



# Contribuições da semiótica ao estudo da ficção televisiva: o caso da minissérie *Justiça* *The contributions of semiotics to the study of television fiction: the case of the miniseries Justiça*



Silvia Maria de Sousa<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>É professora da Universidade Federal Fluminense. É vice-líder do grupo de pesquisa em Semiótica e Discurso (SEDI) e integra a diretoria da Associação Brasileira de Estudos Semióticos (ABES). Lançou o livro *Silvio Santos Vem Aí*; programas de auditório do SBT numa perspectiva semiótica, lançado pela EdUFF, em 2011, além de vários artigos e capítulos de livros em coletâneas. É coautora do projeto *Apoema* (coleção de livros didáticos de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental – Editora do Brasil -2013). Pesquisa com apoio FAPERJ. E-mail: silviamsousa05@gmail.com

**Resumo:** nos últimos anos, a TV brasileira vem seguindo uma tendência mundial ao aumentar a produção de seriados. Boa parte deles conta com alto investimento técnico e apresenta tentativas de inovação da teledramaturgia. Para observar esse fenômeno, o artigo analisa, com base nas ferramentas da semiótica greimasiana, a minissérie *Justiça*, exibida em 2016 pela Rede Globo. Busca-se problematizar a relação entre a estrutura narrativa da série e a estratégia enunciativa usada na transmissão, a saber, a distribuição dos diferentes pontos de vista pelos dias da semana. Investiga-se de que modo tal estratégia confere densidade aspectual ao enunciado e que efeitos de sentido daí derivam.

**Palavras-chave:** minissérie *Justiça*; estratégia enunciativa; aspectualização; semiótica greimasiana.

**Abstract:** in the last few years, the Brazilian TV has followed a worldwide trend by increasing its production of series. A great deal of them have a high technical investment and attempt to innovate the television dramaturgy. In order to observe this phenomenon, this article analyzes the miniseries *Justiça*, broadcasted in 2016 by Rede Globo, using the tools provided by the Greimasian semiotics. We question the relation between the narrative structure of the series and the enunciative strategy used in the broadcasting process, namely the different points of view, which were streamed on different days of the week. We investigate how this strategy confers aspectual density to the enunciation and what effects emerge from that.

**Keywords:** miniseries *Justiça*; enunciative strategy; aspectualization, greimasian semiotics.

## Introdução

“A justiça é mais cega do que a paixão?”, “Existe justiça na vingança?”. Essas são algumas das questões postas no trailer da minissérie *Justiça*, exibida na Rede Globo entre os dias 22 de agosto e 23 de setembro de 2016, tomada aqui como objeto de análise por meio do instrumental teórico da semiótica discursiva de linha francesa. Na série de vinte capítulos, quatro histórias paralelas, envolvendo crimes, condenações e vinganças são contadas. A trama se desenrola em torno dos protagonistas Vicente, Fátima, Rose e Maurício, explorando o cruzamento entre narrativas e a alternância de pontos de vista. Os quatro personagens centrais da série são presos no primeiro episódio e as histórias se passam sete anos mais tarde, quando são libertados. Por meio de situações complexas, discute-se a temática da justiça, e propõe-se uma reflexão sobre as relações e os embates entre justiça, vingança, perdão, punição, culpa e arrependimento.

O mote usado para desenvolver *Justiça* vai ao encontro das reflexões de François Jost (2012) sobre a “serifilia”. Para o estudioso, é característica central dos seriados ofertar ao telespectador uma visão em profundidade, construindo um efeito de que “a verdade se encontra tanto na intimidade da matéria como na profundidade da alma” (JOST, 2012, p. 54). Na série americana *House*, que discute os dilemas de uma equipe médica em busca de diagnósticos e os métodos pouco ortodoxos do líder da equipe, o mergulho da câmera na profundidade do corpo revela o que os olhos não podem captar. Do mesmo modo, em *Justiça* busca-se um olhar em profundidade capaz de desvelar os recônditos da alma humana. Retomando mais uma vez Jost, vemos que a “intimidade aparece então como o fio secreto que, ao longo dos anos, liga as séries umas às outras, para além das diferenças de temas e do contexto que elas descrevem” (JOST, 2012 p. 55). O desejo de ir além, de usar o faro investigativo, unir peças de um quebra-cabeça, diz muito sobre a produção contemporânea de seriados e sobre o comportamento dos telespectadores.

Ao propor que vivemos em uma “cultura da convergência”, Henry Jenkins considera que a relação entre mídias tornaria as narrativas “ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia” (JENKINS, 2009, p. 161). Quando analisa o caso *Pokémon*, franquia de mídia criada no Japão em 1996, o estudioso americano chama atenção para o fato de as informações sobre as centenas de personagens dotados de poderes especiais que compõem *Pokémon* aparecerem fragmentadas entre o game, sua primeira plataforma de transmissão, e as demais plataformas a ela relacionadas: TV, cartas colecionáveis,

filmes e livros. Crianças e jovens, público-alvo do *Pokémon*, precisam desempenhar o papel de coletores e caçadores de informações, reunindo pistas, para que junto com seus colegas construam coletivamente o universo da narração, “... e o resultado é que cada criança sabe alguma coisa que seus amigos não sabem e, portanto, tem a chance de compartilhar sua expertise com outros” (JENKINS, 2009, p. 184).

Para Jenkins, a construção coletiva de universos dá origem às narrativas transmidiáticas, caracterizadas por agenciarem diferentes mídias em torno de uma história central. Partimos da hipótese de que a transmidialidade, tomada em sentido amplo e emparelhada a uma gama de outros fenômenos, tais como intermidialidade, *cross-media*, meios híbridos, é hoje uma lógica largamente usada pela indústria do entretenimento para criar e gerir conteúdos. Essa lógica, por se apresentar com muita força na atualidade, faz com que alguns seriados televisivos, ainda que sejam transmitidos em uma só plataforma, pressuponham enunciatórios inquietos e ávidos por artimanhas narrativas. Em outras palavras, os seriados televisivos projetam a imagem de um enunciatório moldado pela transmidialidade e, portanto, sempre disposto a caçar e coletar informações.

Jost considera que, entre os programas de TV, os seriados seriam os menos “televisuais”, pois podem ser exibidos e consumidos fora da grade de programação em fluxo. As produções norte-americanas, por exemplo, obtêm grande sucesso em diversos países do mundo e circulam por meio da TV aberta, DVDs, canais por assinatura e internet. No Brasil, as telenovelas ainda constituem o gênero ficcional mais difundido e com maior adesão por parte do público, embora haja uma crescente produção de seriados. Nos últimos anos, contudo, a produção de minisséries e “superséries” tem alcançando grande espaço em canais abertos brasileiros, em especial na Rede Globo de Televisão:

O World Information Tracking marcou cinco tendências no mercado televisivo internacional, uma das quais foi a das “superséries”, cujo formato está localizado entre a telenovela e a série. [...] Essas tendências foram visíveis no ano de 2015 nos países Obitel; por exemplo, no Brasil, as superséries ocuparam o horário das 23h na Globo. (LOPES; GÓMEZ, 2016, p. 48-49)

Inserindo-se nesse contexto de produção audiovisual, o trabalho problematiza a relação entre a estrutura narrativa da minissérie *Justiça* e a estratégia enunciativa usada na transmissão, a saber, a distribuição das narrativas alternadamente pelos dias da semana. Os episódios da segunda-feira desenvolvem a história de Vicente. Nas terças, Fátima é protagonista. A quinta e a sexta são dedicadas aos dramas de

Rose e Maurício, respectivamente. Os episódios não eram exibidos às quartas-feiras. No nível narrativo do percurso gerativo de sentido<sup>2</sup>, os programas narrativos dos diferentes protagonistas são apresentados paralelamente, e cada narrativa goza de total autonomia em relação às outras. Já a estratégia enunciativa permite que o enunciatário tenha liberdade para acompanhar a série uma vez por semana, por exemplo. Ao mesmo tempo, a enunciação alinhava o conjunto de histórias em uma totalidade e, nesse sentido, caracteriza-se pela alternância de pontos de vista sobre uma mesma cena, alterando perspectiva, tom, opiniões e julgamentos.



Figura 1: Menu de abertura do Visão 360° *Justiça*.  
Fonte: Gshow (2017)<sup>3</sup>

<sup>2</sup>Para a semiótica, a significação é concebida como um percurso, composto por três níveis – fundamental, narrativo e discursivo – organizados em uma hierarquia que vai das estruturas mais simples e abstratas às mais complexas e concretas. No nível fundamental, parte-se de uma oposição fundamental, para realizar uma espécie de mapeamento da sintaxe e da semântica profunda do texto. No narrativo, entram em cena os sujeitos, objetos e valores, cujos Percursos Narrativos se organizam em Esquemas Narrativos. No nível discursivo, observa-se a instauração das categorias enunciativas (pessoa, tempo e espaço), bem como os arranjos temático-figurativos do texto.

<sup>3</sup>Disponível em: <<https://goo.gl/zcCfBj>>. Acesso em: 7 out. 2017.

Acreditamos que a estratégia enunciativa adotada na transmissão da minissérie confere densidade aspectual ao enunciado, aproximando-o do *hiperseriado* ao permitir, entre outras coisas, que o enunciatário possa optar entre assistir à série integralmente ou concentrar-se nos programas narrativos de um dos personagens, acompanhando apenas um determinado dia da semana. Segundo Janet Murray: “Num hiperseriado bem concebido, todos os personagens menores seriam protagonistas potenciais de suas próprias histórias, proporcionando, assim, tramas alternativas dentro da malha maior da história” (MURRAY, 2003, p. 240).

A análise aqui empreendida parte da noção de aspectualização em semiótica para descrever e explicar um produto discursivo emitido por um canal de TV aberta e, portanto, com boa abrangência de público e alta circulação. Mais especificamente, procuramos compreender as implicações da utilização dessa dinâmica aspectual na construção de uma narrativa ficcional televisiva. Além disso, propomo-nos a refletir sobre o modo como o audiovisual tem se lançado à tarefa de criar narrativas que convençam e atraiam o público, como foi o caso de *Justiça*. Antes de mergulhar na análise propriamente dita, discutiremos o conceito de aspectualização com o intuito de tornar claro o aporte teórico utilizado na análise.

### **Teoria, método, objeto**

A semiótica desenvolvida a partir dos postulados de Greimas apresenta desde os estudos pioneiros de Jean-Marie Floch e Eric Landowski uma vocação para o estudo de textos visuais e midiáticos. No Brasil, não foi diferente, e muitas pesquisas voltaram-se para textos midiáticos. Nesse conjunto, há uma expressiva produção em semiótica acerca de produtos audiovisuais, e muitas delas recortam especificamente a televisão.

Tomando a TV como objeto e observando a produção contemporânea da TV brasileira, a minissérie *Justiça* chamou-nos atenção. Para além das estratégias de sincretização entre as linguagens, evidentes em efeitos de câmera, montagem, sonoplastia e fotografia, consideramos uma chave de análise a estratégia discursiva adotada na emissão da série. Cremos, inclusive, que a audiência alcançada pelo seriado seja devedora, em boa medida, do desenvolvimento da narrativa em teia e da estratégia enunciativa que privilegiou a alternância de pontos de vista e de protagonistas. Para tratar dessa questão, pretendemos revisitar a noção de aspectualização, relacionando-a aos estados passionais que tomam e modalizam os sujeitos instaurados no enunciado.

Aspecto é uma noção tratada pela linguística como a representação da duração, do desenvolvimento, do acabamento por meio de categorias gramaticais. Ao trazê-la para o escopo da semiótica, sentiu-se a necessidade de expandi-la para as categorias discursivas de pessoa e espaço. No verbete do primeiro *Dicionário de Semiótica*, a aspectualização foi assim posta por Greimas e Courtés:

No quadro do percurso gerativo, compreender-se-á por aspectualização a disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador [...] para quem a ação realizada por um sujeito instalado no discurso aparece como um processo, ou seja, como uma “marcha”, um “desenvolvimento”. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 39)

O aspecto, visto como um ponto de vista sobre a ação, prevê o julgamento do observador, responsável por classificar o processo em andamento, do ponto de vista da temporalidade, como acabado ou inacabado, durativo ou pontual, incoativo ou terminativo. Nessa fase da teoria, a ênfase foi dada à categoria temporal, ainda que os autores do dicionário apontem que a aspectualização “parece ser geral e caracterizar os três componentes, que são a actorialização, a espacialização e a temporalização, constitutivos dos mecanismos de debreagem” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 39). Com o avanço da teoria, a noção de aspectualização é ampliada e revista, passando a ser considerada em face dos componentes modais e passionais. Segundo Gomes (2012):

A aspectualização, para a semiótica, pode ser considerada como uma faceta da conversão em discurso das estruturas modais invariantes mais abstratas que explicam a lógica dos percursos narrativos e passionais dos textos, sem se restringir à observação das marcas gramaticais e lexicais pontuais dos enunciados para sua apreensão. (GOMES, 2012, p. 12)

Essa faceta relaciona a aspectualização ao modo de enunciar, isto é, ao projeto construído pelo enunciador que pode, por exemplo, dar relevo a determinados programas narrativos enquanto apaga outros, utilizar mecanismos para acelerar e compactar ou prolongar sensações. Zilberberg, ao tratar da aspectualização, considera que

a semiótica, divergindo de sua escolha inicial, terminou por conceder ao aspecto um alcance extraordinário, muito além de sua aplicação ao processo: figuradamente falando, o aspecto é a análise do devir ascendente ou decadente de uma intensidade, fornecendo, aos olhos do observador atento, certos mais e certos menos. (ZILBERBERG, 2006, p. 166-167)

Em sua proposta analítica, Zilberberg propõe que a significação depende do modo como o sujeito percebe os fatos ao seu redor. A percepção é descrita pela ótica da tensividade, que constitui um espaço dinâmico onde se relacionam grandezas intensivas e extensivas. Enquanto as primeiras afetam os estados de alma e compõem-se pelas subdimensões da tonicidade e do andamento, as grandezas extensivas reúnem as subdimensões da temporalidade e da espacialidade e se referem aos estados de coisas. As relações entre grandezas caracterizam-se pela dinamicidade, que pode ser cifrada pelo olhar do “observador atento” como aumentos e diminuições. Assim, se o andamento é acelerado, condensa-se o tempo, favorecendo o susto e o espanto. Se, por outro lado, o andamento é desacelerado, a duração estende-se e as etapas são percebidas sem sobressaltos.

Essa lógica gradual, uma espécie de quantificação dos afetos, confere à aspectualização ampla operacionalidade, na medida em que torna possível compreender de que modo a aspectualização recai sobre as categorias de pessoa, tempo, espaço, bem como sobre modalidades e paixões. Como nos mostra Fiorin (2007), “a ira é pontual, o ódio é durativo”. Sobre as paixões incidem, ainda, modulações tensivas, pois “a diferença entre a alegria e a exultação é de intensidade; também o são as distinções entre temor e desespero, medo e pavor” (FIORIN, 2007, p. 5-6). Como medir e julgar atitudes e ações? Ambiguidades e incoerências de sentimentos presentes em *Justiça* podem ser explicadas pela gradação que permite fundir e confundir ações de repulsa e atração, por exemplo.

Na análise, enfatizaremos a aspectualização de pessoa, sem deixar, entretanto, de abordar a aspectualização temporal, especialmente no nível da enunciação. Para isso, observaremos o julgamento dos comportamentos dos actantes inscritos no enunciado ou enunciação, que, de acordo com essa lógica gradual, conforme Fiorin (1989), podem ser considerados excessivos e insuficientes (avaliados como disfóricos) ou sujeitos da justa medida (tomados como eufóricos e desejáveis). Ao diferenciar o sujeito econômico do avarento, por exemplo, Greimas e Fontanille chamam atenção para o fazer judicativo do observador:

Se o fazer econômico só é julgado enquanto fazer, do ponto de vista de sua eficácia ou de sua oportunidade, o mesmo não ocorre com o avarento; este será julgado sobre a existência, em sua competência, de uma disposição passional excedentária... (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 149)

Passemos à análise, a fim de compreender como excessos e faltas complexificam os personagens de *Justiça* e de que modo isso é alinhavado pelo modo de dizer da minissérie.

## Análise

Para fins analíticos, recortaremos mais propriamente os desdobramentos narrativos que envolvem o personagem Vicente, jovem rico e mimado que, tomado pelo ciúme, assassina a noiva Isabela, na frente de Elisa, mãe da vítima. Elisa, durante os sete anos em que o assassino esteve preso, elabora um plano de vingança: matá-lo no exato momento em que ele for solto. Para executar esse programa, Elisa, professora de Direito, acompanha cada movimento da prisão de Vicente e faz aulas de tiro ao alvo. No dia do acerto de contas, ela vê que Vicente teve uma filha durante a estadia na prisão. A ação de ter uma filha constitui um programa narrativo de aquisição para Vicente, mas se converte em um contra-programa para Elisa, que, emocionada com a cena, perde a coragem de realizar a reparação. Livre da prisão, Vicente vai ao apartamento de Elisa para pedir perdão. Ela, descontrolada, nega. O assassino insiste pelo perdão em várias situações e torna-se aluno de Elisa. Com o passar do tempo, cada vez mais próximos, os dois acabam se envolvendo intimamente, mas Elisa continua afirmando que não o perdoou. Com o prosseguimento da narrativa, a esposa de Vicente vai sendo tomada pelo ciúme e desconfiança. No auge, vai até a casa da professora e, ao flagrar o adultério, faz um escândalo e confronta Elisa com o absurdo da situação: envolver-se sexualmente com o assassino da própria filha.



Figura 2: Elisa preparada para vingar-se de Vicente em frente à prisão.  
Fonte: Gshow (2017)



Figura 3: Elisa vê o encontro entre Vicente e a filha.  
Fonte: Gshow (2017)



Figura 4: Beijo entre Vicente e Elisa.  
Fonte: Gshow (2017)

Esse desdobramento narrativo é distribuído em cinco capítulos, apresentados semanalmente, sempre às segundas-feiras. Ao final do episódio, uma voz em off anuncia ao telespectador que, para continuar acompanhando a história de Vicente, deve voltar a assistir à série na próxima semana, já que na terça-feira será apresentada a história de Fátima, que vem a ser a empregada doméstica da casa de Elisa. No espectro da aspectualização temporal da enunciação, essa pausa colabora, de um lado, com o caráter reflexivo da série, pois dá aos enunciatários o tempo necessário para pensar sobre as atitudes dos atores do enunciado e buscar respostas para as indagações, ao mesmo tempo em que aguça a curiosidade e o anseio pela continuidade dos fatos narrados, cujos vestígios aparecem em outros capítulos, seja na retomada da mesma cena por outro ponto de vista, seja pela presença ao fundo de uma situação já passada ou ainda por ocorrer. A estratégia enunciativa promove entrelaçamentos e entrocamentos que contribuem para a celeridade, antecipando, para o enunciatário, as expectativas ou retardando-as em relação ao esperado. Como exemplo, podemos citar a cena de uma conversa entre Vicente e Elisa, interrompida pela chegada da empregada Fátima. Na segunda-feira, prevalece o ponto de vista de Vicente e Elisa, que são flagrados por Fátima. As impressões, sensações e julgamentos de Fátima não são desenvolvidos neste momento, mas o enunciatário tem ciência de que Fátima vê o encontro inesperado e se choca. Já na terça-feira, a cena é retomada, tendo como foco o olhar de Fátima e os desdobramentos disso. A cena mostrada na segunda-feira antecipa o constrangimento e o impacto de Fátima diante da proximidade crescente entre Vicente e Elisa. A estratégia enunciativa convida o enunciatário a refletir sobre o insólito da situação, estendendo o fato e retomando-o por meio de outra perspectiva.



Figura 5: Conversa de Vicente e Elisa interrompida por Fátima.  
Fonte: Gshow (2017)



Figura 6: Fátima flagra Vicente e Elisa conversando.  
Fonte: Gshow (2017)

No dia do crime, Vicente, passionalizado pela ira diante da traição de sua noiva, constitui-se como antissujeito de Elisa. A falta gerada pela perda da filha a move em busca da vingança. Vicente sofre de arrependimento e culpa e, também, pela falta de Isabela. Elisa, em seu plano nunca executado, tenta adquirir competência para tornar-se antissujeito de Vicente e acredita que, interrompendo a vida do assassino, liquidará a falta sofrida. Entretanto, Vicente, também um sujeito de falta, em busca de atenuação pelo excesso de culpa, adota uma estratégia de ação, e sua narrativa torna-se ascendente: persegue Elisa para pedir perdão, ajoelha-se diante dela, vai à casa e ao trabalho da professora, põe na própria filha o mesmo nome de sua ex-noiva e filha de Elisa, torna-se aluno e, por fim, amante da ex-sogra.

O aumento progressivo de mais culpa e de mais aproximação entre os dois atores vai num crescente insustentável, e Elisa torna-se cada vez mais um sujeito desatinado e excessivo. Isso fica marcado nos gestos descoordenados, na respiração ofegante, nos ataques de ira e gritos da personagem. A professora, de modo aparentemente incoerente, euforiza e dá continuidade à relação com Vicente, o assassino, como um modo de evitar o vazio total que sentiria ao assumir a perda irreparável da filha. Caso Elisa concedesse o perdão a Vicente, o perdão seria julgado como uma performance positiva. Ao receber uma acentuação tônica, o perdão, mesmo não assumido pela personagem, converte-se em um querer-bem, configurado como amizade ou mesmo amor, passando a ser visto como algo da esfera do imprevisto e do inaceitável.

Aproximados pela falta de Isabela e pelo desejo de liquidação da falta, ambos tentam se salvar em atitudes extremas. Vicente persegue o perdão, para atenuar a culpa. Elisa, ao não conceder o perdão, alimenta a aproximação de ambos, prolongando e desejando o contato com o assassino, como um modo de minimizar o sofrimento extremo e insuportável causado pela perda da única filha. Elisa, portanto, agarra-se a uma possibilidade de, digamos, uma não ausência da filha, catando o que dela restou na pele do assassino.

Elisa e Vicente, caracterizados pelo encaminhamento narrativo como sujeitos excessivos, são disforizados pelo observador, que focaliza e julga essas atitudes e comportamentos. Juntos, os personagens desempenham o papel de antissujeitos da narrativa de Regina, esposa de Vicente e mãe de sua filha. Modalizada por um apego (querer) em relação a Vicente, Regina ocupa o papel de observador instalado na narrativa, exercendo a função de “moralizador”. Nas palavras de Greimas e Fontanille, “a moralização parece, pois, repousar numa regulação do devir social, em axiologias modais superpostas (no nível semionarrativo) e no sentido da medida (no nível discursivo)” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 153). Ainda, nas palavras dos autores de *Semiótica*

*das paixões*, se nos colocarmos numa perspectiva da construção do ator, a moralização é sua fase final e, portanto, comporta do ponto de vista aspectual “tanto o traço terminativo, quanto o acabado” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 156)

As ações excessivas de Vicente e Elisa resultam na passionalização de Regina, que, tomada pela raiva e desconfiança, invade a casa de Elisa, flagra o adultério e faz um escândalo. Nas palavras de Tatit: “Se a falta desencadeia ações para a sua liquidação, o excesso produz estados passionais que indicam a necessidade de interromper as ações do outro – às quais são imputadas intenções antagonistas” (TATIT, 2011, p. 37).

Para conter esse excesso, no último capítulo, os observadores instaurados e sincretizados no sujeito Regina e também na empregada Fátima promovem o julgamento, que tem como objetivo interromper o excesso insuportável. Na cena do flagrante, a esposa de Vicente estapeia Elisa e dispara: “Mesmo que ele não fosse casado e não fosse meu marido, ele matou sua filha!... Espero que sua filha veja a merda que você está fazendo!”. Elisa responde: “Você não tem o direito de me julgar”, mas logo depois, ao desabafar com a empregada Fátima, admite que Regina tem razão.

Fátima, por sua vez, protagonista dos episódios das terças-feiras, ainda que tenha sido vítima de um falso flagrante e presa injustamente, é marcada pelo traço da generosidade e benevolência. A personagem perdoa o policial inescrupuloso que destruiu sua vida e sua família. Caracterizada nos episódios da terça-feira como sujeito da justa medida, Fátima, no papel de observador, julga e discorda das ações de Elisa. Mesmo com grande dificuldade financeira, a doméstica pede demissão por não concordar com o envolvimento da patroa com o assassino. Interessante notar que o perfil aspectual do observador é eleito com uma função específica na narrativa. Caso Fátima fosse também um sujeito excessivo, poderia observar a aproximação entre Elisa e Vicente por outra ótica.

Somente ao ser confrontada por Regina e Fátima, Elisa cai em si e decide se afastar definitivamente de Vicente. Os dois têm ainda um último encontro, mas sofrem um acidente de carro. Ao ver Vicente ferido, Elisa telefona para a emergência, mas, num impulso, decide omitir o socorro e desliga o telefone, deixando-o agonizar até a morte. O acidente funciona como a possibilidade de interrupção do excesso, pois como explica Tatit, “o excesso lhe provoca o ímpeto de parar a continuidade que exorbita” (TATIT, 2011, p. 37). Em um movimento sádico, Elisa prolonga o prazer de sua vingança, indo ao enterro de Vicente. Com a morte do assassino, a reparação ocorre, Elisa liberta-se do sentimento de vingança e consegue elaborar o luto, doando as roupas da filha.

Pelo exemplo dado, pode-se notar que o ritmo dos episódios é bastante acelerado, marcado pelo suspense, situações dramáticas e inesperadas, ambiguidade de sentimentos, arranjos modais contraditórios e subversão de valores, como no

caso de Elisa que substitui a repulsa pela atração, numa “performance concessiva” (ZILBERBERG, 2006, p. 197), passando a desejar (querer), o que é julgado como indesejável (não querer/ não dever). Os casos extremos tratados na série se ancoram em oposições que abordam os limites entre vida e morte, amor e ódio, atração e repulsa, evidenciando o caráter explicitamente argumentativo da narrativa, cujo “ponto de vista designa a expressão de um juízo, de uma opinião, de uma tomada de posição” (BERTRAND, 2003, 117). O enunciatário é convocado a tomar uma dessas posições, pois na série há vários outros sujeitos inocentes que são condenados ou mortos, e outros culpados que são absolvidos ou ficam impunes. Aborda-se, pois, os limites entre justiça e injustiça, dando a essas noções tratamento gradual e revelando aspectos diversos de situações e sentimentos.

### **Considerações finais**

Os observadores, como atores-participantes instalados em diferentes pontos no lugar e no tempo da narrativa, assumem papéis cognitivos, pois percebem, examinam e, também, papéis passionais, já que temem, suspeitam, desconfiam. A minissérie recobre a reflexão com tintas passionais, convocando o narratário a tomar partido no debate, como explicitado na chamada da minissérie a partir da pergunta: “o que essas histórias vão provocar em você?”, e a perceber o mundo pelo viés das emoções. Tomado pelo horror e pela angústia, pela saturação e pelo excesso, passará o enunciatário a ver na vingança uma coisa justa? Apresenta-se uma visão em profundidade dos estados de alma de sujeitos em situações-limites, tais como: uma mãe que presencia o assassinato da única filha, um marido amoroso que pratica eutanásia na esposa tetraplégica, a jovem negra presa injustamente como traficante de drogas. Por meio disso, a enunciação gerencia o ritmo que condensa e estende sensações e passagens de um estado a outro.

Ao enunciatário que assiste a todos os episódios, oferta-se uma rede em que os caminhos aparecem cruzados: Antenor, pai de Vicente, protagonista dos episódios da segunda-feira, atropela a esposa de Maurício, protagonista dos episódios da sexta-feira. Ao enunciatário que opta por acompanhar um ou outro dia da semana somente, é dada uma narrativa em totalidade que pode ser completada por meio do portal de entretenimento da Globo<sup>4</sup>. O especial *Visão 360° Justiça*, retoma o conteúdo apresentado e propõe uma visualização interativa em que os entroncamentos entre os diferentes dias da semana são visualmente esquematizados.

<sup>4</sup>Disponível em: <<https://goo.gl/z3Q7DV>>. Acesso em: 30 out. 2017.

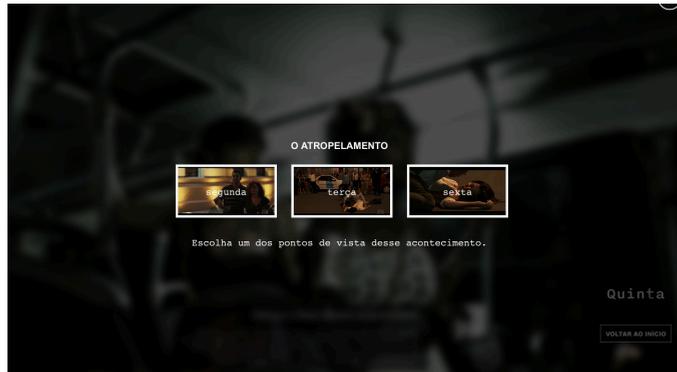


Figura 7: Cena do atropelamento mostrada por três ângulos diferentes.  
Fonte: Gshow (2017)

O projeto enunciativo prevê um enunciatário interessado em compreender a rede narrativa e, caso tenha perdido algum episódio, reordenar os fatos ocorridos. O especial, disponível na internet, serve como estratégia de “recuperação”, cuja função é reapresentar o conteúdo, ampliando a duração da exposição (FECHINE, 2013, p. 39). O projeto gráfico e visual do Visão 360° *Justiça*, chama atenção para a complexidade da estratégia enunciativa, ao mesmo tempo em que didaticamente explica o esquema narrativo e o projeto enunciativo.

Na análise, consideramos que o adensamento aspectual, tanto na construção dos atores do enunciado quanto na estratégia discursiva adotada na minissérie, colabora para construir um produto discursivo que, mesmo marcado pela presença do didatismo, de pinceladas de finais felizes e ações previsíveis, próprias das produções da TV aberta, foge à simplificação e consegue constituir, portanto, uma boa narrativa. Para atrair e fidelizar o público, além da visão em profundidade dos sujeitos e dos percursos narrativos, oferta-se ao enunciatário a escolha da frequência em que assistirá ao seriado, aguçando, ao mesmo tempo, o desejo de atar as diferentes pontas do fio narrativo.

## Referências

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EdUSC, 2003.

FECHINE, Y. et al. “Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo”. In: LOPES, M. I. V. (Org.). *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 19-60.

FIORIN, J. L. A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator. In: SEMINÁRIO DO GEL, 18., 1989, Lorena. *Anais...* Lorena: GEL, 1989.

\_\_\_\_\_. “Paixões, afetos, emoções e sentimentos”. *Cadernos de Semiótica Aplicada*,

Araraquara, v. 5, n. 2, p. 1-15, 2007. Disponível em: <>. Acesso em: 10 ago 2017.

GOMES, R. S. “Aspectualização e modalização no jornal: expectativa e acontecimento”. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 11-20, nov. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/2XPW6o>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.  
GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintomas?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

LOPES, M. I. V; GÓMEZ, G. O. *(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva*: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.

MURRAY, J. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural; Unesp, 2003.

TATIT, L. “Quantificações subjetivas: crônicas e críticas”. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 42, p. 35-50, 2011.

ZILBERBERG, C. “Síntese da gramática tensiva”. *Significação*, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 163-204, 2006.

\_\_\_\_\_. *Elementos de gramática tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

### Referências audiovisuais

JUSTIÇA. Criação: Manuela Dias. Brasil, 2016.

Submetido em: 14 ago. 2017 | aprovado em: 17 out. 2017