

O SUSPENSE NAS FRISADAS DE *AVENIDA BRASIL*¹

THE SUSPENSE IN *AVENIDA BRASIL'S* FROZEN FRAMES

LOREDANA LIMOLI²

LUCIA TEIXEIRA³

RESUMO: Este artigo discute a noção de suspense dentro da teoria semiótica, abordando aspectos da tensão narrativa em suas possíveis relações com o regime de interação de ajustamento, conforme proposto por E. Landowski. Para isso, apresenta uma breve análise do primeiro capítulo da telenovela *Avenida Brasil* (2012), com o objetivo de salientar a importância do gancho final ou frisada na configuração do suspense. Mostra-se, assim, que a frisada, além de ser um importante recurso de suspensão sintagmática, é, também, um elemento significativo da interação entre os actantes da enunciação.

PALAVRAS-CHAVE: Suspense; Frisada; Ajustamento; Regimes de interação; Telenovela.

ABSTRACT: This article discusses the meaning of suspense inside the semiotic theory, telling about aspects of the narrative tensiveness and their possible relations with adjustment,

1 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) – Brasil.

2 Docente da UEL – Universidade Estadual de Londrina. E-mail: lorelimoli@gmail.com.

3 Docente da UFF – Universidade Federal Fluminense. E-mail: luciatio@gmail.com.

which is one of the interaction regimes proposed by E. Landowski. To do so, it presents a brief analysis of the soap opera, produced in Brazil, *Avenida Brasil's*, in first episode (2012), aiming to point the importance of the cliffhanger or the frozen frames in the formation of its suspense. It is necessary to show that the cliffhanger, since it is an important syntagmatic suspension resource, is also a significant element of the interaction between the actants of enunciation.

KEYWORDS: Suspense; Frozen Frames; Adjustment; Regimes of Interaction; Soap Opera.

Na noite de 20 de outubro de 2012, uma sexta-feira, imagens panorâmicas transmitidas ao vivo pelo helicóptero de reportagens do mais renomado veículo de telejornalismo brasileiro – o Jornal Nacional – mostraram duas das mais importantes e conhecidas avenidas de São Paulo e Rio de Janeiro, a Atlântica e a Paulista. Nelas, apesar do horário costumeiramente propício ao trânsito intenso e à aglomeração urbana, poucos carros trafegavam e apenas algumas pessoas transitavam, apressadamente. Do estúdio da Rede Globo, o apresentador do jornal anunciava, com o rosto iluminado por um sorriso: “Ruas importantes das duas maiores cidades do país estão quase vazias agora”. Aguardava-se, nesse dia, o último capítulo de *Avenida Brasil*, que poria fim à trama que envolveu apaixonadamente o país durante aproximadamente oito meses, desde o início de sua transmissão. O telejornal atribuía, assim, o cenário quase deserto das avenidas à antecipação da chegada à casa dos telespectadores, preocupados em não perder o último capítulo da novela. Dessa forma, o esvaziamento das ruas da cidade seria um dos sinais visíveis da grande audiência alcançada pela novela, que, por sua qualidade estética, história intrigante, equipe de direção e atuação criteriosa de

seus atores, tornou-se um marco da teledramaturgia nacional.

Estudar a novela *Avenida Brasil* e pretender analisá-la, enquanto produto textual, sob o viés da semiótica discursiva, requer, inicialmente, uma breve reflexão sobre as duas facetas sob as quais a noção de texto apresenta-se ao analista, ora de maneira inequívoca, ora como uma mistura de traços e componentes inseparáveis: a significação e a comunicação.

Enquanto objeto de significação, a novela nada mais é do que uma história encenada diante de câmeras, ou, como sua classificação usual aponta, um texto de teledramaturgia. Trata-se de um texto sincrético, que recorre a diversas linguagens de manifestação. De acordo com os preceitos da semiótica, tal como acontece em qualquer sincretismo, há uma única textualização, de responsabilidade de um único enunciador (GREIMAS & COURTÉS, 1986), ou seja, as diferentes linguagens de manifestação estão submetidas “a uma enunciação única que confere unidade à variação” (TEIXEIRA, 2009, p. 47). No caso específico da telenovela, estamos diante de uma enunciação bastante complexa, já que intervêm, na constituição do texto televisivo, múltiplos atores: o autor do texto, os atores personagens (feixes de papéis temáticos e figurativos), os atores-artistas, os patrocinadores, a emissora de TV e, por que não dizer, o próprio público telespectador, que age diretamente na construção da trama. Muitas linguagens e muitos enunciadores formam, no entanto, um texto único, analisável em seu plano de conteúdo e seu plano de expressão. Constitui-se, assim, uma enunciação poderosa, responsável pelo efeito de unidade de sentido de que é dotada a telenovela, capaz de subsumir cada enunciação particular de que se faz a enunciação apresentada ao público.

Esse texto, de natureza autoral e dramática, é compartilhado sob a forma de *script* com atores profissionais e tem como ca-

racterística principal o fato de narrar uma história que se constrói fundamentalmente sobre diálogos previamente escritos, à exceção de pequenas improvisações. Os diálogos originalmente escritos, independentemente de serem ou não transformados pelos atores em cena, constituem um texto de base sincrética, pois são dramatizados e recebem incorporações de sentido pela técnica de dramatização e filmagem: iluminação, gestualidade, planos e cortes, etc. Estamos diante de um “todo de sentido”, passível de análise no que diz respeito à significação. Como história narrada, com seus mecanismos de significação interna, o texto teledramatúrgico pode ser examinado à luz do conceito de percurso gerativo do sentido, onde se destacam as relações de junção entre os actantes e os demais elementos estruturadores que constituem o cerne de sua narratividade.

Mas, além de significar, esse texto-objeto circula na comunidade receptora, que a ele reage, compartilhando emoções e avançando hipóteses sobre o desenvolvimento da trama. Por isso, além dessa análise convencional, que resulta do manuseio de ferramentas semióticas plenamente desenvolvidas e bastante utilizadas, há que se considerar, também, o aspecto comunicativo do texto, e sob esse prisma a telenovela destaca-se, enquanto gênero, principalmente por se constituir num excelente instrumento de circulação de sentidos no meio social.

Prioriza-se, ao se destacar o lado comunicativo da novela, a observação da troca efetiva entre os participantes de um mesmo discurso, que se estabelece sobre o compartilhamento de paixões e emoções e que constitui o fenômeno de comunicação extremamente abrangente da telenovela.

Sem deixar de ser um texto autônomo, de certa forma fechado enquanto narrativa em que se distinguem um começo, meio e fim, a novela pode ser vista em seu aspecto de interação, tão ou mais importante que a simples história contada na tela, na

qual, com certa facilidade, podemos distinguir uma sucessão de programas narrativos que se hierarquizam e se ramificam à medida que o texto é encenado diante das câmeras. Como em muitos outros textos de grande circulação social, os sentidos se constroem, na novela, a partir de uma organização dinâmica, que não é fruto apenas do “enunciador poderoso” ou arqui-enunciador do texto sincrético – a emissora e sua equipe de profissionais –, mas dos sujeitos destinatários, cuja presença cotidiana diante da tela já garante um modo de recepção e percepção particular e que, por esse motivo, agem sobre o texto, dando-lhe vida e forma, atuando como co-enunciadores.

A narrativa é constituída por ações que transformam os estados dos sujeitos que dela participam, no plano enuncivo. Considerado como objeto de percepção, o texto (no caso, a novela) vem ao encontro do sujeito-enunciatário, estabelecendo-se sintagmaticamente como uma alternância entre situações dinâmicas e estáticas, analisáveis enquanto enunciados de ação e de estado. Para a semiótica, são as conjunções do sujeito com seu objeto-valor e as disjunções que os separam dele que constituem, em essência, os percursos dos seres que agem na narrativa. No entanto, não podemos deixar de lado a ideia de que, entre uma conjunção e outra, ou entre qualquer tipo de junção, instaura-se uma tensão que se manifesta dentro e fora da história narrada. Isso significa dizer que, além de se constituir a partir de estados e transformações, a narrativa é também – e principalmente – o campo de onde emanam as paixões que afetam os atores (“personagens”) e os receptores do texto. Assim, e de maneira independente se consideramos a narrativa factual ou ficcional, somos afetados por esse objeto-texto e respondemos, passionalmente, com estados de alma eufóricos ou disfóricos, deixando-nos contaminar pelos sentimentos de tal personagem que sofre, de quem nos apiedamos; ou de outro que nos provoca a ira ou a inveja, e desse modo desejamos que desapareça

da história; ou, ainda, daquele com quem nos solidarizamos numa luta que eventualmente se mostra vã. Não importa se os fatos são verdadeiros ou inventados, toda narrativa desperta pelo menos uma paixão – mesmo que ela se chame indiferença.

A sociossemiótica há algum tempo se debruça sobre tipos de configurações móveis, “cujos efeitos de sentido só poderão ser construídos *in vivo*, em situação” (LANDOWSKI, 2004, p. 16). A princípio, a telenovela, enquanto narrativa encenada e gravada, não deveria ser incluída no rol dessas configurações textuais. Por se tratar de uma reprodução de capítulos previamente filmados e, portanto, não se realizar em “tempo real”, sua dinâmica de interação tem as características de uma narrativa fechada, em que estados e transformações se sucedem, com o predomínio de relações orientadas, de tipo transitivo, entre sujeitos e objetos. No entanto, nem todos os sentidos que se produzem na relação entre o receptor e o produtor da novela estão circunscritos ao universo fechado da programação e da manipulação – regimes que, com certeza, predominam nesse tipo de narrativa, como se verá adiante⁴.

Parte-se, assim, da ideia de que o estudo da telenovela deva abranger sua decodificação, graças ao estabelecimento de correspondências entre códigos específicos e conteúdos denotados, mas, também, a análise das manifestações de sentido que se dão na interação, ou seja, na permanente atualização dos sentidos que se faz no contato entre os sujeitos envolvidos. Para isso, é necessário lançar mão de instrumentos desenvolvidos pela semiótica discursiva, a fim de que sejam clarificados esses dois modos de emergência do sentido, ou, como prefere E. Landowski, dois regimes de interação: a junção e a união. Este último tem um interesse

4 “A programação caracteriza-se pela regularidade que, acentuada, leva à repetição pura e à perda de sentido. A manipulação define-se pela intencionalidade e pelo fazer-criar, bastante bem desenvolvidos nos estudos semióticos da narratividade. O regime do ajustamento explica-se pela sensibilidade, pelo fazer-sentir, nas interações emocionais e estéticas. A aleatoriedade ou o acaso caracteriza o regime do acidente” (BARROS, 2013, p. 23).

particular para o estudo da novela, na medida em que possibilita um olhar tão objetivo quanto possível sobre as relações sensíveis que se estabelecem entre os actantes e que não são retidas ou são pouco enfocadas pela análise semiótica de cunho tradicional. No regime de união, as qualidades sensíveis dos objetos – dos textos, enquanto objetos – são produtoras de sentido, pois os sujeitos são “sensorialmente receptivos face às qualidades inerentes à própria materialidade dos ‘objetos’ – pessoas e coisas – com as quais eles entrarão em relação” (LANDOWSKI, 2004, p. 62-63). Pelo regime de união, o “todo de sentido” de que nos fala a semiótica será sempre renovado, graças às relações sensíveis entre os actantes e o ajustamento constante que se estabelece entre eles, pelo simples fato de sua copresença.

Das relações sensíveis que se estabelecem entre enunciadador e enunciatário desse objeto textual “novela”, destacam-se os efeitos de suspense, como uma das mediações mais importantes para o desfrute da narrativa. É principalmente graças ao suspense – e este é um ingrediente básico das telenovelas, especialmente as chamadas “das nove”⁵ – que podemos observar os efeitos de sentidos que se dão diante e fora da tela, no mesmo momento em que os eventos são nela produzidos.

Uma das grandes contribuições ao estudo do suspense encontra-se na semiologia de Roland Barthes, e mais particularmente na obra *S/Z*, em que o autor propõe um minucioso tratamento semântico a um conto de Honoré de Balzac. No estudo, Barthes mostra como o enigma e sua resolução fazem parte de uma sintagmática, que une uma questão a uma resposta, esta última trazida após certo número de atrasos. O mecanismo suspensivo depende diretamente da criação de um código hermenêutico, definido

5 A partir de 2011, com as mudanças operadas na programação da emissora, a novela antes transmitida no horário das oito da noite passou a ser denominada pela Rede Globo “novela das nove”.

como “conjunto das unidades que tem como função articular, de diversas maneiras, uma pergunta, sua resposta e os diversos acidentes que podem ou preparar a pergunta ou retardar a resposta; ou ainda: formular um enigma e ajudar a decifrá-lo” (BARTHES, 1992, p. 50). O autor diz ainda que a melhor maneira de retardar a resposta e, portanto, ampliar o suspense, é pela mentira ou fingimento. Por essa via bastante explorada nas novelas brasileiras, as virtualidades se multiplicam a partir de um único segredo, já que os movimentos de dissimulação e engano conduzem personagens e público receptor a interpretações puramente especulativas, não conformes aos percursos narrativos definidos como verdadeiros.

Em busca de precisão terminológica para suspense, recorreremos ao *Dicionário de semiótica*, que traz apenas o verbete **suspensão**, aparentemente utilizado como sinônimo de suspense, em uma de suas acepções. No tomo I, os autores dão ênfase à suspensão como propulsora dramática e lembram que nos estudos proppianos a instauração da falta “produz um suspense, uma expectativa da função ‘liquidação da falta’” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 491). No tomo II, complementa-se a definição, que é estendida a outras produções discursivas, não necessariamente narrativas. Dessa complementação, interessa-nos discutir a ideia de virtualização, expressa no seguinte excerto:

[...] a suspensão pode ser encarada como um procedimento específico de intervenção sobre os modos de existência semiótica: ela marca um tempo de parada dentro do percurso tensivo que leva da virtualização à realização, invertendo sua orientação. Consiste, portanto, na passagem de uma forma atualizada a um estado de virtualidade, que, implicando a previsibilidade de sua reatualização, cria um efeito de espera, ou até mesmo de “dramatização” (GREIMAS & COURTÉS, 1986, p. 215).

A definição coloca o suspense como uma espécie de re-

cuo, uma suspensão sintagmática que inverte a orientação “normal”, previsível, dos acontecimentos, para retornar à virtualidade. Nesse sentido, pode-se pensar que o suspense é um ponto de intersecção entre, de um lado, algo que se apresenta como rotineiro, cotidiano; como monotonia dos fatos ou, pelo menos, a indiferença por eles provocada; e, de outro lado, a irrupção súbita de uma nova articulação de eventos. Encarado dessa forma, o suspense surge como modalizador, o doador do poder-ser para a transformação da rotina em acontecimento. O suspense teria, desse modo, uma função narrativa das mais importantes, já que é capaz de inserir na cena enunciativa uma fratura, uma súbita descontinuidade, fundamental para a renovação da experiência estética.

Caracterizar o suspense como modalizador de experiência estética pressupõe defini-lo como ponto de tensão máxima entre o conhecido e o desconhecido, ou, muitas vezes, o velado e o revelado. Esse ponto de vista pode parecer satisfatório a princípio, mas, como lembra Landowski, a experiência estética não deve ser caracterizada apenas como negatividade, opondo-se, como pontualidade acidental, à monotonia que a precede e que provavelmente será retomada a seguir (LANDOWSKI, 2004, p. 42). Isso significaria apenas, como sugere o autor, entender essa experiência como “contraste entre dois regimes de existência do sentido colocados como radicalmente antitéticos” (*idem*, p. 43), como se nada mais houvesse entre eles, ou como se a polarização represasse uma simples descontinuidade.

Ao contrário, pode-se pensar que o suspense também é construído como uma sintagmática, à semelhança dos fatos que ele ajuda a conduzir, formando a intriga. Em termos narrativos, o suspense pode ser encarado como um antiprograma (AUMONT *et. al.* 2012), na medida em que se organiza para

comunicar com atrasos ou frear as informações necessárias à solução do enigma – o que faz dele um programa – e é colocado como obstáculo ao programa dominante. Trata-se de uma construção racionalizada, que pode ser inserida em diferentes pontos da narrativa, mas suas características de somatória e intensificação de elementos são sempre preservadas. Nos filmes onde o suspense é o que mais importa⁶, e principalmente naqueles em que predominam os “sustos”, resultantes de uma perda parcial da visão de cena, por exemplo, não é difícil perceber as estratégias que levam ao **crescendo** de suspense: a música característica, os planos entrecortados por iluminação insuficiente, o posicionamento das câmeras que mostra o personagem impedido de ver ou perceber o que vai lhe acontecer. Na novela em análise, não são os sustos que sobressaem, mas sim a construção narrativa do suspense, como um encadeamento de subprogramas cujo recuo rumo à virtualização afeta passionalmente o destinatário, levando-o a agir cognitivamente. Em *Avenida Brasil*, embora se percebam algumas estratégias que provocam, eventualmente, susto e medo⁷, é principalmente o jogo do ser e parecer, o segredo e a mentira, distribuídos de maneira não-uniforme entre os personagens, que construirão as bases da tensão narrativa. Mentira e fingimento, como já lembrava Barthes, ainda são caminhos seguros para a ampliação do suspense.

O suspense é um elemento privilegiado para se entender como o objeto-texto afeta o destinatário, fazendo-o avançar

6 O suspense pelo suspense é o que parece estar presente nesta afirmação de Alfred Hitchcock, citada por Aumont *et. al.* (2012): “Em *Psicose*, o assunto pouco me importa, os personagens pouco me importam: o que me importa é que o agrupamento dos pedaços de filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico podiam fazer o espectador urrar.”

7 São exemplos de susto e medo o capítulo em que Nilo, velho do Lixão, assusta Débora, namorada de Jorginho, no momento em que a jovem treina movimentos no circo; e aquele em que Carminha ameaça e aterroriza Nina, enterrando-a viva numa cova aberta.

prognósticos e participar da produção de sentidos, mesmo que, muitas vezes, ele se sinta impotente diante da articulação enunciativa. A reticência textual na qual se constitui o suspense aguça a curiosidade do intérprete, implicando-o na história que se desenrola diante dele, prendendo-o passionalmente na incerteza, ainda que provisória (BARONI, 2005). A tensão resultante valoriza, por sua vez, os fatos narrados, dá-lhes o relevo necessário para a fidelização do receptor e traz para a emissora a conseqüente manutenção da audiência.

Há ainda um aspecto da definição de suspensão, encontrada no *Dicionário de semiótica*, que nos parece importante. Trata-se da referência à “dramatização”, que aparece entre aspas na descrição do verbete. Não há maiores explicações sobre ela, nem remissão a outros termos contidos na obra. Tratando-se de um comentário que surge logo após a aparição da ideia de espera, e seguida do intensificador “até mesmo”, parece-nos tratar-se de um “outro tipo de espera”, uma espera intensa, excessiva; algo que não seria suportável, a não ser pela instauração do jogo dramático, em que pessoas ou personagens são substituídos por outros, de igual competência para a ação. Desse modo, a espera provocada pelo suspense deve responder ao apelo de uma resolução harmoniosa, para a qual, na ausência ou impossibilidade dos actantes envolvidos – em se tratando da novela, os personagens que participam da cena –, são convocados outros actantes – no caso, os telespectadores. A ação temporariamente suspensa no enunciado abre caminho para uma simulação virtual do processo narrativo, em que os actantes do enunciado são provisoriamente substituídos pelos da enunciação.

Após esta breve discussão sobre o suspense e a tensão narrativa, apresentamos uma proposta de análise do primeiro capítulo de *Avenida Brasil*, ressaltando a importância da pri-

meira **frisada**, termo técnico da área de comunicação que se refere ao congelamento de imagem nas produções televisuais.

Inserida, aparentemente, como um detalhe a mais na formatação cuidadosa, a frisada ao final dos capítulos ganhou rapidamente a simpatia do público, a ponto de a emissora sentir-se à vontade para compartilhar com os telespectadores o segredo dessa “arte”, ensinando-nos como congelar cenas com a ajuda de um programa de informática. Longe de ser apenas um enfeite ou a redundância de um fechamento de capítulo, a frisada exercia um alto poder manipulatório, primeiro em relação à própria expectativa de sua presença, em seguida pelo desdobramento que ela poderia tomar, ao se “descongelar”.

As frisadas de *Avenida Brasil* estiveram sempre em estreita relação com o suspense e a tensão narrativa, pois a técnica de congelamento de imagens é um recurso evidente de suspensão sintagmática, com fins de adiar a resolução dos enigmas propostos. Dessa forma, essas imagens fixas que davam fechamento à última cena do capítulo funcionaram como uma marca do dever, aspectualizada incoativamente pelo recurso formal da reconstituição cinética no capítulo seguinte à inserção do congelamento.

1. *Avenida Brasil*, capítulo 1

As primeiras imagens do primeiro capítulo resultam de uma panorâmica em *plongée*⁸ sobre uma grande e movimentada avenida, ao mesmo tempo em que surge na tela a legenda “Rio de Janeiro 1999”. Simultaneamente, ouve-se a canção “Meu lugar”, de Arlindo Cruz, música-tema da novela:

8 Nome dado ao enquadramento em que a câmera filma o objeto de cima para baixo.

Meu Lugar⁹

O meu lugar
É caminho de Ogum e Iansã
Lá tem samba até de manhã
Uma ginga em cada andar
O meu lugar
É cercado de luta e suor
Esperança num mundo melhor
E cerveja pra comemorar
O meu lugar
Tem seus mitos e Seres de Luz
É bem perto de Osvaldo Cruz,
Cascadura, Vaz Lobo e Irajá
O meu lugar
É sorriso é paz e prazer
O seu nome é doce dizer
Madureiraaa, lá laiá, Madureiraaa, lá laiá
Ahhh que lugar
A saudade me faz lembrar
Os amores que eu tive por lá
É difícil esquecer
Doce lugar
Que é eterno no meu coração
E aos poetas traz inspiração
Pra cantar e escrever
Ai meu lugar
Quem não viu Tia Eulália dançar
Vó Maria o terreiro benzer
E ainda tem jongo à luz do luar
Ai que lugar
Tem mil coisas pra gente dizer
O difícil é saber terminar
Madureiraaa, lá laiá, Madureiraaa, lá laiá,
Madureiraaa

9 A letra da canção foi modificada para integrar a trilha sonora da novela. O bairro anteriormente homenageado era “Madureira” e passa agora a ser o fictício “Divino”.

Em cada esquina um pagode num bar
Em Madureiraaa
Império e Portela também são de lá
Em Madureiraaa
E no Mercado você pode comprar
Por uma pechincha você vai levar
Um dengo, um sonho pra quem quer sonhar
Em Madureiraaa
E quem se habilita até pode chegar
Tem jogo de lona, caipira e bilhar
Buraco, sueca pro tempo passar
Em Madureiraaa
E uma fezinha até posso fazer
No grupo dezena, centena e milhar
Pelos 7 lados eu vou te cercar
Em Madureiraaa
E lalalaiala laia lala ia...
Em Madureiraaa

Os planos visual, verbal e sonoro constroem, paulatinamente, a imagem de um bairro fictício do Rio de Janeiro, supostamente situado na confluência com a Avenida Brasil, conhecida via de acesso aos bairros da periferia carioca. As cenas iniciais mostram imagens estereotipadas da vida simples e humilde de periferia: meninos jogando bola ou empinando pipas; botecos cheios de gente bebendo cerveja; comerciantes em bancas de frutas nas ruas; trens lotados; meninas e jovens em pequenas rodinhas ensaiando passos de dança.

Não é difícil distinguir desde o início os temas que são apresentados pouco a pouco, mediante a disseminação de figuras: crianças jogando bola e empinando papagaio figurativizam o tema da infância, mais exatamente da infância pobre dos subúrbios e associam-se, também, a algumas temáticas ligadas ao jogo ao ar livre, tais como a descontração, a liberdade e a competitividade; os botecos cheios e a cerveja nas me-

sas são figuras associadas ao clima quente do país tropical, à descontração e, principalmente, à sociabilidade do habitante do Divino. Assim, mostra-se que as características da infância estendem-se à vida adulta, graças ao fortalecimento das relações humanas enquadradas nesse lugar de excepcional harmonia, que é o Divino.

Pouco a pouco, as imagens na tela vão criando os sentidos da vida cotidiana do lugar. Tomando como referência uma oposição entre dois processos de figurativização distintos, conforme propõe Courtés (1991), pode-se dizer que a novela faz uso do figurativo **icônico**, principalmente nesse prelúdio à trama que começa a se delinear. A hipótese de Courtés é a de que o figurativo evolui entre dois polos, sendo o icônico aquele que produz a melhor ilusão referencial, e o abstrato aquele que se distancia mais da “realidade”. Do ponto de vista linguístico, essa oposição se dá graças à densidade sêmica: dizer que alguém foi a um pagode traz maior detalhamento e, portanto, está mais próximo de uma formulação visual icônica, do que dizer que esse alguém foi a uma festa dançante. Sob o ponto de vista da semiótica visual, podemos tomar como exemplo duas figurativizações, escalonadas entre o maior e o menor efeito de realidade: a caricatura (figurativo abstrato) e a fotografia do rosto de alguém (figurativo icônico). Trata-se, assim, de uma oposição gradual, não categórica, que nos serve apenas para identificar, no caso do estudo da novela, as situações em que há uma manipulação enunciativa maior ou menor para produzir semelhança com o mundo sensível.

No início da novela, a necessidade de definir as espacialidades em que se darão os grandes confrontos faz com que o enunciador opte por um tratamento icônico, por meio do qual as formas visuais e verbais são rapidamente identificadas pelo enunciatário, sem qualquer sutileza que possa impedir

a assimilação do enunciado como verdade posta. Em muitos momentos, há coincidência entre o conteúdo expresso na letra da música-tema e na imagem mostrada, o que produz, na relação texto-imagem, um efeito de redundância semântica¹⁰. Exemplo disso é a cena que traz o copo de cerveja com espuma sobre a mesa, salientando as características visuais, táteis e gustativas da bebida, e isso exatamente no momento em que a letra da canção refere-se a ela: “e cerveja pra comemorar”. A iconização é, assim, incrementada pelo plano da expressão verbal da canção.

Os segmentos descritivos são constituídos de *flashes* de diversas situações tidas como corriqueiras no bairro retratado. Privilegia-se o coletivo, mostrando-se sempre agrupamentos em torno de ações dadas como prazerosas, o que é percebido pela fisionomia dos participantes, sempre sorridentes e animados. São figuras do coletivo as rodinhas de crianças brincando, as rodas de pagode, as mesas de bar, os jogos de equipe, a multidão que faz fila diante dos trens e a aglomeração nas ruas do Divino. Alternam-se com a descrição os segmentos narrativos, em que há predomínio da individualização. No caso, surgem localizações espaciais fechadas, como as residências, banco, salão de cabeleireiras. A simplicidade da vida é retratada, também, de modo simples, ou seja, a expressão sincrética afasta efeitos de ambiguidade, mostrando que o texto também se dirige ou dirige-se prioritariamente a um enunciatário que compartilha valores e saberes populares.

Harmonia é o termo que define a situação inicial do bairro do Divino. Mesmo quando há uma pequena quebra

10 A relação biunívoca entre o temático e o figurativo no início do capítulo, reforçada pela convergência entre a letra da música e as imagens, é característica dos discursos não-literários, que procuram minimizar as ambiguidades de sentido. A telenovela, enquanto gênero, procura conduzir o telespectador ao reconhecimento imediato da trama e da tipologia de personagens, daí a necessidade de construir enunciados de fácil compreensão.

nesse perfil harmônico, a ideia que se pretende ressaltar é a de unanimidade de valores. Assim acontece, por exemplo, quando o personagem Tufão critica o falso depoimento de um dos moradores, que afirma ter sido o responsável pela compra da primeira bola dada ao jogador. Na crítica, Tufão revela que o falso padrinho é um recém-chegado ao bairro, ou seja, um intruso que não pertence ao universo harmônico da comunidade; fortalece, assim, a ideia de uma coesão social baseada na crença de uma filiação a um lugar de excepcionalidade, onde os valores culturais são exclusivamente compartilhados pelos moradores mais antigos, verdadeiros “filhos” do Divino.

Contrastam com essa configuração da vida social harmoniosa, alegre, descontraída e participativa as cenas que mostram o ir e vir dos trabalhadores, apinhados em trens que ligam os bairros afastados ao centro da metrópole, onde certamente se instalam as grandes empresas que absorvem a classe operária. Essa dualidade espacial e social será projetada ao longo dos capítulos, não para mostrar a irreversibilidade dos papéis temáticos de patrão e operário, mas, ao contrário, para aproximá-los numa perspectiva que tem a mudança dos padrões socioeconômicos vigentes como principal afirmação de sentidos. Dessa forma, o rico empresário Cadinho aparece, já neste primeiro capítulo, ansioso pelo jogo em que atuará Tufão, que, sendo filho de uma ex-cozinheira de sua mãe, teria convivido com ele na infância. Cadinho mostra-se orgulhoso por conhecer e ter sido companheiro de Tufão na infância e, amenizando a visível diferença de classe social que os separa, diz torcer por dois times: aquele em que o amigo atuou no passado, o Divino Futebol Clube, e o Flamengo, atual equipe de Tufão.

O segmento textual que dá conta da descrição do bairro do Divino, e que engloba vários planos e tomadas, é acompanhado pela canção “Meu lugar”. A partir do sintagma nominal

que caracteriza o título da canção, como também boa parte do início das estrofes da letra, já se percebe a manipulação enunciativa para definir o bairro como um espaço de intimidade e exceção, onde a alegria prevalece (“é sorriso, é paz e prazer”), apesar da vida difícil do trabalho (“é cercado de luta e suor”). A letra remete a uma espécie de canção do exílio, embora o enunciador pareça inicialmente estabelecer um “aqui” ao se referir ao bairro, e isso muito em função da debreagem enunciativa de pessoa: “meu” lugar. Apenas na quinta estrofe instaura-se um “lá”, por debreagem espacial: “os amores que eu tive por lá”. Isso revela que o enunciador da canção, ao mesmo tempo em que se aproxima da situação, pela debreagem enunciativa de pessoa e de tempo (pretérito perfeito 1), dela se afasta espacialmente. O Divino é, assim, descrito por um olhar de fora, de alguém que pertenceu ao bairro num tempo anterior ao momento da enunciação. Os efeitos de aproximação e distanciamento produzidos pela letra da canção indicam a tensão dramática de que decorrem as constantes referências ao bairro, ora associado a personagens adaptados e mesmo orgulhosos de um modo de ser “suburbano”, ora ligado àqueles que a mobilidade social afastou da vida simples dos bairros periféricos.

A canção exalta o bairro como um lugar descontraído, de festa e comemoração, onde acontecem os jogos (“tem jogo de lona, caipira e bilhar”), a dança (“lá tem samba até de manhã”, “em cada esquina um pagode num bar”), o comércio simples e honesto (“por uma pechincha você vai levar um denço”) e o amor (“os amores que eu tive por lá”). É também um lugar de religiosidade (“caminho de Ogum e Iansã”, “mitos e seres de luz”); de intimidade (“Tia Eulália”, “Vó Maria”); e principalmente de esperança (“esperança num mundo melhor”, “um sonho pra quem quer sonhar”, “fezinha”). Com exceção da

religiosidade¹¹, os outros temas presentes na música foram bastante explorados pela novela, que fez do Divino o lugar de referência do amor, da descontração, da esperança e da intimidade, tendo como apoio os espaços relacionados ao jogo de futebol (clube e casa do jogador Tufão) e do comércio simples e honesto (bar do Silas, loja de roupas, salão de cabeleireiras).

Ao longo deste primeiro capítulo, são apresentados os diferentes personagens em inter-relação. Observa-se uma *debreagem* temporal enunciativa, que situa a história no passado e estabelece uma distância entre os atores do enunciado e os atores da enunciação. As formas do passado tomam sentido diante de um presente também fictício, porém supostamente coincidente com a *espácio-temporalidade* do telespectador¹².

Vários núcleos de personagens são apresentados neste início de história. Na presente análise, privilegiaremos apenas os que forem necessários para o entendimento do suspense criado ao final do capítulo.

O jogador Tufão (Murilo Benício) é o foco das atenções, porque sobre ele pesa a responsabilidade de assegurar a vitória ao time do Flamengo, em jogo decisivo. Tufão aparece

11 O sincretismo religioso que aparece na canção, popularmente conhecido como umbanda e/ou candomblé, não é enfocado na novela. Destaca-se, no entanto, a participação ativa de Carminha nas atividades da igreja, seja para reforçar, diante dos que creem em sua autenticidade, suas virtudes de mãe e esposa exemplar, seja para se servir dos compromissos da fé como *álibi* para seus encontros extraconjugais. De todo modo, há uma crítica feroz às práticas religiosas que, sob a aparência de um verdadeiro cristianismo – e particularmente catolicismo –, servem-se da fé para a *espoliação* de bens materiais e o enriquecimento pessoal. Sob esse aspecto, Carminha tem um papel fundamental na trama, porque aparece como a falsa beata, que *acoberta* os malfeitos do padre e participa com ele de transações financeiras ilícitas. Ao ser desmascarada, a personagem contribui para a revelação da falsidade ideológica do pároco e do esquema de corrupção que há anos afetava aquela comunidade.

12 Alguns capítulos depois, por meio de *embreagem* temporal, o presente será anunciado, trazendo a personagem Rita já adulta, vivendo com seus pais adotivos na Argentina. Na cena que determina a volta ao tempo concomitante, Rita, ainda criança, amassa uvas com os pés em movimentos *cadenciados*, enquanto gira o corpo para ambos os lados; num desses giros, a *sobreposição* do rosto e corpo de outra atriz (Débora Falabella) sobre a menina cria o efeito de sentido da maturidade e do tempo transcorrido.

nervoso e irritado com a proximidade da partida, cercado de amigos e familiares, sendo todos assediados por perguntas de repórteres, interessados no prognóstico do jogo. Além disso, o jogador prepara uma surpresa para sua namorada, a dona do salão de cabeleireiras Monalisa (Heloisa Périssé), que será pedida em casamento.

Na casa de Genésio (Tony Ramos), a segunda esposa, Carminha (Adriana Esteves), mostra-se impaciente e má com a pequena Rita (Mel Maia), sua enteada. A cena abre-se numa atmosfera escura. Embora as venezianas estejam abertas, as cortinas impedem a passagem da luz. A televisão está ligada, mas aparentemente ninguém assiste ao programa que aparece na tela. O enunciador propõe ao enunciatário um ponto de vista de natureza disfórica, em que se anuncia a perspectiva pessimista que dominará esse núcleo de personagens durante o primeiro capítulo. A penumbra no interior da sala onde brinca a pequena Rita reforça ao menos dois sentidos, ambos caracterizados como passagem de um extremo a outro de dois eixos semânticos, que podemos denominar felicidade e segurança: a solidão e tristeza da menina, que recentemente perdeu a mãe e é desprezada pela madrasta; e a iminente venda da casa, que será fechada em breve, após ter pertencido à família durante décadas.

A casa, modesta em seu interior, mas aparentemente ampla, é o espaço de referência da felicidade familiar, caracterizada como ocorrência de um tempo anterior ao atual. A passagem da felicidade e segurança para a infelicidade e insegurança acentua-se neste primeiro capítulo com as ações maldosas e pouco carinhosas de Carminha e a concretização da venda da casa, que marca o início da desterritorialização da garota, tanto no sentido próprio, de espaço físico, quanto no sentido figurado, de espaço familiar. Nota-se que a menina

brinca com uma boneca e um caminhão de bombeiros, simulando um acidente e o conseqüente pedido de socorro da vítima. A disforia criada pela encenação do acidente prolonga-se no diálogo travado entre Rita e a madrasta, com a superposição da vitimização da boneca sobre a própria criança, que se percebe sozinha, sem ter com quem contar para salvá-la.

Rita é o antissujeito de Carminha: enquanto a mulher tenta, rapidamente, encaixotar e organizar os objetos da casa, a fim de efetivar sua venda, a menina retira brinquedos, roupas e outros objetos da caixa, tentando fazer prevalecer sua vontade de permanecer no local e reativar a memória de um tempo feliz. No diálogo, Rita diz a Carminha: “Tá ajeitando pra quê? A gente não vai se mudar daqui”, manipulando, por provocação, a madrasta, que não se intimida e prossegue na arrumação.

A cena é uma espécie de catáfora semântica da reversibilidade dos fatos. A vingança de Rita/Nina, que será efetivada ao final da novela, é também uma operação de disjunção, na qual Carminha perderá seu território familiar e físico, indo parar no mesmo lixão onde Rita ficou. Rita agirá como destinador julgador e será responsável pela sanção dada a sua rival. Para isso, no entanto, deve munir-se do /poder-fazer/, ou seja, adquirir a competência para punir. Boa parte da novela mostrará, exatamente, a aquisição dessa competência pela cozinheira Nina, infiltrada sob o modo do segredo na casa de Tufão. Pode-se dizer que a novela realiza a passagem das modalidades virtualizantes para as modalidades atualizantes da vingança. Nesse contexto, o /parecer/ de Rita (a passagem da verdade ao segredo) é um dos principais elementos para a execução da ação de vingança, já que, para persuadir os familiares de Carminha, é necessário ganhar sua confiança. Rita se faz amar e respeitar pelas pessoas do círculo de Carminha, a fim de descobrir os pontos fracos da inimiga, bem como se inteirar das diversas

perversões e maldades praticadas por ela. Para isso, prepara-lhes pratos magníficos, seduzindo-as pelo paladar e pela visão. Os dois papéis temáticos, o de cozinheira e o de enteada, confundem-se, em sincretismo, no mesmo ator e darão origem a diferentes percursos actanciais, até que a revelação final traga à tona a verdadeira identidade da moça.

Neste primeiro capítulo há a manipulação inicial sobre o enunciatório, a fim de estabelecer os parâmetros de leitura do mundo encenado. Busca-se afirmar a vilania de Carminha desde o princípio, mostrando-se a falsidade da moça pelo jogo do ser e parecer. As duas, madrasta e enteada, discutem e ofendem-se mutuamente, numa cena bastante tensa, que culmina com a inesperada e providencial chegada de Genésio. O marido, dizendo “é toda hora isso” deixa entender que o desentendimento entre as duas é constante. O lado inescrupuloso de Carminha é exposto desde esse capítulo inicial. Trava-se um jogo de ambiguidades, em que cada personagem, que com ela convive, tem uma visão diferente dela. A menina não só sofre a maldade da madrasta, mas também vivencia a mudança de tratamento que ela lhe dispensa quando estão ambas diante do pai.

Em conversa com o marido, a mulher se diz sofrida e desejosa de aproximação com a enteada, mas para o telespectador isso não passa de uma máscara assumida pela madrasta para conseguir benefícios. Está em jogo a venda da casa, herança da primeira esposa de Genésio. No diálogo entre ele e Carminha, percebe-se que a venda da propriedade, prevista para aquele dia, é algo que o entristece, mas a mulher convence-o a vendê-la, alegando que isso lhes propiciaria uma nova vida, mais alegre e livre da memória do passado.

Volta-se à casa de Genésio, onde Carminha dá instruções ao marido de como proceder para transportar o dinheiro da

venda da casa. Ela lhe fornece uma pasta, na qual ele deverá colocar o dinheiro, já sabendo, é claro, que seu cúmplice se encarregará de interceptá-lo à saída do banco. Genésio mostra-se obediente e ingênuo perante a esposa e o telespectador, o que acentua os efeitos de passionalização negativa do telespectador em relação a Carminha.

A pequena Rita despede-se do pai para tomar a condução que a levará ao colégio, mas no caminho muda de ideia e volta para casa, exatamente no momento em que Carminha conversa com Max ao telefone, para acertar os detalhes do roubo. A menina ouve, escondida, a conversa da madrastra e mostra-se muito surpresa e assustada. Há um momento de grande tensão, no qual Carminha, a pedido de Max (Marcello Novaes), percorre a casa para saber se está realmente sozinha. Um telefonema interrompe a busca e a menina se põe a salvo. Em seguida, Rita caminha apressadamente pelas ruas do Rio de Janeiro, pega um ônibus e vai até a construção onde seu pai trabalha, provavelmente como mestre de obras. As cenas são também cheias de tensão, porque não se sabe se a garota terá tempo hábil de avisar o pai sobre o plano de Carminha e Max. Alternam-se os planos de filmagem, ora mostrando Genésio preparando-se para sair do trabalho, ora mostrando o desespero da menina, que tem um longo caminho a percorrer até encontrar o pai. Atuam, aqui, os atrasos, freando a narrativa para provocar o suspense. Finalmente, a menina encontra o pai parado no trânsito, dentro do carro, e conta-lhe o que acabara de ouvir, mas o pai parece não acreditar no que ela diz, atribuindo a história narrada ao fato de a menina não gostar da madrastra.

No banco em que se deve realizar a concretização da venda da casa, Genésio termina de contar o dinheiro recebido e sai, quando é assaltado por dois homens que chegam numa

moto. Genésio aparenta grande nervosismo, tenta alcançar os ladrões, mas logo desiste e retorna ao banco. Tudo leva a crer que Genésio foi realmente lesado e que, portanto, Carminha triunfou em seu plano. Descobre-se, no entanto, que a mala roubada continha apenas papéis velhos e que os ladrões foram enganados. O verdadeiro dinheiro é dado pelo gerente do banco a Genésio, que sai agora caminhando pelas ruas, visivelmente entristecido. A música que acompanha a cena tem acordes que sugerem melancolia, o que reforça os efeitos de passionalização indicadores da decepção sofrida pelo homem.

A câmera mostra o homem chegando, abatido, à casa que acaba de vender. A casa vista do exterior é grande e antiga. As imagens referendam o valor atribuído ao objeto “casa” pelo sujeito da disjunção: tradição familiar, herança e memória. Genésio esconde o dinheiro na cozinha, sem que Carminha perceba. Em seguida, cumprimenta a esposa e lhe diz que foi assaltado; a moça pergunta-lhe os detalhes do roubo, afetando grande tristeza e piedade pelo ocorrido, revelando, mais uma vez, a mentira que a caracterizará por toda a novela. Consolando o marido, e sempre modalizada pelo /parecer/, Carminha diz que o incidente é menos importante que o amor que eles sentem um pelo outro e se propõe a trabalhar para ajudar o marido nas despesas da casa.

Genésio vai ao quarto da filha, diz que agora acredita no que ela havia contado sobre Carminha e revela onde escondeu o dinheiro; diz que vai sair e pede-lhe que não abra a porta da casa para ninguém. Pouco tempo depois, ainda na casa de Genésio, Carminha atende o telefone. É Max, mas ela diz ao marido que se trata do chamado de uma velha tia. Genésio finge acreditar, mas sua fisionomia, visível apenas para o telespectador, faz supor que o homem agora não se deixará mais enganar pela esposa. Pelo telefone, os amantes marcam

encontro na “laje” de algum conhecido.

Carminha diz que vai comprar cerveja na esquina, mas parte para se encontrar com Max. Genésio segue-a, mas antes recomenda à menina que feche as portas e janelas e não deixe ninguém entrar.

Na laje, Max e Carminha desentendem-se, um culpando o outro pelo fracasso do roubo. Enquanto isso, Genésio ouve toda a conversa. Max, visivelmente encolerizado com a suspeição de Carminha, que o acusa de estar dando um golpe, deixa a amante sozinha, e Genésio se aproxima dela, chamando-a. Há uma violenta discussão entre marido e mulher. Carminha golpeia Genésio, que cai de uma escada e bate a cabeça fortemente.

Como mecanismo de atenuação da tensão, muda o núcleo dramático, justamente para um cenário de festa e descontração. No estádio de futebol, mesmo sob uma chuva torrencial, Tufão faz dois gols e garante a vitória ao Flamengo. Num reforço de verossimilhança, Kléber Machado, conhecido comentarista esportivo, narra a vitória. A alegria no Divino transborda nos bares e ruas do bairro.

Na noite escura, Genésio vaga pelas ruas, trôpego, visivelmente machucado, amaldiçoando Carminha.

Na casa de Genésio, Max e Carminha, do lado de fora, tentam arrombar a porta, enquanto a pequena Rita esconde-se, aos sobressaltos.

Enfim, nas cenas finais do capítulo, Tufão dirige seu carro, voltando para casa após o jogo. Ele canta, alegre, acompanhando a música que toca no rádio, sob uma forte chuva. Um barulho percebido e sangue no para-brisa fazem-no parar na avenida. Só então ele se dá conta de que atropelou alguém; desce do carro e vê Genésio caído, aparentando estar gravemente ferido. Com voz entrecortada, Genésio diz a Tufão “Pelo

amor de Deus”, seguido do nome completo de sua mulher; para acalmá-lo, Tufão promete que cuidará dela. Genésio não tem tempo de lhe revelar a verdade sobre Carminha. A cena é congelada no rosto de Tufão, aterrorizado diante da morte de Genésio, em plano aproximado, conforme se vê na figura 1:



Figura 1 – Frisada 1 – Capítulo 1

Sob o ponto de vista da semiótica narrativa, o atropelamento de Genésio pode ser encarado como um subprograma vinculado a um PN principal, que tem Carminha como sujeito-operador da conjunção com um objeto que poderíamos chamar de ascensão social. Carminha quer ser alguém na vida, ter dinheiro para sair de uma situação socioeconômica desfavorável. Embora não se conheça, ainda, neste primeiro capítulo, o passado da moça, Carminha passou a infância num “lixão”, onde também viveu Max. Ambiciosa e sem escrúpulos, a moça planejava apossar-se do dinheiro recebido pela venda da casa de Genésio. Tudo indica, inclusive, que ela o tenha manipulado para efetuar a venda, servindo-se de argumentos que levaram o marido mais a um /dever/ do que propriamente um /

querer/ fazer: a disjunção da casa levaria o casal à conjunção com uma vida nova, mais feliz, sem as lembranças tristes da casa velha, já que ali adoecera e morrera a primeira esposa de Genésio.

Embora quisesse se livrar de Genésio, o atropelamento não foi programado por Carminha, tendo ocorrido, semiótica-mente falando, como **acidente** (LANDOWSKI, 2006). Entretanto, se para Tufão o atropelamento foi uma surpresa altamente disfórica, para Carminha a perda do marido teve efeito euforizante, pois serviu como aquisição da modalidade do / poder/ para o início de seu enriquecimento.

A performance do atropelamento é precedida por diversos índices semânticos, que anunciam a tragédia vindoura: de um lado, a chuva forte e a baixa visibilidade, que dificultam a locomoção; de outro, a caminhada trôpega de Genésio, que o coloca como alvo fácil de um veículo em movimento. Finalmente, o barulho de um choque e a presença de sangue no para-brisa funcionam, respectivamente, como metonímia e sinédoque do acidente de trânsito e são interpretados pelo destinatário Tufão como um dever-parar. Porém, seu estado de euforia (recém-chegado da comemoração da vitória do jogo) não o predispõe para sentimentos negativos. Aspectualizada durativamente, a cena mostra Tufão envolvido numa estrutura patêmica ternária, que parte do contentamento ao desespero, passando pela apreensão e pelo medo. A cena é congelada justamente no momento dessa segunda passagem, quando Tufão passará da possibilidade para a certeza em relação à morte de Genésio. É essa mudança de prognóstico que é retratada na primeira frisada da novela, ao final do primeiro capítulo.

Ao ouvir os últimos suspiros de Genésio, Tufão se torna sujeito do fazer segundo duas competências: a competên-

cia semântica, que inscreve um PN virtual; e a competência sintática, que permitirá a execução do referido programa. A execução do programa depende das diferentes modalidades em jogo. No caso, Tufão será modalizado pelo dever, porque interpreta erroneamente as palavras de Genésio, que, a seus olhos, é destinador de um programa de proteção: para Tufão, o homem, antes de morrer, teria pedido ao responsável e testemunha de sua morte que zelasse pelo bem de sua esposa, o que, aliás, constituiria um dos conhecidos estereótipos narrativos aos quais o espectador de filmes, novelas e séries já está acostumado. Ao contrário disso, Genésio esforçou-se, em vão, para revelar a alguém a sórdida armação de Carminha, tentando, assim, preservar o bem de sua filha, garantindo-lhe o dinheiro da casa e um futuro sem a presença da madrasta. Nós, telespectadores, sabemos que Genésio quer a punição de Carminha, e que para isso ele pede ajuda ao motorista que o atropelou, sem mesmo saber quem é. Tendo conhecimento de boa parte do PN de espoliação de Carminha, e conhecendo um pouco a personalidade de Tufão, mostrado desde o início do capítulo como o bom moço, entendemos ou pressentimos que o novo programa que se virtualiza a partir do atropelamento é, na verdade, um antiprograma, colocado em relação de contrariedade ao programa virtual de punição, não atualizado.

2. Frisada e interação

O compartilhamento desigual da verdade sobre os fatos é um dos grandes trunfos dessa novela para prender a atenção do telespectador e tornar viável o processo de folhetinização. Durante uma longa série de capítulos, a verdade sobre Carminha é compartilhada apenas pelo telespectador e os

dois malfeitores. A própria Ritinha desconhece as circunstâncias exatas da morte do pai, pois estava protegendo a casa no momento em que a madrasta e o pai discutiam na laje. A cumplicidade estabelecida com o telespectador mediante o estado de segredo é um dos responsáveis pela aproximação dos dois atores enunciativos, enunciador e enunciatário, que se colocam boa parte do tempo sob um regime de união (LANDOWSKI, 2004). Estabelece-se entre eles uma relação de reciprocidade, em que o saber é partilhado de forma equilibrada entre as partes envolvidas, devendo um se ajustar ao outro no intercâmbio da informação. Assim, se as pistas de revelação dos enigmas fornecidas pelo enunciador ultrapassarem uma dada medida, o enunciatário poderá perder o interesse pela trama; por outro lado, se ao enunciatário couber menos informação do que o necessário para a interação, a trama não será compreendida e, da mesma forma que ocorre no caso do excesso, haverá perda de interesse por parte do telespectador.

A simples sucessão dos acontecimentos, ainda que provoque no telespectador a curiosidade e a expectativa sobre seus possíveis desdobramentos, não é, em si, suficiente para configurar a tensão narrativa. Para que as emoções sejam compartilhadas, a fim de que a interação entre enunciador e enunciatário seja a maior e a melhor possível, do ponto de vista da adesão ao contrato fiduciário que se estabelece entre eles, é preciso que haja uma situação de identificação do destinatário com os personagens da trama. É nesse sentido que a noção semiótica de junção parece corresponder apenas parcialmente ao que ocorre entre o telespectador e a história vivida na tela; daí a necessidade de se recorrer às noções de união e ajustamento (cf. LANDOWSKI, 2004) para clarificar os fenômenos decorrentes do suspense.

Tanto a junção quanto a manipulação, existem, é cla-

ro, como regimes de sentido que presidem à relação entre o destinatário e o objeto textual que lhe é, de alguma forma, comunicado; mas é pelo ajustamento, na reciprocidade do sentir, que se estabelece, de fato, esse modo de interação no qual importa mais **“o que acontece** entre os actantes, ou melhor, **o que se passa**, esteticamente e a cada instante, entre um e outro, **qualquer que seja o estado momentâneo de junção**” (LANDOWSKI, 2004, p. 63, grifo nosso). Ao aprofundar o estudo da interação, Landowski (2006) institui quatro regimes: programação, manipulação, ajustamento e acidente, numa variação que vai do mais programado e previsível ao acidental e sem controle. Na novela, prevalecem os regimes de manipulação e ajustamento. O primeiro, predominante, reafirma o carácter previsível da dramaturgia televisiva, ao fazer corresponder a reação do telespectador à intencionalidade do autor. O segundo, embora mais raro, foi evidenciado em *Avenida Brasil*, pela mobilização emocional que a novela despertou, que parece ter ido além de um fazer persuasivo correspondido. Ainda que a relação “*in vivo*” entre duas pessoas seja o ambiente favorável à manifestação sensível, em que um se ajusta ao outro, em que os actantes sentem um ao outro, no programa de televisão pode-se pensar num “*in vivo*” *in vitro*, em que o encontro se dá mediado pela tela da TV, mas não deixa de se realizar como uma situação de ajuste sensível e emocional. Na identificação do espectador com os personagens projetados no enunciado ocorre o ponto de virada da interação, criando-se as condições enunciativas que se manifestam, concretamente, em torcidas contra e a favor de certos desdobramentos da novela, ou, em grau mais exacerbado, em ataques e agressões aos atores que encarnam os personagens do enredo.

O suspense criado no primeiro capítulo de *Avenida Bra-*

sil resulta, em grande parte, de uma interação particular do telespectador com o personagem Tufão, vítima de uma fatalidade que o coloca, sintagmaticamente, no ponto de conversão entre a atualização de seu PN e a virtualização de um antiprograma. Passionalizado pela alegria e descontração resultantes do sucesso profissional – nada mais gratificante do que ter sido o marcador do gol da vitória – e pessoal – está de casamento marcado com a mulher que ama –, Tufão é subitamente envolvido numa situação sobre a qual não tem o mínimo controle: sob uma forte chuva, num lugar aparentemente ermo, ele atropela sem querer um desconhecido que balbucia palavras quase ininteligíveis e que possivelmente não resistirá aos ferimentos decorrentes do acidente. Temendo sanções, preocupado com o moribundo, mas também com seu próprio futuro, Tufão se percebe impotente e sozinho. A apreensão em seu rosto é visível e sua costureira descontração desaparece diante do telespectador que, de alguma forma, contagiado pela mesma emoção do personagem, passa a formular hipóteses e levantar prognósticos sobre o que vai se passar a seguir, como numa situação real. É nesse ponto de extrema tensão que a imagem é congelada, suspendendo, até o capítulo seguinte, a continuidade dos eventos e mobilizando o telespectador pelas paixões marcadas por espera e incerteza (ansiedade, inquietação, angústia, etc.).

A primeira frisada de *Avenida Brasil* trouxe inovação para os chamados **ganchos**, nome comumente dado ao recurso de suspensão dramática nas telenovelas, nos momentos de tensão ou grande expectativa. No tocante ao congelamento, a frisada criou uma analogia entre a suspensão sintagmática de conteúdo (a ruptura de programas narrativos, com recuo rumo à virtualização) e a suspensão do sintagma no plano da expressão, com a elipse da cor. Mas a maior novidade foi

a presença de um efeito fotográfico conhecido como *bokeh*, que consiste, basicamente, numa distorção proposital de foco, obtida por meio de ajustes de lentes. O *bokeh* resulta em pequenas esferas coloridas, que marcam a área desfocada e, por contraste, enfatizam o assunto focado. As frisadas foram construídas sobre essa constante de contraste entre o branco e preto dos personagens congelados e o colorido das esferas de *bokeh*. As “bolinhas” de *Avenida Brasil* tornaram-se rapidamente conhecidas e se transformaram numa espécie de ícone da novela, a metonímia que permitia identificar visualmente o programa, seja em seu formato tradicional, seja nos inúmeros paratextos que circulavam na época de sua exibição.

Ao observarmos as frisadas como um conjunto no interior do texto maior de *Avenida Brasil*, percebemos que as esferas coloridas também estão presentes em outros momentos e, particularmente, na abertura da telenovela. A abertura mostra um baile popular, onde pessoas dançam ao som de “Vem dançar kuduro”, canção composta no ritmo homônimo, o *kuduro*, gênero musical de origem angolana. As esferas estão presentes em grande quantidade e a alternância de câmeras faz com que elas pareçam também dançar ao som da mesma música.

O dinamismo da dança de abertura, assim como o movimento expresso na própria letra da canção, contrastam com o imobilismo da cena congelada ao final da novela. Distingue-se, assim, uma oposição semântica entre o /dinâmico/ e o /estático/, homologável, também, à /continuidade/e /ruptura/, já que a cena final caracteriza-se como uma cesura ao sintagma dos eventos, enquanto que a abertura sugere sua manutenção, ao anunciar a retomada do cotidiano. No plano da expressão, ao compararmos abertura e frisada, considerando a predominância do som na abertura e do preto e branco do congelamento de imagem, observamos as oposições /sonori-

dade/ vs. /silêncio/ e /policromático/ vs. /monocromático/.

Observa-se que a frisada, em sua unidade, ou seja, destacada do conjunto maior das cenas da novela, caracteriza-se não apenas pelo preto e branco e imobilidade da imagem, mas também pela presença sempre constante do *bokeh*. A frisada constitui-se, assim, numa sinédoque em relação ao conjunto maior, uma parte desse todo ao qual remete pela presença dos atores e cenário, e pelas esferas de *bokeh*. Na frisada apresentada na figura 1, nota-se um primeiro plano em preto e branco, exibindo, ao centro, o personagem Tufão, e um plano de fundo colorido, pouco nítido, das “bolinhas”, distribuídas entre os dois lados do personagem. É possível estabelecer para o plano da expressão algumas categorias, como, por exemplo, nítido vs. difuso, colorido vs. preto e branco, circundado vs. circundante, unidade vs. multiplicidade. Trata-se de categorias que refletem as relações estabelecidas entre o personagem e seu meio, no caso, entre Tufão e o espaço da rua onde se deu o atropelamento. Quanto ao plano do conteúdo, pensando-se nos sentidos disseminados no primeiro capítulo, pode-se reter como oposição semântica principal a /harmonia/, relativa ao bairro do Divino e seus habitantes, vs. /desarmonia/, consequência direta do súbito e inesperado acidente que envolve Tufão.

Dentro do conjunto maior da novela, as categorias apontadas acima podem assumir um valor semântico diferente, se pensarmos nas frisadas como o elemento mais significativo da interação entre os actantes da enunciação. As frisadas são o ponto nevrálgico do ajustamento entre as partes, o momento em que o telespectador avança hipóteses e produz sentidos, ao mesmo tempo em que, ao se identificar em maior ou menor grau com os personagens, avalia a pertinência ou não de fatos e emoções vividos na tela. Ou seja, o destinatário caminha em duas direções opostas da leitura, por um lado assimilando o

caminho percorrido e, por outro, projetando sua expectativa e curiosidade sobre os percursos vindouros. No plano de conteúdo, a frisada, em sua função dramática, opera sobre as oposições /contínuo/ vs. /descontínuo/ e /movimento/ vs. /imobilidade/: os eventos se sucedem e podem ou não se perfilar em percursos opostos aos que estão sendo observados em determinado capítulo; podem ou não parar as ações em curso, para o ingresso de outras. No plano da expressão, a cor e a não-cor (o branco e preto) opõem um primeiro plano, geralmente preenchido por personagens principais, e o plano de fundo desfocado; o silêncio, precedido por um efeito sonoro ascendente que acompanha o congelamento, instala-se após a complexa sonoridade da novela; e, finalmente, a imobilidade da imagem congelada em fotograma opõe-se ao movimento de imagens característico da televisão e do cinema.

Admitindo-se que as bolinhas do *bokeh* sejam as marcas metonímicas do /dinâmico/ e da /continuidade/, pensamos ser possível estabelecer as seguintes relações semissimbólicas:

Tabela 1 – Relações semissimbólicas

Plano de Conteúdo	Contínuo	vs.	Descontínuo
Plano de Expressão visual e sonora	Movimento	vs.	Imobilidade
	Esférico	vs.	Não-esférico
	Colorido	vs.	Preto e branco
	Sonoridade	vs.	Silêncio

Sob esse ponto de vista, as frisadas finais abrigam, em sua conformação visual, a representação do que é cotidiano e contínuo, tal como a vida passada no bairro Divino, expressa pelas “bolinhas”; e a representação do que não é usual ou que causa surpresa ou temor, expressa pelo congelamento em preto e branco. Tudo se passa como se o *bokeh* presente na frisada servisse para alertar o telespectador de que aquela

parada será provisória e que o movimento de imagens será restituído em breve; que a conjunção com o /saber/ foi temporariamente suspensa, mas que bastará ao destinatário cumprir sua parte do contrato para que o destinador restitua-lhe o /poder-saber/.

Enfim, situada num momento crucial da cooperação interpretativa, em que se estimula a imaginação do telespectador, a frisada marca a afirmação da ficção e a conseqüente negação da impressão de realidade. É nesse ponto que se estabelece o suspense e se garante a adesão do telespectador à seqüência dos “próximos capítulos”.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *et. al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2012.

BARONI, R. **Récit de passion et passion du récit**. *Vox poetica*, 2005. Disponível em: <http://www.vox-poetica.org/t/pas/baronipsnr.html>. Acesso em 21 jan. 2014.

BARROS, D. L. P. de. Comunicação de risco. In: PRETI, D.; LEITE, M. Q. (Org.). **Comunicação na fala e na escrita**. v. 12. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 21-48.

BARTHES, R. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

COURTÉS, J. **Analyse sémiotique du discours**. Paris: Hachette, 1991.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Sémiotique**. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2. Paris: Hachette Université, 1986.

LANDOWSKI, E. Les interactions risquées. **Nouveaux actes sémiotiques**, n. 101-103, Limoges: PULIM, 2006.

_____. **Passions sans nom**. Paris: PUF, 2004.

TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos sincréticos. In: OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (Org.). **Linguagens na comunicação**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

TELENOVELA. **AVENIDA BRASIL**, Rio de Janeiro: Rede Globo, 20 out. 2012. Programa de Televisão.

Artigo recebido em março de 2014 e aprovado em maio de 2014.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>