



FIGURATIVIZAÇÃO E A ESTRUTURA SERIADA DA TELENVELA

Ana Sílvia Lopes Davi Médola

UNESP - Bauru

Resumo: Na telenovela, assim como em outros textos, o componente figurativo está intrinsecamente ligado ao nível sêmió-narrativo, pois a figurativização é um dos níveis por onde o sentido se concretiza. Contudo, na telenovela, os procedimentos de figurativização adquirem uma dimensão mais abrangente porque atuam não somente como recursos de construção de efeitos de sentido de verossimilhança, mas também forjam, pela demarcação de identidade e alteridade enquanto relação de pressuposição recíproca na evolução da narrativa, configurações textuais que agem como facilitadores da fruição do programa seriado, reforçando a identificação e o interesse do enunciário pela trama.

Palavras-chave: Semiótica; Televisão; Telenovela.

Quando nos perguntamos o que há de específico na construção figurativa do texto televisual logo nos vêm à mente idéias já consideravelmente discutidas e aceitas por estudiosos de televisão. Certamente as possibilidades de transmissão ao vivo de mensagens audiovisuais e a manipulabilidade da imagem eletrônica são duas especificidades da televisão, não experimentadas anteriormente por outros meios. Na telenovela, no entanto, não encontramos nenhuma dessas duas especificidades do meio. Os capítulos são gravados e editados antes de ir ao ar e as imagens, em sua quase totalidade, mantêm a tradição figurativa perspectivista do modelo renascentista. Dessa forma, fica a questão: existe algo de específico na telenovela que a diferencie de outros programas televisuais?

Tendo em vista o fato de que telenovela é um dos formatos do gênero ficção do meio televisual, não consideramos pertinente trabalhar com o termo especificidade, uma vez que acreditamos ser a especificidade algo relativo à constituição do meio. Entretanto, no tocante



às estratégias de construção discursiva, podemos sim observar características mais recorrentes na telenovela.

Em relação ao fazer enunciativo da figuratividade, do colocar em discurso os elementos figurativos, o enunciador estabelece com o enunciatário um contrato fiduciário sustentado por dois pilares: o primeiro, de que nada lhe seja alheio e, o segundo, de que o enunciatário possa vivenciar as emoções dos atores da narrativa. E de que modo a enunciação instala estes pilares? A nosso ver, o que a televisão enquanto meio permite, e a telenovela enquanto formato de programa utiliza sistematicamente como característica de construção discursiva, é trabalhar a categoria aspectual da continuidade, de modo que a organização do sintagma textual dos programas narrativos não destitua do enunciatário o efeito de onipresença, enquanto observador da ação que assiste. Integrar o enunciatário na ação, garantir a ele a sensação de participar, de estar dividindo os conflitos e soluções de cada programa narrativo, são motivações estabelecidas pelo contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário. Isso se dá por uma forma de interação produzida pelo que Ana Cláudia Oliveira denomina “contacto”, ou seja, estar diante da mediação pela linguagem (OLIVEIRA: 2000:177).

A telenovela só acontece para o enunciatário na medida que existe uma situação de contacto. Assistir telenovela é ter presentificado representações que acionam as dimensões do inteligível e também do sensível para significar. Ao acompanhar diariamente os desdobramentos da narrativa, são convocados os regimes de sentido do enunciatário que permitem a ele não só compreender o que transcorre nas cenas de cada capítulo, mas também se emocionar com os conflitos, conquistas, alegrias e tristezas vividas por cada personagem. Atualizar esse contacto a cada dia, quando o enunciatário se posiciona diante do aparelho de televisão, é aceitar o contrato de fé proposto pelo enunciador e fazer cumprir o programa de manipulação do enunciatário pelo enunciador.

Entre as estratégias de enunciação que fazem o enunciatário estabelecer a interação, o contato com a novela, estão as que criam efeitos de sentido de unidade espacial e ininterrupção temporal no decorrer das cenas. Isto se deve ao fato de a televisão dispor de alguns recursos de captação de sons e imagens que facilitam a utilização de cortes sem prejuízo da continuidade no interior das cenas. O principal recurso é a utilização de mais de uma câmera para captar a mesma ação. Isso se traduz em cortes precisos que não deixam



dúvida de que, embora o texto apresente tomadas em ângulos diferentes, a ação é a mesma. Assim, promove-se uma “fluidez” que contribui ainda mais para enfatizar o efeito de verossimilhança.

Essa fluidez é sentida globalmente, mas é manifestada sutilmente na projeção do mesmo espaço. Embora a maioria das tomadas seja de atores individuais, a gestualidade, a direcionalidade dos olhares que fazem remissão a interlocutores presentes no ambiente, denotando muitas vezes até a proxêmica entre eles, mas principalmente ampliando os limites visuais para além do quadro que se vê. Também o teor dos diálogos remete à noção de continuidade espaço-temporal. O efeito de fluidez contínua constitui a narrativa novelesca, garantindo que o enunciatário seja persuadido a acreditar que tem acesso a toda a ação, quando na verdade é o enunciador que pelos procedimentos de discursivização o faz crer nisso. Ou seja, o enunciatário é manipulado e renova a cada capítulo sua interação com o texto, estabelecendo o contacto, que é, em última instância, o que as emissoras buscam: a audiência. É importante enfatizar, mais uma vez, que esse procedimento de discursivização não é uma especificidade da telenovela. A captação simultânea de várias tomadas de uma mesma ação também é utilizada em outros tipos de programas televisivos. No entanto, a simultaneidade espaço-temporal dá maior legitimidade aos procedimentos de figurativização constituindo estratégias para enfatizar o efeito de sentido de verossimilhança.

Sendo a figuratividade a tela do parecer podemos pensá-la como um divisor, uma demarcação entre o que está expresso e o que está inexpresso em um texto qualquer. O prefixo “in” de inexpresso nos remete a significações similares como dentro, contido, submerso, velado, que só se pode ver nas brechas deixadas pela imperfeição do que está expresso. Uma tela imperfeita que, ativada pela percepção dos sujeitos observadores, entreabre-se e permite entrever além do que se dá a ver. É a tela que media a tensão entre ser e parecer.

O componente figurativo está intrinsecamente ligado ao nível sêmio-narrativo, porque a figurativização é um dos níveis por onde o sentido se concretiza. Contudo, na telenovela, cujo formato é fragmentado, seriado, o caráter figurativo adquire uma outra dimensão. Acreditamos que ele atua enquanto uma estrutura de sustentação da forma de textualização, pois está na representação de correspondentes do mundo natural a base de construção, não só



dos efeitos de sentido de verossimilhança, mas também da organização textual dos percursos figurativos. Para Greimas:

“entende-se por percurso figurativo um encadeamento isotópico de figuras, correlativo a um tema dado. Esse encadeamento, fundamentado na associação de figuras - próprio de um universo cultural determinado, é, em parte, livre e, em parte obrigatório, na medida em que, lançada a primeira figura, essa exige apenas algumas, com exclusão de outras. Dadas as múltiplas possibilidades de figurativizar um único e mesmo tema, este pode estar subjacente a diferentes percursos figurativos; isso permite explicar as variantes.” (Greimas & COURTÈS: 1979:p.188)

A figuratividade na telenovela também tem a propriedade de demarcar dois conceitos que estão em relação de pressuposição recíproca: a identidade e a alteridade. Ao instalar os componentes da sintaxe discursiva com objetos do mundo natural que, por exemplo, constroem um espaço e projetam os atores, os recursos figurativos são sistematicamente reiterados. Há uma redundância estratégica ao projetar sempre o mesmo cenário, inclusive em tomadas que apresentam os mesmos ângulos de câmera. Da mesma maneira, os atores mantêm constantes a composição figurativa na indumentária, no modo de falar ou se expressar gestualmente, etc. A reiteração dos procedimentos figurativos forja o conceito de identidade, em função do conjunto de traços que os objetos têm em comum, construindo assim as isotopias figurativas que concretizam as temáticas.

A referencialidade construída com base nos procedimentos de representação de figuras produz ainda um outro efeito, dessa vez extra-textual, no nível da relação enunciativa, que é o da fixação repertorial, utilizado pelo enunciador como instrumento de manipulação do enunciatário. Os procedimentos de figurativização fazem o enunciatário conhecer, num primeiro contato com a telenovela, e, pela reiteração de tais procedimentos, reconhecer aqueles mesmos componentes figurativos, gerando então a identificação do enunciatário com os lugares, o tempo e as pessoas projetadas no texto.

O componente figurativo vai referencializar tanto as identidades quanto as alteridades, impulsionando os avanços dos percursos figurativos, e de forma subjacente, os percursos temáticos. Pelo fato de existirem várias linguagens operando conjuntamente na telenovela, podemos dizer que, pela própria estrutura de textualização, em algumas delas a alteridade ocorre com maior frequência. É o caso da linguagem verbal. Os diálogos promovem mais mudanças de estados da narrativa do que os sistemas semióticos manifestados pela imagem.



Nesta as variações ocorrem mais em nível de enunciação do que propriamente de imagem enunciada.

A questão da relação identidade-alteridade é muito relevante no desenvolvimento da narrativa. Na medida que as identidades no texto suplantam as alteridades, o processo comunicativo é facilitado, constituindo-se em um dos principais fatores que, a nosso ver, mantém a audiência. Pela frequência da identidade o enunciatário projeta-se mais facilmente no texto. Ver sempre o mesmo ator, saber dos seus hábitos, dos seus sentimentos, dos seus desejos, poder acompanhar o percurso do sujeito conhecendo o que lhe identifica, é mais seguro do que os sobressaltos das alteridades.

Assim, se por um lado a manifestação de um componente figurativo sempre identificável aproxima o enunciatário, de outro, é pela ocorrência da alteridade dos componentes figurativos que avançam os percursos do sujeito, percursos figurativos e percursos temáticos que levam adiante os programas narrativos.

A utilização desse mecanismo é uma necessidade devido a expansividade do texto. E a utilização em larga escala dos componentes figurativos para criar relações de identidade, em detrimento da alteridade, é uma característica na telenovela, uma vez que, como já dissemos, tal procedimento tem por finalidade facilitar a comunicabilidade imediata.

Estando a figuratividade situada no nível superficial do percurso gerativo de sentido e sendo o resultado da colocação em discurso, ela está investida da função de estabelecer e manter as isotopias. A figuratividade na telenovela é construída para criar efeitos de verossimilhança, para fazer-creer. Por isso apresenta como característica principal a busca de convergência semântica dos componentes figurativos dos vários sistemas semióticos que compõem as cenas, de modo a assegurar a coerência da narrativa.

Ocorre, no entanto que a forma de organização da figuratividade não é, em si mesma, algo preciso e estático. Denis Bertrandt e Jean-Marie Floch já postularam que:

*“(...) la figuratividad se organiza ella misma en diversos planos de profundidad. Las isotopías figurativas son así capaces no sólo de suscitar impresiones referenciales, sino también, perdiendo todo contato con la referencialización, de estructurar de manera muy abstracta la significación y de **producir** el nivel profundo del discurso. Puede hablarse, en ese plano, de un lenguaje figurativo, de tipo metasemiótico, capaz de estructurar los esquemas conceptuales que soportan y organizan **una visión del mundo** o una ideología.”* (in: GREIMAS & COURTÉS: 1991: 114.)

São esses planos de profundidade que rompem com a idéia superficial de que existem textos figurativos e não-figurativos. São esses planos de profundidade nos quais se organizam a figuratividade que permitem a gradação do concreto ao abstrato. Por isso, o temático na telenovela só é possível ser apreendido, em grande parte, pelos procedimentos de figurativização textual. Também são esses mesmos planos de profundidade figurativa que tornam imperfeita a tela do parecer e abrem espaço para a ocorrência de diferentes níveis de leitura. E se na telenovela a figuratividade é um dos pilares de sustentação da produção de sentido, verificamos que isso ocorre com uma condensação, ou melhor, uma redução dos planos de profundidade figurativa, de modo a direcionar as possibilidades de leitura e tornar o conteúdo mais acessível ao senso comum.

Televisão e imagem figurativa

A televisão é um meio que, desde que surgiu, tem a imagem em movimento como um dos grandes atrativos. Embora as características técnicas do meio possibilitem a manipulabilidade das figuras, verifica-se que na TV a imagem segue o que Edmond Couchot chama de lógica figurativa ótica, ou seja, uma forma que se origina por projeção, implicando sempre a presença de um objeto real preexistente para ser representado. Assim, cria-se o efeito de sentido de uma relação biunívoca entre o real e sua imagem. De acordo com Edmond Couchot “*A imagem figurativa traz do real a marca luminosa, permanente, morfogeneticamente estável, que perdura no tempo e pode ser re-apresentada indefinidamente.*” COUCHOT: 1993: p.39-40)

Na telenovela, a imagem é figurativa, ou seja, manifesta representações do real. Aparentemente, a imagem que o sujeito vê na televisão remete ao objeto de forma muito semelhante às câmeras fotográficas e cinematográficas, que captam imagens na sua totalidade e de uma só vez. Mas a imagem da televisão é de natureza diferente. É eletrônica, constituindo-se na conversão de um campo visual em sinais elétricos, conforme explica Arlindo Machado:

“A imagem eletrônica é a tradução de um campo visual para sinais de energia elétrica. Isso é obtido à custa de um retalhamento total da imagem em uma série de linhas de retículas que podem ser varridas por um feixe de elétrons.(...) O vídeo, por consequência de sua própria



constituição é a primeira mídia a trabalhar concretamente com o movimento, isto é, com a relação espaço/tempo, se considerarmos que o cinema permanece na sua essência uma sucessão de fotogramas fixos.” (MACHADO: 1988: p. 40-43)

Em função das condições técnicas, a imagem da televisão, principalmente a analógica, constituía a figura como se fosse um mosaico, já que a imagem era formada a partir da junção das retículas presentes na tela, o que conclamava o telespectador a um esforço de compor a imagem no que Arlindo Machado chama de uma “*gestalt inteligível*”. Por isso, o forte da imagem televisual nunca foi oferecer uma imagem com definição, capaz de manter uma boa perspectiva. Apesar disso, a maior parte da programação nas emissoras comerciais manteve a tradição figurativa em detrimento da possibilidade de exploração das características técnicas do meio enquanto recursos de linguagem.

A telenovela brasileira não fugiu à regra e incorporou, como já afirmamos, a estética dos planos mais fechados, em uma linguagem metonímica capaz de fragmentar a cena em detalhes indicadores de uma totalidade, suprimindo, dessa forma, os contextos onde se desenrola a ação. Por ser um gênero narrativo, onde a ocorrência do efeito de sentido de real é o pilar de sustentação do fazer-crer por parte do enunciador, já que o que se narra são representações do mundo natural, o primeiro plano é a saída para contornar a precariedade da profundidade de campo. Podemos dizer que tal característica representa, na verdade, a forma encontrada pela televisão para sustentar a imagem figurativa, que não era talvez a vocação natural desse meio eletrônico mas, certamente, a mais fácil de ser absorvida pela audiência.

Tomando como exemplo *Terra Nostra*, novela da *Rede Globo* entre setembro de 1999 e junho de 2000, isso foi levado ao extremo, principalmente no que diz respeito às cenas de diálogos. Prevalece não o “*close-up*” mas o “*big close-up*”. Vejamos a cena do primeiro capítulo em que a personagem Matteo declara seu amor a Giuliana. Eles estão na proa do navio. A cena tem vinte e duas tomadas. Observa-se que o primeiro quadro é do perfil de Giuliana, em “*plongée*”, e o único movimento é o do vento nos cabelos. Os olhos ocupam toda a extensão da tela. O mesmo acontece com os outros vinte e um quadros. Em todos há uma super aproximação da câmera, de modo que o enunciador não abre possibilidade para o desvio da atenção do enunciatário.

Os enquadramentos dos rostos são tão fechados que suprimem a testa, partes da maçã do rosto e do queixo. Os olhos e a boca preenchem a tela. Na cena estão em evidência apenas

os dois atores da narrativa. O resto do mundo não existe, a tal ponto que as mínimas áreas com espaços vazios que envolvem os rostos remetem ao ambiente, mas este não é identificado. Além de esses espaços ocupar uma área muito pequena nas tomadas, às vezes o *big close-up* cria a ilusão do recurso de foco seletivo onde a figura tem definição e o fundo não. Tal modo de discursivização imagética nos leva a depreender que esse recorte dos planos muito fechados tem, pela forma da expressão, um valor subjacente no processo de comunicação, isto é, o valor de que tudo o que está em quadro é importante. Trata-se de uma forma de manipulação das tensões da narrativa, ou seja, ao ressaltar que tudo o que se mostra é vital para a compreensão do discurso, que não se pode desprezar um enquadramento sequer, obtém-se a valorização do efeito de onipresença do enunciatário. Além disso, o fato de isolar o instante do contexto produz um grande efeito dramático, pois possibilita, como se sabe, maior intensidade à cena, na qual se desenvolve o seguinte diálogo:

Matteo: Eu queria que esse navio não chegasse nunca em parte alguma.

Giuliana: Eu também queria.

Matteo: Te amo Giuliana.

Giuliana: Ma fa due minute que no conesciamo.

Matteo: Ma io te amo de eternitá.

Giuliana: Qui è la eternitá?

Matteo: È il tempo que vivemo.

Giuliana: Tu deve ser maluco Matteo.

Matteo: Não era. Fiquei agora que te conheci.

Essa forma de colocação em discurso, de figurativizar os atores, de construir a cena, é uma estratégia enunciativa. Ao promover a superexposição dos traços fisionômicos belos e harmoniosos dos atores, o enunciador dá forma, conforme Eric Landowski, ao “desejo” do enunciatário, figurativizando assim, de maneira reflexiva, valores de um sujeito desejante que é o enunciatário. Mas o valor, segundo Landowski,

(...)nunca se encontra inteiro no objeto, ou pelo menos só existe uma vez reconhecido em função de certos critérios de juízo (de ordem individual ou coletiva), ao discurso de simples representação dos objetos “desejáveis”, superpõe-se um discurso figurativo segundo, de representação dos sujeitos “desejantes”. (LANDOWSKI: 1992: p. 105)

Ao ver representado um “objeto desejável”, uma mulher jovem, bonita, saudável e apaixonada, assim como um homem jovem, bonito, forte e apaixonado, a passionalidade do sujeito desejante passa a atuar no processo de apreensão da significação, o que faz com que entre em ação a emotividade. O enunciatário pode vir a se emocionar com o que vê na tela.



Se visualmente os rostos preenchem a tela e isolam os actantes/atores do resto do mundo, no campo sonoro isso é feito pela música, ou seja, é ela que imprime o caráter tímico, emotivo da cena. Podemos dizer que a música é, nesse caso, elemento de textualização fundamental para reforçar o sentimento dos atores.

A cena é a figurativização do sentir. A construção discursiva expressa esse conteúdo pelos procedimentos de figurativização que criam os mesmos efeitos de sentido em quase todos os sistemas semióticos presentes. Quando analisamos as imagens da cena, observa-se que nos vinte e dois quadros só há os atores Matteo e Giuliana. Nesse momento eles vivem um estado de junção, vivem a tensão do sentir. Matteo e Giuliana acabaram de se conhecer e estão vivendo a sensação do amor à primeira vista, não estando, portanto, nem em conjunção e nem em disjunção, se considerarmos a relação actancial Sujeito-Objeto. Do ponto de vista do plano de conteúdo, ao enunciatário é comunicado que ambos estão muito ligados e no plano de expressão vamos encontrar os elementos que sustentam o conteúdo na articulação das linguagens.

Quando analisamos a imagem, de imediato nos deparamos com a conformação plástica das figuras dos atores. Os formantes eidéticos, cromáticos e topológicos evidenciam traços fisionômicos simétricos, olhos claros, peles alvas, cabelos escuros e brilhantes, rostos jovens, belos. Na cinética, observamos a sutileza de movimentos muito tênues. Isso ocorre tanto pela proxêmica quanto pela gestualidade. O amor aproxima, e os corpos estão muito juntos a ponto de permitir sentir o toque, a temperatura e o cheiro do corpo do outro. A união sugerida pela proximidade é referendada nos gestos, que adicionam ainda elementos de suavidade e delicadeza. O sentimento figurativizado é de um amor denso, forte, mas terno. E o beijo de Matteo na testa de Giuliana é a expressão mais efetiva da ternura.

Já no sistema verbal, as figuras são menos evidentes, pois são tratados temas como um sentimento: o amor; a eternidade, a intensidade do brotar de um sentimento intenso: a paixão. Temas que, como dissemos, a gestualidade da face, vista de tão próximo, concretiza. Se o *close-up* possibilita “espelhar a alma” nos diversos programas de televisão, na ficção o fazer-crer passa necessariamente pela interpretação do artista, e o plano fechado reforça o efeito de verossimilhança. Nesse momento, apaga-se o fato de ser uma história ficcional para ser algo que “acontece” na televisão. A telenovela entra no cotidiano do telespectador, insere-se em



seu mundo, passa a fazer parte da sua experiência, criando uma proximidade e um embaralhamento entre realidade e ficção.

Mas a figuratividade ainda se concretiza no texto verbal. Pela manifestação fonológica a verbalização mistura dois idiomas e remete à nacionalidade italiana - “eternità, due minute”, o que figurativiza a condição dos actantes de estrangeiros. Também a utilização de termos como “navio”, que indica o aqui, “parte alguma”, que indica o lá, “maluco” são representações da semiótica da língua natural, cujos correspondentes são homologáveis na semiótica do mundo natural. Assim, verificamos que a “tradição figurativa” talvez não esteja tão arraigada somente na imagem, mesmo que a televisão tenha possibilidades técnicas e, portanto, talvez, mais vocação para realizar bem imagens não-figurativas. A questão da figuratividade na discursivização de determinados gêneros e formatos de textos televisuais é mais abrangente e talvez não seja uma questão de opção, e sim uma contingência enquanto procedimento de representação que visa a comunicação imediata.

A variação figurativa como mecanismo de reiteração temática

Quando pensamos em procedimentos de figurativização constatamos que, isoladas, as cenas ampliam as possibilidades de significações temáticas. Mas, conforme transcorrem os sintagmas, no conjunto de uma ou mais seqüências, iremos verificar que existem isotopias temáticas que se constroem com as variações figurativas. Essas variações cumprem um duplo papel: ao mesmo tempo em que dão concretude ao tema, atuam como mecanismo restritivo dos planos de profundidade figurativa. Assim, os componentes figurativos da textualização adquirem um caráter mais pragmático, onde há uma preocupação maior com a explicitação de um conteúdo em detrimento de uma preocupação mais estética. Ou seja, na forma de discursivização da telenovela, prioriza-se a retenção de temas e valores lançando mão da variação figurativa, mas sem que esta seja passível de maior elaboração no nível da manifestação. O componente figurativo é invariavelmente muito evidente.

Na narrativa da telenovela, as identificações actanciais ocorrem na quase totalidade das vezes por meio da debreagem de segundo grau, nos diálogos entre interlocutor e interlocutário, onde um menciona o nome do outro durante uma conversa ou então menciona uma terceira pessoa que não está em cena. Desta forma, é pelos diálogos e pelas ações dos



atores que é dada ao enunciatório a possibilidade de estabelecer as relações actanciais dos programas narrativos discursivizados.

É possível dizer que, durante a exibição de uma novela, dois dos componentes da sintaxe discursiva, ou seja, a projeção de atores e as projeções de espaço sofrem poucas variações, mantendo-se como isotopias figurativas. Além do transcorrer de dias ou períodos do dia, evidenciados de formas diversas, por meio de imagens, de diálogos, etc., o fluxo temporal apresenta, eventualmente, alguns saltos de meses ou anos expressados em texto verbo-visual, ou seja, em letras inseridas por computador. A partir da instalação figurativa de um determinado espaço, este se mantém por praticamente toda a narrativa. Assim, é pertinente afirmar que a maior incidência de variação figurativa está em três dos sistemas semióticos que compõem a textualização da telenovela: a linguagem verbal, a linguagem gestual e a linguagem sonora, sendo esta última em função dos ruídos ambientes. São sempre os mesmos atores, mas os diálogos e o modo como os atores interpretam esses diálogos é que movem a narrativa. Por isso, acreditamos que a força da variação figurativa que move a história na telenovela não reside, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, na imagem, mas sim no sistema verbal. A imagem tem sim a sua força, em função principalmente do fato de o meio televisão ter a possibilidade de aproximar-se, de forma metonímica, da semiótica do mundo natural, capaz de reproduzir figuras imagéticas. Porém, é no verbal que há maior variação em termos de representação figurativa.

Imagem e som mostram que os componentes figurativos estão presentes nas diversas linguagens de forma articulada, engendrados pelo que Floch denomina “estratégia global de comunicação”. Uma comunicação sustentada pelo alto índice de variação enunciativa de elementos figurativos contemplando sempre a mesma temática. Isso é uma das estratégias de discursivização que colaboram para, ao mesmo tempo, facilitar a comunicação e manter a atenção do enunciatório.

A reiteração temática atua como um centro de força em torno do qual gravitam as inúmeras possibilidades de figurativização, que na telenovela, por característica, são sempre claras, evidentes, de modo a promover a comunicabilidade imediata, em detrimento de uma representação figurativa mais preocupada em reter os elementos da expressão. No entanto, em alguns momentos é possível verificar construções discursivas mais elaboradas, capazes de permitir percepção do figural a partir do figurativo, mas isso já é uma outra discussão.



Em suma, podemos dizer que os procedimentos de figurativização são importantes para a estrutura seriada da telenovela na medida em que promovem, de um lado, uma reiteração no nível da sintaxe discursiva, ou seja, nas projeções de atores, tempo e espaço, criando a identificação nos telespectadores, e de outro, possibilita a evolução dos programas narrativos ancorados nos referenciais figurativos, facilitando assim o contato do enunciatário, sua inserção na trama e o interesse em acompanhar e desenrolar da narrativa.

BIBLIOGRAFIA

COUCHOT. Edmond, “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”. In: PARENTE. André, (org.) *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

COURTÉS. Joseph, *Introdução à semiótica da narrativa*. Coimbra: Livraria Almeida. 1979.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alli. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

_____. *Semiótica, diccionario razonado de la teoria del lenguaje II*. Trad. Enrique Ballón Aguirre Madrid: Gredos, 1991.

LANDOWSKI, Eric, *A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Educ / Pontes, 1992.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 40-43.

OLIVEIRA, A.C. “Notas sobre a presentificação: inteligibilidade e sensibilidade na primeira página do jornal”. In: *Caderno de Discussão do VI Colóquio do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*. São Paulo: 2000. p. 177.