

A RESPONSABILIDADE ENUNCIATIVA NAS TELENÓVELAS: POR UMA LEITURA CRÍTICA

João de OLIVEIRA

Universidade Cruzeiro do Sul – UNICSUL
dolyveira@gmail.com

Resumo: O presente artigo, que é um recorte do projeto de pesquisa intitulado Telenovela Brasileira: memória e discurso narrativo de cultura e identidade popular, desenvolvido no Grupo de pesquisa *Teorias e Práticas Discursivas e Textuais*, do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade Cruzeiro do Sul, visa argumentar sobre a responsabilidade enunciativa no gênero televisivo denominado telenovela. Para tanto, parte de uma reflexão sobre o poder discursivo presente nessas narrativas e, a seguir, aborda sobre o direcionamento dessa responsabilidade, por meio das leituras que delas fazem os telespectadores (interlocutores). Por fim, frente à enunciação coletiva que compõe esse produto cultural midiático, estabelece paralelos entre as características do gênero em questão e a linguagem novelística. Ainda, a relação desses elementos com o processo cultural e identitário do espectador.

Palavras-chave: Telenovela; Discurso Narrativo; Responsabilidade Enunciativa.

1. Introdução

No arrolar de estudos linguísticos condizentes às diversas narrativas ficcionais televisivas e aos processos enunciativos por elas emanados, é possível teorizar que as telenovelas, em específico as brasileiras, podem ser delineadas como a enunciação de discursos que relatam acontecimentos ou ações. Dessa forma, que elas se constituem em espaços nos quais a realidade empírica interage com a criação ficcional, apresentando-se como metáfora dessa realidade. Isto devido às possíveis semelhanças que lhes são inerentes, as quais não devem ser vistas como meras coincidências. Logo, para a definição de uma telenovela, é necessário considerar a história que ela conta e o discurso narrativo que a enuncia, porque essa história será o conteúdo do ato narrativo.

De tal modo, elas se constituem de um coral argumentativo, que entoa dizeres em tempo e espaços determinados, no tênue perímetro existente entre aqueles que as produzem e aqueles que às assistem. Fato que gera o seguinte questionamento: a quem pode ser creditada a responsabilidade pelo que é dito nesse gênero televisivo?

O que se tem é que o processo de construção das telenovelas se pauta sob diferentes recursos técnicos, dentre eles o texto, a imagem e o som. Sobre esses recursos, muitas delimitações e marcas. Dentre essas marcas, as linguísticas, que podem identificar diferentes vozes nos enunciados, visto que os discursos narrativos, que lhes são próprios, propõem engajamentos a seus telespectadores.

Na circulação desse discurso midiático, o trânsito se torna sequencialmente amplo. Primeiramente, parte da ideia roteirizada, que, segundo Fernandes (1994), se pauta em temas que podem corresponder ao dever, ao amor, à família, os quais ficam a cargo de um autor ou de uma equipe de autores, os co-autores. Depois, texto pleno, com

a marcante presença de antíteses, como o bem/o mal, os ricos/os pobres, os justos/os injustos, o qual será visualmente redesenhado por um Diretor Artístico (e correspondente equipe técnica), sob o olhar crítico de um Diretor de Núcleo.

Quanto aos atores (nomeadamente aos correspondentes à ação artística), são ofertadas a eles possibilidades de personificação textual. Não bastasse, todos os envolvidos no processo – da produção à distribuição e à exibição – podem ainda se faltar de opiniões e ressalvas advindas de seus assessores e colaboradores, e de toda a equipe técnica.

Quando em extensão, também do público-alvo – os telespectadores – e até de diversas organizações sociais (governamentais ou não governamentais), religiosas e políticas, que, não obstante, podem interferir no rumo da narrativa que se planifica na tela. E todos arguidos de vozes hierarquicamente superiores: as dos proprietários das emissoras e as dos mantenedores (ou necessários patrocinadores). Afinal, o que pode ser absorvido no universo linguístico e comunicacional é que tudo que é dito por um falante não pertence somente a ele.

Para efeito de comparativo temporal, interessante observar que as telenovelas, até o final da década de 60 e início de 70, eram destinadas especificamente às “donas de casa” da classe média, deste modo, consideradas “histórias para mulheres”. Todavia, a partir de meados da década de 70, vindo até os dias atuais, concatenam-se junto a um público consumidor generalizado, não mais apenas o feminino mediano (FERNANDES, 1994, p.22-27).

Quanto à proposta de suas narrativas, Tesche (2004) comenta que as telenovelas são vistas como objetos de conversas informais, com propostas de debates que ultrapassavam as esferas convencionais de outras narrativas ficcionais, porque fornecem ao cidadão comum elementos de opinião sobre questões de interesses diversos, por meio de enunciados diversos, os quais se estruturam sob a responsabilidade de seus condutores.

A possibilidade analítica é a de que, quando apenas texto, essas narrativas são denominadas novelas e se apresentam, comumente, como resultado de produção individual, portanto forma individual. Quando em recurso televisivo, denominadas telenovelas, na forma coletiva.

Sobre essas formas, respectivamente, deve-se entender um produtor físico (locutor/narrador/enunciador), que assume os enunciados, e um indivíduo (ou um grupo de indivíduos) que assume, por exemplo, os problemas de uma comunidade.

No específico, a “identificação da (não) assunção ou a (não) atribuição da responsabilidade enunciativa está estreitamente ligada à identificação de a quem pertence o ponto de vista” (RODRIGUES, 2010, p.5).

Assim, para que se possam fazer correlações entre a enunciação e a responsabilidade do enunciado, Ducrot (1984) *apud* Rabatel (2004) comenta que o produtor físico do enunciado é aquele que fala ou escreve. O locutor, aquele que está na origem do enunciado (o autor de um texto). O enunciador, aquele que assume a responsabilidade pelo enunciado que circula no texto (a voz ou as vozes), assim sendo, a responsabilidade enunciativa. Tem-se, dessa forma, que o papel de enunciador está vinculado à assunção dessa responsabilidade, em suas várias formas de materialização.

Todavia, partindo da concepção de que “assumir a responsabilidade enunciativa é falar, dizer” (Ducrot, 1984 *apud* Rabatel, 2009, p. 71), o autor discute a noção de responsabilidade enunciativa em uma perspectiva mais ampla. Tanto que, para Rabatel (2009), se um locutor/enunciador primeiro atribui a um locutor/enunciador segundo um enunciado, isto seria uma “quase responsabilidade enunciativa”, a qual pode ser

considerada útil ao processo. Principalmente, quando um locutor/enunciador primeiro se posiciona em relação ao ponto de vista atribuído a um locutor/enunciador segundo.

Em processo, tem-se que é possível a um locutor/enunciador primeiro discordar de um locutor/enunciador segundo, fazendo com que não ocorra assunção da responsabilidade enunciativa. Também, que um locutor/enunciador se neutralize frente a essa responsabilidade. Por fim, que concorde ou até assuma o ponto de vista de um locutor/enunciador segundo. Na expressão mais básica da fala (contexto dialógico), que um locutor/enunciador assuma como se fossem dele as palavras do outro.

De tal modo, temos que o real “é aquilo que se mostra; aquilo que se evidencia [...] Essa maneira de levar o (tele) espectador tão para dentro da (tele) novela produz a abolição do estranhamento diante do que é dado como sendo a reprodução exata da vida como ela é” (KEHL, 1995, p.170).

Também, que pelo processo produtivo, “o que temos é a variedade do mesmo em série. Não se sai do mesmo espaço dizível, se explora a sua variedade, as suas múltiplas formas de apresentar-se” (ORLANDI, 2001, p.180). E nesse espaço entre essa realidade e a ficção, os dizeres daqueles que produzem e daqueles que consomem a produção. Cada qual em atos sempre móveis de responsabilidade enunciativa.

Dessa forma, tanto os autores, como os diretores e atores, assim como todos os outros envolvidos no embrenhar-se narrativo, confabulam por etapas que se fundem: um locutor/enunciador primeiro responde a um locutor/enunciador segundo. Este apresenta uma forma de discurso para um determinado texto que se fez em um discurso primário. Aquele, por sua vez, serve de base para imagens que ganham outros tons, em outros corpos e sons. Uma coletânea de vozes que assume suas responsabilidades em frações, em um todo parafrásico ou polissêmico, paulatinamente linear.

Para efeito de comparação, tem-se que os “processos parafrásicos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória [...] o retorno aos mesmos espaços do dizer [...]” (ORLANDI, 2005, p.36). Já os polissêmicos são novos sentidos, ou seja, por conhecimento adquirido, vozes que provocam rupturas de processos de significação, ao lado da estabilização dos dizeres.

Na sùmula, o que estava no texto-roteiro é dito de outra forma, com o mesmo sentido. Ou aproveitado para outro dizer. Se em primeira ação, responsabilidade coletiva; se em segundo, pode ser individual.

Pelo exposto, vale a reflexão sobre a quem atribuir a responsabilidade daquilo que é (foi ou será) dito, porque a exposição diária das telenovelas não pode ser vista apenas como atividade lúdica.

E mesmo que somente assim o fosse, ainda ditariam padrões. Afinal, discutem temas e comportamentos sociais diversos, visto corresponderem a um gênero televisivo que expõe “vozes” que imperam sobre sentimentos, construindo e desconstruindo discursos, e a eles dando sentido autoral (ou outros sentidos).

Por vezes, atribuindo-lhes valor, organizando-os. Não menos, estabelecendo vínculos, seja pela contradição, pela negação, ou pelo esquecimento (MUNGIOLI, 2008, p.1).

2. O discurso narrativo e a televisão

O que se observa no meio acadêmico é que, mesmo sendo objeto de estudos científicos desde os anos 70, as telenovelas (no específico, as brasileiras) ainda são tomadas por muitos como apenas uma manifestação artística de segundo plano e alienante, comenta Lopes (2003), o que pode esbarrar em uma inverdade.

Segundo a autora, as telenovelas constituem um gênero televisivo independente, popular e de público fiel. Cada uma delas representa uma arte-produto que lidera a audiência em diferentes regiões, segmentos sociais, sexos e faixas etárias, obtendo significativo reconhecimento público, o que a torna agente de debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país.

Já para Baccega (2003), as telenovelas e a ficção televisiva em geral (minissérie, caso especial, também chamado unitário) estão presentes no cotidiano nacional. E pelo próprio formato do gênero – figurativo por excelência – consegue, de forma ágil, expor diversos conceitos e persuadir a população em geral.

Quanto ao assunto, Moran (2007) comenta que os meios de comunicação operam imediatamente com o sensível, o concreto, principalmente a imagem em movimento. E a força da linguagem audiovisual está no fato de ela conseguir dizer muito mais que se possibilita captar, de ela chegar simultaneamente por muitos mais caminhos que conscientemente são percebidos e de encontrar nos telespectadores uma repercussão em imagens básicas, centrais, simbólicas, arquetípicas, com as quais eles se identificam ou se relacionam.

Diante disso, Fisher (2001) relata que a TV, cada vez mais, incorpora e recria elementos dessa linguagem, a fim de construir (e reconstruir) produtos televisivos sob uma forma bastante peculiar, disponibilizando uma pluralidade de meios para construir (e reconstruir) seu conhecimento e significar (e ressignificar) o mundo de seus telespectadores.

Sobre essa linguagem, Baccega (2003) comenta que é puramente narrativa, isto é, “liga-se a acontecimentos ou ações, considerados como processos puros e por isso põe acento sobre o aspecto temporal e dramático” (Genette apud in Barthes 1971, p.265).

Em suma, segundo Macintyre (1981), precisamos da forma narrativa para entender as ações alheias, porque nelas entendemos as nossas próprias vidas enquanto narrativas que se desenrolam gradualmente.

Baccega (2003) complementa que, no tocante às telenovelas, a inclusão do cotidiano, seus temas políticos, econômicos e sociais, e seus comportamentos mecânicos se dão em uma lógica ficcional que tem por referência a lógica cultural de uma determinada sociedade.

Dessa forma, as transformações que ocorrem no nível ficcional, a solução de tensões e o encaminhamento de soluções de problemas passam a sugerir soluções possíveis no nível do real. Todos imersos na mesma história cultural, tanto os dramaturgos (e seus cúmplices) como os telespectadores.

A maneira de a televisão contar histórias:

[...] faz com que ela atue como se fosse uma ‘pessoa’ de nossas relações (...) caracterizando uma conversação em andamento dentro de uma comunidade local, nacional ou internacional, onde as últimas notícias, dramas esportes e modas são nada mais do que o último episódio de uma história cultural contínua (...) essas narrativas da televisão nos enredam e nos fazem navegar por ‘mares’ não apenas ‘nunca dantes navegados’ mas também pelos ‘nunca navegáveis’, ou só navegáveis no virtual (BACCEGA, 2003, p.10).

Para Ortiz *et al* (1991), essas histórias funcionam como um tipo de produção em prol das razões das indústrias, influenciadas por fortes determinações empresariais e econômicas. Nesse contexto, um material quantitativo estatístico, um produto reelaborado em frações de tempo.

A partir desses comentários, o que pode ser apreendido é que a televisão, sem nenhuma distinção, é um veículo que oferece a difusão de informações acessíveis, pois disponibiliza ao público em geral repertórios que anteriormente pertenciam apenas a uma alçada privilegiada.

Consequentemente, ela dissemina a propaganda e orienta o consumo, ações que inspiram a formação de identidades. Neste sentido, o veículo, e, em particular, as telenovelas, fazem surgir um novo espaço público, o qual se renova por suas mais variadas necessidades.

3. A narrativa e o discurso narrativo da realidade nas telenovelas

Sabe-se que a linguagem humana distingue o homem de todos os demais seres vivos, tornando-o capaz de comunicar com os outros homens e partilhar com eles todo tipo de informação. Também, que os dados das informações transmitidas e recebidas serão recolhidos e tratados, fazendo com que a nova informação a ser transmitida seja muito mais elaborada. Dessa maneira, essa linguagem oferece ao homem a capacidade de pensar e de se comunicar. Sendo assim, é possível afirmar que pensamento e linguagem são indissolúveis em diversos discursos.

O discurso narrativo é uma forma particular de comunicação. Quando executado, circula de um para o outro, em um incessante processo imitativo de argumentos, os quais se opõem, por suas características de linguagem, entre literários, porque criados a partir de uma realidade, e jornalísticos, porque a própria realidade.

A partir dessa observação, percebe-se que as narrativas ficcionais televisivas (em especial as telenovelas brasileiras), foco deste artigo, além de serem reconhecidas publicamente como produto artístico e cultural, também se apresentam como agente revelador da identidade nacional, a partir do enunciado de suas histórias, sob a responsabilidade que se prevê coletiva, porque transitam do texto (que é literário), para o vídeo/a televisão (que é processo técnico-cênico).

Quanto às manipulações, possível observar que há um momento para a interação da vida cotidiana (conversação, conselho, confidência) e outro para comportamentos idealizados e codificados (etiquetas-modelos), isto no dizer de Vilches (1989).

Embora, desde suas origens, as telenovelas se utilizem de uma estrutura personalizada e pouco definida em termos ideológicos ou políticos, na atualidade não se propõem a contar mais uma história apenas. As telenovelas (em especial as brasileiras), ainda mais hoje, ao tratar de assuntos relativos ao espaço público, provocam debates que interessam a muitos. E propagadas pelas diversas mídias, consolidam-se como um dos gêneros mais populares e lucrativos da televisão brasileira.

Precisamente a partir dos anos 90, com base telenovelística, somam-se às narrativas ficcionais televisivas os *realities shows*, sempre com excessiva interatividade e exorbitante soma numérica de vozes. E neste formato, equivalem supostamente aos dizeres de um público que aprova ou não o desempenho de participantes que se prestam literalmente a agir como atores (no sentido literal do artista).

No bojo, são narrativas que se enganam como real, porque também se apresentam apoiadas em *merchandising* e em interesses pessoais e das emissoras que os produzem e as apresentam como uma nova linguagem a ser explorada. Todavia, essa “nova” linguagem significa apenas o processo de representação das vozes e não a linguagem propriamente dita.

No abranger do processo enunciativo, tem-se que o brasileiro se reconhece nas telenovelas, principalmente em razão do tratamento realístico dado aos seus diversos

temas, os quais, por sua vez, conferem às telenovelas credibilidade popular. Um exemplo corresponde à *Páginas da Vida*¹, quando pela primeira vez foram expostos depoimentos de pessoas reais, sempre no final de cada capítulo, tentando trazer ainda mais a teledramaturgia para perto da realidade.

Quanto ao fato, Lopes (2003) já afirmara que é “através desse efeito de credibilidade das (tele) novelas que elas colocam em circulação e em debate mensagens sobre a tolerância e o direito à diferença, a despeito do quase sempre ‘final feliz’ dado a essas histórias”.

Por essa razão, é comum atribuir às obras teledramatúrgicas um caráter de efemeridade, uma vez que elas se submetem a uma lógica de exibição da televisão, que impõe imediaticidade no tempo de exibição, como também uma rapidez em relação ao tempo interno das obras. Isto “por estarem tais obras submetidas a um veículo de divulgação midiática que se caracteriza por um fluxo constante e ininterrupto de imagens” (SANTOS, 2006, p.11).

As imagens televisivas, que se apresentam como potencializadoras de transformação, compõem-se de denúncias várias, discussões de ordem política, aprofundamento de conflitos, influências diversas, condições econômicas e até *merchandising* social. Isto também pode ser presenciado com exatidão em diversos dramaturgos, como em Lauro César Muniz, Silvio de Abreu, Gilberto Braga, Benedito Rui Barbosa e Glória Perez (PALLOTTINI, 1998, p.71).

Nessa perspectiva, interessante observar a afirmativa condizente a todo esse processo, que é por meio da enunciação que se estabelecem ao mesmo tempo um *eu* e um *tu*, pois, ao apropriar-se da língua, o *eu* “implanta o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este *outro*” (BENVENISTE, 2006, p.84). Também, que além da categoria pessoa (enunciador-enunciatário), o ato de enunciação instaura as duas outras instâncias: a de espaço e a de tempo.

Neste estudo, possível somar a informação de que, ao se apropriar da palavra (o texto roteiro denominado novela), os sujeitos (autor/dramaturgo ou autores; diretores e assistentes; técnicos e outros) se localizam tanto em termos de espaço quanto em termos temporais (na ficção e na realidade do telespectador). E constroem os seus mundos e a eles próprios, quando se constituem como enunciadores-enunciatários (vistos anteriormente como locutores/narradores/enunciadores), por meio da apropriação da língua (verbal e não-verbal) como realização pessoal. Apropriação que se faz por meio da “discursivação, que é o mecanismo criador da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação” (FIORIN, 2005, p.43).

Contudo, mesmo que essa realização pessoal de apropriação da língua (e da linguagem midiática) seja instaurada por meio de compreensão semiótica, que é de natureza social, é sabido, por intermédio de Bakhtin (2002), que todo enunciado se constroi direcionado e condicionado por ânimos que agem sobre um determinado indivíduo: a individual e a social.

Assim, a “força individual é ela própria constituída social e historicamente por meio das relações semióticas que produzem o surgimento da consciência individual que emerge durante os processos de interação verbal” (MUNGIOLI, 2008, p.8-9).

¹ Telenovela *Páginas da vida* (2006), de Manoel Carlos, com a colaboração de Fausto Galvão, Maria Carolina, Leandra Pires, Juliana Peres, Ângela Chaves e Daisy Chaves. Direção de Jayme Monjardim, Fabrício Mamberti, Teresa Lampreia, Fred Mayrink e Luciano Sabino. Direção de núcleo: Jayme Monjardim. Estreou em 10 de julho de 2006, no horário nobre da emissora Rede Globo (na ocasião 20h, hoje 21h), substituindo *Belíssima*, de Sílvia de Abreu, sendo exibida até o dia 2 de março de 2007, totalizando 203 capítulos.

Dessa maneira, a enunciação individual não pode ser dissociada do todo social e histórico no qual ela se insere e com o qual dialoga de forma constitutiva e interpretativa. Porque se sabe que toda palavra (entendida aqui em sua dimensão discursiva também não-verbal), demanda de uma resposta, ao que Bakhtin (2002) chama de uma “contrapalavra”.

Na amplitude do dizer, o processo de comunicação verbal, e mais estritamente o artifício de construção de sentidos, que posiciona não apenas a capacidade de o ser humano expressar-se por meio da fala (em seu sentido exato), mas, principalmente, de se fazer entender e compreender pelo saber discursivo organizado e pelas relações sociais de sujeitos que se constituíram social e historicamente. Local em que se estabelece o princípio da responsividade, que se faz caracterizada no pensamento dialógico bakhtiniano.

No processo narrativo televisivo, em especial aquele correspondente às telenovelas brasileiras, vale a reflexão de que, para operar a linguagem verbal é preciso que os sujeitos da enunciação não só se apropriem das estruturas, dos códigos, das regras gramaticais, das palavras, mas também sejam capazes de estabelecer sentidos. Porque é sabido que a significação não pertence ao falante ou ao interlocutor, mas essencialmente ao texto criado entre ambos.

No específico à teledramaturgia, o exposto corresponde aos atores que produzem as narrativas ficcionais televisivas (atores no sentido de partícipes de todo o processo e não apenas artistas) e aos telespectadores. Afinal, a construção de sentidos resulta da alteridade, que é processo contínuo entre as partes de um discurso.

Sobre esse processo, a lógica que faz submergir o percurso articulado entre a ação e a reação enunciada, e a construção de sentidos, o verbal e o não-verbal, o dito e o não dito, o posto e o pressuposto, o entendido e o subentendido.² Finalmente, a (não) assunção ou a (não) atribuição da responsabilidade enunciativa.

4. Conclusão

No dizer de Benveniste (2006), para quem o discurso era uma espécie de atualização da língua, tentou-se uma primeira distinção entre discurso e narrativa ou história (récit): o primeiro implicava uma situação de comunicação em que um determinado locutor tentava influenciar um ouvinte; a segunda, uma espécie de grau zero da enunciação, como se na narrativa o sujeito da enunciação fosse uma entidade morta ou incapaz de se organizar, segundo a categoria da pessoa (*Eu vs. Tu*).

Entretanto, o que hoje se concebe é que esta acepção é profundamente redutora das funções do sujeito na narrativa e não esclarece que existem certos tipos de discurso que também anulam a capacidade comunicativa da enunciação, como sejam os discursos técnico-científicos. Por sua vez, o discurso contradiz essa hipótese anticomunicativa.

Isso explica que, na busca de respostas sobre a responsabilidade enunciativa nas telenovelas, as observações aqui apresentadas permitiram observar que o gênero televisivo denominado telenovela contém um conjunto de vozes que se agregam para a constituição de um produto, o qual se torna expressivo elemento de comunicação social. Ainda, que o locutor/enunciador primeiro apoia-se no ponto de vista do

² Cf. Valdemir Miotello, Bakhtin em trabalhos de estudo da língua: levantando o problema do pertencimento, in *Estudos Linguísticos XXXV*, p. 176-180, 2006. [176 / 180]. Disponível em: <http://www.gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/vm.pdf>. Acesso em: em 10 mai 2011, 22:32:45.

locutor/enunciador segundo, e vice-versa. Ou seja, enunciadores-enunciatários em processo circular.

Assim, no decorrer de todo o processo narrativo, surgem novos locutores/enunciadores que, em processo polifônico, reestruturam textos em novos contextos. Ou parafraseiam situações, na expressão de suas necessidades, responsabilizando-se pelo discurso ou pela forma que os apresentam.

Tem-se, então, que, por serem produtos, as telenovelas (como todas as outras formas narrativas televisivas) devem gerar a interface entre o mundo da criação artística e o das lógicas econômicas. E conseguir articular práticas artesanais a processos industriais, estrutura necessária para sua realização e permanência.

Dessa forma, todos os outros envolvidos no processo devem responder pelos interesses coletivos das empresas contratantes, que optam por temas atrativos ao público-alvo. Por sua vez, os atores (literalmente artistas) devem incorporar o que foi escrito pelo autor (dramaturgo), da forma que deseja o diretor, sob o emoldurar técnico de profissionais da imagem e do som, e de outras especificidades (consultores técnicos e técnicos: figurinista, cenógrafos). E tudo em comum acordo com aqueles que sustentam as narrativas que discursam os comportamentos.

Embora cada uma das partes possa oferecer o seu discurso, ele não se completa isoladamente. Se assim, não correspondem à telenovela, mas unicamente a um quadro desse gênero. Porque, na plenitude do gênero, há uma necessária conversa entre as partes, que respondem hierarquicamente (no tempo e no espaço cabíveis) pelas formas e dizeres, tornando-se parte de um todo.

Na localização de parâmetros, diferentemente dos anteriores, tem-se que, nos anos 2000, o que se percebeu (e ainda pode ser percebido) é uma ousadia autoral, com a inserção de novos elementos na estrutura da trama. Em alguns casos, discussões pautadas diretamente na condição sócio-político-cultural do brasileiro.

Assim, as telenovelas brasileiras tendem a dizer muito mais do que se pode captar, com uma repercussão “em imagens básicas, centrais, simbólicas, arquetípicas, com as quais nos identificamos ou que se relacionam conosco de alguma forma” (MORAN, 2007, p.44).

Isso porque, segundo Bakhtin (2002), todas as pessoas são influenciadas por discursos alheios, todas as pessoas aprendem no discurso de outras pessoas a sua própria ideologia.

De tal modo, como já afirmado, sendo as telenovelas a enunciação de discursos que relatam acontecimentos ou ações, para sua definição é necessário tomar em consideração as histórias que elas contam e o discurso narrativo que as enunciam, porque as histórias serão conteúdos do ato narrativo.

Sendo assim, a responsabilidade enunciativa nas telenovelas cabe a todos os envolvidos no processo e também àqueles que não reprovam o que está sendo dito por autores e atores, sejam eles os donos das emissoras, os mantenedores, os patrocinadores e até os próprios telespectadores.

E tudo dessa forma, porque, segundo Ricoeur apud in Nunes (1995), ao contar histórias, os homens proferem sobre suas experiências relacionadas ao tempo e orientam-se no caos das modalidades de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desenlaces o curso complicado das ações reais.

Também, levando-se em conta que “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (BAKHTIN, 2002, p.1-2), mesmo que esta arte seja considerada por muitos apenas como um produto artístico.

5. Referências

BACCEGA, Maria Aparecida. Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. **Revista Comunicação & Educação**. São Paulo, (26): 7 a 16, jan / abr 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland (org.). **Análise Estrutural da Narrativa** - pesquisas semiológicas. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução: Eduardo Guimarães et. al. 2.ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

FERNANDES, L. **Memória da Telenovela Brasileira**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FISHER, R. M. B. As imagens e nosso olhar atento: com que linguagens opera a TV? In: _____. **Televisão & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Cap. 2, p. 53-109. (Coleção Temas & Educação, 1).

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2005.

KEHL, M. R. Imaginário e Pensamento. In: SOUZA, M.W. (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.170.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela Brasileira: uma Narrativa sobre a Nação. **Revista Comunicação & Educação**. São Paulo, (26): 17 a 34, jan / abr 2003.

MacINTYRE, Alasdair. **After Virtue**: a study in moral theory. Indiana, University of Notre Dame, 1981.

MIOTELLO, Valdemir. Bakhtin em trabalhos de estudo da língua: levantando o problema do pertencimento, in: **Estudos Linguísticos XXXV**, p. 176-180, 2006. [176 / 180]. Disponível em: <http://www.gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/vm.pdf>. Acesso em: em 10 mai 2011, 22:32:45.

MORAN, J. M. **Desafios na Comunicação Pessoal**. 3ª Ed. São Paulo: Paulinas, 2007.

MORAN, J.M. MASETTO, M. T.; BEHRENS. M. A. **Novas tecnologias e mediação pedagógica**. 3.ed. São Paulo: Papirus, 2000. Cap. 1, p. 11-65.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Enunciação e Discurso na Telenovela: A construção de um Sentido de Nacionalidade. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008, p.8-9.

NUNES, Benedito. **O Tempo da Narrativa**. Editora Ática, São Paulo, 1995.

ORLANDI, E. P. **Discurso e Texto: formulação e circulação de sentidos**. Campinas: Pontes, 2001.

_____. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. 6 ed. Campinas: Pontes, 2005.

ORTIZ, R. ET AL. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

RABATEL, Alain. **Argumenter en racontant: (re)lire et (re)écrire les textes littéraires**. Bruxelles: De boeck université, 2004.

_____. **Prise en charge et imputation, ou la prise en chargé à responsabilité limitée, Langue Française**, n. 162, 2009, p. 71-87.

RODRIGUES, M. G. S. **Gêneros Discursivos Acadêmicos: de quem é a voz? Simpósio. Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas** (Eds.) M^a João Marçalo & M^a Célia Lima-Hernandes, Elisa Esteves, M^a do Céu Fonseca, Olga Gonçalves, Ana Luísa Vilela, Ana Alexandra Silva © Copyright 2010 by Universidade de Évora ISBN: 978-972-99292-4-3. SLG, p.5.

SANTOS, L. Apontamentos para uma trilogia em Manoel Carlos: o tratamento discursivo da realidade nas telenovelas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29, 2006, Brasília. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2006. CD-ROM, p.11.

TESCHE, Adayr M. A vingança da mimesis: historicidade e midiaticização da cultura na narrativa seriada televisiva. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos, UNISINOS, VI (1): 133-147, jan / jun 2004.**

VILCHES, L. **Manipulación de La Información televisiva**. Barcelona: Piados, 1989.