

Thiago José de Souza

**A narrativa bíblica no audiovisual: uma análise da
tradução intersemiótica na telenovela *Os Dez Mandamentos*.**

Bauru/SP
2017

Thiago José de Souza

**A narrativa bíblica no audiovisual: uma análise da
tradução intersemiótica na telenovela *Os Dez Mandamentos*.**

Trabalho de Conclusão de Mestrado
apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” para obtenção do título de
Mestre em Comunicação, sob orientação da
Professora Doutora Ana Silvia Lopes Davi
Médola.

Bauru/SP
2017

Souza, Thiago José.

A narrativa bíblica no audiovisual: uma análise da
tradução intersemiótica na telenovela Os Dez
Mandamentos / Thiago José de Souza, 2017
102 f.

Orientador: Ana Silvia Lopes Davi Médola

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2017

1. Telenovela. 2. Semiótica. 3. Adaptação. I.
Universidade Estadual Paulista. Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de THIAGO JOSÉ DE SOUZA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 28 dias do mês de novembro do ano de 2017, às 14:30 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Profa. Adj^a. ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA - Orientador(a) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. LAAN MENDES DE BARROS do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof^a. Dr^a. ROSANGELA MARÇOLLA do(a) Comunicação Social / União das Faculdades dos Grandes Lagos, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE Mestrado de THIAGO JOSÉ DE SOUZA, intitulada **A narrativa bíblica no audiovisual: uma análise da tradução intersemiótica na telenovela Os Dez Mandamentos**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Profa. Adj^a. ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA


Prof. Dr. LAAN MENDES DE BARROS


Prof^a. Dr^a. ROSANGELA MARÇOLLA

Dedico esta dissertação a Deus,
à minha esposa Ariadne
e a todos os meus pais.

AGRADECIMENTOS

A Cristo, a Ele;

À minha amada esposa Ariadne que com tanto amor e encorajamento suportou o preço dessa etapa das nossas vidas;

Aos meus queridos pais Wagner e Maria e meus tios Cláudio e Marta;

Aos meus familiares que de diversas formas me apoiaram nessa jornada;

Aos meus pastores e dirigentes da Comunidade Casa do Pai que pacientemente me liberaram de horas de trabalho para as idas a Bauru;

Ao amigo Carlos Henrique Sabino Caldas, alguém cujo dom é abrir portas para os que estão vindo após ele;

Aos queridos amigos Alessander e Larissa;

Aos colegas de mestrado pela vivência e contribuições;

Em especial aos integrantes do GEA pelas inestimáveis contribuições e enriquecimento;

À toda a equipe da Pós-graduação da UNESP, servidores fundamentais em uma etapa como essa;

Aos docentes da pós-graduação em comunicação da UNESP pelas aulas, indicações, direções;

À querida professora Ana Silvia Lopes Davi Médola pela paciência, encorajamento, investimento, enfim, por sem reservas compartilhar com mais um de seus orientandos seu refinado, apurado e amadurecido conhecimento.

Essa lista poderia ser muito maior, mas de fato faltaria espaço para honrar todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram para a conclusão desse sonho. Em momentos assim comprovamos que ninguém nunca chega sozinho ou apenas pelo mérito de seu esforço individual aos seus objetivos. Absolutamente ninguém.

Muito obrigado a todos!

SOUZA, T. J. **A narrativa bíblica no audiovisual: uma análise da tradução intersemiótica na telenovela *Os Dez Mandamentos***. 2017 102f. Trabalho de conclusão (Mestrado em Comunicação) – FAAC – UNESP, sob orientação da Profa. Dra. Ana Silvia Lopes Davi Médola, Bauru, 2017.

RESUMO

A telenovela é um formato televisivo com história consolidada no meio audiovisual brasileiro, há mais de 50 anos. Em recente momento dessa história, a Rede Record de Televisão realiza com a produção de “*Os Dez Mandamentos*” (2015), a primeira adaptação de uma narrativa bíblica para este formato.

Atendo-se às questões de narratividade, este trabalho investiga como a narrativa bíblica com características de condensação, se concretiza em outra estrutura narrativa marcadamente caracterizada pela expansão. Para isso, adota-se o referencial teórico-metodológico da semiótica discursiva de linha francesa, partindo da análise das estruturas mais abstratas do nível narrativo para o nível discursivo, onde são abordados os procedimentos enunciativos presentes em ambos os textos da tradução intersemiótica em questão, ou seja, o literário e o audiovisual. O trabalho revela uma ampliação dos percursos narrativos corroborados por isotopias temáticas e figurativas.

Palavras-chave: Telenovela; Adaptação; Linguagem audiovisual; Comunicação; Semiótica; Os Dez Mandamentos.

SOUZA, T. J. **The Biblical narrative in the audiovisual: an analysis of the intersemiotic translation in the soap opera *Os Dez Mandamentos***. 2017 102pp. Dissertation (Master Degree in Communication) – FAAC – UNESP, under the guidance of Ana Silvia Lopes Davi Médola, Phd, Professor, Bauru, 2017.

ABSTRACT

The soap opera is a television format with a consolidated history in the Brazilian audiovisual medium for more than 50 years. In a recent moment in this history, Rede Record de Televisão produced "*The Ten Commandments*" (2015), the first adaptation of a biblical narrative for this format.

Taking into account the issues of narrativity, this work investigates how the biblical narrative, with characteristics of condensation, is manifested in another narrative structure markedly characterized by expansion. For this, the theoretical-methodological referential of the French discursive semiotics is adopted, parting from the analysis of the most abstract structures from the narrative level to the discursive level, where are addressed the enunciative procedures present in both texts of the intersemiotic translation, that is, the literary and the audiovisual texts. The work reveals an expansion of the narrative paths corroborated by thematic and figurative isotopies.

Keywords: Television; Soap opera; Adaptation; Audiovisual language; Communication; Semiotics; *Os Dez Mandamentos*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Plano cênico do <i>Mystère de la Passion de Valenciennes</i> (1547)	62
Figura 02: Adoração dos magos e Cristo carregando a cruz	64
Figura 03: Jesus por Griffith	65
Figura 04: Moisés diante da sarça (F. 1) e tirando água da rocha no deserto (F. 2)	66
Figura 05: Abertura: água se transformando em sangue	72
Figura 06: Momentos de Doação de Competência na Telenovela	77
Figura 07: Encontro de Moisés e Arão com faraó	81
Figura 08: Sangue: Exemplos de reiteração temática	86
Figura 09: Sangue como valor significante: enquadramentos	89

LISTA DE QUADROS

Tabela 1: Referências à transformação das águas em sangue no capítulo 117 85

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
CAPÍTULO 1: A TELENOVELA BRASILEIRA: CARACTERÍSTICAS DE UMA TELEFICÇÃO NACIONAL	17
1.1 ESPECIFICIDADES DA NOSSA TELEDRAMATURGIA	17
1.1.1 A SERIALIDADE NA TELENOVELA	22
1.2 FASES TEMÁTICAS DA TELENOVELA BRASILEIRA	24
1.3 A TELENOVELA COM TEMÁTICA BÍBLICA: O PONTO DE PARTIDA PARA NOSSO OBJETO E O SEU CONTEXTO	31
1.3.1 A MATRIZ TEXTUAL BÍBLICA	31
1.3.2 A REDE RECORD E A ESCOLHA POR NARRATIVAS DE TEMÁTICA BÍBLICA	36
1.3.2.1 A IURD E O NEOPENTECOSTALISMO	40
1.3.3 A TELENOVELA “OS DEZ MANDAMENTOS”	44
CAPÍTULO 2: O TEXTO BÍBLICO E A ADAPTAÇÃO DA PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA	46
2.1 QUANDO A SEMIÓTICA GREIMASIANA SE ENCONTRA COM O TEXTO BÍBLICO	46
2.1.1 DÉCADA DE 70: A DIMENSÃO NARRATIVA	52
2.1.2 DÉCADA DE 80: <i>LA PAROLE</i>	56
2.2 QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO	59
2.2.1 OS PRIMEIROS ESFORÇOS DE ADAPTAÇÃO PARA A ENCENAÇÃO	59
2.2.2 O INÍCIO DA ADAPTAÇÃO BÍBLICA PARA O AUDIOVISUAL	63
CAPÍTULO 3: A PRIMEIRA PRAGA NA TELENOVELA: QUANDO AS ÁGUAS DO EGITO SE TORNAM EM SANGUE	70
3.1 UM EXAME DO PLANO DE CONTEÚDO	74
3.2 A PRIMEIRA PRAGA EM UMA TELENOVELA	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	97

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A telenovela brasileira é um produto audiovisual com mais de cinco décadas de história, considerado uma das mais importantes manifestações culturais locais, chegando a ser visto por autores como “figura central da cultura e da identidade do país” (LOPES, 2009, p. 22) e “rainha do gênero [ficcional] graças a aceitação popular e ao barateamento dos custos que sua extensão supõe” (PALLOTTINI, 2012, p. 25). A demanda por aprimoramento e desenvolvimento tanto da escrita dramática como dos processos produtivos tem se mostrado uma constante na história da ficção televisiva.

O amplo leque temático que ela vem cobrindo em todos esses anos, com um olhar sensível ao contexto social em que está inserida, representativa desse e de suas etapas de modernização, proporciona ao pesquisador em comunicação e de outras áreas do conhecimento um profícuo objeto de pesquisa, daí o fato dele ser há muito acompanhado com interesse pela academia (vide pesquisadores como Lopes, Motter, Mungiolli, Borelli¹, dentre outros). Adentrando diariamente², até 06 dias por semana, milhões de lares e dispositivos eletrônicos país a fora, esse fenômeno comunicacional brasileiro mostra-se ainda capaz de alcançar novos marcos, legando constantes desafios à sua própria cadeia produtiva, aos mais diferentes âmbitos e ofícios que integram a sua elaboração. E é disto que se trata a telenovela, uma integração de linguagens e fazeres. Em sua constituição, ela compreende a incorporação de outras linguagens, algumas das quais a antecederam:

A ficção de TV utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e acrescentou-lhes os recursos do rádio, sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura de gênero épico, escrita ou não. Tudo isso junto (...) redundou nas histórias televisadas, cada vez mais atraentes, na medida em que veiculam um conteúdo intencionalmente simples, tornado interessante pela utilização de técnicas mais sofisticadas e, ainda, de atores cada vez mais mitificados e idolatrados. (PALLOTTINI, 2012, p. 24 e 25).

¹ Ver, por exemplo: BORELLI, Silvia Helena. **Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 3, julho, 2001.

² Em 22 de julho de 1963 estreia na TV Excelsior, no horário das 19h30min, a primeira telenovela de exibição diária no país: **2-5499 Ocupado**. Dramaturgia de Dulce Santucci com 42 capítulos de extensão. Desde então, já foram produzidas mais de 400 tramas no país.

A telenovela é veiculada³ por um meio audiovisual, a televisão, cujo caráter essencial é tido como o de promover e propiciar a articulação entre os níveis individual e coletivo. Ela é um objeto sobre o qual se conversa, sua programação nos proporciona isso. Comenta-se e debate-se o conteúdo dos seus programas, algo, aliás, que será potencializado com a internet e suas redes sociais. Nelas, telenovelas e *reality shows* costumam despontar como os conteúdos mais comentados concomitantemente à sua exibição ou nos momentos e dias seguintes.

Qual o caráter da televisão? Reunir indivíduos e públicos que tudo tende a separar e oferecer-lhes a possibilidade de participar individualmente de uma atividade coletiva. É a aliança bem particular entre o indivíduo e a comunidade que faz dessa técnica uma atividade constitutiva da sociedade contemporânea. (WOLTON, 2006, p. 15).

Algo que sempre distinguiu a televisão de outros meios audiovisuais como o cinema, é o fato de seja no ambiente doméstico seja atualmente em um dispositivo móvel, ela poder ser vista em qualquer hora do dia, em uma relativamente pequena tela (se comparada ao cinema) disputando com diferentes outros estímulos a atenção flutuante do espectador.

No que diz respeito à sua constituição, a TV é vista como um amálgama de linguagens (BALOGH, 2005). O cinema, o teatro, o vídeo-clip, os quadrinhos, para citar algumas delas, dão sua contribuição a esse meio eletrônico “resultante de evolução tecnológica”, que é tanto meio de comunicação quanto arte (p. 45). Porém, o reconhecimento da TV enquanto “arte” enfrentou e ainda enfrenta resistências dado o caráter eminentemente comercial que a ela possui e que por conseguinte também se aplica aos seus produtos, sobretudo à telenovela. Por outro lado, tal compreensão é sim defendida por aqueles que a reconhecem como um “indiscutível fato da cultura de nosso tempo” e como uma “arte negligenciada” (MACHADO, 2000, p. 21).

Tal como o vídeo, a fim de transmitir conteúdo, a TV

(...) deve operar com certas formas e certos modos de articulação que são comuns a todos os implicados no processo de comunicação. Esse algo que se transmite, mesmo não sendo rígido como uma lei, nem estável como uma língua natural, é suficientemente sistemático para garantir a

³ Atualmente, já há emissoras que disponibilizam a íntegra de suas novelas fora do fluxo em plataformas *online*, tais como Netflix (Rede Record) e GloboPlay (Rede Globo).

eficácia da comunicação e a inserção do meio como um canal de expressão dentro de uma sociedade. (MACHADO, 1993, p. 10).

Eis um meio de grande penetração e importância social, sobretudo em países como o Brasil. A característica de meio atrelado à sociabilidade vem com a TV desde o início das suas transmissões, o que nos traz Raymond Williams:

Enquanto o *broadcasting* esteve confinado ao som, o poderoso meio visual do cinema era uma alternativa imensamente popular. Mas, quando o *broadcasting* tornou-se visual, a opção pelas suas vantagens sociais superaram os imediatos déficits técnicos. (WILLIAMS, 1975, p. 29, *tradução nossa*).

Como afirmamos no início dessas Considerações, a telenovela brasileira tem muitos marcos em sua história e a presente dissertação pretende se debruçar sobre um deles, a saber, o momento em que é adaptada pela primeira vez para tal formato uma narrativa da Bíblia, o que veremos acontecer na produção da Rede Record de Televisão intitulada “*Os Dez Mandamentos*”.

Para tanto, esse trabalho se dará a partir da visada da semiótica discursiva de linha francesa, se atendo às questões de narratividade e valendo-se para tanto dos expedientes e instrumentos de análise proporcionados pelo ramo da semiótica da narrativa.

De acordo com Fiorin (2004), os meios de comunicação, os fenômenos comunicacionais podem ser estudados de diferentes pontos de vista, tais como seu impacto na sociedade, a forma como se dá a recepção ou ainda pela sua *significação*. E é nesse âmbito, enquanto uma das teorias gerais da significação, que a semiótica pode estudar os objetos comunicacionais, já que “os textos criados pelos meios de comunicação são produtos de linguagem” (FIORIN, 2004, p. 14) e dessa forma passíveis de serem analisados pelas teorias semióticas.

O arcabouço teórico em questão interessa-se pela produção de sentido, *em como um texto faz para dizer o que diz*, para significar. Nessa linha, um dos pressupostos da semiótica é o de que o que distingue o sentido produzido por um meio expressivo e outro é exatamente a forma da sua manifestação, o plano de expressão. Por conseguinte, ela não irá ignorar nem o contexto em que aquele texto é produzido, nem os atores envolvidos em sua concepção, emissão, recepção, sendo sensível, por exemplo, na percepção do papel de co-enunciador

ao mesmo tempo que de enunciatário que o público desempenha especificamente no caso das telenovelas brasileiras. Mesmo os textos midiáticos, de complexa composição em termos de linguagem, são passíveis de análise pela semiótica, como nos aponta Fiorin:

(...) a Semiótica discursiva e narrativa se tem ocupado não só das manifestações do sentido expressas por uma única linguagem, mas também daquelas em que isso é feito por meio de diferentes linguagens. É o que ela vai chamar “semióticas sincréticas”. (FIORIN, 2004, p. 15).

Tal empreitada se faz possível para a semiótica, pois, outro de seus pressupostos é o de que o receptor, o enunciatário, diante de uma obra sincrética como o audiovisual, irá apreender *um todo de sentido* e não apenas uma manifestação isolada de uma das linguagens que compõem a manifestação, ainda que em dado momento sua atenção possa até ser atraída para a trilha sonora ou para a iluminação, mas não em e durante todo o processo de fruição daquela obra. Como as diferentes linguagens que compõem um texto irão manifestar um todo organizado de sentido é, por exemplo, um dos problemas que a semiótica enfrentará e isso a partir da perspectiva da enunciação.

Uma das particularidades com que esse trabalho se depara quando do objeto a que se propõe analisar, a adaptação do texto literário para o audiovisual, reside na peculiaridade da matriz literária da qual se partirá a transposição para a telenovela.

Diferentemente de outros textos adaptados para o audiovisual, o texto bíblico excede o valor de obra exclusivamente literária para ocupar o lugar de obra revestida de sacralidade. Diante dessa peculiaridade e densidade que diversos contextos religiosos vão atribuir ao texto literário bíblico, entendemos se tornar tão mais pertinente a investigação de como se dá a transposição em questão, a partir de uma narrativa a qual é atribuída o caráter de “texto sagrado”. Esse processo ganha ainda mais interesse, quando estamos a falar da adaptação para um formato de serialidade longa, que obrigatoriamente submete os textos originários à expansões, distensões, redundâncias, licenças poéticas, recursos esses muitas vezes empregados unicamente em função da extensividade que o formato telenovela impõe sobre o enredo que está a veicular. Adaptações bíblicas para o audiovisual são muito comuns para o cinema, para unitários, micro e minisséries,

e até séries, mas é fato que não são comuns para uma duração que compreenda a extensão média de 200 capítulos, que é a quantidade média de capítulos de uma telenovela nacional atualmente. O que esperar de tal encontro? De um texto “sagrado” com um produto cultural de serialidade longa com características próprias de uma teledramaturgia brasileira?

A atribuição de sacralidade legada ao texto bíblico está majoritariamente vinculada aos ramos religiosos judaico e cristão, sendo que a este último cabe o reconhecimento também de canonicidade e autoridade para questões de fé do Novo Testamento, atribuição que não é compartilhada pelo judaísmo. A telenovela é um formato audiovisual consolidado desde 1963 (Lopes, 2009) num país que, segundo o Censo de 2010, conta com uma maioria numérica expressiva de cristãos⁴ (64,6% de católicos e 22,2% de protestantes), vertente religiosa que tem na Bíblia em maior ou menor extensão os fundamentos de seus conjuntos doutrinários e práticas de fé. Em um cenário demográfico como esse, surgem questionamentos tais como o de por que apenas no ano de 2015 vemos surgir uma telenovela com tal temática em um país com décadas de tradição nesse formato audiovisual e ainda, por que tal se deu em outra emissora que não aquela que detém internacionalmente a liderança na *expertise* produtiva em teledramaturgia, a saber, a Rede Globo de televisão.

Respostas a indagações como as acima não devem ser simplistas e entendemos que é no âmbito de uma pesquisa acadêmica que elas melhor podem ser endereçadas, o que pretendemos fazer já no primeiro capítulo, sem o prejuízo do esgotamento dessas e de outras reflexões. Será também nele que revisitaremos com seus principais teóricos a literatura que versa sobre as características da telenovela brasileira. No segundo capítulo, por entendermos pertinente não apenas ao trabalho em questão, mas como contribuição para a teoria que a aqui se emprega, a da semiótica, trazemos o percurso que ela faz desde o final da década de 1960 ao se dedicar, em uma de suas aplicações mais específicas e profícuas, exclusivamente à análise de textos bíblicos, percurso esse que tem início com a criação do *Groupe d'Entreverne*, fundado por A. J. Greimas juntamente com

⁴ Ver: SILVA, Fabio Lacerda Martins da. **Pentecostalismo, eleições e representação política no Brasil contemporâneo**. 2017. Tese (Doutorado em Ciência Política) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-02062017-103551/>>. Acesso em: 2017-07-19.

outros pesquisadores e biblistas. Nesse mesmo capítulo, iremos em um segundo momento refletir sobre questões de adaptação, partindo de alguns apontamentos quanto à história da adaptação de textos bíblicos para os expedientes de encenação, primeiramente o teatro, passando em seguida para o cinema. É ainda no capítulo dois que começamos a considerar como a *semiótica da narrativa* aborda as questões da adaptação, processo esse também chamado de tradução intersemiótica.

O terceiro capítulo é aquele em que se apresenta o corpus e se empreende a análise propriamente dita do processo de adaptação para a telenovela *Os Dez Mandamentos* da narrativa bíblica da primeira praga, quando as águas do Egito são transformadas em sangue, relato que se encontra no livro do Êxodo, no capítulo 7, entre os versos 14 e 23.

CAPÍTULO 1 - A TELENVELA BRASILEIRA: CARACTERÍSTICAS DE UMA TELEFICÇÃO NACIONAL

1.1 ESPECIFICIDADES DA NOSSA TELEDRAMATURGIA

Ao analisar-se por meio dos mais diversos enfoques, ora a produção audiovisual brasileira como um todo, ora apenas a produção televisual especificamente, torna-se evidente a importância e a singularidade das telenovelas, notadamente “o produto de maior popularidade e lucratividade da televisão brasileira”, conforme afirma Lopes (2009) ao discorrer sobre uma televisão nacional composta em quase sua totalidade por emissoras privadas. Tal caráter preponderante, o de gênero televisual “mais popular e lucrativo” tem relação direta com o comprometimento das emissoras nacionais, algumas de forma esporádica outras de forma constante, em investir na produção desse tipo de formato audiovisual. No mercado nacional, tal investimento é capitaneado pela Rede Globo de Televisão, cuja *expertise* desenvolvida ao longo de décadas na produção do gênero de teleficção em questão acabou por torná-la responsável pela especificidade de tal produto, influenciando até mesmo as ficções seriadas que serão produzidas em outras emissoras:

Falar de telenovela brasileira é falar das novelas da TV Globo. [...] Essa peculiaridade é resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção, passam pelo seu nível estético e artístico e pela construção autoral do texto, os quais convergem no chamado “padrão Globo de qualidade”. Por isso, é possível atribuir às novelas da Globo um papel protagônico na construção de uma “teledramaturgia nacional”. (LOPES, 2009, p. 24)

Surgida em 1963, nos moldes como é conhecida hoje, treze anos após o advento da televisão no Brasil, a telenovela se caracteriza, dentre outros fatores, por ter uma duração média e relativa de oito meses ou por volta de duzentos capítulos (LOPES, 2009), com exibição diária em até 06 dias da semana, periodicidade essa que vai se estabelecer no referido ano com a extinta TV

Excelsior (LOPES, 2014). Essas características podem variar de emissora para emissora ou mesmo entre faixas de horário em uma mesma emissora. O tipo de narrativa em questão irá, no decorrer das décadas, notadamente no Brasil, inclusive com distinções ao que se produz seja no restante da América Latina ou nos demais países do mundo, adquirir características próprias que servirão não apenas para distingui-la dos demais produtos e formatos audiovisuais, mas para ressaltar sua especificidade quanto às produções audiovisuais do mesmo gênero no resto do mundo. Dessa forma, falar de telenovela brasileira é falar de um tipo peculiar e autêntico de teleficção já desde os seus primórdios, com as produções daquela que foi a primeira rede de televisão nacional, a TV Tupi, cujos enredos eram baseados não apenas em personagens, mas em temas caracteristicamente brasileiros.

Como já mencionado, a telenovela é um gênero altamente lucrativo para uma emissora e a longevidade desse formato na grade de programação de diferentes redes nacionais não seria tão expressiva não fossem sua alta capacidade de fidelização de audiência e sua lucratividade, o que acaba compensando o alto investimento na produção de seus capítulos. Entretanto, como é reconhecido pelos principais pesquisadores do gênero, mesmo sendo um produto comercial, ainda se trata de uma obra artística, ficcional e de caracterização bem definida. Ao elencarmos, dessa forma, o que define uma telenovela brasileira, podemos partir de diferentes abordagens chegando a um apanhado de características comuns descritas com diferentes ênfases.

Partindo do âmbito do processo produtivo na teledramaturgia, uma primeira peculiaridade da ficção seriada nacional, em claro contraponto ao que acontece no mercado audiovisual norte-americano, por exemplo, onde prevalece a figura do produtor, será exatamente o poder que o *autor* da trama exerce sobre toda a produção, inclusive em suas instâncias chave, tais como a escalação do elenco, definição de trilha sonora, dentre outros aspectos.

Na disputa de poder circunscrita ao campo da telenovela, sobressaem as decisões do autor, ou “realizador-autor”, conforme afirma Souza (2004), mediadas pelos interesses e estratégias da empresa produtora do conteúdo, pelas condições da produção, pela própria narrativa e pela

expectativa e resposta da recepção. (MUNGIOLI; AMARAL, 2016, p. 204).

E no que diz respeito ao ser uma narrativa de longa duração, ou seja, meses de exibição diária em uma periodicidade ininterrompível, cujo sucesso é aferido pela constância de um bom índice de audiência que parta de um público que almeja-se fidelizado para toda a trama, as telenovelas brasileiras apresentam outra peculiaridade, a que Dominique Wolton (2006) denominará uma “originalidade dos folhetins locais”, a saber, “a apropriação pelos públicos” da narrativa em exibição, a “interação que se estabelece aí entre os roteiristas e os públicos”, roteiristas esses que uma vez diante da mensuração e da aferição das opiniões e preferências dos telespectadores no decorrer da exibição da narrativa, ou seja, com ela em pleno andamento, promovem alterações de toda sorte no rumo dessa narrativa em sensibilidade às respostas e demandas de suas audiências, o que promove a “evolução” dos roteiros (Wolton, 2006, p. 164). Essa interação a que se refere o pesquisador não se dá apenas no âmbito público - autor, o que nos leva a outra característica das telenovelas locais, que é referendada pelos demais pesquisadores desse formato. A aludida interação será também fomentada diante da exibição de cada capítulo entre o próprio público, a partir e em função da narrativa assistida. Sobre isso, prossegue Wolton,

Existe, na qualidade da preparação, na realização formal e na audiência, um fenômeno social raro de interação. A dimensão de jogo, de participação, ao mesmo tempo que de distanciamento, de ironia compartilhada, fazem desses programas um verdadeiro ritual do “estar juntos”. [...] Se existe um programa ao qual podemos aplicar a idéia de “reflexividade”, prezada por uma teoria inteligente da televisão, esse programa é a telenovela.

[...] *Porque o desafio da televisão continua sendo sempre - e nisso a televisão brasileira é um caso a ser estudado - o estar juntos.* (WOLTON, 2006, p. 165, grifo do autor).

É inegável e por isso amplamente debatido e investigado na atualidade como esse “estar juntos” já inerente ao consumo da telenovela é potencializado com o uso da internet e consecutivamente das mídias sociais por parte dos

espectadores no âmbito, por exemplo, da *Social TV*, um espaço propício para a produção e distribuição de manifestações opinativas concernentes às narrativas teledramatúrgicas, sendo hoje as redes sociais a plataforma por excelência onde se darão as trocas entre os espectadores que servirão, conforme já dito, à evolução dos roteiros, no sucesso ou insucesso das próprias narrativas (Junqueira; Baccega, 2017), em um processo contributivo de grande valia para as redes de televisão.

Para as emissoras, há nisto menos o que se temer e mais o que se aproveitar, na medida em que o fenômeno comporta o revigoramento da prática do “assistir juntos”, do compartilhar, do trocar e construir/reconstruir valores, sentidos e identidades. Por isso mesmo, assistimos, de forma crescente, às iniciativas postas em prática pelas próprias emissoras para a promoção do engajamento ativo de público e de fãs, quer seja através de *fan pages* e perfis institucionalizados, quer seja através do fomento e promoção de blogueiros e produtores e circuladores de conteúdo digital, considerados portadores de autoridade, ou seja, de grande poder de influência nas redes sociais digitais. (JUNQUEIRA; BACCEGA, 2017, p. 77).

Para além das novas possibilidades de interação que proporcionam aos telespectadores, as plataformas digitais e seu uso, se não apresentam um novo desafio para a produção ficcional televisiva, também não eliminam os já existentes, aquilo para o que Machado (1993) já apontava, ou seja, o fato de que no ato de assistir televisão a atenção flutuante do telespectador é permanentemente solicitada pelos estímulos e pelo ambiente que o cerca, e nesse contexto a penetração da linguagem televisiva se verá ainda mais desafiada, até mesmo na esfera doméstica onde para muitos se dá, em grande medida, o fenômeno de assistir televisão. Ora, isso tem o condão de chegar a afetar até mesmo a forma como o fluxo narrativo de uma telenovela é percebido pelo público? Para Junqueira e Baccega há o entendimento de que sim, quando afirmam que a linguagem do fazer televisivo

[...] é, também, sensivelmente afetada pela reformatação digital das relações sociais e dos modos do existir cotidiano conectado. À linguagem já instituída da televisão se soma a fragmentação do olhar e da atenção, inviabilizando a narração mais lenta, mais valorativa da imagem, do tempo do silêncio, da pausa e da reflexão, necessárias para o

adensamento analítico e para a elevação da consciência. E o público sente este estranhamento. (JUNQUEIRA; BACCEGA, 2017, p. 79).

Partindo de semelhante perspectiva de fomento da interação na sociedade a partir do que narra a telenovela, Lopes (2014) nos mostra como ela invade assim, a cotidianidade de seus públicos, que independentemente de sua classificação enquanto gênero, classe social, localização, dentre outros, acaba por participar do “território de circulação dos sentidos das novelas”, onde em meio às suas rotinas cotidianas, comentam, debatem, reelaboram, ressemantizam os conteúdos das narrativas assistidas que se constituem em *experiências de sociabilidade*, por fomentar a conversação, o compartilhamento e a participação imaginária (2014, p.4).

Não será despropositada essa penetração, esse *impregnar*, da telenovela na rotina do público brasileiro. Sua permeabilidade se dá em função de uma outra marca dos folhetins nacionais, isto é, a de um enredo que se desenvolve majoritariamente sobre *tramas do ambiente privado*, pois é disso que se tratará boa parte da temática desse formato televisual.

A tentativa de suplantiar esses problemas [*os enfrentados pelos personagens no decorrer da história*] deve levar o telespectador a se identificar cada vez mais com as personagens cujos conflitos passam a ser vivenciados emocionalmente pelo telespectador que, dia após dia, convive com as alegrias e tristezas de um mundo ficcional calcado, geralmente, sobre a verossimilhança (o que permite uma identificação mais forte entre telespectador e telenovela), que se manifesta não apenas por meio de temas e de estruturas baseadas na oralidade do diálogo, mas também pelo detalhamento de situações do cotidiano que criam entre telespectador e trama uma certa identidade marcada pelos pequenos gestos, pelos anseios comuns. (MOTTER; MUNGIOLI, 2007, p. 160).

Tais “situações do cotidiano” vão desde os conflitos entre homens e mulheres, pais e filhos, dramas familiares, casamentos e separações, questões de herança, queda e ascensão social, inimizades entre vizinhos, conflitos entre classes sociais, entre gerações, tradições, entre o novo e velho, o rural e o urbano, enfim, um abrangente compêndio de situações que, segundo Lopes, nos remete à grande

capacidade da telenovela de sintetizar, dentre outras ambivalências, “o público e o privado” (2009, p. 26), de “traduzir o público através das relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência do dia a dia” (p. 27). Ora, no bojo desse raciocínio, outro fator característico da produção de telenovelas no Brasil emerge. E aqui estamos a falar da conseqüente e “forte demanda” do público pela verossimilhança (p. 26), fator imprescindível para a identificação e para a assimilação por parte do público enquanto obra de aparência “verdadeira”, conceitos já aventados anteriormente e que serão próprios da fase *naturalista* da produção teledramatúrgica nacional, ponto que voltaremos a tratar mais adiante.

Como narrativa audiovisual, outro fator que distinguirá a telenovela dos demais formatos será a incorporação do melodrama enquanto matriz, enquanto “gênero constitutivo principal (...) como narração e como articulador do imaginário”, matriz essa cujas diversificações se combinarão com diferentes dispositivos discursivos ao longo das distintas fases temáticas, caracterizando a telenovela enquanto narrativa (LOPES, 2014). Intrínseca à matriz cultural do melodrama em si, a função pedagógica que está ligada à sua missão educadora original, também será incorporada à telenovela que se apresentará, dessa forma, tanto como uma ação pedagógica implícita, quanto como uma ação pedagógica explícita, característica que será desenvolvida ao longo dos anos. Essa matriz melodramática não tem permanecido estática ou inalterada, antes, permeando todo o decurso da história desse formato no Brasil, sensível a cada momento histórico, suas demandas e seus acontecimentos, tem se inovado, transformando-se, evoluindo, sobretudo partir dos anos 90, inclusive no que diz respeito à relação entre a verossimilhança e o tratamento naturalista das temáticas sociais (LOPES, 2009).

1.1.1 A SERIALIDADE NA TELENOVELA

O seu conjunto de especificidades faz da telenovela uma “narrativa ficcional de serialidade longa” (Lopes, 2009), caráter esse próprio do formato audiovisual sob análise e que nos suscita uma reflexão, ainda que concisa. Arlindo

Machado (2000) traz valiosa contribuição sobre esse tema, partindo de uma conceituação geral, a de que se entende serialidade como sendo a “apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual”, avançando a partir daí para a sua aplicação na narrativa em que o enredo é apresentado por meio e ao longo de capítulos ou episódios, estes por sua vez segmentados em “blocos” com o auxílio de intervalos comerciais, os *breaks*, um recurso que no desempenho da narrativa tem um “papel organizativo” ao garantir uma pausa (“respiração”) para o espectador e ao explorar os ganchos de tensão. Essa interrupção se valendo dos ganchos de tensão se dará tanto entre blocos ao longo de um mesmo capítulo, quanto entre capítulos e dias de exibição.

Machado nos lembra de que não foi a televisão aquela a criar a obra seriada (2000, p. 86), pois há muito ela já pode ser encontrada nas narrativas literárias, porém, sua adoção por parte do audiovisual lhe rende características e tipos próprios. Em breve reflexão comparativa entre a classificação de gêneros na literatura e no audiovisual, Anna Maria Balogh (2007) menciona como os gêneros literários, no que diz respeito às narrativas, são muito mais consagrados e tradicionais, ao passo que a consolidação das especificidades dos gêneros audiovisuais estarão sujeitos, como ainda se vê desde o advento tanto do cinema como da televisão, às atualizações pelas quais passam os diferentes produtos de ficção seriada, raciocínio esse corroborado por Machado, para quem os gêneros, esses “modos de trabalhar a matéria televisual” são o que orienta, em certo sentido,

(...) todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores. Mas não se deve extrair daí a conclusão de que o gênero é necessariamente conservador. Por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização. (MACHADO, 2000, pp. 29 e 30).

Ainda segundo esse autor, a despeito da serialidade ser há muito encontrada na literatura, o modelo básico de serialização seguido ainda hoje pela

televisão nos é dado pelos seriados do cinema que motivados por mudanças mercadológicas surgem por volta de 1913 em séries cinematográficas como *Fantômas* (1913) e *The Perils of Pauline* (1914), produções que darão a forma básica do gênero, gênero que assim como a telenovela será tributário do *folhetim* (2000, pp. 86, 87).

Machado avança, expondo que a telenovela se encaixa em um tipo denominado *teleológico*, em que uma ou mais narrativas que podem se entrecruzar ou mesmo seguirem paralelamente, se desenvolvem linearmente capítulo a capítulo, partindo de um desequilíbrio inicial com um ou mais conflitos cuja resolução se atinge nos capítulos finais.

1.2 FASES TEMÁTICAS DA TELENVELA BRASILEIRA

Lopes (2014) categoriza a história da telenovela no Brasil em três fases, a saber, a sentimental (1950-1967), a realista (1968-1990) e a naturalista (a partir de 1990). Elas são permeadas indistintamente por diferentes olhares da sociedade brasileira, como ressalta a autora. Identifica-se, segundo ela, nas produções que surgirão entre as décadas de 1960 e 1980 a captação do “movimento ‘modernizador’ pelo qual passava a sociedade nacional, movimento que será questionado nas representações produzidas na décadas de 80 e 90, quando uma “narrativa caleidoscópica, multidimensional do cotidiano” (p. 24) entrará em cena, numa mudança que refletirá, de um lado, o momento de transição política e social vivido, e que será, de outro, resultado do desenvolvimento tanto dos recursos audiovisuais como do mercado televisivo no país.

Para Lopes, o marco de início da fase *realista* na teledramaturgia nacional será *Beto Rockefeller*⁵, produção da TV Tupi que estreia em 1968, no horário das 20h, num claro contraponto ao estilo de narrativa adotado durante a fase

⁵ Produzida pela TV Tupi, de autoria de Bráulio Pedrosa com colaboração de Eloy Araújo, Ilo Bandeira e Guido Junqueira, foi ao ar entre 4 de novembro de 1968 e 30 de novembro de 1969, totalizando 230 capítulos. Com concepção de Cassiano Gabus Mendes, foi dirigida por Lima Duarte e Wálter Avancini. In: www.teledramaturgia.com.br/beto-rockefeller, acessado em 24/06/2017.

denominada “*sentimental*”, cujo expoente é *O Sheik de Agadir* (1966), uma adaptação da Rede Globo no horário das 21h30 do romance *Taras Bulba*, de Nikolai Gogol. Escrita por Glória Magadan, *O Sheik* traz uma história marcada por dramas pesados, diálogos formais e ambientação em lugares exóticos, dentre outras características, as quais serão em *Beto Rockfeler* e a partir daí, contrapostas por narrativas cujas tramas agora são eminentemente urbanas (grandes metrópoles), com emprego da linguagem coloquial, do humor, de personagens ambíguos, tudo isso sem deixar de fazer referências a elementos da vida do brasileiro.

Lopes ainda nos chama a atenção para o fato de que, a partir dessa fase, a novidade em relação às produções anteriores será uma demanda das telenovelas enquanto produto audiovisual, novidade temática essa que tem por finalidade levar a trama a ser debatida, comentada, referenciada na cotidianidade do telespectador e que, por conseguinte, leve esse público também a consumir os produtos relacionados ao enredo (mídias de trilha sonora, livros, peças de vestuário, acessórios, etc.):

Essa quase obsessão pela conjuntura atual e pela moda é acomodada à estrutura seriada e interativa do folhetim e mobiliza repetidamente o gênero melodramático como matriz cultural e dispositivo de comunicabilidade (Martín-Barbero, 1987) e como recurso comunicativo. (LOPES, 2009, p. 26).

Essa novidade não deve ser gratuita, senão que reflita a “contemporaneidade sucessivamente atualizada”, a “evolução” na representação de temas como amor, sexualidade, relação homem-mulher, um viés temático que se consolidará, sobretudo, nos anos 70 (LOPES, 2009, p. 25). É a partir dessa década, especificamente, que a produção teledramatúrgica contará com um importante fator de influência seja diretamente, seja indiretamente, uma vez que a real extensão dessa influência é debatível para diferentes teóricos, mesmo que não se negue que ela tenha existido.

Estamos a falar aqui senão do conjunto de ações no âmbito da produção televisual executada pelos governos militares, no poder desde 1964, com o intuito

de promover os valores nacionalistas daquele regime (MUNGIOLI; AMARAL, 2016). A contribuição que o contexto político e sociocultural do período de tais governos exercerá na denominada fase “realista” (1968-1990) da telenovela se dá a partir de uma postura dos próprios militares de que os valores da cultura brasileira devem ser promovidos pela telenovela, mas “os bons valores” (MOTTER; MUNGIOLI, 2007).

Algumas produções procurarão de fato ecoar essa temática em sua narrativa, como é o caso da primeira versão de *Meu Pedacinho de Chão* (Rede Globo e TV Cultura, 1971), telenovela de Benedito Rui Barbosa e Teixeira Filho, que dentre os três principais grandes temas de sua narrativa, o que se referia à alfabetização era contemporâneo da implantação do Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) por parte dos governos militares, movimento esse que compreendia um grande esforço de alfabetização que teve como meta erradicar o analfabetismo no país dentro de 10 anos (MUNGIOLI; AMARAL, 2016). Motter e Mungioli (2007) resumem de forma lapidar o advento na década de 70 do eixo temático que caracterizaria a fase realista da produção de telenovelas no Brasil, marcada pela:

[...] veiculação de imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas ‘novelas verdade’, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida ‘real’ e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores. (MOTTER; MUNGIOLI, 2007, p. 163).

Como ressaltam essas autoras, diante do expediente da censura que os próprios militares imporão ao conteúdo audiovisual, de forma geral, o retratar realidade e verdade, no que compreende a vida dos brasileiros ficará a cargo da ficção (2007, p. 163).

A terceira fase, denominada *naturalista* (a partir dos anos 90) é assim identificada, segundo a categorização de Lopes (2014), exatamente pelo fato de que seus temas serão abordados com grande ênfase naturalista a partir das características de “realidade” e “verdade” da fase anterior. A verossimilhança será uma das marcas da produção de telenovelas nessa fase.

Para além das dimensões *narrativa*, *passional* e *enunciativa*, também objetos de sua investigação, a *semiótica discursiva de linha francesa* tem especial interesse por essa dimensão do texto a ser valorizada nessa chamada fase naturalista, ou seja, a dimensão *figurativa*. E desde já passamos a referenciar aquele que será o arcabouço teórico a ser empregado para análise do objeto da presente dissertação, o da *semiótica*, que passamos a introduzir em cotejo com as posições teóricas que já se elencam nesse primeiro capítulo. Dito isso, prosseguimos afirmando que a importância da dimensão figurativa de um texto para a semiótica, tanto mais para um texto audiovisual, se dá por conta de ser em tal dimensão que surgirá diante dos olhos do espectador “a “aparência” do mundo sensível”, *i.e.*, do mundo do texto (BERTRAND, 2003). Essa dimensão do discurso, a que a semiótica irá dedicar amplos esforços de investigação, tão cara e fundamental para o sucesso da teledramaturgia nacional,

[...] se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso, ou seja, basicamente, a percepção e as formas da sensorialidade. Essa dimensão figurativa da significação, a mais superficial e rica, a do imediato acesso ao sentido, é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas. Ela dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a ver, a sentir, a experimentar. (BERTRAND, 2003, p. 29).

É no âmbito da figuratividade, por meio da qual se estabelecem características como a verossimilhança, a identificação com o texto teledramatúrgico, que a partir da “práxis cultural” sedimentada pelo uso o espectador fixará para si a ordem de “verdade”, ainda que relativa, do figurativo que tem diante de si (2003, p. 29).

O conceito por detrás da verossimilhança, ou seja, a forma de interpretação da “verdade”, nos requer uma reflexão do ponto de vista da semiótica. O que se objetiva com essas ideias permeando a produção de uma telenovela? Ora, busca-se enquanto obra ficcional, por meio dos expedientes da representação audiovisual não a fidedignidade daquilo que é classificado como real, natural ou verdadeiro pelo espectador ou, como afirma Algirdas Julien Greimas, não se tratará de um “discurso verdadeiro” o que se aguarda do sujeito da enunciação, senão um “discurso que gere o efeito de sentido de “verdade”” (2014, p. 122). Em trabalho de reflexão sobre a presença de tais marcas nas telenovelas, partindo também da visada da semiótica discursiva, Médola (2004) discorre sobre a verossimilhança enquanto característica fundamental dos textos televisuais ficcionais e que será obtida a partir do emprego das estruturas narrativas, estruturas essas que assumidas pelo sujeito da enunciação, se convertem em estruturas discursivas, que por sua vez, ao serem empregadas no texto ficcional criam o efeito de sentido de parecer verdadeiro de que fala Greimas (MÉDOLA, 2004), pois não será a “verdade”, o “verdadeiro” no contexto da representação audiovisual outra coisa que não um efeito de sentido, cuja produção

[...] consiste no exercício de um fazer particular, de um *fazer-parecer-verdadeiro*, isto é, na construção de um discurso cuja função não é o dizer-verdadeiro, mas o parecer-verdadeiro. Esse parecer não visa mais, como no caso da verossimilhança, à adequação ao referente, mas à adesão por parte do destinatário a quem se dirige, e por quem procura ser lido como verdadeiro. Tal adesão, por sua vez, só pode ser obtida se corresponder à sua expectativa; ou seja, a construção do simulacro da verdade é fortemente condicionada não diretamente pelo universo axiológico do destinatário, mas pela representação que dele fizer o destinador, artífice de toda manipulação e responsável pelo sucesso ou fracasso de seu discurso. (GREIMAS, 2014, p. 122).

Dá-se assim, por parte do sujeito-enunciador uma manipulação discursiva que pode ser de dois tipos, ambos objetivando um mesmo fim, a adesão do enunciatário. O primeiro tipo será o da *camuflagem subjetivante* em que temos o sujeito da enunciação se declarando como “um *eu* fiador da verdade”, verdade essa que demandará dele, como prossegue Greimas, “a construção de uma “máquina de produzir o efeito de verdade”” (2014, p. 123). Quanto ao segundo, a

camuflagem objetivante, temos aí um sujeito da enunciação socializado passando a ser referido como “*nós*” ou até mesmo desaparecendo em meio a construções impessoais.

Dessa forma, o exercício de um *fazer-parecer-verdadeiro* traduz-se num processo de emprego por parte do sujeito-enunciador, de procedimentos diversos com a finalidade de criar efeitos de realidade ou de verdade, ao passo que diante da eficácia desses procedimentos o sujeito-enunciatário é levado à uma *adesão fiduciária*, ao *crer/não crer*. Em síntese, temos do lado do sujeito-enunciador um *fazer persuasivo* requerendo do sujeito-enunciatário a contrapartida de um *fazer interpretativo* (LOPEZ; BEIVIDAS, 2007). Esses dois procedimentos cognitivos, para Greimas (2014), dizem respeito ao *fazer-crer* (fazer persuasivo) e ao *ato de crer* (fazer interpretativo). Esse último, identificado como *ato epistêmico*, fala da transformação que se dá no âmbito cognitivo do discurso, pois nele se passa de um estado de crença para outro, a partir de um processo denominado pela semiótica como “*operação conjunta*”, a saber, se ao avaliar epistemicamente o enunciado que lhe é apresentado o enunciatário, agora um *sujeito julgador*, constatar uma identificação de tal enunciado com algum fragmento de seu universo cognitivo ter-se-á um procedimento bem-sucedido chamado *conjunção*, ao passo que não havendo sucesso nesse procedimento de identificação tem-se o que a semiótica chamará por sua vez de *disjunção*.

Esse ato epistêmico, entretanto, que serve de prelúdio à comunicação, não é uma simples afirmação de si, mas um passo que é dado, uma solicitação de consenso, uma proposição de contrato, aos quais o enunciatário dará continuidade com um aceite ou uma recusa. Entre essas duas instâncias e essas duas atitudes se organiza o espaço cognitivo da persuasão e da interpretação, que corresponde, no plano das estruturas semionarrativas, ao vasto maquinário da manipulação e da sanção. (GREIMAS, 2014, p. 135).

Prosseguindo nessa seara, trazemos importante lição de Luiz Tatit⁶, em que disserta sobre o processo descrito acima, entre as instâncias que a semiótica

⁶ In: FIORIN, J. L. (org.) Introdução à Lingüística: 1. Objetos teóricos, São Paulo, Contexto, 2002, pp. 187-209.

comumente tratará como, de um lado, *enunciador*, uma categoria abstrata de cujo preenchimento emergirá o que conhecemos como autor, artista, poeta, etc., e de outro, seu actante complementar, o *enunciatário*, categoria por onde emergem leitores e fruidores em geral (TATIT, 2002). Enquanto que Lopes (2014) referindo-se à valorização da verossimilhança durante a fase naturalista nos remete ao conceito de *credibilidade*, imprescindível para a história em exibição junto ao telespectador, com a finalidade de se estabelecer a adesão desse à narrativa da telenovela, Tatit nos traz o conceito de *confiabilidade* e acreditamos ser essa a terminologia mais apropriada para aplicação no âmbito da telenovela por estar em linha com os contratos cujo estabelecimento a semiótica nos mostra serem o objetivo de um sujeito-enunciador em uma relação comunicacional. Greimas nos lembrará de que mesmo que não verbal, qualquer expediente de comunicação humana ou tratativa se funda “sobre um mínimo de confiança mútua e que ela [essa confiança] vincula os protagonistas” ao contrato fiduciário (GREIMAS, 2014, p.134). Não será outro, portanto, o objetivo do enunciador se não o de persuadir seu enunciatário, firmando-se um *contrato fiduciário* (confiança) e a partir desse um *contrato veridictório* “pelo qual as coisas ditas parecem verdadeiras (TATIT, 2002, p. 205).

Como o critério de confiabilidade e de verdade é construído dentro do texto, uma música terá de ser musicalmente persuasiva, uma pintura, plasticamente persuasiva; assim também, de uma tese acadêmica espera-se que seja cientificamente persuasiva, de uma novela, que seja ficcionalmente persuasiva, de um documentário, que seja realisticamente persuasivo, e assim por diante. (TATIT, 2002, p. 205)

Esse “ser persuasivo” se concretizará nas estratégias criativas e argumentativas empregadas pelo enunciador no âmbito dos seus esforços de persuasão.

1.3 A TELENOVELA COM TEMÁTICA BÍBLICA: O PONTO DE PARTIDA PARA NOSSO OBJETO E O SEU CONTEXTO

Como procuramos demonstrar até aqui, as peculiaridades, a consistência, a ampla *expertise* técnica e artística do mercado produtivo de telenovelas no Brasil é algo que se consolidou ao longo de décadas, o que faz com que muitas de suas produções e até mesmo seus centros de produção sejam compartilhados com emissoras e públicos de diferentes países. Entretanto, isso não faz esgotar os horizontes produtivos desse tipo de obra, antes, permite as emissoras explorarem novas abordagens de ordem técnica, criativa e até mesmo temática, proporcionando aos realizadores do campo da teledramaturgia novos marcos e isso com reiterada frequência.

Um desses marcos será, como passamos a introduzir a seguir, a produção em canal aberto de ficção seriada nacional a partir de adaptações de histórias bíblicas. É debruçando-se sobre a primeira delas, uma telenovela, que emergiram os questionamentos que nos levam ao objeto do presente trabalho, a adaptação para a teleficção de longa duração de histórias bíblicas, mais precisamente no seu âmbito narrativo. Para tanto, passamos ainda nessa primeira etapa, à apresentação tanto das características da matriz textual que inspira as obras com tal temática, como do seu realizador, a saber, a Rede Record de Televisão, adiantando que quanto ao exame mais detido de alguns aspectos apresentados nesse primeiro capítulo, pretende-se fazê-lo a contento nas etapas seguintes da dissertação.

1.3.1 A MATRIZ TEXTUAL BÍBLICA

Os estudos que se propõem a abordar a Bíblia enquanto texto literário encontram na obra *Mimesis*, de Erich Auerbach, uma contribuição fundamental da qual nos valem para o presente trabalho. Partimos, especificamente, do capítulo “A Cicatriz de Ulisses”, em que o autor estabelece uma comparação entre a poesia épica de Homero e a Bíblia Hebraica, num cotejo

que acaba por identificar as diversas nuances e especificidades da narrativa bíblica. Auerbach (2001) começa por enxergar a Bíblia hebraica, em relação à épica grega, como outro texto igualmente antigo, épico, mas surgido de “um outro mundo de formas” (p.5). Essa diferença de formas se dará, por exemplo, desde a cosmovisão judaica sobre a divindade, o que evidentemente transparece em boa parte do texto, onde o leitor se depara com um Deus que em diversos casos carecerá de forma e de residência física.

Moacir Aparecido Amâncio⁷ (2006), já em reflexão sobre as contribuições de Auerbach, afirma que o texto bíblico é a base para a leitura que se construirá sobre ele próprio, pois tal leitura não será “dada” ao leitor, antes são exigidos dele esforços interpretativos, o que por sua vez não ocorre com a épica grega. Isso se deve ao fato de ser o relato bíblico permeado de segundos planos, de um sentido que está oculto, resultado de estarem encarnadas em seu texto a fusão entre *doutrina* e *promessa*. Sem a pretensão de esgotar esse primeiro termo em sua contextualização e especificidade ou mesmo de dar-lhe o justo aprofundamento, *en passant*, fazemos referência à conceituação “doutrina” e outros termos correlatos, a partir das lições de F. E. Peters⁸, na obra *Os Monoteístas: O povos de Deus* (São Paulo, 2007). Expõe Peters:

O ensino normativo ou doutrina da comunidade de fé pode tomar numerosas formas. Primeiro, é o corpo de ensinamento explicitamente exposto na Escritura e sobre o qual há uma interpretação concorde. [...] Finalmente, a doutrina pode basear-se no consenso, quando uma comunidade concordou unanimemente, ou ao menos aparentemente, sobre algum ponto sem garantia escriturística, por exemplo, o cânone da Escritura hebraica [...].

A doutrina (o ensinamento) torna-se dogma (aquilo que *deve* ser crido sob pena de condenação espiritual e/ou exclusão da comunidade religiosa) quando é definida uma obrigação absoluta por um órgão competente. (PETERS, 2007, p. 202).

⁷ Professor Doutor Adjunto de Hebraico. Departamento de Línguas Orientais (FFLCH, USP).

⁸ Especialista em fés monoteístas, Peters é professor de História, Religião e Estudos do Oriente Médio (Universidade de Nova York).

Em direta correlação temos o conceito de *ortodoxia*, que Peters nos define como sendo a “crença correta”, o “ensino normativo (ou doutrina) referente a um sistema de crenças”, comumente expressado como um *credo*. É no desvio da ortodoxia que se tem a *heresia*. Ainda em correlação à doutrina, a *ortopraxia*, a “ação correta”, é o “ensino normativo (ou doutrina) referente ao sistema comportamental, um padrão de ações prescritas, comumente expressas como uma lei sagrada.” (2007, p. 202). Assim o são os Dez Mandamentos, a Torá, a xaria dos muçulmanos e o direito canônico cristão.

Essa fusão entre doutrina e promessa, acima referida, demanda e exige do leitor que se aproxima do relato bíblico “investigação profunda e interpretação” (AUERBACH, 2001). Tal se dá, no caso do leitor que tem as Escrituras como obra integrante de sua confissão de fé, não por imposição, mas por aquilo que Auerbach chama de um “afã interpretativo” que sempre encontra novo alimento exatamente na obscuridade característica do texto, onde esse leitor que crê também encontrará um Deus que está oculto, cuja procura é motivada pela doutrina e pelo zelo inerentes à especificidade do relato bíblico.

Outra característica fundamental que distingue as Escrituras enquanto obra literária é exatamente o objetivo com que escrevem os seus autores. Como obra de caráter religioso, ela possui uma “exigência absoluta de verdade histórica”, procurando convencer, colocando-se como “Verdade”, fugindo ao didatismo (AMÂNCIO, 2006). Essa verdade é o que objetiva o autor bíblico, que é levado a “redigir de maneira efetiva a tradição devota” (Auerbach, p. 11), sendo a “realidade” do relato um meio a serviço da verdade e não um fim em si mesma.

Tanto a forma com que se aproxima da Bíblia o enunciatário que a tem enquanto obra integrante de sua confissão de fé, quanto a intencionalidade de “Verdade” de seus autores, nos fazem remeter ao que já assentamos anteriormente pela visada da semiótica sobre questões de “verdade”, persuasão e interpretação. Instigantes para o âmbito investigativo o são as implicações que podem advir da apropriação de um texto com tamanha densidade em questões de fé por outros meios expressivos, como é o caso da adaptação para obra televisual que fornece o objeto dessa dissertação, uma vez que nos surge a indagação sobre como será a relação do enunciatário que crê, seja ele um fiel religioso ou não, diante da

adaptação de um texto que lhe é intimamente caro, diante “transmutação de uma substância de expressão homogênea, a palavra escrita, em substância de expressão heterogênea” e isso sendo empregados “recursos técnico-expressivos de um outro meio (suporte); recursos que são diferentes, portanto, daqueles com os quais foi concebida” (BRITO, 2006, p. 143).

Mas, porque essa problemática se faria relevante? Ora, exatamente pela demanda que há no universo cognitivo do enunciatário que, tendo algum nível de conhecimento sobre a narrativa bíblica, efetuará a interpretação, ou seja, o “reconhecimento” e a “identificação” (GREIMAS, 2014) desse texto bíblico em outra forma expressiva. Se isso se aplica a qualquer texto de que se tenha o mínimo de conhecimento, quanto mais para com aquele sobre o qual e a partir do qual se projetam questões de fé, doutrinárias e dogmáticas, questões essas experienciadas tanto no foro íntimo quanto no âmbito de uma comunidade e que acabam por permear de forma arraigada especialmente o universo cognitivo do devoto das tradições bíblicas. Sobre o papel fundamental que tem esse universo cognitivo na fruição do enunciatário, voltamos a Tatit:

Para fazer com que o enunciatário creia em seu texto, o enunciador parte de um simulacro de tudo o que poderia constituir a instância do seu actante complementar: suas crenças, seus conhecimentos, seus afetos e seus valores. Tal simulacro, embora não passe de uma construção imaginária (um conjunto de hipóteses sobre o mundo do outro), baseia-se em consensos culturais, em acordos e decisões sobre o que deve ser considerado verdadeiro e confiável num determinado universo de discurso da comunidade. Do mesmo modo, o enunciatário faz um simulacro da visão de mundo e das intenções do enunciador para realizar o seu fazer interpretativo. (TATIT, 2002, p. 205)

e por sua vez, a Greimas:

Se o fazer interpretativo tem que lidar com procedimentos de persuasão muito variados (argumentação e demonstração, dentre outros) e recobrir um campo muito vasto, é preciso ver que de outro ele pode ser reduzido a uma operação de reconhecimento (da verdade). Ora, ao contrário do conhecimento, o *re*-conhecimento é uma *operação de comparação* entre aquilo que se propõe (=a proposição lógica, no sentido de “proposição” considerada como sugestão e oferta) e aquilo que já se sabe ou em que se crê. Sendo uma comparação, o reconhecimento comporta

necessariamente uma *identificação*, no enunciado apresentado, com a totalidade ou as frações da “verdade” que já se possui.

Se o ato epistêmico é uma identificação, ele se vale do universo do saber/crer do sujeito julgador. O reconhecimento da “verdade”, que até Einstein, inclusive, era definido por *adequação* à “realidade” referencial, o é agora pela adequação a nosso próprio universo cognitivo. (GREIMAS, 2014, p. 135).

Sem o prejuízo do não aprofundamento do raciocínio que acabamos de apresentar, o que faremos em momento oportuno, retomemos o rol de características do texto bíblico. Amâncio (2006) nos mostra que por meio de diversos recursos estilísticos, como as elipses, a narrativa bíblica “reivindica a presentificação do texto” (p. 120), ou seja, o emprego de tais recursos tem o condão de aproximar a expressão textual bíblica de aspectos da literatura contemporânea, a Antiguidade dos dias atuais, o homem contemporâneo das Escrituras, e para isso também concorrerá o fato de os autores judeus, ao pensarem o homem, o fazerem retratando-o com uma multiplicidade de camadas interiores e sobrepostas. Nota-se que a narrativa bíblica porta uma diversidade de recursos que visa não fazer o leitor se esquecer de sua realidade mas tê-la suplantada pelo próprio relato bíblico, levando esse leitor a inserir sua vida na estrutura histórico-universal do mundo bíblico. Entretanto, vemos Auerbach ser categórico ao afirmar que a narrativa bíblica não se vale de tais recursos e expedientes para nosso encantamento sensorial, pois, mesmo dotado de um elaborado nível estético, o texto não se prestará a buscar nosso favor, nos lisonjear, seus relatos procurarão sim nos dominar.

Será esse texto bíblico, de reconhecida profundidade de significação e variedade de formas de escrita e de recursos estilísticos empregados na composição de seu todo literário que constantemente atrairá, seja pela motivação das temáticas religiosas e de fé ou pelo simples interesse artístico, a atenção de realizadores nos mais diversos âmbitos da expressão humana, e por conseguinte, no audiovisual, surgindo já imediatamente ao advento do cinema as primeiras adaptações de histórias bíblicas, pelas razões inerentes à própria constituição desse texto, como assenta John J. Michalczyk:

A Bíblia, com suas múltiplas formas literárias, a saber contos, poemas, epopéias, parábolas e outras formas narrativas, representa uma fonte ideal para a produção de filmes. A adaptação da fonte bíblica para a tela consiste, frequentemente, em uma transposição literal reforçada ou mesmo dramatizada por um fio de imaginação criativa.⁹ (MICHALCZYK, 1985, p. 319)

Michalczyk ainda nos chamará a atenção para o fato de que essa relação entre a forma de expressão cinematográfica e a Bíblia, relação essa que posteriormente se estenderá para as demais manifestações da linguagem audiovisual é em certos casos uma continuação do “papel educativo e formador que pertenceu às peças de teatro moralizantes da Idade Média”¹⁰, onde já vemos a transposição da narrativa literária bíblica para os expedientes da dramatização e da encenação. Notadamente, como já anteriormente assentado, a telenovela por também trazer em sua constituição aspectos e elementos que se prestarão pedagógicos ora explícita, ora implicitamente, dada sua matriz melodramática, se apresentará como um espaço receptivo, exemplar e frutífero para fruição do texto bíblico na plena potencialidade de suas instâncias expressivas, sobretudo a narrativa.

1.3.2 A REDE RECORD E A ESCOLHA POR NARRATIVAS DE TEMÁTICA BÍBLICA

Inaugurada em 27 de setembro de 1953 com o nome de TV Record - Canal 7¹¹ pelos diretores Paulo Machado de Carvalho, Paulo Machado de Carvalho Filho e Erasmo Alfredo Amaral de Carvalho, tendo à época como principais concorrentes a conhecida TV Tupi e a TV Paulista, a Record é atualmente a

⁹ Tradução nossa de: “*La Bible, avec ses multiples formes littéraires - nouvelles, poèmes, épopées, paraboles, et autres narrations - représentait une source idéale pour la production de films. L’adaptation de la source biblique à l’écran consistait souvent en une transposition littérale, renforcée ou même dramatisée avec un brin d’imagination créative.*”

¹⁰ Tradução nossa de: “*Dans certains cas, il continue le rôle éducatif et formateur qui avait été celui des pièces de théâtre morales du Moyen Age.*”

¹¹ In: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/rede-record-de-televisao> (acessado em 04 de julho de 2017)

emissora de televisão mais antiga em funcionamento no Brasil¹². A trajetória do meio televisivo no país tem na história da emissora alguns de seus momentos mais relevantes. Desde seu início ela produziu os programas musicais de maior popularidade entre o público, tais como os festivais de música da década de 60, sendo a própria inauguração da emissora feita com a apresentação dos cantores Dorival Caymmi e Inesita Barroso. A primeira transmissão de uma partida de futebol ao vivo também foi feita pela Record, a saber, um jogo entre Santos e Palmeiras em 18 de setembro de 1955.

O pioneirismo dessa Rede também ocorrerá na área da ficção seriada. O primeiro seriado de aventuras da TV brasileira, o *Capitão 7*, será produzido pela Record ainda em 1954, estrelado por Ayres Campos e Idalina de Oliveira. No início de sua história, a emissora não produziu telenovelas de grande expressão, ainda que já em 1955, tivesse grande repercussão na área da teledramaturgia o programa *Teatro Cacilda Becker*, com direção de Alberto Cavalcanti e com performance de grandes nomes do teatro nacional tais como a própria Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Ziembinsky, dentre outros. Durante a década de 70, o crescimento da Rede Globo de Televisão, somado à uma série de prejuízos como incêndio de estúdios e a queda na audiência, fez com que a Record perdesse para a concorrente importantes nomes de sua grade de programação, sendo alguns deles Jô Soares, o autor Lauro César Muniz e o diretor e produtor Nilton Travesso.

O período entre os anos 1989 e 1991 foi marcado na história da emissora como o momento de principal mudança no seu controle administrativo, sendo aí adquirida pelo bispo Edir Macedo, dirigente da Igreja Universal do Reino de Deus, uma denominação evangélica neopentecostal com expressiva adesão de fiéis no meio evangélico. Saliente-se nesse ponto não ser tal aquisição uma ocorrência isolada no mercado midiático nacional, como demonstra Magali do Nascimento Cunha (2014). No conjunto de uma série de transformações políticas, sociais e culturais que se darão ao longo da década de 90, identifica-se o aumento da participação, da penetração ou ainda da aquisição por parte de igrejas e organizações cristãs de veículos de comunicação no mercado nacional. E por

¹² In: <http://recordtv.r7.com/emissoras-record/record-pelo-brasil-afora/> (acessado em 04 de julho de 2017).

quais razões? A relação entre igrejas cristãs, sejam as católicas ou as protestantes e a mídia não é algo novo dado o papel de convencimento que tais instituições enxergam nos meios de comunicação, servindo estas aos esforços de proselitismo daquelas para o fim último do crescimento da religião cristã. Com a emergência dos meios eletrônicos tais atores religiosos veem neles um potencial inerente para o convencimento, a visibilidade e a publicidade das igrejas e de suas mensagens nos espaços sociais (Cunha, 2014).

Se até os anos 90 a presença de grupos cristãos na mídia no Brasil privilegiava o rádio e as publicações impressas, e era tímida em relação à TV e outras mídias eletrônicas, desse período em diante este quadro sofre significativa alteração. Na virada para o século XXI, enquanto grupos católicos investiam em maior presença na TV e nas mídias digitais, pastores e líderes evangélicos, primordialmente do ramo pentecostal, tornavam-se empresários de mídia e detentores, do que se poderia chamar, “verdadeiros impérios” no campo da comunicação, buscando competir até mesmo com empresas não-religiosas historicamente consolidadas (caso das Igrejas Universal do Reino de Deus, Renascer em Cristo e Internacional da Graça de Deus). A ponto de alguns desses grupos religiosos (os acima citados e outros) já nascerem midiáticos – isto é, a interação com as mídias serem parte da sua própria razão de ser. (CUNHA, 2014, p. 285).

Lopes ecoa essa pertinência dos meios de comunicação para a fruição de conteúdos de alçadas tão diversas e específicas como a religiosa, nos afirmando que a televisão ao oferecer indistintamente a difusão de informações “torna disponíveis *repertórios anteriormente da alçada privilegiada* de instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, *a igreja*, o partido político, o aparelho estatal” (2009, p. 23, grifo nosso).

Será, dessa forma, a partir da sua aquisição no início da década de 90 pela liderança de um grupo religioso que nos anos que se seguirão, a despeito de imbróglis e contestações jurídicas sofridos pela emissora dadas as mais diferentes razões, que um consistente investimento passa a ser realizado na área de produção teledramatúrgica da Rede Record e um novo período é iniciado no setor começando com o *remake* de *A escrava Isaura* (2004), telenovela de Tiago Santiago baseada na obra homônima de Gilberto Braga exibida na Rede Globo entre 1976 e 1977 (MUNGIOLI; AMARAL, 2014). Em 2005 a Record irá

inaugurar o complexo de estúdios RecNov, na cidade do Rio de Janeiro, uma importante estrutura para sua produção dramatúrgica que segundo o portal da própria emissora já produziu cerca de 15 novelas, três minisséries e um seriado¹³.

Tendo como marco inicial o ano de 2010, a TV Record passará a investir em um ramo específico e até então inédito no Brasil que é o da produção de ficção seriada de curta, média, e aqui se confirma o ineditismo dessa nova fase produtiva, de longa duração baseada em histórias bíblicas.

A primeira produção a surgir na emissora com temática bíblica a partir de adaptações de narrativas do texto sagrado é *A História de Ester*, minissérie em dez capítulos que será seguida pelas produções *Sansão e Dalila* (2011), *Rei Davi* (2012), *José do Egito* (2013) e *Milagres de Jesus* (2014-2015). Notadamente, a temática bíblica e essa a partir de uma perspectiva cristã evangélica é o que caracterizará todo esse novo segmento de produções teledramatúrgicas e isso para além das razões já anteriormente expostas, pois a produção e veiculação de narrativas audiovisuais de matriz bíblica cristã está também vinculada à emergência do segmento cristão enquanto um segmento de mercado com consistente demanda por produtos de temática religiosa, inclusive, produtos de entretenimento. Sobre isso, nos afirma Cunha:

Os cristãos tornam-se um segmento de mercado com produtos e serviços especialmente desenhados para atender às suas necessidades religiosas sejam de consumo de bens, sejam de lazer e entretenimento.

[...] Ao mesmo tempo, as grandes mídias (seculares) assimilam esta atmosfera e passam a produzir programas, ou parcelas deles, para disputar audiência cristã: espaço para a música cristã contemporânea (“gospel”) e seus artistas, patrocínio de festivais e megaeventos de rua, veiculação de programas de entretenimento com temática religiosa (inclusive com a criação de personagens para telenovelas). (CUNHA, 2014, p. 287)

Ainda sobre a Rede Record de televisão, a saber o *destinador* da obra audiovisual em questão nesse trabalho, sabemos ser ela uma emissora de televisão de propriedade, ou seja, sob a égide ideológica e teológica da IURD - Igreja

¹³ In: <http://recordtv.r7.com/recnov/> (acessado em 05 de julho de 2017)

Universal do Reino de Deus, liderada por Edir Macedo. Entretanto, não é suficiente, considerando o diversificado e complexo espectro religioso brasileiro, classificar apenas como cristã evangélica tanto a IURD quanto sua teologia, que direta e indiretamente vai permear a programação da Rede Record, uma vez que o ramo do cristianismo caracterizado como protestante, evangélico em distinção ao ramo católico se espraia em diferentes vertentes tais como as igrejas tradicionais, pentecostais e as igrejas ou seitas neopentecostais. E será como pertencente a esse último ramo do protestantismo nacional, o neopentecostal, que a Igreja Universal será identificada.

Nos vemos, portanto, na necessidade de trazermos alguns balizamentos quanto ao pentecostalismo e as peculiaridades desenvolvidas no cenário religioso brasileiro, uma vez que será a tal vertente que se filiarão a doutrina, a *praxis* que dela advém e o discurso da IURD. Isso, por sua vez, nos leva a indagar sobre como tal recorte teológico influenciará e se manifestará no discurso da emissora e em sua produção audiovisual, no caso sob exame, uma telenovela. Para tanto, nesse ponto lançamos mão das reflexões oriundas dos trabalhos de Leonildo Silveira Campos.

1.3.2.1 A IURD E O NEOPENTECOSTALISMO

Fundada em 1977 e dirigida desde então por aquele que também é o controlador da Rede Record de televisão, bispo Edir Macedo, a Igreja Universal do Reino de Deus integra o grupo de igrejas evangélicas, ou protestantes, identificado como neopentecostal. Tal classificação, ainda que debatível, visa referir-se às igrejas ou seitas protestantes de orientação pentecostal que vem surgir no cenário cristão brasileiro no contexto de uma nova onda de crescimento desse ramo da fé evangélica que resultou no surgimento tanto de “igrejas de transição”¹⁴ entre o “pentecostalismo clássico” e o “neopentecostalismo” como de posteriores

¹⁴ São algumas igrejas oriundas dessa fase a Igreja do Evangelho Quadrangular (1953), Igreja Pentecostal “O Brasil Para Cristo” (1956) e a Igreja Pentecostal “Deus é Amor” (1962).

empreendimentos evangélicos de diferentes proporções¹⁵ (CAMPOS, 2007), dentre os quais, a própria IURD.

Historicamente, a penetração e desenvolvimento do protestantismo em solo brasileiro se dará tardiamente em relação ao estabelecimento da hegemonia católica na sociedade brasileira, sendo um dos marcos para tal processo a mudança da capital do império português para o Brasil o que, no bojo de um acordo da coroa portuguesa com a coroa britânica para tornar tal transferência bem sucedida, levou não apenas à abertura dos portos (e do mercado) para os ingleses como também “a abertura dos bens simbólicos” e ao conseqüente deflagrar de um “processo de rompimento do monopólio católico”, monopólio esse que havia persistido até então a despeito da vinda de protestantes franceses e holandeses que acabaram por serem expulsos com seus demais compatriotas nos dois séculos anteriores.

O protestantismo tradicional irá a partir de então começar a se estabelecer no país por meio de esforços que passam pela “alteração na composição da matriz racial” (CAMPOS, 2007) nacional com a vinda de imigrantes alemães para a região sul do Brasil e pela vinda de missionários de diferentes denominações protestantes no século XIX. Outro aspecto que irá colaborar para o estabelecimento da fé protestante entre a sociedade brasileira será a separação entre igreja e estado, um estado laico, ideia essa que será desenvolvida a partir de 1889 com a proclamação da República, notadamente, o desafio que o protestantismo enfrentará para se estabelecer não apenas no Brasil como na América Latina como um todo será o da hegemonia católica e para tanto, a fé evangélica será seu principal contraponto entre as demais religiões. Será nesse contexto que surgirão as primeiras igrejas pentecostais.

[...] em sua expansão, particularmente, na América Latina, o pentecostalismo seguiu caminhos batidos pela religiosidade popular católica, beneficiando-se, por outro lado, da inserção do protestantismo na América Latina, África e Ásia. Em outras palavras, em sua primeira fase de expansão, o pentecostalismo pescou em aquírios onde estavam os

¹⁵ Além da IURD, outros “grandes empreendimentos que tiveram rápida expansão e trazem consigo uma pretensão missionária mundial” (Campos, 2008): Igreja Internacional da Graça de Deus (fundada em 1980) e a Igreja Apostólica Renascer em Cristo (1986).

peixes colhidos pelo protestantismo histórico. (CAMPOS, 2005, p. 110)

Esse pentecostalismo de que falamos, será implantado no Brasil a partir da chegada de três missionários vindos dos EUA, na segunda década do século XX. Aqui trata-se de Louis Franciscon, que em 1910 funda a Congregação Cristã do Brasil (São Paulo e Sto. Antônio da Platina), seguido por Gunnar Vingren e Daniel Berg que em Belém, no Pará, fundarão em 1911 a Missão de Fé Apostólica, igreja que mais tarde será conhecida como Igreja Evangélica Assembleia de Deus. Esses três missionários, que trarão ao Brasil a vertente pentecostal do cristianismo evangélico para uma sociedade que há décadas já conhecia o protestantismo tradicional, todos eles vinham da cidade de Chicago, onde estiveram sob a influência de um pastor batista que aderira ao pentecostalismo, W. H. Durham, integrante dos grupos pentecostais que surgiram indiretamente da *Apostolic Faith Mission*, igreja dirigida por William Seymour (1906), o pastor negro que esteve à frente do conhecido avivamento da *Azuza Street* (Los Angeles, California), evento esse que juntamente com as experiências de manifestação do Espírito Santo lideradas por Charles Fox Parham (1901) em sua escola em Topeka (Kansas) serão reconhecidos enquanto marcos inaugurais ou referências históricas do movimento pentecostal moderno nos EUA e também no mundo (CAMPOS, 2005, p. 104).

O pentecostalismo norte-americano, na esteira das experiências religiosas propagadas, sobretudo a partir da *Azuza Street*, do qual são caudatários os três missionários acima citados que trarão essa vertente protestante ao Brasil é caracterizado, dentre outros aspectos, como uma religião dinâmica que valoriza a tradição oral em detrimento da escrita (2005, p. 107), não sendo necessariamente um movimento de ineditismos, senão que acabará por condensar em sua identidade aspectos distintos que se encontravam dispersos em diversos ramos do protestantismo oriundos tanto dos chamados movimentos de santidade quanto dos movimentos de reavivamento espiritual.

[...] Azuza Street se tornou o cadinho em que se produziria uma religiosidade que valorizaria alguns traços da tradição negra: oralidade da liturgia; teologia e testemunhos oralmente apresentados; inclusão de êxtase, sonhos e visões nas formas públicas de adoração; holismo quanto às relações corpo-alma; ênfase nos aspectos xamânicos da religião; uso de coreografias e de muita música no culto. (CAMPOS, 2005, p. 112)

O pentecostalismo que chegará ao Brasil trazido por Franciscon, Berg, Vingren e outros, ainda que posteriormente tenha assumido características locais que lhe dão a sua peculiaridade, primariamente, não será outra coisa senão uma continuidade do que se dava na América do Norte, um movimento que

(...) em 1910-11 veio dos Estados Unidos, tratando-se então de uma expansão de um campo religioso em direção a outros que ainda não conheciam a sua mensagem. Esse “novo” movimento não era tão novo assim, pois dava continuidade aos movimentos de reavivamento espiritual, santidade e fundamentalismo, que dariam a feição e fisionomia para o evangelismo daquele país durante todo o século seguinte. (CAMPOS, 2005, p. 113)

Notadamente, a expansão desse ramo protestante no Brasil é vista pelos analistas como concomitante ao processo de “dessacralização” da sociedade, relacionado a outros processos como o da urbanização, da industrialização e da secularização dessa mesma sociedade (CAMPOS, 2007). Uma vez em solo brasileiro, como já afirmado acima, a fé evangélica pentecostal incorporará em sua feição aspectos locais e será a IURD um dos atores do cenário religioso local mais profícuos para a análise e identificação de tais aspectos. São alguns desses aspectos a relação entre práticas e experiências espirituais da Igreja Universal com correspondentes em outras religiões locais, tais como o catolicismo popular e o emprego de símbolos e objetos mágicos que ocorre tanto ali como em outras práticas espiritualistas, a saber, o uso de rituais com “sal grosso”, “água orada”, dentre outros. Vê-se ainda a relação direta, inclusive nominalmente, com expedientes das religiões e cultos de matriz africana, tais como a “sessão espiritual do descarrego”, o “fechamento de corpo” e a “troca de anjos da guarda”.

A teologia neopentecostal pode ser considerada uma acomodação de algumas visões do protestantismo tradicional (arminiano e calvinista) a uma nova situação cultural, em que há demandas das massas por cura, liberdade, ascensão social, prosperidade e sentido para a vida. Daí algumas ênfases dessa visão “pós-protestante” que se expressam na visão iurdiana do corpo, cura, salvação, prosperidade, exorcismo e sacrifício do dinheiro. (CAMPOS, 2007)

Atualmente o terceiro grupo mais numeroso entre os pentecostais, mesmo caudatária da expansão pentecostal, a Igreja Universal incorporará ainda alguns outros aspectos próprios do panorama cultural e religioso brasileiro em sua prática doutrinária, passando a ser, entre os pentecostais, um dos ramos “mais novos, sincréticos, dinâmicos” e, em uma característica que se faz fundamental para a presente dissertação, um dos ramos mais “dinâmicos e visíveis o espaço social (mídia e política)” (Campos, 2005, p. 113).

1.3.3 A TELENOVELA “OS DEZ MANDAMENTOS”

Em 2015, a Rede Record decide avançar da produção exclusivamente de minisséries e séries bíblicas para aquela que é denominada “a primeira novela brasileira baseada numa história bíblica”¹⁶, que ainda segundo o portal oficial da obra na internet, vem se tratar de uma livre adaptação “dos livros Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio” da Bíblia, cobrindo “mais de cem anos de história”. A trama de autoria de Vivian de Oliveira foi ao ar entre 23 de março e 23 de novembro de 2015, ganhando aquilo que a emissora denominou como “nova temporada”, veiculada entre 04 de abril e 04 de julho de 2016, num total de 242 capítulos¹⁷. A partir da trama da telenovela, a emissora lançou também o longa metragem *Os Dez Mandamentos* em janeiro de 2016, com o mesmo elenco da produção seriada do canal.

¹⁶ In: <http://entretenimento.r7.com/os-dez-mandamentos/conheca-a-historia-da-novela-os-dez-mandamentos-27062016> (acessado em 05 de julho de 2017)

¹⁷ Com direção geral de Alexandre Avancini, foram autores colaboradores Alexandre Teixeira, Emílio Boechat, Gabriel Carneiro, Joaquim Assis, Maria Cláudia Oliveira e Paula Richard. (Fonte: <http://www.teledramaturgia.com.br/os-dez-mandamentos/>)

A adaptação do texto bíblico para o audiovisual, notadamente, como uma obra de teleficção de serialidade longa, suscita pertinentes questionamentos não apenas pelo caráter de novidade enquanto produto telenovela bíblica *Os Dez Mandamentos*, dada a originalidade para o mercado nacional de teledramaturgia da transposição desse tipo específico de matriz textual entre dois gêneros, o literário e o audiovisual televisivo, mas também pela transposição em si no que diz respeito às questões de narrativa, questões essas que nos propomos a enfrentar nessa dissertação, sem a pretensão de tentar esgotá-las, a partir do arcabouço teórico da semiótica discursiva de linha francesa, com ênfase para a semiótica da narrativa.

CAPÍTULO 2: O TEXTO BÍBLICO E A ADAPTAÇÃO DA PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA

2.1 QUANDO A SEMIÓTICA GREIMASIANA SE ENCONTRA COM O TEXTO BÍBLICO

O texto, o objeto de estudo da semiótica, é dotado de uma “dualidade” que o faz ser um *objeto de significação*, ou seja, portador de um todo de sentido e um *objeto de comunicação* entre sujeitos. Mesmo não sendo a única a se voltar para o texto, tal teoria o faz interessada na produção de sentido desse objeto, debruçando-se sobre ele com a finalidade de explicitar o que diz e como faz para dizer o que diz (BARROS, 2007), postulado que está na sua gênese, desde os estudos iniciais, quando

(...) a Semiótica estrutural nascente, opondo-se à Semiologia de então (...) recusou uma vez por todas a noção de signo enquanto unidade relevante, abandonou a problemática do código e constituiu-se como teoria geral da *significação*. (LANDOWSKI, 2016, p. 211).

Desde seus primeiros anos, essa semiótica chamada *greimasiana* ou *da Escola de Paris* terá especial interesse na análise do texto bíblico, exatamente no que diz respeito à sua significação, o que se demonstra em décadas de pesquisas sobre tal matriz textual a partir do arcabouço teórico que essa jovem teoria (FIORIN, 2004, p. 15) construirá, conforme avançam as análises a que se empreendem tanto semioticistas quanto biblistas, consolidando aquilo que Algirdas Julien Greimas identificou como *semiótica do discurso religioso* (1993, p. 01). Esse esforço, dentre outros êxitos, acabará por contribuir no desenvolvimento da chamada semiótica da narrativa.

À guisa de exemplo, um dos temas bíblicos a atrair a atenção dos semioticistas, inclusive do próprio Greimas será a parábola neo testamentária

encontrada nos evangelhos, pelas razões que ele próprio explicita no trabalho "*La parabole: une forme de vie*"¹⁸:

A semiótica do discurso religioso se esforçou, desde seus primeiros passos, por revalorizá-la [A PARÁBOLA], lançando sobre ela um ingênuo olhar de incompetência exegetica, mas tentando ao mesmo tempo, no quadro semiótico mais geral, considerá-la como uma configuração discursiva portadora, enquanto forma, de um sentido que lhe é próprio. É sobre essa linha de investigação, já a esse ponto consideravelmente enriquecida, que me proponho refletir. (GREIMAS, 1993, p. 1)¹⁹

Tal como afirmou na citação acima, não apenas o próprio Greimas, mas também muitos outros semioticistas vem já há décadas trabalhando para o enriquecimento dos instrumentos de análise dessa recente disciplina em face dos desafios que lhe propõem o texto religioso. Um exemplo desse desenvolvimento está no consolidado e ainda vigente trabalho dos pesquisadores que integram um dos importantes centro de estudos semióticos, a saber, o da Faculdade de Teologia da Universidade de Lyon (França):

É um dos méritos do grupo de semioticistas de Lyon que tem enriquecido a metodologia semiótica com o conceito da *re-categorização*, ilustrado pela história do bom samaritano: o Samaritano, um “estrangeiro suspeito” não é transformado tal como nos iria sugerir a lógica narrativa canônica, em um “não-estrangeiro confiável”, mas em um Bom Samaritano, isto é, “estrangeiro, mas homem”²⁰ (GREIMAS, 1993, p. 4)

Como se está a notar, o arcabouço teórico da semiótica discursiva de linha francesa, por iniciativa do próprio A. J. Greimas, tornou-se um recurso consolidado para a análise estrutural da Bíblia.

¹⁸ In: http://www.ec-aiss.it/monografici/10_greimas/greimas_la%20parabole_27_2_12.pdf. Versão acessada em 12/04/2016.

¹⁹ Tradução nossa de: “*La sémiotique du discours religieux s’est efforcée, dès ses premiers pas, à la revaloriser en projetant sur elle un regard naïf d’incompétence exégétique, mais en tentant en même temps, dans le cadre sémiotique plus général, de la considérer comme une configuration discursive porteuse, en tant que forme, d’un sens qui lui soit propre. C’est sur cette voie de recherche, déjà considérablement enrichie, que je me propose de réfléchir.*”

²⁰ Tradução nossa de: “*C’est un des mérites du groupe lyonnais de sémioticiens que d’avoir enrichi la méthodologie sémiotique du concept de ré-categorisation, illustrée par l’histoire du bon Samaritain: le Samaritain, un “étranger suspect” n’est pas transformé, comme la logique narrative canonique le laisserait supposer, en un “non-étranger crédible”, mais en un Bon Samaritain, c’est-à-dire, “étranger, mais homme”*”

Tal relação e pertinência tem início em setembro de 1968²¹ (THERIAUT, 1993), quando cerca de trinta especialistas no texto bíblico se reuniram no *Grand Seminaire de Versailles* com Greimas. A partir dali, ao longo da década de 70 esse contato com Greimas seguiu, no intuito de atender aos pequenos grupos de biblistas que estavam interessados no processo de análise estrutural que foi progressivamente ganhando espaço no campo dos estudos bíblicos tendo se tornado, a partir de 1973, o seminário de Greimas em Paris (*École Pratique des Hautes Etudes en Sciences Sociales*) a fonte principal de inspiração para os estudiosos da Bíblia com interesse na semiótica. Nesses primeiros anos, ao longo da década de 70, será a dimensão narrativa do texto bíblico que irá atrair a atenção desses pesquisadores, alguns deles cujos trabalhos passam a ser publicados na revista *Sémiotique et Bible* a partir de 1975, uma publicação do *Centre pour L'Analyse du Discours Religieux* (CADIR), ligado à Universidade Católica de Lyon. Já a partir de 1977 esse grupo, conhecido como *Groupe d'Entrevernes*, passa a divulgar o resultado de seus melhores trabalhos em uma publicação própria, a *Signes et paraboles* (Éditions du Seuil), cuja edição inaugural conta com posfácio de A. J. Greimas. Após revelar na abertura do primeiro número de *Signes et Paraboles* a razão para a escolha do nome que leva o *Groupe d'Entrevernes*, a saber, por ter sido na vila de Entrevernes, região montanhosa da Alta Sabóia no sudeste francês, onde começou a tomar corpo o projeto daquele periódico, é apresentada agora no prefácio do volume em questão as justificativas para aquele empreendimento científico:

[...] A questão mais comum é bem conhecida: o que esse texto [os Evangelhos] quer dizer? Para respondê-la, a exegese adotou princípios e procedimentos. Seus resultados são hoje amplamente utilizados nas edições mais populares da Bíblia. Uma outra questão pode vir à mente: Como é que se dá o sentido? Os Evangelhos, como todo texto, se apresentam como uma sequência de sinais a serem decifrados: o que é que os organiza enquanto discurso legível e razoável? Eis a questão que nos interessa aqui.

Esta questão está na origem de uma disciplina recente, a semiótica, que visa elucidar os sistemas de significação onde quer que haja produção de

²¹ O histórico aqui apresentado é baseado no trabalho de Jean-Yves Thériault, *Enjeux de la Sémiotique Greimassienne dans les Études Bibliques* (Publicado pela primeira vez na *Revue Science et Esprit* 45/3, 1993, 297-311).

sentido. Queríamos testar suas hipóteses e procedimentos nos Evangelhos.²² (SIGNES ET PARABOLES, 1977, p. 7)

Robert Waelkens, em resenha publicada em 1978 para a *Revue Théologique de Louvain* sobre o primeiro número de *Signes et paraboles*, delinea aquilo para o que parece se prestar, à época, essa recente forma de análise e isso Waelkens o faz a partir dos resultados apresentados na primeira publicação do *Groupe*, assentando que tais

não se destinam a substituir os métodos clássicos por procedimentos mais expeditivos, antes eles propõem ao texto uma questão diferente. Enquanto que a exegese se esforça para clarificar o sentido do texto, a semiótica indaga as condições de possibilidade de produção de sentido por meio da *leitura* de tal texto. Não apenas para descobrir o processo comum à toda leitura mas para esclarecer a forma de produção de sentido de tal texto em particular.²³ (WAEKENS, 1978, p. 105)

Sobre um possível confronto entre o novo empreendimento da semiótica e a mencionada exegese clássica, um valioso registro dessa premente questão para a época nos é dado:

A semiótica não compete com a exegese: suas preocupações são de outra ordem. A sua problemática é a do leitor confrontado com o texto: como a sucessão de palavras reconduz para além delas mesmas a fim de produzir *sentido*? Questão essa para a qual a semiótica pretende dar uma resposta científica: ela se baseia na hipótese segundo a qual o texto fala em função das *relações* que se dão entre os seus elementos e mais particularmente em função das *diferenças*: toda afirmação é complementar a uma negação.²⁴ (WAEKENS, 1978, p. 106).

²² Tradução nossa de: “*La question la plus commune est bien connue: que veut dire ce texte? Pour y répondre, l'exégèse s'est donné des principes et des procédures. Ses résultats sont largement utilisés aujourd'hui jusque dans les éditions les plus populaires de la Bible. Une autre question peut venir à l'esprit: comment se fait-il qu'il y a du sens? Les évangiles, comme tout texte, se présentent comme une suite de signaux à déchiffrer: qu'est-ce qui les organise en discours lisible et sensé? C'est la question qui nous intéresse ici.*

Cette question est à l'origine d'une discipline récente, la sémiotique, qui vise à élucider les systèmes signifiants partout où il y a des productions de sens. Nous avons voulu en tester les hypothèses et les démarches sur les évangiles.”

²³ Tradução nossa de: “*Celles-ci ne visent nullement à remplacer les méthodes classiques par des procédures plus expeditives, mais elles posent au texte une question différente. Tandis que l'exégèse s'efforce de préciser le sens du texte, la sémiotique s'interroge sur les conditions de possibilité de la production de ce sens par la lecture de ce texte. Non seulement pour découvrir les processus communs à toute lecture, mais pour tirer au clair le mode de production du sens de tel texte particulier.*”

²⁴ Tradução nossa de: “*La sémiotique n'entre pas en concurrence avec l'exégèse: ses préoccupations sont d'un autre ordre. Sa problématique est celle du lecteur affronté au texte: comment la succession des mots renvoie-t-elle au-delà d'eux mêmes pour produire le sens? Question à laquelle la sémiotique entend donner une réponse scientifique: elle se fonde sur*

e ainda

Portanto, se ela se atém à uma análise imanente (a *clausura* do texto) não o faz em rejeição às outras abordagens, mas em fidelidade ao seu próprio método, limitado, porém eficaz em sua ordem.²⁵ (WAEKENS, 1978, p. 106).

Jean-Yves Thériault, em referência ao trabalho de Jean Delorme, afirma que a semiótica aborda a Bíblia de um outro ponto de vista, “como uma obra literária capaz de ser lida em virtude de sua própria organização”²⁶ (1993, p. 03) exigindo, portanto, do biblista clássico uma mudança radical de ponto de vista sobre o texto, uma vez que essa recente teoria estava trazendo, à época, uma nova maneira de conceber o texto e seus sentidos, se interessando pela significação e para tanto definindo as unidades e modalizando as relações articuladas da significação no discurso, considerando dessa forma a linguagem e os textos como sistemas de significação (p. 04).

Agora em referência a Olivette Genest, Thériault prossegue afirmando que o advento da análise estrutural no campo dos estudos bíblicos, especificamente, a

[...] entrada da semiótica na exegese bíblica marcou uma ruptura de isotopia. Tradição, forma e Redaktionsgeschichte [N. T.: o estudo crítico da redação] resultaram de forma lógica uma das outras no interior do mesmo paradigma. O método semiótico reporta a um horizonte epistemológico completamente estranho e importa para o campo dos estudos bíblicos uma atitude diferente a respeito do texto, sem relação alguma com a da abordagem histórico-crítica²⁷ (THÉRIAULT, 1993, p. 03)

A leitura de um texto para a semiótica e, portanto, para um semioticista se dará como a construção de uma rede de traços, de características distintas que

l'hypothèse selon laquelle le texte parle en fonction des relations qui se nouent entre ses éléments et, plus particulièrement, des différences : toute affirmation est complémentaire d'une négation.”

²⁵ Tradução nossa de: “Si donc elle s'en tient à une analyse immanente (la clôture du texte), ce n'est nullement pour exclure d'autres approches, mais par fidélité à sa propre méthode, limitée mais efficace en son ordre.”

²⁶ Tradução nossa de: “comme une oeuvre d'écriture capable de se faire lire en vertu de sa propre organisation”.

²⁷ Tradução nossa de: “L'entrée de la sémiotique en exégèse biblique a marqué une rupture d'isotopie. Tradition-, Form- et Redaktionsgeschichte découlaient logiquement les unes des autres à l'intérieur du même paradigme. La méthode sémiotique relève d'un horizon épistémologique complètement étranger et importe dans le champs des études bibliques une attitude différente à l'égard du texte et une instrumentation sans lien avec celle de l'historico-critique”

formam um conjunto, um todo de significado, de maneira que o significado das palavras se dê essencialmente pela estrutura do discurso (p. 08), dessa forma, a leitura de um texto por aqueles que adotam a semiótica como uma teoria de significação deverá ser empreendida segundo seus procedimentos e o mesmo se aplicará aos biblistas. Como exemplo, mas sem a pretensão de apresentar todos os procedimentos de leitura propostos pela teoria, Theriaut (1993), introduz a forma como pode ser esquematizada a leitura do texto bíblico, a partir de três etapas. Primeiro, se faz necessário **delimitar o objeto textual** considerando o texto bíblico a ser analisado como tal objeto, delimitando e especificando sua natureza, num procedimento em que a semiótica “fica largamente em dívida com as abordagens históricas e literárias que estabelecem o valor dos textos recebidos”²⁸, ou seja, o semioticista deve precisar qual objeto textual especificamente está tomando para análise, inclusive quanto à versão original (e.g. “do hebraico”) ou a tradução (e.g. ARA²⁹) e se está a tomar o texto selecionado para ser analisado isoladamente ou no contexto em que está inserido no registro literário bíblico (p. 08).

Em segundo lugar é necessário **conceber o objeto textual** (mesmo um pequeno extrato) **como TEXTO**, ou seja, como um todo de significação, um conjunto organizado de relações que o apresenta e o atualiza enquanto texto, o que é próprio da semiótica greimasiana em comparação com a semiótica do signo-referente (p. 08). Em seguida, num terceiro momento, esse **TEXTO deve ser concebido como DISCURSO**, pois em sua leitura se está a atualizar um ato de discurso. Um objeto textual é estabelecido como texto e apresentado como discurso em função de uma coerência e inteligibilidade, assumido como “verdadeiro”, um ato no qual consistirá a significação de um enunciado discursivo. O leitor do texto, o *sujeito*, combina então duas competências, a racionalidade e o crer (competência modal), ambas passando a revelar o *sujeito do discurso*, a saber, a instância gerativa do fazer discursivo que assume o ato do discurso que se realiza na leitura (p. 08). Esses são senão alguns dos instrumentais que a semiótica da narrativa irá desenvolver nas suas primeiras décadas, o que mostraremos a seguir.

²⁸ Tradução nossa de: “*reste largement redevable aux approches historiques et littéraires qui établissent la valeur des textes reçus*”

²⁹ Almeida Revista e Atualizada (Sociedade Bíblica do Brasil, 1959).

Eis assim, condensadamente, o procedimento de leitura proposto acima:

A análise semiótica assegura, dessa forma, a passagem do *objeto textual* deliberadamente escolhido para o *texto* (seu reconhecimento como um conjunto de relações estruturadas), mas também do texto para o *discurso* e daí para seu *Sujeito*. [...] Ao descrever a organização discursiva, explica o funcionamento da significação nesse texto e dá as condições de uma interpretação possível. O valor de uma leitura semiótica é avaliado na sua capacidade de representar a articulação de todos os componentes do texto³⁰ (THERIAUT, 1993, p. 08-09)

O trabalho da semiótica com o texto bíblico servirá ao longo das décadas como uma seara que promoverá o desenvolvimento da própria teoria, uma ciência em elaboração, cuja pertinência teórica, cuja coerência, cujos modelos para leitura e análise serão testados e ajustados trabalho após trabalho. Nesse percurso histórico pode-se identificar dois momentos, duas ênfases analíticas, a da *narrativa* durante a década de 70 e a subsequente inclinação para a dimensão da *enunciação* que virá a partir dos anos 80. Antes de entrarmos na especificidade do que representou cada um desses períodos, é importante salientar que foram neles que se deu a sistematização da teoria greimasiana (LANDOWSKI, 2016, p. 210), importante fase do desenvolvimento e do amadurecimento de seu instrumental, consolidando-se nessas duas décadas aquilo que convencionou-se chamar de semiótica “*standard*”.

2.1.1 DÉCADA DE 70: A DIMENSÃO NARRATIVA

As décadas de 60 e 70 foram fundamentais para o estudo da narrativa. É nessa época que Greimas e Barthes se debruçaram sobre a Morfologia do Conto Maravilhoso, de Propp e a partir dela irão desenvolver toda uma conceituação referente à narrativa, juntamente com Bremond, Courtès, Rastier e outros (BALOGH, 2005, p. 57).

³⁰ Tradução nossa de: “*L’analyse sémiotique assure donc le passage de l’objet textuel choisi délibérément au texte (sa reconnaissance comme un ensemble fait de relations structurées), mais aussi du texte au discours et à son Sujet. (...) En décrivant l’organisation discursive, elle explique le fonctionnement de la signification dans ce texte et elle dégage les conditions d’une interprétation possible. La valeur d’une lecture sémiotique se juge à sa capacité de représenter l’articulation de toutes les composantes du texte.*”

Partindo desse contexto, os anos 70, especificamente para a semiótica, são identificados como “os anos de aprendizagem e dos primeiros frutos” (DELORME, 2001, p. 2). Os grupos de exegetas que passarão a empregar a semiótica greimasiana em suas análises textuais explorarão nessa fase, sobretudo, a dimensão narrativa do texto bíblico e o farão a partir das pequenas narrativas bíblicas, em especial, mas não unicamente, aquelas presentes nos evangelhos, como os relatos dos milagres e as parábolas. Tanto os papéis actanciais pertencentes à dimensão narrativa como a figuratividade encontram nesses textos narrativos curtos um fecundo material para análise, que passa a demandar o aperfeiçoamento dos instrumentos de análise por parte dos semioticistas uma vez que nas narrativas bíblicas a subjetividade dos atores se entrelaça com a narração das ações ou dos eventos (THERIAUT, 1993, p. 13). É em tal contexto analítico que serão empregados de forma apropriada os esquemas de organização narrativa elaborados por Greimas, com o concomitante desenvolvimento de um instrumental que irá advir dos avanços da teoria nesse período.

Como já mencionado no presente capítulo, caberá ao *Groupe d'Entrevernes* a formulação das principais contribuições no âmbito da semiótica da narrativa, enquanto procuravam responder ao questionamento “Como o texto diz o que diz?”. O êxito desse grupo de pesquisadores está na clareza de sua abordagem da sequência narrativa. Nesse âmbito, cabe ao *Groupe* o importante passo de unir as provas e o modelo actancial, sendo ambos até então examinados separadamente pelo próprio Greimas.

Dentre os modelos existentes que buscam a sequenciação, a combinação, a hierarquização mais adequada aos elementos constituintes do nível narrativo, o do *Groupe d'Entrevernes* pareceu aquele que de forma mais feliz conseguiu detectar as relações entre estados, transformações e actantes no seu modelo (BALOGH, 2005, p. 57)

As contribuições dos pesquisadores *d'Entrevernes* legaram à semiótica da narrativa o desenvolvimento de instrumentais fundamentais. A começar da bem-sucedida análise do nível superficial, com destaque para o nível narrativo.

Com o que se parecerá, portanto, o instrumental que se consolida na década de 70? Ora, a semiótica que se consolidará nessa quase uma década e meia (do final dos anos 60 ao início dos anos 80) será eminentemente uma semiótica da

ação, cuja análise narrativa de diferentes textos permitirá identificar um ou mais sujeitos em busca de um objeto-valor. Discorreremos a seguir como esse instrumental está estruturado hoje, uma vez incorporadas todos saltos e contribuições que emergem a partir da década de 70.

Começemos pelo sujeito. O sujeito para a semiótica define-se por uma *relação*. Isto é, sua natureza se definirá conforme a função em que se inscreve, ele está sujeito ao objeto com que se relaciona; nessa relação com o objeto se dá a sua natureza semiótica, enquanto que a natureza do objeto dá ao sujeito, ao actante, a sua existência semântica (FIORIN, 2007, p. 26). Esclareçamos nesse ponto que para a teoria semiótica os sujeitos podem ser tanto um *sujeito do fazer*, caracterizado por uma relação de transformação, como um *sujeito de estado*, caracterizado por aquilo que se chamará relação de junção.

Por conta disso, os objetos com os quais o sujeito entrará em relação, como acabamos de afirmar acima, distinguem-se em duas categorias, *objetos descritivos* e *objetos modais*. Para os sujeitos de estado, são considerados objetos descritivos os valores (riqueza, prazer, etc.), enquanto que as ações o serão para os sujeitos do fazer. Já os objetos modais remetem ao que a semiótica denomina como *modalidades* e são essas o querer, o dever, o poder, o saber e o crer. Os objetos modais do fazer, as modalidades, determinam a *competência* modal do sujeito do fazer. Esse desenvolvimento da teoria quanto à competência modal vem de encontro à uma conhecida necessidade dos processos comunicativos:

A determinação e a organização da competência modal do sujeito permitem substituir as casas vazias ou neutras da emissão e da recepção, na teoria da comunicação, por sujeitos dotados de “competência modal variável” (Greimas, 1983, p. 115) e abrem caminho para um melhor tratamento das relações intersubjetivas. (BARROS, 2007, p. 45)

Já no caso do sujeito de estado, as modalidades estabelecerão a *existência* modal desse sujeito, não a sua competência.

Dois ângulos devem ser examinados na modalização do ser: o da modalização veridictória, que determina a relação do sujeito com o objeto, dizendo-a verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta, e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber que incide especificamente sobre os valores investidos nos objetos. (BARROS, 2007, p. 45)

Enquanto que a modalização pelo querer, pelo dever, poder e o saber acaba por alterar a existência modal do sujeito, é no âmbito da modalização veridictória que teremos o *dizer verdadeiro* em substituição da verdade, a partir do instante em que um sujeito que não o sujeito modalizado diz que um estado é verdadeiro, partindo-se do nível da superfície, da manifestação (do parecer ou não-parecer) para construir ou inferir o ser ou não ser que está no nível profundo, da imanência (BARROS, 2007, p. 46).

A compreensão dessa articulação entre o nível da manifestação e o nível da imanência é fundamental para aqueles que desejam valer-se da semiótica greimasiana a fim de analisar a produção de sentido em qualquer tipo de texto, pois por “texto” a semiótica compreende “a relação entre o plano de conteúdo semântico e o plano de expressão em que se manifesta, quando então o sentido se realiza em textos” (CARDOSO; HANASHIRO; BARROS, 2016, p. 358) e ainda

o texto é concebido como objeto de significação dotado de procedimentos e mecanismos estruturais que lhe conferem o todo de sentido. Esses procedimentos são objeto de análise interna ou estrutural do texto. [...] Nessa concepção de texto, a semiótica examina os procedimentos, os métodos e as técnicas da sua organização, bem como os mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto para explicar os processos de significação (BARROS, 1997). [...] Para tal, faz metodologicamente a abstração do plano de expressão, examinando em primeiro lugar só o plano de conteúdo. (CARDOSO *et al.*, 2016, p. 358).

É importante que se diga, quanto à dimensão figurativa, essa bem explorada ao longo da década de 70, que ela não será esquecida ou negligenciada na fase seguinte que se tem nos anos 80, até por não ser isso factível para a análise semiótica já que as estruturas profundas do texto não podem ser observadas senão por meio de sua manifestação na superfície. Evidentemente, a partir daí também poderá se indagar a questão figurativa quanto à sua capacidade de significação em relação àquilo que emana do nível profundo do texto.

Ao final da década de 70, precisamente em 1979, é publicado o Dicionário de Semiótica (Greimas e Courtés), obra que se tornaria uma referência para os semioticistas, num período em que a teoria parecia já apresentar com definição o arcabouço que a distinguiria. É também desse mesmo ano a publicação de *Analyse Semiotique des Textes*.

2.1.2 DÉCADA DE 80: *LA PAROLE*

Nos anos 80, graças à pressão que os textos bíblicos e textos poéticos, objetos à época em análise, seguiam exercendo sobre a teoria, demandando dela novos questionamentos e um seguido aperfeiçoamento de seus procedimentos e instrumentos, o enfoque da semiótica desloca-se para a enunciação, “acréscimo ulterior” que se consolida nos meados da década de 80. Ao refletir, a partir de uma perspectiva histórica, sobre a relação da instância da textualização, da manifestação com esse posterior enfoque da teoria, Jacques Fontanille nos afirma quanto à enunciação que ela

(...) não pertence, na versão *standard* da teoria, ao percurso gerativo: a dimensão de ação e de interação, própria à noção de discurso em geral, deve, portanto, ser levada em conta graças a um acréscimo ulterior. A enunciação é, então, inserida entre as duas camadas do percurso gerativo, entre a “competência sêmio-narrativa” (a montante) e a “competência discursiva” (a jusante) (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 145-148). (FONTANILLE, 2008, p. 03).

Greimas define a enunciação como *la mise en discours*, como um fazer discursivo. Ainda que todo texto devesse ser visto como um discurso, a atitude em relação a tal texto muda no sentido de que ele deve ser agora considerado a partir do seu fazer discursivo (Delorme, 2001, p. 06). Novas relações e diferenças são apreendidas em consequência do enfoque que se dá especificamente a tal fazer discursivo, considerado a partir de suas duas instâncias, de um lado o *enunciador* e de outro o *enunciatório*. Esse enfoque na enunciação

Tal é a guinada no enfoque da análise semiótica, promovida em grande parte pelos recorrentes desafios advindos da análise bíblica, que segundo Delorme

Já não podemos mais começar [a análise do texto] pela análise narrativa. Mesmo quando do caso de uma narrativa, o exame das figuras de ação, dos atores e de suas relações obrigava com frequência a contradizer-se um esquema de sintaxe narrativa que fora muito rapidamente aplicado ao texto. Por exemplo, em narrativas grosseiramente denominadas como “histórias de cura”, a cura em si não representa a transformação principal ocorrida e tem ainda o seu valor alterado por conta do lugar que ocupa no conjunto de figuras do texto³¹ (DELORME, 2001, p. 06)

³¹ Tradução nossa de: “*Nous ne pouvions plus commencer par l'analyse narrative. Même dans le cas d'un récit, l'examen des figures d'actions, d'acteurs et de leurs relations obligeait souvent à*

A semiótica é uma teoria do discurso e como tal trabalha com uma concepção quanto ao “sujeito” da enunciação que irá diferir de outras teorias do discurso. Por enunciação ela entende tratar-se de uma instância de mediação que “agencia a passagem das virtualidades linguísticas e discursivas para as estruturas realizadas” (FIORIN, 2007, p. 25), um ato que dá existência ao sentido. É dela que resulta o enunciado. Por conseguinte o enunciado é que dará existência ao enunciador, pois as marcas da enunciação no enunciado permitem ao leitor do texto depreender uma imagem de um enunciador, salvo quando, visando à uma objetividade, não se deixa que transpareçam no texto as marcas da enunciação, como é o caso de um texto científico narrado em terceira pessoa, por exemplo (p. 28 e 30). Esclareçamos ainda algumas terminologias que se referem aos sujeitos da enunciação no âmbito do texto. Ao autor e ao e ao leitor implícitos, depreendidos do próprio enunciado, denominamos *enunciador* e *enunciatário*, respectivamente. Presentes no interior do enunciado, aquele que narra e aquele para quem se narra são denominados *narrador* e *narratário* e quanto aos personagens que dialogam entre si no interior do texto, esses são identificados como *interlocutor* e *interlocutário* (p. 26).

Prosseguindo, afirmamos acima, diferentemente de outras teorias do discurso que veem o sujeito da enunciação como *sujeito-origem*, de onde se origina o enunciado, a semiótica discursiva o tem como *sujeito-efeito*, ou seja, ela não apenas é um efeito do enunciado, não sua origem, como também não domina o dizer (FIORIN, 2007). Essa concepção não pode ser outra para a semiótica em face de dois entendimentos que lhe são caros. O primeiro diz respeito ao ato comunicativo em si. Para a teoria ele não é *sempre* voluntário e consciente, portanto, o conceito da “voluntariedade” não poderá integrar o arcabouço da semiótica, daí afirmar-se que o sujeito não pode ser origem do enunciado por não controlar o dizer. É nesse sentido que Fiorin nos faz referência ao que já assentara Greimas e Courtés ainda na década de 70:

contredire un schéma de syntaxe narrative appliqué trop rapidement au texte. Il apparaissait par exemple qu'en des récits grossièrement dénommés "récits de guérison", la guérison ne représente pas la transformation principale et qu'elle change de valeur à cause de sa place dans l'ensemble des figures du texte”

[...] repousa numa concepção simplista do homem, a idéia da consciência da comunicação (GREIMAS; COURTÉS, 1979). Dizem Greimas e Courtés (1979, p. 6): “O ato de fala não é uma criação *ex nihilo*, a situar no início de toda a reflexão semiótica, é um acontecimento particular inscrito num sistema de múltiplas coerções”. Essas coerções são as da história (GREIMAS, 1976) e do inconsciente (BEVIDAS, 2000). (FIORIN, 2007, p. 25).

Greimas e Courtés (1979) vão atribuir um importante papel ao enunciatário no fazer discursivo, afirmando ser ele “tão produtor do discurso quanto o enunciador” e isso devido ao fato de que o enunciador considera uma imagem de enunciatário no processo de produção de seu discurso, que acaba por determinar as escolhas enunciativas que encontraremos no enunciado, esteja o enunciador consciente delas ou não, funcionando então o enunciatário como um co-enunciador (FIORIN, 2007). As especificidades dos textos produzidos para diferentes públicos atestam esse princípio.

Essa dimensão do discurso, da *parole*, de que estamos falando aqui não é uma novidade para a teoria semiótica, senão que fora de certa forma reprimida ao longo dos anos anteriores sempre que surgia nas análises, entretanto, os semioticistas que estudam o texto bíblico são contundentemente confrontados por ela, sobretudo por conta da especificidade do próprio texto que tem em mãos, as Escrituras:

Os biblistas não poderiam evitar essa questão trabalhando em um Livro no qual Deus é representado como um ser que fala e o qual uma tradição milenar lê como sendo "a Palavra de Deus". A semiótica não tem de julgá-lo, não mais do que a exegese racional. Mas as modalidades da enunciação bíblica devem ser examinadas. Ao dispor em cena, de múltiplas formas, o discurso e a escuta, a Bíblia constrói vários dispositivos enunciativos a partir dos quais é possível identificar como algo pode suceder da escrita e da leitura³² (DELORME, 2001, p. 06)

³² Tradução nossa de: “*Des biblistes ne pouvait pas éviter cette question en travaillant sur un Livre où Dieu est représenté comme un être parlant et qu'une tradition millénaire lit comme "la Parole de Dieu". La sémiotique n'a pas à en juger, pas plus que l'exégèse rationnelle. Mais les modalités de l'énonciation biblique devaient être scrutées. En mettant en scène de multiples manières la prise de parole et l'écoute, la Bible construit des dispositifs énonciatifs variés à partir desquels il est possible de chercher comment quelque chose de la parole peut advenir par l'écriture et la lecture*”

Será a partir dessa perspectiva teórica que empreenderemos no capítulo seguinte a análise quanto à produção de sentido nos âmbitos narrativo e discursivo do trecho selecionado da telenovela *Os Dez Mandamentos*, da Rede Record.

2.2 QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO

Tanto a TV quanto o cinema tem em sua constituição elementos advindos de uma arte que irá anteceder-los, o teatro. Dessa forma, faz-se necessário considerarmos os primeiros antecedentes da adaptação de narrativas bíblicas tanto vetero quanto neotestamentárias para os *expedientes da encenação*, os quais se encontram exatamente no teatro, mais precisamente nos teatros medieval e barroco europeu, um período de grande desenvolvimento para a própria arte teatral no ocidente que se estabelece a partir do teatro religioso. É dessa manifestação, por exemplo, que emergirá a farça medieval (LUST, 2003).

Entretanto, antes de falarmos desse teatro religioso ocidental, é importante mencionarmos que para além deles, ainda na cultura judaica dos templos bíblicos vemos as mensagens de Deus sendo submetidas a expedientes de encenação. Encontramos registros dentro da própria Bíblia de profetas sendo comissionados pelo Deus de Israel a apresentarem por meio da encenação a mensagem profética com a qual haviam sido incumbidos. Exemplos disso podem ser vistos no ofício profético de Ezequiel (Ezequiel 4:1 a 3 e 7b; Ezequiel 5:1 a 4; Ezequiel 12: 1 a 7), de Jeremias (Jeremias 27: 1 a 2 e 12), ambos no Antigo Testamento e de Ágabo (Atos 21:10 e 11) no Novo Testamento.

2.2.1 OS PRIMEIROS ESFORÇOS DE ADAPTAÇÃO PARA A ENCENAÇÃO

A adaptação das narrativas bíblicas para o expediente da encenação tem seu germe nos primeiros séculos da história cristã, cujo marco data do século IV e se deu pela primeira vez na Igreja do Santo Sepulcro, em Jerusalém, numa cerimônia chamada *Adoratio Crucis*, na manhã da sexta-feira que antecedia a Páscoa. Na tarde desse mesmo dia, acontecia a *Depositio Crucis*, quando a cruz simbolizando Jesus Cristo em sua crucifixão era depositada sobre o altar e coberta

com um tecido. Os sinos do templo não tocariam mais até a manhã do domingo de Páscoa, o dia em que se celebra a ressurreição do Cristo e que tomava lugar a *Elevatio Crucis*, o levantamento da cruz, anunciando a todos a ressurreição do Messias. Dessa cerimônia até a encenação dos mistérios da Paixão dão-se pelo menos cinco séculos, num processo que por volta dos séculos IX e X acaba por tomar todo o mundo católico romano concomitantemente (BERTHOLD, 2008).

O desenvolvimento da plasmação cênica dos expedientes da liturgia e da representação do texto bíblico passa por alguns momentos essenciais.

Será do séc. VII o primeiro exemplo do que se pode chamar de direção teatral na igreja cristã, a *Regularis Concordia*³³, empregado para a adaptação do mistério da ressurreição de Cristo, presente nos evangelhos, por ocasião das celebrações da Páscoa. É na montagem descrita pela *Regularis* encontramos “a primeira cena de pantomima” a acontecer na igreja (BERTHOLD, 2008, p. 191), quando Pedro e João chegam ao sepulcro vazio de Cristo na cena que marca a manhã do domingo da ressurreição.

Dois outros momentos importantes se encontram no século XIII, quando vemos Cristo ser representado por uma pessoa durante os dramas litúrgicos. Até então sua presença era referida apenas como símbolo. É também nessa época que a linguagem vernácula passa a ser empregada nas representações, o que faz com que a cerimônia dramática se amplie para uma representação adaptada livremente. O teatro religioso medieval trabalhará também com a simultaneidade da ação, fazendo desfilar “os eventos bíblicos aos olhos do espectador com a mesma justaposição simultânea de um painel pintado” (BERTHOLD, 2008, p. 196).

Com o desenvolvimento do teatro religioso medieval, observa-se também uma constante especialização dos ofícios relacionados à encenação dessas narrativas, desenvolvimento esse que resulta numa linguagem com grande riqueza imagética. Autos (Autos Profanos, Autos de Natal, Autos de Carnaval), Paixões, Moralidades, Milagres, Alegorias são alguns dos gêneros teatrais medievais que serão representados nas naves das igrejas, e depois nas praças, sobre uma carroça ou em carros-palco, sobre palcos processionais, com cenários simultâneos, no palco-plataforma, apenas para nomear algumas possibilidades.

³³ Para mais sobre a *Regularis Concordia*, ver BERTHOLD, 2008, pp. 189 a 196.

Como já adiantamos, o uso da língua vulgar provoca uma maior liberdade poética e amplitude temática nas encenações religiosas em questão, levando essas adaptações cênicas para um outro estágio:

(...) até mesmo o auto pascal rompeu sua estreita ligação com a liturgia. A solenidade dos eventos atemporais abriu caminho para a multiplicidade do presente e a linguagem corrente, trajes e gestos espalharam seu colorido pela história bíblica. (BERTHOLD, 2008, p. 212).

Ao serem as adaptações religiosas em um primeiro momento compartilhadas com a população e mais tarde assumidas por ela em toda a sua realização, uma vez que sua gênese se deu ainda sob os auspícios e patrocínio da *Ecclesia triumphans*, a Igreja, as possibilidades temáticas das encenações religiosas também se expandem:

Quando a igreja abriu suas portas e deixou o drama escapar para a confusão e a animação da cidade, o fato significou mais do que um simples aumento de espaço. A próspera população da cidade apoderou-se com dedicado fervor do drama, esta nova forma de auto-expressão agradável a Deus e que crescia de forma cada vez mais exuberante. Patrícios, burgueses e artesãos tinham a liberdade de apresentar as verdades da fé de acordo com sua própria interpretação da vida. (BERTHOLD, 2008, p. 212).

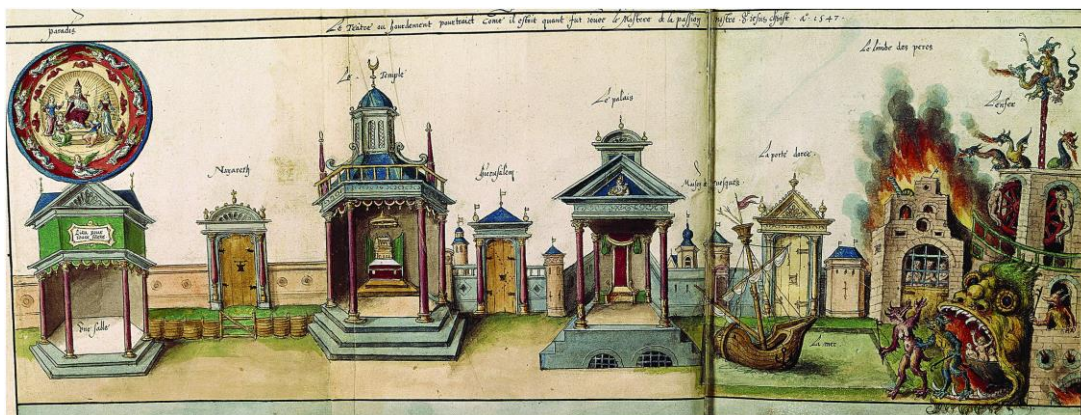
Essa apropriação das encenações religiosas vão, na baixa Idade Média, colaborar para a exuberância das peças e sua visão terra-a-terra, com a inclusão do mimo, dos herdeiros da tradição dos antigos jocaltores, o que juntamente com a incorporação de outros ofícios na montagem das peças resultará num tipo de representação de estilo mais realista.

É na França, que nos deparamos com uma ampliação da temática bíblica durante a encenação da Paixão na Páscoa. Essa passará a não se basear unicamente nas narrativas dos Evangelhos, que ainda continuarão a ser o núcleo central dos enredos montados nessa época do ano. O que se verá será a inclusão de narrativas do Antigo Testamento, da história da Criação e de porções dos Profetas, passando a Paixão a ser substituída pelo *Mystère de la Passion*, espetáculo que traz fortemente imagens relacionadas a Céu e Inferno, redenção e danação, cujo enredo se sustenta sobre uma interpretação teológica desse todo.

As características e princípios cênicos da Renascença serão tributários do palco de plataformas e dos cenários simultâneos desse *Mystère de la Passion*

francês do final da Idade Média (século XVI), cujas montagens, como as feitas em Valenciennes (Figura 01), chegavam a durar 25 dias. Semelhantes aos *mystères* de Valenciennes temos os ciclos dos Apóstolos e do Velho Testamento em Paris e os dramas dos Apóstolos realizados em Bourges, estes com duração de quarenta dias, sendo espetáculos marcados pela riqueza cenográfica (BERTHOLD, 2008).

Figura 01: Plano cênico do *Mystère de la Passion* de Valenciennes (1547)



Fonte: Cambridge Core (cambridgecore.org)³⁴

A Reforma Protestante, uma vez rompidos os laços com a Igreja Católica, também se valerá de manifestações teatrais, mais precisamente do chamado Drama Escolar. A ele, o movimento dos reformadores lhe acrescentarão profundidade de conteúdo e um viés combativo.

Tal modalidade teatral se dava em um palco simples, nos pátios das escolas e universidades, para o qual professores, mestres e reitores trabalhavam como autores e tradutores de textos dramáticos que se baseavam, sobretudo, em material do velho testamento. Jakob de Tobias Brunner, dramaturgo e diretor protestante, será um dos expoentes dessa arte no sec. XVI. Mas, aqui teremos um palco que era aproveitado para a arte da declamação uma vez que essa forma de encenação “buscava exercer seu efeito mais pela palavra do que pela imagem visual” (BERTHOLD, 2008, p. 303), exatamente o caminho oposto tomado por outra forma de teatro religioso, o drama barroco.

³⁴ In: Weigert, L. (2015). Introduction. In French Visual Culture and the Making of Medieval Theater (pp. 1-25). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139629027.001

O teatro barroco nos remete ao período em que a arte teatral desfrutava grande ascensão e não era ignorada pela Contra Reforma, “que invocava todos os meios óticos e intelectuais da arte do palco” em seus esforços (BERTHOLD, 2008, p. 323), especialmente sob o patrocínio dos jesuítas.

Dentre as temáticas abordadas por esse teatro, estava a tragédia de mártires. Via-se nas montagens desse período a história de personagens, especialmente do Antigo Testamento, que confrontava de forma efusiva e contundente as futilidades terrenas, ameaçando por meio dos seus enredos os incautos com a danação eterna.

O drama escolar protestante, em sua maneira modesta, havia ajudado os defensores da Reforma a afiar o fio da sua navalha verbal. Agora o teatro jesuíta, por outro lado, procurava deliberadamente efeitos cênicos e endossava as artes que falavam aos olhos e aos ouvidos, à mente e aos sentidos. A palavra simples do púlpito foi superada pela representação viva do palco. O poder do júbilo, ao qual a arquitetura da igreja barroca devia tão decisivo estímulo, provou estar “em primeiro lugar em efeitos frutíferos”. (BERTHOLD, 2008, p. 338 e 339).

Ao olharmos para essa fase do teatro mundial que se desenvolverá a partir da adaptação de narrativas bíblicas identificamos elementos tanto cênicos quanto dramaturgicos que permanecerão ao longo dos séculos e alcançarão lá adiante dois meios audiovisuais que se valerão de adaptações de narrativas bíblicas, a saber, o cinema e a televisão.

2.2.1 O INÍCIO DA ADAPTAÇÃO BÍBLICA PARA O AUDIOVISUAL

As narrativas bíblicas estão entre as primeiras obras adaptadas para o expediente da imagem em movimento, o audiovisual, mesmo antes do advento do cinema sonorizado.

As primeiras histórias adaptadas, ainda no final do século XIX, irão trazer para a tela adaptações de histórias do Antigo Testamento e também de narrativas curtas do Novo Testamento, em especial sobre a vida de Jesus Cristo a partir de relatos dos quatro evangelhos, resultando em obras também de curta duração que procurarão mostrar o contexto familiar, as viagens e os milagres de Jesus.

As primeiras adaptações de que se tem registro são de 1897, *La Passion du Christ* de Albert Kirchner e Léar e *Passion Play*, de William Freeman, Klaw e

Erlanger, ambas com seus originais perdidos. É também desse ano *La vie e la passion du Christ*³⁵, obra de Auguste e Louis Lumière, exibindo uma biografia de Cristo em treze quadros vivos que começa com a adoração dos magos e termina com a ressurreição do Messias. As adaptações bíblicas dos irmãos Lumière são marcadas por “uma busca pela realidade”, na qual se esforçam, a despeito das limitações técnicas da época, para tornarem o mais realista possível sua interpretação dos evangelhos no cinema (MICHALCZYK, 1985, p. 323).

Diferentemente dos irmãos Lumières, Georges Méliès procurava promover em suas obras a dimensão do “fantástico”, o que fará desde *Le Christ marchant sur les flots*, adaptação de Marcos 6:45 a 52, lançada em 1899. Os traços sobrenaturais da vida de Jesus serão enfatizados por Méliès e para tanto ele se valerá inclusive de suas habilidades como ilusionista. A despeito dos esforços de produção, as adaptações desses pioneiros do cinema carecerão de dimensão teológica, sendo interpretações simples e superficiais da vida e dos feitos de Cristo.

Figura 02: Adoração dos magos e Cristo carregando a cruz



Fonte: Montagem nossa de frames selecionado de *La vie e la passion du Christ* (1897)

Ainda em 1898 tem-se a primeira adaptação norte-americana da vida de Jesus, *The Passion Play of Oberammergau*, produção dirigida por Henry C. Vincent, que fez uso da câmera recém testada por Thomas Édison. É desse ano também *The Passion Play*, de Siegmund Lubin, obra seguida por *La vie et Passion du Christ*, obra de Gaston Breteau, produzida entre 1899 e 1900.

³⁵ Íntegra de *La vie e la passion du Christ* pode ser vista em: <https://youtu.be/QJDAr-Flofw>

Figura 03: Jesus por Griffith



Fonte: Frame selecionado de *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916)

Em 1916, D. W. Griffith filmará *Intolerance*, obra formada de quatro grandes histórias, em que a terceira se passa na Judéia e aborda a vida de Jesus, um protagonista gentil mas ainda assim com um discurso grave contra os romanos e fariseus. Se trata de uma produção grandiosa para os padrões cinematográficos de então, com orçamento de 2 milhões de dólares e o emprego de mais de 3.500 figurantes e acaba por legar aos realizadores que virão depois de Griffith uma fórmula para adaptações bíblicas, a saber, uma inspiração ainda que mínima no original bíblico, cenografia grandiosa, figurinos extravagantes, papéis principais reservados para grandes estrelas do cinema e uma ampla publicidade da obra (MICHALCZYK, 1985, p. 326).

É importante ressaltar nesse ponto que Griffith faz parte da geração que vai tanto promover a consolidação de uma “gramática” cinematográfica, tal como nos traz Machado (1993), a saber, a construção narrativa baseada na linearidade do significante icônico, hierarquização dos recortes de câmera e o papel modelador das regras de continuidade (p. 9), mas não apenas isso. Essa geração de realizadores também colaborará para uma mudança de status das produções cinematográficas, partindo de “uma diversão popular barata” para se tornar uma indústria cultural que vai atrair agora um novo seguimento de público mais sofisticado e de maior poder aquisitivo. Para tanto, operou-se a incorporação das estruturas da literatura e do teatro do século anterior:

A “revolução” a que o nome de Griffith está associado não consistiu em outra coisa que num empenho no sentido de traduzir para o cinema as estruturas narrativas do teatro ou do romance do século XIX. (MACHADO, 1993, p. 9).

A vida e os feitos que compõem a história de Moisés também atraíram o interesse dos primeiros realizadores. São exemplos de adaptações das narrativas bíblicas relacionadas à sua história as obras *Moses in the bullrushes* (British Gaumont, 1903) e *La vie de Moïse*³⁶.

Figura 04: Moisés diante da sarça (Frame 1) e tirando água da rocha no deserto (Frame 2)



Fonte: Montagem nossa de frames selecionados de *La vie de Moïse* (Pathé, 1905)

Não se tem aqui a pretensão de esgotar ou mesmo cobrir toda a cronologia de adaptações bíblicas para o cinema, uma vez que em obra de referência sobre o assunto, intitulada *The Bible on Silent Film*, David Shepherd registra até o ano de 1907 (sua cronologia avança até 1916), 21 filmes (p. 295 e 296) produzidos a partir da adaptação de histórias bíblicas, todas essas produções feitas ainda na vigência do cinema mudo. Dessa forma, passamos às questões que envolvem o esforço de transposição do texto literário para o audiovisual.

Esse tipo de transposição, como chamarão alguns autores, sempre atraiu a atenção de realizadores nos mais diferentes âmbitos da produção audiovisual, inclusive aqueles do meio televisivo. Desde os teleteatros da década de 50, passando pelas minisséries e telerromances da TV Cultura na década de 80 (PALLOTTINI, 2012), séries e até mesmo telenovelas, vemos a televisão brasileira produzindo obras ficcionais a partir da adaptação de textos literários ora nacionais, ora internacionais e especificamente sobre o processo que se dá nesse segmento produtivo, vemos a teoria oferecer um consolidado instrumental que possibilite a análise de tais transposições.

Nesse sentido, trazemos ainda no presente capítulo que se dedica a elencar as contribuições da semiótica para as questões das narrativas, a perspectiva dessa

³⁶ Íntegra de *La vie de Moïse* pode ser vista em: https://youtu.be/gWZr7wDu_zE

teoria sobre a adaptação, ou melhor, sobre a tradução intersemiótica, adiantando que no processo de análise do objeto a ser empreendido no capítulo seguinte, tais questões serão ainda complementadas e desenvolvidas.

Anna Maria Balogh (2005) em obra lapidar sobre adaptação, a partir do viés da semiótica da narrativa, ressalta que a análise de processo de tradução pode ser feito a partir de duas abordagens, isto é, partindo-se dos elementos conjuntivos que garantem o trânsito entre o texto original e o adaptado ou a partir dos elementos disjuntivos, ou seja, das diferenciações entre ambos ao final da transposição (p. 23). Entretanto, recomenda a teoria que isso se faça observando as conjunções, dado que, a semiótica tem como primeiro requisito a análise do objeto em seus “níveis de pertinência” (p. 55). O destinatário que assiste à uma adaptação deseja ver ali a presença da mesma história que traz o texto de onde se adaptou.

Entretanto, isso não significará a ausência de divergências e diferenças e nem se pode negá-las, pois são elas que precisamente darão “significância autônoma” (p. 53) à tradução. Essa significância autônoma se baseia também no estatuto da obra final, seja ela um filme, um programa de TV ou qualquer outra manifestação audiovisual que antes de ser uma adaptação tem seu estatuto originário enquanto obra audiovisual que é o que a define. Aí está a sua autonomia. Não se desenvolvem simetricamente as linguagens dos textos envolvidos na adaptação, o que também vai afirmar Robert Stam:

O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto (STAM, 2006, p. 50).

Tem-se na base do processo de tradução intersemiótica a distinção de linguagens. Transcrevendo Roman Jakobson, Balogh propõe que a adaptação audiovisual de obra literária “consiste na interpretação dos signos verbais por meio dos sistemas de signos não verbais” (2005, p. 47) ou por outra, parte-se de um texto com substância expressiva homogênea (palavra) para um texto constituído de substâncias de expressão heterogêneas (o visual e o sonoro), um

texto sincrético. Eis a razão de Jakobson atribuir à definição de adaptação o termo “transmutação”.

Diante de tal cenário, como se torna factível uma transposição entre obras de estatutos tão diversos? Isso se deve ao fato das *estruturas narrativas* serem o código comum de ambos os textos, o literário e o audiovisual (BALOGH, 2005, p. 57).

Diferentes processos são empregados em uma tradução intersemiótica. Há aquelas em que são mantidas as performances principais dos sujeitos, em especial dos protagonistas, cujos problemas costumam assumir a primazia do enredo, conduzindo a trama e com quem o público estabelece a maior ligação emocional (PALLOTTINI, 2012, p. 49 e 55). A sequência original de tais performances podem ser mantidas ou não.

É possível ainda que as performances principais sofram algum tipo de retardamento em relação a obra literária e aqui vemos a temporalização operando a diferença entre as sequencialidades narrativas do texto literário e do texto audiovisual. Isso é tão mais perceptível e comum na telenovela, em que a necessidade de distensão da narrativa por conta da longa duração da obra acaba, em geral, por alterar a sequencialidade originária.

A expansão de performances, ou seja, o acréscimo ou o desenvolvimento de ações que não se encontra no texto literário original também é um processo identificado em adaptações. Quando do acréscimo de uma performance em um lugar que não se encontra no texto originário, temos por meio da espacialização uma diferença se manifestando a partir do nível narrativo no nível discursivo, na sintaxe discursiva.

Ao tal se dar com um retardamento, tal como acabamos de exemplificar no parágrafo anterior, ou com alterações de qualquer ordem na sequencialidade do texto originário, temos agora por meio da temporalização uma alteração no nível narrativo se manifestando no nível discursivo:

A maioria das obras analisadas demonstra que dissimilaridades sutis vão se introduzindo na similaridade de base existente no nível narrativo, tais como a diferente ordenação sintática das fases da sequência narrativa, a expansão de determinadas fases da sequência narrativa, o retardamento das mesmas, entre outros e vão se efetivar como elementos diferenciados, de fato, no nível discursivo. (BALOGH, 2005, p. 67).

A seguir passaremos a empreender nossa análise, observando como tais processos se fazem presentes ou não na adaptação do relato bíblico da transformação das águas do Egito em sangue para o expediente de uma telenovela.

CAPÍTULO 3: A PRIMEIRA PRAGA NA TELENOVELA: QUANDO AS ÁGUAS DO EGITO SE TORNAM EM SANGUE

Passamos, a partir desse ponto, a nos debruçarmos sobre como se dá a adaptação, a tradução intersemiótica dos trechos selecionados da telenovela *Os Dez Mandamentos*, a partir do relato bíblico equivalente que se encontra no Êxodo, o segundo livro na sequência do cânon do Antigo Testamento, que narra a libertação do trabalho escravo a que foram submetidos os hebreus no Egito.

Uma vez escolhido o arcabouço teórico da semiótica para essa empreitada, é importante ressaltar que se tem, enquanto produto final da adaptação audiovisual, um texto sincrético, pois, disso se trata uma telenovela, cuja manifestação compreende imagem em movimento e som. Discorrendo sobre esse tipo específico de manifestação, Balogh (2005), em referência ao que já assentara Jean-Marie Floch, nos traz a ressalva desse autor sobre a dificuldade de se analisar o plano de expressão de semióticas sincréticas, tais como filmes e programas de TV, com o instrumental ainda em desenvolvimento da semiótica, indicando-se para tais casos que se faça a análise a partir do plano de conteúdo, tendo em vista o fato de ambos os textos envolvidos no processo de adaptação, o originário e o final, serem *narrativas* (BALOGH, 2005, p. 54), recomendação essa que seguimos no presente trabalho. A análise do plano de conteúdo, mesmo de um texto sincrético, seria factível e apropriada? Greimas pensa que sim, afirmando que as estruturas narrativas podem também ser reconhecidas em textos cuja manifestação não se restringe às línguas naturais, ou seja, em manifestações de sentido de outras linguagens, tais como a cinematográfica e a pintura o que, para tanto,

(...) implicava em aceitar a necessidade de uma distinção fundamental entre dois níveis de representação e de análise: um *nível aparente* da narração, onde as diversas manifestações desta se submetem a exigências específicas das substâncias linguísticas através das quais ela se exprime; e um *nível imanente*, que constitui uma espécie de tronco estrutural comum, onde a narratividade se encontra situada e organizada anteriormente a sua manifestação. Um nível semiótico comum se distingue, portanto, do nível linguístico e **lhe é logicamente anterior**,

seja qual for a língua escolhida para a manifestação. (GREIMAS, 1975, p. 145, *grifo nosso*)

Isso posto, passamos ao recorte escolhido para a nossa análise. O relato da primeira praga a atingir o Egito se encontra inserido no fluxo de um contexto narrativo maior, a história do êxodo dos hebreus da terra onde eram escravizados e sua jornada até o lugar identificado popularmente como Terra Prometida, a porção territorial ao norte da península do Sinai habitada por diferentes povos, conhecida como Canaã. Entretanto, o registro por si só da primeira praga se faz com um relato que, ainda que breve em extensão textual se permite ser estudado como narrativa, quanto mais em face do produto final de uma adaptação audiovisual, que é o caso do presente trabalho.

A justificativa para efeitos de análise da escolha do relato bíblico da primeira praga registrado no livro de Êxodo³⁷, em seu sétimo capítulo, dos versos 14 ao 23³⁸, a transformação das águas do Rio Nilo em sangue, se dá tanto pelos aspectos narrativos e discursivos no processo de adaptação audiovisual, como também por ter se mostrado um momento de eficácia em termos de audiência para os índices da telenovela, uma vez que a exibição das pragas, a começar pela transformação das águas do Nilo, leva a produção aos seus primeiros recordes de audiência. Ainda que o relato bíblico de tal evento envolva pelo menos três capítulos da telenovela, a saber, os de número 116 a 118, o milagre em si é levado

³⁷ Todas as citações bíblicas dessa dissertação são da versão Revista e Atualizada (RA) da tradução de João Ferreira de Almeida cujos direitos no país são da *Sociedade Bíblica do Brasil* (SBB, Barueri: 1997).

³⁸ *Êxodo 7:14 a 23 (RA)*

14 Disse o SENHOR a Moisés: O coração de Faraó está obstinado; recusa deixar ir o povo.

15 Vai ter com Faraó pela manhã; ele sairá às águas; estarás à espera dele na beira do rio, tomarás na mão o bordão que se tornou em serpente 16 e lhe dirás: O SENHOR, o Deus dos hebreus, me enviou a ti para te dizer: Deixa ir o meu povo, para que me sirva no deserto; e, até agora, não tens ouvido. 17 Assim diz o SENHOR: Nisto saberás que eu sou o SENHOR: com este bordão que tenho na mão ferirei as águas do rio, e se tornarão em sangue. 18 Os peixes que estão no rio morrerão, o rio cheirá mal, e os egípcios terão nojo de beber água do rio. 19 Disse mais o SENHOR a Moisés: Dize a Arão: toma o teu bordão e estende a mão sobre as águas do Egito, sobre os seus rios, sobre os seus canais, sobre as suas lagoas e sobre todos os seus reservatórios, para que se tornem em sangue; haja sangue em toda a terra do Egito, tanto nos vasos de madeira como nos de pedra. 20 Fizeram Moisés e Arão como o SENHOR lhes havia ordenado: Arão, levantando o bordão, feriu as águas que estavam no rio, à vista de Faraó e seus oficiais; e toda a água do rio se tornou em sangue. 21 De sorte que os peixes que estavam no rio morreram, o rio cheirou mal, e os egípcios não podiam beber a água do rio; e houve sangue por toda a terra do Egito. 22 Porém os magos do Egito fizeram também o mesmo com as suas ciências ocultas; de maneira que o coração de Faraó se endureceu, e não os ouviu, como o SENHOR tinha dito. 23 Virou-se Faraó e foi para casa; nem ainda isso considerou o seu coração.

ao ar especificamente durante o capítulo 116 de *Os Dez Mandamentos*, exibido das 20h29 às 21h51 do dia 31 de outubro de 2015, com índices³⁹ de audiência de 18,9 pontos de média e 21,0 pontos de pico para São Paulo/SP e 20,0 pontos de média e 22,0 pontos de pico para Rio de Janeiro/RJ, os mais altos alcançados até então por essa produção desde a sua estreia em março daquele mesmo ano. Na mesma data e horário ia ao ar na Rede Globo a estreia da telenovela *A Regra do Jogo* que liderou a audiência com 24,8 pontos.

Ainda que exibida apenas no capítulo 116, e retomada no início do 117, referências à primeira praga são feitas desde a estreia da telenovela por meio da sua abertura, como se pode constatar em montagem a seguir (Figura 05). De 09 a 11 segundos são mostradas as águas do Nilo se transformando em sangue e em seguida, de 12 a 14 segundos, elas aparecem na tela já completamente como sangue.

Figura 05: Abertura: água se transformando em sangue



Fonte: Montagem nossa de frames selecionados da abertura da telenovela

Cabe observar no que diz respeito à presença da primeira praga na abertura⁴⁰ de *Os Dez Mandamentos* que se trata de uma representação criada especificamente para tal vinheta, sendo que a construção imagética desse feito sobrenatural a ser mostrada a partir do capítulo 116 é outra, sem entretanto deixar de fazer referência a um mesmo tecido ficcional que tem na abertura sua “condensação”, o que é próprio do poder de síntese das vinhetas, tal como afirma Balogh (2015), para quem a abertura tem essa função de “bula de leitura” (p. 49)

³⁹ Fonte: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/piolhos-dao-recorde-de-audiencia-a-os-dez-mandamentos/> acessado em 19/10/2017 às 16h56 e <http://www.otvfoco.com.br/os-dez-mandamentos-explode-em-audiencia-e-bate-recorde-em-sp-e-rio/> acessado em 19/10/2017 às 16h23

⁴⁰ Abertura no canal oficial no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=YZYDHOgsELY>

da obra seriada que apresenta, para além da função de apenas um elemento demarcador “em meio ao *continuum* do fluxo da TV” (p. 48), lembrando e relembando o espectador da história que está diante de si.

A fragmentariedade resultante da estética da interrupção é elemento característico da narrativa televisual. A organização em blocos de sentido solicita uma forma de apresentação sintética que possa remeter à serialidade extensa e interrompida a cada novo capítulo ou intervalo comercial veiculado, qual um lembrete fático. (BALOGH, 2015, p. 50)

Para tanto, em seus 47 segundos de duração, a abertura de *Os Dez Mandamentos* será composta ainda por imagens em sua maioria criadas com computação gráfica, que fazem referência a demais elementos e momentos da história do êxodo dos hebreus retratados quase todos na novela, sendo alguns as imagens do monte Sinai (em 01 segundo, de 26 a 30 segundos), dos blocos de pedra com inscrições em hebraico dos dez mandamentos representando as tábuas da Lei, (de 03 segundos a 06 segundos, de 20 a 21 segundos, de 31 a 32 segundos), da praga das rãs (de 15 segundos a 17 segundos), dos gafanhotos (de 22 segundos a 24 segundos), praga das trevas (de 25 a 26 segundos), afogamento do exército de faraó após a abertura do Mar Vermelho (de 33 segundos a 36 segundos) e tomada do povo hebreu já fora do Egito caminhando pelo deserto do Sinai (de 39 segundos a 42 segundos).

Passando a olhar especificamente para o nosso corpus, da perspectiva da Semiótica da Narrativa, considerando para tanto o recorte da primeira praga sobre o qual fazemos a análise, tem-se na história do êxodo o desenrolar daquilo que a teoria irá denominar “programas narrativos”, os quais se manifestam de forma hierarquizada:

os programas podem ser simples ou complexos, isto é, constituídos por mais de um programa hierarquizado (nesse caso diferencia-se o programa principal ou programa de base dos programas secundários ou de uso, pressupostos pelo programa de base. (BARROS, 2007, p. 22)

Dessa forma, a trajetória de Moisés que iremos examinar a seguir, a partir de seu comissionamento e chamada por Deus visa a um objetivo final no que tange à narrativa do livro do Êxodo, o de *libertar o povo da escravidão do Egito e levá-lo embora dali*. Esse, portanto, é o programa principal, o *Programa de Base*

(PB) para a narrativa do êxodo ao passo que, uma das etapas necessárias para a concretização desse PB é que o poder de faraó seja confrontado e abalado por meio de uma demonstração sobrenatural do poder do Deus dos hebreus contra os inimigos do seu povo, o que se dará pela execução de dez pragas, sendo a primeira delas *a transformação das águas egípcias em sangue*. A tal objetivo, que está hierarquicamente em posição inferior ao PB enquanto objetivo a ser concretizado, a teoria denomina como *Programa Narrativo de Uso* (PnU), algo que deverá ser concretizado para que se desencadeie o objetivo final da narrativa, o Programa de Base, sem entretanto, sê-lo em si mesmo, sem também ser algo do qual se possa prescindir no todo da narrativa para a concretização definitiva do PB. Vejamos como isso se dá no caso da primeira praga.

3.1 UM EXAME DO PLANO DE CONTEÚDO

Um percurso narrativo é uma sequência de programas narrativos relacionados por pressuposição. O encadeamento lógico de um programa de competência com um programa de performance constitui, por exemplo, um percurso narrativo, denominado percurso do sujeito. O programa de performance pressupõe o programa de competência, no interior do percurso. (BARROS, 2007, p. 26)

O livro na Bíblia que nos apresenta o início e boa parte da história de Moisés começa contando em seu capítulo primeiro sobre a ida em definitivo da casa patriarcal de Jacó, com cerca de 70 pessoas, para o Egito. Descendendo diretamente dos patriarcas Abraão e Isaque, esse pequeno grupo se tornaria ali mesmo no Egito o numeroso povo de Israel (Êxodo 1:1-7).

Devido a temores de insurreição e traição política (Êxodo 1:8-11), em face do crescimento numérico dos descendentes de Jacó, os hebreus são submetidos a trabalho escravo (Êxodo 1:10-14) e à perseguição na forma da matança dos recém-nascidos do sexo masculino (Êxodo 1:15-22), objetivando-se não apenas subjugar tal povo como também conter sua expansão demográfica. É nesse contexto que após ser escondido durante três meses e colocado por sua mãe em um cesto, numa tentativa para que escape da morte, um menino hebreu é encontrado pela filha de faraó nas águas do rio. Foi precisamente o fato de ter sido

encontrado à deriva nas águas o que serviu para a escolha do nome da criança, a quem a filha de faraó chamou “Moisés” (em hebraico *Mosheh*⁴¹, transliteração de מֹשֶׁה), justificando a sua escolha: “Porque das águas o tirei” (Êxodo 2:10, RA).

Após parte da criação de Moisés ter se dado com sua própria mãe biológica (Êxodo 2:6-10), o menino é levado para a corte egípcia onde irá crescer e ser educado sem, entretanto, perder seus laços afetivos com seu povo originário. Isso, ao que parece, é o que levará Moisés a assassinar um egípcio quando o vê espancando um hebreu (Êxodo 2:11 e 12), crime que apesar de momentaneamente encoberto, ao ser revelado forçará Moisés a fugir para o exílio no deserto de Midiã (Êxodo 2:14-16) a fim de escapar do faraó de então que deseja puni-lo pela morte do egípcio. Ali naquela região desértica, Moisés se casará com Zípora, filha de Reuel, com quem terá filhos e onde viverá por cerca de 40 anos até que seu regresso seja desencadeado por meio de uma teofania.

O período do exílio de Moisés em Midiã, onde passa a viver como pastor do rebanho de seu sogro (Êxodo 3:1), é marcado pelo recrudescimento da escravidão dos hebreus que seguem vivendo no Egito. A escravidão os leva a clamarem ao Deus dos seus antepassados. É a resposta a esse clamor o que desencadeará a chamada de Moisés pelo próprio Deus dos hebreus que se manifesta a ele ainda no deserto de Midiã, enviando-o de volta à nação egípcia, agora como mensageiro divino e libertador. É a partir desse comissionamento que se estabelece uma parceria de trabalho entre Moisés e seu irmão Arão, o qual lhe servirá de porta-voz enquanto que Moisés será o porta-voz de Deus, o que nos narram os capítulos 3 e 4 do livro de Êxodo.

A realização da performance da primeira praga, registrada no capítulo 7 do livro do Êxodo é possível devido a um conjunto de competências adquiridas pelo sujeito Moisés entre os capítulos 3 e 7, e a isso nos devemos ater no processo de análise, como nos recomenda a teoria.

O encadeamento lógico de um programa de competência com um programa de performance constitui, por exemplo, um percurso narrativo, denominado percurso do sujeito. O programa de performance pressupõe o programa de competência, no interior do percurso. (BARROS, 2007, p. 26)

⁴¹ In: <https://www.blueletterbible.org/lang/Lexicon/Lexicon.cfm?strongs=H4872&t=KJV>

Moisés, já há quarenta anos vivia como pastor de ovelhas no deserto de Midiã quando Deus se manifesta a ele de forma fantástica, por meio de um arbusto, uma sarça, que ardia em chamas, mas não se consumia (Êxodo 3:1-2). Ali, Deus chama Moisés pelo nome (v. 4) e se apresenta com os seguintes títulos, “o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaque e o Deus de Jacó” (v. 6), o “EU SOU” (v. 14) e “O SENHOR, o Deus de vossos pais” (v. 16). Essa teofania visa um propósito. Deus está ali pois tem visto a aflição e a opressão com a qual o povo dele tem sido afligido no Egito (vs. 7 a 9), deseja libertá-los dessa escravidão e o fará por meio de Moisés, a quem escolheu enviar em seu nome:

10 Vem, agora, e eu te enviarei a Faraó, para que tires o meu povo, os filhos de Israel, do Egito.

15 Disse Deus ainda mais a Moisés: Assim dirás aos filhos de Israel: O SENHOR, o Deus de vossos pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaque e o Deus de Jacó, me enviou a vós outros (ÊXODO 3: 10 e 15 (RA))

Dá-se a partir de então, entre os capítulos 3 e 7 do Êxodo, diferentes momentos em que Moisés manifesta não apenas espanto, mas resistência e até mesmo recusa ao comissionamento que Deus está lhe dando. Diante da desafiadora incumbência, ele vê-se sem as competências necessárias para realizá-la e justifica-se com argumentos tais como “*Quem sou eu para ir a Faraó e tirar do Egito os filhos de Israel?*” (v. 11), “*Ah! Senhor! Eu nunca fui eloqüente (...) pois sou pesado de boca e pesado de língua.*” (Êxodo 4:10), “*Ah! Senhor! Envia aquele que hás de enviar, menos a mim.*” (Êxodo 4:13), “*Mas eis que não crerão, nem acudirão à minha voz, pois dirão: O SENHOR não te apareceu.*” (Êxodo 4:1). Eis nesse ponto, Moisés, como um sujeito do *não-querer* e do *não-saber-fazer*, carecendo das *competências modais* imprescindíveis à vultosa empreitada que lhe é destinada. Temos nesse ponto um sujeito de estado em disjunção tanto com o querer como com o saber-fazer (BARROS, 2007).

Assim, para que seja factível o *programa de performance* de Moisés, no caso da presente análise, não apenas sua disposição para confrontar faraó e o reino egípcio, mas para de fato realizar os sinais miraculosos dos quais Deus lhe incumbiu, é necessária a efetivação de um *programa de aquisição* de tais competências por parte do próprio Moisés, um *sujeito* ainda *virtual*, que delas não dispõe, mas que delas necessita. Como nos mostra a teoria, toda aquisição de

competências pressupõe um *doador de competências*, um *destinador-manipulador*, e é esse o papel actancial que veremos Deus exercer, sobretudo no início da narrativa em questão.

São diferentes as ações do sujeito e do destinador, no presente caso, de Moisés e Deus, respectivamente. Enquanto que a performance do sujeito *faz-ser*, transforma estados, o destinador “modifica o sujeito, pela alteração de suas determinações semânticas e modais, e *faz-fazer*” (BARROS, 2007, p. 28).

Como destinador-manipulador Deus exerce sobre o sujeito Moisés a ordem de *manipulação* que expomos a seguir. Ela começa com a *sedução*, ou seja, outorga-se ao humano Moisés a capacidade originariamente divina de operar sinais sobrenaturais quando for necessário, a começar dos seguintes (Figura 06): sua mão se torna leprosa quanto colocada sobre o seu peito (Êxodo 4:6-8), a vara que carrega se torna em serpente ao ser lançada no chão e volta ao estado normal quando ele a pega (Êxodo 4:2-5), água que ele derrama na terra se torna em sangue (Êxodo 4:9). Vemos ainda que a antes singela vara de pastor que Moisés carregava por conta de seu ofício rotineiro, agora está dotada de poder sobrenatural, ao passo que o relato bíblico afirma ser ela a partir de agora o “bordão de Deus” (Êxodo 4:20).

Figura 06: Momentos de Doação de Competência na Telenovela:
 (1) Moisés diante da sarça em chamas; (2) Vara se torna em Serpente;
 (3) Mão se torna leprosa; (4) Vara com que fará os sinais



Fonte: Montagem nossa de frames selecionados do Cap. 88 (Rede Record, 2015).

Porém, tal como já afirmamos aqui, em face da reiterada recusa desse sujeito, Êxodo 4:14-18⁴² nos mostra o momento em que a ira de Deus se acende contra Moisés, ordenando que por fim tomasse a vara com que iria fazer os sinais no Egito e para lá fosse. Nesse momento vemos o destinador-manipulador deixando de usar a sedução e valendo-se do que a teoria semiótica define como *intimidação*, uma outra das classes de manipulação.

(...) o Destinador é, no mínimo, dotado do saber (porque ele delega o poder de agir) e do poder (porque ele sanciona). Sua presença protetora, injuntiva ou ameaçadora faz surgir um percurso de uma outra ordem, o do “fazer crer”, do “fazer querer”, do “fazer saber”, e finalmente do “fazer fazer ou não fazer”. Ou do “meter medo”! (BERTRAND, 2003, p. 44)

Por meio da doação, da manipulação, Deus (destinador-manipulador) atribui competências e transforma o querer e o fazer de Moisés, imbuindo-o de *valores modais*, valores esses responsáveis por “modalizar ou modificar a relação do sujeito com os valores e os fazeres” (Barros, 2007, p. 22), o que de fato vemos ocorrer com o libertador hebreu.

Faraó, por sua vez, desempenha o papel actancial de anti-sujeito, empreendendo um anti-programa diante do programa narrativo empreendido por Moisés. Tal como é característico nas narrativas em geral, observamos no relato do êxodo ser enfatizada a ação de Moisés em detrimento da de faraó.

Nas narrativas em que há dois sujeitos em busca de um mesmo objeto-valor (...) a ação de um deles é enfatizada e a do outro, ocultada. Opõem-se, assim, o *sujeito* do programa salientado (...) e o anti-sujeito do programa encoberto (BARROS, 2007, p. 24)

Tal como trataremos a seguir, em última instância, no que diz respeito ao programa de base do êxodo, Moisés e faraó disputam o mesmo objeto-valor, o povo hebreu.

⁴² Êxodo 4:14 a 18 (RA, Sociedade Bíblica do Brasil, Barueri: 1997)

14 Então, se acendeu a ira do SENHOR contra Moisés, e disse: Não é Arão, o levita, teu irmão? Eu sei que ele fala fluentemente; e eis que ele sai ao teu encontro e, vendo-te, se alegrará em seu coração.

15 Tu, pois, lhe falarás e lhe porás na boca as palavras; eu serei com a tua boca e com a dele e vos ensinarei o que deveis fazer. 16 Ele falará por ti ao povo; ele te será por boca, e tu lhe serás por Deus.

17 Toma, pois, este bordão na mão, com o qual hás de fazer os sinais. 18 Saindo Moisés, voltou para Jetro, seu sogro, e lhe disse: Deixa-me ir, voltar a meus irmãos que estão no Egito para ver se ainda vivem. Disse-lhe Jetro: Vai-te em paz.

Retomando o percurso do sujeito Moisés, vemos que ele assume, dessa forma os seguintes papéis actanciais: primeiramente, sujeito do *não-querer-fazer* e do *não-saber-fazer*, para em seguida tornar-se sujeito de um *saber* e de um *poder-fazer* (ele agora carrega o bordão de Deus, que promete estar com consigo (“Eu serei contigo”, Êxodo 3:12)), um *sujeito competente* (Arão passa a ser seu porta-voz, sinais são demonstrados diante de faraó (Êxodo 7:10)) e um *sujeito operador* (sinais são demonstrados diante do povo e depois as águas se tornam em sangue, ou seja, a primeira praga é concretizada). É nesse ponto que temos então, do ponto de vista da semiótica da narrativa, um sujeito *em conjunção com o objeto-valor* desse programa de uso que foi a realização da primeira praga.

Se tomarmos, contudo, a despeito da performance bem sucedida até aqui, Moisés em relação ao objeto-valor estabelecido para PB do êxodo, temos nele ainda um *sujeito não-realizado*, uma vez que a transformação das águas em sangue, por mais impactante que tenha sido o feito e suas consequências, não foi suficiente para fazer faraó deixar o povo hebreu “ir”, “*o coração de Faraó se endureceu, e não os ouviu*”, nos é revelado em Êxodo 7:22. Essas interessantes mudanças nos papéis actanciais são constatados pela teoria:

Os actantes sintáticos redefinem-se, no nível do percurso narrativo, e tornam-se papéis actanciais (...) os papéis não são fixos ou estabelecidos de uma vez por todas, em cada percurso, mas variam de acordo com o progresso narrativo. Dependem da posição que os actantes sintáticos ocupam no percurso e da natureza dos objetos-valor com que se relacionam. (BARROS, 2007, p. 26 e 27)

Nesse ponto da narrativa do Êxodo, quando as águas do Egito de fato se tornam sobrenaturalmente em sangue, uma vez efetivada a realização de tal praga, um objeto-valor que podemos chamar aqui de “O₁”, algo que nem Moisés ou Arão poderiam fazer operar por suas habilidades naturais, senão sob a intervenção sobrenatural do Deus dos hebreus (o *sujeito do fazer* (S₁)), temos a efetivação do Programa Narrativo que compreende a primeira praga, mas não o que diz respeito ao êxodo completo dos israelitas do Egito, este por sua vez o objeto-valor (O₂) a ser conquistado pelo *sujeito de estado*, Moisés (S₂), *apenas após a execução de nove outras pragas*, pois se trata de um objeto-valor que está relacionado à concretização do programa de base (PB) do êxodo.

Analisando esse ponto da narrativa em que nos detemos, em relação ao objeto-valor principal do livro do Êxodo, libertar o povo da escravidão de faraó, podemos, portanto, afirmar que realizada a performance que compreende a primeira praga, temos *Moisés em conjunção (n) com O1* porém, *ainda em disjunção (u) com O2*, seu objeto de valor principal no livro, a saída completa e definitiva do povo de Israel da terra do Egito. Assim, temos a seguinte relação de transformação de estado:

$$F(S_1) \Rightarrow [O_1 \text{ u } S_2 \text{ u } O_2] \rightarrow [O_1 \text{ n } S_2 \text{ u } O_2]$$

Quando Moisés e Arão logram transformar diante de faraó as águas do Nilo e de toda a nação, faraó e o Egito são *espoliados* do objeto-valor “água”. Isso se aplicará não apenas à concretização do programa de uso (PnU) que é a primeira praga, senão também ao programa de base (PB) que é a efetivação do êxodo dos hebreus. Novamente, quando Moisés consegue que o povo seja liberto e vá embora do Egito dá-se por sua parte um *programa de apropriação* de um objeto-valor, enquanto que faraó está sofrendo a *espoliação* do objeto-valor “escravos”.

3.2 A PRIMEIRA PRAGA EM UMA TELENVELA

Discorremos no primeiro capítulo dessa dissertação sobre características e peculiaridades da telenovela brasileira cuja compreensão é fundamental para o ponto em que nos encontramos agora, o de identificar como se dá a transposição da narrativa literária bíblica para o meio televisual, especificamente para o expediente da serialidade longa. Uma vez já mencionada no início do presente capítulo a narrativa bíblica escolhida (a primeira praga, registrada em Êxodo 7:14-23), e onde ela é referida na telenovela (os capítulos 116 a 118) passamos, portanto, a olhar como tal relato literário de fato se torna telenovela, ou seja, a que procedimentos é submetido a fim de ser transposto e integrado ao fluxo narrativo televisual no contexto de uma telenovela.

A descrição⁴³ do momento em que são transformadas as águas em sangue, que começa no versículo 15 de Êxodo 7, (“Vai ter com Faraó *pela manhã*; ele sairá às águas; estarás à espera dele *na beira do rio*”) é exibida em Os Dez Mandamentos a partir de 53 minutos e 04 segundos do capítulo 116⁴⁴, sendo identificáveis em cena, como se vê a seguir (Figura 07), a representação dos elementos espaço-temporais que delimitam o início do evento no relato literário de Êxodo 7, “*pela manhã*” e “*na beira do rio*”. Reforçando os elementos imagéticos, em 44 minutos e 58 segundos, ao chegar com Moisés à beira do Nilo, ouvimos Arão afirmar textualmente “*Faraó não vai gostar nada de nos ver aqui logo cedo*”, estabelecendo verbalmente a demarcação temporal relatada no verso 15.

Figura 07: Encontro de Moisés e Arão com faraó



Fonte: Frame selecionado no Cap. 116, Os Dez Mandamentos (Rede Record, 2015).

Começa-se a ver aqui um fator do processo adaptativo intertextual que seguiremos explorando ao longo dessa análise, que é o estabelecimento de similaridades (conjunções) e de diferenças (disjunções). Por óbvio, uma adaptação se concretiza por meio do elemento conjuntivo que são as estruturas narrativas, pois espera-se que o texto final conte “a mesma história”, o que será constatado

⁴³ No texto, vemos Deus dando a Moisés as instruções sobre como efetivar a primeira praga, concomitantemente, com a descrição da mesma. Essas instruções de como realizá-la são exibidas também no capítulo 116 (de 08 minutos a 08 minutos e 46 segundos), em um diálogo entre ambos os sujeitos, que transcrevemos abaixo:

DEUS: - Moisés, tenho visto como o coração do faraó está obstinado. Ele se recusa a deixar meu povo ir. Amanhã, vá com seu irmão até ele (...)

MOISÉS: - O rei não quer mais me ver Senhor. E duvido que ele queira nos receber no palácio.

DEUS: - Amanhã, Ramsés estará à beira do Rio Nilo, chegue mais cedo e o aguarde. Eu lhes direi o que fazer.

⁴⁴ Íntegra do capítulo 116 pode ser vista aqui: <http://www.dailymotion.com/video/x5izw3h>

no *reconhecimento*, por parte do destinatário, das estruturas narrativas do texto literário originário na obra audiovisual resultante (BALOGH, 2005).

É nessa linha que encontramos na maioria das adaptações a manutenção das performances principais, sobretudo, as que estão ligadas aos protagonistas. São os problemas desses personagens que acabam por assumir a primazia no enredo, que conduzem a trama e com quem o espectador desenvolve empatia, uma maior ligação emocional, sendo comum que tais atores apareçam em praticamente todos os capítulos de uma telenovela, por exemplo, mesmo que rapidamente (PALLOTTINI, 2012, p. 55). Relacionadas ou não aos protagonistas, devem, portanto, serem mantidas as performances principais por se tratarem do elemento central da narrativa originária. Será comum ainda encontrar obras em que identificam-se diferenciações na ordem sintática das performances, ou mesmo a expansão delas.

Difícilmente se fará uma adaptação para o expediente da serialidade longa sem que se valha de formas de expansão da narrativa. Uma delas é essencial na feitura de telenovelas nacionais, que é a criação de subtramas:

Um dos elementos fundamentais da telenovela brasileira é a existência obrigatória de uma trama principal e muitas subtramas. (...) A apresentação de muitas tramas secundárias é *garantia da possibilidade de tornar a história mais extensa e complexa*. (...) Na telenovela, o conjunto de personagens e histórias - os núcleos, os *sets*, as famílias - são utilizados paralelamente, concomitantemente. (PALLOTTINI, 2012, p. 66 e 67, *grifo nosso*).

Esse será um recurso dramatúrgico utilizado de maneira ampla em *Os Dez Mandamentos*. Abordando especificamente a adaptação da primeira praga, vemos que seu efeito e seu alcance se dará sobre os demais núcleos da trama, emergindo mesmo em meio à outras subtramas no contexto dos capítulos 116 e 117, tal como nos mostra a tabela que iremos inserir adiante.

O emprego de subtramas é frequente na telenovela em questão, exatamente, como mostra a teoria sobre produtos audiovisuais de serialidade longa, para permitir não apenas a complexificação da história mas sua dilatação, sua expansão. Um dos usos desse recurso aparece no próprio capítulo 117 em meio ao desenrolar do programa narrativo de uso que é a primeira praga. Após

mais de 30 minutos de referências e repetições relativas à transformação da água em quase todos os núcleos da telenovela, uma subtrama emerge, a saber, a descoberta pelo menino Bak (ocorrida no capítulo anterior, o 116) da verdadeira profissão de sua mãe, Karen, que diferentemente do que conta para o filho, trabalha como prostituta na Casa de Senete.

Essa subtrama não se encontra no livro do Êxodo ou em qualquer outro ponto da Bíblia, e o vemos ser inserido aqui na telenovela pelos claros motivos expostos anteriormente, como o da expansão da narrativa, adaptando-se o texto bíblico por meio do estabelecimento de uma diferença, de uma *disjunção* com a narrativa originária, porém, completamente imersa em meio a elementos narrativos que estão em conjunção com o original literário. Enquanto o impacto da primeira praga está se dando nos diferentes núcleos da trama, os desdobramentos da descoberta pelo menino Bak do segredo de Karen, são exibidos em pelo menos três blocos de cena. O primeiro terá a duração de cerca de 4 minutos (de 34 minutos e 40 segundos a 38 minutos e 06 segundos) e todas as informações essenciais sobre essa subtrama são novamente expostas ali por meio dos diálogos entre os personagens. De 45 minutos e 21 segundos a 48 minutos e 50 segundos, vemos um desenvolvimento, uma complicação intensificando o conflito existente no interior dessa subtrama, que é o desaparecimento do menino Bak, que resolve fugir da casa dos familiares após descobrir o verdadeiro ofício de sua mãe. Em 37 minutos e 53 segundos do capítulo 117, encontramos uma menção à primeira praga que ainda está ocorrendo, feita por uma das personagens envolvidas⁴⁵ nessa disjunção narrativa, para logo em seguida prosseguir com aquilo que de fato é o cerne da subtrama que abordamos.

Como vimos até aqui, o desenvolvimento de subtramas é uma das formas de também se expandir a narrativa, porém não a única. A distensão é necessária para o produto ficcional telenovela devido à longa duração desse, mas um outro recurso dramaturgico se faz tão importante quanto, sendo uma característica fundamental em especial da telenovela. Se trata da *redundância*, da repetição. A expansão servirá para proporcionar conteúdo à uma curta narrativa que se adapta em narrativa de serialidade longa, mas servirá ainda para permitir que se reitere,

⁴⁵ Em 37'53" a personagem Safira diz: "Se tem uma coisa boa dessa água ter virado sangue foi isso!"

por vezes e vezes, fatos e transformações importantes que estão se dando naquele ponto da história.

Pallottini (2012), em obra de referência sobre a dramaturgia para ficção televisiva aborda a importância da redundância, afirmando que por definição a telenovela é repetitiva e assim o deve ser por conta de sua extensão e porque o público espera isso da obra, já que precisa tomar conhecimento de todos os fatos da narrativa, o que será possibilitado com sua repetição. A autora prossegue:

(...) sua dimensão leva, inevitavelmente, à repetição e redundância - além do caráter peculiar do próprio veículo, feito para ser desfrutado concomitantemente a outras atividades, ou até para ser interrompido e retomado. O autor não pode dar uma informação importante num único capítulo, numa cena ou num estágio da novela; essa informação tem de ser periodicamente reapresentada, resumida ou acrescida de novos detalhes. (PALLOTTINI, 2012, p. 57)

Esse recurso dramático não se dá simplesmente por uma repetição automática, sem lastro algum nos demais componentes da narrativa. Ela precisará ocorrer lastreada, por exemplo, nos demais núcleos, nas subtramas.

Ainda sobre como deve ser essa repetição, Pallottini acrescenta que se deve repetir *de outro modo*, repetir *com outra personagem* e repetir *acrescendo informação*. Eis o que vemos em *Os Dez Mandamentos*, especialmente no capítulo 117⁴⁶. O capítulo seguinte ao da exibição da primeira praga é aberto com a reprise de cenas compiladas do capítulo anterior, numa forma de redundância que cumpre a função de *remuniciar* (PALLOTTINI, 2012) o público de informações essenciais exibidas na véspera. Esse remuniciamento vai de 48 segundos a 09 minutos e 23 segundos, incluindo a re-exibição da transformação das águas do Nilo, passando daí a serem veiculadas as cenas inéditas pertencentes propriamente ao capítulo 117. Desse ponto em diante, em poucos momentos será feita menção a qualquer outra situação que não a transformação das águas, tal como se pode ver na compilação que trazemos na tabela a seguir.

⁴⁶ O capítulo 117 (01/11/2015) pode ser visto em: <http://www.dailymotion.com/video/x4sk8jo>

Tabela 1: Referências à transformação das águas em sangue no capítulo 117

Exibição	Local ou Situação	Referência verbal
09:53	General à beira do Nilo junto de faraó	“É mesmo sangue, senhor. Como fizeram isso?”
10:01 a 10:31	Rainha Nefertari no palácio	“Alguma maldição caiu sobre nós...”
12:40	Aposentos de Taís	“A água, está virando sangue”
19:16 a 19:48	Fazendo tijolos no campo de escravos	“É sangue. É sangue.”
20:18 a 20:26	Sacerdotes limpando a imagem de faraó	“Mestre, a água virou sangue”
23:05	Na Casa de Senete, Ahmos serve água. Mulher grita ao ver o sangue.	-----
23:27, 23:54 a 24:03	Cozinha do Palácio	“A água virou sangue. Como isso é possível?”
24:29	Na vila dos hebreus, Arão e Moisés falam com sua mãe.	“Toda a água do Nilo se transformou em sangue ao toque do meu cajado”
24:53	Na vila dos hebreus, indagam Moisés sobre o que está ocorrendo.	“Fui colocar água na mistura para a fabricação de tijolos e ela se transformou em sangue”
26:38	Karoma no corredor do palácio	“A rainha estava na piscina e toda a água virou sangue. No quarto também, a água das jarras.”
26:42	Ikeni no corredor do palácio	“O Nilo inteiro se transformou em sangue, Karoma!”
26:50	Moças conversam no palácio	“...e ela virou sangue. Os deuses estão nos punindo!”
27:45 a 28:18	Quarto de Henutmire	“Mas isso é sangue!”
28:20 a 28:45	Casa de Meketre e Tais	“...está virando sangue.”
28:47 a 29:09	Cozinha do Palácio	“Mande o servo ir no Nilo buscar água e o rio todo virou sangue.”
29:21	Sala do trono	“Isso é sangue. A água virou sangue e não tem mais água em lugar nenhum.”
30:23	Corte	“O rio inteiro virou sangue.”
30:41 a 30:52	Tomadas do Rio Nilo transformado em sangue	-----

31:06	Casa de Corá	“O Nilo transformado em sangue. Nunca se viu nada igual.”
32:12 a 33:25	Casa de Arão	“É inacreditável que aqui em casa tenha água quando ela falta em todo o Egito.”
38:09	Moças conversam no palácio	“Foi Moisés que transformou a água do Nilo?”
41:09	Faraó em seus aposentos	“Se não temos água beberemos vinho”
53:23	Corá e mãe da rainha conversam na rua	“Ela virou sangue.”

Fonte: Compilação nossa do Capítulo 117

Como se pode constatar, a repetição do fato da transformação de toda água do Egito traz em seu bojo a reiteração da figura do “sangue”, um *valor significativa* (BALOGH, 2005, p. 52 e 53) a que a narrativa televisual escolhe calcar sua significação e privilegiar por meio da constante referência imagética, especialmente ao longo do capítulo 117 (Figura 08). Médola (2002), em trabalho sobre a textualização na telenovela, nos chama a atenção para o propósito discursivo dessa exaustiva reiteração temática que vemos abundar no referido capítulo de *Os Dez Mandamentos* com a figura do sangue:

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 complexa do ponto de vista da expressão. (MÉDOLA, 2002, p. 156)

Figura 08: Sangue: Exemplos de reiteração temática



Fonte: Montagem nossa de frames selecionados do capítulo 117

Essa redundância se faz benéfica para o produto audiovisual, conforme Arlindo Machado (1993, p. 15), pois permite a reiteração de sensações e ideias em cada plano novo que será exibido, daí o valor da recorrência e da circularidade para os programas televisivos ficcionais.

Vemos ao longo do capítulo 117 da telenovela, por meio da reiteração temática das imagens do sangue a concretização do que afirma o verso 19 de Êxodo 7, ao dizer que a praga atingiria as águas que estão nos “rios”, “canais”, “lagoas”, “reservatórios” e “vasos”.

Essa figura, presente por todos os ambientes egípcios, privando-os do elemento fundamental à sobrevivência que é a água, nos remete à temática da punição, do juízo que o Deus dos hebreus faz se abater sobre aquela sociedade e esse é de fato o caráter não apenas da primeira, mas de todas as demais pragas. São todas elas execuções de juízo sobre o Egito. Vemos aqui a telenovela, gênero tributário do romance-folhetim e influenciada pelo melodrama, trabalhando com modelos de conduta positivos e negativos, o caso da sociedade egípcia que acaba por atrair sobre si o “castigo dos maus” (PALLOTTINI, 2012).

O valor significante da referência imagética do sangue faz-se destacar e enfatizar com os enquadramentos e planos por meio dos quais é mostrado, tal como podemos constatar na montagem de *frames* a seguir (Figura 09). A maneira como se dá a captação das cenas tem um claro papel de mediação a desempenhar junto ao enunciatário, uma vez que compõe aquela que é chamada de “*instância doadora*”, nas palavras de Machado (2007, p. 85), “um fato da produção ficcional e [que], como tal, conduz os procedimentos de “leitura” que o espectador irá incorporar”.

O momento de transformação da água ou o de constatação de que ali já não se tem senão sangue é retratado, por conta disso, com o uso de *closes*, planos detalhe, enquadramentos fechados. Essa escolha de planos e enquadramentos específicos visa a uma estratégia narrativa uma vez que “*narrar é o objetivo da seleção do enquadramento*” (PALLOTTINI, 2012, p. 146), seleção essa com duas implicações diretas na relação do enunciatário com o texto audiovisual.

Em primeiro lugar, tal como assentado no capítulo inicial dessa dissertação quanto à verossimilhança e à veridicção nos textos teledramatúrgicos,

objetiva-se por meio de uma totalidade de recursos em que o uso de primeiros planos é um deles, o *efeito de sentido de real*, um parecer-verdadeiro, “recurso efetivo do fazer-criar por parte do enunciador, já que o que se narra são representações do mundo natural” (MÉDOLA, 2002). Temos então, com a referida seleção de enquadramentos por parte do destinador em *Os Dez Mandamentos*, o emprego de técnicas e procedimentos que resultem num alto grau de verossimilhança, ainda que a ficção permaneça apenas na esfera, como foi dito, do parecer-verdadeiro. Mas, em se tratando de telenovela ou de qualquer experiência de entretenimento midiático que se objetive ser bem-sucedida e satisfatória, disso não se pode prescindir. Ela precisará estar alicerçada no estabelecimento de um *contrato de veridicção*, o que acontecerá a partir das diversas estratégias elaboradas pelo próprio discurso mobilizado por sua instância de enunciação, a fim de criar os pretendidos efeitos de veridicção (LOPES; BEIVIDAS, 2007).

Em segundo lugar, esse emprego de planos e enquadramentos mais fechados como vemos no corpus em análise, nos remete à linguagem metonímica que é característica da produção televisual e do vídeo, por meio da qual são mostrados detalhes indicadores de uma totalidade (MÉDOLA, 2002, p. 155), ou seja, o pequeno filete de sangue que escorre de um recipiente diante do espectador é indicativo de um evento que está assolando todos os mananciais da nação. Tal espectador enquanto enunciatário onisciente sabe o que os personagens ainda não sabem e consegue depreender com o recurso metonímico que se trata do efeito da praga que se alastra pelo Egito.

Ao ressaltar que tudo o que se mostra é vital para a compreensão do discurso, que não se pode desprezar nenhum detalhe do enquadramento, temos também aí a valorização do efeito de onipresença do enunciatário. Além disso, o fato de focalizar algo, em plano fechado, isola-o temporariamente de um contexto para chamar a atenção do enunciatário ou mesmo produzir maior intensidade dramática. (MÉDOLA, 2002, p. 156)

Figura 09: Sangue como valor significante: enquadramentos



Fonte: Montagem nossa de frames do capítulo 117

O enunciatário que aqui assiste o desenrolar da narrativa de uma perspectiva cujo efeito de sentido é o de onipresença, o faz oculto, tendo seu estatuto preservado pela ocultação da existência da câmera (MACHADO, 2007). Isso possibilitará que em seu fazer interpretativo, por meio da leitura que lhe é outorgada pelo enunciador, desfrute indícios de proximidade à cena. A montagem, responsável por articular os elementos sincréticos e os diferentes pontos de vista da cena também irá corroborar essa perspectivização onipresente de que estamos a falar.

Constata-se até aqui, a não rara opção por parte de *Os Dez Mandamentos*, do mascaramento tanto dos mecanismos de mediação (as câmeras e demais aparatos de produção) como da ocultação do enunciador e do enunciatário, o que acaba por caracterizar o chamado *regime enuncivo* (*enunciado enunciado*) no qual não transparecem as marcas da enunciação no enunciado. Em um regime assim é outorgado ao espectador um lugar dentro do texto, evidentemente, o lugar da câmera que está implícita. Por meio dela o enunciatário tem o seu olhar, mas um olhar que ainda é o ponto de vista da câmera e que corresponde nos produtos audiovisuais à fonte da enunciação (BRITO, 2015).

Os regimes enunciativos nos discursos midiáticos definem-se, antes de mais nada, pelo modo como se instauram (como são “construídos”) os sujeitos envolvidos no ato enunciativo: o “eu” que fala (instância de produção do discurso) e o “tu” para quem se fala (instância de recepção do discurso). (BRITO, 2015, p. 273).

Gianfranco Bettetini (1996), com a colaboração de Francesco Casetti, traz importante contribuição para o entendimento dessa relação entre enunciador e enunciatário no âmbito das produções cinematográficas e televisivas, fazendo especial reflexão sobre o olhar que o enunciatário terá no texto audiovisual. Bettetini assenta inicialmente que o “eu” imanente ao texto audiovisual constrói o estatuto de “tu” do enunciatário, anulando-se por conseguinte, no intuito de que seu simulacro “vazio” seja preenchido pelo mesmo destinatário que por sua vez estará convencido a ocupar o papel de sujeito. Para o autor, esse eu, o sujeito da enunciação, na maior parte das produções fílmicas, audiovisuais, historicamente tem se retirado da superfície dos significantes renunciando a qualquer presencialidade, mesmo a indireta, a fim de deixar seu posto para o espectador, estando o enunciatário, por sua vez, diante de uma objetividade no campo da imagem que já tem sido identificada e semioticamente estruturada como um “ausente”:

Os objetos mostrados pela imagem constituem um conjunto de elementos significantes e, ao mesmo tempo, estão indicados como significantes de uma ausência. A indicação dessa ausência constitui a instância da enunciação, o simulacro de seu sujeito presente no texto. (BETTETINI, 1996, p. 31, *tradução nossa*).

Nessa relação, segue Bettetini, temos um espectador impelido a identificar-se com o sujeito da enunciação, a carregar com ele a responsabilidade por um olhar primevo e original, porém, o que se dá é que alguém já viu em seu lugar, levando esse enunciatário a crer que é o sujeito da visão mas, que na verdade desfruta um papel que se encontra anteriormente pré-construído. Esse sentir-se sujeito de uma enunciação sem estar necessariamente consciente de sua predeterminação, segundo Bettetini, se dará inclusive corporalmente, no sentido de que, há um sujeito da enunciação incorpóreo instaurado no texto em cujo simulacro se introduzirá um sujeito enunciatário dotado de corpo, numa relação que não se restringe apenas a ser verossímil o texto que está diante de si.

O corpo do espectador, por fim, se reproduz simbolicamente em um simulacro tendencialmente homogêneo ao plasmado no texto pelo sujeito enunciador e revela, neste ato, toda a natureza relacional em si. Para se instaurar uma relação com imaterialidades ilusórias, produzidas por um

“olhar” que as tem inserido no universo simbólico de um discurso, transforma-se a própria fisicalidade em uma forma simbólica e imaterial, homogênea às marcas organizativas e orientativas de um sujeito ausente. Pode-se dizer que o corpo do espectador “prolonga” sua ação constituindo-se em outro de natureza simbólica, construindo uma verdadeira e própria prótese simbólica [...] (BETTETINI, 1996, p. 34, *tradução nossa*).

que pode ainda permitir-lhe

[...] penetrar lugares vedados às suas possibilidades naturais ou contingências (como no caso de um periscópio ou de um espelho). (BETTETINI, 1996, p. 35, *tradução nossa*).

O enunciatário terá, portanto, constituído no texto dentro do enunciado o seu corpo simbólico valendo-se dos produtos da visão e da audição de outro corpo simbólico, a saber, aquele que está estruturando semioticamente o texto. Ora, ainda que de forma inconsciente, tal perspectivização resultante da articulação das instâncias envolvidas na enunciação de um produto audiovisual tem claro efeito sobre o espectador no processo de fruição de tais textos.

Esses esforços, como os referidos até aqui e tantos outros na área da captação, da cenografia, de direção de arte, de figurino, etc., são fundamentais para a apreensão do sentido da obra, pois “no universo das formas audiovisuais, o estatuto da significação está intimamente ligado à sua proposta “estética” (MACHADO, 1993, p. 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ante o exposto até aqui, pelo exame de elementos dispersos em diferentes capítulos de *Os Dez Mandamentos*, observa-se um processo de tradução intersemiótica que resulta, de fato, no produto audiovisual de uma telenovela, dadas as características elencadas, sobretudo, no primeiro e terceiro capítulo dessa dissertação, identificáveis na obra sob análise como um todo e nos segmentos analisados. Expansões de performances, preservação de performances principais, inclusão de subtramas, redundâncias e reiteraões, a ocorrência de ganchos, a trama principal se espalhando sobre os demais núcleos da narrativa, são apenas alguns dos elementos característicos presentes.

Identificadas disjunções e conjunções, na linha do que nos traz Balogh (2005), tem-se na obra audiovisual final a história bíblica do êxodo dos hebreus na televisão. Pelas várias conjunções entre ambos os textos vê-se transposta a mesma história, ao passo que pelo viés das disjunções vê-se não discrepância em si, antes, temos os expedientes da telenovela em ação, tal como a necessidade de criação de subtramas que inexistem no texto originário, demandas essas legítimas do formato para o qual se transpõe a história de hebreus e egípcios.

Abordando o processo adaptativo a partir da visada da semiótica da narrativa, Balogh (2005), ao citar Randal Johnson, nos chama a atenção para o fato de que “o texto literário funciona inevitavelmente como uma forma-prisão” (p. 53). A despeito de toda a liberdade artística e poética que se possa empregar em uma adaptação, ao fazê-la, partindo-se de um texto religioso, e no caso sob análise, o texto bíblico, essa *forma-prisão*, pode mostrar-se tanto mais proveitosa quanto para outros gêneros literários, se considerarmos que em uma adaptação audiovisual com fins comerciais para a TV aberta, tem-se como público-alvo para no caso do destinador em questão, a Rede Record, um enunciatório que também é um fiel de uma corrente religiosa com algum grau de vinculação de fé à matriz textual da adaptação. Se está diante de um enunciatório que tem grande ou maior interesse em ver se dar o maior número possível de conjunções entre a obra a que ele atribui sacralidade e a resultante da adaptação.

No caso de *Os Dez Mandamentos*, é o que parece se dar. O público responde à trama em termos de audiência, principalmente quando começam a ser exibidas as adaptações das dez pragas sobre o Egito. Um salto na audiência da telenovela é identificado, o que nos permite inferir que há um enunciatório com expectativa de ver reproduzidas e manifestadas, com os recursos e potencialidades do meio audiovisual, os eventos sobrenaturais e fantásticos que, de outra forma, só podem ser vislumbrados por ele no âmbito da sua imaginação, ou de qualquer outra manifestação de menor capacidade representativa, que não disponha dos recursos expressivos próprios do audiovisual.

Tem-se assim, em um caso como o de uma telenovela, potencializada a experiência de fruição desse espectador fiel junto a um texto que para si é revestido de profunda significação e que é sagrado. Como já afirmamos aqui, é com esse texto que ele comumente se relaciona, seja na sua leitura ou estudo devocional, seja na audição periódica de sermões em sua comunidade de fé. Carece-se, entretanto, nesses expedientes, do tipo de fruição que lhe proporcionam as tecnologias audiovisuais as quais, por meio do emprego de semióticas sincréticas, dotam o referido texto de uma visualidade e de uma sonoridade, ainda que idealizadas, elevam a um outro nível de apreensão de sentido a experiência, também idealizada, desse enunciatório fiel.

Por meio dos recursos das linguagens audiovisuais temos potencializado o fazer persuasivo do destinador dessa comunicação, fazer esse que como nos traz a teoria, “tem por finalidade conseguir a adesão do enunciatório, condicionando seu fazer interpretativo, ao simulacro de verdade construído pelo enunciador.” (MÉDOLA, 2004, p. 6). Percebe-se ser este o caso para o emprego evidentemente não desprezioso de efeitos especiais os mais variados, de computação gráfica, enfim, de esforços de produção por parte desse destinador, que mesmo com uma expertise consolidada na produção televisual vê-se no constante desafio de desenvolvimento e emprego de técnicas que resultem num alto grau de verossimilhança, ainda que a ficção permaneça apenas na esfera do parecer-verdadeiro, como já assentamos ao longo desse trabalho.

O emprego de tais recursos mostra-se fundamental para uma bem-sucedida e satisfatória experiência de entretenimento alicerçada no estabelecimento de um imprescindível contrato que estatui sobre o parecer-verdadeiro, o contrato de

veridicção, que se estabelecerá a partir das diferentes estratégias elaboradas pelo próprio discurso a fim de criar os pretendidos efeitos de veridicção (LOPES; BEIVIDAS, 2007).

Sobre a implicação dos recursos técnicos envolvidos na produção e apresentados até aqui, Arlindo Machado (1993) assenta que tanto equipamentos como recursos materiais empregados na realização de fatos culturais são dispositivos enunciativos e como tais, não são “neutros e inocentes”, uma vez que a especificidade de cada um constituirá uma lógica que lhe é intrínseca sendo, dessa forma “impensável uma época de florescimento cultural sem um correspondente progresso das suas condições técnicas de expressão, como também é impensável uma época de avanços tecnológicos sem consequências no plano cultural” (p. 11).

Tanto a concepção cenográfica adotada para a telenovela quanto o emprego de efeitos especiais para a representação dos feitos sobrenaturais descritos na Bíblia, tem um claro papel de mediação a desempenhar junto ao enunciatário, uma vez que irão compor o todo da instância doadora que conduz os procedimentos de “leitura” do espectador.

Fora de tais expedientes e excetuando-se qualquer tipo de experiência mística, da ordem do inefável, a projeção de sentidos do texto sagrado fica reservada ao constructo que a imaginação do enunciatário consiga operar no seu fazer interpretativo. Ele pode até valer-se em determinados contextos de alguma outra representação, ou ícone ou elemento (p. ex.: ramos de oliveira, representações em miniatura da arca da aliança, etc.) fornecido pelos próprios grupos religiosos (como é comum no neopentecostalismo sincrético brasileiro) e que sejam indiciários de uma aplicação teológica específica da história com a qual estejam relacionados, acabando por dotar a fruição de tal narrativa de algum nível de concretude, porém, ainda assim, não são fornecidos elementos persuasivos como acontece no âmbito do audiovisual. Não se afirma aqui que qualquer relação com esse texto fora do âmbito do audiovisual não seja proveitosa, estamos sim a chamar a atenção para a maior gama de recursos persuasivos que um texto adquire quando transposto para tal linguagem, que como já referido, é um amálgama de outras linguagens, todas cooperando para uma satisfatória experiência de entretenimento, no caso de uma telenovela.

Por outro lado, mas de forma absolutamente mais extensiva, essa não deixa

de ser a mesma lógica que mobiliza a representação audiovisual de narrativas religiosas, e aqui fazemos referência ao que foi trazido em nosso segundo capítulo, no que tange à ligação símbolo-mensagem, numa relação que embasava o desenvolvimento da representação dramatúrgica de narrativas religiosas já no medievo, período em que quanto “mais proeminência a cruz ganhava no cânon dos símbolos religiosos, tanto mais enfaticamente devia tornar-se visível para os fiéis o ato da redenção do qual ela era o instrumento (BERTHOLD, 2008, p. 186).

É importante salientar, entretanto, que a despeito de quão benéfica possa ser o efeito de forma-prisão do texto originário sobre adaptado, tal como afirmamos acima, o formato adaptado para o qual se traduz uma narrativa deve ter seu estatuto e sua autonomia preservados, para que não se incorra em uma “tradução ‘servil’ ou meramente ilustrativa” (BALOGH, 2005, p. 53), dessa forma, é patente que *Os Dez Mandamentos*, antes de qualquer exame quanto a seu estatuto como adaptação, se constitui em uma telenovela, ou seja, seu estatuto enquanto obra televisiva está preservado e presente em toda a sua extensão, verificável a partir das características elencadas tanto no capítulo de análise como na abertura dessas considerações finais.

Ainda no início desse trabalho, indagamos o que tem possibilitado a feitura e a emergência de tal segmento de narrativa audiovisual baseado na matriz textual bíblica e isso a partir de um destinador de comunicação que não o que detém a liderança na *expertise* para produção e veiculação desse tipo de formato.

Entendemos ser essa telenovela um produto de seu tempo e de seu contexto. Assim nos assevera Machado (1993) em lição ainda do início da década de 90, para quem as produções audiovisuais podem ser tidas “como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas de uma época ou lugar” (p. 09). *Os Dez Mandamentos* é senão uma adaptação fruto do seu tempo e do espaço em que está inserido o seu enunciador, a Rede Record de Televisão, uma emissora administrada por uma organização de ideologia cristã neopentecostal, de forte apelo proselitista e de grande capilaridade na sociedade brasileira, sociedade essa

que tem presenciado nas décadas recentes o crescimento numérico de adeptos da fé evangélica em suas diferentes vertentes.

A ascendência da Igreja Universal do Reino de Deus sobre a Rede Record, a partir da perspectiva do que trazemos em nosso segundo capítulo quanto ao panorama histórico da encenação de dramas bíblicos durante a Idade Média, nos denota a mesma retomada, ainda que indiretamente, das representações bíblicas para os auspícios de uma instituição religiosa cristã, que guardadas as devidas proporções, ou superadas algumas delas, também é identificada como uma grande corporação religiosa dotada de grande poderio econômico que detém o controle de todos os procedimentos de feitura de tais adaptações. Essas adaptações modernas se fazem para o expediente de uma telenovela, mas tal como no medievo, em estreita relação com o viés teológico que o destinador enquanto entidade cristã neopentecostal.

Nos deparamos, portanto, no século XXI, à semelhança do que se viu no medievo, com uma igreja cristã retomando para o interior de sua nave, desta vez uma “nave” eletrônica o fazer produtivo de narrativas bíblicas alinhado à sua concepção teológica, valendo-se, como também no tardo medievo, de todos os recursos e técnicas, agora da linguagem audiovisual para maravilhar, entreter e catequizar seu público, não necessariamente nessa ordem. Acresça-se a esse raciocínio, a finalidade econômica de uma telenovela como *Os Dez Mandamentos*, enquanto produto televisivo, tal como também destacou-se ao longo desse trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AMÂNCIO, Moacir. **A fulguração de Ana**. Cadernos de Língua e Literatura Hebraica, v. 1, p. 145-157, 2011.

BALOGH, Anna Maria. **Televisão: ficção seriada e intertextualidade**. Comunicação & Educação, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 43-49, dec. 2007. ISSN 2316-9125. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37657>>.

_____. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema à TV**. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 2005.

BARROS, D. L. P. de; **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo Casa. Bauru, SP: USC, 2003.

BETTETINI, Gianfranco. **La conversación audiovisual : problemas da enunciação fílmica y televisiva**. Madrid : Catedra. 1996

BRITO, Y. C. F. **Enunciado audiovisual em ato: o caso das videoinstalações**. Revista Gearte, v. V.2, p. 268-289, 2015.

_____. **Montagem e remontagem na produção audiovisual de Guel Arraes**. Galáxia (PUCSP), v. 9, p. 141-158, 2005.

CAMPOS, Leonildo Silveira. A identidade protestante e a hegemonia pentecostal no cenário religioso brasileiro. In **TEMPO e PRESENÇA Digital**. Rio de Janeiro: Koinonia, ano 2, nº 6, 21/12/2007, ISSN 1981-1810.

_____. **As origens norte-americanas do pentecostalismo brasileiro**. Revista USP, São Paulo, n. 67, p. 100-105, set/nov 2005.

CARDOSO, M. A. F., HANASHIRO, D. M. M.; BARROS, D. L. P. **Um caminho metodológico pela análise semiótica de discurso para pesquisas em identidade organizacional**. Cadernos EBAPE.BR, v. 14, n. 2, p. 351-376, 2016.

CUNHA, Magali do Nascimento. **Interseções e interações entre mídia, religião e mercado: um objeto dinâmico e instigante**. Horizonte, Belo Horizonte, v. 12, n. 34, p. 284-289, abr./jun. 2014.

DELORME, Jean. **La sémiotique littéraire interrogée par la Bible**. Sémiotique et Bible, n. 102, p. 3-28, 2001.

FIORIN, J. L. **Elementos de Análise do Discurso**. 14ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: contexto, 2009.

FONTANILLE, Jacques. Semiótica do discurso: balanço e perspectivas. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 6, n. 1, 2008.

_____. **Semiótica e comunicação**. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553, [S.l.], n. 8, fev. 2007. ISSN 1982-2553. Disponível em:

<<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1390>>

_____. **As Astúcias da Enunciação**. São Paulo, Editora Ática, 2002.

GREIMAS, A. J. (1983). **Sobre o sentido II**. São Paulo: Nankin/EDUSP. 2014

_____. **La Parabole: une forme de vie.** E/C rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici, Palermo, p. 01-04, fevereiro 2012. ISSN 1970-7452. Disponível em: http://www.ec-aiss.it/monografici/10_greimas/greimas_la%20parabole_27_2_12.pdf

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. **Dicionário de Semiótica.** Vários tradutores. 2ª ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

GROUPE D'ENREVERNES. **Signes et paraboles: sémiotique et texte évangélique.** Paris: Éditions du Seuil, 1977.

JUNQUEIRA, Antonio Helio; BACCEGA, Maria Aparecida. **Velho Chico: narrar para audiências desatentas – dilemas e desafios.** Comunicação & Educação, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 75-83, june 2017. ISSN 2316-9125. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/121581>>

LANDOWSKI, E. **Entre comunicação e semiótica, a interação.** Parágrafo, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 207-217, jul./dez. 2016.

LOPES, Ivã Carlos ; BEVIDAS, W. . **Veridicção, Persuasão, Argumentação: Notas numa perspectiva semiótica.** Todas as letras. Revista de Língua e literatura, v. 9, p. 32-41, 2007.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela como recurso comunicativo.** Matrizes. Ano 3, Nº 1 (ago./dez.2009). São Paulo: ECA/USP/Paulus: 2009

_____. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira.** In: XXIII Encontro Anual da Compós. Belém: COMPÓS, 2014. Disponível em: . Acesso em: 2 jul. 2014.

LUST, Annette. **From the Greek mimes to Marcel Marceau and beyond mimes, actors, Pierrots, and clowns: a chronicle of the many visages of mime in the theatre.** Lanham, Md: Scarecrow Press, 2000.

MACHADO, A. **O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço.** São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. **Máquina e Imaginário.** São Paulo, Edusp, 1993.

_____. **O vídeo e sua linguagem.** Revista USP, Brasil, n. 16, p. 6-17, feb. 1993. ISSN 2316-9036. Em:
<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25681/2741>>.
doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i16p6-17>.

MÉDOLA, A. S. L. D.; REDONDO, L.V.A. **Interatividade e pervasividade na produção da ficção televisiva brasileira no mercado digital.** MATRIZES: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Ano 3, v. 1 (ago./dez. 2009). São Paulo: ECA-USP/Paulus.

_____. **Construção discursiva e memória na ficção televisiva.** Paper apresentado no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Porto Alegre, 2004.

_____. **Terra Nostra: estratégias de textualização na novela das oito.** Galáxia: Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura. V. 4. São Paulo, 2002.

MICHALCZYK, John J. **La Bible et le cinéma.** in Savart, Claude; Aletti, Jean Noël, *Le Monde contemporain et la Bible*, Paris: Beauchesne. 1985.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade**. Revista USP, São Paulo, n. 76, p. 157-166, 2007/2008.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; AMARAL, Gustavo. **O diálogo entre estética e ética na produção de sentidos de educação e cidadania na telenovela Meu pedacinho de chão**. *Rumores*, São Paulo, Universidade de São Paulo - Sistema de Bibliotecas, v. 10, n. 20, p. 194, 2016. DOI:10.11606/issn.1982-677x.rum.2016.113186.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PETERS, F. E. **Os monoteístas. Os povos de Deus**. São Paulo: Contexto, V.I, 2007.

SHEPHERD, David. **The Bible on Silent Film: Spectacle, Story and Scripture in the Early Cinema**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro, n° 51, Florianópolis – SC; 2006.

TATIT, Luiz. **A abordagem do texto**. In: Introdução à linguística [S.l.: s.n.], 2010.

THERIAUT, J.-Y. **Enjeux de la sémiotique Greimassienne dans les études bibliques**. Science et esprit, v. 45, n. 3, p. 297-311, 1993.

WAEKENS, ROBERT. **Groupe d'Entrevennes, Signes et paraboles. Sémiotique et texte évangélique, avec une étude de J. Geninasca et une postface de A. J. Greimas**. 1977. In: Revue théologique de Louvain, 9^e année, fasc. 1, 1978. pp. 105-107. <www-persee.ens-lyon.fr/doc/thlou_0080-2654_1978_num_9_1_1607_t1_0105_0000_1>

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. New York: Schocken Books, 1975.

WOLTON, D. **O Elogio do grande público**. São Paulo: Ática, 2006.