

Contribuições da Semiótica Discursiva para análise da teledramaturgia: uma análise dos capítulos iniciais da telenovela *Três Graças*

*Contributions of Discursive Semiotics to the analysis of television drama: an analysis of the opening episodes of the telenovela *Três Graças**

Rondinele Aparecido RIBEIRO¹

Fernando Mauro de OLIVEIRA²

Kennya Severiano de SOUSA³

Resumo

Presente no Brasil desde 1951, a telenovela notabiliza-se por ser um produto de grande relevância cultural no país, especialmente por se constituir como uma materialidade discursiva que encena práticas de vida, valores e conflitos sociais. Este artigo analisa os dois primeiros capítulos da telenovela *Três Graças*, exibida pela Rede Globo de Televisão. À luz da Semiótica Discursiva, em diálogo com contribuições da Sociosemiótica, buscou-se examinar os procedimentos de discursivização mais recorrentes responsáveis pelo processo de significação do texto televisual. A análise evidencia o papel estruturante de procedimentos como a organização folhetinesca da narrativa, a alternância entre núcleos narrativos e o uso sistemático de ganchos, com especial atenção à *frisada*, entendida como recurso responsável pela intensificação do suspense e de produção de efeitos de passionalização do telespectador.

Palavras-chave: Telenovela. Estratégias Discursivas. Semiótica Discursiva. Verossimilhança. Suspense.

Abstract

Present in Brazil since 1951, the telenovela has established itself as a cultural product of great significance, particularly because it constitutes a discursive materiality that stages social practices, values, and conflicts. This article analyzes the first two episodes of the telenovela *Três Graças*, broadcast by Globo Television Network. Grounded in Discursive Semiotics and in dialogue with contributions from Sociosemiotics, the study examines the most recurrent discursivization procedures responsible for the production of meaning in the televisual text. The analysis highlights the structuring role of narrative devices such as the feuilleton-like organization of the plot, the alternation between narrative nuclei,

¹ Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS).
E-mail: rondinele.ribeiro@unesp.br

² Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS).
E-mail: fernando.mauro-oliveira@unesp.br

³ Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS).
E-mail: kennya.sousa@unesp.br

and the systematic use of cliffhangers, with particular attention to the *frisada*, understood as a strategy that intensifies suspense and generates effects of viewers' emotional engagement and passion.

Keywords: Telenovela. Discursive Strategies. Discursive Semiotics. Effect of verisimilitude. Creation of suspense.

Introdução

Ao se referir às configurações da telenovela, Ana Sílvia Lopes Davi Médola (2019) assinala que essa forma de ficção seriada apresenta formas de textualização bastante específicas. Dentre os elementos internos do plano de expressão, sobressaem a alternância de foco entre núcleos narrativos, o melodrama, a estrutura folhetinesca – marcada pelo modo seriado e fragmentado de contar a história – e o uso recorrente de ganchos, que interrompem o fluxo narrativo nos momentos de maior tensão dramática.

Neste artigo, examinam-se os dois primeiros capítulos da telenovela *Três Graças* – escrita por Aguinaldo Silva, Zé Dassilva e Virgílio Silva, exibida pela Rede Globo de Televisão, no horário das 21h. Na novela, os programas narrativos de base centram-se em três gerações de mulheres marcadas pela maternidade precoce e pelas desigualdades sociais: Lígia (Dira Paes), Gerluce (Sophie Charlotte) e Joélly (Alana Cabral). De modo geral, a trama aborda temas como mobilidade social, violência, poder e justiça.

O instrumental teórico que baliza nossas reflexões é a Semiótica Discursiva, também denominada de Greimasiana, em homenagem a Algirdas Julien Greimas, iniciador da teoria. Enquanto uma teoria do discurso, a Semiótica “caracteriza-se por ser um instrumento de abordagem dos textos em geral, com um método de análise interna ou imanente dos discursos, reconhecendo no objeto textual uma organização sob a qual é preciso procurar as leis que o regem” (Médola, 2019, p. 10).

A análise fundamenta-se no aparato teórico – metodológico denominado de Percurso Gerativo de Sentido, com ênfase no nível discursivo, o mais próximo da manifestação textual. Vale ressaltar que, nesse nível, as categorias de pessoa, de espaço e de tempo são assumidas por um sujeito da enunciação e instauradas por mecanismos de debreagem e embreagem. Em alguns momentos, a análise também apresenta aspectos ligados ao nível narrativo, especialmente aos procedimentos de organização dos programas narrativos (de base e de uso) e à definição dos papéis actanciais.

Essa postura se justifica porque a compreensão do discurso televisivo depende da articulação entre os modos de organização da narrativa, que se encontra no nível narrativo, e as formas como essa narrativa se atualiza na enunciação (nível discursivo). A análise ainda recorre às contribuições de Eric Landowski (2014), mais precisamente, aos regimes de interação voltados para formas de interação móveis, isto é, aquelas cujos efeitos de sentido se atualizam exclusivamente em situações concretas de interação.

Para dar corpo à análise, o texto está estruturado em duas partes, além das seções inicial e final. Na primeira, apresentaremos uma breve contextualização sobre os elementos teóricos da Semiótica Discursiva, em grande parte, mobilizados nesta análise; na sequência, procuraremos demonstrar os processos de significação do texto televisual.

Semiótica Discursiva: uma teoria da significação

A Semiótica Discursiva⁴ interessa-se pelos mecanismos responsáveis pela produção do sentido. Nesse horizonte, Diana Luz Pessoa de Barros (1997) salienta que essa vertente teórica objetiva descrever e explicar o que o texto diz e quais procedimentos são mobilizados na enunciação. Para investigar a produção de sentido, a teoria propõe um modelo metodológico denominado Percurso Gerativo de Sentido. Como pondera José Luiz Fiorin (2024, p. 20), trata-se de “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”. Nesse horizonte, trata-se de simulacro metodológico do ato real de produção significativa. Cada etapa desse modelo de previsibilidade apresenta uma gramática própria, formada por uma sintaxe, responsável pelos mecanismos de organização dos conteúdos, e por uma semântica, ligada aos conteúdos investidos nas articulações sintáticas.

É importante destacar que o Percurso Gerativo de Sentido organiza-se em três níveis, que vão do mais abstrato e profundo ao mais concreto e superficial: o nível

⁴ A despeito de sua metalinguagem vista por alguns pesquisadores como um fator que dificulta a apreensão de seus fundamentos, salientamos que essa impressão está ligada apenas no nível da aparência. Monica Rector (1978) oferece uma explicação elucidativa quanto à aplicabilidade dos conceitos no nível narrativo. A Semiótica recorre ao emprego do termo actantes. Nas palavras da estudiosa, os actantes desempenham funções estruturais na construção da narrativa, substituindo, sob uma perspectiva mais abstrata e funcional, a noção tradicional de personagem utilizada nas análises literárias. Nesse sentido, o conceito de actante é mais abrangente, podendo se desdobrar nas funções de sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante e oponente, os quais se articulam de forma interdependente no encadeamento dos eventos narrativos.

fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo. Esses níveis abrangem desde as estruturas semânticas mais abstratas até as mais concretas e próximas da enunciação. De maneira resumida, o nível fundamental contempla as oposições semânticas de base que organizam os valores subjacentes no texto. O nível narrativo, por sua vez, simula o agir do sujeito no mundo, descrevendo as transformações de estado vivenciadas pelos actantes em sua relação com os objetos de valor.

É importante ressaltar que essa relação ocorrida entre sujeito e objeto é responsável por sustentar a narratividade, uma vez que as transformações de estado sofridas pelos actantes fundamentam a narrativa⁵ enquanto uma sequência marcada pela progressão temática, para usarmos as definições de Barros (1997).

Já o nível discursivo corresponde ao momento em que a narrativa é convertida em discurso por meio da instauração da enunciação, instância responsável por instaurar as categorias de pessoa, espaço e tempo (Barros, 1997). Assim, vale mencionar que esse nível se notabiliza por ser o patamar mais próximo da manifestação textual. Se, no nível narrativo, encontramos formas ainda abstratas, tais como sujeitos que estabelecem relações de conjunção ou disjunção com objetos de valor; no nível discursivo, tais estruturas, ao serem assumidas por um sujeito da enunciação.

Nesse contexto, a sintaxe discursiva opera a partir de dois mecanismos centrais: a debreagem e a embreagem. Tais procedimentos são responsáveis pela instauração das categorias enunciativas no interior do enunciado, regulando os modos pelos quais o discurso projeta, afasta ou retoma as marcas da instância enunciativa. Como explica Fiorin (2024), a debreagem enunciativa projeta no enunciado os actantes “eu/tu”, bem como os espaços e tempos ligados ao domínio da enunciação: o aqui, o agora, o presente. Por sua vez, a embreagem enunciativa opera o apagamento dessas marcas, produzindo o efeito de sentido de distanciamento, de objetividade, por meio da instalação das categorias “ele”, “então”, “alhures”. Em ambos os casos, o que está em jogo é a configuração do olhar enunciativo sobre o mundo, o modo como ele se coloca (ou se oculta) diante do que enuncia.

⁵ Como destaca Nicole Everaert-Desmedt (1984), a narrativa pode ser concebida como a representação de um acontecimento marcado por uma transformação, caracterizada pela transição de um estado a outro. No âmbito da análise do nível narrativo, torna-se imprescindível considerar os actantes envolvidos, bem como o estado de ser e de fazer dos sujeitos, suas relações com os objetos de valor, além das figuras do destinador e do destinatário.

A embreagem, por sua vez, realiza o movimento inverso, uma vez que neutraliza categorias de pessoa, tempo ou espaço para simular um retorno à instância da enunciação. Trata-se de uma operação que reinscreve no texto elementos previamente projetados, recriando a ilusão de que o discurso se aproxima do sujeito da enunciação.

Como um desdobramento dos avanços da Semiótica⁶, podemos assinalar as formas de interações móveis, ou seja, aquelas cujos efeitos de sentido apenas podem se dar em situações concretas de interação, como salienta Landowski (2014). O estudioso contribuiu significativamente com os desdobramentos da teoria ao propor que as interações sociais se assentam a partir de quatro regimes de interação: a programação, a manipulação, o ajustamento e o acidente.

Embora os regimes de programação e manipulação já integrassem o quadro teórico da semiótica greimasiana, Landowski (2014) promoveu uma significativa reformulação conceitual desses mecanismos, especialmente ao associar a programação aos papéis temáticos e aos comportamentos socialmente estabilizados, regulados por convenções e expectativas compartilhadas. Entretanto, cabe ressaltar que a principal contribuição de sua proposta reside no aprofundamento do regime de ajustamento, até então frequentemente compreendido sem distinções precisas em relação à manipulação.

Ao estabelecer a diferença entre os regimes da junção e da união, o autor evidencia que nem toda interação se funda em relações de persuasão, convencimento ou transmissão intencional de valores. Enquanto a programação e a manipulação se estruturam sob a lógica da junção, baseada na circulação de objetos de valor, o ajustamento insere-se no regime da união, caracterizado pelo contágio sensível, pela copresença dos corpos e pela construção de sentidos decorrente da experiência estética e afetiva compartilhada entre os sujeitos. Nessa perspectiva, o sentido emerge menos da intencionalidade persuasiva e mais da capacidade dos sujeitos de se deixarem afetar mutuamente no curso da interação.

Três Graças: no ar mais um folhetim campeão de audiência no horário nobre?

Nesta seção, empreendemos a análise da telenovela, tomando como sustentação teórica os pressupostos da Semiótica Discursiva anteriormente apresentados. Enquanto

⁶ A Semiótica Discursiva conheceu importantes desdobramentos ao longo de seu desenvolvimento, destacando-se, entre outros, a Semiótica das Paixões, a Semiótica Plástica, a Semiótica Tensiva e a Sociosemiótica. Todas essas vertentes trouxeram grandes contribuições para a teoria, ampliando seu alcance analítico para além das estruturas narrativas inicialmente privilegiadas.

produto da enunciação, o texto televisual retrata, em certa medida, os valores que regem os comportamentos da sociedade, dá visibilidade a certos temas, situações e formas de sociabilidade do país.

No dia da exibição do último capítulo da telenovela *Vale Tudo*, o programa *Globo Repórter*, diferentemente da prática habitual, não dedicou sua pauta aos bastidores da trama que se encerrava. Em vez disso, o roteiro concentrou-se na divulgação da telenovela que estrearia na semana seguinte. A apresentadora Sandra Annenberg anunciou que *Três Graças* abordaria temas delicados, como gravidez na adolescência e a construção de redes de apoio para mães solo. Ao longo de três blocos, o programa enfatizou questões como abandono, solidão e o papel das mulheres como apoio emocional e financeiro em muitas famílias brasileiras.

A jornalista Bette Lucchese visitou famílias do bairro paulistano que serviu de inspiração para a novela, além da maternidade Leila Diniz, que influenciou Agnaldo Silva na construção de um roteiro intimamente ligado à realidade e ao cotidiano nacional. No mesmo período, programas como o apresentado por Luciano Huck e o *Fantástico* também dedicaram espaço à nova produção, demonstrando que a telenovela, ainda antes de sua estreia, já circulava na sociedade, influenciando percepções e expectativas, colocando o público em estado de espera.

Como destaca Sadek (2008, p. 68), os primeiros capítulos de uma telenovela “situam alguns personagens, apresentam os primeiros nós das tramas, os primeiros romances e os primeiros problemas, sem a preocupação de apontar para o final, mas apenas de engancha a audiência até o capítulo seguinte”. As imagens iniciais do primeiro capítulo da telenovela *Três Graças* apresentam uma tomada panorâmica em *plongée* do espaço que, na trama, representa a comunidade da “Chacrinha”, nome fictício atribuído à região periférica que abriga as personagens centrais do enredo do folhetim. Ao som da música *Gente Feliz (Sinceridade)*, interpretada por Wanessa da Mata, observa-se a interação entre os planos visual, sonoro e verbal mobilizados para a construção da imagem de um bairro fictício, inicialmente figurativizado pela harmonia entre os habitantes.

Nessa transição do olhar aéreo para o interior da comunidade, o telespectador percorre visualmente o local, percebendo elementos significativos, como a cor vibrante e a diversidade de vidas presentes na localidade. Logo na sequência, focaliza-se uma das protagonistas do folhetim: a personagem Gerluce, interpretada por Sophie Charlotte. O

enunciador instaura a imagem de uma mulher batalhadora, evidentemente guiada por valores altruístas, o que é confirmado imediatamente pelo close no horário do despertador: às 05h20min, horário em que boa parte da população de um grande centro urbano está se preparando para iniciar sua jornada diária de deslocamento rumo ao local de trabalho.

No primeiro arco de cenas com a presença de atores em performance, estabelece-se o encontro entre Gerluce e sua amiga Viviane, interpretada pela atriz Gabriela Loran. O diálogo entre ambas assume o tom de uma conversa cotidiana, pautada pela intimidade e pela confiança, tendo como eixo central a intenção de Gerluce de levar a filha ao posto de saúde para realizar um exame de gravidez. A personagem revela-se inconformada diante da possibilidade de que a jovem, aos 15 anos, repita a mesma experiência que ela própria vivenciou aos 16 – e que, anteriormente, também marcara a trajetória de sua mãe, Lígia (Dira Paes). Essa repetição geracional reforça o subtexto do ciclo familiar e da vulnerabilidade social, elementos que sustentam a tensão dramática da narrativa.

Na novela *Três Graças* (2025), as personagens femininas formam um núcleo familiar marcado por laços complexos e afetos entrelaçados. A avó Lígia (Dira Paes) assume, de forma simbólica, o papel de mãe da neta, Joélly (Alana Cabral), mais do que de sua própria filha, Gerluce. Tal dinâmica decorre do sentimento de culpa e reparação que permeia a trajetória de Lígia, que acredita não ter conseguido exercer plenamente a maternidade no passado. Essa inversão de papéis, em que a avó busca na relação com a neta a chance de redimir os erros cometidos com a filha, revela a reiteração do tema da maternidade, marcado por um percurso temático-figurativo metonímico das relações de parcela significativa da população brasileira.

Com efeito, uma das estratégias centrais empregadas na construção discursiva da telenovela é a relação entre as três personagens principais e o mito das *Três Graças* – ou Cárites, na mitologia grega, divindades associadas à felicidade, à beleza, ao encantamento e à alegria: Aglaia (esplendor), Eufrosina (júbilo) e Tália (florescimento). Uma escultura que remete às três musas clássicas está presente na casa da personagem Arminda, interpretada por Grazi Massafera, vilã da trama e patroa de Gerluce.

Descoberta pela protagonista no primeiro capítulo, a estátua converte-se em um elemento catalisador, promovendo uma inflexão significativa no percurso narrativo e no desenvolvimento dos programas narrativos da personagem. O poeta grego Hesíodo, em sua obra *Teogonia*, é um dos mais antigos autores a mencionar e descrever as Graças

como filhas de Zeus e da ninfa Eurínome. As Três Graças, também conhecidas como Cárites, são figuras recorrentes na mitologia greco-romana, frequentemente retratadas como companheiras e auxiliares de divindades, especialmente de Afrodite, deusa do amor e da beleza. Na arte clássica, contudo, as Graças transcenderam o papel de meras coadjuvantes mitológicas, assumindo lugar de destaque e tornando-se protagonistas de inúmeras representações artísticas, desde a Antiguidade até os dias atuais. Ao longo dos séculos, sua imagem serviu não apenas para evocar personagens do imaginário mitológico, mas também para expressar o ideal de beleza feminina, harmonia e virtude segundo a sensibilidade estética de cada época e de cada artista.

A escultura, que remete às três musas clássicas, pode ser vista como um conector de isotopia do tema da união familiar, uma vez que, ao mobilizar a figura arquetípica da mulher, a composição visual reforça a permanência desses modelos no imaginário cultural, ao mesmo tempo em que evidencia a releitura que a mídia contemporânea faz dessas representações, haja vista que as protagonistas da telenovela são revestidas metonimicamente desse papel temático da mitologia. Trata-se, portanto, de uma reiteração semântica que reinscreve um arquétipo feminino em novo contexto de produção e de recepção.

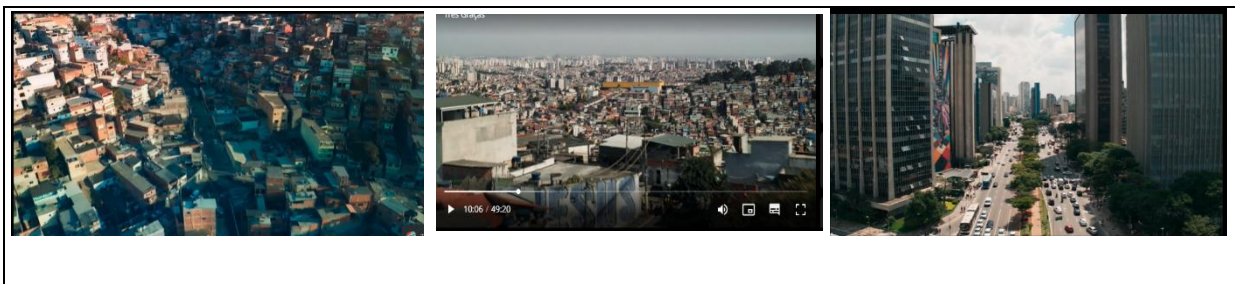
No interior da estátua, ocultam-se diversas sacolas de dinheiro, evidenciando a existência de um esquema de corrupção conduzido por Santiago Ferretti (Murilo Benício) e sua amásia, antissujeitos de Gerluce. Como destaca Everaert-Desmedt (1984) o antissujeito corresponde a uma função actancial. Na narrativa, ocorre quando um sujeito se vê na necessidade de se opor a outro para atingir seus desejos. Do ponto de vista estrutural, é importante destacar que a telenovela apresenta vários núcleos e, conseqüentemente vários actantes (personagens). Dadas as particularidades de um texto extremamente extenso, já que apresenta, em média, 150 capítulos, os programas narrativos de base são entrelaçados com programas narrativos de uso, perfazendo uma multiplicidade de temas, que serão apresentados de modo parcelado conforme a recepção do enunciatário.

Logo nas primeiras cenas, o sincretismo religioso, enquanto aspecto característico das formas de religiosidade praticadas no Brasil, assume posição de destaque na narrativa, reaparecendo de forma recorrente ao longo dos capítulos analisados. Em *Três Graças*, essa mistura de crenças pode ser observada na cena em que as figuras femininas da família de Gerluce aguardam na sala de estar, ao lado de Kellen (Luiza Rosa), filha de um pastor

evangélico que auxilia nos cuidados com Lígia (Dira Paes). Na cena em questão, observam-se imagens de santas penduradas na parede – elementos figurativos que remetem à tradição católica –, enquanto Kellen comenta com a enferma sobre Raquel, personagem bíblica. Tal justaposição de referências revela a coexistência e o diálogo entre diferentes matrizes religiosas, evidenciando o modo como a obra aborda o pluralismo espiritual presente na cultura brasileira, o que pode ser apontado como mais uma estratégia de construção discursiva voltada para atingir o efeito de verossimilhança com a realidade.

Enquanto componente da cultura brasileira, a telenovela mantém um diálogo temático com outros sistemas culturais. Tomando-se como referência a literatura brasileira mais recente, podemos assinalar que, do ponto de vista temático, a telenovela volta-se para a tematização de práticas de vida ligadas a personagens marginalizados, ou seja, aqueles que representam de forma latente o processo de exclusão social que impera na sociedade brasileira. Trata-se de figuras que evidenciam não apenas as desigualdades decorrentes da lógica econômica, mas também os efeitos sociais, políticos e culturais que incidem sobre indivíduos historicamente afastados dos mecanismos de efetivação da cidadania, como explicam Regina Dalcastagnè e Laeticia Jensen (2017). Nesse sentido, salientamos que o catastrófico processo de urbanização, visto como uma marca negativa do processo de globalização de países situados na periferia do capitalismo, foi assimilado pelo meio audiovisual como uma matéria fértil.

Esse aspecto já é delimitado na telenovela por meio da figurativização espacial, como já mencionamos ao tratarmos das cenas iniciais em que são focalizadas o cenário urbano periférico. No caso do texto televisivo, dadas as especificidades do primeiro capítulo, que deve cumprir a função apresentada por Sadek (2008), podemos observar em *Três Graças* a tematização da desigualdade social, concretizada por meio do contraste espacial. Se, num primeiro momento, a narrativa privilegia o espaço periférico, onde grande parte das personagens espoliadas moram; em seguida desloca seu olhar para o espaço urbano, sobretudo para a face abastada da cidade, mais precisamente aquela frequentada pela elite figurativizada por personagens arrivistas e inescrupulosos.

Figuras 1, 2 e 3- Sequência de *frames* da cena sob análise

Fonte: Reprodução Globoplay

Três Graças inscreve sua ação no espaço urbano, território cuja lógica fragmentada impede qualquer conciliação pacífica entre sujeitos localizados em posições sociais assimétricas. Nesse sentido, o assertivo ponto de vista de Dalcastagnè (2012) contribui significativamente. A autora, ao discutir a preponderância do espaço urbano na narrativa contemporânea, assinala que esse espaço se configura como um “símbolo da diversidade humana, em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam [...]” (Dalcastagnè, 2012, p. 110). Ao mobilizarmos tal perspectiva, é preciso ter em mente que a metrópole, mais do que cenário, opera como dispositivo discursivo que condensa tensões estruturais e modos específicos de sociabilidade.

Nesse horizonte, o ponto de vista de Limoli e Teixeira (2014) revela aspectos importantes que contribuem para aprofundar a compreensão do fenômeno em sua forma de manifestação figurativizada no texto de ficção seriada:

No início da telenovela, a necessidade de definir as espacialidades em que se darão os grandes confrontos faz com que o enunciador opte por um tratamento icônico, por meio do qual as formas visuais e verbais são rapidamente identificadas pelo enunciatário, sem qualquer sutileza que possa impedir a assimilação do enunciado como verdade posta (Limoli; Teixeira, 2014, p. 115).

O ponto de vista das autoras pode ser exemplificado logo nas primeiras cenas do capítulo inicial de *Três Graças*, na apresentação da personagem Arminda. Antes mesmo de a câmera focalizá-la, o telespectador já tem anunciado o papel temático de uma mulher com má índole, especialmente pela antecipação do diálogo da cena anterior entre as moradoras, que ao comentarem sobre seu comportamento, referem-se a ela como “dona cobra”, o que reforça a expectativa negativa do público em torno da personagem.

É preciso destacar que, do ponto de vista do plano da expressão, a telenovela recorre ao melodrama como procedimento de discursivização de seus programas narrativos. Caracterizado por suas emoções exacerbadas, personagens polarizados entre o bem e o mal, e tramas que frequentemente envolvem dilemas morais. Ivete Huppes (2000, p. 33) aponta dois temas fundamentais do gênero: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa, aspectos temáticos recorrentes nas telenovelas. Desse modo, no final dos desdobramentos narrativos, os valores considerados eufóricos são sancionados positivamente, e os disfóricos, negativamente. Em *Três Graças*, essa lógica não foi diferente.

Arminda, vilã de classe abastada, é figurativizada por traços assumidamente caricaturais. Apresentada ao público como moradora de um bairro nobre na região central de São Paulo, vive com a mãe, Josefa, interpretada por Arlete Salles. Inicialmente, a cuidadora de Josefa era Lígia (Dira Paes); porém, quando esta adoece, Gerluce passa a desempenhar a função. Amante de Ferette – personagem de Murilo Benício –, Arminda integra as armações do empresário, que desvia recursos de sua própria fundação. A instituição, criada sob o pretexto humanitário de produzir e distribuir remédios, na verdade fabrica comprimidos de farinha destinados à população pobre – entre as vítimas, está a própria Lígia.

A beleza da atriz Grazi Massafera, logo contrasta com as ações da vilã que ela interpreta. Em estudo anterior voltado para análise da vilania na teleficção, Ribeiro (2019) assinalou que esse elemento da narrativa “apresenta-se com traços inescrupulosos, hipócritas movidas pela ambição, inveja e pela inconsequência, ingredientes fundamentais para garantir o sucesso das tramas numa sociedade em que a espetacularização da vida ganhou contornos expressivos” (Ribeiro, 2019, p. 226). Para um comentário filiado à Semiótica, podemos assinalar que a escolha de uma atriz de grande aceitação popular que, normalmente, representa papéis de forte apelo estético e afetivo, corresponde a um componente figurativo da semântica do nível discursivo, especialmente porque, além de concretizar o papel temático exercido por esse actante, instaura também a passionalidade do telespectador, que reage a cada desdobramento da narrativa.

Para exemplificar, transcrevemos os diálogos da cena em que Arminda é apresentada ao público:

Arminda descendo as escadas com vestido longo azul: Que história é essa?

Cláudia (cuidadora noturna de Dona Josefa mãe de Arminda): Já passou da minha hora, né dona Arminda!

Arminda: empregada na minha casa não tem hora pra ir embora, só tem hora pra chegar! Cadê a Gerluce?

Cláudia: ué! Ela falou pra senhora que ia chegar atrasada hoje.

Arminda: falou? Não sei, não lembro. Minha mãe não pode ficar sozinha!

Cláudia: ah, mas eu tenho meu cursinho, Dona Arminda! Eu não posso ficar perdendo aula não!

Arminda: Cursinho de que minha filha?

Cláudia: Vestibular de medicina!

Arminda: (riso, tom debochado) medicina?

Cláudia: humhum...

Arminda: Meu Deus..seis anos de faculdade, dois anos de residência, os livros que são a maioria em inglês, um idioma que eu tenho certeza que você não arranha, são caríssimos....

Cláudia: Que isso Dona Arminda?

Arminda: Calma, Claudia, eu só estou te dando um conselho, sei lá vai...ser balconista de loja, ganha comissão tudo certinho, tudo em dia, dá pra ver que você é uma menina pobre, né! Você se olha no espelho? mais que isso, você é uma pessoa carente (Rede Globo, 2025).

No nível discursivo, mais especificamente no tocante aos procedimentos de tematização e de figurativização, vale ressaltar que a cena é marcada pela atualização de papéis temáticos ligados ao poder, ao autoritarismo social e ao ressentimento de classe. Esses temas são figurativizados já na entrada de Arminda: sua descida pela escada, trajando um vestido longo azul, organiza uma *mise-en-scène* que projeta um *ethos* de superioridade e de controle.

A partir dessa ancoragem figurativa inicial, a tematização do autoritarismo e do ódio de classe se intensifica no diálogo, que expõe a assimetria das relações e o esforço de Arminda em estabilizar os papéis sociais por meio da desqualificação simbólica. Seu comentário sobre o “cursinho de medicina” de Cláudia é construído como operação de rebaixamento: ao ironizar o projeto educacional da cuidadora, Arminda reinscreve o tema da impossibilidade da mobilidade social para sujeitos pobres.

Com efeito, o discurso de Arminda figurativiza o pobre como alguém “carente”, “sem condições” e a trabalhadora doméstica como sujeito que deve permanecer limitado ao trabalho de baixa remuneração. Trata-se, portanto, de um discurso que revela o *ethos* da elite econômica do Brasil. Nesse sentido, a tematização do poder verticalizado e da violência simbólica, especialmente quando Arminda afirma que, na sua casa, empregada “não tem hora de ir embora, só de chegar”, condensando, em uma única formulação, a

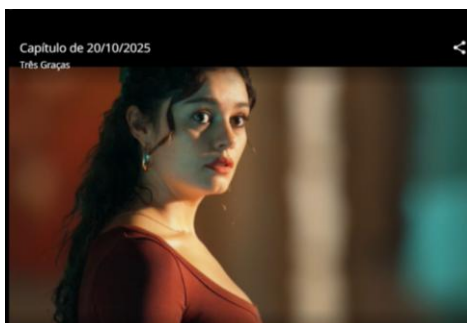
lógica de mando, coerção e disponibilidade absoluta que estrutura a relação entre patroa e empregada arraigadas na mentalidade da elite brasileira. Assim, o ressentimento e o ódio de classe convergem para atualizar, sob novas linguagens e meios de circulação, os mesmos vetores de poder que historicamente organizaram as formas de sociabilidade do país, tão bem recriados esteticamente pela literatura e pelos meios audiovisuais.

O primeiro capítulo centra-se na confirmação da gravidez da jovem filha de Gerluce. Abalada emocionalmente e pressionada pela necessidade de chegar ao trabalho, Gerluce é novamente submetida ao assédio moral de sua patroa, Arminda, que a repreende de forma hostil por seu atraso. Em meio ao estado de perturbação decorrente dos acontecimentos, ela se depara com a porta aberta do quarto onde se encontra a obra de arte *As Três Graças* e, pela primeira vez desde o início de sua função como cuidadora da idosa Dona Josefa (interpretada por Arlete Salles), contempla o esplendor da escultura. O capítulo se encerra com a frisada, que “além de ser um importante recurso de suspensão sintagmática, é também, um elemento significativo da interação entre os actantes da enunciação” (Limoli; Teixeira; 2014, p. 101).

Como destacam as estudiosas, o efeito de suspense emerge como uma das relações sensíveis mais significativas estabelecidas entre enunciador e enunciatário. Nesse horizonte, pode-se afirmar que o suspense emerge pela irrupção inesperada de um novo encadeamento de fatos. É esse descompasso que o transforma em operador narrativo decisivo, uma vez que ele modaliza a passagem do ordinário ao acontecimento, instaurando uma fratura no fluxo enunciativo.

Assim, o suspense funciona como mecanismo de renovação estética, capaz de romper a monotonia e reconfigurar a experiência do espectador. “Caracterizar o suspense como modalizador de experiência estética pressupõe defini-lo como ponto de tensão máxima entre o conhecido e o desconhecido, ou, muitas vezes, o velado e o revelado” (Limoli; Teixeira, 2014, p. 109). Vale ressaltar que esse recurso já havia sido mobilizado como um dos procedimentos discursivos mais marcantes na telenovela *Avenida Brasil*, que atuava como manipulação do enunciatário para efetivar o pacto fiduciário.

Na continuidade dos desdobramentos narrativos da telenovela em análise, no segundo capítulo, a vilã Arminda, ao retornar a casa depois da reviravolta ocasionada pelo desaparecimento de sua mãe, repreende Gerluce, que estava observando pela porta. O capítulo se encerra, criando a tensão que sustenta o jogo de suspense instaurado.

Figura 4 - *Frame* da cena sob análise

Fonte: Reprodução Globoplay

Do ponto de vista enunciativo, observa-se, no segundo capítulo, a recorrência do recurso do flashback, explicitamente marcado pelo indicador temporal “5 meses antes”, inscrito no canto da tela. Tal estratégia evidencia o emprego de uma debragem temporal enunciativa, uma vez que suspende momentaneamente o encadeamento dos desdobramentos narrativos para esclarecer ao enunciatário acontecimentos anteriores ao momento da enunciação. Esse retorno ao passado opera de modo didático, na medida em que explicita as circunstâncias pelas quais personagens pertencentes a classes sociais distintas vieram a se conhecer e a estabelecer vínculos afetivos, conferindo verossimilhança à relação entre jovens oriundos de universos sociais assimétricos.

Além disso, a própria demarcação temporal articula-se à construção imagética da cena. Devido ao sincretismo do texto televisual, na cena em análise, o enunciador instaura a projeção temporal, circunscrita na tela, ao mesmo tempo em que recorre à iconização para reafirmar, no plano do conteúdo, a reiteração do tema corriqueiro das histórias romanescas: o amor entre jovens de classes sociais diferentes. Na cena em análise, pode-se perceber que esse tema é figurativizado pelo contraste entre a favela e a área nobre da cidade.

Figura 5: *Frame* da cena sob análise

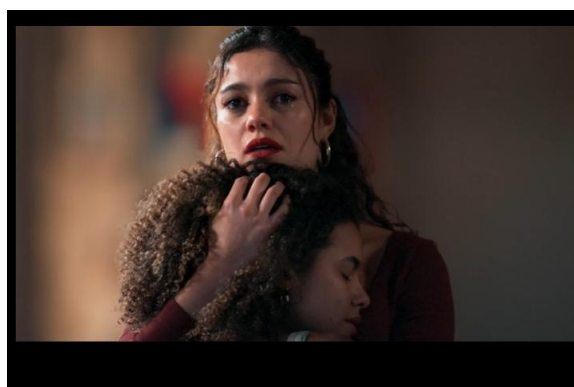
Fonte: Reprodução Globoplay

Do ponto de vista discursivo, depreende-se pela análise dos capítulos vários percursos temáticos, como gravidez na adolescência, relações familiares conflituosas, doenças, desvio de recursos financeiros, falsificação de medicamentos, uso e tráfico de drogas, vida em comunidade, o cuidado de idosos. Essa dimensão narrativa se manifesta na abordagem de dramas cotidianos e enredos sentimentais que buscam representar experiências comuns e despertar a identificação do público, refletindo, assim, aspectos da vida social e urbana contemporânea.

O segundo capítulo se encerra com um acento melodramático que organiza a tensão afetiva entre mãe e filha. No diálogo final, Joelly afirma o desejo de levar a gestação adiante, gesto que desloca a cena para o campo das escolhas pessoais e dos conflitos éticos que concretizam o programa narrativo de base da personagem.

A resposta da mãe, manifestada pelo desejo de que o bebê seja uma menina, funciona como condensação simbólica desse *pathos*: ao mesmo tempo em que reafirma o vínculo entre as duas, inscreve na enunciação uma expectativa de continuidade, quase um projeto afetivo compartilhado. Essa troca final, marcada por suavidade e tensão latente, reforça a reverberação da estética melodramática da sequência, produzindo um desfecho emotivo que reorganiza as posições actanciais e projeta os desdobramentos futuros.

Figura 6: *Frame* da cena sob análise



Fonte: Reprodução Globoplay

Considerações finais

Enquanto produto da enunciação, *Três Graças* organiza-se de modo a buscar a adesão do enunciatário por meio de procedimentos discursivos que conferem

determinados efeitos de realidade. Nesse sentido, os desdobramentos iniciais dos programas narrativos dos actantes oferecem ao público uma fruição estética sustentada pela verossimilhança com o cotidiano vivido. É nessa perspectiva que a telenovela torna visíveis determinados temas e valores socialmente compartilhados, aproximando o universo ficcional das experiências vividas pelo enunciatário em seu cotidiano.

A veiculação de um texto televisual, como perfeitamente salienta Médola (2019), pressupõe a audiência contínua do enunciatário, com o intuito de efetivação do pacto fiduciário. Para assegurá-la, o enunciador recorre a uma série de procedimentos discursivos, dentre eles, a multiplicidade de tramas e a recorrência do gancho, que introduz a modulação dos programas narrativos por meio da interrupção nos momentos de maior tensão, seja nos intervalos comerciais, seja no desfecho dos capítulos.

No caso da telenovela em análise, ainda podemos destacar a recorrência da frísada como recurso discursivo empregado para provocar efeitos de passionalização no telespectador, estratégia fundamental para manter a expectativa e a adesão do público ao texto. Nessa perspectiva, em um primeiro momento, como destacam Limoli e Teixeira (2014), a telenovela não poderia ser incluída no grupo das configurações textuais analisadas pelos regimes de interação propostos por Landowki (2014), especialmente por contar com uma forma de textualização em que os capítulos são previamente gravados, portanto não se realizam em tempo real. Nas palavras das autoras: “sua dinâmica de interação tem as características de uma narrativa fechada, em que estados e transformações se sucedem, com o predomínio de relações orientadas, de tipo transitivo, entre sujeitos e objetos” (Limoli; Teixeira, 2014, p. 106). Além disso, a telenovela se caracteriza por ser uma narrativa na qual a narratividade, isto é, a sucessão de estados e transformações, organizam-se por meio de relações previamente definidas. Contudo, ao se analisar as interações propiciadas pelo texto televisual, as autoras destacam que nem todos os sentidos emergem da relação observada pelos regimes fechados da programação e da manipulação.

A análise da telenovela *Três Graças* permitiu observar como o texto televisual, enquanto produto da indústria cultural, articula um conjunto de procedimentos discursivos. Essa aproximação pode ser realizada a partir da análise dos regimes de interação propostos por Landowski (2014), cuja aplicação em um texto televisual, revela-se produtiva, na medida em que permite compreender os modos pelos quais o texto televisual instaura vínculos de sentido, reconhecimento e pertencimento entre o discurso

ficcional e seu público. Desse modo, a obra consolida o pacto fiduciário entre enunciador e enunciatário, condição fundamental para a manutenção do interesse do público e para a eficácia comunicativa do melodrama televisivo, especialmente no que diz respeito à adesão contínua aos enredos e à expectativa gerada pelo desenrolar das cenas dos próximos capítulos.

Referências

- BARROS, D.L.P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1997.
- DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.
- DALCASTAGNÈ, R; EBLE, L. J. Apresentação. In: DALCASTAGNÈ, R; EBLE, L. J. (Orgs.). **Literatura e Exclusão**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Zouk. 2017. p. 11- 14.
- EVERAERT-DESMEDT, N. **Semiótica da narrativa: método e aplicações**. Coimbra (Portugal): Livraria Almeida, 1984.
- FIORIN, J.L. **Elementos da Análise do Discurso**. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2024.
- GLOBO. **Três Graças** [telenovela]. Brasil: TV Globo / Globoplay, 2025.
- HUPPES, I. **Melodrama: gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- LANDOWSKI, E. **Interações arriscadas**. Trad. Luiza Helena Oliveira e Silva. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2014.
- LIMOLI, L; TEIXEIRA, L. O suspense nas frisadas da Avenida Brasil. **Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 12, n. 1, 2014, p. 101-136.
- MÉDOLA, A. S. L. D. **Televisão: linguagem e significação**. Curitiba: Editora Appris. 2019.
- RECTOR, M. **Para ler Greimas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.
- RIBEIRO, R. A. Lindas, “sexys” e perigosas: análise da vilania feminina em *Celebridade e Amor à vida*. (2019). **Revista Diálogos**, 7(1), 216-235.
- SADEK, J. R. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.