

As virtualidades do segredo na novela das oito

(Les virtualités du secret dans le feuilleton télévisé)

Loredana Limoli¹

¹Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas – Universidade Estadual de Londrina (UEL)

anaderol@sercomtel.com.br

Résumé: Les leçons structurales réélaborées par Greimas rendent compte d'un modèle analytique dont le principe est la rétrolecture, ou lecture de la fin vers le début. Cette fin est nécessaire, d'ailleurs, pour que l'analyse s'effectue par pressupposition logique, chemin naturel suivi par l'analyste sémiotique. Cependant, on sait que la lecture linéaire, du début vers la fin, est l'une des exigences pour le maintien de la temporalité et du rythme imposés par la tension narrative, par l'attente qui nous conduit du nœud vers le dénouement de l'intrigue. À partir de cette réflexion et sur un corpus de chapitres de feuilletons dits "de huit-heures", nous essaierons de montrer comment les virtualités narratives qui entourent le suspense et l'attente se traduisent en émotions vécues. En plus de la bibliographie de la sémiotique greimasienne, nous aurons recours aux recherches narratologiques de Raphaël Baroni, dans le but de comprendre le fonctionnement du suspense comme rouage principal de la tension narrative.

Mots-clés: suspense; tension narrative; secret; feuilleton.

Resumo: As lições estruturais reelaboradas por Greimas dão conta de um modelo de análise cujo princípio é a retroleitura, ou leitura do fim para o começo. Esse "final" é necessário, aliás, para que a análise se efetue por pressuposição lógica, caminho natural seguido pelo analista semiótico. No entanto, sabemos que a leitura linear, "do começo para o fim", é um dos requisitos para a manutenção da temporalidade e do ritmo impostos pela tensão narrativa, pela espera que nos conduz do fecho para o desfecho da história. A partir dessa reflexão, e sobre um *corpus* de capítulos de telenovelas ditas "das oito", procuraremos mostrar como se traduzem em emoções vividas as virtualidades narrativas que envolvem o suspense e a espera. Além da bibliografia básica da teoria semiótica greimasiana, recorreremos às pesquisas narratológicas de Raphaël Baroni, a fim de entendermos o funcionamento do suspense como engrenagem principal da tensão narrativa.

Palavras-chave: suspense; tensão narrativa; segredo; telenovela.

Introdução

A semiótica greimasiana está ancorada nos princípios estruturais e imanentistas, que não são negados aqui. Dentro desses princípios, constitui-se em tarefa do analista a reconstrução do sentido a partir da leitura e de sua organização em componentes articulados, segundo a ideia de um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Para estabelecer o percurso gerativo, acostumamo-nos ao trabalho da retroleitura, quer seja, da apreensão da narrativa a partir de seus limites conclusivos, retomando, estruturalmente, os elementos de seu arcabouço, organizados em níveis e relacionados por pressuposição lógica. Assim, se existe a sanção, é porque houve *performance*, e esta só é possível em decorrência de uma competência específica, sem a qual o sujeito não poderia ter agido. O respeito a essa regra bem trabalhada por Greimas permite ao analista a reconstrução sintático-semântica do enunciado, aspecto fundamental da leitura semiótica.

Vinte anos se passaram desde a morte do grande mestre lituano, e nenhuma direção contrária a esses pressupostos poderia ser aceita dentro da teoria que se tem mostrado de grande alcance analítico, nas mais diversas esferas de aplicação. Apenas, para inclusive ressaltar o lado positivo das ferramentas já consolidadas, propomos resgatar o lado inverso da leitura, aquele que, metaforicamente, num voo de cruzeiro, esconde temporariamente a articulação do texto, para estabelecer com o leitor um contrato passional. Dessa forma, ler o texto (também) do começo para o fim significa respeitar a temporalidade e o ritmo impostos pela tensão narrativa, pela espera que nos conduz do fecho para o desfecho da história. Isso implica acatar como passíveis de validação semiótica as formulações hipotéticas do devir do texto, aquilo que “sobrou” ou transbordou do que, de fato, enunciou-se. Nas situações que envolvem os estados de segredo, presentes na formulação de enigmas, fica bem evidente a atividade participativa do enunciatário, chamado a configurar determinada lógica sequencial a partir da interpretação dos fatos, resultante da leitura.

A semiótica de linha francesa trata o segredo como uma das modalidades do ser e entende a somatória da categoria modal /não-parecer/ + /ser/, que caracteriza o secreto, como resultado da percepção de um sujeito que avalia o estado de fora da junção, e não do próprio sujeito modalizado. Assim, tal personagem – o ator semiótico – percebe determinada situação como a manifestação de uma essência escondida, um enigma que a ele cabe decifrar. Ora, não apenas o ator semiótico, presente no enunciado, mas também e principalmente o enunciatário, actante da enunciação, é envolvido no jogo decifratório, e no *pathos* gerado pela intriga. A partir dessa reflexão, e sobre um *corpus* de capítulos de telenovelas ditas “das oito”, procuraremos mostrar como se traduzem em emoções vividas as virtualidades narrativas que envolvem o suspense e a espera. As novelas de televisão constituem-se em material privilegiado para esse tipo de análise, uma vez que, em sua arqui-enunciação, incorporam as manifestações textuais das diversas mídias paralelas. Dessa forma, os segredos são revelados e re-revelados nas revistas “de fofoca” e nas próprias sinopses fornecidas pelos jornais e revistas, o que amplia, consideravelmente, o desdobramento sintático da narrativa de base. Por seu caráter multiplicador de respostas aos enigmas propostos na trama e pela tendência cada vez maior de incorporar o suspense aos ingredientes usados como manutenção de audiência, a novela das oito nos servirá de guia para a percepção da experiência estética, pelo viés da atualização narrativa.

Leitura semiótica e gênero

A semiótica não se interessa pela questão dos gêneros, a não ser, talvez, pela axiologia decorrente de sua classificação, e nesse sentido o estudo da teoria dos gêneros seria comparável a outras formas de etno ou sociotaxionomias (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 164). É inegável, no entanto, que existe certa correspondência entre as práticas de leitura e determinados formatos discursivos, ou seja, há gêneros que “pedem” atividades leitoras específicas, em razão de seu modo de produção e/ou de seu domínio cultural – sendo, esses últimos, aspectos em estreita relação de dependência. Assim, se um provérbio ou uma fábula, em função também de seu formato sintético, não interpõe ao leitor, na maior parte das vezes, uma expectativa que possa ser alvo de uma análise mais detalhada, esse não é o caso das narrativas policiais ou das telenovelas, por exemplo. No caso das telenovelas, a repartição em capítulos de duração semelhante e a extensão no tempo de difusão

(as novelas das oito duram, em média, seis ou sete meses) propiciam o aparecimento de um número impressionante de fabulações feitas sobre os eventos narrados, que têm ou não correspondência com o produto efetivamente mostrado pela emissora. Além disso, quando falamos em novela brasileira, estamos diante de uma arquiênunção, na qual inter-vêm, é claro, o autor e a direção do programa, os próprios atores que desempenham papéis, mas principalmente o universo mercadológico circundante, que utiliza a estratégia da propagação de percursos narrativos possíveis, para garantir a passionalização do telespectador.

O que nos parece digno de reflexão, dentro da perspectiva que adotamos, é que, ao lado dessa leitura *do fim para o começo*, amplamente empregada na análise semiótica, subsiste, com maior ou menor força segundo o gênero discursivo que se apresenta ao leitor, a leitura linear, fortemente passionalizada, responsável por construir a interação entre o produtor e o receptor-intérprete. A narrativa é constituída por ações que transformam os estados dos sujeitos que dela participam, no plano enuncivo. 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. Por isso, e sem levarmos propriamente em conta se estamos diante de uma narrativa factual ou ficcional, de menor ou maior intencionalidade ou controle enunciativo, 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.

As relações entre narrativa e paixão têm sido estudadas por diversos teóricos, tanto da semiótica que se constituiu a partir dos anos 90, com os estudos efetuados por Greimas e Fontanille, quanto da narratologia, que, de uma maneira geral, nunca deixaram de se preocupar com as questões da retórica ficcional, pelo menos a partir de Barthes. Um dos narratólogos mais dedicados a isso é, sem dúvida, Raphaël Baroni, para quem “a dimensão passional da narrativa deve ser igualmente interrogada no nível da recepção” (BARONI, 2006, p. 164). Isso porque existe uma dimensão dialógica da leitura, na qual os sujeitos que produzem sentido responsabilizam-se, também, pelo funcionamento dos acordos de validação da atividade leitora. Na atividade de ler o texto, enquanto o sentido se manifesta como virtualidade, o leitor é convidado a preencher as lacunas deixadas pela lógica sequencial, avançando hipóteses que se confirmam ou não no fechamento da obra. Por outro lado, há que se considerar o controle exercido pelo outro, parceiro da produção de sentidos, que monitora as percepções e os afetos que ele próprio dissemina pelo verbo ou pela imagem, ou por qualquer outro código compartilhado. Afetos e paixões são por sua vez remodelados, triados, reforçados ou, ao contrário, suavizados, na manutenção desse acordo sobre *como* e *o quê* sentir.

As tipologias de gênero têm a prerrogativa de impor pactos de leitura, capazes de delinear o terreno da recepção: uma narrativa que começa por “era uma vez...” pressupõe e interpõe uma expectativa muito diferente daquela que se inicia por “à meia-noite, no cemitério...”; o telespectador da novela “das oito”, acostumado ao gênero, já sabe que encontrará no texto ingredientes românticos, um toque de humor e algumas surpresas, para citar exemplos bem simples. As marcas do gênero são, principalmente, as marcas *para* o gênero, ou seja, são aquilo que nos prepara para recebê-lo de forma particular, sendo toda quebra de expectativa passível de um julgamento de valor. Mas mesmo no interior de um mesmo gênero narrativo, mantidas as características temáticas e estilísticas, existem momentos de maior ou menor tensão, que são atualizados na leitura graças à cooperação mútua que se estabelece entre o destinador e o destinatário. Assim,

A vertente cognitiva da interpretação não deveria ser considerada separadamente das questões relativas à tensão narrativa, à curiosidade e ao suspense, que representam os traços passivos da atualização da intriga e evidenciam a incerteza que caracteriza o processo de antecipação do texto narrativo. (BARONI, 2006, p. 163)

A questão do gênero deve, por isso, ser repensada dentro de um universo teórico mais amplo, em que a própria questão do contrato enunciativo deva ser relativizada. Sabemos que os gêneros televisuais são, em sua grande maioria, resultado de um *script*, ou seja, originam-se numa fonte verbal, que é complementada por diversos recursos provenientes das demais linguagens. É fácil perceber isso nas novelas, cuja trama é conduzida em função de diálogos preexistentes à cena de representação, excetuando-se um percentual bem pequeno de falas de improviso. Os gêneros não são puros, nem em sua configuração última, nem, muito menos, em sua origem. Como afirma Jost (1997), seria inútil “tentar estabelecer uma tipologia definitiva e universal, que classificasse os gêneros como essências, sem levar em conta o lugar e a função dessa classificação naquilo que é legítimo chamar de comunicação televisual”. O gênero age como promessa (JOST, 1997), mas é no encontro da leitura, nos meandros da percepção, que se instauram os avanços e recuos feitos diante das possíveis combinatórias ou sintagmas narrativos. Antecipa-se o que é provável, aceita-se o improvável e assim amplia o leitor essa competência enciclopédica de que nos fala Umberto Eco, e que permite que outras antecipações sejam elaboradas, talvez com maior facilidade, em outros textos de mesma natureza.

Suspense e telenovela

Se há poucos estudos no sentido de documentar a história do pensamento social brasileiro por meio das telenovelas, isso não significa que elas deixem de ser um meio importante de acesso ao perfil da nação. Talvez por não termos, ainda, o devido recuo diante do texto televisivo, como o temos face a outros documentos de igual importância, como os jornais e os escritos historiográficos, descarta-se a telenovela como importante testemunho da época em que vivemos. Além disso, a novela sempre foi vista como um gênero menor, perecível e descartável, indigno de ascender ao status de documento. Mesmo nos tempos em que a audiência era surpreendentemente alta nos diversos estratos sociais, a novela nunca gozou de prestígio cultural.

Assim como as telenovelas, de que se aproximam em muitos aspectos, as narrativas literárias de suspense foram durante muito tempo relegadas a um segundo plano,

distanciadas da literatura de prestígio. No auge da efervescência estruturalista, nos anos sessenta e setenta, eram as narrativas de enredo rarefeito que chamavam a atenção da crítica. O *Nouveau roman*, na literatura, e a *Nouvelle vague*, no cinema, faziam sucesso e criavam a tendência de uma estética intimista e sofisticada, onde a concentração factual não era bem-vinda. Histórias de suspense, essas que “tiram o fôlego”, constituíam, ou ainda constituem, aquilo que se costuma denominar “a pequena literatura”, aquela que as classes mais favorecidas e escolarizadas não apreciam ou simulam não apreciar.

Literatura de consumo instantâneo, as histórias de suspense são, em geral, repudiadas pela baixa qualidade estética e, no caso das novelas televisivas, principalmente, pela estratégia visível de fidelizar o destinatário com o intuito evidente de vender produtos de todos os tipos. No entanto, sabemos que as novelas são “assistidas” por milhões de telespectadores do Brasil e de muitos outros países, o que nos leva a pensar que a dimensão passional por elas gerada é algo não negligenciável, e passível de interessar pesquisadores de diferentes áreas, inclusive críticos literários. Além disso, não são apenas as narrativas vendidas como tal que fazem do suspense um componente estético. De modo geral, pode-se dizer que toda boa narrativa inclui uma dose de tensão e suspense, que garante a atenção do destinatário. Dessa forma, aquilo que intriga o leitor, que o faz aderir ao texto, deixa de ser apenas um detalhe ou uma característica de gênero, para se tornar um verdadeiro modo de estruturação. O suspense passa a ser fundamental na constituição do texto que narra e “a exploração comercial não nos deve cegar para sua função configuradora essencial, para qualquer discurso narrativo” (BARONI, 2004, p. 30).

Esse texto que apaixona e *impressiona* seu destinatário é um texto que reage em função de outra reação: a do leitor. É porque o leitor reage a esse objeto, que este último lhe provoca determinadas paixões e sentimentos. Para Baroni (2006, p. 164), “trata-se de acentuar, numa perspectiva fenomenológica, a maneira pela qual o objeto afeta o sujeito, justamente na medida em que este tenta agir sobre aquele”. Assim, a raiva que sinto ao ver alguém ser maltratado na tela provoca em mim o desejo de que o humilhado possa dar a volta por cima ou seja vingado; ao provocar em mim essa reação, passo a compartilhar não apenas os sentimentos dos heróis que desfilam na história, mas, principalmente, as paixões que decorrem da expectativa do desdobramento daquilo que é narrado diante de meus olhos. Em sua forma dialógica, a narração me afeta tanto ou mais que a própria história que ela inventa.

A telenovela mistura entretenimento e informação, erigindo-se como veículo de conhecimento, dentro das propostas de entidade formadora que a televisão brasileira acha-se no direito e dever de fazer. A chamada “novela das oito” é um subgênero dentro desse gênero maior, já que apresenta características próprias e pretende ter uma importância social mais ampla que suas parentes próximas, difundidas a partir do final da tarde. Ao lado do merchandising comercial, encontrado em muitos outros programas, há na novela das oito uma forte presença do chamado merchandising social: campanha de combate ao mosquito da dengue, alerta a vários tipos de preconceito, educação ambiental, etc.

Ao contrário das novelas de época ou das que investem na leveza do humor dirigido ao público adolescente, a novela das oito camufla-se de “realidade”, buscando temas atuais e ajustando sua programação temporal para o tempo presente: estamos no século XXI, normalmente numa grande cidade do Brasil e a trama envolve pessoas e fatos que, ficticiamente, reproduzem situações de relevância na sociedade e na cultura brasileira.

Estabelece-se, assim, um vínculo mais forte com a realidade vivida, de onde decorre o compromisso ainda maior do *dizer-verdadeiro*. Outra característica que tem prevalecido é a inclusão do suspense de tipo policial, muito provavelmente em razão do aumento de audiência trazido por algumas novelas que dele fizeram uso, recentemente. Os personagens são colocados em situações de segredo e enigmas que, disseminados ao longo do texto, podem ou não ser compartilhados com o leitor-telespectador. Instaure-se no interior da novela, e entre destinador e destinatário, um jogo decifratório, verdadeira loteria de palpites na qual, com certeza, a enciclopédia do gênero interfere como instrumento auxiliar: quanto mais se assiste às telenovelas, mais estamos aptos a encontrar soluções para a história contada.

O suspense na semiótica

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 como “conjunto de unidades cuja função é articular, de diversas maneiras, uma questão, sua resposta e os acidentes variados que podem ou preparar a questão ou retardar a resposta” (BARTHES, 1970, p. 24). 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 efetivamente atualizados.

A semiótica greimasiana, no início de sua teorização, não se preocupou especialmente com o suspense. Foi mais tarde, com os avanços da semiótica tensiva e da semiótica das paixões, que o eixo da investigação pendeu mais para o domínio do *ser* e não apenas do *fazer*, ressaltando-se as modulações ligadas à percepção (modulações tensivas) e aos sentimentos (modulações fóricas). No domínio do *ser*, a interação contratual entre falante e ouvinte, produtor e receptor, enfim, entre destinador e destinatário da mensagem – se é que é possível separá-los – passa a ser parte constitutiva do gênero produzido. É essa parte do fenômeno geral da comunicação, mediada pela teoria semiótica, que mais nos interessa aqui, sem que, no entanto, deixemos de lado as conquistas teóricas mais tradicionais.

As sequências de ação, percebidas no enunciado, são filtradas e vivificadas pelas percepções e crenças, tanto do enunciador, quanto do enunciatário. Ao definir o fazer interpretativo, Greimas já se preocupava com as modalidades convocadas pelo enunciatário para aceitar as proposições contratuais que lhe eram dirigidas. Desse modo, o julgamento epistêmico, que decorre da interpretação dos estados na narrativa, origina-se no fazer-criar do enunciador e depende de uma competência em que os pólos da certeza e da improbabilidade comportam oposições graduais. Transpostas para o estudo da telenovela, essas noções dão conta dos movimentos de ação e paixão que manipulam o telespectador para aceitar como possíveis as situações mostradas e, principalmente, desdobrá-las em outras possibilidades, que serão ou não realizadas em percursos. Conforme apontam Petitat e

Baroni (2006, p. 37), “a definição de uma ação real procede das virtualidades inventadas ao longo dos desenvolvimentos da compreensão da ação”. É o exame das possibilidades narrativas que nos dá, portanto, a certeza da realização das ações no interior do texto.

O segredo na novela das oito

Sucesso de audiência incontestável, a novela *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, fez do segredo um dos motores principais de realimentação dramática. A história da menina Rita (Mel Maia/Débora Falabella), abandonada num lixão pela madrasta Carminha (Adriana Esteves), foi encenada logo no início da novela, e contou com a colaboração de bons atores-mirins, que despertaram desde então a curiosidade do público para o que aconteceria mais tarde, quando as crianças retratadas nos primeiros capítulos se tornassem adultas. Nina instala-se na mansão da família do ex-jogador Tufão (Murilo Benício), agora casado com Carminha, com o intuito de vingar-se da madrasta e de seu amante Max (Marcello Novaes). A vingança é a paixão predominante nessa novela, que, mesmo antes de iniciar, na chamada que anunciava o conteúdo do texto, provocava o telespectador com a pergunta “até onde você iria por justiça?”. Justiça e vingança se mesclam o tempo todo na história, polemizam as relações entre os personagens envolvidos e trazem à tona uma discussão de interesse coletivo, sobre a normatização social, a transgressão e a impunidade.

No fenômeno arquienuciativo que caracteriza a telenovela, destacam-se não apenas as ações e suas consequências do nível propriamente enuncivo, em que agem os personagens da trama, digamos, no mundo relativamente fechado da ficção que os une, mas também, e principalmente, as ações sobre o enunciatário-receptor, que podem ou não ser avaliadas em pesquisas de opinião e nas inúmeras trocas languageiras que se estabelecem em canais como a mídia televisiva, jornais, revistas, rádio, conversas cotidianas, dentre outras. Veja-se, por exemplo, como a página oficial de *Avenida Brasil*, disponível durante a exibição da novela e de livre acesso aos internautas, trouxe a questão da justiça e da vingança do interior da trama para o debate social externo, por meio de uma enquete simples, elaborada em torno de uma única pergunta, com duas alternativas pré-selecionadas (Figura 1):



Figura 1. Enquete

Esse tipo de enquete não tem, evidentemente, um valor de verdade suficiente para ultrapassar o âmbito restrito dos usuários que acessam essa página. Sua função parece inserir-se no esquema bem mais amplo da ação mercadológica que envolve a telerrealidade, pois se percebe, por trás da pergunta feita ao telespectador, a intenção de fazê-lo participar da *montagem enunciativa* da novela, ou seja, de “abduzi-lo” para uma produção conjunta de sentidos. Qualquer que tenha sido a resposta vencedora na enquete, ambas são manifestações de adesão ao programa da emissora. Não existe, aqui, um “anti-enunciatário”, como haveria, por exemplo, no caso de pessoas que não assistem à novela por não aderirem ao contrato do gênero, ou por intolerância a determinado ator ou autor, etc.

Conforme assinala Courtés (1991, p. 250), a meta da enunciação “mais do que / fazer saber/, é /fazer crer?”. Em sua explanação, o autor mostra que, mesmo os discursos de caráter objetivante, tais como o discurso científico, por exemplo, não escapam à regra da manipulação do enunciador sobre o enunciatário, a fim de conseguir sua adesão.

Assim, embora pareça ampla e efetiva, essa participação do público receptor faz parte do jogo ilusório da simetria de relações, ou igualdade entre as partes, pois sabemos muito bem que a manipulação enunciativa exercida pelo enunciador tem como objetivo fazer o enunciatário aderir a seu ponto de vista, quer seja, em última análise, *ver como ele vê*. Não que isso signifique uma espécie de trapaça do destinador, que enganaria seu receptor, fazendo-o ver e sentir algo que ele, a princípio, recusaria. A semiótica nos ensina, ao contrário, que o crer é também uma ação, um fazer. Assim, o receptor, longe de dever ser encarado como uma entidade passiva, deve ser considerado como um sujeito do fazer (COURTÉS, 1991), suscetível de aceitar ou não a manipulação que lhe é destinada, aderindo ou não ao contrato enunciativo.

Avenida Brasil, como seu nome indica, é uma metáfora para a cisão social que ainda persiste no Brasil, e que isola em sua alteridade os habitantes da periferia das grandes cidades, tais como o Rio de Janeiro retratado na novela. Privilegiando o núcleo de personagens que circundam a família de Tufão, cuja origem modesta reflete a vida e a microcultura de um provável subúrbio carioca, esse texto mostra, com relativa espontaneidade e descontração, um lado pouco visto na teledramaturgia brasileira. A audiência significativa apresentada pela novela é resultado de um trabalho estético cuidadoso, de excelentes atuações dos atores e atrizes, da passionalização trazida pelo projeto de vingança da protagonista e, principalmente, do suspense mantido em cada capítulo, com o requinte do cinema.

Vingança, suspense e segredo caminham juntos na construção textual de *Avenida Brasil*. No decorrer da trama da novela, muitas foram as situações de segredo e mentira em que se envolveram os personagens. A começar por Nina, que aparece no início como a menina Rita e todo o núcleo envolvido no “lixão”; e, é claro, a malvada Carminha, que elaborou um plano minucioso para se apoderar da riqueza de Tufão, usando para isso a máscara de mulher dedicada, religiosa e fiel.

Boa parte da novela foi dominada pelo segredo que envolvia a presença de Nina/Rita na mansão de Carminha. Para a família de Tufão, tratava-se de uma cozinheira, culta e delicada, que havia morado na Argentina. Nós, telespectadores, sabíamos desde o início que Nina era na verdade Rita, adotada por um casal argentino, depois de ter sido abandonada quando criança no lixão, pela ex-madrasta Carminha. Quando, enfim, Carminha

descobre que a menina Rita, agora adulta, está viva e mora no Rio de Janeiro, a cozinheira Nina pede a uma amiga, Betânia (Bianca Comparato), que se faça passar por ela. Temos, então, uma verdadeira Rita que surge em estado de segredo na casa de Tufão; uma falsa Nina, que se manifesta como verdadeira para as pessoas que residem na casa; e uma falsa Rita, que se manifesta como verdadeira para Carminha e seu cúmplice Max.

Os segredos e o fingimento, principalmente os de Nina e Carminha, intervêm na novela para retardar as respostas e ampliar o suspense, garantindo a extensão dos capítulos no tempo. A vingança de Nina, graças a esse recurso, tem seu ritmo dilatado, o que possibilita a ampliação dos diálogos externos à novela, realizados nas diferentes mídias. Entendida como uma espécie de retribuição negativa dada por um destinador-julgador que detém o /poder fazer/ (COURTÈS, 1991, p. 211), a vingança pode, tal como acontece em Avenida Brasil, tornar-se durativa, quando a competência para a ação de se vingar ainda não foi totalmente adquirida. O /poder fazer/ de Nina está profundamente ligado aos segredos que envolvem não só as pessoas de quem ela quer se vingar, mas também as que eventualmente poderiam ajudá-la a agir mais rapidamente.

Em decorrência dos segredos semeados aqui e ali no texto teledramatúrgico, surgem especulações ou virtualidades sob a forma de possíveis percursos narrativos, que circulam, como discursos, até serem validadas ou descartadas pela versão oficial. Há inúmeros exemplos de percursos virtuais, propagados em revistas e páginas de internet, que não se realizaram de fato. Alguns desses boatos são especulações sem grande importância; outros provocam verdadeira comoção nacional, por sua carga emotiva ou por serem considerados percursos dificilmente assimiláveis pelo gênero. Nesta categoria de fabulação sem comprovação efetiva, citamos o caso da morte anunciada de Betânia, publicada na revista *Tititi* (2012):



Figura 2. Capa da revista *Tititi*



Figura 3. Matéria da revista

A capa da revista de 1º de junho de 2012 trazia em primeiro plano a foto das duas amigas de infância (Fig. 2). No interior da revista (Fig. 3), a matéria descrevia o assassinato de Betânia como um equívoco de Carminha, anunciando que a maldade da ex-madrasta ia “aflorar em toda sua intensidade”. Não sabemos, ao certo, se a hipótese da morte da Betânia surgiu do próprio autor da novela ou se foi resultado de pura especulação da mídia paralela. Inúmeros blogs e páginas de internet comentaram o fato, prevendo um

desdobramento ainda mais cruel da história, já que a morte de uma inocente inflamaria ainda mais a vingança de Nina.

Por uma conclusão suspensiva

Especialistas atuais discutem cada vez a importância da telenovela no Brasil e, por que não dizer, da telenovela brasileira em outros países, nos quais ela é difundida com relativa frequência. Se, há poucos anos atrás, confessar-se espectador de telenovelas significava admitir sua própria alienação, hoje, como afirma Müller (2012, p. 127), estamos próximos de “considerar as novelas como nossas obras de arte, e de dever estudar ainda mais esse *culto* que lhes é dedicado”.

A circulação da imagem televisiva e, com maior razão, das telenovelas, ainda está longe do limiar da saturação analítica. Há um campo muito fértil para a observação dos fenômenos que envolvem a recepção do texto teledramatúrgico e, se existe alguma luz proveniente de estudos culturais e estéticos, a semiótica ainda engatinha na área, obscurecida, talvez, por uma reaproximação tardia com as teorias narratológicas. Enfim, o desafio está aberto para novas contribuições aos estudos greimasianos, e não faltam pesquisas nos domínios conexos para uma profícua experiência interdisciplinar.

REFERÊNCIAS

- BARONI, Raphaël. Passion et narration. *Protée*, v. 34, n. 2-3, p. 163-175, 2006.
- _____. La valeur littéraire du suspense. *A contrario*, v. 2, n. 1, p. 29-43, 2004.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- COURTÈS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours*. Paris: Hachette, 1991.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 1. Paris: Hachette, 1979.
- JOST, François. La promesse des genres. *Réseaux*, v. 15, n. 81, p. 11-31, 1997.
- MÜLLER, Adalberto. Anthropophagie et intermédialité: l'essor dès telenovelas brésiliennes. *Télévision*, Paris: CNRS Éditions, n. 3, p. 119-127, 2012.
- PETITAT, André; BARONI, Raphaël. L'interaction contractuelle dans les contes. *A contrario*, v. 4, p. 35-52, 2006/1.
- REVISTA TITITI. *Betânia é assassinada no lugar de Nina*. ano 13, n. 716, 1/6/2012.