em 1969 torna-se líder de audiência. Fundada em 1965, a Rede Globo tornou-se a maior rede de comunicação do Brasil, investindo em telenovelas, programas de auditório, humor e telejornalísticos. A partir dos anos 80 e 90 do século XX, outras redes ganham espaço, ameaçando a hegemonia da Rede Globo, entre elas a Bandeirantes, o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), a Rede Manchete, hoje Rede TV!, a CNT e a Rede Vida, fundada em 1995.

Stasheff et al (1978, p. 1) contam que a Televisão é “filha de três pais”: o teatro, o cinema e o rádio e, nos seus primeiros tempos, além de lutar para estabelecer sua identidade criativa, foi alvo de apelidos e comentários pouco lisonjeiros, criados por profissionais desses veículos que não haviam se saído bem diante de suas câmeras, tais como “cinema de última categoria onde se deixavam os cacoetes”, “repertório de verão em pulmão de aço”, “áudio de má qualidade com imagem”.

Na realidade, muitos de seus primeiros programas eram “adaptações” de material originário do teatro, de espetáculos de *vaudeville* ou de rádio, alguns dos quais agradaram, outros encontraram dificuldades de adequar-se à nova linguagem e foram tirados do ar. As

transmissões de programas ao vivo possibilitaram a apresentação de programas na hora e no lugar em que eram realizados. Os primeiros programas nos modelos atuais, gerados e transmitidos nos Estados Unidos foram o Campeonato Mundial de Futebol e a cerimônia de entrega do “Oscar” e comédias de situação (*sitcoms*). Os *shows* de variedades eram, muitas vezes, produzidos no palco de um teatro-estúdio, pois os comediantes vinham do teatro e dependiam da reação direta do público. Essa estratégia foi adotada porque, já naquela época, percebia-se que o prazer do telespectador aumenta quando ouve e vê o riso da platéia e é usada até hoje, assim como aumentar o volume do aplauso não muito entusiástico dos espectadores presentes no local. O autor comenta que “dentro de certos limites, uma piada sem graça soa melhor quando ouvimos outras pessoas rindo dela, e uma boa piada certamente parecerá ainda mais engraçada. O espectador-ouvinte é subconscientemente estimulado pela multidão.”

A televisão começou recorrendo a técnicas de outros veículos e mais tarde desenvolveu as suas próprias tradições e técnicas e, depois de algum tempo, passou a ser encarada como uma nova forma de arte em si mesma.

A principal característica da televisão é a capacidade de mostrar acontecimentos distantes, no momento em que estão ocorrendo e as transmissões intercontinentais ao vivo, via satélite. É o que a televisão faz e que nenhum outro meio pode fazer, a não ser, nos dias de hoje, a Internet.

2.1.1 Televisão: o veículo e sua abrangência

A televisão é atualmente o veículo de comunicação, informação e entretenimento de maior alcance no Brasil. Recentes pesquisas mostraram que 98% dos brasileiros, entre 10 e 65 anos assiste à TV ao menos uma vez por semana e que 87% das residências possui mais de um aparelho. Citelli (2000) relata que, aproximadamente, 97% dos alunos, entre a 3ª. e 8ª. séries – terceiro ao quinto Ciclos do Ensino Fundamental –, possuem aparelhos de TV e passam, em média, quatro horas por dia diante deles e cerca de 95% dos professores dos mesmos Ciclos também assistem à 5 a 10 horas de televisão por semana, em canais abertos ou fechados.

De acordo com Moreira (2003)⁵, o Brasil possui 278 emissoras de TV aberta geradoras e 4.293 retransmissoras ativas em 1999, segundo dados da Agência Nacional de Telecomunicações. A Rede Globo chega a 99,96% dos aparelhos e o SBT a 78,6% das cidades. Em seguida vêm a TV Bandeirantes com 61,7%, a Rede Record com 44,2%, a Rede TV!, com 37,9% e, finalmente, a CNT com 5,5%. Entre estas, a Rede Globo detém 61% da audiência no horário das 18 às 22h, com destaque para o Jornal Nacional e a chamada “novela das 8” que, na verdade, começa às 21h. Ao contrário do que muitos pensam, a maior parte do público desse horário, entre 20 e 39 anos, de todas as emissoras, é formado pelas classes A e B (39%), 36% da classe C e 25% das classes D e E.

Em seu estudo, Moreira (2003) também traça um quadro da TV por assinatura, ou canais fechados, em que revela que o Brasil conta com aproximadamente 3 milhões de assinantes: Os canais pagos oferecem 24 horas diárias de programação, que abrangem esportes, notícias, cultura, entretenimento, música, cinema, documentários, seriados de humor e drama, desenhos animados, etc. Entre as de maior audiência e assinaturas estão o Canal Sony, TNT, HBO, Cartoon Network e a CNN.

2.2 COMUNICAÇÃO VISUAL: A BASE DO DISCURSO TELEVISIVO

Uma das maneiras de o ensino-aprendizagem da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II familiarizar-se com o novo processo cultural que as novas exigências da sociedade tecnológica do Século XXI, por assim dizer, impõe à Escola encontra-se no desvendamento das características da comunicação visual que são, basicamente, a re-criação da realidade, o imediatismo, o modo de expressão e a significação.

Como re-criação da realidade, entende-se, aqui, a imagem na acepção de representação visual dos seres; é um objeto físico. Assim sendo, é concreta, particular e sensível. A imagem

⁵ MOREIRA, Fernando J. G. *As Tecnologias da Informação e Comunicação no Contexto da Educomídia* – Dissertação de Mestrado – Universidade Metodista de São Paulo, 2003.

está relacionada com o ser que representa, porém é distinta enquanto constitui uma realidade diferente para cada indivíduo em particular. Por exemplo: uma pessoa natural da cidade de São Paulo, ao assistir a um documentário sobre a região da Avenida Paulista, terá sua observação contaminada pelo fato de ser paulistano.

Enquanto isso, o *imediatismo* promove o encanto característico da imagem, que converte a todos em consumidores satisfeitos. O encanto da imagem, pela força das percepções e dos choques afetivos tem uma "poderosa influência que escapa aos métodos tradicionais de aprendizagem" (GUTIÉRREZ PÉREZ, 1978, p. 68).

O imediatismo provoca a empatia, gerando atitudes de participação. Seguindo o exemplo dado, ao ver ruas de São Paulo em que já esteve e conhece, retratadas no documentário, é como se "aquele morador" estivesse lá, andando por elas e vivendo aquele momento. Desse modo a afetividade se impõe sobre a intelectualidade.

Como *modo de expressão*, a imagem é um impressionante meio de comunicação e uma linguagem universal, que vence barreiras lingüísticas e culturais, e eterna, sempre disponível para interpretação.

Toda imagem está carregada de intenção e de um sentido que lhe são próprios, nascidos da criação do artista. No momento em que é divulgada, oferece informações e significados específicos em dois níveis: conotativo e denotativo, de modo que, no primeiro representa-se pelo sentido que lhe dá o indivíduo e no outro, oferece o ser ou objeto que a imagem realmente representa.

Em ambos os níveis, não deixa de ser uma re-criação significativa, nunca acabada e modificada de tempos em tempos, pelo acréscimo natural de conhecimentos e experiências.

No cerne da apropriação das características da linguagem visual pelo professor pode encontrar-se a fundamentação de um movimento (no sentido de locomover-se para...), denominado por Dupas Penteadó (1991) "Pedagogia da Comunicação" e por Gutiérrez Pérez (1978) "Linguagem Total".

A referida autora (p. 113) faz uma abordagem tanto da concorrência quanto do desafio da Televisão em relação à Escola, porque, de acordo com sua perspectiva, "se o processo de

ensino e aprendizagem é de comunicação e pesquisa, não é possível ignorar neles os dados que compõem a realidade dos agentes envolvidos. E o texto televisivo é, sem dúvida, algo amplamente disseminado na vida de todos nós”.

O estudo desenvolvido por Gutiérrez Pérez na década de 70 do Século XX, parte da premissa de que “os métodos tradicionais de ensino não mais atendem às necessidades atuais” (p. 13), pois, segundo esse autor, os Meios de Comunicação, por um lado, põem em dúvida o processo de escolarização e por outro, o modo pelo qual são utilizados pela sociedade de consumo, promovem uma educação ainda mais vertical, alienante e massificadora que a promovida pela escola tradicional.

2.3 DRAMATURGIA

Dramaturgia (do grego, *compor um drama*) “seria a arte de compor dramas, peças teatrais”, mais que isso, seria a ‘técnica’, no sentido que, também vem do grego *tecné = arte*, ou seja, um conjunto de princípios que auxiliariam na produção de obras teatrais, mais precisamente “técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado”. (PALLOTTINI, 2005. p. 13). A autora evita a palavra *regra*, dado ser este motivo para preconceito contra essa técnica, pois pode ser considerada como um simples receituário, bastando obedecer determinada seqüência para produzir obras teatrais de excelente qualidade.

O texto dramático deve partir de um conteúdo a ser expressado e que pode vir por meio das idéias, sensações, emoções, lembranças, observações do autor e que termina por incitar as mesmas reações na platéia, o que por força, o torna interativo.

Na verdade, o que se ensina por meio da Dramaturgia, segundo a autora, é o mesmo que um profissional pode ensinar a um aprendiz. Para ela, “no caso do autor da obra dramática, nenhum será bom se não tiver, ao menos, algo importante a dizer.”. Assim, o estudo da Dramaturgia restringe-se ao estudo do texto, e não do espetáculo propriamente dito, porque

mesmo restrito a um roteiro, se decorre de encenação, adaptado de um texto que já existe ou criado para tal, feito para ser lido, “um texto é um texto, e resiste como tal.” (PALLOTINNI, 2005, p. 14).

A Dramaturgia teve seu sentido ampliado depois de Brecht (1898-1956), passando a compreender não só a estrutura interna da obra como também o resultado final do texto colocado em cena, com a intenção de influenciar a própria ação do espectador. Decorre daí uma outra acepção para Dramaturgia, resultando no *dramaturgista*, profissional que procura extrair do texto encenado todas as possibilidades e que prepara a montagem juntamente com o diretor. (PALLOTINNI, 2005, p. 15)

Dessa maneira, pode-se observar que em conjunto com as palavras proferidas e a interpretação do elenco, o texto teatral é tanto o que se diz quanto o que não se diz, pois aparece em diversas formas gestual, expressivo, entoado, descrito na montagem final, quando é levado ao público.

Observa-se que a Dramaturgia passa a ser Teledramaturgia quando a montagem é levada ao público intermediada pelos recursos técnicos e a transmissão pela Televisão.

2.4 TELEDRAMATURGIA

De acordo com Pallottini (1998) Teledramaturgia pode ser definida, no seu aspecto geral, como o macro-discurso televisivo que abrange os gêneros de programas de ficção em que histórias originais ou adaptadas, de extensão variável, são contadas em capítulos, episódios ou segmentos, escritas e desenvolvidas por um ou mais autores e representadas por um elenco de atores e atrizes, transmitidas com linguagem e recursos de TV, como se fazia com o Teatro até finais do Século XIX, quando se passou a fazer também em Cinema.

À experiência trazida dessas duas mídias, acrescentou-se a experiência já bastante exercitada no rádio, de contar histórias selecionadas da literatura do gênero épico, a narrativa.

Assim, a soma desses elementos, mais os conteúdos simples, de fácil entendimento, as telenovelas produzidas com recursos técnicos de última geração e representadas por atores e atrizes escolhidos a dedo entre os mais talentosos (alguns nem tanto) e atraentes (em geral o casal de protagonistas), resultou nesse que é o espetáculo preferido de milhares de pessoas no mundo inteiro: a dramaturgia de televisão.

Os gêneros de programas pertencentes à Teledramaturgia, segundo Pallottini (1998, p. 25), são classificados pela “sua extensão, tratamento do material, unidade, tipos de trama e subtrama, maneiras de criar, apresentar e desenvolver os personagens, modos de organização e estruturação do conjunto”, ou seja, por meio da linguagem própria da TV.

Isso significa que Teledramaturgia não se faz apenas com as telenovelas, embora estas sejam as mais conhecidas, populares e festejadas produções da televisão e, também, o objeto de análise neste trabalho. Outros gêneros de espetáculo fazem parte desse conjunto: a minissérie, o seriado e o teleteatro.

Coutinho (1968, p. 46) postula que a gênero literário corresponde “um sistema de artifícios ou convenções estéticas, manipulados pelo escritor e inteligíveis ao leitor” que tanto pela estrutura ou métrica, quanto pelo tema ou tipo narrativo atribuem a diversas obras características e semelhanças formais de produção, possibilitando reuni-las em determinadas categorias, quais sejam literatura narrativa (ficção e epopéia), literatura dramática (tragédia e comédia), e literatura lírica, construídas em redor de certas intenções básicas, originadas na imaginação e buscando o prazer estético; e a literatura ensaística, esta possuindo uma característica diferenciada no sentido de que se presta a explicar opiniões de seu autor.

As características dos três primeiros gêneros estão expressamente relacionadas à forma pela qual o autor se pronuncia, isto é, do modo como ele se utiliza das possibilidades de transformação da realidade para compor sua obra. Assim, cada escritor empresta sua interpretação da realidade às suas produções sem, no entanto, descaracterizar o gênero a que se dedica. Isso quer dizer que, conforme seu ponto de vista, cada gênero literário apresentará as mesmas características: “romance é romance em Balzac e em Joyce, em Flaubert e Virginia

Woolf, malgrado as diferenças que oferece o gênero de um para outro autor. O mesmo pode-se dizer das epopéias de Homero e Camões, de Virgílio e Milton”. (COUTINHO, 1968, p. 46)

Segundo Pallottini (1998), a palavra “novela” procede do italiano *novella*, do latim *novellus, novella, novellum*, derivada do adjetivo *novus*, recebendo com o tempo a conotação de *enredado*. Na Idade Média passou a significar *enredo, entrecho*, de onde veio a expressão *narrativa enovelada* ou *trançada*. Usada por muito tempo com o sentido de narrativa fabulosa, inverossímil, a palavra “novela” passou, a partir do Romantismo, a ter o sentido literário que perdura até os dias de hoje.

Em narrativas como “As Aventuras de Robin Hood” e “Ivanhoé, o Vingador do Rei”, pode-se encontrar os “noveleiros” da época: os trovadores, que cantavam de reino em reino as aventuras dos grandes heróis, chamadas “canções de gesta”, cuja característica mais evidente é o acréscimo de novos feitos, muitas vezes fantásticos, de modo que é possível afirmar, conforme preconiza Pallottini (1998, p. 33), que essas canções são a origem remota das novelas atuais.

No entanto, essa afirmação é passível de discussão, tendo em vista que as canções de gesta, quando transcritas em texto, tornaram-se narrativas lineares e a telenovela, apesar da semelhança que aparentemente possui com estas no aspecto do acréscimo de situações, nada tem de linear. Isto porque, quanto à sua *cena*, a novela de televisão está mais próxima do *drama*, na acepção grega, do termo – *drâma* (δραμα): ação – absorvido pelo latim *drama*: a designação genérica de composição dialogada ou teatral. (FERREIRA, 1986, p. 611).

Em Errandonea (1954, p. 549), obtém-se que “a palavra drama se pode entender de duas maneiras: em sentido restrito significa hoje um gênero literário misto, distinto da tragédia e da comédia; em um sentido mais amplo abarca tanto a tragédia como a comédia e as demais composições teatrais”.

Para Bandeira (1969, p. 13) o gênero dramático se configura em “transposição da vida, não em narrativa, mas em prefiguração por meio de personagens que falam e gesticulam”, ou seja, representam.

O gênero dramático representa o conjunto de textos escritos para serem representados. O elenco, acrescentado dos recursos eletrônicos da linguagem televisiva é a interface da interação entre texto e público, quando são transmitidos pela televisão,

Pode-se, dessa maneira, identificar a telenovela como um gênero que se caracteriza pela ação representada por meio de personagens em ação e não pela forma narrativa, o que significa que, embora parta de um texto escrito, ao contrário do gênero épico ou o gênero lírico, a interação com o público ocorre através da interação de atores que o transformam (no caso da telenovela, uma sinopse, depois um roteiro) em gestos e palavras. Assim, o texto da telenovela, ou mais precisamente, o texto teledramatúrgico, só se torna vivo numa encenação.

2.4.1 Telenovela: um fenômeno brasileiro

Como observado anteriormente, o formato, ou o gênero dramático configura-se por uma história escrita para ser representada por atores e atrizes, que se desenvolve a partir de um tema central, ao qual são acrescentadas outras histórias que se entrecruzam e se relacionam. Na TV, os programas pertencentes ao formato ou gênero dramático variam em função da complexidade da história contada.

Retomando suas origens, a partir de Pallottini (1998, p. 34), a telenovela, assim como as canções de gesta, não é uma obra presa às dimensões aristotélicas, ou seja, enquadrada num esquema fechado de começo, meio e fim determinados, “nem se preocupa com verossimilhança, nem com realismo ou coerência”; supõe-se que traga ao telespectador “novidades no seu entrecho, peripécias, complicações, aventuras, acontecimentos novos”. Esses elementos, aliados aos efeitos que causam na sensibilidade do público, trazendo-o para o correr da história, fazendo com que as pessoas opinem e, em tempos de Internet, tenham mais facilidade de comunicação com seus autores, além da comercialização do espaço televisivo, afetados pelas pesquisas realizadas por institutos de opinião pública e outros, contribuem para que a telenovela seja uma obra aberta. Os trabalhos de produção e mesmo de redação desenvolvem-se simultaneamente, permitindo a interatividade que lhe é característica e razão principal de sua aceitação e sucesso,

muitas vezes, incontestáveis. Porém, embora seja fator de grande relevância, não é a audiência que determina os rumos que a telenovela tomará.

A telenovela, no Brasil, nasceu com a televisão brasileira, na extinta TV Tupi (Canal 4, cuja posição no seletor de canais correspondia à do atual SBT): em 1950, *Sua vida me pertence*, com texto, direção e interpretação de Walter Forster, que fazia par romântico com Vida Alves, cuja característica mais marcante foi, segundo Fernandes (1982, p. 59), “uma ousadia, um beijo tão ardente como os dos astros de Hollywood”.

Em 1963, Edson Leite, diretor artístico da antiga TV Excelsior (Canal 9, atual RedeTV!) trouxe da Argentina, adaptou para exibição diária e lançou *2-5499 Ocupado*, escrita por Tito Miglio, com Glória Meneses e Tarcísio Meira como o casal de protagonistas. Glória interpretava uma telefonista que trabalhava, no presídio, por cuja voz e conseqüentemente por ela, Tarcísio se apaixonou, sem saber que era, na verdade, presidiária.

Em seguida, no ano de 1964, a mesma TV Excelsior lançou *A moça que veio de longe*, texto argentino adaptado por Ivani Ribeiro (pseudônimo de Cleyde de Freitas Alves Ferreira), vinda do Rádio – que mais tarde escreveu o original *Mulheres de Areia* – com Rosamaria Murtinho e Hélio Souto, protagonizando uma história de amor entre representantes de classes sociais diferentes: ele, médico, ela, empregada doméstica. Naquela época, a novela causou polêmica, pois tal possibilidade era tida como inaceitável.

Na sua esteira, também uma adaptação de Ivani Ribeiro, veio *Alma Cigana*, a primeira telenovela gravada em vídeo do Brasil, estrelada por Ana Rosa em papel duplo – a cigana Esmeralda e Irmã Thereza, superiora de um convento – e Hamilton Fernandes, que mais tarde representou Albertinho Limonta, em *O direito de nascer*, telenovela que corresponde ao marco inicial dessa que se tornou uma verdadeira “mania nacional”. Desde então, o brasileiro não parou mais de assistir às telenovelas.

2.5 O ROTEIRO

Poloniato (2004) comenta que o diálogo é um dos principais aspectos constitutivos das tramas da Telenovela, pois dá suporte às ações visuais, de modo que, mais do aquilo que se vê a personagem fazendo, essencial à trama é o que a personagem está dizendo ou o que revela quando é mostrada “pensando” – solilóquio ou voz em *off* – ou em conversa com outras personagens da trama. No entanto, embora sejam elos de condução da trama, os diálogos são curtos, não são usados para explicar, nem analisar, já que os “espaços” são preenchidos por cenas repletas de imagens, multiplicadas pelos cortes, de modo que se alternam acontecimentos principais e secundários, num jogo duplo que promove emoções nos telespectadores, sabedores de todos os “segredos” que as personagens não conhecem, todos organizados no documento denominado *roteiro*.

O roteiro – composto basicamente por diálogos escritos, é ‘encenado’ por pessoas, atores e atrizes, ou seja, as personagens que representam – é considerado um discurso, relativo à uma área específica de conhecimento, qual seja, a produção cinematográfica e audiovisual, em que se enquadra a produção teledramatúrgica. Nessa categoria, o roteiro possui marcas lingüísticas próprias e determinadas.

Já foi mencionado neste trabalho que o roteiro e o roteirista são considerados, nos Estados Unidos e mais recentemente no Brasil, elementos essenciais nas produções televisivas e, mais ainda quando se fala em Teledramaturgia. O roteiro é, definitivamente, o coração e o centro nervoso de qualquer produção. Poloniato (2004) auxilia, aqui, a justificar essa afirmação como se pretende demonstrar a seguir.

A Teledramaturgia necessita não somente de um roteiro completo como de um ‘roteirista-escritor’ para realizá-lo. Já se observa a importância desse profissional na televisão brasileira no mesmo nível em que se observa nas produções cinematográficas, dado que, ao mesmo tempo em que escreve uma telenovela, muitos autores já determinam qual será seu roteirista e qual será seu diretor, ainda que, constantemente, essas funções sejam desempenhadas pelo mesmo profissional, em geral, em conjunto com o autor.*

* O Brasil conta com roteiristas-diretores de grande talento, entre eles Denis Carvalho, Wolf Maia e os inesquecíveis Walter Avancinni e Leonor Básseres.

O termo “roteiro completo” designa o documento que representa a concepção e desenvolvimento de uma história para ser representada, acrescido da previsão das ações que serão capturadas pela câmera. Suas características de formato estendem-se desde as produções narrativas, entre outras, até às de ficção em que os princípios dramáticos exigem validade e validação.

Neste ponto, o aspecto do manejo dos referentes – “as porções de ‘realidade’ visuais e sonoras que se organizam e se constroem num programa televisivo” (p. 76) – para o qual autora chama a atenção deve ser explicado para que se entenda sua importância quando da constituição de um roteiro dramático completo.

Partindo das perguntas “Que conexão existe entre os referentes e sua representação televisiva ou cinematográfica? Existe talvez identidade entre as representações e seus referentes?”, Poloniato (2004) explica que não existe conexão, pois as representações são analogias dos seres, paisagens e objetos do mundo real, que passam por convenções e aceitação pelos telespectadores, mesmo quanto a um maior realismo. Por muito tempo foram motivo de discussão, pois junto aos referentes, aparecem as questões de verdade, verossimilhança, ficção e fantasia. Para distinguir o real, imaginário e a pura fantasia, “das representações visuais de que são objeto”, identificaram-se três estratégias, nomeadas pelos termos: *ficção*, *documentário* e *experimental* ou *de animação*, que não são gêneros, embora sejam assim conhecidos. São constituídos por diferentes rotinas de produção e, por essa razão, alguns autores preferem reputá-las como *estratégias de produção de sentido*. Dado que o objeto deste estudo é a Teledramaturgia, a seqüência desta explanação se aterá à denominação ‘ficção’.

De maneira geral, *ficção* é entendida como simulacro ou mentira ou mesmo como produto do imaginário, como por exemplo, na Literatura, o é um romance, um conto ou uma peça de teatro, uma poesia, da qual se sabe que apenas uma pequena parte é narrativa. No cinema e na TV, a ficção é associada ao drama, ou seja, a representação de um texto, uma história inventada, por um elenco, capturada e modificada pelos recursos eletrônicos do meio, com o que se cria a impressão da realidade. Mesmo quando é produzido *baseado em fatos reais*, não deixa de ser ficção, pois os procedimentos de produção são os mesmos. (Exemplo disso é a

minissérie *Um só coração*, de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, exibida pela Rede Globo de Televisão entre 6 de janeiro a 8 de abril de 2004)

Uma obra de ficção, para chegar às telas da TV deve passar por quatro momentos prévios até que seja definido seu roteiro completo, que são denominados **sinopse**, **argumento**, **tratamento** e **pré-roteiro**, cada um com características próprias.

A **sinopse** é o texto que traz a idéia geral e um pequeno resumo da história. Como exemplo, apresenta-se aqui a sinopse da novela “Celebridade” (de autoria de Gilberto Braga e Leonor Básseres, exibida pela Rede Globo de Televisão entre 13/10/03 e 26/06/04):

Em 1988, a beleza da jovem Maria Clara Diniz inspirou seu namorado, o compositor Wagner Lopes, a compor uma canção para ela, "Musa do Verão", que veio a ser um grande sucesso, estourando no país e no mundo inteiro, com o título internacional de "Summer Spell". Maria Clara, a musa inspiradora, tornou-se a modelo exclusiva da marca "Summer Spell", negociada com o sucesso da música. Com sua imagem espalhada em outdoors, comerciais de TV e anúncios de revista, de uma hora para outra sua figura se tornou conhecidíssima. No dia do casamento de Wagner e Maria Clara acontece uma tragédia. Ubaldo Quintela, um conhecido boêmio carioca, invade a cerimônia disposto a exigir que Wagner Lopes confessasse publicamente que havia lhe roubado a canção. Treloucado, afirmava que a música que transformara Maria Clara em celebridade era de sua autoria. Ubaldo ameaça Wagner com uma arma e, fora de si, acaba atirando, matando o compositor. O desfecho trágico do noivado de Maria Clara, ao invés de encerrar sua carreira, marcou o início de uma trajetória de sucesso, meteórica, não como modelo, mas como empresária. Resolveu apostar na sua sensibilidade em identificar talentos, especialmente os da área musical, e passou a agenciar estrelas e a produzir shows. Em pouco tempo já era uma empresária respeitada sem, entretanto, abandonar os dividendos que o licenciamento dos produtos Summer Spell lhe trazia. O maior patrocinador dos shows que Maria Clara produz é o empresário Lineu Vasconcelos, com quem ela mantém uma relação fraternal, quase de filha para pai. Lineu é dono do Grupo Vasconcelos, um império de comunicação com inúmeras empresas, jornais, revistas, emissoras de rádio e TV. Uma das revistas de maior tiragem do grupo é a Fama, dirigida por um homem com talentos de sobra e escrúpulos de menos, Renato Mendes, sobrinho de Lineu, que vive batendo de frente com Maria Clara. Lineu está apreensivo, pois sua única filha, Beatriz, está de volta ao Brasil com o marido, o premiado cineasta Fernando Amorim, seu desafeto. Esse retorno mexe em feridas do passado e vai desestabilizar ainda mais esse casamento, calcado numa relação estável demais para Fernando, e numa paixão doentia para Beatriz. E nada mais poderá segurar essa relação quando Maria Clara e Fernando se conhecerem - para desespero da mulher dele, uma mulher mimada e insegura que vê em seu marido sua única razão para viver. Beatriz lutará com todas suas armas para impedir o amor que nasce entre Fernando e Maria Clara. Mas ela não será o único obstáculo na vida de Maria Clara Diniz. Sua imagem pública suscita os sentimentos mais variados. Alguns desenvolvem paixões irrefreáveis com as celebridades, com seus ídolos; outros mantêm uma relação patológica com elas. Maria Clara é um paradigma, um mito para Laura Prudente da Costa, que surge do nada disposta a se espelhar na empresária. Quer ser como ela, mas não seguindo a risca seus passos. Para atingir seu objetivo, está disposta a trilhar caminhos mais escusos e menos sacrificantes. Com a cumplicidade de seu comparsa, Marcos, Laura traça um plano maquiavélico para se aproximar da empresária e obtém sucesso na empreitada. Usando de falsidade e perfídia, passa a conviver na intimidade de Maria Clara. Aos poucos Laura vai armando mil intrigas, se apoderando de segredos importantes. Usando de frieza associada ao seu talento nato para o crime, Laura vai traçando seu plano de derrubar Maria Clara e tomar seu lugar no show business.

Quadro 1. Sinopse

O **argumento** é um texto resumido que apresenta o desenvolvimento da história em estilo literário, sem as indicações técnicas e de ambientação, como se fosse um conto ou romance. Abaixo, o argumento do primeiro Capítulo de “Celebridade”:

Laura se candidata a trabalhar no escritório de Maria Clara. Otávio se irrita quando tentam fotografá-lo com Maria Clara. Renato sente-se desprestigiado e acaba falando mal do show em sua coluna. Maria Clara irrita Renato ao publicar um anúncio com elogio assinado por outro Renato Mendes. Laura não é escolhida. Salvador teme que Lineu não permita que seu filho Fernando ganhe o Prêmio Celebridade. Maria Clara recebe um telefonema anônimo. Darlene esnoba Vladimir. Zeca toma conta do pai Cristiano, completamente bêbado. Otávio pede Maria Clara em casamento, mas exige que ela largue o trabalho. Marcos, mascarado, rende Maria Clara. Laura pede para ser levada no lugar na empresária e recebe um soco. Ernesto atira em Marcos e o persegue de carro. Maria Clara entra na casa de um amigo. A garagem de barcos pega fogo. Maria Clara desmaia e é salva por Vladimir. Marcos escapa. No hospital, Otávio reafirma seu pedido de casamento, sem exigir mais nada. Maria Clara agradece a Laura e dá-lhe o emprego. Laura reclama com Marcos que ele não fez direito o que eles planejaram. Na empresa, Laura brinda à felicidade de Maria Clara.

Quadro 2. Argumento

O **tratamento**, por sua vez, traz uma narração das cenas que permite visualizá-las, possibilitando um esboço de como serão gravadas. Esse documento apresenta a descrição das cenas que compõem a ‘trama de superfície’ e dá-se especial atenção à ambientação e à concretização das ações. Como no exemplo (primeiro capítulo da novela “Celebridade” de Gilberto Braga, que foi ao ar no dia 13 de outubro de 2003, cena 1):

CENA 1. CLIP. EXTERIOR. DIA/NOITE.

Várias imagens de pessoas famosas, consagradas, estrangeiros e brasileiros, material de arquivo ou produzido, fotos misturadas com filmes (?), a ser resolvido com a direção. Última em livraria lotada, fila enorme para autógrafos de uma mulher tipo pin-up autografando uma revista do gênero Playboy com ela própria na capa.

Renato — (off) Intelectual?!

(Corta para:)

Quadro 3. Tratamento

Note-se que se a obra a ser exibida for uma adaptação literária, é com o tratamento que se iniciam os trabalhos de roteirização e gravação, pois, nesse caso não há necessidade das duas fases anteriores, ou seja, da sinopse e do argumento.

Descrições breves de cada uma das cenas fazem parte da elaboração do **pré-roteiro** ou **projeto de roteiro**. Os diálogos ou pensamentos das personagens são apenas indicados, em

forma de narração com discurso indireto. Esta é a fase do roteiro em que é feita a divisão em cenas e determinam-se os segmentos visíveis da obra.

Essas indicações esquemáticas vão se transformar no roteiro completo, adequado à transladação para a linguagem narrativa televisiva. O roteiro representa o fim do processo criativo e o início do roteiro técnico, embora nem todas as produções respeitem esse andamento, dependendo da categoria em que se enquadrem, como um documentário, por exemplo. Esses, muitas vezes, podem ser produzidos por meio de comentários trocados pelos técnicos, diretores e editores depois da montagem ou da edição.

O roteiro dramático pode ser elaborado em uma só coluna para o Cinema e em duas para a Televisão, embora essa não seja regra geral. Pode-se incluir uma terceira coluna, como no exemplo concernente à Cena 5 do Capítulo 1 da novela “Celebridade”, de Gilberto Braga:

Os atores recebem o *script* para decorar suas falas e gravar na forma apresentada a seguir:

| | | |
|---|--------------|---|
| <u>CENA 5. PORTA SHOPPING DA MELO DINIZ. EXTERIOR. DIA.</u> | | |
| Maria Clara vem saindo, Otávio espera, parado do lado de fora de seu carro. Quando ela vai entrar, Ivan, um paparazzo, os aborda correndo, para tirar foto. | | |
| Ivan | — (dá ordem) | Dá um beijo nela! |
| Maria Clara entra no carro, de saco cheio. Otávio fala com o fotógrafo, firme. | | |
| Otávio | — | Quê isso, rapaz, dando ordem pra quem? Você pediu licença a alguém pra tirar fotografia? |
| Ivan | — | Custa? |
| Otávio | — (firme) | Ela trabalhou o dia todo, vai pra São Paulo, tá cansada e sem nenhuma vontade de tirar foto. |
| Efeito e letreiro com nome do personagem: OTÁVIO. | | |
| Ivan | — | Dá um toque nela, cara, pelo amor de Deus! Pra você também é bom, publicidade, quem é que te conhece? (suplica) O chefe disse que se eu conseguir os dois se beijando ganho aumento, tô precisando demais, tenho família... |
| Otávio ignora, entra no carro pra partir. Um amigo de moto se aproxima de Ivan, carro partindo. | | |
| Ivan | — | Namorado da Maria Clara Diniz, saiu nota em coluna. Executivo aí duma multinacional, rico, ninguém conhece e ainda fica botando banca! |
| Corta rápido para: | | |

Quadro 4. *Script*

O roteiro, marcado pelo do diretor de imagens, toma outra apresentação:

CAPÍTULO 1 - CENA 5 - PORTA SHOPPING DA MELO DINIZ - EXTERIOR/ DIA

| câmera | Vídeo | áudio |
|--------|---|-------|
| | Maria Clara vem saindo, Otávio espera, parado | |

| | | |
|--------------------|---|--|
| 1 | do lado de fora de seu carro. Quando ela vai entrar, Ivan, um paparazzo, os aborda correndo, para tirar foto. | (Música) |
| 2 | Ivan | Ivan — (dá ordem) Dá um beijo nela! |
| 1 | Maria Clara entra no carro, de saco cheio. Otávio fala com o fotógrafo, firme. | Otávio — Quê isso, rapaz, dando ordem pra quem? Você pediu licença a alguém pra tirar fotografia? |
| 2 | Ivan | Ivan — Custa? |
| 1 | Otávio | Otávio — (firme) Ela trabalhou o dia todo, vai pra São Paulo, tá cansada e sem nenhuma vontade de tirar foto. |
| 2 | Efeito e letreiro com nome do personagem: OTÁVIO. | Ivan — Dá um toque nela, cara, pelo amor de Deus! Pra você também é bom, publicidade, quem é que te conhece? (suplica) O chefe disse que se eu conseguir os dois se beijando ganho aumento, tô precisando demais, tenho família... |
| 1 | Otávio ignora, entra no carro pra partir. Um amigo de moto se aproxima de Ivan, carro partindo. | Ivan — Namorado da Maria Clara Diniz, saiu nota em coluna. Executivo aí duma multinacional, rico, ninguém conhece e ainda fica botando banca! |
| Corta rápido para: | | |

Quadro 5. Roteiro de cena

Pode-se acrescentar ao roteiro completo o roteiro revisado, que reflete os comentários da equipe – autor, produtor, diretor – e decisões mais recentes da produção, incluindo o texto e comentário das seqüências, explicações detalhadas, gráficos e, eventualmente, críticas e sugestões.

O exemplo a seguir é o texto do roteiro revisado da cena 2 do primeiro capítulo da novela “Celebridade”:

| |
|---|
| <p><u>CENA 2. REVISTA CELEBRITY. REDAÇÃO. INTERIOR. DIA.</u></p> <p>Reunião já começada. Entre os participantes, o editor Renato, sua secretária Fabiana e os repórteres Joel e Vitória. Diálogo rápido, muito ritmo.</p> <p>Renato — (cont.) Pirou, Vitória? Isso aqui não é revista da Academia Brasileira de Letras, intelectual na Celebrity só uma bela loura turbinada que escreva umas memórias apimentadas, político só corrupto! Ou corno!</p> <p>Efeito e letreiro com nome do personagem: RENATO.</p> <p>Vitória — Corno esse cara parece que é.</p> <p>Renato — Mas ninguém conhece a mulher dele, esquece.</p> <p>Joel — E o show do Simply Red hoje em São Paulo, só vai mesmo fotógrafo?</p> <p>Renato — Só fotógrafo, eu vou porque os colonistas foram convidados, pra apresentação no Rio dá tempo da gente bolar alguma coisa. (tom) O lançamento do CD do Carlos Flores, dia 8.</p> |
|---|

| | |
|---|---|
| Fabiana | — O procurador da república? Tá cantando também? |
| Vitória | — Disco de conceito, homenagem à jovem guarda. |
| Joel | — Já tá na pauta. (tom) Tamos precisando nesse número de alguma coisa bem romântica. |
| Efeito e letreiro com nome do personagem: JOEL. | |
| Renato | — Nenhuma lua de mel pra revista patrocinar? |
| Vitória | — Só quem vai casar é o Fábio Montez. |
| Joel | — <u>Ia</u> , a noiva fugiu com o piloto do helicóptero. |
| Renato | — (sério, rápido) Entra em contato, acerta umas fotos com ela entrando no helicóptero vestida de noiva. Pra viver com o salário do piloto vai ter que complementar a renda. |
| Fabiana | — Você aprovou a lista de convidados pra nossa festa? |
| Renato | — Tá faltando padre, nem um padre, Fabiana? Procura no arquivo os padres que foram aos desfiles da Semana da Moda. |
| Fabiana | — Mas padre, será que... |
| Renato | — Vêm correndo, aparecer na Celebrity! |
| Vitória | — E a capa pro dia 25, pensou? |
| Renato | — Se não pintar coisa mais atual, separação, acidente, chifração, crime, acho que a Maria Clara. |
| Fabiana | — Maria Clara Diniz? |
| Renato | — (off) Tá fazendo 15 anos que Musa do Verão estourou nas rádios e ela virou modelo famosa. Continua lá em cima, empresária, agora tá trazendo o Simply Red, bem mais tempo do que o Andy Warhol previu, gente, <u>15 anos!</u> |
| Já cortou antes para: | |

Quadro 6. Roteiro revisado

Pode-se perceber que o texto escrito não é suficiente. É preciso que haja a presença física do ator ou da atriz para dar-lhe vida e força. O drama, ou a teledramaturgia, só existe num conjunto complexo que envolve autores, diretores, atores e atrizes, cenógrafos, câmeras e todos os recursos técnicos e humanos de que a produção de TV dispõe. Assim como no Cinema, para realizar uma produção televisiva, são necessários profissionais especializados, tal como Casado (s/d) apresenta no quadro a seguir:

| | | | | | |
|---|---------------------------------|---|---|---|--|
| 1 | | ROTEIRISTA | PRODUTOR | CENÓGRAFO | |
| 2 | | REALIZADOR ASSISTENTE | REALIZADOR Que organiza | SECRETÁRIA DE EDIÇÃO | |
| 3 | DIRETOR DE FOTOGRAFIA | MONTADOR DE CENAS | ROUPEIRO E ACESSÓRIOS | RESPONSÁVEL PELO SOM | MONTAGEM EDIÇÃO |
| | | Construtores Carpinteiros Pintores Decoradores | Trucadores Cabeleiros Sapateiros Costureiras | Microfones Gravadores Músicos Fontes sonoras | CENOGRAFIA REALIZADOR SECRETÁRIA |
| 4 | ELETRICISTAS E ACESSÓRIOS | | ATORES E PESSOAL | Principais Secundários Duplos | Figurantes |

Quadro 7. Elenco

O quadro permite uma visão geral de uma produção teledramatúrgica, além de corrigir um conceito entendido erroneamente pela maioria do público: o elenco não é formado apenas pelos atores e atrizes. Elenco é o substantivo coletivo que denomina o conjunto de pessoas envolvidas nesse tipo de trabalho. Cada um tem uma função específica que, unidas e interligadas umas às outras constroem o mundo de sonhos da Telenovela. Em linhas gerais:

1. **ROTEIRISTA:** escreve as instruções de gravação das cenas, tais como: falas dos atores, posições de câmera, pausas, movimentação dos atores em cena. No Brasil, de modo geral, essas instruções são estabelecidas juntamente com o autor da Telenovela.

PRODUTOR: a função do produtor é financiar a obra e conseguir outros recursos materiais, tais como locações, meios de transporte, alimentação da equipe, etc. No Brasil, a produção de uma obra fica, de modo geral, a cargo da rede de televisão responsável pelo projeto.

CENÓGRAFO: cuida dos elementos para a ambientação da cena interna ou externa, aérea, terrestre e dos objetos relativos a ele. Por exemplo: uma sala deve conter sofás, poltronas, tapetes, luminárias, lustres e abajures; bibelôs, uma televisão, armários, etc. O cenógrafo é auxiliado pela continuísta ou **SECRETÁRIA DE EDIÇÃO**, cuja função é primar para que todos os objetos de cena estejam sempre nos lugares corretos de uma cena para outra, dado que estas, muitas vezes, são gravadas em dias e horários diferentes.

2. **REALIZADOR:** é o diretor da obra televisiva. Sua função é organizar as marcações das personagens em cena, ensaiar os diálogos, interferir nas representações, fazendo com que as ações se concretizem de acordo com a história que o autor (e o roteirista) quer contar. Também é sua função determinar a ordem de gravação das cenas, o que é primordial, pois economiza tempo e dinheiro, além de poupar as energias dos atores, atrizes, figurantes e de sua equipe técnica. Isso quer dizer que as cenas não são, necessariamente, gravadas na seqüência em que são transmitidas, mas determinadas, de modo geral, pelas locações em que ocorrem. Escolhe, ainda, em conjunto com o autor, os atores e atrizes para cada papel, duplês, figurantes e substitutos e toda a equipe técnica da produção.

ASSISTENTE DO REALIZADOR ou assistente de direção: auxilia o diretor ou o substituí, caso este esteja deslocado, dirigindo uma cena externa, por exemplo.

3. DIRETOR DE FOTOGRAFIA: cuida de toda a parte técnica de iluminação, filtros e posicionamento das câmeras em relação aos ângulos de atores e atrizes e objetos de cenário.

MONTADOR DE CENA: é o decorador que, juntamente com o cenógrafo, cuida da decoração e objetos de cena, além de chefiar a equipe de carpinteiros e eletricitas.

ROUPEIRO E ACESSÓRIOS ou figurinista: cuida de todos os elementos de vestuário e adereços da produção, além de organizar as equipes de cabeleireiros, maquiadores, costureiras e passadeiras. Faz contato com lojas, museus e estabelecimentos que possam alugar, emprestar ou doar roupas para a produção. No Brasil, é, muitas vezes, o responsável pelo lançamento da chamada “moda de novela”, devido à caracterização que realiza para determinadas personagens.

RESPONSÁVEL PELO SOM: cuida de toda parte técnica responsável pela captação e reprodução de som em uma produção: microfones, gravadores, ruídos e trilha sonora de fundo. A escolha dos temas musicais das personagens, em conjunto com o autor e diretor, também faz parte de seu trabalho.

MONTAGEM E EDIÇÃO: O editor de imagens é um dos responsáveis pelo sucesso de uma produção. Junto ao diretor é quem determina os cortes, seqüências e continuidade técnica da ação das personagens.

4. ELETRICISTAS E ACESSÓRIOS: Sem ele não há sustentação de uma produção, pois é o responsável pelos equipamentos elétricos e de geração de energia em uma produção. Cuida da alimentação e manutenção elétrica do estúdio e dos geradores para tomadas externas; é responsável também pelos cabos, fios, lâmpadas, refletores, etc.

ATORES, PESSOAL e FIGURANTES: são os responsáveis pela concretização das ações da história, escrita pelo autor e descritas no roteiro.

Um dado curioso: para a realização de uma telenovela, o quadro detalhado acima é composto por volta de, no mínimo, duzentos profissionais.

2.6 A CONSTRUÇÃO DO DRAMA EM TELEVISÃO

Poloniato (2004) considera que o discurso televisivo é formado basicamente por duas vertentes, quais sejam, o drama e o relato visual, resultados diferenciados do esquema narrativo da linguagem televisiva. Cada uma dessas vertentes desempenha funções específicas, que, no primeiro, são a base para programas dramatúrgicos, inspirados em situações da vida cotidiana, formando, por assim dizer, um “mundo paralelo”, a teledramaturgia. No segundo, são a base para programas jornalísticos, informativos de fatos e ações políticas, sociais e culturais do “mundo real”, o telejornalismo.

O drama se distingue do relato pelo tratamento – ou estratégias de apresentação – de que lança mão para retratar a realidade, já que reconstrói acontecimentos representando ou dramatizando uma história, cujas ações são preparadas para serem representadas diante das câmeras, por um elenco de atores, atrizes, diretores, produtores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores e toda uma classe de profissionais. A dramatização é aspecto essencial do drama e da constituição do discurso Teledramaturgia e permite jogar com intenções e “ênfases particulares”, tais como inflexões de voz, gestual característico, ações planejadas para causar impacto, etc., isto é, artifícios para colocar em cena uma ação dramática. Além desses, três fatores são fundamentais para a construção dramática: em primeiro lugar estão os acontecimentos, que se relacionam aos centros de interesse, de acordo com os temas em torno dos quais se integra a história; em segundo os recursos de expressão oferecidos pela linguagem televisiva e de que o elenco se utilizará para provocar tensão, intriga, emoção, curiosidade, surpresa, concomitante à informação do desenvolvimento da ação e do quais fazem parte também os efeitos de som, música, que acompanham, combinam ou contrastam com a atuação. Finalmente, o terceiro fator, talvez o mais relevante deles: as particularidades mentais, culturais e sentimentais da audiência, ou seja, suas motivações.

Trata-se dos chamados efeitos dramáticos, as aplicações dos recursos expressivos através das quais são exploradas as emoções do telespectador:

Com determinadas montagens de cenas se pode levar um processo à categoria de conflito para exaltar o emotivo; com a música socialmente semantizada se cria tensão, intriga, euforia, etc., onde não corresponde; as imagens de impacto, quando se empregam com o único propósito de surpreender ou impressionar ao espectador, são também efeitos dramáticos; [...] com o propósito de explodir sentimentos. (POLONIATO, 2004, p. 117)

O drama, ação de e entre pessoas, representada por personagens é concretizado pela televisão. No entanto, as ações de nada valem por si mesmas; elas têm de ser provocadas ao redor de um conflito, ação-base ou núcleo dramático, a partir de uma idéia central que conduz ao clímax e à resolução do conflito. Essa idéia central é permeada por acontecimentos interrelacionados que fazem com que a história flua, dando conta da progressão dramática.

Este aspecto da produção teledramatúrgica exige que sejam cumpridas duas condições que parecem contraditórias, a concentração emotiva, que tem na montagem seu elemento-chave; e a o que Poloniato (2004, p.120) denomina “dispersão articulada das discontinuidades de tempo e espaço”, que devem ser roteirizadas previamente.

Ao envolvimento de duas personagens, condição mínima para o conflito, associa-se um tempo – manhã, tarde, noite, ou dia da semana – cronológico ou não, e um lugar – uma sala, uma porta, escritório –, e rotinas desses espaços, em que a ação se desenrola. A referência ao conflito pode ser sugerida ou apresentada no tempo da ação, *flash-back* (lembranças, recordações) ou *flash-forward* (previsões).

Fazer uma dramatização pressupõe caracterizações das personagens, em que se imprimem os valores, princípios e rotinas das pessoas ou grupos sociais que o autor deseja retratar e a telenovela pode ser o tipo de produção adequado para esse fim, pois na televisão não há limite de tempo e espaço, de modo que o autor pode desenvolvê-las em poucos ou muitos capítulos, inclusive modificando atitudes e comportamentos de acordo com a reação do público a elas. É dessa maneira que se promove o diálogo obra-leitor em televisão. A caracterização

dramática compõe-se pelo tripé: a caracterização propriamente dita, o caráter das personagens e as características das personagens.

A caracterização propriamente dita é o conjunto de fatos e situações que envolvem a personagem, seu lugar na sociedade, idade, sexo, familiares, trabalho, círculo de amigos, roupas que usa, etc. Já o caráter é demonstrado na ação, por suas atitudes e comportamentos, expressões faciais e gestuais em relação a ocorrências e a outras personagens em cena. Finalmente, as características refletem as singularidades que consistem nas personalidades das personagens e determinam suas decisões relativas às ações, às atitudes e aos comportamentos, correspondentes às variadas facetas do ser humano, decompondo a bondade, a maldade, em ações boas ou más, o que decorre na estereotipação do herói, do vilão, do pobre, do rico, etc., dos núcleos de ação das telenovelas.

2.6.1 Caracterização das personagens

Castro-Pozo (2004, p. 27) comenta que a escalção de atores para representar as personagens de uma telenovela obedece a convenções visuais e forma de aplicação como “uma linha de montagem”, em que se produz uma série de “imagens-mercadoria da mídia que incorpora o padrão de qualidade do espetáculo eletrônico”.

Desse modo, são escalados para uma produção atores e atrizes que respondam às exigências de mercado, como se o ator ou a atriz fosse realmente uma mercadoria, cuja cotação está relacionada à sua popularidade e carisma, além de oscilar quanto à imagem que a rede de televisão responsável pelo projeto quer tornar marcante perante o público, como por exemplo, o já conhecido ‘padrão Globo de qualidade’.

No aspecto das personagens, não falta à telenovela, a caracterização propriamente dita, o caráter e as características, o que, porém, pelo próprio formato, ou gênero, em que se constitui, não permite profundidade, resultando em fácil identificação pelo público em geral e que, mesmo com uma seqüência longa de capítulos e variados tropeços, incidentes, sortes e azares,

difícilmente resultarão em mudança de caráter. Ou seja, na telenovela, geralmente, uma personagem é vilão ou herói do princípio ao fim da trama.

São os denominados “arquétipos” que, como afirma Assis Brasil (2001), “podem ser compreendidos como representações personificadas das feições humanas. Todos nós temos um pouco de herói e vilão, tolo e sábio, palhaço e austero. O arquétipo vem a ser a encarnação dessas características”. Para que um roteiro seja bem aceito pelos telespectadores, a fim de que a identificação aconteça, é preciso a presença de todos, ou a maioria dos sete arquétipos que Vogler (1997), considera como os principais – corporificados nas personagens da telenovela “Celebridade” – que são:

O HERÓI: a personagem que tem a capacidade de se sacrificar em nome do bem-estar comum e é exclusivo do e da protagonista, que conduzem e pautam os acontecimentos da história. Apresenta duas características importantes: qualidades louváveis e fraquezas que o tornem mais humano. Os exemplos são ‘Fernando Amorim’ (Marcos Palmeira) e ‘Maria Clara Diniz’ (Malu Mader).

O MENTOR: Uma das funções do herói é a aprendizagem, de modo que ele precisa de um guia, ainda que temporariamente. O mentor pode estar presente na trama e o herói conversa com ele, conta seus planos, pede e recebe conselhos, etc., ou ser uma lembrança, ser uma referência ao pai, mãe, uma figura histórica, um amigo, um vencedor ou um fracassado, ou seja, alguém a quem o herói se remete como exemplo, cuja experiência de vida o inspira, assim como representar sua consciência. Quando presente fisicamente no drama pode ser comparado a ‘Salvador Amorim’ (Roberto Bonfim).

O GUARDIÃO DO LIMIAR: Figura que representa os desafios que o herói terá de enfrentar, sejam eles psicológicos, físicos ou materiais. Quando em “carne e osso”, pode ser representado por uma personagem que tem um peso menor que o vilão. De modo geral, é um dos asseclas deste, aqueles que executam seus planos maquiavélicos. O Guardiã do Limiar pode, também, acabar por tornar-se aliado do herói, dependendo dos rumos que a história vier a tomar. Bom

exemplo é ‘Marcos’ (Márcio Garcia). O Guardiã do Limiar, tal qual o Mentor, não precisa ter presença física no drama, pode aparecer como pensamentos, cenários ou objetos.

O ARAUTO: É a chamada à mudança e pode estar representada por uma personagem ou situação que faça com que o herói se lance à aventura, à conquista, à resolução ou decida enfrentar o Guardiã do Limiar. Representa, portanto, o desequilíbrio ou o ante-clímax. Em “Celebridade”, a situação desencadeada pela perda dos bens e da empresa ‘Melo Diniz’, quando ‘Maria Clara’ descobre as fraudes e artifícios de ‘Laura Prudente da Costa’ (Cláudia Abreu).

O CAMALEÃO: Sua função é quebrar a previsibilidade da história. Pode ser uma personagem que se apresente “do bem ou do mal”, porém, da qual não se possa prever as ações, nos primeiros capítulos e que mude de atitude no decorrer da história, assim como assemelhando-se ao Arauto, pode ser uma situação. ‘Beatriz Vasconcelos’ (Déborah Evelyn) pode ser o exemplo do Camaleão, em “Celebridade”.

A SOMBRA: finalmente, o vilão. Com objetivos escusos, geralmente a morte ou a destruição do herói, cujas ações e junto a ele, conduz a trama. A Sombra pode ser também representada por luta psicológica, em que os desafios são-lhe impostos por traumas e culpas. Uma boa história não se desenvolve, nem mantém o interesse do telespectador (ou do leitor) sem a sua presença. Embora seja o antagonista, nem sempre é apresentado como tal no início da obra e, muitas vezes, pode ter justificativas para suas atitudes, às vezes, até desculpáveis, porém nunca redimíveis ou redimidas. Quase sempre sofre um castigo no final da trama. Na Teledramaturgia Brasileira há vilões e vilãs antológicos; no âmbito esta pesquisa o exemplo é ‘Laura Prudente da Costa’ (Cláudia Abreu)⁶.

O PÍCARO: carrega em si o desejo de mudança da realidade e sua função é acordar o herói para a realidade. Esse arquétipo funciona como o Superego, controlando e demonstrando a hipocrisia

⁶ Como referência, Odete Roitman (Beatriz Segall) que inaugurou definitivamente essa tendência em “Vale Tudo” (novela de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Básseres, que foi ao ar entre 16 de maio de 1988 e 6 de janeiro de 1989, pela Rede Globo de Televisão).

e o ridículo das situações da trama e, não raro, pode ser o próprio herói. , ‘Darlene’ (Débora Secco) é o exemplo em “Celebridade”.

Além desses, Assis Brasil (2001), acrescenta mais dois “o Anjo” e “o Orelha”.

O ANJO: facilmente confundido com o Mentor e o Guardião do Limiar, esse arquétipo tem como função fazer a ligação do herói com um destino ou plano mais elevado e sua influência auxilia o herói na sua jornada. Pode ser representado por várias personagens que, às vezes, nem sabem que são os protetores do herói. Se a personagem do herói é bem construída, ela apresenta vontade própria, o que exige que o autor force situações que a desacreditem perante o público. O Anjo traz de volta o herói à sua jornada ou, em muitas oportunidades o afastam dela. Exemplo de Anjo é ‘Eliete’ (Isabela Garcia).

O ORELHA: no gênero humorístico e no Teatro é também chamado “escada” e tem a função de dialogar com as personagens a fim de transmitir informações ao telespectador. Não cumpre uma trajetória e sempre aparece ao lado do vilão ou do protagonista e, ainda de diversas outras personagens da trama, ouvindo as impressões destas quanto ao desenvolvimento da história. O exemplo em “Celebridade” é ‘Joel’ (André Barros), o repórter servil de ‘Renato Mendes’ (Fábio Assunção).

2.6.2 As situações dramáticas

Determinadas situações possuem diferentes efeitos sobre diferentes caracterizações, de modo que preparar corretamente as caracterizações proporciona mais chances de tirar o melhor partido das situações que serão encenadas e conquistar o gosto do público.

Dado curioso: são 36 as situações dramáticas, mencionadas por Eco (1984), – a partir do estudo do dramaturgo George Polti (POLTI, G *Les XXXVI Situations dramatiques*, 1895) – que são usadas, (ou não) e desenvolvidas de acordo com as intenções do autor ao escrever a história, e que se procurará ilustrar, citando alguns exemplos retirados da sinopse da novela “Celebridade”:

Vingança que persegue: ‘Ubaldo Quintela’, um conhecido boêmio carioca, invade a cerimônia de casamento de ‘Maria Clara Diniz’, disposto a exigir que o noivo, ‘Wagner Lopes’, confessasse publicamente que havia lhe roubado a canção “Musa do Verão”.

Vingar parente por parente: Laura quer se vingar de ‘Maria Clara’ porque acredita que sua mãe foi a verdadeira inspiradora da música “Musa do verão” e deveria ser a detentora do sucesso e prosperidade da empresária. ‘Laura’ estava presente quando sua mãe foi expulsa da casa de ‘Maria Clara’.

Acuado: ‘Fernando Amorim’ é um dos suspeitos da morte de ‘Lineu Vasconcelos’ e tem de se esconder da polícia.

Vítima: O compositor ‘Wagner Lopes’ é morto por ‘Ubaldo Quintela’.

Tentativa audaciosa: Com a cumplicidade de ‘Marcos’, ‘Laura’ traça um plano maquiavélico para se aproximar de ‘Maria Clara’ e obtém sucesso na empreitada. Usando de falsidade e perfídia, passa a conviver da intimidade da empresária.

Rapto: Nos capítulos finais, ‘Laura’ rapta a filha de ‘Maria Clara’, ‘Nina’.

o Enigma: Quem matou ‘Lineu Vasconcelos’?

Loucura: A fixação de ‘Laura’ por ‘Maria Clara’.

Imprudência fatal: ‘Laura’ não percebe que está sendo filmada ao comprar drogas para incriminar ‘Maria Clara’.

Crime de amor involuntário: Quando ‘Renato Mendes’ percebe que matou em ‘Laura’, fica desesperado, porque no fundo sempre foi apaixonado por ela.

As outras situações dramáticas são: Implorar; O salvador; Desastre; Revolta; Conseguir; Ódio de parentes; Rivalidade entre parentes; Adultério mortal; Matar um parente ignorado; Sacrificar-se pelo ideal; Sacrificar-se pelos parentes; Sacrificar tudo pela paixão; Ter de sacrificar a família; Rivalidade entre desiguais; Adultério; Crimes de amor; Ser informado da

desonra de um ser amado; Amores proibidos; Amar um inimigo; Ambição; Luta contra Deus; Ciúme equivocado; Erro judiciário; Remorso; Reencontro e Perder a família.

2.6.3 Temas

Neste aspecto, a preferência dos autores recai sobre amor, ódio, vingança, alpinismo social, intrigas, segredos e relações familiares. Isso explica porque, na maioria das vezes, as relações profissionais ou acadêmicas são relatadas num segundo plano, dando a impressão, como já dito anteriormente, de a ação se dar num mundo a parte, virtual, no qual, a não ser por exigências da história, não existem circunstâncias de acontecimentos pertencentes ao “mundo real”, tais como guerras, inflação, anomalias sociais ou governamentais.

Essas circunstâncias, muitas vezes, fazem parte de histórias que se passam em outros momentos, como por exemplo, nas telenovelas de época ou históricas (adaptadas de clássicos ou da História do Brasil). Nas produções atuais, os autores recorrem a esses temas acrescidos de outros, verossímeis e polêmicos, tais como preconceito racial, homossexualismo, prostituição, porém, não “tocam” precisamente no julgamento de pessoas, embora as ações, atitudes ou comportamentos estejam presentes no mundo atual, mesmo porque, o propósito da telenovela é ser espetáculo, entretenimento, evasão.

2.6.4 A temporalidade dramática

Ao assistir a uma dramatização, tem-se a impressão de que os acontecimentos sucedem-se ininterruptamente do início ao fim, o que, no entanto, é uma falsa impressão. Embora numa dramatização o tempo avance, a história representa tempos diferentes e o mesmo tempo (ações simultâneas), por segmentos variados e isolados, chamados ‘cenas’ ou ‘seqüências’. No entanto, não se deve confundir “linearidade física” com “linearidade da história”, porque duas ações podem ocorrer num mesmo tempo – manhã, tarde e noite – e hora: a cena do almoço de um núcleo de personagens e a cena do almoço de outro núcleo de personagens são mostradas de modo intercalado ou em seguidas uma da outra, de acordo, cada uma, com sua importância para

o contexto. Nesse caso, o diretor e o editor, durante a montagem do segmento, criam chaves que as identificam umas das outras, utilizando-se de recursos técnicos construtores da linguagem televisiva, tais como cortes ligeiros, *close-ups* e detalhes, por meio dos quais manejam emoções e tensões do drama.

Grande parte da construção narrativo-dramática em televisão procede da articulação que os profissionais de Edição de Imagens fazem do futuro (ação prevista), presente (ação vista) e passado (ação já vista), unindo a cada um desses tempos emoções diferentes e que dependem das prescrições contidas no roteiro original. Dependendo da produção da obra corrente, cuida-se para que esse tempo seja verossímil, como se a ação estivesse dando-se em tempo real, ou indefinido, mais freqüente nas telenovelas, salientando-se que ‘tempo real’ não significa tempo histórico, mas sim, tempo corrente dentro da história representada e de acordo com os gêneros e subgêneros dramáticos.

Embora os objetivos desta pesquisa não prevejam o estudo dos gêneros e subgêneros dramáticos, faz-se necessário uma pequena explanação a seu respeito.

Não há um critério que defina os gêneros representativos ou os formatos dramáticos, os quais são estabelecidos por meio de diferentes categorizações e agrupamentos e cujas denominações têm origem a partir do suporte em que são transmitidos, seja televisivo, cinematográfico ou teatral; das publicações especializadas e dos especialistas no assunto. Também variam de acordo com a tradição cultural, os relacionamentos com a audiência e, como a estes se refere Poloniato (2004, p. 125), “a criação de mundos”, de modo que os programas de Teledramaturgia não pertencem a um gênero único, assim como podem não pertencer à nenhuma classificação pré-determinada (notando-se que a noção de gênero dramático é diferente da classificação lingüística gênero discursivo).

Pela tradição literária e teatral, convencionou-se à classificação de gênero dramático: Tragédia, Tragicomédia, Comédia e Cômico, Épico, Melodrama, Sátira e Farsa, considerando-se pelo que evocam, mas não como gêneros. A importância dos termos está vinculada às estratégias pelas quais o autor demonstra as atitudes das personagens de acordo com o tema da

história e com as quais pretende produzir determinados efeitos na audiência. Isso que dizer que as estratégias de dramatização estão intimamente ligadas às suas intenções ao produzir a obra, para cuja melhor compreensão, recorre-se a Bakhtin:

A intenção determina tanto a mesma eleição do objeto (em determinadas condições da comunicação discursiva, em relação com os enunciados anteriores) como seus limites e sua capacidade de esgotar o sentido do objeto. Também determina, por suposto, a eleição da forma genérica no que se voltará o enunciado. A intenção, que é o momento subjetivo do enunciado, forma uma unidade indissolúvel com o aspecto do sentido do objeto, limitando a este último, vinculando-a a uma situação concreta e única da comunicação discursiva, com todas suas circunstâncias individuais, com os participantes em pessoa e com seus enunciados anteriores. (BAKHTIN, 2000, p. 267)

Nos moldes brasileiros, a telenovela é uma história que é contada por meio dos recursos eletrônicos da televisão, num conjunto que reúne ação, diálogos, que provocam conflitos que vão sendo resolvidos no seu decorrer, entre outros, que só se resolvem no final – de modo geral, aqueles que atingem diretamente os protagonistas. A base da telenovela se constitui de diversos núcleos de personagens que representam os diversos estratos sociais interrelacionados, que agem e reagem entre si, buscando uma aproximação com o cotidiano da sociedade, criando uma realidade virtual, real, ou mundos paralelos.

As tramas nesse mundo virtual se desenrolam em um número de cento e vinte a duzentos e sessenta capítulos de trinta minutos a uma hora cada um, distribuídos em segmentos de dez a doze minutos, diariamente, de segunda a sábado, no chamado “horário nobre” – entre 20 e 21 horas, aproximadamente, e às 18 e 19 horas. O número de capítulos pode variar de acordo com as ramificações das tramas principais e secundárias e, ainda, essa classificação pode ser alterada, quando, dependendo da aceitação do público, uma trama considerada secundária pode adquirir força e vir a suplantar a trama principal. Este não foi o caso da telenovela em questão, “Celebridade”, que manteve seu *plot* (tema central) até o fim.

Para o caso de uma trama paralela suplantar a trama central, seu autor é convocado a reescrever os capítulos relacionados ao núcleo ou núcleos de personagens que a originaram, lançando mão das duas formas da susceptibilidade no tratamento das tramas, situação denominada por Poloniato (2004, p. 180), “distensão temporária” e “concentração temporária”.

A concentração temporária guia as resoluções rápidas, permitindo graduá-las e nivelá-las e a distensão temporária possibilita aumentar o número das ações que conduzem as resoluções, multiplicando as ocorrências na “vida” dos protagonistas, aumentando dessa forma a emoção e a tensão da trama e, conseqüentemente, aumentando o interesse e a curiosidade da audiência.

Ambos os tratamentos, no entanto, se por um lado, acabam por dificultar a “leitura” da história, conseqüência das idas e vindas e entrelaçamentos, por outro as histórias secundárias que assim ganham relevo, reforçam as histórias principais, ou seja, os encontros e desencontros dos protagonistas.

A distensão temporária das revelações é o motor da tensão e do drama televisivo. Sabe-se, porém, que os “segredos” são desconhecidos apenas pelas personagens, o telespectador conhece quase todos, menos, é óbvio, aquele que só será revelado no final – no caso de “Celebridade”: quem matou 'Lineu Vasconcelos'? – e é a base em que se apóia todo o peso da história e que constitui todo o movimento da trama: “a ida do desconhecimento ao reconhecimento da identidade, esse momento em que a moral se impõe”, assim, os segredos vão se revelando aos poucos. Todavia, não são os segredos ou as revelações, os enigmas ou as surpresas que provocam emoção no telespectador, mas sim, o momento em que elas se darão.

2.6.5 As intenções

Numa situação de comunicação distinguem-se duas categorias de intenções do falante que, no caso de um produto televisivo, pode ser o roteirista ou o diretor: as primeiras intenções dizem respeito àquilo que se faz ao dizer, e as segundas intenções a o que se pretende que o dizer faça ou provoque no público, as quais estão intrinsecamente ligadas no ato da fala. Na constituição de uma Telenovela, as primeiras e as segundas intenções se misturam, buscando, sempre, aumentar os índices de audiência.

As primeiras intenções referem-se às informações, ordens, à comunicação e a contar histórias, entre outras. Segundo Poloniato (2004) de cada um desses propósitos, necessariamente, trabalha-se um aspecto do tema ou do objeto, isto é, destaca-se dele o que seja

importante em função da informação, ordem ou da história e para cada um deles há maneiras diferentes de resolução. Por exemplo, quando há muita especulação da mídia a respeito dos diferentes finais gravados para o final de uma telenovela, somente um deles irá ao ar, de modo geral, aquele que agradará ao público.

Assim, uma Telenovela e, por conseguinte, seu roteiro, raramente manejará apenas uma ou duas das primeiras ou das segundas intenções. O atributo fundamental será concedido pelas principais intenções ligadas a um detalhe especial do tema, assim como de acordo com a receptividade que se deseja constituir com os telespectadores.

Já, as segundas intenções dizem respeito às trocas interativas e psicológicas da conversação, ou seja, às reações que a materialização do texto venham a provocar na audiência, mais especificamente no campo das emoções e sentimentos. São alvo de intensas pesquisas nas áreas motivacionais, perceptivas e persuasivas, tendo em vista que as audiências são formadas por indivíduos e cada um é único, de modo que as mais variadas estratégias são postas em jogo, com o objetivo de obter os mais efetivos e profundos efeitos, buscando sempre cativar o público, suscitar questionamentos e, muitas vezes, estimular comportamentos. Como considera Poloniato (2004, p.27), as segundas intenções “dão-se em todo tipo de interação social, ainda nas cotidianas, mas, nos modernos meios de comunicação, entre os que se destaca a TV, cobraram proporções fantásticas pelo rendimento do cálculo de efeitos, dos estudos motivacionais, da mercadotecnia”.

A referida autora comenta ainda que, embora sejam feitos os mais sofisticados cálculos de reações da audiência, não há certeza absoluta de que os recortes e, podem-se chamar assim, manipulações, surtam efeitos desejados e idênticos no público:

As audiências não reagem ante as mensagens da mesma maneira que frente a estímulos físicos. O ambiente histórico e social no que se desembrulham, seus níveis mesmos de consciência e de desenvolvimento mental, as situações de escuta são postos em jogo no ato de leitura televisiva. (POLONIATO, 2004, p. 27)

Nesse quadro estratégico, freqüentemente, autores, roteiristas e diretores lançam mão de misturas de gêneros dramáticos numa mesma produção, como por exemplo, comédia e drama, conhecidos pela denominação ‘melodrama’, comum nos horários de transmissão das telenovelas brasileiras. Disparidade de ambientes, grupos sociais ou um acontecimento tenso e/ou dramático num determinado núcleo de ação é logo amenizado por um acontecimento menos tenso e/ou divertido num núcleo seguinte e imediatamente apresentado dentro de um mesmo segmento. O trecho a seguir, extraído do primeiro capítulo da telenovela “Celebridade” (13/10/2003, cenas 10, 11 e 12) exemplifica esta estratégia:

CENA 10. EMPRESA MELO DINIZ. SALA MARIA CLARA/ ANTE-SALA/ SALA NOÊMIA. INTERIOR. DIA.
(final)

(...) Renato passado. Corta para ANTE-SALA. Laura e outras candidatas conversam, esperando resultado dos testes. Noêmia vai entrar.

Candidata — Com quantos anos ela foi a Musa do Verão?

Laura — 17. Mas não foi só isso, muita gente não soube aproveitar a fama do jeito que ela aproveitou, a Maria Clara Diniz batalhou muito pra chegar aonde chegou, não é só bonita, não, é inteligentíssima, é/

Laura pára de falar porque Noêmia entra, candidatas a cercam. Noêmia fala com elas, humana, penalizada.

Noêmia — Era só uma vaga, gente, quase vinte candidatas. A escolhida foi a Érica, eu já telefonei.

Decepção geral. Laura praticamente catatônica, uma lágrima rola de seu rosto. Enquanto Noêmia se afasta seguida pelas outras candidatas, que lhe fazem perguntas, fora de áudio, Zaíra aborda Laura, com pena.

Zaíra — Não fica assim!...

Clara vai sair de sua sala e passar rapidamente, Laura vai tentar abordá-la.

Laura — (quase chorando) Se eu pelo menos pudesse falar com ela/ (vê Maria Clara, aborda rápido, modesta) Por favor, Maria Clara, eu me chamo Laura, eu/

Maria Clara — (corta, saindo, fria, mecânica, não grossa) Agora não dá, com licença.

Clara caminha para sair do escritório. Laura tem uma crise de choro forte. Zaíra tenta consolá-la.

Zaíra — O que é isso, menina? Pára com isso...

Corta descontínuo para SALA DE NOÊMIA, esta com Laura, Noêmia serve água com açúcar. Laura tenta se recompor.

Laura — Agora é que eu acabei de estragar tudo, não podia ter incomodado desse jeito, não sei o que foi que deu em mim, é que ela passando assim na minha frente, pra mim é um mito, entende?

Noêmia — Não faz drama, a única coisa que aconteceu foi que você fez teste pra assistente e não foi a escolhida.

Laura — Fui inconveniente. E pretensiosa, meu Deus do céu! Achei que se conversasse com ela ia mostrar que tinha capacidade, eu sou atrapalhada mesmo, desespero, trabalho tá tão difícil... Você acha que algum dia eu vou conseguir falar pessoalmente, ficar cara a cara com ela?

Noêmia — Difícil, Laura, a Maria Clara não tem tempo pra nada. (pena) Mas faz uma coisa. Volta dia 25. Ela tá resolvendo se faz um evento em janeiro, no Rio Centro. Se fizer, vamos precisar de gente, se você trabalha direito vai se enturmando, tem que ter um pouco de paciência...

Corta para:

Quadro 8. Seqüência I

Até o final deste trecho, há uma situação dramática, no sentido da diferença entre drama – uma situação que representa o cotidiano, lembrando que drama, neste caso, significa

dramatização, ou seja, ação entre atores e não propriamente uma situação que causa angústia e tristeza – e comédia, ou seja, representação do cotidiano elaborada para causar riso.

CENA 11. RIO. ZONA NORTE. PLANOS GERAIS. EXTERIOR. DIA.

(Este rápido clip e os planos gerais da cena seguinte são para apresentação do samba-tema do bairro do Andaraí: No tempo do Dondom, de Nei Lopes. Até a primeira fala de Darlene na cena seguinte devemos ter aproximadamente 1 minuto.) Tomadas de helicóptero começando pela Praça da Bandeira, Estádio do Maracanã, bairro de Vila Isabel, bairro do Andaraí. Em seguida, gente passando em ruas características da zona norte carioca, gente saltando de ônibus, ou o que a direção decidir. (Nada de trem, porque é zona norte e não subúrbio.).

Corta para:

Quadro 9. Seqüência II

A cena 11 é o que Moreira (1990, p. 12) chama de “seqüência de corte”, praticamente sem ligação com a anterior e que serve, na maioria das vezes, como uma forma de contextualização, a fim de que o telespectador possa adquirir uma noção do espaço em que ocorre a ação.

CENA 12. ANDARAÍ. GERAIS/ BARBEARIA DE SALVADOR. EXTERIOR/ INTERIOR. DIA.

Planos gerais das nossas ruas cenográficas, crianças brincando, meninos jogando futebol, gente passando, até chegarmos ao interior da BARBEARIA. Em algum local o cartaz: SALÃO DALILA. Barbeiro com cliente, manicure Adelaide com outro. Salvador terminando a barba de Joel, afasta-se por um momento, Darlene aborda Joel. Movimentação.

Darlene — (a Joel, cabreira) Tô sabendo da festa da revista essa noite, viu?

Joel — Apresentação do júri pro Troféu Celebridade.

Darlene — Convite pra mim nem vou perguntar, já tô acostumada com suas desculpas.

Joel — Em cima da hora, Darlene!?

Darlene — Um dia é em cima da hora, no outro é antes da hora, se depender de você fico de manicure o resto da vida!

Efeito com letreiro com nome da personagem: DARLENE.

Joel — (cantando) Podia ser mais amiga, né? Se a gente saísse... Se eu pudesse te conhecer melhor...

Darlene — Sou séria, tá sabendo? Pra me conhecer melhor tem que ser famoso, top de linha, não reporterzinho chinfrim que não arruma nem convite pra festa!

Quadro 10. Seqüência III

A cena 12 traz uma seqüência de tom dramático leve, tendendo à comédia, em razão das personagens que a representam. É, também, uma cena dramatizada, porém elaborada para suavizar as cenas anteriores, promovendo o equilíbrio entre estas e as que virão em seguida, e com as quais se fará o gancho para fechar os acontecimentos do capítulo.

O capítulo a seguir examina os elementos e leis do discurso que regem e constituem a Teledramaturgia, com a finalidade de caracterizá-lo como um Mega-Gênero Discursivo e explanar mais pormenorizadamente as manobras de efeito e sentido que o concretizam na tela da TV.

Capítulo 3

A TELENVELA: MUITO ALÉM DAS CÂMERAS

A capacidade que a televisão tem de absorver o real faz com que o telespectador coexista com o acontecimento à maneira do sonho, para o qual não contam nem o tempo, nem a distância, nem a identidade, nem quaisquer barreiras, exceto as que presidem sua elaboração. Assim, tudo nela tende a ser percebido como real – porque gera formas de expressão que *trabalham* como o sonho, provocando inversão de valores, acentuando outros, deformando ou estabelecendo uma lógica impossível na realidade.

SAMIRA YOUSSEF CAMPEDELLI, 1987

Este Capítulo apresenta os conceitos fundadores e as leis do discurso presentes na Teledramaturgia como um Mega-Gênero Discursivo.

No momento em que entramos nos bastidores intelectuais da telenovela, nas normas que a constituem como um gênero discursivo, convém rever alguns aspectos do poder da comunicação, principalmente, a comunicação televisiva ou, como diria Arbex (1995), “o poder da TV”, para “aprendermos a selecionar com acuidade imagens e narrativas e, sobretudo, a fruí-las intensamente”. (FISCHER, 2003, p. 54)

Como já foi aludido no Capítulo 2 desta pesquisa, a comunicação visual é a base do discurso televisivo, pelas quatro características que a compõem: a re-criação da realidade, o imediatismo, a forma de expressão e a significação.

Quando o telespectador recebe a imagem em sua casa, não se dá conta de que a ação é representada para uma câmera, não está realmente acontecendo, ela já aconteceu. Aconteceu e foi refeita em inúmeros *takes* e ângulos e que todos esses “pedaços” são, depois, emendados em uma mesa de edição, ao sabor do que o diretor, e também o editor, querem que o público veja.

Arbex (1995, p. 23), alerta que “o elemento complicador é o fato de que, concretamente, as pessoas eliminam a distância que existe entre a ficção e a vida real. No ato de participar intensamente da telenovela [...] perde-se a consciência de que tudo não passa de fantasia”. Argumenta que a partir da tecnologia, que já é rotina, o mundo se tornou um grande palco e a separação entre a realidade e a fantasia atenua-se cada vez mais e muitos não se dão conta de

onde um mundo começa e onde o outro acaba. Como uma Alice encantada com o País das Maravilhas, mais e mais pessoas buscam seus “quinze minutos de fama”, note-se a proliferação de *reality shows*, tanto na TV aberta, como na TV por assinatura. Parafraseando Descartes: “se está na Mídia, existe”.

Guareschi (1991, p.14) considera que “não seria exagero dizer que a comunicação constrói a realidade”, e o discurso televisivo é construído a partir de elementos que solidificam um mundo simbólico no imaginário das pessoas.

E, é assim que a telenovela passa a fazer parte da sua vida, dominando-a e preenchendo-a, tornando-a mais emocionante que a própria vida. Essa ocorrência dá-se, em princípio, pela ação do conjunto das características da comunicação visual: por esse motivo, foram recordadas no início deste capítulo.

Assim, utilizando-as como ascendência, é possível supor que as ações que se passam entre cenários, são, visualmente, ações concretas, realizadas por pessoas reais, embora travestidas de outras pessoas, de modo que são particulares e sensíveis. Desse modo, estão relacionadas com aquilo que representam, no entanto, essa representação é diferente para cada espectador, porque a vivência de cada um vai atribuir à ação seu sentido próprio, dessa maneira, a telenovela pode ser uma re-criação da realidade. Esse aspecto pode ser exemplificado pela personagem ‘Cristiano’, representada pelo ator Alexandre Borges em “Celebridade”, um pai que cria o filho sozinho, devido à perda da mulher num acidente e que luta contra o alcoolismo. Muitos espectadores perderam um ente querido e se viram sozinhos diante de uma grande responsabilidade, assim como o alcoolismo faz parte da vida de muitas famílias.

Um artifício muito utilizado ocorre quando se insere *merchandising* em novelas: colocar uma personagem do núcleo de protagonistas realizando uma ação do cotidiano, por exemplo, sacando dinheiro num caixa eletrônico de um banco de renome. Dessa maneira, o imediatismo da ação representada e assimilada ocorre devido à proximidade das atitudes de cada personagem com atitudes do cotidiano do espectador, provocando empatia e gerando participação, impondo a afetividade sobre a intelectualidade.

Como modo de expressão, os recursos eletrônicos da televisão conferem à imagem – a qual Gutiérrez Pérez (1978, p. 18) considera “ter sido sempre um poderoso meio de comunicação entre os homens, não importando sua raça, credo ou língua” – uma linguagem que vence barreiras lingüísticas e culturais, representando-se pelo sentido que lhe dá o espectador e oferecendo o ser ou objeto que a imagem realmente representa⁷.

Gutiérrez Pérez (1978, p. 18) acrescenta que “ao oferecer-nos a representação da realidade, a imagem nos proporciona informação e significados específicos; toda imagem, por mais simples que seja, está carregada de um sentido que lhe é próprio”. Assim, a significação do conteúdo da telenovela, calcada e reformulada pela imagem, pode também ser tomada como uma re-criação, pois como obra aberta, modifica-se de tempos em tempos, à cada leitura, acrescida de novos conhecimentos e experiências. Uma telenovela reapresentada no programa “Vale a pena ver de novo” (apresentado de segunda à sexta-feira, às 14h pela Rede Globo de Televisão) não tem mais a mesma significação que teve quando apresentada em seu período original. Sobre esse aspecto, comenta Alencar (1999, p. 12): “é natural que os personagens na televisão vão se formando enquanto estão sendo representados. Como trazer a mesma carga emocional que parou um país para uma recriação, uma nova versão? Impossível”.

Como já mencionado anteriormente, a dramatização é aspecto essencial do drama e da constituição do gênero discursivo Teledramaturgia ao qual se acrescentam três fatores fundamentais para a construção dramática: os acontecimentos, os recursos de expressão oferecidos pela linguagem televisiva e as particularidades mentais, culturais e sentimentais da audiência, suas motivações, ou seja, os chamados efeitos dramáticos, as aplicações dos recursos expressivos através das quais são exploradas as emoções do telespectador.

Esse ‘todo’ dramático pode ser inserido no que Foucault (2004, p. 36) denomina *formações discursivas*, isto é, conjuntos “de regras anônimas, históricas, determinadas no tempo e no espaço, que definem em uma época e para uma área social, econômica, geográfica ou

⁷ Exemplo clássico desse aspecto da comunicação pela imagem é a novela “Escrava Isaura”, adaptada do livro de Bernardo Guimarães por Gilberto Braga (exibida pela Rede Globo de Televisão entre 11/10/76 e 05/02/77), foi vendida para 27 países, inclusive China e Rússia.

lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa”. Essas regras não são, no entanto, inflexíveis, pois estão relacionadas às de condições de produção de um discurso e abrangem a totalidade das possibilidades para o discurso, para a constituição de sujeitos e de sentidos. Segundo Foucault (2004), das formações discursivas revelam-se as formações ideológicas, que por sua vez, revelam as formações imaginárias. Estas, de acordo com Tavares (2004), dizem respeito aos modelos que guardamos na memória, que se manifestam na materialidade lingüística, do que é ou representa uma família, um governante, um religioso, a representação que se faz da posição, do locutor, do interlocutor e do objeto do discurso.

As formações ideológicas podem ser consideradas como representações ou valores que pertencem a determinados setores, e seus discursos, tais como religião, política, economia ou jurisprudência, como salienta Foucault (2004, p. 22):

(...) os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera o seu estatuto, e que chamamos “literários”; em certa medida textos científicos.

As representações das condições de produção de discursos vão ao encontro de uma outra proposição, a da interpelação ideológica do sujeito de Althusser (1992, p. 93) “a ideologia existe para sujeitos concretos, e esta destinação da ideologia só é possível pelo sujeito: isto é, pela *categoria de sujeito* e de seu funcionamento”. Com isso, o autor quer dizer que mesmo que não seja esse o nome da categoria, pelo surgimento de outras ideologias, tais como a burguesa ou a jurídica, ela é constitutiva “de toda ideologia”, independente de região, classe social ou momento histórico, porque “a ideologia não tem história.”

Althusser (1992, p. 93) afirma que “a categoria de sujeito é constitutiva de toda ideologia”, porém acrescenta que o que define a ideologia é a sua função de “constituir indivíduos concretos em sujeitos”, como num jogo duplo em que está localizado o seu funcionamento e que a ideologia não é mais do que o seu funcionamento e que este não é mais do que a materialização de sua existência. Decorre daí que, no discurso, tanto o enunciador

como o co-enunciador estão, espontânea ou naturalmente, mergulhados na ideologia, no sentido de que, segundo o autor, “o homem é por natureza um animal ideológico”

De acordo com o exposto, na perspectiva da AD, o sujeito-telespectador, ao se deixar levar pela dramaticidade do desenvolvimento da ação televisiva, deixa de ser o gerenciador dos sentidos e abre espaço ao efeito de assujeitamento à formação discursiva que se lhe impõe o conjunto *telenovela*, caracterizado acima e, segundo o conceito althusseriano da interpelação ideológica, prende-se à reprodução de sentidos. Dessa maneira, na relação produzida, o sujeito não é fonte de sentidos, reproduz sentidos pelo fato de somente poder nomear, perceber o que acontece, daquilo internalizado por ele. Assim, a telenovela produz a ilusão de que o sujeito é “dono do seu dizer”: para muitos telespectadores, as ações se desencadeiam do modo como se desencadeiam em razão de seus desfechos darem-se pela força do seu desejo, como se fossem o próprio autor.

Retomando, o drama é concretizado pela televisão. O sentido dado à progressão dramática, pelo fato de esta reproduzir cotidianos e estes estarem mergulhados na ideologia, estaria baseado na circunstância conhecida como “dois esquecimentos”, que levam o telespectador a se acreditar origem desse sentido, mas que apenas o revelam preso na reprodução de sentidos, porque, de acordo com Pêcheux (1993), no primeiro esquecimento, o sujeito não pode colocar-se numa posição exterior à ideologia, de modo que o assujeitamento ideológico e o inconsciente “criam a ilusão do sujeito fonte de sentidos” e “o segundo esquecimento indica que o sujeito tem a ilusão de transparência do sentido, ‘eu sei o que eu digo, eu sei do que eu falo’, esquecendo que os sentidos por ele produzidos provêm da formação discursiva à qual ele se filia.” (PÊCHEUX & FUCHS, 1993, p.176).

Em Pêcheux & Fuchs (1993), encontra-se que “uma FD (formação discursiva) não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente ‘invadida’ por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FDs que se repetem nela)”. Para Morales (2000), Pêcheux sinaliza sua reflexão em direção à interpretação quando reconhece a alteridade na identidade discursiva e a superioridade do *outro* sobre *o mesmo*.

Daí supõe-se que *o mesmo* se relacione ao sujeito antes do contato com novas formações discursivas. Porque, de acordo com Maldidier (2003), “um sujeito que interpreta modifica totalmente o estatuto da disciplina [referindo-se à AD]”, pois produz sentidos na teia formada pelo interdiscurso, a memória e a heterogeneidade discursiva.

Para Authier-Revuz (1982), a heterogeneidade discursiva origina-se na idéia que a linguagem é heterogênea na sua constituição e, é lógico considerar o discurso heterogêneo devido à sua materialidade ser de origem lingüística. Ora, a materialidade do discurso televisivo teledramaturgia é de origem iconográfica e a linguagem comunicação visual corresponde à proposição dessa autora.

Maldidier (2003, p. 35) indica que memória deve ser entendida como “marcas legíveis que constituem um corpo sócio-histórico de traços”, remetendo à noção de memória coletiva, para a qual apela o discurso teledramaturgia para constituir-se e materializar-se. Assim, concordando com a proposição de sujeito concebida por Pêcheux, a telenovela vale-se da linguagem dos recursos eletrônicos, para o sujeito-telespectador produzir sentidos e, preencher uma posição, de modo que o trunfo desse discurso é o efeito de sentidos produzidos pelo telespectador.

Vale lembrar que a constituição do drama em televisão exige que sejam cumpridas duas condições que parecem contraditórias: a concentração emotiva, que tem na montagem seu elemento-chave; e a “dispersão articulada das discontinuidades de tempo e espaço” (POLONIATO, p.120), que devem ser roteirizadas previamente.

É na conjunção do tempo cronológico e da caracterização dramática que se dá o interdiscurso, que abre espaço para identificar efeitos e deslocamentos de sentidos.

Segundo Ferreira (2005, p. 17), o conceito de interdiscurso, desenvolvido por Pêcheux em meados da década de 70 do Século XX,

compreende o conjunto das **formações discursivas** e inscreve no nível da constituição do discurso, na medida em que trabalha com a ressignificação do **sujeito** sobre o que já foi dito, o repetível, determinando os deslocamentos promovidos pelo sujeito nas fronteiras de uma formação discursiva. O interdiscurso determina materialmente o efeito de encadeamento e articulação de tal modo que aparece como o puro “já-dito”.

Na concepção de Guimarães, “o interdiscurso é a relação de um discurso com outros discursos, é o conjunto do que é possível de ser enunciado em certas condições, é um já dito exterior à língua e ao sujeito... são efeitos do cruzamento de discursos diferentes no acontecimento.” (GUIMARÃES, 1995, p. 66-7)

Pêcheux (1993), indica a possibilidade de um enunciado tornar-se outro numa representação construída do que é interpretado e o analista do discurso descreve as relações do que é dito em um lugar próprio com o que é dito em outro lugar e de outra forma e, provavelmente, de acordo com Morales (2000), interpretaria a teledramaturgia, formato telenovela, construindo uma representação do que é interpretado, modificando as posições-sujeito, pois considerava “o real em uma tentativa antipositivista, como se constituindo no entrecruzamento da linguagem e da história” (p.30), embora levando em conta que as concepções estruturalistas preocupavam-se com os “arranjos textuais discursivos” nos seus entrelaçamentos, desconsiderando a produção interpretativa dos sujeitos.

A revisão crítica dessas concepções tirou o sujeito da produção de sentidos e, nessa visão descentralizadora do sujeito está de acordo com a preocupação de Pêcheux sobre o entendimento da interpretação, dando primazia aos sinais de definição das materialidades discursivas, supondo que ocorra um reconhecimento de um real característico sobre aquele a que se instala, qual seja, o real da língua. (PÊCHEUX, 1990)

Considera-se neste breve comentário, permeado por observações de estudiosos das idéias de Pêcheux, que seja possível apenas levantar questões para pensar a análise do Discurso Teledramaturgia, na perspectiva da AD francesa. É preciso lembrar que este tipo de discurso, além dos textos, materializados pelos recursos eletrônicos disponíveis para tanto, são repletos de referências históricas, sociais e ideológicas, tem seus enunciados reforçados pelas imagens, objeto de estudo de outras áreas, como por exemplo, a Semiótica.

Portanto, somente as análises de texto, do discurso escrito, não dão conta de interpretar o nível de sentidos que pode o sujeito produzir ao “participar” da leitura de um texto televisivo,

mais precisamente, a Telenovela, dado que esta envolve outros elementos além da narrativa e representação de uma história.

Entre estes, vale mencionar que determinadas situações possuem diferentes efeitos sobre diferentes caracterizações, de modo que preparar corretamente as caracterizações proporciona mais oportunidades de tirar o melhor partido das situações que serão encenadas e conquistar o gosto do público e dar a chance ao telespectador de produzir sentidos próprios, e conduzir a leitura ao seu próprio entendimento.

3.1 O BOM, O MAU E O FEIO: PROPRIEDADES DISCURSIVAS E CARACTERIZAÇÃO DO MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA

O título em Português, do filme realizado em 1966, pelo diretor italiano Sergio Leone, *Il buono, il brutto, il cattivo*, foi aludido aqui porque pode-se dizer que ele reúne em si as principais características do gênero discursivo Telenovela.

As personagens criadas por Leone e o ambiente em que se incluem, ou “vivem” trazem em si elementos da própria essência do ser humano: a busca, o maniqueísmo, a ambição, o ideal, a conquista, a vitória, a derrota, o patriotismo, as adversidades, o egoísmo, a solidariedade, o preconceito, a discriminação, o desejo. A lista é interminável.

Como Blondie, o homem não é somente bom, ou somente mau. Como Angel Eyes, não é especialmente traiçoeiro, a lealdade é um dos princípios mais valorizados do ser humano através dos tempos; Tuco, o mexicano, representa a luta contra o preconceito e a discriminação, fatores comprovadamente causadores de atitudes agressivas e até mesmo violentas.

É dessa mistura de sentimentos e emoções que se alimenta a Telenovela, numa pseudotradução da sociedade, uma reunião de intelecto, crenças e aspirações, mergulhadas na

ideologia, elementos que, entre outros, têm seu lugar no panorama constitutivo do Discurso Televisivo Teledramaturgia, cujas propriedades serão tratadas a seguir.

Para Maingueneau (2004, p. 54), “não se pode verdadeiramente atribuir um sentido a um enunciado fora de contexto”; além disso, enunciados idênticos em lugares diferentes equivalem a discursos diferentes. Nessa linha, Palacios (2004) enumera alguns elementos colaboram para a compreensão do contexto, tais como a situação do enunciado (lugar, verbo no presente do indicativo e os pronomes eu e você), o contexto (seqüências verbais anteriores ou posteriores à unidade a interpretar), os conhecimentos prévios à enunciação, que permitem ao destinatário analisar o contexto e interpretá-lo além do conhecimento semântico.

Em relação ao Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia, a compreensão do contexto, enunciado, enunciador, co-enunciador, texto podem vir a ser condição para a produção de sentido do leitor-telespectador e para o encadeamento da leitura de uma obra.

3.1.1 O discurso

Bakhtin (2000) postula que a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados orais e escritos. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada um das esferas da atividade humana, não só por seu conteúdo e por seu estilo verbal, sobretudo pela sua construção composicional. O conteúdo temático, o estilo e a construção composicional fundem-se no *todo* do enunciado e todos eles têm a marca de uma esfera de comunicação. Cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados e a eles dá-se o nome de gêneros do discurso.

Maingueneau (2004, p. 59) considera que o discurso “é o sintoma de uma modificação na maneira de conceber a linguagem, resultado da influência da pragmática, a qual constitui uma certa maneira de apreender a comunicação verbal”.

Em Bakhtin (2000), observa-se que qualquer tipo de texto oral ou escrito, pode ser considerado discurso. Dessa maneira, o postulado desse autor permite entender que há uma enorme variedade de gêneros do discurso porque há uma variedade enorme de atividades

humanas e cada uma delas comporta o repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

Assim, os gêneros do discurso comportam a curta réplica do diálogo cotidiano, o relato familiar, a carta, a ordem militar, o repertório diversificado dos documentos oficiais, o universo das declarações públicas. Também com os gêneros do discurso estão relacionados as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários. Na Antigüidade estudavam-se os gêneros retóricos e dava-se maior atenção à natureza verbal do enunciado, a seus princípios constitutivos como: a relação com o ouvinte e a influência deste sobre o enunciado, a conclusão verbal particular ao enunciado, etc. Por fim, estudaram-se os gêneros do discurso cotidiano, do ponto de vista da lingüística geral. No entanto, o estudo não podia conduzir à definição correta da natureza lingüística do enunciado, pois punha em evidência apenas a especificidade do discurso cotidiano oral, operando freqüentemente com enunciados deliberadamente primitivos, como os behavioristas americanos.

Além desses, o conceito do discurso em Maingueneau (2004) abrange as tipologias de diferentes ordens que não podem ser ignoradas pelos analistas: as tipologias comunicacionais, as quais indicam aquilo que se faz com o enunciado. Comenta que, além da classificação comunicacional das funções da linguagem de R. Jakobson – função conativa, metalinguagem, fática, referencial, emotiva e poética – sociólogos e antropólogos ainda distinguem outras, como a função lúdica, de contato, religiosa que, de acordo com as situações em que ocorrem são comuns a vários gêneros de discurso.

Acrescenta que os gêneros de discurso pertencem a tipos de discurso associados a setores de atividade social, como, por exemplo, o *talkshow* situado no *tipo de discurso* televisivo e este pertence ao discurso midiático, de modo que diversos setores da sociedade possuem tipos de discurso diferentes, produzidos em *linguagens* próprias, conforme suas necessidades e modos de expressão. Contrapõe-se à classificação enunciativa de discurso do lingüista francês Èmile Benveniste, exemplificada na oposição conversa/provêrbio, aquela organizada em torno do binômio EU-VOCÊ, enquanto neste há um corte entre enunciado e

situação de comunicação. Para o autor, as tipologias enunciativas se distanciam do enunciado social e as tipologias comunicacionais ou situacionais desconsideram os funcionamentos lingüísticos, de maneira que, na sua opinião, o ideal para a Análise de Discurso seja apoiar-se sobre tipologias discursivas, que não separassem as caracterizações funcionais aos tipos e gêneros de discurso e as caracterizações enunciativas.

Para Maingueneau (2004), os gêneros de discurso não podem ser considerados como formas que se encontram à disposição do locutor a fim de que este molde seu enunciado nessas formas. Nessa perspectiva, o gênero de discurso deve apresentar uma finalidade reconhecida, no sentido de que visa a um certo tipo de modificação da situação da qual participa, direta ou indiretamente. A determinação dessa finalidade é indispensável para que o destinatário possa ter um comportamento adequado ao gênero do discurso utilizado, pois “todo gênero de discurso implica um certo lugar e um certo momento constitutivos, porém as noções de momento ou de lugar de enunciações exigidas por um gênero de discurso não são evidentes”. Afirma que atualmente atribui-se grande importância à dimensão midiológica dos enunciados, pois uma modificação do suporte material (mídia) de um texto modifica radicalmente um gênero de discurso e todo gênero de discurso está associado a uma certa organização textual que cabe à lingüística textual estudar.

Observa que “o contrato da comunicação é fundador do ato de linguagem e inclui sua própria validação” e cada interlocutor-destinatário é considerado como subscrevendo antecipadamente os termos do contrato. Utiliza-se da tradição originada na Antigüidade que considera as interações sociais como “teatro” onde se representam papéis que, cruzada com o “contrato”, constitui o “jogo”, que implica regras na participação em um gênero de discurso e sua dimensão teatral, embora as regras de discurso possuam zonas de variação e os gêneros podem se transformar.

3.1.2 O enunciado

Bakhtin (2000) considera que o estudo da natureza do enunciado e dos gêneros do discurso tem uma importância fundamental para superar as noções simplificadas acerca da vida verbal, a que chamam o “fluxo verbal”, a comunicação, etc. noções que ainda persistem em nossa ciência da linguagem. O estudo do enunciado, em sua qualidade de unidade real da comunicação verbal, também deve permitir compreender melhor a natureza das unidades da língua: as palavras e as orações.

Daí, pode-se concluir que o enunciado só existe na relação dinâmica locutor/ouvinte ouvinte/locutor, já que toda compreensão é preche de resposta: o ouvinte torna-se locutor e vice-versa. O autor afirma que “cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (p. 291), fato com que contam os gêneros secundários do discurso, lido ou escrito.

O enunciado é a unidade real da comunicação verbal, pois a fala só existe na forma concreta dos enunciados individuais, ou seja, do sujeito de um discurso. Sob esse aspecto, as fronteiras do enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes, ou locutores. O enunciado é uma unidade real, delimitada pela alternância dos falantes, diversamente caracterizada e adota formas variadas, como as réplicas que se alternam no diálogo, que constitui a forma clássica de comunicação verbal. Cada réplica possui um acabamento expressivo da posição do locutor, que permite uma posição responsiva, que constitui um traço fundamental do enunciado. A relação de ligação das réplicas do diálogo é uma variante da relação entre os enunciados completos durante o processo da comunicação verbal e pressupõe o outro em relação ao locutor, que não existe entre as unidades da língua.

Já em Maingueneau (2004) observa-se que *enunciado* e *texto* são os outros termos usados pelos lingüistas com referência às produções verbais. Ao enunciado atribui uma oposição à enunciação, assim como produto se opõe ao ato de produzir: enunciado é, então, a marca verbal da enunciação, cuja extensão é desconsiderada, de modo que pode se tratar de algumas palavras ou de um livro inteiro.

O autor explica que enunciado, na definição de alguns lingüistas é uma “unidade elementar de comunicação verbal”, dotada de sentido e sintaticamente completa: ‘Alô!’, uma receita médica, um vocativo. Para outros lingüistas, a oposição da *frase*, independente do contexto, aos diferentes ‘enunciados’ em que possa figurar. Ex.: ‘Silêncio’ é uma frase, se fora de um contexto particular, e um ‘enunciado’ se inscrito num determinado contexto (numa parede de hospital).

Acrescenta que enunciado pode, também, designar uma seqüência verbal de comunicação completa, dependendo de sua aplicação em um determinado gênero do discurso: um boletim meteorológico, um artigo de jornal. Independente da extensão, um enunciado está relacionado ao tipo de comunicação relativa ao seu gênero discursivo, com valor aproximado ao de texto.

3.1.3 O texto

Para Bakhtin (2000) o discurso pode ser usado como quase sinônimo de texto, pois cobre qualquer tipo de texto oral ou escrito. Maingueneau (2004, p. 57), no entanto, observa que ‘texto’ recebe um valor mais preciso, no sentido de abranger o enunciado “como um todo, como constituindo uma totalidade coerente”, quando se relaciona às produções orais ou escritas, quando “estruturadas com o objetivo de perdurarem, se repetirem, a circularem distantes de seu contexto original”. (MAINGUENEAU, 2004, p. 58)

A produção de um texto não depende de um só locutor (debate, conversa). Os locutores podem ser hierarquizados (discurso relatado – inclusão de locutores), cuja diversidade de vozes é uma das formas de heterogeneidade dos textos; uma outra é a associação de linguagens (lingüística e icônica). O formato tradicional de ‘texto’ vem sendo cada vez mais modificado devido à aplicação das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), fazendo com que o texto deixe de apresentar-se ‘escrito’, de forma que ‘texto’, atualmente, pode designar um filme, uma gravação, um programa em disquete, letras de músicas, imagens em CD-Rom, mesmo, uma tela de pintura.

3.2 AS LEIS DO DISCURSO E SUAS COMPETÊNCIAS

Maingueneau (2000, p. 31) assevera que “para construir uma interpretação, o destinatário deve supor que o produtor do enunciado respeita certas ‘regras do jogo’: por exemplo, que o enunciado é ‘sério’, que foi produzido com a intenção de comunicar algo que diz respeito àqueles a quem é dirigido”. Embora a seriedade não esteja no enunciado, essa característica é condição para a correção da interpretação e entrar num processo de comunicação subentende-se o respeito às suas regras. Por convenção, os parceiros aceitam e respeitam essas regras, que Maingueneau e seus pares denominam *leis do discurso*, um conjunto de normas que os interlocutores devem respeitar. Na ótica deste estudo, os interlocutores são as novelas de televisão e os telespectadores.

Neste momento, já se pode voltar o olhar para a *lei da pertinência*, ou da sinceridade, do discurso que, de acordo com Maingueneau (2004, p. 34), estipula que “uma enunciação deve ser maximamente adequada ao contexto em que acontece: deve interessar ao destinatário, fornecendo-lhe informações que modifiquem a situação”, em função do que, o telespectador vai procurar inferir um conteúdo implícito para a seqüência de cenas à que assiste.

Por esse aspecto, a telenovela cumpre uma função catártica, no sentido de que, de tempos em tempos, oferece ao telespectador oportunidades para produção de sentidos e extravasar emoções, tais como alegria, esplendor, desequilíbrio/equilíbrio, ansiedade, admiração, suspense, raiva, rancor, alívio, remissão, como se pode observar nas marcas lingüísticas* destacadas como exemplo no texto abaixo (argumento), concretizadas, por meio dos equipamentos eletrônicos, escolhas do diretor de cena e da linguagem audiovisual no capítulo da novela “Celebridade”, exibido em 24 de abril de 2004:

* As marcas lingüísticas destacadas não constam do argumento original. São de responsabilidade da autora desta dissertação.

A festa

A noite é de gala. A noite é de Laura. Uma estrela no meio de tantas outras, mas de brilho tão intenso que só ela sobressai. Lindíssima, ela atrai todos os comentários, todos os olhares. Na pista de dança, só dá ela. Inflada com tantos elogios, não é de se espantar que ela se sinta como tivesse atingido o topo do mundo. E atingiu. O prêmio pelo seu trabalho de incentivo à cultura é o que confere mais prestígio. Ela, uma jovem, que há pouquíssimo tempo estava apenas começando. Era ninguém.

Quadro 11. Marcas lingüísticas 1

Os trechos assinalados, em que se utilizam adjetivos e locuções adjetivas, depois de encenadas e reproduzidas na tela da TV, podem produzir no telespectador sentidos de alegria, admiração, esplendor, no entanto, por tratar-se da personagem 'Laura Prudente da Costa', também pode produzir sentimentos de raiva e rancor.

É no meio desse delírio de grandeza que ela percebe um burburinho vindo da porta. É Maria Clara chegando. Surpresa total. Ninguém esperava por ela na noite da rival. Renato, Marcos e todos mais se voltam, curiosos. Beatriz tem ganas de mandá-la embora, no que é contida por Renato. Serena, Maria Clara passa a brilhar também, dar entrevistas. Noêmia quer saber o que se passa pela cabeça dela, mas Maria Clara se mantém enigmática.

Quadro 12. Marcas lingüísticas 2

Neste segmento, em que estão destacadas locuções adverbiais de lugar, adjetivos e expressões imperativas, o diretor de cena começa a materializar o que vai mostrar na tela, por meio das marcas do texto (que passam para o roteiro) que vão dar o andamento da seqüência no vídeo, já contando, sem sombra de dúvida, com a participação emocional do telespectador que se sentirá surpreso, ansioso, principiando a prever o desequilíbrio/equilíbrio da continuidade do que está assistindo.

Mais tarde, Maria Clara chama uma velha conhecida, Silvana, responsável pela limpeza do local e pede um lugar reservado para ter uma conversa com alguém. Está armado o plano. Na primeira vez que Laura vai ao banheiro, depois de um show na pista de dança, Maria Clara a segue. Espera que o lugar se esvazie e entra com a chave dada por Silvana. As duas ficam sozinhas.

Calmamente, Maria Clara tranca o recinto e se prepara. Laura, impassível, começa a tentar humilhá-la, não espera pelo que está por vir. Maria Clara responde tranqüilamente sem demonstrar-se agredida. Subitamente, um tapa fortíssimo estala. Laura é arremessada longe. Com a força de um homem, Maria Clara parte para cima da rival e consegue montar sobre ela, imobilizando-a. Os tapas se sucedem. A cada tabefe, ela contabiliza um crime cometido por Laura. "esse é por Ernesto ter feito afundar minha empresa... esse é por Claudionor..." e tome-lhe tapa.

Quadro 13. Marcas lingüísticas 3

O uso de advérbios de tempo e de modo marcam a cadência das cenas que advirão deste fragmento do argumento (que se transformará no roteiro) que compõem a seqüência das ações que serão gravadas. Os adjetivos superlativos e comparativos orientam as marcações e ações que a cena deverá conter. As expressões “os tapas se sucedem” e “a cada tabefe” indicam o ritmo vigoroso que a cena deverá ter no vídeo. Aqui, o autor e o diretor da telenovela pretendem elevar a ansiedade e o suspense do telespectador ao máximo grau possível, preparando-o para a ação seguinte, de remissão e alívio, como se pode observar no trecho a seguir:

Laura tenta gritar, mas ninguém a ouve. Maria Clara continua o massacre até fazer com que Laura se transforme num trapo humano, vestido rasgado, o rosto cheio de marcas, sangue e, um detalhe que vai levar o Brasil inteiro ao delírio, sem um dente! E dali, ela só sai de maca, direto para o hospital. Satisfeita, Maria Clara se levanta e vai retocar a maquiagem e sai, mas antes roga uma praga: “Não pense que acabou. Vou dedicar cada minuto da minha vida para destruir você”. Catarse? Vingança? Justiça? Ou todas as alternativas juntas?

(www.redeglobo.com/Celebridade/0,19125,3000,00.html <12/04/06 - 21:36>)

Quadro 14. Marcas lingüísticas 4

Na expressão do autor “um detalhe que vai levar o Brasil inteiro ao delírio”, o autor e o diretor já dão como certa a reação que pretendem alcançar. E, como foi observado à época, entre as pessoas que assistiram à cena, o efeito foi esse mesmo: remissão e alívio, por verem, finalmente, a heroína vingar-se da vilã. O trecho final, destacado por duplo sublinhado, são as reações esperadas e desejadas para os próximos capítulos, tendo em vista que este (capítulo 168) dá início ao epílogo e resoluções finais da telenovela.

É preciso lembrar que as ações descritas no argumento serão concretizadas pelos meios eletrônicos (sons e imagens), desempenho das atrizes e o tom dramático impresso pelo diretor no momento da gravação das cenas. Como curiosidade: se o diretor, ao contrário do que fez, imprimisse um tom picaresco às cenas, elas seriam de comédia e não de tensão, produzindo outros efeitos de sentido.

Complementando essa proposição, a *lei da sinceridade* liga-se “ao engajamento do enunciador no ato da fala que realiza. Cada ato de fala (prometer, afirmar, ordenar, desejar, etc.) implica um determinado número de condições, de regras do jogo” (MAINGUENEAU, 2004, p. 35). Relativamente à telenovela, de acordo com os sentimentos enumerados acima, pressupõe

envolvimento do telespectador, que acredita na promessa do autor/enunciador que um desejo seu será realizado no decorrer das cenas à que assiste, ou seja, corporifica uma estratégia de persuasão, que se revela na impressão de verdade agregada àquela seqüência. Sem essa “impressão de verdade”, a telenovela perde o interesse, o que faz supor o ocorrido com a telenovela “Bang-Bang” (exibida pela Rede Globo de Televisão, entre 3 de outubro de 2005 e 22 de abril de 2006), que resultou num dos mais baixos índices de audiência dos últimos tempos no horário das 19 horas. Seu autor, Mário Prata, considera: "A novela caiu de 37 para 30 pontos já no segundo dia. Esse público viu o primeiro capítulo, não entendeu nada e nunca mais voltou" (DAVIS, 2006, p. 16).

Se o telespectador/co-enunciador não encontra sinceridade no enunciado, ou se não entende a proposição do autor, perderá o interesse em seguir a trama da história, o que leva a considerar outras leis do discurso, a da informatividade e da exaustividade.

De acordo com Maingueneau (2004, p. 36), a *lei da informatividade* estipula que “não se deve falar para não dizer nada, que os enunciados devem fornecer informações novas ao destinatário”. É em conseqüência dessa lei que o texto das telenovelas se repete, ou seja, diz de formas diversas sempre a mesma coisa e acabam por obrigar o telespectador a deduzir subentendidos; se a fala de alguma personagem aparentemente não ofereceu nenhuma informação, possivelmente está antecipando uma outra informação. Quando o autor recorre à repetição de situações iguais numa seqüência de capítulos, não reforça a informação, mas sugere que deve haver “algo mais” (situação nova) por trás dessas ações aparentemente repetidas. É o “outra vez!” das telenovelas. Gilberto Braga recorreu a essa “lei” nas situações que criava a personagem ‘Darlene’ em “Celebridade”, ou seja, pelas participações da personagem desde o início da telenovela, o telespectador, ao vê-la em cena, já supunha que ‘Darlene’ iria aplicar mais um golpe ou dar mais um escândalo com o objetivo de ficar famosa.

A *lei da exaustividade* especifica que “o enunciador deve dar a informação máxima, considerando-se a situação” e exige que nenhuma informação importante seja escondida. (MAINGUENEAU, 2004, p. 36).

Mas, importante para quem? No caso da telenovela, para o telespectador, para que ele não perca nenhum dado que seja interferente no decorrer da trama. Esse dado é facultado paulatinamente, pois essa lei seria igualmente transgredida pelo excesso de informação, a fim de explorar o mistério, o *plot* da trama, adiando pelo maior número de capítulos sua resolução. É um dos artifícios que usou Gilberto Braga no desenvolvimento dos acontecimentos que envolveram a morte de ‘Lineu Vasconcelos’: a pergunta quem matou Lineu? Esteve como que suspense no ar, desde o capítulo 110 até o capítulo 221, quando, finalmente o mistério foi esclarecido.

Por fim, Maingueneau (2004), apresenta a *lei da modalidade*, talvez a mais importante no que tange à produção teledramatúrgica, tendo em vista que prescreve clareza e economia, princípios expressamente obedecidos nas telenovelas, em que “menos é mais”, ou seja, diálogos curtos, repletos de muita movimentação de personagens pelos cenários e pelo tempo, nunca obedecido cronologicamente – um caso à parte a ser estudado – traspassados pelos efeitos eletrônicos especiais de luz, sombra, música e ruídos. tudo planejado, elaborado e produzido para que a compreensão seja parcial; os enunciados não têm como destino sua compreensão imediata, nem literal, mas são destinados a promover divertimento, mesmo quando se apresenta trágico, na produção de seu significado.

A título de informação adicional e para que não se percam detalhes sobre a caracterização do subgênero discursivo Telenovela, menciona-se aqui outra regra ou lei do discurso: o *princípio de cooperação*, embora este diga a respeito à Pragmática e não à Análise do Discurso. Como considera Maingueneau (2004), a aplicação desse princípio no discurso deve estar de acordo com a orientação ou imposição da troca verbal da qual se está participando, no caso a Telenovela, para que, no momento em que acontece, seja uma contribuição à conversação.

Esse princípio se aplica ao discurso Teledramaturgia quando ambos os parceiros, ou seja, quem produz e quem assiste à telenovela entendem que aquele é um produto de entretenimento. É verdade que existem controvérsias sobre esse aspecto, na hipótese de que ainda há um grande número de telespectadores que têm naquele mundo de fantasia o retrato do

mundo real. Acredita-se que esse efeito seja proveniente da espetacularização da notícia, que permeia o discurso telejornalístico em algumas emissoras. Em palestra** ministrada por Moreira (maio de 2006), alunos do quarto ano de Jornalismo de uma Universidade paulista levantaram essa questão, o que mostra a preocupação desses futuros profissionais com esse aspecto.

Ressalta-se que, em consequência do princípio de cooperação, os parceiros precisam fazer parte dessa troca verbal/visual que a telenovela promove, supondo que, como lei do discurso, vale para qualquer tipo de enunciação. No entanto, o telespectador deve atentar para não se fixar no conteúdo literal do texto que “vê” ou “lê” na telenovela, mas buscar interpretação compatível com aquilo que ele realmente é: um produto de entretenimento. Ao leitor mais esclarecido, isso parecerá óbvio, mas não se pode esquecer da grande parcela dos brasileiros que assistem à telenovela e têm um nível de compreensão, a bem dizer, duvidoso, em decorrência de dificuldades educacionais e culturais já conhecidas.

Estas dificuldades, muitas vezes, impedem inferências e não permitem ao co-enunciador captar o que venha a se evidenciar pelo confronto do enunciado com o contexto de enunciação, ou, os subentendidos, que, segundo Maingueneau (2004) dizem a respeito a um conceito que está tácito no enunciado, como por exemplo, a placa pendurada na parede de uma sala de espera num hospital, que traz uma enfermeira com o dedo indicador em posição vertical encostado aos lábios: a palavra “silêncio” não está dita ou escrita, mas o cartaz diz claramente que naquele local solicita-se que as pessoas conversem o menos possível, ou melhor, fiquem em silêncio.

Maingueneau (2004) complementa que em oposição aos subentendidos, os pressupostos vêm inscritos nos enunciados; utilizando o mesmo exemplo, quando se substitui o cartaz com a enfermeira por outro, em que a palavra “silêncio” está escrita em letras maiúsculas.

Na telenovela, pode-se supor que os pressupostos se anunciam nos ganchos entre as seqüências: são as inclusões de efeitos sonoros, tais como a música associada a um dos protagonistas, baixa, quando incluída no final da cena, que vem num crescendo, acompanhada

** **Narrativa: do ficcional ao real.** Palestra ministrada na SECOMTUR – Semana de Comunicação e Turismo da Faculdade de Comunicação, Artes e Turismo. Universidade do Vale do Paraíba, 08 de maio de 2006.

de um efeito visual, *fade in* – efeito visual que se caracteriza por clareamento da imagem – ou *fade out* – efeito visual que se caracteriza por escurecimento da imagem –, na abertura da próxima cena. Estes recursos fornecem o pressuposto de que a situação a seguir está vinculada à história central da trama, que também pode ser fornecido por expressões faciais, olhares e gestos dos atores, revelados por *closes* ou *close-ups*. Como no exemplo, destacado do Capítulo 1 de “Celebridade”:

CENA 3. RUA CARIOCA. EXTERIOR. DIA.

Com a última fala da cena precedente em OFF, imagens muito rápidas. Ônibus pára, Laura [Cláudia Abreu] salta, bem modesta. Olha um enorme outdoor de Maria Clara Diniz [Malu Mader], linda, em publicidade de bom gosto dos produtos de beleza Summer Spell. Planos alternados de Maria Clara, linda, no outdoor, e Laura olhando, fascinada.

Corta para:

Quadro 15. Seqüência IV

Ao princípio de cooperação – apenas uma das formas de exprimir alguma coisa que é constitutiva da comunicação verbal – estão inseridas três dimensões: a existência de normas, o reconhecimento mútuo, ou relação de lugares (Flahault, 1978 apud Maingueneau, 2004) e inclusão da fala em variados gêneros do discurso, definidores da situação de comunicação. No caso da telenovela, essas três dimensões estão profundamente ligadas às três características da comunicação visual, que relacionadas vêm constituir a quarta característica da comunicação visual, acrescentando-se, assim, ao “contrato de comunicação” de Charaudeau (apud Maingueneau, 2004), em relação à telenovela, de um quarto elemento: a significação.

Como visto anteriormente no Capítulo 3: a idéia central (sinopse), o texto narrativo (argumento) e o texto sinalizado (tratamento) exemplificam a existência de normas que representam a primeira dimensão relativa ao objeto físico – texto –, revelada por meio da característica da comunicação visual re-criação da realidade – a imagem (objeto físico) na acepção visual dos seres –; o reconhecimento mútuo, dos participantes, seus papéis e quadro de comunicação incorpora-se pelo imediatismo que provoca a empatia, gerando comportamentos de participação. A inclusão da fala nos vários gêneros do discurso, que definem a situação de

comunicação desvela-se na característica modo de expressão da comunicação visual, dado que a imagem é um incisivo meio de comunicação e linguagem universal.

A significação, quarta característica da comunicação visual, reúne todos esses elementos verbais e não verbais, estabelecendo os níveis conotativos e denotativos da recepção da obra televisiva pelo telespectador, que, apenas com a transcrição do texto escrito fica incompleta, como se segue:

CENA 18. EMPRESA VASCONCELOS. SALA LINEU. INT. NOITE.

Maria Clara, completamente atordoada, passa pela ante-sala acompanhada por Queiroz.

Maria Clara — Num momento desses... eu não consigo falar com o Fernando! Queria tanto/

Ela nem consegue completar a frase, estaca na porta da sala de Lineu. Choque: ela vê Lineu no chão, ensangüentado, morto.

Maria Clara — (gritando) Meu Deus! Ele... Ele... (ou, a critério de Malu, só um grito histérico)

Queiroz — Lineu! (corre, se ajoelha pra ver se pode fazer alguma coisa, mas logo percebe) Ele tá... morto, Maria Clara.

Maria Clara — (lágrimas já caem) Que horror... Como é que pode?... Ele tá... morto?

Maria Clara começa a soluçar, trêmula de dor e horror também, sem querer acreditar no que aconteceu.

MARIA CLARA – (SE AJOELHA, ACARICIA O ROSTO DE LINEU) MEU PAI... MEU PAI TÁ MORTO!

Quadro 16. Seqüência V

Novamente, observa-se a necessidade dos recursos eletrônicos do vídeo para que a cena provoque no telespectador a significação desejada pelo autor/roteirista.

3.3 A “TEORIA DAS FACES” NO MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA

Outros princípios do discurso, além dos descritos, fazem parte da constituição do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia, dado que este tangencia as relações sociais, submetidas a um conjunto de regras a que se convencionou chamar *polidez*. De acordo com esse conjunto de regras, “o simples fato de dirigir a palavra a alguém, de monopolizar sua atenção já é uma intrusão no seu espaço, um ato potencialmente agressivo” (MAINGUENEAU, 2004, p. 38)

Também conhecido como *preservação das faces*, conceito desenvolvido por Brown & Levinson (1987), a partir do modelo de Ervin Goffman (1985), considera que todo o indivíduo

possui duas faces, uma face negativa que corresponde à sua intimidade, ao seu corpo e uma face positiva que corresponde ao aspecto social, à imagem valorizante que se procura mostrar aos outros.

Dado que a comunicação verbal pressupõe pelo menos dois participantes, há, no mínimo quatro faces envolvidas numa conversação, ou seja, as faces positivas e negativas de cada interlocutor.

Qualquer ato de enunciação é passível de constituir-se numa ameaça a uma ou a várias faces; quando se dá uma ordem, valoriza-se a face positiva do enunciador e desvaloriza-se a do co-enunciador; ao dirigir a palavra a um desconhecido, a face negativa do destinatário é ameaçada, pois é uma invasão no seu “território”, porém também ameaça também a face positiva daquele que interpela, que pode ser entendido como intruso.

Daí distinguem-se representações de atitudes humilhantes nas falas ameaçadoras para a face positiva do locutor, tais como admitir um erro ou desculpar-se. Nas telenovelas, podem ser traduzidas pelo preconceito manifestado, discriminação velada, violência passiva, etc.

Ações que demandem tempo e energia, tais como promessas ou pactos, comprometem a face negativa do locutor, são representadas nas telenovelas por atitudes de canalhice e vilania. Novamente a discriminação nas telenovelas pode representar ameaças à face positiva do destinatário, como o insulto, a crítica, o ultraje; e à face negativa do destinatário, por meio de perguntas indiscretas, conselhos não requeridos, ordens, representados nas telenovelas pelos desmandos do vilão ou Sombra.

A construção das cenas nas telenovelas está alicerçada na suposição de que uma mesma fala ameace uma face com a intenção de preservação da outra, de modo que as personagens freqüentemente são induzidas a procurar fechar acordos, constituir pactos, a negociar com situações e atitudes, procurando preservar uma face positiva *perante o público*. As tramas são conduzidas de maneira que se busquem, de fato, meios para preservar a credibilidade das ações das personagens participantes, desencadeando uma série de estratégias discursivas a fim de encontrar o equilíbrio entre essas incoerentes pretensões.

Nas telenovelas, a trama se desenvolve pela constante ameaça à face. Pode-se supor que a personagem ‘Laura Prudente da Costa’ (representada pela atriz Cláudia Abreu, em “Celebridade”), seja um exemplo da aplicação da “teoria das faces”, no Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia. Os autores citados consideram que todo indivíduo possui duas faces, a positiva ou social, imagem própria e apreciável, a face pública, que se mostra aos outros, e a face negativa que representa a intimidade, a privacidade.

Exemplificando: o autor Gilberto Braga, compôs ‘Laura Prudente da Costa’, com dupla identidade, que mostra uma face – servil e humilde, na presença de ‘Maria Clara’ e amigos desta – e outra face – obsessiva em sua vingança, na presença do namorado e cúmplices. A fim de redimí-la perante o público, ao final da telenovela, ‘Laura’ é morta, sem restaurar, no entanto, aquela que poderia ser a face socialmente adequada da personagem, da menina órfã, que apenas agiu em defesa de sua mãe.

Observando com atenção, será possível ver mais uma face presente nesse ato de enunciação: a do autor, que mostra sua face negativa quando “brinca” com as emoções do telespectador, característica de conhecidos autores, que trabalham com a mesma proposta, ou seja, usar de sarcasmo e cinismo para compor determinadas situações de tensão, com o intuito de envolver o público, despertar sentimentos obscuros e levantar a audiência.

Criar uma trama sedutora denota eliminar virtualmente a ameaça à face, que é constitutiva do enredo das telenovelas. Os mais festejados autores de telenovelas brasileiras aplicam quase à perfeição o conceito de Brown & Levinson, com seu estilo e a seu modo: Glória Perez e Manoel Carlos valorizam a face positiva do telespectador, pois, por meio de suas personagens mobilizam ações sociais, porém, não provocam catarse; Gilberto Braga e Sílvio de Abreu destacam a face negativa das personagens, fazendo através delas críticas sociais, a fim de provocar catarse.

3.4 O SUPORTE MIDIÁTICO

Em Maingueneau (2004, p. 71), “o suporte não é um simples acessório” e, a partir dessa asserção ousa-se dizer aqui que a mídia – ou *mídiun*, como quer o autor – é o veículo pelo qual

o discurso transita pelas várias esferas das atividades humanas. A mídia foi, durante muito tempo desconsiderada em estudos de compreensão e interpretação de textos e por algumas instituições (como foi observado no Capítulo 2 desta pesquisa), pois o hábito, especialmente quanto aos textos literários, considerava apenas como uma seqüência de frases, que tinham sentido independentemente do seu suporte. Nos dias de hoje, cada vez mais se conscientiza de que a mídia não é somente um meio de transmissão, mas uma forma de produção de texto e do sentido do texto produzido nela.

Observa-se, também, que os meios eletrônicos imprimem formas, ou formatos, aos textos e podem, até mesmo, determinar a utilização que se pode fazer dos seus conteúdos. Como afirma Maingueneau (2004), os meios audiovisuais e derivados da Informática modificaram de maneira efetiva a natureza dos textos e seus modos de consumo. Um exemplo disso é o que vem ocorrendo desde o advento da Internet, mídia em que o texto produzido para a televisão, ou para o rádio, ou outro veículo, adquire formatos cada vez mais diferenciados.

No entanto, considerar apenas o suporte material de um gênero de discurso, quando se trata dos mídiun, não é suficiente. Para Maingueneau (2004, p.72), é preciso considerar também “o conjunto do circuito que organiza a fala”, dado que a comunicação não é um processo linear, mas composto por necessidade de expressão do enunciador, concepção de sentido, opção pelo suporte e pelo gênero, seguido da sua produção escrita, do modo de difundi-la e, por fim, o co-enunciador. Para cumprir esse percurso, parte-se de um “dispositivo comunicacional” que já incorpore o mídiun, pois este condiciona a constituição do texto e modela o gênero de discurso. Isto porque uma sociedade não é diferente dos modos de comunicação que ela possibilita e que a possibilita.

A mais antiga e sólida categoria midiática é a que abrange o oral e o escrito. Embora a diferença entre esses aspectos de discurso pareça simples, ela representa dois planos muito distintos: o suporte oral se refere ao som e o escrito se refere aos signos que representam os sons e que são traçados em materiais palpáveis, tais como o papel. Essa diferenciação também não é considerada o texto escrito à mão e o texto impresso e não dá conta de descrever as novas tecnologias de tratamento e armazenamento da informação e da comunicação.

No caso específico da Mídia Televisiva, pela qual se transmite a Teledramaturgia, há uma gama de procedimentos pelos quais este Mega-Gênero Discursivo se produz e se inscreve, obedecendo a o que os profissionais do meio chamam de “Linguagem Audiovisual” ou “Linguagem de Televisão”.

3.4.1 A Linguagem Audiovisual

Moreira (1990) considera que a evolução técnica do Cinema propiciou inovações quanto aos procedimentos de produção audiovisual, na qual se insere a Televisão e, por conseguinte, os programas gerados por meio de recursos eletrônicos, sejam eles realizados em película ou em vídeo, analógicos e, mais presentemente, digitais.

Movimentos de câmera, planos e ângulos evoluíram desde as primeiras tomadas realizadas pelos Irmãos Lumière até chegar a uma linguagem universal utilizada na maioria das produções, sejam elas comerciais ou educativas. Tudo o que se vê hoje no Cinema e na Televisão, é graças aos “pais” da sétima arte: Irmãos Lumière – pais do Cinema; George Méliès – pai da trucagem; Edwin S. Porter – pai da narrativa; D. W. Griffith – pai da linguagem; Sergei Eisenstein – pai da montagem.

O público de hoje continua a “ler” os mesmos elementos básicos que dão continuidade a um filme, da mesma forma que há oitenta anos, apesar de a forma de mostrar as imagens ter sido alterada no decorrer dos anos, principalmente depois do advento da televisão. Como para a produção de Teledramaturgia não é diferente, interessa deter-se no espaço deste Capítulo para conhecer alguns aspectos básicos dessa Linguagem.

A linguagem da TV foi formada a partir do Cinema em conjunto com a do Rádio, porém, aos poucos, esta foi sendo adaptada àquela, perdendo suas características e a cinematográfica passou a prevalecer, embora ainda se possam reconhecer ecos radiofônicos, principalmente no gênero discursivo Telejornalismo, em suas várias modalidades, quer seja esportivo, quer seja noticiário geral. A Linguagem Televisiva foi sendo inovada, tornando-se rápida e incorporando novas técnicas e modificando sua estrutura, paradoxalmente à sua

semelhança com a linguagem escrita, pois seus elementos podem ser classificados como palavras ou frases, parágrafos ou capítulos, possuindo até mesmo pontuação, como se pretende demonstrar a seguir.

Para Moreira (1990), o *plano* caracteriza-se por cada vez que o “gatilho” da câmera é acionado e pode ser comparado a uma palavra, que significa pouco quando está isolada. Os tipos de planos são quatro: o primeiro é o chamado grande plano geral (GPG), em que o cenário é o elemento essencial e descreve grandes ambientes, freqüentemente exteriores. O segundo tipo é plano geral (PG) ou tomada base ou, ainda de orientação, associa-se ao GPG e mostra o cenário equilibrando o assunto aos elementos de cena, como no exemplo:

CENA 11. RIO. ZONA NORTE. PLANOS GERAIS. EXTERIOR. DIA.

(Este rápido clip e os planos gerais da cena seguinte são para apresentação do samba-tema do bairro do Andaraí: No tempo do Dondom, de Nei Lopes. Até a primeira fala de Darlene na cena seguinte devemos ter aproximadamente 1 minuto.) Tomadas de helicóptero começando pela Praça da Bandeira, Estádio do Maracanã, bairro de Vila Isabel, bairro do Andaraí. Em seguida, gente passando em ruas características da zona norte carioca, gente saltando de ônibus, ou o que a direção decidir. (Nada de trem, porque é zona norte e não subúrbio.).

Quadro 17. Seqüência VI

Em seguida, Moreira (1990) apresenta o plano médio (PM), que é intermediário e serve para aproximar o espectador do assunto, para que ele possa ‘participar’ da cena. Suas variações são o plano americano (PA), plano médio aberto (PMa) e plano médio fechado (PMf), utilizados apenas para pessoas, mostrando-as dos joelhos ou da cintura para cima. Descrevem a maioria das tomadas de ação. A cena seguinte é um exemplo deste plano:



Laura ameaça Renato e também leva um tiro.

Figura 1. Plano Médio

(final da) CENA 20. SALAS DE LAURA. SALA/ESCRITÓRIO. INT. DIA.

Renato — Laura... nós vamos pro Caribe... Laura, não...

Ela o olha com ódio, começa a erguer a arma. Renato atira nela, quase no susto. Laura cai ferida, ferimento fatal, mas que não cause morte imediata.

Renato — (tonto) Laura...

Laura — (ofega) Eu... tô bem. Marcos...

Renato um instante sem ação, arma na mão. Tudo rapidíssimo.

Corta muito rápido para:

Quadro 18. Seqüência VII

Por fim, o primeiro plano (PP), segundo Moreira (1990), aproxima ainda mais o espectador do assunto, de maneira que ele possa observar detalhes do objeto ou da pessoa. Ao PP associam-se o primeiríssimo plano (PPP) ou close-up e o detalhe (big close-up), que são utilizados para criar mais intimidade com o espectador, transmitir e provocar emoções e mostrar detalhes que se perderiam em planos mais abertos, como se vê nas figuras 4 e 5, a seguir:



Beatriz diz que vai para Londres e os dois se despedem emocionados.

Figura 2. Big Close-up ou Primeiríssimo Plano

CENA 4. AP. BEATRIZ. QUARTO BEATRIZ. INTERIOR. DIA.

Beatriz fecha sua bolsa de viagem. Está cansada, decepcionada, mas com esperança. Olha nostálgica para o quarto. Inácio entra. Despedida triste, sem carinho, mas os dois já não têm mágoa um do outro.

Inácio — Fiquei com medo de você já ter saído.

Beatriz — Eu não ia sair sem me despedir de você.

Inácio — Eu espero que você seja muito feliz.

Beatriz — Vou tentar. Com vontade. Pelo menos pensar com calma na minha vida durante essa temporada. (tenta aliviar) E Londres, você sabe, Londres ajuda.

Inácio — É, sei, você gosta muito de lá.

Beatriz — Você também, espero que você seja feliz. Do fundo do meu coração.

Inácio — O Rio também ajuda, apesar de tudo.

Beatriz — Acho que vai ser mais fácil pra você comigo longe, por uns tempos.

Inácio não responde, mas sabe que ela tem razão.

Beatriz — (pega um envelope com o vídeo, dá a ele) Isso eu quero que você dê ao seu pai, o Fernando. Entrega em mãos.

Inácio — Que que é?

Beatriz — (abre, mostra, é o vídeo que foi roubado de Clara) Uma fita. Cuidado, tem um filme gravado aí que é importantíssimo pra ele. (emocionada) Diz que eu mandei. E que eu desejo que ele seja feliz.

Inácio pega a fita sem entender o que é. Depois abraça a mãe, comovido.

Corta para:

Quadro 19. Seqüência VIII



Fernando também chega, mas é contido por Renato, que pega a fita.
Figura 3. Close-up ou Primeiro Plano

(trecho da) CENA 18. SALAS DE LAURA. SALA. INTERIOR. DIA.

...

Fernando — Nina! Me dá minha filha!

Renato — Filha?

Laura — Parado aí mesmo, quero ver a fita!

Renato — (reage, entende, para si) A fita...

Fernando — (estende a fita) Taí sua fita, olha à vontade, me dá a Nina!

Renato pega objeto pesado, como cinzeiro, golpeia Fernando na cabeça por trás. Fernando cai desacordado, sangra. Laura e Marcos tontos, Renato pegou a fita.

Quadro 20. Seqüência IX

Em seu texto, Moreira (1990) compara a *cena*, ou *articulação de planos*, a um parágrafo, quando considera que um plano pode não expressar nada sozinho, de modo que é necessário uma seqüência deles para exprimir uma idéia. A Teledramaturgia se utiliza da articulação de planos de várias maneiras e, um exemplo delas ocorre quando da localização de um ambiente, em que são gravadas cenas externas (em “Celebridade”, cenas da Avenida Copacabana) articuladas a cenas gravadas em estúdio (o escritório da empresa). É preciso que haja lógica entre as cenas para que a seqüência seja entendida pelo espectador e esta lógica vem

traduzida nos capítulos, por cenas “cortadas” e interligadas corretamente, formando a história que se deseja contar.

Por fim, o referido autor explica que a pontuação na Linguagem do Vídeo pode ser feita utilizando-se recursos, tais como *fade in/fade out* (clareamento/escurecimento), chicote (movimentação rápida da câmera), flash back/flash forward (lembranças e previsões), fusão ou wipe (cortina). A finalidade da pontuação é quebrar a monotonia das cenas, evitando passagens bruscas de uma para outra ou, ainda, para sugerir uma passagem de tempo.

3.5 GANCHO

Segundo Machado (2004), *gancho* significa “momento de grande interesse que precede a um comercial. Pequenos ou grandes clímax, arranjados de modo tal que não permitam que o telespectador abandone a história”. Durante a exibição de uma telenovela, são usados três deles, nas pausas para os comerciais e um quarto, no final do capítulo, que vai segurar a atenção do telespectador até o capítulo do dia seguinte. Nos capítulos apresentados aos sábados, o *gancho* recebe o nome de ‘gancho do diálogo’ ou ‘grande *break*’, que será sempre um momento de grande suspense, calculadamente pensado para que o telespectador volte a assistir à novela na segunda-feira.

O espaço destinado ao *gancho* nesta seção da pesquisa justifica-se pelo pertinente estudo realizado por Costa (2001, p. 1), que afirma que “o gancho é elemento indispensável da análise teledramatúrgica” e o categoriza a partir da sua construção na narrativa ficcional, dos recursos de linguagem utilizados e de suas características principais.

De acordo com a autora, a primeira função do *gancho* é modular o ritmo da telenovela, criando tensão e expectativa, centros de interesse, e define os rumos que a trama venha a tomar. Além daqueles apresentados por Machado, ocorrem *ganchos* entre os blocos e entre as cenas, por meio dos “cortes” estabelecidos pelo roteirista/diretor/editor, unindo-os uns aos outros, dando-lhes sentido e formando o episódio relativo ao capítulo que, por sua vez será ligado a outros, que formarão os capítulos subsequentes, constituindo o conjunto da obra. Essa

metodologia de trabalho expõe prováveis ações, conflitos ou revelações, no sentido de criar anseios, expectativas, esperanças, meios de manter o telespectador preso à história, prolongando sua atenção impedindo-o de perceber as fragmentações produzidas pela linguagem televisiva. O *gancho* provoca no telespectador a impressão de que algo vai mudar ou mudou, ou mesmo, que nada vai acontecer, mas revela-se elemento fundamental, porque contém em si, todo o texto da história. (COSTA, 2001, p. 2).

A seqüência apresenta um exemplo de *gancho*, numa cena de tensão, quando ‘Maria Clara’ está presa por porte de drogas, que toma todo o primeiro bloco e que vai conduzir a expectativa até o terceiro bloco, estendendo-se ao quarto bloco, cuja resolução fica subentendida (Cap. 158, cena 1), que corta para cenas do cotidiano (cenas 2 a 7 a 12): Na cena 1, ‘Laura’ revela a ‘Maria Clara’ porque deseja tanto vingar-se dela, o corte é feito depois do relato, focalizando ‘Wladimir’ e ‘Eliete’, na cena 2, com ‘Darlene’ falando sobre os filhos gêmeos. Aparecem outras personagens e situações até a cena 7, novamente na delegacia, na hora do jantar dos presos. Seguem cenas ordinárias até a 12, quando ‘Hugo’ vem pagar a fiança para libertar ‘Maria Clara’.

São todas cenas de ritmo lento, para segurar a expectativa, porque, ao final desse capítulo (cena 29), ‘Maria Clara’ revela que “desconfia” que Laura engendrou todo o plano para desacreditá-la, o *gancho* para a seqüência dos próximos capítulos.

Os *ganchos*, como afirma Costa (2001), manifestam-se sob variadas formas, de uma personagem a outra, como no exemplo acima – de Laura para Maria Clara –; de uma personagem para si mesma – no final da cena 1, um *close-up* de Maria Clara demonstra como ficou muito impressionada com a história que Laura lhe contou – (sentido produzido pelo espectador); de uma personagem para o público – na cena 7, quando Maria Clara diz ao delegado que ele deve saber por experiência própria que ela não é o tipo de gente ligada com tráfico de drogas, este responde “tem muito malandro de gravata e colarinho branco por aí. É o que mais tem. Só que eles são mais espertos.”, percebe-se que esta fala foi dirigida ao espectador.

Ainda, segundo a autora citada, há *ganchos* do tipo “uma indagação que introduz uma ação” e “indagação que faz o público pensar” (COSTA, 2001, p. 5). No capítulo 110, cena 15, por exemplo, anterior à seqüência da morte de Lineu Vasconcelos – nesse capítulo, em especial, há muitos ganchos, para confundir o público – exemplo do primeiro tipo é a situação em que Fernando vê Inácio sair transtornado e lhe pergunta aonde vai e se oferece para levá-lo. Inácio diz que prefere tomar um táxi e sai, apressado. O segundo tipo pode ser representado pela situação em que, depois de descoberta a morte de Lineu Vasconcelos, Fernando chega em casa procurando por Inácio e não o encontra – cena 19 – complementada pela cena a seguir, em que Inácio anda pela praia, ainda transtornado.

A esse grupo, pertencem também ganchos do tipo “perguntas que ficam no ar”, geralmente expressas por sobranceiras (freqüentemente uma só) erguidas ou franzidas, espanto em algumas situações, até mesmo, personagens que derrubam pratos e xícaras em vista de algum comentário ou revelação da personagem-interlocutora e ganchos do tipo “afirmações que são perguntas”, como por exemplo, no final da cena 3 do capítulo 169 de “Celebridade”, em que ‘Renato Mendes’ comenta que ninguém lutou tanto e com todas as armas que Laura para ganhar o ‘Troféu Celebridade’.

As respostas às indagações e a algumas situações, de acordo com a mesma autora, também representam tipos de ganchos. Exemplos dessa proposição podem ser classificados em: “resposta conhecida por uma personagem e pelo público” – a proposta que Lineu havia feito à Darlene: se ela deixasse de namorar Inácio (neto de Lineu), daria a ela a capa da revista ‘Fama’ (possível motivo para que Inácio, na seqüência do capítulo, invadisse a sala daquele e atirasse nele); e outro tipo, “resposta que apenas o autor conhece” – no mesmo capítulo, Fernando também invade a sala de ‘Lineu’, tornando-se um possível suspeito de sua morte: neste momento, somente o autor sabe que não foi Fernando o autor dos disparos; e, o tipo “respostas que nem o autor tem ainda”, uma simulação muito usada pelos autores de novelas. Dado que é uma obra aberta, muitos mistérios engendrados no seu decorrer, dependerão da reação do público a eles, o que definirá, por volta de seu quarto final (uma novela tem, em média, 200 capítulos), as respostas ou soluções que o autor dará a elas.

Assim, o *gancho* é um artifício que age como “modulador geral da novela”, na opinião de Costa (p. 8), formulando questões que podem ser respondidas tanto pelas personagens como pelo público, como também pelo autor. Esse artifício tem, então, a função de criar expectativas, articular os conflitos da história e, na medida em que ela se desenrola, vai trazendo mais e mais respostas ao telespectador, que infere por meio deles os acontecimentos que vão se sucedendo.

As inferências são, aparentemente, do telespectador; no entanto, são constituintes da produção da trama, pois as situações que as provocam revelam-se como uma espécie de consciência coletiva, ou senso comum, como quer Costa, quando os ganchos são expressos pelas falas das “personagens que mais cumprem esse papel são os empregados domésticos” (p. 8), justificando-se com a afirmação que essas personagens representam pessoas pertencentes às camadas populares da sociedade e que, embora não tenham um papel importante na trama, têm grande função dramática e, ainda reforçam as cenas e a construção das personagens principais. No Teatro Grego, essa função era cumprida pelo *coro*, que instruía e orientava o público na interpretação das cenas.

Na perspectiva da autora citada, o *gancho* é “um espaço importante para construir psicologicamente a personagem” (COSTA, 2001, p. 8), mais difícil na telenovela que no Cinema ou Teatro, pois as cenas são rápidas, compostas por diálogos curtos e de carga dramática variável. Por esse motivo, as personagens são caracterizadas por meio de roupas, cabelos, acessórios, como por exemplo, o clássico lenço no pescoço, usado pela personagem Laura Prudente da Costa e os costumes bem cortados de Maria Clara Diniz em “Celebridade”.

Pode-se notar, no caso dessas personagens, a predominância do preto e tons escuros para a primeira e do branco e tons claros para a segunda, com exceção de algumas cenas em que as cores das roupas estão invertidas, oferecendo ao telespectador, uma previsão da dramaticidade das cenas protagonizadas por elas (interpretação própria).

Costa (2001, p. 9) destaca, ainda, o “gancho de cunho pedagógico”, dado que a telenovela possui em sua constituição uma função que pode ser admitida como pedagógica, pois, em vários momentos, “ensinam” comportamentos e hábitos “adequados” em diversas situações sociais. Por exemplo, na cena 17 do capítulo 110 de “Celebridade”, quando ‘Queiroz’

procura uma sala privativa em meio a uma festa para que ‘Corina’ e ‘Maria Clara’ tenham uma ‘conversa séria e reservada’ (ante-clímax para a cena seguinte, o assassinato de Lineu Vasconcelos).

Segundo a classificação da autora, o *gancho* tem uma estreita relação com os tipos de cena, que categoriza em: *cena lírica*, aquelas em que predominam as relações afetivas, intimidades e questões psicológicas das personagens, como, por exemplo, a cena citada acima; *cena dramática*, em que ocorre uma ação fundamental para o desenrolar da trama e as *cenar de desenvolvimento* ou de atualização, que prolongam as cenas dramáticas.

Como parte do discurso televisivo, na telenovela há cenas em que são divulgados certos produtos, as *cenar de merchandising*, por isso muitas vezes o telespectador vê personagens, de modo geral protagonistas, ou “do bem”, utilizando caixas eletrônicos de determinados bancos, tomando certa marca de iogurte.

A autora destaca outros tipos de cenas como parte desse conjunto, tais como as *cenar de documentário*, em que são descritos, através de movimentos de câmera, ambientes, culturas e estilos de vida; as *cenar de flash-back*, já descritas neste trabalho, em que personagens rememoram acontecimentos de suas vidas e as já referidas *cenar pedagógicas*, também já comentadas.

Como já referido, pode-se perceber a grande importância do *gancho* na continuidade, entendimento e leitura de uma obra teledramatúrgica, como elemento-chave desse gênero discursivo, de sua linguagem e desenvolvimento. Pode-se dizer, também, é no *gancho* que serão encontradas as linhas de condução utilizadas no momento de uma reedição, ou *remake*, de uma telenovela.

Na perspectiva deste trabalho, o *gancho* pode ser de grande ajuda para o professor que deseje utilizar o gênero discursivo Teledramaturgia como disparador de múltiplas atividades de Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II, tais como: discussões sobre a atitude da personagem que provocou o gancho, continuação da cena, resoluções diferentes para a situação dramatizada, em Sala de Leitura ou Laboratório de Redação.

3.6 A CENA DE ENUNCIÇÃO E O MEGA-GÊNERO DISCURSIVO

TELEDRAMATURGIA

Afirma Maingueneau (2004, p. 85), que “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”. No Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia, esse rastro é muito mais perceptivo, já que a imagem é seu elemento forte de constituição. Ao produzir uma cena de novela, os profissionais envolvidos usam todos os recursos de que dispõem para possibilitar ao espectador reter na memória as cenas que a precederam. Esse processo precisa de elementos que permitam localizar a cena de enunciação, a que ela se refere e o que ela efetivamente representa.

No exemplo a seguir, com a seqüência da antológica surra que Maria Clara Diniz dá em Laura Prudente da Costa (“Celebridade”, Capítulo 169), se procurará caracterizar esses três elementos:

CENA 20. ESPAÇO FAMA. BANHEIRO FEMININO. INT. NOITE.

Laura, retocando a maquiagem, vê pelo espelho Clara entrar. Nem se abala, continua a se maquiuar.

Laura — Taí, esse seu lado masoquista me surpreendeu. Eu jurava que você ia passar essa noite no sofá, vendo um filme sozinha. Vídeo, né? porque na televisão eu devo aparecer.

Clara não responde. Calmamente tranca a porta e guarda a chave no bolso.

Laura — (ri) E ainda quer ficar trancada comigo no banheiro! É outro lado seu que eu não conhecia. (T) Você não me atrai, sabia?

Maria Clara — Eu não estaria rindo, no seu lugar.

Laura — (ri mais) Você nunca estaria no meu lugar! Essa é a diferença, eu tirei o seu lugar, mas você não pode tirar o meu. Paciência, né, Maria Clara? tem que entubar. (T) Quer ver meu troféu? Depois te mostro, tá lá na minha mesa. Só não pode encostar o dedo que marca.

Maria Clara — Na verdade eu achei que um troféu foi pouco, Laura, você não foi premiada o suficiente.

Laura — Cinismo não combina com você...

Maria Clara — (ignora) E foi por isso que eu vim, pra mostrar pessoalmente minha admiração. E não é só pelo incentivo à cultura não, você tem tantos outros feitos admiráveis na vida... mas vamos começar pelo roubo da minha idéia, que foi o que te trouxe aqui essa noite... tá aqui meu prêmio pra você!

De surpresa, Maria Clara dá um tapão na cara de Laura, que vai parar no outro lado do banheiro, chocada. (Não é preciso frisar, mas na queda Laura vai bater com a boca em algum lugar que vai fazê-la perder um dos dentes da frente, isso só se vai registrar depois.)

Laura — Que que é isso, sua.../

Maria Clara — (em cima, immobilizando Laura e dando muito em sua cara) E pelo momento do melhor teatro que foi sua armação pra tirar o Claudionor da empresa, mais um prêmio pra Laura Prudente da Costa!

Mais uma bolacha na cara; esta, ainda mais forte.

Corta para: (...)

Quadro 21. Seqüência X

A cena de enunciação desse texto é a de um roteiro de telenovela (tipo de gênero pertencente ao Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia) que será produzido por meio de recursos eletrônicos; refere-se ao enfrentamento físico de duas pessoas e é uma briga entre rivais, impressa por meios eletrônicos num capítulo de telenovela.

Este processo envolve o interlocutor em três cenas: ao mesmo tempo em que é telespectador (assiste à cena de um programa de Televisão) é, também, leitor (“lê” um gênero de discurso) e é co-enunciador, participante da cena porque produz sentido à medida que a que assiste.

No primeiro caso, caracteriza-se o que Maingueneau (2000, p.86) chama de “cena englobante”, correspondente a um tipo de discurso, o teledramatúrgico, embora ele mesmo considere insuficiente, pois “cada gênero de discurso define seus próprios papéis”.

Os dois casos seguintes caracterizam o “quadro genérico” ou “quadro cênico” do texto, o qual define o ambiente estável em que o enunciado adquire sentido, ou seja, o ambiente do tipo e do gênero de discurso, que só fará sentido se houver entendimento que o que vê é um drama, uma *ação representada* por pessoas. Fora do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia uma cena de telenovela não produz nenhum sentido, pois seu telespectador só poderá “ler” o quadro cênico produzido por ele próprio, que “globaliza” o texto que vê em capítulos e, que sem perceber, já tem a história toda em mente.

Ainda assim, o telespectador não se confronta diretamente com o quadro cênico, mas sim, com uma cenografia, que desloca o quadro cênico para o segundo plano, fazendo com que aquele o receba como um fato visual e não como uma encenação. Isso ocorre porque “todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima” (MAINGUENEAU, 2000, p.87).

3.6.1 A Cenografia e a Teledramaturgia

A marca que dá a palavra ou, no caso da seqüência de cenas citada, a atitude de 'Maria Clara Diniz', impõe a cenografia antes de qualquer coisa; no entanto, é por meio dessa própria enunciação que legitima a cenografia imposta, pois atingiu o público que esperava o desfecho da situação. No Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia tem-se o cenário, a cenografia 'física' (o ambiente), ou seja, a imagem como coadjuvante, mas esse processo não provocaria isoladamente a produção de sentido pelo telespectador, como provoca quando ele é leitor de um texto escrito, quando o ambiente de enunciação dado pela palavra se completa pelo imaginário, porque é preciso a fala da personagem e os ruídos acessórios para completar o quadro de enunciação.

Nesse gênero discursivo, a cenografia, não a física, mas a lingüística, pressupõe um processo de entrelaçamento contraditório, pois no princípio a cena supõe uma determinada situação de enunciação que, à proporção em que se desenvolve, será validada, ou não, pela própria enunciação. Esse fato se dá na Teledramaturgia porque, ao contrário de uma situação normal de enunciação, relativamente à qual Maingueneau (2000, p.87) afirma que "a cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra" a Telenovela é uma obra aberta e o autor conta com o elemento surpresa para causar impacto no público e, não se pode esquecer que certas passagens são escritas com essa intenção mesma: quebrar a previsibilidade do discurso. Quem legitima o enunciado é o autor que não é apenas o enunciador da cenografia (lingüisticamente falando), mas sua fonte e o engendra à sua vontade.

3.7 AS EMBREAGENS ENUNCIATIVAS NO MEGA-GÊNERO DISCURSIVO TELEDRAMATURGIA

Um enunciado deve ser situado em relação a alguma coisa, tendo como ponto de referência o próprio ato enunciativo do qual é o produto, o que se denomina reflexividade enunciativa (MAINGUENEAU, 2004), cujas características a serem consideradas são os

operadores de enunciação, os quais definem a situação de enunciação lingüística, ou seja, o enunciador; o co-enunciador; o momento de enunciação e o lugar de enunciação.

Fazendo o paralelo com o Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia, é possível dizer que o enunciador – o suporte do ato de enunciação – é, em primeira instância, o autor. No entanto, ele não está sozinho: no seu ato de enunciação participa todo o elenco que materializa sua obra para ser transmitida pela Televisão. O co-enunciador – aquele que lê algo no instante mesmo em que o lê – é, certamente, o telespectador, que ‘lê’ a obra no mesmo instante em que a ‘assiste’.

No caso da telenovela “Celebridade”, a cenografia é produzida pelo enunciador, seu autor, Gilberto Braga o qual, a partir do lugar de enunciação – a escolha de ‘Maria Clara Diniz’ como “musa do verão”, que associada à música de mesmo nome, torna-se representante da marca “Summer Spell”, na qual firmou toda sua carreira e dando motivo à vingança de ‘Laura Prudente da Costa’, pois esta afirma ser filha da verdadeira “musa do verão” – dá suporte a todo o desenrolar da trama. Ao assistir ao seu desenrolar (momento de enunciação), o telespectador torna-se co-enunciador dessa mesma trama, pois entende que participa de seu enunciado.

Há, ainda, nesse instante, a presença de um elemento de “terceira pessoa”, denominado por Benveniste (1988), que pode cumprir o mesmo papel das formas verbais pessoais, expressando generalidade e, ao mesmo tempo, limitado à uma esfera de comunicação diferente daquela ocupada pelos co-enunciadores. No caso do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia, a não-pessoa pode ser representada pela recuperação de memórias e vivências do telespectador, que não aparecem na cena de enunciação, mas estão presentes como pano de fundo. Exemplo disso são cenas como a do seqüestro e resgate de ‘Maria Clara’, no primeiro capítulo da novela, representada à semelhança das produzidas pelo cinema e que aparecem, muitas vezes, nos telejornais.

Mais um elemento importante do enunciado é a modalização, ou seja, a atitude do enunciador perante o que diz, ou a relação que o enunciador estabelece com o co-enunciador por meio do seu ato de enunciação (MAINGUENEAU, 2004, p. 107).

De acordo com o autor (2004), a palavra só representa o mundo se o enunciador marcar sua presença por meio do que diz com a modalidade lógica (forma verbal no futuro do pretérito, ou expressão equivalente), com o fato como estabelecido (forma verbal no pretérito ou expressão equivalente), se atua diretamente sobre o co-enunciador (forma verbal no imperativo ou expressão equivalente) e pela modalidade apreciativa (expressão assertiva ou equivalente).

As modalizações ocorrem no Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia a partir da constituição do roteiro, o gênero discursivo que vai direcionar a constituição do drama em TV, como já explicado no Capítulo 3, item 3.4.2. Além deste, ocorrem também na edição das cenas, em que é possível fazer com que os julgamentos do autor e sua atuação sobre qual o sentido que o telespectador poderá vir a produzir a partir da cena finalizada: “os autores [...] inventam situações especiais, inusitadas, criam suspenses ainda maiores e imaginam os destinos mais mirabolantes para os personagens” (BRITO, 2004)).

Outra ocorrência de modalizadores na telenovela pode ser identificada nas falas de determinadas personagens, refletindo humores, estados de espírito ou o próprio caráter impressos nelas. Alguns deles aparecem destacados no diálogo a seguir:

(final) CENA 2. REVISTA CELEBRITY. REDAÇÃO. INTERIOR. DIA.

Joel — E o show do Simply Red hoje em São Paulo, só vai **mesmo** fotógrafo? (1)

Renato — Só fotógrafo, eu vou porque os colunistas foram convidados, pra apresentação no Rio dá tempo da gente bolar alguma coisa. **(tom) O lançamento do CD do Carlos Flores**, dia 8. (2)

Fabiana — O procurador da república? Tá cantando também?

Vitória — Disco de conceito, homenagem à jovem guarda.

Joel — **Já tá na pauta**. (tom) Tamos precisando nesse número de alguma coisa bem romântica. (3)

Quadro 22. Seqüência XI

Fato estabelecido (1)... *só vai mesmo fotógrafo?*

Modalidade lógica (2)... **(tom) O lançamento do CD do Carlos Flores...**

Modalidade apreciativa (3)... *Já tá na pauta.*

3.7.1 A modalização em discurso segundo e o discurso indireto

O discurso relatado constitui uma enunciação sobre outra enunciação; relacionando dois atos enunciativos, ou seja, a enunciação citada objeto da enunciação citante. O modo mais simples de o enunciador indicar que não é o responsável por um enunciado é mostrar que está apoiado em um outro discurso: a modalização em discurso segundo.

O discurso indireto é uma forma independente do discurso direto. Passar mecanicamente do discurso direto para o discurso indireto é um preconceito reforçado pelos exercícios escolares, porém, segundo Maingueneau (2004, p. 149), essa idéia é falsa, porque “Discurso Direto e Discurso Indireto são dois modos de citação independentes um do outro, que funcionam segundo esquemas enunciativos próprios”. A cena em que ‘Darlene’ (Déborah Secco) conta à ‘Jacqueline’ (Juliana Paes) que, finalmente vai ficar famosa porque Lineu Vasconcelos lhe fez uma proposta, no capítulo 110 da novela “Celebridade”, é um exemplo de discurso indireto na Teledramaturgia:

(trecho) CENA 1. Espaço Fama. Interior. Noite.

Jaqueline — Que proposta, Darlene?

Darlene — Disse que me dava a capa da Fama se eu deixasse o neto dele em paz.

Quadro 23. Seqüência XII

No DI é o *conteúdo do pensamento* e não as palavras exatas que são relatadas e assim, o enunciador citante tem uma infinidade de maneiras para traduzir as falas citadas. Por exemplo, no final da cena 1, do capítulo 158, em que ‘Laura’ visita ‘Maria Clara’ na cadeia:

(final) CENA 1. DELEGACIA DE REPOUSO. INTERIOR. NOITE.

O policial Emílio se aproximou.

Emílio — O delegado **disse que** a senhora tem que ir agora.

Quadro 24. Seqüência XIII

As falas no DI apresentam-se na forma de uma oração subordinada objetiva direta, introduzidas por verbo *dicendi* (“disse que... dizendo que...”). O sentido do verbo introdutor “disse”, “dizendo” é que mostra haver um discurso relatado e não uma simples oração subordinada objetiva direta. Do ponto de vista sintático, nada distingue “O delegado **disse que** a senhora tem que ir agora.” (discurso relatado) de, por exemplo, “A senhora sabe que tem que ir

embora” (sem discurso relatado). Como no discurso direto, a escolha do verbo introdutor é bastante significativa, pois condiciona a interpretação, direcionando o discurso citado.

De modo geral a Teledramaturgia prefere o discurso direto ao DI, cuja divergência remete a dois tipos de encenação da fala relatada: 1) para o telespectador/co-enunciador menos atento, o autor privilegia a narração, uma relação mais imediata com o que está sendo reproduzido na tela, as palavras mesmas das pessoas, como se o espectador estivesse presente na situação; 2) para o telespectador/co-enunciador mais atento, o autor prepara situações que falem à sua percepção, atrás do qual ele se apaga, possibilitando inferências para a continuidade da cena, como um *gancho* mental, entre o que está na tela e o que virá em seguida.

No DI há apenas uma situação de enunciação; as pessoas e os dêiticos espaço-temporais do discurso citado são identificados em relação à situação de enunciação do discurso citante. Na Teledramaturgia, os dêiticos espaço-temporais são indicadas no roteiro escrito e revelados na tela pelas imagens visuais dos locais e ações realizadas pelos atores (entardecer, amanhecer), como no final da cena 2, início da cena 3, do capítulo 158 de “Celebridade”, cuja situação de enunciação é uma discussão entre os irmãos ‘Darlene’ e ‘Vladimir’:

Vladimir bate a porta e bufa, arrasado. Música: “Amor e sexo” orquestrado triste. Tempo nele que de repente se levanta, decidido, e sai pra rua.

Corta para:

CENA 3. ANDARAÍ. RUA. EXTERIOR. NOITE.

Vladimir, abalado, caminha um pouco e avista Jaqueline que faz sinal para um táxi, que passa cheio.

Quadro 25. Seqüência XIV

Aqui, a representação do dêitico espaço-temporal conta com a inferência do telespectador/co-enunciador morador das grandes cidades, o que corresponde dizer no discurso direto, que *ao entardecer os meios de transporte coletivos ou não passam lotados*. Há uma manifestação do que Maingueneau chama tradicionalmente de “concordância temporal”, pela qual uma citação no discurso indireto perde sua autonomia enunciativa, tornando-se dependente do verbo introdutor. Além dos embreantes, as designações e as avaliações passam a ser as do discurso citante.

3.7.2 Embreagem e embreantes

Maingueneau (2004, p.108) define embreagem como “o conjunto das operações pelas quais um enunciado se ancora na sua situação de enunciação”. Estas operações são chamadas de embreantes, e identificam os elementos que, no enunciado, marcam a embreagem enunciativa, isto é, elas permitem ao co-enunciador identificar os referentes em relação ao ambiente espaço-temporal de cada enunciação particular em que se encontra.

Os embreantes, também chamados de “elementos dêiticos”, “dêiticos”, ou, eventualmente, “elementos indiciais” têm significado estável e podem ser de pessoa quando indicadas por meio dos pronomes pessoais, de tratamento, possessivos; de objeto quando indicados por meio de preposições; de tempo quando indicados por advérbios de tempo e de espaço, quando indicados por advérbios de lugar ou, todos, por expressões equivalentes. Nos diálogos teledramatúrgicos, obedecem à mesma prescrição da linguagem escrita.

Os planos de enunciação classificam-se em embreados e não-embreados, tendo em vista que o primeiro se refere a um enunciado que comporta embreantes, portanto, encontra-se em relação com a sua situação de enunciação. Geralmente, vem acompanhado, além dos embreantes, de outras marcas que atestam a presença do enunciador, como as apreciações, interjeições, exclamações, ordens, interpelações do co-enunciador dentre outras.

O plano de enunciação não-embreado se refere aos enunciados isolados da situação de enunciação, que não são interpretados em relação à esta, mas procuram construir universos autônomos. Embora estejam desligados de sua situação de enunciação, eles possuem um enunciador e um co-enunciador (no caso, o autor – representado pela seqüência de cenas do capítulo da telenovela – e o telespectador) e são produzidos em um momento e um lugar particulares (no horário em que é transmitida e dentro do contexto da história), mas se apresentam como se estivessem desligados de sua situação de enunciação, sem relação com ela (é um momento e lugar particulares, fora deles, o capítulo da telenovela não produz o mesmo sentido). A interrupção repentina de uma cena, dentro da história, por uma situação totalmente alheia à ela, como um elemento técnico que aparece no enquadramento, um microfone ou uma

câmera, que não foi cortado na edição pode representar um enunciado isolado, desviando a atenção do assunto principal.

3.8 POLIFONIA E DISCURSO DIRETO

O indivíduo que fala e se manifesta como “eu” no enunciado é também aquele que se “responsabiliza” por esse enunciado, a cuja noção de responsabilidade associam-se duas operações, quais sejam, a primeira consiste em situar-se como *fonte de referências enunciativas*, ancorar o enunciado na situação de enunciação e a segunda em posicionar-se como *responsável pelo ato de fala* realizado. Enunciar uma asserção, por exemplo, é apresentar seu enunciado como verdadeiro e garantir sua veracidade. Na Teledramaturgia, essa operação aparece como no diálogo (Capítulo 158 da novela “Celebridade”):

(trecho) CENA 1. DELEGACIA DE REPOUSO. INTERIOR. NOITE.

Laura — Um dia você me perguntou, lembra? **O que que eu tinha contra você.** Não quer mais saber?

Maria Clara — Não!

Laura — **Mas eu quero contar.** Vendo você aí... me deu vontade. Olha pra mim! **Agora que você sabe que a porcaria da Musa de Verão não foi feita pra você... você nunca se perguntou pra quem ela foi feita?**

Quadro 26. Seqüência XV

Os parâmetros da situação de enunciação são definidos pelo enunciador (no diálogo acima, a personagem ‘Laura Prudente da Costa’), devido à presença do “eu” que indica que o sujeito da frase e o enunciador são a mesma pessoa – *O que que eu tinha contra você.* –; o “você” refere-se ao co-enunciador (no diálogo, a personagem ‘Maria Clara Diniz’). A fala: *a porcaria da Musa de Verão não foi feita para você* refere-se a algo excluído da dupla de co-enunciadores; o passado dos verbos indica uma ocorrência anterior à enunciação, que foi acrescida da dimensão modal – *você nunca se perguntou pra quem ela foi feita?* –, pela qual o enunciador se responsabiliza por esse ato de enunciação.

A dupla equivalência: *enunciador fonte de referências da situação de enunciação e responsável pelo ato da fala* costuma ser questionada através do fenômeno do discurso relatado. Quando o enunciador cita no discurso direto a fala de alguém, não se coloca como responsável

por essa fala, nem como o ponto de referência de sua ancoragem na situação de enunciação. Na Teledramaturgia a ocorrência do discurso relatado materializa-se, quando nos diálogos uma personagem conta um fato à outra, ou mesmo, quando passa uma informação. Muitas vezes, o discurso relatado é substituído pela imagem (*flash-back*), como na seqüência:

(trecho) CENA 1. DELEGACIA DE REPOUSO. INTERIOR. NOITE.

Emendando o áudio, entra insert da cena 04, cap.94:

Maria Clara — Só essa semana você é a terceira Musa do Verão que aparece aqui, não dá pra agrado nenhum não, a justiça resolveu, me dá licença que eu tenho mais o que fazer.

Começa a afastar-se, Marília a pega pelo braço, grita, faz escândalo.

Marília — Eu tenho direito! Eu sou a Musa do Verão!

Maria Clara — (grita) Ajuda aqui!

A partir daqui, off de Laura cobre as imagens seguintes:

Dois seguranças se aproximam rápidos, dominam Marília, vão levando-a à força para fora. Laura criança abaladíssima vendo tudo, começa a ir na mesma direção, saindo da casa, mas ficando longe dos seguranças. Nunca é vista por Maria Clara, que já saiu de cena. Uma empregada, penalizada, leva com delicadeza Laura criança assustadíssima para fora.

Quadro 27. Seqüência XVI

O enunciador desse diálogo é, novamente, a personagem ‘Laura’ cujo “eu” não aparece porque as imagens em *flash-back* materializam-se sobre sua imagem, como geralmente ocorre; o co-enunciador é, ainda, ‘Maria Clara’; o momento da enunciação é definido por meio da presença de uma ‘Laura’ menina, por volta dos oito anos de idade, época do acontecimento relatado. No interior dessa situação de enunciação 1, é mencionada uma situação de enunciação 2: *Dois seguranças se aproximam rápidos, dominam Marília, vão levando-a à força para fora. Laura criança abaladíssima vendo tudo, começa a ir na mesma direção, saindo da casa, mas ficando longe dos seguranças. Nunca é vista por Maria Clara, que já saiu de cena. Uma empregada, penalizada, leva com delicadeza Laura criança assustadíssima para fora.* ‘Laura’, enunciador 1, não se coloca como o responsável pela ocorrência relatada, é, no entanto, responsável pela enunciação 1 que afirma ter havido uma enunciação 2.

Aqui encontram-se, ao mesmo tempo, a “voz” da personagem ‘Laura’ adulta e a “voz” da ‘Laura’ criança, que evoca seu passado para contar a razão de seu rancor pela personagem ‘Maria Clara’. Por tratar-se de um gênero de discurso alicerçado nas imagens, a cena toda seria desinteressante se o fato materializado fosse apenas narrado pelo enunciador.

Na situação exemplificada, dá-se o fenômeno da **polifonia**, noção introduzida por Bakhtin (2000), que preconiza que outras vozes condicionam um discurso, já que as palavras não são neutras, pois seus sentidos e usos são modificados histórica e socialmente pelos falantes e por esse motivo conservam-se permeadas por suas vozes, valores, anseios.

Utilizada na lingüística para analisar os enunciados nos quais várias “vozes” são percebidas simultaneamente, a noção de polifonia está vinculada à noção de dialogismo em Bakhtin (2000) considera como a realidade fundamental da linguagem, já que se um enunciado isolado do processo de enunciação perde a sua natureza dialógica. A base desse conceito está no fato de a linguagem se instaurar desde um processo interativo, que só se constrói na e pela linguagem. O dialogismo, no entanto, não está reduzido às relações entre os sujeitos que ocorrem nos processos discursivos, pois os discursos também dialogam entre si, determinando o interdiscurso.

Assim, pode-se considerar que o Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia é constituído no interdiscurso e é por si próprio, dialógico e polifônico, pois nele se fundem, e confundem, a maioria dos enunciados da sociedade, o que pode ser comprovado pelas palavras de Bakhtin (2000), quando este afirma que o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma das esferas da atividade humana, não só por seu conteúdo e por seu estilo verbal, sobretudo pela sua construção composicional. O conteúdo temático, o estilo e a construção composicional fundem-se no *todo* do enunciado e todos eles têm a marca de uma esfera de comunicação.

As esferas de comunicação têm vez e voz, em diferentes níveis, na Teledramaturgia, já que esta, como a palavra, também não é neutra; assim, acreditar que o mundo virtual em que as telenovelas se desenrolam também seja neutro, é, no mínimo, ingênuo: a representação dramática de situações e conflitos que se refletem nesse gênero de discurso atende às solicitações do momento histórico em que se originam, assim como também se adequam às imposições políticas, sociais e comportamentais, permeadas pelas variadas ideologias que se conjugam na sociedade.

O próximo capítulo apresenta a análise discursiva de três cenas da Telenovela “Celebridade” à luz dos conceitos apresentados até aqui.

Capítulo 4

ANÁLISE DISCURSIVA DAS CENAS DA MORTE DE ‘LINEU VASCONCELOS’ EM “CELEBRIDADE”

O verdadeiro educador é um comunicador que nos ensina a ler mais criticamente os meios, a dominar as múltiplas linguagens áudio-vídeo-gráficas e as diversas tecnologias.

JOSÉ MANOEL MORÁN, 2002

Este capítulo apresenta a análise discursiva de três cenas da telenovela “Celebridade” aplicando os conceitos estudados no referencial teórico que fundamentou esta pesquisa.

A partir da análise das cenas 16, 17 e 18 (Anexo 1), que retratam o cenário em que ocorreram as situações da descoberta da morte por assassinato do empresário ‘Lineu Vasconcelos’ na Telenovela “Celebridade”, são estudados os recursos utilizados na sua produção: linguagem do vídeo e imagens, sons, enredo, texto e as leis do discurso a que obedece.

As cenas foram escolhidas por se tratarem do ante-clímax, transmitidas no Capítulo 110, exatamente o capítulo central da telenovela, que contou com 221 capítulos.

A narrativa é complexa, dado que é permeada pelo mais alto suspense, tanto pela dramaticidade contida na revelação que ‘Corina’ faz à ‘Maria Clara’ de que ‘Lineu Vasconcelos’ é o seu pai, como também pelo seu desfecho na cena 18, quando, para surpresa das personagens, descobrem que o empresário fora assassinado. Participam da cena a protagonista, ‘Maria Clara Diniz’, interpretada pela atriz Malu Mader, sua mãe, ‘Corina’, interpretada por Nívea Maria, o secretário particular de ‘Lineu Vasconcelos’, ‘Queiroz’, interpretado por Otávio Augusto e a secretária de ‘Maria Clara’, ‘Zaíra’, a atriz Janaína Lince.

4.1 ANÁLISE DISCURSIVA

A ação e o cenário físico reproduzem um segmento da vida social das personagens: uma sala, no interior do edifício da ‘Vasconcelos’ empresa de entretenimento, que possui desde

produtos da mídia impressa à gravadora de discos rádio e TV (uma leve referência às Organizações Roberto Marinho), ao lado da qual está acontecendo a festa de lançamento da ‘Revista Contemporânea’, cujo editor-responsável é ‘Cristiano Reis’, jornalista em recuperação de alcoolismo, motivo a mais para que todos os seus amigos estejam presentes, principalmente Maria Clara Diniz e Fernando Amorim. A câmera mostra a decoração de uma sala de escritório simples, com mesa, atrás da qual há uma janela com persiana, cadeira, telefone, quadros na parede. Porém, o movimento de câmera denominado Plano Médio (PM) mais o Plano de Conjunto, ou PC (porque enquadra duas pessoas), mostra a preocupação da empresária pelo não comparecimento do diretor de cinema. A música de fundo ajuda o telespectador a entrar no clima grave da cena. Os planos vão diminuindo e de Plano de Conjunto, com cortes médios (nem lentos, nem rápidos), passam a Plano Médio da protagonista (enunciador) à outra personagem (co-enunciador); o telespectador torna-se co-enunciador a partir deste momento.

CENA 16. REDAÇÃO DA CONTEMPORÂNEA. INTERIOR. NOITE.

Ambientação: Festa rolando. Clara já desligando o telefone da redação, tensa, frustrada. Queiroz ao lado dela.

Maria Clara — Não sei o que é que houve com o telefone do Fernando, não consigo falar de jeito nenhum!

Queiroz — Ele deve estar vindo aí... Sabe que ele ficou encantado com as gravuras, quando tavam montando a exposição? Você não quer dar uma olhada?

Maria Clara — Tá, vamos, vou tentar relaxar um pouco...

A cena de enunciação da passagem acima compõe-se das ocorrências dos capítulos anteriores, trazendo-as à memória do telespectador/co-enunciador, preparando-o para este que será a base dos capítulos seguintes, até seu final.

Revela que acontecimentos estranhos a uma festa estão por vir, pois a protagonista não encontra seu par e preocupa-se por isso, pois sabe que ‘Fernando’ é, além de grande amigo de ‘Cristiano’, um dos responsáveis pela ascensão do jornalista à condição de editor da revista que está sendo lançada. ‘Queiroz’ é contemporizador e procura distraí-la, convidando-a para uma atividade prazerosa. No entanto, na próxima seqüência, através da intervenção de ‘Queiroz’, a

história começa a tomar seu rumo. O ritmo dos cortes começa a acelerar, mas a música continua renunciando suspense:

Queiroz — Antes que eu me esqueça, sua mãe estava à sua procura... tentando te localizar pelo celular...

Antes que o telespectador tenha tempo de aliviar a tensão provocada pela preocupação da protagonista, entram rapidamente na sala as personagens ‘Corina’ e ‘Zaíra’ também demonstrando ansiedade:

Zaíra já entrou com Corina, mostrando Maria Clara.

Zaíra — Pronto, Corina, ela tá ali.

Corina — Obrigada, Zaíra.

Corina vai até Clara.

O movimento de câmera, agora, é um Plano Médio de Conjunto (PMC) com Pan (abreviatura de *Panorâmica*) (movimento que acompanha o caminhar das pessoas), que faz com que o telespectador fique preso à cena.

Corina — Finalmente! Eu tenho te procurado tanto, que desencontro!

Maria Clara — Que foi, mãe? Você tá tão séria, parecendo tensa!

Corina — Tenho um assunto muito importante pra conversar com você.

Nesse momento o telespectador se torna co-enunciador e começa a conjecturar sobre a entrada de ‘Corina’ pois já tem o pressuposto (dado pelas cenas iniciais do capítulo) de que esta vai revelar à ‘Maria Clara’ o segredo da sua paternidade.

O telespectador já pode produzir o sentido que dará à cena pelo que há de subentendido nas palavras de ‘Corina’: “Tenho um assunto muito importante pra conversar com você”.

A personagem ‘Queiroz’, muda o tom de contemporizador para grave, percebendo que ‘Corina’ e ‘Maria Clara’ querem ficar sozinhas. O movimento de câmera é, novamente Plano

Médio de Conjunto com *Pan*, mostrando que ‘Queiroz’ as acompanha à uma sala vazia, onde podem conversar com privacidade e se afasta.

Queiroz — (já se afastando) A sala do Cristiano é aquela ali, se vocês quiserem...
As duas entram na sala de Cristiano (*e fecham a porta* – no roteiro original).

Em cena, as personagens **não fecham a porta** e o telespectador/co-enunciador, praticamente *entra na sala* com elas, já que todos os seus sentidos estão voltados para a conversa das duas, devido aos pressupostos – anunciados nos capítulos 108 e 109 (em que ‘Corina’ já se determinara a revelar à ‘Maria Clara’ o segredo sobre sua paternidade) e subentendidos – confronto, neste caso pertinência, do enunciado (“O ‘Lineu’ é teu pai”) com o contexto de enunciação (toda a seqüência se dá num momento grave suspenso no tempo cronológico de um momento alegre, uma festa) – que já lhe possibilitaram fazer um juízo da seqüência.

Se a porta não é fechada, *permite* que o telespectador entre com elas na sala criando nele a sensação de estar envolvido no grande segredo que será revelado. Não é preciso que as personagens o digam com todas as palavras, o telespectador/co-enunciador já o *conhece*, percepção causada pelo corte (C), brusco e descontínuo, diretamente para um *close-up* de ‘Maria Clara’, como consta no roteiro. Não há mais música, apenas silêncio de fundo, patenteando a gravidade do momento.

Corta descontínuo para a reação fortíssima de Clara.

Maria Clara — O quê?!

E, para o *close-up* de ‘Corina’, obedecendo à *lei da informatividade* do discurso, de modo que seu enunciado fornece um fato novo ao co-enunciador, ou seja ‘Maria Clara’, para reforçar a importância da revelação e para que não paire nenhuma dúvida:

Corina — O Lineu é teu pai, Maria Clara.

O *close-up* em ‘Maria Clara’, que se mostra atordoada com a revelação, é acompanhado pela introdução da música tema da telenovela “Love’s Theme”. O *take* leva a emoção do telespectador/co-enunciador ao extremo.

Há, em seguida, um corte imediato para o intervalo comercial, dando chance ao telespectador/co-enunciador de elaborar todas as possíveis conseqüências dessa revelação para a trama e prever os próximos acontecimentos do capítulo e, não permitir que ele perca o próximo segmento, ou seja, a cena seguinte, que começa diretamente num *close-up* de ‘Maria Clara’, com a continuação da música “Love’s Theme”, dando a impressão de que a cena não foi interrompida, e a resposta (que não consta no roteiro): “Tá brincando, mãe!...”

CENA 17. CONTEMPORÂNEA. SALA CRISTIANO. INT. NOITE.

Continuação imediata, Clara e Corina.

Corina — Eu não ia brincar com um assunto desses... seu pai.

Em cena, ‘Corina’ diz: “Filha, eu não ia brincar com um assunto sério desse, ‘Maria Clara’”, enfatizando a declaração e respeitando a *lei da sinceridade* do discurso, revelando coerência com o fato de que sua enunciação está perfeitamente adequada à situação de remissão em que se colocou. Para manter a seriedade da cena e readquirir da atenção do telespectador/co-enunciador, a música de fundo recebe um corte ao final da fala de ‘Maria Clara’.

O movimento de câmera a partir do *take* anterior e nos seguintes é o *close-up* em ‘Maria Clara’ e Plano Médio em ‘Corina’, desvelando toda a emoção da primeira e todo o desconforto da segunda.

Maria Clara — (sem ar) Mas... espera... não acredito, não pode ser... isso...

Corina — É, meu anjo. Eu... hesitei tanto, pensei tanto antes de dizer a ele, eu não queria, mas quando vi que você ia perder a turnê do Rod Stewart por falta de patrocinador... quando eu soube a situação real da produtora...

Sobe, aos poucos, a melodia *Adagio em Sol Menor* de Tomaso Albinoni, que fica como música de fundo até o final da cena.

Novamente, ao enunciado de ‘Corina’ (que em cena diz: “Eu pensei muito, filha, eu hesitei...”) se aplica a *lei da informatividade*, confirmando que há algo mais por trás dessa revelação repentina, ou seja, ‘Corina’ só se decidiu contar à ‘Maria Clara’ o segredo de seu nascimento, porque, embora esta não lhe tivesse contado a situação real de sua empresa, ela precisava sacrificar-se para ajudá-la. Esta proposição só tem sentido porque a personagem ‘Corina’, durante toda a telenovela apresentou e manteve um comportamento irrepreensível.

Outra vez, a câmera dá close-up em ‘Maria Clara’, e faz Plano Médio em ‘Corina’, que tentando justificar-se, faz uso da *lei da exaustividade* do discurso, considerando que a situação exige que nenhuma informação importante seja escondida, de modo que seu desconforto parece ainda maior, pelos gestos de hesitar em locomover-se até a filha e cruzar as mãos e apertar os dedos.

Maria Clara — (tonta) Mãe... isso não pode ser verdade, eu... numa época eu até achei... já perguntei a ele...
Corina — Ele não sabia, querida. Só eu sabia.

Daqui para frente, *close-up* em ‘Maria Clara’, *close-up* em ‘Corina’, para provocar no telespectador/co-enunciador a sensação de que ainda que seja uma revelação trágica, há também o lado bom, que quando se trata da família, todos se ajudam, não importando as causas e os efeitos de certos comportamentos.

Maria Clara — Eu... tô tonta. Meu pai... (roteiro original, em cena pertence ao final do *take* seguinte).

Clara anda pela sala perdida. Pode tomar um copo d’água se houver por ali.

Corina — Eu não sei se fiz bem. Não sei mais. Mas a minha aflição tava ficando insuportável, ver você daquele jeito, perdendo tudo por causa de uma injustiça! Ele não podia simplesmente acabar com uma carreira como a sua, tão especial, tão bonita, Clara... eu tinha que contar antes que ele fosse mais longe. (T) Ele me garantiu que vai patrocinar o Rod Stewart.

Nesta cena, ocorre a utilização de discurso indireto a partir da situação de enunciação constante no diálogo anterior, dois *takes* antes: (“quando vi que você ia perder a turnê do Rod Stewart por falta de patrocinador...”), quando os dêiticos espaço-temporais do discurso citado são identificados em relação à situação de enunciação do discurso citante: “ele me garantiu” (tempo verbal no pretérito perfeito do indicativo, significando ação finalizada) e “vai patrocinar” (tempo verbal no futuro do presente do indicativo, sinalizando ação a ser finalizada)

Embora seja a protagonista, ‘Maria Clara’ é coadjuvante do discurso de ‘Corina’, que o comanda, como enunciadora, durante todo o desenrolar da cena. ‘Maria Clara’ parece apenas dar as “deixas” para ‘Corina’, como a seguir:

Maria Clara — (mais surpresa ainda) Ele... vai?

Corina — Vai, resolveu na hora. Só isso já me faz achar que eu não errei, afinal.

Clara ainda tonta, tentando assimilar aquilo tudo.

A fala de ‘Corina’, mostra mais uma vez a aplicação da *lei da exaustividade* do discurso, acrescentando outra informação nova, no sentido de apaziguar a situação, por demais tensa e, certamente, trágica até então.

Novo *close-up* em ‘Maria Clara’, que prossegue na cena, abrindo para um Plano Médio seguido de *Pan*, que acompanha a personagem.

No *take* seguinte, a câmera sai de um *close-up* em ‘Maria Clara’, corta para um Plano Médio para ‘Corina’, seguido de um *Pan* para a esquerda, para formar um Plano de Conjunto, quando, finalmente, se aproxima e abraça ‘Maria Clara’:

Corina — Você tá bem?

Maria Clara — Não sei. Preciso pensar um pouco. (saindo) Eu vou... (não sabe aonde vai)

Outro *close-up* em ‘Maria Clara’, seguido de Plano Médio e *Pan* para a direita, que se desvencilha da mãe e sai porta afora. Cruza com ‘Queiroz’, cena mostrada em *Plonget* e *Contra-plonget* (plano e contra plano), a fim de reforçar a urgência do momento. Esse jogo de

planos é bastante usado quando, em Teledramaturgia, se deseja construir uma cenografia (em termos discursivos), preparando o telespectador/co-enunciador para um acontecimento novo e perturbador. No caso desta cena, é o *gancho* da *personagem para ela mesma*, que deixa alguma coisa no ar, por exemplo, "o que 'Queiroz' está fazendo aqui? estaria ouvindo atrás da porta?", que encerra o bloco, não formulada como indagação, mas que pode estar implícita para a cena seguinte, em que 'Maria Clara' vai se deparar com 'Lineu Vasconcelos', morto em sua sala. O bloco termina com o *close-up* de 'Corina'.

Maria Clara sai da sala, nervosíssima, trêmula; cruza com Queiroz que está ali pela festa.
Maria Clara — Queiroz... pra que lado fica o escritório do Lineu?

Novo *gancho*, desta vez do tipo *indagação que faz o público pensar*, dado que 'Maria Clara' mal pergunta e já começa a se dirigir à sala de 'Lineu'. Induz o telespectador/co-enunciador a imaginar que ela vai falar com 'Lineu' para que ele se explique, ao que é abordada por 'Queiroz', em outro *gancho* do mesmo tipo.

Queiroz — (nota o nervosismo dela, entende) Você já... já soube?

Considera-se esse *gancho* do mesmo tipo do anterior porque ao telespectador/co-enunciador mais atento pode levar à outra cena de enunciação: o que 'Maria Clara' já soube: que 'Lineu' é seu pai ou que ele está morto? E, por que 'Queiroz' olha quase que diretamente para a câmera quando começam a andar?

Maria Clara — Já. Onde é?

Queiroz — (aponta) Pra lá, mas no outro andar. Quer que eu te acompanhe até lá?

Maria Clara — Quero sim, por favor... eu não tô bem.

Os dois vão indo.

Corta para:

A resposta de 'Maria Clara' atende, naturalmente, à primeira pergunta.

Toda a seqüência é realizada em *Plonget* e *Contra-plonget*, terminando em Pan para a esquerda, mostrando a ansiedade e movimento das duas personagens, deixando no ar o que vai acontecer em seguida.

CENA 18. EMPRESA VASCONCELOS. SALA LINEU. INT. NOITE

Maria Clara, completamente atordoada, passa pela ante-sala acompanhada por Queiroz.

Maria Clara — Num momento desses... eu não consigo falar com o Fernando! Queria tanto/

O movimento de câmera utilizado para esta cena é o Plano de Conjunto seguido de Pan, que provoca no telespectador/co-enunciador a forte impressão do estado de espírito de 'Maria Clara' naquele instante. Os cortes e planos se alternam causando uma previsão e uma pré-tensão para o bloco seguinte:

Ela nem consegue completar a frase, estaca na porta da sala de Lineu. Choque: ela vê Lineu no chão, ensangüentado, morto.

Maria Clara — (gritando) Meu Deus! Ele... Ele... (ou, a critério de Malu, só um grito histérico)

Queiroz — Lineu! (corre, se ajoelha pra ver se pode fazer alguma coisa, mas logo percebe) Ele tá... morto, Maria Clara.

Mais uma vez, a Teledramaturgia obedece a duas leis do discurso: a *da informatividade* e a da *exaustividade*, em conseqüência das quais, o texto se repete na fala das duas personagens.

Nesses *takes*, os movimentos de câmera utilizados foram: Plano Geral (as duas personagens entrando na sala), imediatamente seguido de uma correção para baixo com corte seco, no intuito de reproduzir e refletir todo o impacto e choque de 'Maria Clara' e 'Queiroz' ao encontrar 'Lineu' baleado.

Maria Clara — (lágrimas já caem) Que horror... Como é que pode?... Ele tá... morto?

Com *Close-up* em 'Maria Clara', Plano de Conjunto em *close* para 'Lineu' e 'Queiroz', o *take* termina saindo de um *close-up* de 'Maria Clara' e 'Lineu' com Grua e Correção para a

Esquerda, representando a aplicação da lei da informatividade do discurso, antecipando as ocorrências que advirão, causadas pela morte de Lineu Vasconcelos, que por sua vez, cria uma nova cena de enunciação, para os capítulos subsequentes:

Maria Clara começa a soluçar, trêmula de dor e horror também, sem querer acreditar no que aconteceu.

Maria Clara — (se ajoelha, acaricia o rosto de Lineu) Meu pai... meu pai tá morto!

Corta para:

Dispensando o *gancho* de sábado, o capítulo 110 da telenovela “Celebridade”, foi apresentado numa terça-feira, 17 de fevereiro de 2004, supondo-se que o diretor/roteirista tenha confiado plenamente no impacto que a montagem desta seqüência de cenas causaria, mostrando que todas as ações dali em diante estarão vinculadas à morte de Lineu Vasconcelos.

4.2 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS ACERCA DA ANÁLISE

Segundo a análise realizada, pode-se considerar que as condições de produção e composição do capítulo obedeceram rigorosamente à aplicação da lei da modalidade no gênero discursivo Teledramaturgia, que preconiza clareza e economia na composição dos enunciados que constituem o discurso, comprovando que em Televisão “menos é mais”.

As cenas foram realizadas com diálogos curtos, repletos de movimentos específicos de câmera, utilizando a linguagem do vídeo para mostrar toda a movimentação de personagens pelos cenários, complementados e enriquecidos por efeitos eletrônicos especiais de luz, sombra, música e ruídos. Tudo planejado, roteirizado e elaborado para provocar emoções e promover entretenimento, por meio dos significados produzidos pelo telespectador/co-enunciador que, no momento em que as assistiu, participou ativamente de sua realização.

Por meio da análise realizada, pode-se observar, no caso das cenas apresentadas, que a lei da informatividade do discurso foi aplicada em quatro dos vinte segmentos que compõem as três cenas destacadas. Embora não seja possível afirmar categoricamente apenas pela análise de três cenas de uma telenovela que esta seja a lei que rege toda a construção do Mega-Gênero

Discursivo Teledramaturgia, é possível considerar que ela se constitui um dos fundamentos em que o autor constrói a dramaticidade da Telenovela analisada.

Parte 2:

TELEVISÃO E ESCOLA:

COLABORAÇÃO OU CONCORRÊNCIA?

Capítulo 1

A RELAÇÃO TELEVISÃO E ESCOLA: COLABORAÇÃO OU CONCORRÊNCIA?

Queiramos ou não, a comunicação eletrônica está moldando, ativamente, a estrutura do mundo atual. (...) Os responsáveis pelos sistemas educacionais não devem ficar à margem de um fenômeno tão problemático e comprometedor. É urgente a necessidade de revisar a educação à luz das novas exigências que nos oferecem os meios de comunicação social, tanto por seu conteúdo quanto por suas formas.

FRANCISCO GUTIÉRREZ PÉREZ, 1970.

Este Capítulo faz uma retrospectiva do pensamento de diversos autores quanto a utilização da Televisão na Escola, discutindo sua posição como colaboradora ou concorrente do processo de ensino-aprendizagem e apresenta subsídios metodológicos e atividades para aplicação do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia nas aulas de Leitura em Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II.

1.1 TELEVISÃO E ESCOLA

As palavras que abrem esta seção resumem as inquietações de Gutiérrez Pérez (1978), cuja proposta de uma metodologia de ensino, por ele denominada *Pedagogia da Linguagem Total*, desenvolvida na década de 70 do Século XX, se constitui na base e motivo deste trabalho.

Gutiérrez Pérez (1978, p. 14) postula que tratar a linguagem da Televisão sob o aspecto pedagógico implica uma tomada de consciência pelos educadores “das exigências que nos oferecem os meios de comunicação social, tanto por seu conteúdo quanto por suas formas”. Se, naquela época, este que é um dos precursores dessa discussão que permanece inconclusa até nossos dias, início do Século XXI, já alertava para esses problemas, aparentemente pouco se fez ao longo desses trinta anos, em termos de ações práticas, para solucioná-los.

A proposta de Gutiérrez Pérez permanece atual, pois hoje possuímos incontáveis possibilidades de transportar e comunicar idéias. Em contrapartida, tornamo-nos cada vez mais escravos dos Meios de Comunicação Social e de sua categoria imprevisível, cuja presença

massificante há muito significa transformação da vida social e da própria psicologia humana. As formas e o conteúdo dos meios nos oprimem constantemente e é patente que a linguagem visual e sonora da imprensa, rádio e TV conseguiram desindividualizar o homem. “As informações que afluem no mundo inteiro, transmitidas pelo cinema, pelo satélite, pelo teletipo impressionam mais a criança e o adolescente do que os conselhos do papai e mamãe.”

E vai mais além, complementando que “a criança atual vive imersa num espaço e num tempo diferentes dos nossos. Desta forma, tanto as novas gerações como as massas populares são mantidas num infantilismo do qual será muito difícil fazê-las sair.” (GUTIÉRREZ PÉREZ, 1978, p. 13)

Corroborando essa posição, Penteadó (1991) sustenta que o texto televisivo, como instrumento ou canal de conhecimento, está amplamente disseminado na sociedade atual. Citelli (2000, p. 24) complementa, quando considera “que ao evidente prestígio da televisão não correspondeu um olhar da escola instruído pela perspectiva de pensar o veículo e desenvolver estratégias para apreendê-lo como instância de mediação cultural dotada de linguagem própria”.

Para Morán (2002), a Televisão combina e integra as linguagens visual e oral, musical e escrita, respondendo à sensibilidade dos telespectadores, pois trabalha com a imaginação, os sentimentos e a emoção, numa dualidade entre a ficção e a realidade.

A TV pode ser considerada o veículo de transmissão de informações e conhecimentos por excelência, pois, ela é o meio que congrega a maioria das Linguagens de Comunicação de que dispomos na sociedade atual. (TÁLAMO, 1995).

Morán (2002, p. 3) acredita que o desafio de educar com as novas tecnologias até agora não foi enfrentado com profundidade, embora algumas adaptações, pequenas mudanças, já vêm sendo feitas porque “agora, (...) podemos aprender continuamente, de forma flexível, reunidos numa sala ou distantes geograficamente, mas conectados através de redes de Televisão e da Internet”.

“Desmanchar os materiais televisivos, através de um trabalho pedagógico sério e criativo” é a proposta de Fischer (2003, p. 30), no sentido mesmo de operar sobre eles, trazendo

professores, alunos, pais e comunidade para a leitura e o debate sobre essas “formas de controle da sociedade civil”, ou seja, o que é produzido e veiculado pela Televisão.

Identificar as contribuições concretas que a prática da recepção à Mídia oferece para a evolução da qualidade da sociedade, sempre foi necessário, segundo Fusari (1992), que reafirma que aprender a praticar essa recepção é um desafio educacional e comunicacional. Pacheco (2000, p. 31) sustenta o argumento de Fusari quando destaca a necessidade de “discutir a programação televisiva no cotidiano infantil”, procurando desvendar o fascínio que o meio exerce sobre esse público.

Despertar o interesse pelos vários conteúdos constantes nos Programas de Ensino tem sido uma maratona para os professores. Na realidade, essa tarefa, que sabemos estafante, às vezes, quando muito, resulta em sorrisinhos amarelos e bocejos desanimadores de um público que, embora cativo, é difícil de agradar, cada vez mais *informado* e com tantos outros interesses. No entanto, ter acesso à informação não significa ter acesso ao conhecimento, daí a função da Escola, no sentido de organizar, elaborar e, mais que transmitir, socializar o Conhecimento.

Ainda hoje, muitos educadores fazem uma crítica severa à TV por meio de acusações tais como “a TV *faz a cabeça* das pessoas a serviço da ideologia dominante”, não importa qual seja ela, esquecendo-se de que também são produto dessa mesma TV e dessa mesma ideologia... “e, alguns ainda se esquecem também de que, ao chegar em casa, a primeira coisa que fazem é... ligar a TV.” (MOREIRA, 2003, p. 95)

Uma longa exposição à TV, no entender de muitos educadores, tais como Ferrés (1996), causa efeitos indesejáveis, como o bloqueio da expressão verbal, a capacidade reflexiva e a insensibilização, esta pelo excesso de informação. Além disso, menciona o autor, o tempo despendido com a Televisão faz com que a criança deixe de interagir com outras pessoas, deixe de pesquisar e de descobrir. Considera que a alienação dos problemas locais e de sua comunidade pode levá-la a uma identificação com valores e fantasias impossíveis de atingir.

Nessa perspectiva, a TV parece um inimigo imbatível, absolutamente impossível de ser vencido..., como diz Moreira (1992, p. 15), “por aquela *pobre anciã* carrancuda, óculos na ponta do nariz e régua na mão”: este é o retrato da Escola, “a TV é a amiga que diz o que crianças,

jovens (e adultos) querem ouvir, mostra que podem ser o que quiserem, abre-lhes todos os horizontes”.

Pela observação de vários professores, pode-se dizer que na opinião de muitos estudantes a Escola é apenas uma matrona importuna e ultrapassada. A indisfarçável insatisfação e o desânimo dos professores demonstram-no nitidamente.

Ilustrando esse aspecto, o escritor, ator e diretor Miguel Falabella criou um bordão que ficou famoso nos anos 90: “Por favor, salvem a professorinha!”.

Afora a ironia contida nesse bordão, e como já mencionado anteriormente, algumas ações, poucas ainda, dada a complexidade da questão, já vêm sendo desenvolvidas em alguns Cursos de Graduação e Formação Continuada, no sentido de resgatar em proveito da Escola, por meio da pesquisa e aplicação de estratégias de incorporação ao processo dinâmico da Comunicação.

Assim, já é possível afirmar que a mídia televisiva pode ser um recurso para o ensino-aprendizagem da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II e coadjuvante do processo nas demais disciplinas, pois, “dependendo da visão do professor e de sua utilização, ele pode aproveitar os conhecimentos prévios do seu aluno para auxiliar sua prática em sala de aula.” (MOREIRA, 2003, p. 94)

Sobre o processo ensino-aprendizagem, parte da fundamentação deste capítulo vem da concepção psicopedagógica de aprendizagem que, segundo Pain (1985, p. 13) é: “um processo que implica pôr em ação diferentes sistemas intervenientes em todo o sujeito – a rede de relações e de códigos culturais e de linguagem os quais, desde o nascimento, têm lugar em cada ser humano à medida que ele se incorpora à sociedade”.

De acordo com essa afirmação, pressupõe-se que as expressões que o jovem vê e ouve na televisão se refletem na construção do seu vocabulário e que a linguagem usada pelos adolescentes, para se comunicar entre si ou com os adultos (familiares, professores, próximos), para produzir textos e, até mesmo, aquela que possibilita a compreensão e/ou interpretação de textos, vem sendo adquirida e transformada, em grande parte, pela da televisão.

Isso não é de hoje, pois todos os estudantes, na escola, na turma, em casa usavam e usam muitas expressões “aprendidas” assistindo à televisão, cada uma à sua época. São, em geral, os chamados *bordões*. Vale relembrar alguns, e seus criadores, pois todos tiveram seus momentos em sala de aula:

| | |
|--|---|
| <i>é uma brasa, mora!</i> | Roberto Carlos |
| <i>cala a boca, Batista!</i> | Jô Soares |
| <i>cala a boca, Magda!</i> | Miguel Falabella |
| <i>anta, você é uma anta...</i> | Jô Soares |
| <i>é mentira, Terta?</i> | Chico Anysio |
| <i>ô, coitado!</i> | Gorete Milagros |
| <i>Tereziiiiinhaaaaaa!</i> | Abelardo Barbosa (o <i>Chacrinha</i>) |
| <i>vocês querem bacalhaaaaau?</i> | Abelardo Barbosa |
| <i>PERIGO! PERIGO!</i> | O Robô (<i>Perdidos no Espaço</i>) |
| <i>nada tema, com Smith não há problema!</i> | Dr. Smith (<i>Perdidos no Espaço</i>) |
| <i>alô, minhas colegas de trabalho!</i> | Sílvio Santos |
| <i>PLIM, PLIM!</i> | Intervalo comercial na Rede Globo |
| <i>eu só abro a boca quando tenho certeza!</i> | Ofélia (<i>Balança mas não cai</i>) |
| <i>... e o salário, ó!</i> | (<i>Prof. Raimundo</i>) Chico Anysio |
| <i>ripa na chulipa e pimba na gorduchinha!</i> | Osmar Santos |
| <i>pelas barbas do Profeta!</i> | Sílvio Luís |
| <i>Ocride, fala pra mãe!...</i> | Ronald Golias |
| <i>ok! você venceu! Batata frita!</i> | Evandro Mesquita e a Banda Blitz |
| <i>por favor, salvem a professorinha!</i> | Miguel Falabella |
| <i>beijinho, beijinho... tchau, tchau...</i> | Xuxa Meneghel |
| <i>não querendo interromper e já interrompendo...</i> | Jô Soares |
| <i>pelos poderes de Greyscull... Eu tenho a força!</i> | He-Man |

Quadro 28. Bordões

Como aponta Citelli (2000), pesquisas anteriores revelam que um grande número de professores acredita na necessidade de que a atual geração deveria gostar mais da Escola, identificá-la como caminho natural de aquisição de conhecimento acadêmico, deixar de interessar-se tanto pelas *lições* que a TV oferece e voltar a aprender pelos métodos escolares, o que seria o tradicionalmente aconselhável.

Mas, como chegar à essa identificação, se as condições oferecidas pela Escola estão, no entanto, distantes dos interesses dos alunos, um tanto quanto ultrapassadas e a atenção da garotada está muito mais ligada a estímulos visuais e auditivos?

Ramos (1993), afirma que o conhecimento só tem sentido se constituído como consciência crítica da realidade, e, assim é preciso entender o que se passa, quando se faz a relação Mídia Televisiva e o ensino da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II.

Tanto a Escola como a Televisão, são instituições que transmitem e socializam conhecimentos e ambas se arvoram o direito de serem construtoras de consciência crítica. No entanto, é necessário discutir um pouco esse relacionamento em sua intimidade para que se possa delinear um quadro que permita ao professor de Língua Portuguesa movimentar-se com mais segurança na elaboração do planejamento de suas aulas, no que tange ao aspecto da utilização das Linguagens da Mídia Televisiva.

Para a prática em sala de aula, o professor precisa refletir sobre algumas questões tais como: aquilo que o jovem vê e ouve na Televisão se reflete na construção do seu vocabulário, da sua expressão oral e escrita e, conseqüentemente na sua compreensão de textos de modo geral? Existem duas línguas: a que se aprende na Escola e a que os garotos usam para a comunicação entre si? Em caso afirmativo, como relacionar ambas para promover a aprendizagem de seu aluno? Existe a possibilidade de busca de uma metodologia de trabalho interativa, dirigida para relacionar, e tirar proveito para o ensino, do discurso televisivo e da escola? Quais são as necessidades dos professores, dos alunos e da comunidade em termos de recursos de aprendizagem? O professor se utiliza da televisão ou utiliza a televisão como recurso argumentativo em sua prática de sala de aula?

Como acima, ratifica-se que essas questões são precisamente do âmbito da sala de aula – este trabalho não se propõe a responder a todas, o que seria praticamente impossível, dada a extensão da discussão – e só podem ser respondidas mediante o desenvolvimento do trabalho dentro da sala de aula e, certamente, depende de uma interação muito grande e, por que não dizer, de um relacionamento bastante amigável entre professor e aluno.

Pode-se dizer que utilizar o discurso televisivo como *mais um* recurso auxiliar da prática de ensino da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II, é um procedimento válido, do ponto de vista educacional, para reaproximar a Escola das necessidades dos professores, dos alunos e da comunidade, pois, como afirma Porto (1995), a Escola está, cada vez mais, se distanciando das necessidades dos professores, dos alunos e da comunidade porque ainda se encontra aquém da evolução tecnológica.

É possível que a elaboração de atividades de Leitura e Interpretação de Textos nas aulas de Língua Portuguesa, baseadas nos vários gêneros que compõem o discurso da mídia televisiva seja um meio, entre outros, de encontrar uma identificação entre professores-alunos-comunidade, já que é voz geral entre os docentes que as condições oferecidas pela Escola estão distantes de seus interesses, sendo, portanto, constantemente alardeadas como ultrapassadas e, que a atenção dos adolescentes e crianças está voltada às atividades ligadas a estímulos visuais e auditivos.

Para compatibilizar o discurso televisivo com a prática pedagógica da Leitura e Interpretação de Textos nas aulas de Língua Portuguesa é necessário conhecê-lo mais, na sua constituição e produção, na linguagem usada para transmiti-lo e, do ponto de vista didático, refletir se e como poderá ter validade educativa e/ou instrutiva e, neste caso, qual será ela.

O "discurso televisivo" constituído basicamente pela imagem, parece colocar a palavra quase como simples pano de fundo, tanto que, dependendo do tratamento dado à imagem, a narração passa despercebida. Mas, afirma Porto (1995, p. 37), "em sala de aula, a imagem tem sido, de modo geral, considerada um recurso menor, desprezando-se sua importância na História da Humanidade".

A Escola, ao priorizar a palavra escrita, relega a imagem à condição de mera ilustradora de certos conteúdos em algumas disciplinas. As qualidades imagísticas poderiam ser mais bem aproveitadas como fonte de informação e reflexão sobre o ser e o mundo e como representação de situações de vida, desde que convenientemente distanciadas de modo a permitir o desenvolvimento da percepção, da sensibilidade, além da capacidade de análise e de crítica dos alunos.

Visto dessa maneira, parece que a Escola despreza o fato de que os mais antigos registros da história foram feitos a partir das imagens. Através delas, a evolução dos primitivos desenhos dos homens das cavernas até o atual código de símbolos que representam os sons, ou seja, as letras dos alfabetos (e ideogramas) nada mais são do que a simplificação de uma forma de registro. Se o homem não usasse a imagem para complementar a escrita, sua comunicação estaria muito empobrecida.

Tanto é verdadeira essa afirmação que, no século XIX, a fotografia e os jornais ampliaram o acesso à informação. Em seguida, vieram o cinema, o rádio, a TV e os satélites de comunicação e, nas últimas décadas, a Internet, variações de forma e linguagens de tratamento da imagem, capazes de facilitar de modo determinante o conhecimento e interação entre as culturas dos diversos povos do planeta.

Para Gutiérrez Pérez (1978, p. 15) "com a imagem, entramos em uma nova etapa histórica que tem, para a humanidade, grandes repercussões sociais, intelectuais e religiosas". Além do que, com o advento da imagem, o imaginário das pessoas também foi afetado e seus efeitos colocam-nas no caminho de uma padronização que pode restringir as atitudes e pensamentos. Antigamente, ao ler um livro ou uma notícia, cada um "imaginava" o acontecimento de acordo com suas lembranças, sua vivência, que também podem ser definidas como *imagens* impressas na memória.

Hoje, pode-se dizer que é muito difícil, por exemplo, a quem assistiu ao filme, ler a *Ilíada* de Homero e não "ver" o ator Brad Pitt como 'Aquiles', ou mesmo dissociar a figura de 'Alexandre, o Grande' do seu intérprete no cinema, o ator Colin Farrell. Os próprios seres interplanetários tornaram-se o "E.T." de Spielberg e uma infinidade de "Alien, o oitavo passageiro" (de Ridley Scott), além de extraterrestres extraordinários como em "Homens de Preto" (de Barry Sonnenfeld). Em outras palavras, pode-se dizer que o Holocausto Nazista é o que Hollywood fez dele. Até mesmo quando o mundo assistiu, impotente, em 11 de setembro de 2001, ao trágico acontecimento que vitimou milhares de pessoas no World Trade Center, em

Nova York, certamente, muitos chegaram a pensar que eram cenas de um filme, de tão acostumados com a linguagem cinematográfica.

Num contexto mais próximo, os jovens, atualmente parecem ser tão mais rebeldes, a violência grassa e a polícia parece tão ineficiente na medida em que os noticiários de TV assim os apresentam.

Moreira (2003, p. 95) comenta que “a civilização passou de verbal a visual e auditiva, ou seja, daquilo que se pode compreender através da leitura àquilo que se imprime através dos sentidos e que fica mais patente na memória, porque se move”. E, o movimento é o traço mais sensível que caracteriza o novo processo cultural do mundo de hoje.

Gutiérrez Pérez (1978, p. 16) considera que “a primeira civilização originou-se como conseqüência da palavra. A palavra, como técnica de comunicação, é o invento mais colossal de que possa beneficiar-se a humanidade e que trouxe, como conseqüência, a mais importante civilização de quantas se sucederam no decorrer histórico”. O autor continua seu pensamento fazendo uma retrospectiva da evolução da palavra que, quando passou a ser escrita, fez nascer uma civilização diferente, pois com ela, que desafia o tempo e o espaço, a humanidade entrou na História. A invenção da imprensa por Johannes Gutenberg, que começou com a impressão da Bíblia em 1455 e terminou-a em 1460, acrescentou uma dimensão nova à escrita: o livro, o primeiro meio de comunicação de massa, e a humanidade precisou enfrentar as novas formas sociais que ele originou.

Chegou, então, a vez da imagem, quando Joseph Nicéphore Niépce inventou a fotografia em 1822 e, em 1833 surge a imprensa de massa com a criação do primeiro jornal impresso, o *New York Sun*. Em 1836, quando Emile de Girardin lança o jornal *La Presse*, aparece também o primeiro anúncio publicitário.

Em 1884, desenvolvem-se os primeiros processos industriais de reprodução da fotografia em jornais e, a partir daí, abriram-se as portas para “a grande revolução da informação visual. No princípio, a imagem aparece um tanto timidamente, porém, muito rapidamente surgem as revistas e os jornais”. No final desse século, os Irmãos Lumière

inventam o processo da imagem móvel, o cinematógrafo, que deu origem ao Cinema. A partir de então, 1895, “a imagem móvel se constitui numa linguagem nova que consegue dominar o tempo e o espaço” e o cinema, como arte e expressão, torna-se o grande invento que revolucionou a tecnologia da comunicação na Era da Imagem. Com a Televisão uma nova linguagem penetra nos lares e complementa a tarefa de informação, que antes era reservada às revistas e aos jornais.

Assistir à televisão e incorporar alguns dos comportamentos nela veiculados – dado que a cultura do povo brasileiro provém de variadas etnias e camadas sociais e é tão variada quanto estas – tornou-se um ato quase inconsciente, o que determinaria padrões culturais que podem, e muitas vezes são, confundidos como brasileiros, mas que na verdade originam-se em outras nações e até são considerados como um padrão universal de cultura.

No entanto, aparentemente e de modo geral, a TV comercial aberta considera esse *padrão universal de cultura* um tanto quanto acrítico, para não dizer que não respeita nível cultural ou a inteligência já que, em favor do lucro, populariza sua programação, trazendo muito mais entretenimento que informação ao público. A informação é suavizada, visando a compreensão imediata, e já chega "maquiada". E, "em função disso, o homem moderno sabe muito pouco sobre muita coisa." (TÁLAMO, 1995, p. 55)

A TV por assinatura apresenta uma programação mais seletiva, no que se refere ao conteúdo e, já se pode dizer que isso é um grande avanço, porém, ainda são poucos os que têm acesso a ela.

Ainda assim, pode-se encontrar na TV conteúdos de grande validade didática, inúmeras oportunidades de descobertas, “um universo de possibilidades”, como diz Moreira (2003). É um equipamento que está sempre disponível, dita modas e modismos, estimula comportamentos e atitudes, por isso ensina muito e agradavelmente. Atinge todos os públicos, tem audiência voluntária e transmite conteúdos universais, atualizados e de grande interesse por parte não só dos adolescentes, com um discurso mais próximo ao deles.

Mas, como qualquer eletrodoméstico, a TV possui um botão "liga-desliga", é uma *máquina* e, nessa forma, pode converter-se num instrumento de trabalho, enquanto veículo que

permita a professor e aluno falarem uma mesma linguagem, a da realidade que eles vivem e que faz parte do mundo de ambos. Professores possuem a capacidade de valer-se de muitos recursos, e a linguagem televisiva é, ou será, mais um deles, se focalizados seus efeitos na direção dos ideais educacionais.

Se comparadas, e de acordo com seus objetivos, a TV e a Escola, cada uma com seus recursos, oferecem oportunidades de aprendizagem: conceitos, informações, conhecimentos e entretenimento. Os programas, documentários, filmes e noticiários apresentados pela TV educativa buscam o rigor científico, já a TV comercial, apesar de apresentar alguns programas de cunho informativo, volta-se principalmente para o entretenimento. A primeira é a análise, a precisão; a outra é o "show".

A Escola, no entanto, parece valer-se pouco do repertório do aluno e, nesse caso, encontra-se atrasada em relação a ele. Ao privilegiar a linguagem oral e escrita ela deixa de levar em conta o fato de que a linguagem é muito mais do que falar e escrever, e que é possível transpor esses dois aspectos desde que se empenhe em compreendê-la nos múltiplos aspectos e desdobramentos citados acima, pois todos eles constituem formas de expressão que nos colocam, como seres humanos, em comunicação.

E, mantendo-se presa a um sistema convencional de ensino ainda está distante das necessidades dos professores e da comunidade o que lhe dificulta apropriar-se dos avanços tecnológicos, como se pode observar no quadro a seguir:

| <i>TELEVISÃO</i> | <i>ESCOLA</i> |
|---|---|
| um jovem amigo e brincalhão | uma matrona aborrecida |
| prepotente, na moda, satisfeita e generosa | manhosa, rotineira, descontente, perigosa |
| ensina muito e agradavelmente | ensina pouco e arreganha os dentes |
| linguagem rica, global, mais próxima | linguagem pobre, verbal, cartesiana, chata |
| conteúdos universais, atualizados, de interesse | conteúdos locais, envelhecidos, sem interesse |
| audiência voluntária | audiência cativa, obrigatória e passiva |
| é um negócio muito bom | preço muito alto |
| todos os públicos, novidades todos os dias | público de jovens e crianças |
| ávida por novas tecnologias | teme as novas tecnologias |

Quadro 29. Comparação TV x ESCOLA (fonte: Revista Nova Escola, 1995)

Além disso, há ainda certa indiferença por parte da Escola quanto às possibilidades de combinação que a TV faz das linguagens de comunicação, causando a impressão de que essas linguagens sejam recursos menores de aprendizagem. Na verdade, grande parte da História da humanidade, como mencionado anteriormente, está registrada através e por causa das diversas formas e linguagens de comunicação.

Tal fato nos leva a uma outra consideração: a particularidade de que as linguagens criadas pela interação da imagem visual e sonora com a comunicação oral e escrita, e que convivem com a sociedade através da Mídia Televisiva, têm promovido a modificação das relações humanas entre si e, assim conseqüentemente, gerando formas de manifestações culturais e estratos diversos.

A informação, o fato e o pensamento, veiculados em uma velocidade fantástica pelas transmissões via satélites de comunicação, tornam obsoleto o que ontem era novo, toda uma filosofia se vê modificar em pouco tempo, fazendo com que o indivíduo necessite capacitar-se para compreender os acontecimentos à sua volta. Os educadores não podem, portanto, deixar de lançar mão dos recursos disponíveis para essa capacitação por ser, sem dúvida, a Escola ainda indispensável à organização da transmissão do Conhecimento.

As linguagens, mais especificamente as da imagem e do som têm sido usadas desde as pinturas rupestres dos homens pré-históricos, nos rituais dos antigos (a música era fundamental, quando não, sagrada), passando por este momento e, certamente, continuarão; elas não são, portanto nenhuma novidade. Novidade são as suas combinações. As formas de linguagem não constituem apenas maneiras de transmitir idéias e fatos, mas oferecem oportunidades de percepções, quer em formas artísticas, quer em conceituais, mexendo com as emoções, influenciando e até modificando significados, conceitos e contextos. E os educadores sabem o quanto as emoções são importantes e intrínsecas à sala de aula.

Todavia, o professor vê-se ainda desarmado, pois tudo no mundo globalizado da comunicação vai acontecendo muito rapidamente e ele está atado a um sistema, comparativamente a essa rápida evolução, lento e por demais burocratizado.

Não importa se na escola em que ensina haja uma visão de modernidade e que a instituição tenha o privilégio da condição de adquirir novos equipamentos e estar na vanguarda do ensino em termos de tecnologia. Ele, o professor, aquele que está em sala de aula, um dos elementos-chave do processo ensino-aprendizagem, parece estar ainda, despreparado para lidar com essa modernidade.

Por essa razão, a Escola, mais precisamente como organizadora da socialização do Conhecimento, precisa modernizar-se, conhecer novas tecnologias e capacitar-se para aplicá-las. E o professor perder o medo de ser incapaz de utilizá-las. Além disso, urge também que a Escola recicle e/ou atualize aquelas que funcionam e que o professor se desenvolva nas práticas discursivas dos meios de Comunicação. Não importa qual disciplina lecionar, todas possuem seus gêneros discursivos específicos.

Colocando o aluno na situação de telespectador, Penteadó (1991) dirige o olhar para a Mídia Televisiva a partir do tripé: TV/Escola - Colaboração - Concorrência.

A referida autora (1991) considera que à TV, na condição de competidora, o aluno expõe-se voluntariamente e, em situação de lazer; tem bastante interesse pelos assuntos apresentados, até mesmo porque o adolescente sente prazer em assistir aos programas que estão afinados com o que gosta de ver e sentir. Por esse motivo, aprende muito mais facilmente os conteúdos neles desenvolvidos.

Na condição de colaboradora, a TV é uma boa fonte de informações, age como sensibilizadora e/ou mobilizadora, dependendo do estado de disponibilidade em que seu telespectador se encontra no momento da recepção da mensagem enviada. A TV, ainda, utiliza-se soberbamente da linguagem da imagem como recurso para enviar essa mensagem. Já a Escola, muitas vezes, acaba perdendo terreno na sensibilização e mobilização do jovem, pois está constituída numa situação de pressionadora, porta-voz que é das circunstâncias que dizem respeito às imposições da sociedade quando afirma que a escolarização se liga ao sucesso profissional. Esse sucesso exige do aluno esforço e trabalho intra e extraclasse e

conseqüentemente, as atividades são cumpridas por obrigação, o que acaba por causar um baixo índice de aproveitamento.

Seguindo essa linha de pensamento, há que se considerar ainda, as responsabilidades que a Escola atribui à TV como competidora e como colaboradora:

Como competidora, ela rouba do aluno horas de estudo, esportes, brincadeiras; expõe-no a uma linguagem oral empobrecida e padronizada; apresenta, através da imagem, uma dada versão do fato, que passa, aceito como se fora o próprio fato.

Mesmo como colaboradora, é acusada de provocar efeitos residuais no que se refere à desestimulação à aquisição de informação por meios que exigem esforço, como a leitura, por exemplo, gerando desinteresse pelas aulas, posto que estas sejam menos sedutoras.

Penteado (1991) considera ainda a importância da Mídia Televisiva enquanto recurso saudável na manutenção do equilíbrio psíquico e social do ser humano e conseqüentemente de sua habilidade de construir cultura. O ser humano tem a capacidade de significar-se e, dentro desse contorno, não mantém com a TV uma relação mecânica, ao construir e re-elaborar a própria cultura através da produção televisiva.

A construção da nova cultura, pela difusão da produção televisiva, apresenta as características de universalização, nivelação do gosto cultural e desejo de igualdade em termos culturais. Essas três características convergem para a globalização do Conhecimento pela TV, que é o canal eletrônico mais popularizado da comunicação. Quando se refere ao desafio que a TV estabelece com a Escola, Penteado (1991) afirma que ele desdobra-se em várias facetas, tais como a exploração das vantagens que a TV leva hoje, o aproveitamento da colaboração que os serviços prestados pela TV trazem à população e a preocupação com o que a TV deixa de fazer, com o que ela não diz e o como ela alcança muitos dos resultados por ela desejados.

Cada uma dessas facetas leva a considerar o prazer na aprendizagem e aprendizagem no lazer; a necessidade de conhecer as informações de que o aluno dispõe; o estado de sensibilização e mobilização em que se encontra e o conjunto de representações que já possui.

Gutiérrez Pérez (1978, p. 24) afirma: “nossos estudantes não poderão chegar a uma mínima culturalização sem aquisição prévia de um conhecimento básico das linguagens dos Meios de Comunicação”, sustentando-se em Paulo Freire (1970) no que se refere à exigência de o homem como ser que não pode ficar à margem da comunicação, pois o homem é comunicação em si mesmo.

Nessa circunstância está o adolescente que tudo vê, tudo sente, basicamente pela Televisão que o tornou cidadão do mundo, com a possibilidade de estar em qualquer lugar, participando dos acontecimentos ao toque de um botão. Isso o torna muito diferente daquele adolescente tímido do começo do século passado, que mal vislumbrava os limites do seu bairro.

Para o adolescente de hoje, existem novas categorias temporais por influência da imagem móvel que o faz viver tanto o passado quanto o futuro no presente. Ele já se acostumou a não estabelecer diferenças temporais.

E, se o passar do tempo se torna tão instável, o espaço que separa o aluno da Escola está ficando imensurável, pois "passou-se de um meio cultural próximo, local ou nacional, para uma cultura mundial" (GUTIÉRREZ PÉREZ, 1978, p. 16) enquanto os tradicionais procedimentos da Escola, regra geral, ainda permanecem inalteráveis, ou inalterados.

Assim sendo, torna-se urgente definir o que é preciso problematizar na TV e na Escola e seus motivos.

Desse ponto de vista, uma maneira abrangente de a Escola lidar com o fenômeno TV pode estar na construção de planos de ensino que possam orientar o aluno para que ele descubra na prática o conhecimento e o manejo das Linguagens constitutivas dos vários discursos produzidos pelas várias esferas sociais – incluindo a Língua Portuguesa –, que se constituí no conjunto das linguagens oral e escrita, sonora e visual.

Essas mesmas linguagens permitem, não somente ao aluno, mas a todos os indivíduos, penetrar com maior facilidade no chamado "mundo do saber": Artes, História, Geografia, Ciências, Religião, etc. Os conteúdos práticos, provindos dos vários gêneros de discurso, possibilitarão investigação e descobrimento, preenchendo necessidades psicológicas do aluno e

oferecendo uma opção de aproximação da Escola ao atual contexto político, sócio-econômico e cultural.

Preencher os objetivos de investigação e descobrimento significa que tanto o procedimento metodológico quanto o material didático deverão basear-se não somente na comunicação oral e escrita, como também nas formas de expressão visual e sonora: Cinema, Teatro, Pintura, Escultura, Música, Rádio, Televisão, Fotografia, etc., e na prática dos meios técnicos por elas utilizados, ou melhor, a elas relacionados; na perspectiva deste trabalho, aos discursos relacionados à Teledramaturgia.

Como já referido no início desta argumentação, a Televisão congrega a maioria das Linguagens de Comunicação e é o meio por excelência de veiculação discursiva de que dispõe a sociedade atual. Portanto, colocá-la frente à educação tradicional, que ainda lhe é refratária, significa que é preciso gerar novos procedimentos e metodologias.

Diz McLuhan (1969, p. 132), “temos de decidir se entramos nessa nova ‘aula aberta’, para influir em nosso ambiente total ou se consideramos a Escola como o último baluarte para conter a torrente dos meios” e se, a decisão for por entrar na ‘aula aberta’ é preciso conhecer os riscos – o aluno não é mais passivo –, conhecer os conteúdos – o aluno percebe se o professor vacila – e conhecer melhor as linguagens – de certa forma e em muitos aspectos, ele é mais bem informado que o professor.

Ao aceitar o desafio, a Escola provavelmente, estará se colocando frente a ela mesma, pois muitos dos procedimentos metodológicos que ainda são aplicados não têm para o jovem de hoje o mesmo sentido que para os de outras épocas. Talvez o problema mais sério seja: “que a Escola continue criando no educando disposições mentais em contradição com as situações mentais criadas por seu contato com a vida.” (GUTIÉRREZ PÉREZ, 1978, p. 25)

Não é possível colocar o aluno na Escola e fechar os portões para a vida que fica do lado de fora. Assim, encontra-se na Escola o estopim para deflagrar nele duas situações de conflito: uma externa e outra interna.

A situação de conflito externa configura-se, por exemplo, quando a Escola é causadora de problemas sociais, criando, a partir da sociedade em que se insere a conservação dessa mesma sociedade. Quando a Escola, pelo seu próprio sistema, é um impedimento para o aluno desenvolver-se, configura-se a situação de conflito interna. Pior que isso: a Escola pode ser geradora de novos conflitos. Por esse motivo, “a Escola está se tornando um lugar perigoso para as crianças” (HOLT, J. 1969, p. 82)

Muitas vezes, os jovens são considerados culpados por muitos males, causados pelos adultos no seu anseio de conservar o *status quo*. Gutiérrez Pérez (1978) afirma que os programas de ensino são formas de veiculação de uma determinada ideologia e que também os processos pedagógicos servem para a transposição e manutenção de sistemas sociais.

Porém, quando neste estudo se comparam o discurso da Escola com o da Mídia Televisiva, encontra-se sustentação nas afirmações de Penteado (1990), quando se refere a o que a TV deixa de fazer, nos termos da hegemonia dominante, já que seus produtos não os descaracterizam, apesar de abrir a possibilidade de uma leitura crítica deles. A Mídia Televisiva, também, apresenta a realidade fragmentada pela sua própria organização de produção.

A Mídia Televisiva, como o próprio nome parece revelar, faz uma *mediação* entre a realidade e o telespectador. Ela entrega a sua construção da realidade, ou seja, de uma quantidade enorme de fatos ela seleciona só alguns, decodifica-os, combina-os, estrutura-os e recodifica-os, transformando-os em discursos específicos em cada programa.

Discursos e programas são então apresentados carregados de ideologias, estilos e intenções, atribuídos pela própria TV e digeridos pelos telespectadores, aí sim, de acordo com suas referências e histórias de vida. Portanto, o discurso da produção televisiva encontra em cada um o ambiente propício para ampliar-se e cristalizar-se. A TV não tem nada com isso, a interpretação fica por conta de quem a assiste.

Nesse ponto de vista, o discurso televisivo é neutro, pois o que transmite é a realidade e o efeito produzido está de acordo com o entendimento de seu receptor. E este acredita que o que assiste é a verdade dos fatos, criando-se, então, uma ilusão referencial.

Dadas as múltiplas representações das imagens e dos sons, o meio cultural do homem está se modificando, na maneira de representar os seres e os fatos. Dessa forma, modifica a própria presença humana no mundo.

A Mídia Televisiva, síntese da imagem e do som, traz o poder de apreensão do espaço e do tempo. Os referenciais se alteram tanto, que é através da TV que fatos e personagens, da História ou ficção, se mantêm vivos entre nós. Como no exemplo que se refere ao dia 11 de setembro de 2001. É uma conquista que ultrapassa os meios naturais, que vai ao encontro do grande desejo dos mortais: a imortalidade.

E, enfim, é pela Mídia Televisiva que os grandes acontecimentos e obras da humanidade se popularizam, trazendo ao controle da mão seus conhecimentos. A impressão que se tem é que se pode ligar e desligar a História a qualquer momento.

Esses comentários não significam que a TV seja uma máquina de fabricar inverdades, ilusões ou realidade. A seleção dos fatos é necessária porque não há como abranger a sua totalidade para comunicá-los. O que não dá às pessoas, em princípio, o direito de afirmar, também, que a TV deturpe os fatos. Os elementos que compõem o seu código, traduzindo a realidade e transmitindo-a, tais como: o espaço e o tempo disponíveis, além dos cortes, *close-ups*, efeitos; colaboram para a seleção realizada durante a produção dos programas. Apenas o que é mais importante, por assim dizer, segundo o ponto de vista dos selecionadores, participa da construção do discurso. Essa capacidade da Mídia Televisiva, de construir a realidade, chega a ser perigosa, pois, ao mesmo tempo em que permite ao receptor ampliar seu mapa do mundo, permite a si mesma oferecer um mapa tendencioso.

Tomar posição frente à sua própria realidade é um meio para solucionar a situação conflitiva entre o adolescente e o ambiente em que vive. A dificuldade continua sendo conciliar a Mídia Televisiva e o sistema escolar.

Nessa perspectiva, existe uma necessidade, como defende Fusari (1992), cada vez mais premente de estudar com mais profundidade os programas televisivos (*leia-se discurso* – grifo

próprio), em geral, dirigidos ao público adulto e, é preciso frisar, disponíveis em qualquer horário ao público infanto-juvenil.

Como já referido acima, e conforme observações já realizadas, é possível concordar com a afirmação de Fusari, sobre a necessidade de os telespectadores, principalmente quando se trata de educadores atuando nos lares e nas escolas, aprofundarem seus conhecimentos sobre as formas e o discurso televisivo, porque somente assim será possível interferir nas emissões da TV, fazendo com que seus detentores se vejam pressionados a oferecer conteúdos de melhor qualidade em todos os níveis de produção.

Nesse sentido, as considerações de Porto (1995) acerca dos caminhos paralelos que TV e Escola percorrem vêm ampliar a visão da necessidade de compreendê-las, ambas. A autora (1995, p. 26) afirma: “o aluno convive com duas situações: ora tendo que seguir os parâmetros propostos e exigidos por uma Escola reprodutora e ora vendo, através da Mídia, uma realidade dinâmica e estética da sociedade cuja cultura está em constante efervescência”.

Esse comentário faz enxergar ondas de proximidade e afastamento entre a Escola e a TV, por exemplo, no que se refere ao apelo dos dois veículos, que é conservador. Nesse ponto de vista, o pensamento de Porto se assemelha ao de Penteado, já que ambas concordam que a TV “cria e reproduz a ideologia dominante” e que a Escola é impositiva, legitimadora do saber, fazendo o mesmo papel que a TV. Chama a atenção em suas colocações a afirmação de que “a maioria (dos adolescentes) assiste à TV com os pais e irmãos e/ou sozinhos; conversam sobre o que vêem na 'telinha', mostrando que o ato de ver TV não acaba quando termina o programa” (PORTO, 1995, p. 27).

A partir dessa afirmação, os educadores poderiam se perguntar, parafraseando-as: o ato de ir à Escola termina com o sinal de saída da aula?

Essa é uma questão que necessita urgentemente de resposta, pois é importante desvendar o que se perde e o que perdura no intelecto dos alunos, de modo a compor o que se convencionou chamar Conhecimento. Sobre a realidade social, Fusari (1992) pondera que a TV oferece necessidades nunca satisfeitas e nem verdadeiramente necessárias.

Quanto a isso, pode-se dizer que a alguns espectadores, a TV oferece uma satisfação momentânea dos seus desejos, os quais as pessoas, muitas vezes, podem pensar serem seus, mas que, também, podem não passar de ilusão transmitida por aquilo a que estão assistindo e que podem, ainda ser satisfeitos no campo da ilusão. Essa situação causaria aos menos avisados uma alta ansiedade que reflete, inclusive no adolescente, em muitos casos, em agressividade.

Nesse caso, é importante que a Escola procure fazer uma leitura desse acontecimento, tendo-o como um traço cultural a ser estudado, pois senão não poderá acompanhar as transformações que as novas gerações estão vivendo. Para isso, a Escola precisa ouvir o que os jovens estão dizendo através das atitudes que tomam, dos comportamentos que apresentam e das necessidades que estes escondem.

Estes aspectos ainda necessitam de aprofundamento por parte de professores, pais, psicopedagogos, psicólogos e demais que estejam ligados direta ou indiretamente à Escola no sentido de procurar desvendá-los e ampliar a discussão.

Para tanto, considera-se essencial a contribuição de outros pontos de vista, a partir do esclarecimento de questões, particulares a cada professor e escola, tais como, se o professor utiliza produtos da Mídia Televisiva como tecnologia educacional de aprendizagem em suas aulas; utiliza-se dos produtos da Mídia Televisiva como argumento para suas aulas; sente falta de uma formação mais específica para utilizá-los; acredita que há interferência do texto televisivo no comportamento de aprendizagem; aceita a possibilidade de interferência do que o aluno aprende via Mídia Televisiva na aprendizagem em sala de aula; utiliza o texto televisivo como argumento na prática em sala de aula; é importante para o professor estar inteirado dos diferentes tipos de discurso para aproximar sua comunicação com o aluno.

E outras, mais específicas, como por exemplo: qual é a proposta curricular da escola; o professor, na prática diária, baseia suas aulas na proposta curricular da escola; diversifica o conteúdo oferecido pelo livro adotado, acrescentando formas variadas de apresentações do texto; prevê, em planejamento, alternativas de apresentação dos assuntos via tecnologias educacionais diversas; seu planejamento é estabelecido no início do ano e segue sem alterações.

Tais esclarecimentos são necessários e dirigidos com o intuito de tecer uma rede de informações que auxilie aos educadores na difícil tarefa de orientar os alunos nesse processo delicado que é a aprendizagem e na compreensão dos sentimentos e esforços que a envolvem.

Neste ponto, vale mencionar novamente que, embora ainda seja assunto discutido informalmente por grupos de professores em reuniões pedagógicas, pouca ou nenhuma importância havia sido dada ao estudo da Mídia nas licenciaturas. Apenas recentemente esse tema vem sendo desenvolvido, na forma de disciplinas alternativas e mais recentemente ainda, de uns poucos anos para cá, alguns cursos superiores de licenciatura o incluíram em seus Currículos, preocupados em descobrir novas práticas e estratégias de ensino.

Não se faz aqui uma apologia da televisão, apenas se registram dados. Na opinião de muitos adolescentes a Escola é apenas a matrona “chata” e ultrapassada, o “não pode”. E os professores desanimam, pois os alunos não prestam mais atenção às aulas e vêem seus mestres, cada vez mais, como alguém distante deles, que está ultrapassado.

2 A TELEDRAMATURGIA EM SALA DE AULA: PROPOSTAS ALTERNATIVAS

Tomar posição frente à sua própria realidade é um meio para solucionar a situação conflitiva entre o adolescente e o ambiente em que vive. A dificuldade está em conciliar a Mídia TV e o sistema escolar.

Um caminho que pode ser tentado é o de trazer para os procedimentos escolares, em Língua Portuguesa, por exemplo, noções que permitam ao aluno penetrar nesse mundo fantástico da produção televisiva. Um planejamento cuidadoso e adequado para esse fim deve apresentar atividades práticas que operacionalizem o alcance dos objetivos propostos.

Esses objetivos devem nortear o desenvolvimento das habilidades de observação, interpretação, compreensão, reflexão e conceituação em linguagem oral e escrita, sonora e

visual; além de proporcionar condições para que o aluno se expresse naturalmente, porém com propriedade.

Quando do direcionamento do alcance de determinadas metas, devem ser igualmente considerados os Objetivos Instrucionais relativos ao ensino da Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II e constantes do Planejamento Anual. Por isso, as estratégias de ensino devem ser planejadas para possibilitar ao aluno: pesquisa e utilização das linguagens como meio de comunicação, o reconhecimento das suas funções; o experimento e a discussão das formas e utilizações dessas linguagens presentes na Mídia TV e no cotidiano do aluno.

Paralelamente a essas atividades, podem ser formuladas outras que promovam as de operacionalização das linguagens em situações de uso geral, quais sejam as de expressão através das manifestações oral, escrita, visual e sonora, para que o aluno se acostume a compreender o significante e o significado dentro de um contexto. É o momento em que a inferência dos processos de produção e expressão nessas quatro manifestações da linguagem se realiza.

Os procedimentos metodológicos precisam ser interligados de modo a facilitar a participação do aluno e sua compreensão da funcionalidade das linguagens em geral, favorecendo a troca e a interação produção-leitor/espectador e autor/contexto. Assim, os resultados se apresentarão na forma das produções coletivas e individuais dos alunos em atividades que permitam alternância de situações de "leitura" e expressão, avaliação e correção.

É necessário ainda que sejam respeitadas as interações de contextos lingüístico-comportamentais intra e extra-escolares, tendo em conta que deles participam importantes linguagens de uso corrente fora da escola, de modo a recuperar situações reais que aproximem a linguagem coloquial à vernacular.

Esse tipo de trabalho será levado a efeito desde que se considere o conhecimento da Língua e das linguagens que o aluno traz para a escola sobre aquele que se pretende lhe seja facultado.

Os materiais e/ou recursos com os quais são propostas as atividades, têm a vantagem de serem transmitidos e até discutidos também verbalmente. Ressalta-se que **esse** conhecimento do aluno, construído em sua vivência, devido ao freqüente contato e alguma regularidade que esses

materiais apresentam em seus vários formatos, não pode deixar de ser aproveitado e instrumentalizado.

As aulas têm como elemento-chave a participação do aluno, em atividades elaboradas a partir de imagens (estáticas, em movimento), sons (orais, musicais), publicações (imprensa em geral, didática e paradidática), produções (artísticas, jornalísticas).

Uma série muito variada de atividades pode ser desenvolvida pelos alunos entre elas as de produção de material em Língua Portuguesa: textos em geral, incluindo imagens, jornais, dramatúrgicas; pesquisa bibliográfica, discussão em grupo; leitura e interpretação (desmistificação da Mídia), criação de campanhas, recontar/recriar histórias, textos, outras produções; dramatizações, elaboração de roteiros (*storyboards*).

Dependendo do interesse manifestado pelos alunos, poderão, ainda, ser desenvolvidas atividades de leitura dramática, montagens teatrais, ou ainda, mostra de produção cultural.

As atividades referidas podem ser realizadas a partir de condições apropriadas, prescindam ou não essas condições de determinados materiais facilitadores de desenvolvimento, substituíveis de acordo com as aplicações planejadas.

Esses materiais, devido às suas semelhanças de forma e apresentação, podem ser divididos em grupos, por exemplo:

| Grupo A | Grupo B | Grupo C | Grupo D | Grupo E |
|-----------------------------|----------------------|----------------|-------------------|----------------|
| animações | álbuns seriados | sucata | jogos educativos | sessões de: |
| filmes | cadernos de pesquisa | fantasias | jogos de detetive | cinema, |
| espetáculos | palavras cruzadas | maquiagem | jogos eletrônicos | teatro, |
| slides | linha do tempo | | computador | recitais, |
| transparências | | | Internet | excursões |
| fitas gravadas e/ou virgens | | | CD Roms | |
| CDs | | | | |
| fotografias | | | | |
| cartazes | | | | |
| anúncios publicitários | | | | |

Quadro 30. Materiais audiovisuais

Certos materiais, como os derivados do Cinema e da Televisão, necessitam de condições especiais de uso (filmes, slides, etc), portanto é conveniente que, para sua aplicação em aula seja possível o acesso a um aparelho de TV e um vídeo-cassete, projetor de slides, retroprojetor, aparelho de som, acervo de vídeos, fitas, etc. Computadores e softwares adequados são desejáveis; reunidos ou não em espaço destinado para esse fim, qual seja uma Sala de Leitura para sessões de interação com produções culturais e Laboratório de Redação.

É preciso que fique claro que esses recursos são desejáveis, mas não indispensáveis e nem condição para a realização das atividades propostas.

Para fundamentar o Objetivo deste Capítulo foi preciso buscar subsídios em Fusari (1992), já que para tanto é importante "levar em consideração a necessidade mais geral de as pesquisas na área da Televisão e de seu impacto na vida humana tenderem também para análises mais aprofundadas de conteúdo, ligadas às funções da TV, ou seja, ao uso e gratificação da TV em 'grupos' culturais, formando-lhes opiniões".

Nessa perspectiva, a referida autora acredita na pertinência da análise do conteúdo dos programas da Mídia, pois como consumidores, é preciso conhecer melhor o que se consume, isto porque, enfim, muitas vezes, as pessoas organizam a vida, alegram-se, entristecem-se, ou mesmo, alimentam suas esperanças sob sua influência. São ainda motivadas a adotar determinados comportamentos e a julgar como 'natural' determinados pontos de vista, próprios de segmentos sociais. As pessoas, no entanto, não podem, pois, ser consideradas meros consumidores, apenas como público das emissoras, ou dos outros meios de comunicação. As pessoas são, na verdade, parte integrante dos processos de comunicação.

Fusari (1992) professa também que é necessário contribuir mais especificamente, aprofundando a análise do 'conteúdo televisivo' – leia-se mensagem (grifo próprio) –; ligada ao uso e gratificação da TV por adolescentes.

Como já referido acima, a perspectiva deste estudo concorda com a afirmação de Fusari (1992), sobre a necessidade de os telespectadores, principalmente quando se trata de educadores atuando nos lares e nas escolas, aprofundarem seus conhecimentos sobre as formas e linguagens de comunicação, porque somente assim será possível interferir nas emissões da TV, fazendo

com que seus detentores se vejam pressionados a oferecer produtos de melhor qualidade em todos os níveis de produção.

Nesse sentido, as considerações de Porto (1995) acerca dos caminhos paralelos que TV e Escola percorrem vêm ampliar a visão da necessidade de compreendê-las, ambas. Assim, aceita-se a proposta de Fischer (2003), já mencionada, de desmanchar as produções televisivas, por meio de atividades pedagógicas sérias e criativas, buscando operar sobre elas, oferecendo a professores, alunos, pais e comunidade condições de leitura e debate sobre o que chama de “formas de controle da sociedade civil” (p. 30), ou seja, a produção veiculada pela Televisão.

Para tanto, recorre-se a Arias (1998, p. 207) e seus jogos – ou estratégias – de recepção, que “são a forma com que um grupo social estabelece uma relação tática com os *massmedia*: divertir-se, sim, mas *conduzir* sua relação com eles”. O referido autor crê que os jogos oferecem uma maneira possível de introdução e compreensão dos conteúdos televisivos.

Nós pensamos que a recepção deve estabelecer-se desde o território móvel do lúdico. Ante a figuração férrea da realidade e ante a opacidade do silêncio conformado, a transitoriedade sempre reformadora dos jogos. O lúdico permite interpelar o poder sem cair na acidez agravante da negociação a qualquer preço. O lúdico permite rebaixar o poder ao superar o estágio inicial do questionamento e ao aventurar-se no projeto inusitado da invenção dos símbolos e dos relatos. O jogo nos permite desdobrar os embrulhos da dominação enquanto rimos e abrir sentidos sem ter de crer neles fixamente e de todo. Sempre haverá um atalho, um recurso de abjuração, uma fórmula para saltar os equívocos e estender pontes onde antes só havia fronteiras. (ARIAS, 1998, p. 207)

Ainda segundo o referido autor, os jogos permitem a desconstrução, o desdobramento, a análise, o desvencilhamento, o dissertamento, o desentranhamento, a desmontagem, a decomposição, o desfibramento dos textos (programas de rádio, filmes, programas de televisão, telenovelas).

A essa série, Arias (1998, p. 211) acrescenta que “os jogos servem para refazer, reordenar, reimaginar, redesenhar, reenvolver, reconfigurar, lembrar, reinventar... os textos”. Mais ainda, os jogos têm utilidade para o entendimento, reconhecimento, para olhar, observar, indagar, explorar as outras pessoas e também a nós mesmos como intérpretes. E, finalmente, os

jogos auxiliam “a reordenar, reposicionar, trocar, redefinir nossas maneiras de interpretar, entender e relacionar-nos com os meios e seus textos”.

Por essas razões, alguns deles são aqui apresentados, devidamente adaptados à realidade brasileira, como atividades que podem ser incorporadas ao Planejamento de Leitura e Interpretação de Textos nas aulas de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental II, oferecendo, sempre, abertura para recriação e novas atividades.

2. 1 JOGOS DE LEITURA DE TELEDRAMATURGIA

Dado que o *corpus* da análise desta pesquisa foi constituído pela telenovela “Celebridade” de Gilberto Braga, exibida pela Rede Globo de Televisão no período 13 de outubro de 2003 a 26 de junho de 2004, os jogos a seguir são pautados em seu conteúdo. No entanto, fica claro que o professor pode e deve utilizar-se de material mais recente, à sua escolha ou, mais propriamente, à escolha de seus alunos. Além disso, as atividades também podem ser destinadas à leitura de outras produções teledramatúrgicas, tais como séries, mini-séries, seriados, *soap operas*, etc., não apenas às telenovelas.

2.1.1 Finalidade

- Material:
 - Aparelho de televisão e vídeo-cassete
- Procedimento:
 - a. a classe assiste a um capítulo da telenovela “Celebridade”.
 - b. escolhem dois ou três segmentos, cenas e ganchos mais importantes do capítulo.
 - c. dividem-se em três grupos, cada um dos quais tem uma tarefa:
 - O grupo 1 definirá: o que querem que pensemos com este segmento?
 - O grupo 2 definirá: o que querem que sintamos com esta cena?
 - O grupo 3 definirá: o que querem que façamos com este gancho?

- d. depois que cada grupo tiver escutado aos outros grupos, decide se deseja sustentar ou *alterar* a finalidade do segmento.
- e. em caso de alteração, cada grupo jogará assim:
 - o grupo 1: “nós alteramos o segmento e pensamos que ...”
 - o grupo 2: “nós alteramos a cena e sentimos que ...”
 - o grupo 3: “nós alteramos o gancho e decidimos que ...”

2.1.2. As para-mensagens

- Material:
 - Aparelho de televisão
 - Vídeo-cassete

- Procedimento:
 - a. o grupo assiste a um capítulo da telenovela “Celebridade”.
 - b. divide-se a classe em três grupos.
 - c. ao final, cada grupo escolhe uma cena do capítulo.
 - d. assistem ao capítulo novamente.
 - e. cada integrante do grupo escolhe uma personagem do segmento (ex.: Protagonista, Antagonista, Mentor, Anjo, Orelha, etc., ...), escreve a respectiva fala e prepara uma versão paralingüística para ela, com as expressões e gestos que desejar.
 - f. os demais devem discutir qual é a para-mensagem. Por exemplo: “eu sou ‘Renato Mendes’ e me sinto ... com o comportamento que estou assumindo, porque ...”; “eu sou ‘Maria Clara Diniz’ e me sinto ... com o comportamento que estou assumindo, porque ...”; “eu sou ‘Laura Prudente da Costa’ e me sinto ... com o comportamento que estou assumindo, porque ...”.
 - g. cada grupo escolhe a melhor versão e a apresenta à classe.
 - h. o grupo que conseguir transmitir com maior clareza sua para-mensagem, ganhará o jogo e os pontos respectivos. Como desafio, deverá ler a para-mensagem que elaboraram para as outras falas das personagens participantes do segmento.

2.1.3 Óculos para re-ver

- Material:
 - Aparelho de televisão
 - Vídeo-cassete
 - Óculos de cartolina ou molduras vazias de várias cores e formatos

- Crachás com a descrição das diferentes personalidades vinculadas com os óculos. Os alunos escolhem quem desejam representar. (ex.: idoso, deficiente físico, adolescente, universitário, professor, dona-de-casa, operário, médico, engenheiro, etc.).
 - Adesivos com os nomes das personalidades e alguns adereços para fantasias.
 - Decorações adequadas para o lugar em que se realiza a atividade.
 - Petiscos, sucos e/ou refrigerantes.
- Procedimento:
 - a. o grupo grava um capítulo de telenovela.

Como todos os outros jogos, este requer criatividade do professor. Vale fazer uma boa ambientação da sala de aula, por exemplo, pode-se fazer uma ambientação econômica elaborando uma tela de televisão com celofane colorido.

O professor inicia a “reunião”: “Amigos e amigas, hoje terão a grande oportunidade de enxergar pelos olhos dos outros... para isso, cada um receberá óculos mágicos que lhe permitirão perceber, pensar, sentir e agir como o antigo usuários deles...”
 - b. cada participante escolhe um óculos acompanhado com um crachá que descreve sucintamente o antigo usuário dos óculos e um adesivo com o nome correspondente. Por exemplo: Vovó Glorinha, leva uma descrição como esta: cerca de 82 anos, assiste à missa todos os dias, é uma vovó moderna, é muito paciente, inteligente, etc.
 - c. o professor apresenta a todos (ou todos se apresentam para que haja interação).
 - d. o professor interrompe “a festa” e anuncia que está na hora da novela das 8. Pede a todos que se acomodem pelas cadeiras, pelo chão da sala (onde for mais confortável). Liga a televisão e aciona o vídeo-cassete. Todos assistem ao capítulo da telenovela (editado, sem os comerciais) e depois, cada aluno dá sua opinião sobre o que assistiu, **através dos óculos**.
 - e. o professor pode, quando a discussão se tornar mais acirrada, sugerir a troca dos óculos (conseqüentemente das personalidades). Neste caso, pode-se voltar à alguma cena que causou mais polêmica no grupo e reavaliá-la. Este procedimento pode ser repetido várias vezes, até que a “leitura” se esgote, ou até que os alunos demonstrem cansaço pela atividade.
 - f. ao final, já sem os óculos, os alunos fecham a discussão fazendo comentários, daí, como eles próprios.

É interessante realizar o jogo mais de uma vez, mas em cada nova versão, incluir personalidades cada vez menos caricaturescas. Também seria mais interessante apresentar

personalidades mais complexas e, além disso, os alunos trocarem entre si os óculos, cada um assumindo a personalidade do colega.

2.1.3.1 Óculos narrativos para re-ver (variação da atividade nº. 1.3.3)

- Material:
 - aparelho de televisão
 - câmera e vídeo-cassete
 - óculos de cartolina que representem personagens de uma telenovela de sucesso.
 - crachás com a descrição das diferentes personalidades vinculadas com os óculos.
 - adesivos com os nomes das personalidades e alguns adereços para fantasias.
 - o professor usa o crachá de “Diretor” ou “Realizador”
 - decorações adequadas para o lugar em que se realiza a atividade.
 - petiscos, sucos e/ou refrigerantes.

- Procedimento:
 - a. o professor diz aos “atores” a situação que devem representar e suas variantes: movimentação rápida, tom de tragédia ou comédia, lugar e data em que se passa, etc.
 - b. o professor troca seus óculos com os de outra personagem e o novo “Diretor” passa a comandar a atividade (repete a ação por duas ou três vezes).
 - c. o novo “Diretor” também deve pedir a outros colegas que troquem seus óculos.
 - d. este procedimento pode ser repetido várias vezes, até que a “leitura” se esgote, ou até que os alunos demonstrem cansaço pela atividade.

Ao final, já sem os óculos, os alunos fecham a discussão fazendo comentários orais e escritos que devem entregar ao professor.

2.1.4. Decompor um capítulo de telenovela

- Material:
 - Aparelho de televisão
 - Vídeo-cassete
 - Capítulo de telenovela gravado e editado (sem os comerciais)

- Procedimento:
 - a. os alunos dividem-se em grupos de 4-5 elementos.

- b. todos assistem a um capítulo da telenovela e se atém a um segmento da telenovela. Desliga-se a televisão.
- c. o primeiro grupo aponta todos os elementos de se lembra haver visto no segmento correspondente (personagens, diálogos, roupas e objetos de cena).
- d. o segundo grupo aponta os elementos que faltaram na lista do primeiro grupo e, ainda, indicar coisas que escutou (música, efeitos de som, efeitos de imagem, etc.).
- e. o terceiro grupo classifica as coisas que os anteriores assinalaram, mais o que quiser acrescentar. Por exemplo: extras, carros, quantos atores adultos, quantas crianças, adereços nas roupas, etc., fazendo uma exaustiva organização do que viu.
- f. o quarto grupo reclassifica ou mantém a classificação do grupo anterior e faz uma classificação dos efeitos sonoros.
- g. o quinto grupo enumera e classifica imagens e sons, fazendo as relações entre eles.
- h. o sexto grupo enumera, classifica, relaciona e critica o capítulo ou segmento da telenovela, comentando a partir do trabalho realizado pelos grupos anteriores.

2.1.5. Tergiversar um capítulo de telenovela

- Material:
 - Aparelho de televisão
 - Vídeo-cassete
 - Capítulo de telenovela gravado e editado (sem os comerciais)
- Procedimento:
 - a. o grupo discute superficialmente sobre os objetivos da telenovela.
 - b. o grupo aponta três ou quatro objetivos da telenovela que consideram mais consistentes, por exemplo:
 - o objetivo da telenovela é apenas de entretenimento;
 - o objetivo da telenovela é promover ações sociais que auxiliem os deficientes físicos;
 - o objetivo da telenovela é promover ações sociais que diminuam o preconceito sobre moradores das favelas do Rio de Janeiro.
 - c. o professor apresenta um capítulo de telenovela.
 - d. cada grupo reinventa o capítulo da telenovela tergiversando seus objetivos.

Por exemplo: em lugar de apenas entreter, o capítulo da telenovela vai tratar com seriedade uma questão social polêmica; o capítulo da telenovela vai apresentar inconvenientes quanto à contratação de profissionais com deficiência física; o capítulo da telenovela vai caricaturar moradores das favelas do Rio de Janeiro.

- e. para finalizar, os grupos escolhem a melhor proposta e a encenam.

2.1.6 A mensagem do som

- Material:
 - Aparelho de televisão
 - Vídeo-cassete
 - Capítulo de telenovela gravado e editado (sem os comerciais)

- Procedimento:
 - a. os alunos dividem-se em grupos de 4-5 elementos.
 - b. todos “assistem” a um capítulo da telenovela **sem imagem**.
 - c. os grupos recriam as cenas a partir dos diálogos e sons que ouviram.
 - d. os grupos apresentam seus roteiros oralmente, em 2 ou 3 minutos. A classe escolhe a cena de melhor recriação e o grupo a dramatiza.
 - e. todos assistem ao capítulo da telenovela, agora com imagens e discutem a recriação que os colegas apresentaram.

2.1.7 Mistura de histórias

- Material:
 - Aparelho de televisão
 - Vídeo-cassete

- Procedimento:
 - a. os alunos dividem-se em grupos de 4-5 elementos.
 - b. o professor distribuí diferentes sinopses ou trechos de capítulos de telenovelas gravados em vídeo (o professor pode, também, solicitar que assistam a um capítulo da telenovela de sua preferência).
 - c. primeira rodada: cada grupo conta a história correspondente. Os outros grupos podem fazer perguntas que ajudem a esclarecer a narração.
 - d. segunda rodada: o primeiro grupo conta a história até certo ponto; o professor passa para o grupo seguinte, que conta a sua história e assim, sucessivamente, até que todos os grupos tenham participado.
 - e. A dinâmica continua até que todos os relatos se misturem e a classe toda tenha de encontrar um final que concilie todas as histórias contadas.

2.1.8 Refazer ganchos finais de capítulos de telenovela

- Material:
 - Aparelho de televisão
 - Vídeo-cassete
 - Capítulo de telenovela gravado e editado (sem os comerciais)

- Procedimento:
 - a. os alunos dividem-se em grupos de 4-5 elementos.
 - b. todos assistem a um capítulo da telenovela.
 - c. cada grupo reelabora o gancho final (ou os intermediários) do capítulo.
 - d. cada grupo apresenta o seu gancho final.
 - e. a classe constrói um gancho final único, conciliando suas diversas versões.

2.1.9 Refazer os conflitos de um capítulo de telenovela

- Material:
 - Aparelho de televisão
 - Vídeo-cassete
 - Capítulo de telenovela gravado e editado (sem os comerciais)

- Procedimento:
 - a. os alunos dividem-se em grupos de 4-5 elementos.
 - b. todos assistem a um capítulo da telenovela e definem o conflito ou problema central.
 - c. cada grupo modifica o conflito ou o problema central do capítulo.
 - d. os alunos escolhem a melhor versão e constroem um final para a história.

1.3.10 Personagens a procura de um autor

- Material:
 - Aparelho de televisão
 - Vídeo-cassete
 - Cenas contendo segmentos incompletos de capítulos de telenovela (pode faltar o começo, o meio, um gancho ou o fim)

- Procedimento:
 - a. o professor divide os alunos em grupos de 4-5 elementos.

- b. o professor diz que precisa de atores que interpretem personagens em algumas histórias que não estão bem contadas. Como há partes faltando, é preciso que as personagens estabeleçam ações que dêem sentido às histórias.
- c. o professor distribuí os textos entre os grupos e determina o tempo que considerar necessário para que os grupos trabalhem.
- d. primeira rodada: cada grupo dá sua própria interpretação da história e a completa livremente.
- e. segunda rodada: cada grupo defende sua identidade narrativa (sua interpretação da história) e expõe razões para rejeitar as dos outros.
- f. terceira rodada: cada grupo defende a alteridade narrativa (a interpretação da história por outros) – escolhe a história de outro grupo e expõe razões para admitir e considerar essa versão sobre a sua própria versão.

É preciso lembrar que as todas as atividades descritas são passíveis de variações, modificações e adaptações, recorrentes das condições oferecidas pela escola, receptividade dos alunos e conteúdos programáticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura da imagem como estratégia de aprendizagem, cada vez mais utilizada pelos estudantes, vem trazendo como consequência a escola desprestigiada socialmente e acometida pela constante concorrência dos Meios de Comunicação de Massa, reforçados pela incorporação das Novas Tecnologias da Informação & Comunicação e a redução da capacidade leitora de uma grande maioria de alunos.

Posto que essa problemática seja bastante complexa, este estudo tratou mais profundamente de dois aspectos de relevância: por um lado, o desafio de trazer para a Escola novas formas de aprender e ensinar, produzir e circular informações utilizando a linguagem da Televisão e, por outro, a constituição da linguagem desse meio, sedutora ao ponto de ser presença constante nas conversas de alunos e preocupações de professores.

A experiência escolar permite observar que existem duas línguas, a que se aprende na escola e a usada para comunicação interpessoal, resultado dos novos modos de compreensão que passaram a existir influenciados pelos Meios de Comunicação de Massa. Dessa maneira, esta dissertação buscou, a partir da compreensão de elementos constituintes de sua linguagem audiovisual, trazer para os procedimentos escolares de ensino-aprendizagem, noções que permitam penetrar nesse mundo fantástico da produção televisiva.

A fim de relacionar ambas as línguas e promover a aprendizagem dos alunos, recolheram-se nesta dissertação subsídios que apontam caminhos que permitem aprofundar estudos no sentido de desenvolver uma metodologia de trabalho interativa, dirigida a tirar proveito do discurso televisivo para o processo de ensino-aprendizagem da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II.

A análise das cenas 16, 17 e 18 do capítulo 110 da Telenovela “Celebridade” foi realizada, cumprindo o objetivo específico de oferecer um exemplo de estudo do discurso televisivo com vistas à sua inclusão em planejamentos de atividades de ensino da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II.

Para que a análise discursiva fosse levada a efeito, recuperaram-se aqui as origens e a história da Televisão e delinear-se as condições de produção do Mega-Gênero Discursivo

Teledramaturgia, como se forma e materializa na tela, suas uniformidades na constituição dos roteiros e das personagens, orientada pelos conceitos da Análise do Discurso desenvolvidos por Bakhtin e Maingueneau.

Os caminhos metodológicos percorridos tiveram, além disso, a finalidade de elucidar os motivos pelos quais a Escola hesita em aplicar produtos da Televisão como recursos auxiliares do ensino-aprendizagem.

A partir da base teórica reunida neste estudo, é possível considerar que ainda há grande desconhecimento por parte dos educadores do funcionamento e constituição da linguagem audiovisual, não exatamente por falta de interesse destes pelo assunto.

Entre outras razões, percebeu-se, ao buscar material para constituir planos de aula com atividades de leitura específicas para estudo da Mídia, que há uma carência de publicações que reúnam informações especializadas para consulta e aplicação efetiva das produções televisivas em sala de aula, evidenciando uma lacuna no mercado editorial educacional. Esta observação justifica-se pelo fato de que um grande número de professores não tem acesso a textos de qualidade, impressos ou eletrônicos, que tratem desse tema.

Outra questão que motivou este estudo diz a respeito às condições de produção do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia, mais especificamente, da Telenovela.

Em termos de estudos lingüísticos, é importante destacar que a Teledramaturgia contém todos os elementos que a caracteriza como um Mega-Gênero Discursivo: reflete condições e finalidades específicas de uma determinada esfera da atividade humana, qual seja, a artístico-literária, representada por seu conteúdo e estilo, não apenas verbal como também audiovisual – como se demonstrou – que a compõem, trazendo em si a marca de um campo comunicacional, o da dramaturgia. A Teledramaturgia, como outras formas de gêneros, utiliza-se da língua, antes de mais nada, para elaborar seus próprios tipos de enunciados. Nela estão presentes os aspectos históricos e culturais, que podem, ou não, ser influenciados pelas considerações dos enunciadorees e co-enunciadores.

Além disso, se constitui a partir do enunciado, neste caso, modificado pelo suporte material, ou seja, o meio pelo qual o enunciado se realiza, os recursos eletrônicos associados à linguagem audiovisual.

Outras razões que caracterizam a Teledramaturgia como Gênero Discursivo relacionam-se ao fato de comportar o repertório da imensa multiplicidade de atividades humanas que se diferenciam na proporção em que a própria esfera se desenvolve e se torna mais complexa. Pode-se dizer, ainda, que a Teledramaturgia é uma forma de promover relações entre grupos definidos de interlocutores e que cada programa pertencente a esse Mega-Gênero Discursivo é a concretização de um discurso que recebe o nome de roteiro.

Lembrando outras características que a constituem como um gênero discursivo, a Teledramaturgia apresenta o tratamento do tema, que reflete a variação de seus sub-gêneros conforme as circunstâncias, aceitação do público, comportando em sua estrutura uma determinada entonação expressiva.

Como visto a partir de Maingueneau (2004), a Teledramaturgia possui as características essenciais do discurso: a mobilização de estruturas diversas das da frase, orientação, a persuasão a mudanças de atitude. Além disso, é constitutivamente interativa e regida por normas, pois a produção de seus sub-gêneros segue procedimentos específicos para sua realização. Se, efetivamente, o discurso é considerado no bojo de um interdiscurso (MAINGUENEAU, 2004) e só tem sentido dentro de outros discursos, pelos quais deve orientar-se, os programas pertencentes à Teledramaturgia devem ser articulados de diferenciadas maneiras, correspondendo aos anseios de cada tipo de público.

Nesta altura, pode-se afirmar, que existe uma grande curiosidade dos telespectadores em geral sobre os estúdios de gravação, atores e atrizes e o grande espetáculo da Telenovela. Como já foi mencionado, ela é considerada mania nacional em nosso país. Essa fábrica de sonhos move e pauta a vida de inúmeras pessoas, dita moda, atualmente, mobiliza ações sociais, discute e modifica comportamentos e, mais recentemente tem sido motivo para grandes transformações sociais, como por exemplo, o estímulo contra o preconceito racial, homossexual e feminino. A

Telenovela cumpre, também, outras ações como denunciar a violência contra a mulher, violência infantil, trabalho escravo, entre outras.

É produto de grande repercussão até mesmo no mercado financeiro, pois divulga produtos, marcas e serviços. Isso tudo, sem esquecer que movimentava também os meios políticos, pois pode eleger e derrubar presidentes e parlamentares.

Além dessas razões, é importante salientar que a Teledramaturgia é um grande mercado de empregos, dado o número de profissionais envolvidos em sua realização.

Assim, este trabalho postulou a pertinência da análise do conteúdo dos programas derivados do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia, pois como seus consumidores, é preciso que os jovens conheçam melhor o que consomem. Isto porque, enfim, muitas vezes, um grande número de pessoas organiza suas vidas, alegram-se, entristecem-se, ou mesmo, alimentam esperanças sob sua influência. São ainda motivadas a adotar determinados comportamentos e a julgar como naturais determinados pontos de vista, próprios de segmentos sociais. Não se pode restringir, pois, a ser considerado mero consumidor, apenas como público das emissoras, ou dos outros meios de comunicação. As pessoas são, na verdade, parte integrante dos processos de comunicação.

Portanto, desenvolver estratégias de ensino-aprendizagem da Leitura nas aulas de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental II a partir de programas pertencentes ao Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia pressupõe, além de atividades de leitura da mídia, também atividades de produção escrita, a fim de que os alunos se apropriem das características de seus gêneros, alterando-as e modificando-as, buscando novas formas de expressão. Essas atividades permitem adquirir domínio do funcionamento da linguagem em situações várias de comunicação e autonomia no processo de leitura e produção de textos, construindo, por si próprios, com a intermediação do professor, seu conhecimento.

Por fim, resta observar que este é apenas um entre tantos aspectos a serem considerados sobre a relação Escola e Televisão e apenas um entre muitos outros modos de explicar a constituição do Mega-Gênero Discursivo Teledramaturgia e seu sub-gênero mais popular, a Telenovela.

Com esta dissertação almeja-se que outros educadores e profissionais de Comunicação venham a interessar-se pelo tema e que esta discussão se amplie, no sentido de sempre proporcionar mais e melhores contribuições para que a Escola e os Meios de Comunicação sejam mobilizados a oferecer serviços que colaborem com o crescimento intelectual e educativo de seus alunos e da comunidade em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBEX, José. O poder da TV. Série “Ponto de apoio”. São Paulo, SP, Ed. Scipione Ltda., 1995.
- ARIAS, Diego Lizarazo. La reconstrucción del significado. México, DF, Addison Wesley Longman, 1998.
- ARONCHI, José Carlos de Souza. Gêneros e formatos na televisão brasileira. São Paulo: Summus, 2004.
- ALTHUSSER, Louis. Aparelhos ideológicos de estado. Tradução: Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro: introdução crítica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1992.
- BANDEIRA, Manuel. Noções de história das literaturas. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura S. A., 1969.
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem – os problemas fundamentais do método sociológico da ciência da linguagem. Tradução de M. Lahud e Y. Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1979.
- _____. Estética da criação verbal. Tradução do francês: Maria E. G. G. Pereira, 3ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARROS, D.L.P. de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: Brait B. (org). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- BENVENISTE, Èmile. Problemas de Linguística Geral I. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1988.
- BROWN, P. & LEVINSON, S. Politeness some universal in language usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. A telenovela. Série “Princípios”, 2ª. ed., São Paulo: Ed. Ática, 1987.
- CASTRO-POZO, Tristan. Casting, novatos e sucesso na TV. São Paulo: Terceira Margem, 2004.
- CITELLI, Adilson. Comunicação e Educação – a linguagem em movimento. São Paulo: SENAC, 1999.
- _____. Outras linguagens na escola – publicidade, Cinema e TV, Rádio, Jogos, Informática. Coleção Aprender e ensinar com textos, Vol. 6, São Paulo: Cortez, 2000.
- COSTELLA, Antônio. Comunicação – do grito ao satélite (história dos meios de comunicação). 3ª. ed., São Paulo, SP: Editora Mantiqueira, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Vol. 1, 2ª. ed., Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1968.
- ECO, Umberto. Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- ERRANDONEA, Rvdo. P. Ignacio, S. I. Diccionario del mundo clásico, Tomo I. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1954.
- FERNANDES, Ismael. Memória da telenovela brasileira, São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 2ª. edição revista e aumentada, 18ª. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro (coord.). Glossário de termos do discurso. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2005.
- FERRÉS, Joan. Televisión y Educación, “Papeles de Pedagogía”. Buenos Aires, Republica Argentina: Ediciones Paidós, SAICF, 1996.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Televisão & Educação: Fruir e pensar a TV. 2ª. ed., BH: Autêntica, 2003.
- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Edições Loyola, 10ª. ed., 2004.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- FUSARI, Maria Felismina de Rezende e. Mídias e formação de professores: Em busca de caminhos de pesquisa vinculada à docência. In: FAZENDA, Ivani (org.). Novos enfoques da pesquisa educacional, São Paulo: Cortez, 1992.
- GOFFMAN, Ervin. A representação do eu na vida cotidiana. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985
- GÓMEZ, Guillermo Orozco. Professor e meios de comunicação: desafios, estereótipos e pesquisas. Revista Comunicação & Educação, n°. 10, São Paulo: Moderna/CCA-ECA-USP, 1997.
- GUARESCHI, Pedrinho A. (org.) Comunicação e controle social. São Paulo, SP, Ed. Vozes Ltda., 1991.
- GUIMARÃES, Eduardo. Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem. Campinas: Pontes, 1995.
- GUIRADO, Marlene. Psicanálise e Análise do Discurso – matrizes institucionais do sujeito psíquico, São Paulo: Summus, 1995.
- GUTIERREZ Perez, Francisco. Linguagem Total: uma Pedagogia dos Meios de Comunicação. 4ª. ed. São Paulo, Summus Editorial, 1978.
- HOLT, John. La escuela es un lugar peligroso para los niños. Revista Educação, n°. 3, 1969.
- MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo. São Paulo, SP, Brasiliense, 1988.
- MAINGUENEAU, Dominique. Análise de textos de comunicação. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- MALDIDIER, D. A inquietação do discurso – (re)ler Michel Pêcheux hoje. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensão do homem. São Paulo, SP, Editora Cultrix Ltda., 1969.

MOREIRA, Fernando José Garcia. Introdução ao mundo do vídeo. Edição do autor, 1990.

_____. As tecnologias da informação e comunicação no contexto da educomídia. Dissertação de Mestrado. Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2003.

MOREIRA, Rosa Maria Daniel Pacini Garcia. Sistematização do recurso vídeo em oficina pedagógica multimídia. Monografia apresentada para obtenção do Grau de Especialista em Magistério do Ensino Superior. Universidade do Vale do Paraíba, 1992.

_____. Narrativa: do ficcional ao real. Palestra ministrada na SECOMTUR – Semana de Comunicação e Turismo da Faculdade de Comunicação, Artes e Turismo. Universidade do Vale do Paraíba, 08 de maio de 2006.

PACHECO, Elza Dias. O pica-pau: Herói ou vilão? – Representação social da criança e reprodução da ideologia dominante. São Paulo, SP: Editora Loyola, 1985.

PAIN, Sara. Diagnóstico e Tratamento dos Problemas de Aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

PALLOTINNI, Renata. Dramaturgia de televisão. 1ª. ed., São Paulo, SP: Editora Moderna, 1998.

_____. O que é dramaturgia. Coleção “Primeiros Passos” v. 316, 1ª. ed., São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 2005.

PÊCHEUX, M. Discurso: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1990.

PÊCHEUX, M. & FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.). Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

PENTEADO, Heloísa Dupas de Oliveira. Televisão e Escola: conflito ou cooperação?. São Paulo, Cortez, 1991. 175p.

PFROMM NETTO, Samuel. Tecnologia da Educação e Comunicação de Massa. São Paulo, SP, Pioneira, 1976.

PORTO, Tânia Maria Esperón. A televisão e a criança que a vê. A didática em revista. Rio Grande, no. 1, v.1:36-45, jul./dez. 1994. p. 37-38.

_____. Televisão e escola: escolas paralelas? Comunicação & Educação. ano II, n.º. 4, set/dez - 1995. USP/Ed. Moderna. p. 25-30.

RAMOS, José Mário Ortiz. Televisão, publicidade e cultura de massa. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes Ltda., 1993.

SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. Os gêneros escolares: das práticas de linguagem aos objetos de ensino. *Revista Brasileira de Educação*. n.11, p.5-16, Maio/Jun/Jul/Ago, 1999.

STASHEFF, Edward (et al.). O programa de televisão: sua direção e produção. Tradução: Luiz Antônio Simões de Carvalho. São Paulo, SP, EPU, Editora da USP, 1978.

TÁLAMO, Maria de Fátima G. M. et alli. Vamos perseguir a informação. Comunicação & Educação. ano II, n.º. 4, set/dez - 1995. USP/Ed. Moderna. p. 52-7.

VOGLER, Christopher. A Jornada do Escritor. SP: Editora Ampersand, 1ª. ed, 1997.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ALENCAR, Mauro. ETERNAS EMOÇÕES: A questão do remake na telenovela brasileira, 1999, disponível em <www.intercom.org.br/papers/xxii-ci/gt21/21a08.PDF> Acessado em 20 de maio de 2006, 12:12h

ASSIS BRASIL, Francisco. Manual de roteiro <www.roteirodecinema.com.br/manuais/screenwriter.sites.uol.com.br/dramaturgia.doc> Acessado em 22 de abril de 2006, 21h46

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso (1982). In: SALDIVAR, Gloria Elizabeth. A natureza heterogênea do discurso. Disponível em <www.discurso.ufrgs.br/article.php3?id_article=2> Acessado em 27/11/2005, 20h15

BRITO, Dulce Damasceno de. Bastidores <www.redeglobo.globo.com/Celebridade/0,19125,VCV0-3003-156339,00.html> Acessado em 10 de maio de 2006, 23h27.

CARNEIRO, Júlia Dias Sherazade e as mil e uma noites. 2001. Disponível em <www2.uol.com.br/cienciahoje/che/1001a.htm> Acessado em 16 de abril de 2006, 2h35.

CASADO, Rvdo. P. Américo <www.peacemacau.org/ol/por/filmica/filmica.html,> s/d. Acessado em 14 de outubro de 2002.

COSTA, Maria Cristina Castilho. Importância e função dramática do gancho na telenovela. 2001. Disponível em <www.intercom.org.br/papers/xxii-ci/gt21/21c04.PDF> Acessado em 31 de maio de 2006, 23h18.

DAVIS, Cláudia, SOUZA e SILVA, Maria Alice e ESPÓSITO, Yara. Bang Bang paga pelo ônus de ousar. Artigo do jornal "O Estado de São Paulo", domingo, 16 de abril de 2006, disponível em <<http://txt.estado.com.br/suplementos/tele/2006/04/16/tele91627.xml>> Acessado em 23 de abril de 2006, 16:35.

MACHADO, Jorge. Dicionário do Roteirista, 2004. Disponível em <www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm> Acessado em 21 de maio de 2006, 0h46.

MALCHER, Maria Ataíde A legitimação da telenovela e o gerenciamento de sua memória: o núcleo de pesquisa de telenovela da ECA-USP, 2001. Disponível em <www.bocc.ubi.pt/pag/tonon-joseana-burguez-telenovelas-represenacoes-sociais.html> Acessado em 16 de abril de 2006, 2h38.

MORALES, Gladys B. A produção de sentidos em perspectiva pós-moderna. Revista IMPULSO n.º 29, Piracicaba, SP, Editora da Universidade Metodista de Piracicaba, 2000. Disponível em <www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp29art02.pdf> Acessado em 27/11/2005, 19h42

MORÁN, José Manoel. Desafios da televisão e do vídeo à escola. Congresso da ABED – Associação Brasileira de Educação à Distância, set/2002 – <www.eca.usp.br/prof/moran/desafio.htm> Acessado em 12 de março de 2003.

PALACIOS, Annamaria da Rocha Jatobá. As marcas na pele, as marcas no texto – sentidos de tempo, juventude e saúde na publicidade de cosméticos em revistas femininas durante a década de 90, 2004. Disponível em <www.bocc.ubi.pt/pag/palacios-annamaria-marcas-na-pele.pdf> Acessado em 13 de março de 2006.

POLONIATO, Alicia Mabel. Géneros y formatos para el guionismo en la Televisión Educativa. Livro em CD-Rom. Tradução de Rosa Maria Daniel Pacini Garcia Moreira. ATEI – Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana/ILCE – Instituto Latinoamericano de Comunicación e Educación, 2004.

TAVARES, Maria Alice. *Então* inferidor como marca de constituição de subjetividade e de instanciação de sentidos na entrevista sociolinguística. DELTA – Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada – vol. 20 n.º.1 São Paulo Jan./Jun. 2004 – disponível em <www.scielo.br/scielo.php> Acessado em 23 de maio de 2006.

VERÓN, Eliséo. Teoría del discurso y estudios semioticos: un recorrido del Paris de los '60 a nuestros días. Portal de la Comunicación, jul. 2001. Disponível em <www.portalcomunicacion.com/esp/pdf/aab_ent/veron.pdf>. Acessado em: 15 de abril de 2006.