

**Aspectos da sintaxe discursiva na ficção televisiva:
uma análise sobre as projeções enunciativas da minissérie *Decadência***

*Aspects of discursive syntax in television fiction:
an analysis of enunciative projections in the miniseries *Decadência**

Rondinele Aparecido RIBEIRO¹

Resumo

O artigo propõe uma análise dos processos de significação da minissérie *Decadência* (Rede Globo, 1995), escrita por Dias Gomes. À luz dos pressupostos da Semiótica Discursiva de linha francesa, toma-se como objeto de estudo o primeiro capítulo da obra, buscando desvelar os mecanismos enunciativos que orientam a discursivização desse texto de ficção televisiva. Adota-se como ferramenta metodológica o Percorso Gerativo de Sentido, com ênfase no nível discursivo, no qual categorias como pessoa, tempo e espaço são instauradas por meio de mecanismos de embreagem e debreagem. Além disso, demonstra-se como a minissérie, inscrita em uma situação comunicativa específica – marcada pela encenação de práticas de vida –, atualiza estratégias narrativas de matriz melodramática e realista, dialogando com a história nacional recente e contribuindo para a mediação simbólica das experiências sociais do enunciatário.

Palavras-chave: Semiótica. Nível Discursivo. Sintaxe Discursiva. Sincretismo. Televisão.

Abstract

This article proposes an analysis of the processes of signification in the miniseries *Decadência* (Rede Globo, 1995), written by Dias Gomes. Based on the theoretical framework of French Discourse Semiotics, the study focuses on the first episode of the work, aiming to unveil the enunciative mechanisms that guide the discursivization of this television fiction text. The methodological approach adopted is the Generative Path of Meaning, with emphasis on the discursive level, in which categories such as person, time, and space are established through mechanisms of *embrayage* and *débrayage*. Furthermore, the article demonstrates how the miniseries – inscribed in a specific communicative situation, marked by the staging of everyday practices – updates narrative strategies of both melodramatic and realist matrices, engaging in dialogue with Brazil's recent history and contributing to the symbolic mediation of the enunciatee's social experiences.

Keywords: Semiotics. Discursive Level. Discursive Syntax. Syncretism. Television.

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

Introdução

Este artigo propõe-se a examinar os processos de significação de um texto de ficção seriada televisiva. A partir dos referenciais da Semiótica Discursiva de linha francesa – também conhecida como Semiótica Greimasiana –, toma-se como objeto de análise a minissérie *Decadência*. A investigação adota como ferramenta metodológica o 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 instauradas por mecanismos de debreagem e embreagem. Entretanto, em alguns momentos, a análise também recorre ao nível narrativo, especialmente no que se refere à organização dos programas narrativos (de base e de uso) e à definição dos papéis actanciais. Essa abordagem integrada se justifica porque a compreensão do discurso televisivo depende da articulação entre os modos de organização da narrativa (nível narrativo) e as formas como essa narrativa se atualiza na enunciação (nível discursivo).

Exibida em 1995 pela Rede Globo de Televisão², a minissérie escrita por Dias Gomes, contou com a direção de Regis Farias, Zeca Moraes e Leila Martins, tendo estreado no dia 5 de setembro de 1995, totalizando 12 capítulos. Prevista para ser exibida entre 1993 e 1994, a minissérie teve sua estreia adiada por motivos controversos. A mídia impressa e televisiva sugeriu razões de ordem política, uma vez que tramitava no Congresso a votação sobre as concessões de rádio e televisão – o que tornaria arriscada para a emissora a veiculação de uma narrativa polêmica. O autor, contudo, atribui o adiamento a questões orçamentárias da emissora.

Como estratégia discursiva, vale ressaltar que a emissora, enquanto destinadora do discurso, recorreu aos procedimentos de tematização da história nacional recente, buscando representar, dentro de seu quadro de valores, aspectos da trajetória do país – seja por meio da transcrição de obras literárias, seja por meio da dramatização de casos e personagens reais (Kornis, 2007) ou ficcionais. Nesse sentido, observa-se que tal

² Vale ressaltar que utilizamos a denominação Rede Globo de Televisão sobretudo por se tratar de uma emissora pertencente ao Grupo Globo, um dos maiores conglomerados midiáticos do país. Entre os veículos que compõem esse grupo, destacam-se o jornal O Globo – que compartilha o nome da emissora – e diversos canais de televisão. Em 2003, a empresa lançou sua primeira plataforma de vídeos, o Globo Media Center. Com a popularização das plataformas digitais e dos serviços de streaming, em 2015 foi criado o Globoplay, serviço que permite o acesso à programação da TV Globo em tempo real, além de conteúdos sob demanda.

estratégia, ao conferir visibilidade a determinados temas, reafirma o estreito vínculo mantido com a tradição literária. Nesse caso, com o biografismo, conforme analisa Galvão (2005), e com as estratégias narrativas exploradas pelo novo romance histórico, que ampliam as possibilidades de tematização das práticas de vida da nação.

Seguindo o formato folhetinesco e as convenções realistas melodramáticas já sedimentadas, *Decadência* foi a primeira minissérie brasileira a encenar criticamente o contexto histórico da Nova República, marcado por uma profunda crise moral, ética e política. Enquanto produto da enunciação, vale destacar que o texto televisual se efetiva, no plano comunicativo, como uma construção discursiva marcada por posicionamentos valorativos e ideológicos, que dão visibilidade a determinadas práticas de vida, as quais são encenadas no texto televisivo e podem perfeitamente ser analisadas pelas marcas enunciativas.

Com efeito, tais marcas efetivam as projeções de espaço, tempo e pessoa (Barros, 2003; Fiorin, 2024; Terra; Pacheco, 2017). Na esteira de Benveniste (1989), destacamos que a enunciação, portanto, pode ser recuperada pela análise do texto, já que o enunciador deixa marcas linguísticas que comprovam sua atuação como instância produtora do discurso. Afinal, como destaca o autor: “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (Benveniste, 1989, p. 82), sendo sempre pressuposta pelo texto enunciado.

Ainda cabe salientar que é por meio da análise da enunciação que se observa a materialização da ideologia e da visão de mundo do enunciador, uma vez que o texto é sempre atravessado por determinações histórico-sociais. Assim, enquanto resultado de uma enunciação complexa³, a minissérie constitui uma textualidade fértil para tematizar a nação, pois veicula modelos e opiniões políticas, modela visões de mundo e valores sociais, além de dar visibilidade a determinados comportamentos e conflitos. Nesse processo, enquanto produto da enunciação, recria, dentro das estratégias discursivas da emissora, enquanto destinadora do discurso, aspectos da história brasileira, configurando-se como instância simbólica relevante na mediação das experiências nacionais.

³Limoli e Teixeira (2014, p. 103), ao explicarem a complexidade da enunciação televisual, ressaltam que “[...] estamos diante de uma enunciação bastante complexa, já que intervêm, na constituição do texto televisivo, múltiplos atores: o autor do texto, os atores personagens (feixes de papéis temáticos e figurativos), os atores-artistas, os patrocinadores, a emissora de TV e, por que não dizer, o próprio público telespectador, que age diretamente na construção da trama”.

Entre emoção e manipulação: a construção do vínculo com o enunciatário

A Semiótica destaca-se como uma teoria de base sólida para a análise dos processos de significação de um texto. Seu principal traço consiste em oferecer um instrumental voltado à abordagem imanente dos discursos, ao “reconhecer no objeto textual uma organização subjacente, cuja lógica interna deve ser desvelada por meio da análise” (Médola, 2019, p. 10). Compreendemos, assim, que a análise de uma produção televisiva a partir das ferramentas da Semiótica Discursiva exige, em um primeiro momento, uma reflexão sobre a própria noção de texto – concebido, no âmbito da teoria, como uma unidade de significação e de comunicação.

Segundo Barros (2003), o texto é entendido como uma totalidade organizada que articula, em sua superfície, níveis de expressão e de conteúdo. Tal concepção pressupõe que a significação emerge da articulação entre o plano da expressão e do conteúdo:

Um texto define-se de duas formas que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como um objeto de comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A primeira concepção de texto, entendido como objeto de significação, faz com que seu estudo se confunda com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como um “todo de sentido” [...]. A segunda caracterização do texto não mais o toma como objeto de significação, mas como objeto de comunicação entre dois sujeitos. Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas (Barros, 2003, p. 7, grifos no original).

É importante assinalar que a Semiótica busca compreender os modos de produção de sentido a partir de mecanismos de estruturação interna que operam sobre elementos linguísticos, visuais, sonoros e espaciais nos mais diversos tipos de texto. Para a análise dos processos de significação, essa teoria adota um modelo imanentista denominado Percurso Gerativo de Sentido, concebido como um simulacro metodológico sustentado por ferramentas operacionais consistentes.

No âmbito da investigação semiótica, destaca-se, inicialmente, a abstração do plano da expressão, com ênfase no plano do conteúdo. No entanto, o retorno ao plano da expressão ocorre sempre que este se revela pertinente para a construção do sentido, isto é, quando atua de forma significativa na organização discursiva do texto. Ao

contextualizar o modelo teórico-metodológico proposto pela teoria para analisar o processo de produção de sentido, Fiorin (2024) salienta que o Percurso Gerativo de Sentido consiste em “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetíveis 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” (Fiorin, 2024, p. 20). Com efeito, esse modelo teórico-metodológico possibilita acompanhar, de modo progressivo, a gênese do sentido, partindo de suas instâncias mais abstratas até alcançar sua concretização no discurso, evidenciando, assim, as leis que regem a organização textual.

Resumidamente, o nível fundamental, visto como o mais abstrato, estabelece a oposição semântica que estrutura o texto. O nível narrativo, por sua vez, simula o agir dos sujeitos no mundo, organizando a narrativa a partir da busca por objetos de valor e das transformações de estado dos actantes. Já o nível discursivo, o mais concreto e próximo do plano da expressão, é aquele no qual a estrutura narrativa é atualizada por meio da enunciação, instaurando-se as categorias de pessoa, espaço e tempo, para usarmos as definições de Barros (2003). É nesse nível que o texto se realiza como discurso, inscrito em uma situação comunicativa específica e portador de uma visão de mundo particular.

Em conformidade com os pressupostos da Semiótica de linha francesa, as estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando são apropriadas pelo sujeito da enunciação. Nesse processo, o discurso se configura pelos modos como a enunciação se articula com o conteúdo que ela mesma coloca em funcionamento. Com base nessa perspectiva, a análise aqui proposta se concentra na sintaxe do nível discursivo, com ênfase nas projeções enunciativas. Neste artigo, a análise se restringirá a algumas cenas específicas da minissérie, selecionadas com o objetivo de exemplificar como se operam as projeções enunciativas no texto televisual. Com efeito, interessa-nos focar como os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação, que, ao convertê-los em discurso, instaura as categorias de pessoa, espaço e tempo por meio de dois mecanismos discursivos: a *debreagem* e a *embreagem*.

De forma mais detida, nas palavras de Fiorin (2024, p. 59, grifo do autor):

A *debreagem* enunciativa projeta, pois, no enunciado o *eu-aqui-agora* da enunciação, ou seja, instala no interior do enunciado os actantes enunciativos (eu/tu), os espaços enunciativos (aqui, aí, etc) e os tempos enunciativos (presente, pretérito perfeito 1, futuro do presente). A *debreagem* enuncia constrói-se com *o ele, o alhures e o então*, o que significa que, nesse caso, ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação.

Nas formulações do autor, a *debreagem* é o procedimento pelo qual se instala no texto uma instância de enunciação marcada por um *eu-aqui-agora*. Esse mecanismo, como destaca o estudioso pode se manifestar de duas formas distintas a saber: a *debreagem enunciativa* e a *debreagem enunciva*. Esta se caracteriza quando o sujeito da enunciação deixa marcas linguísticas no enunciado, o que gera um simulacro da enunciação e produz o efeito de sentido de subjetividade. A *debreagem enunciva*, por sua vez, ocorre quando há o apagamento da instância enunciativa, resultando em um efeito de sentido de objetividade.

Diferentemente da *debreagem*, que projeta o *eu-aqui-agora* no discurso, a *embreagem* realiza um movimento inverso, promovendo um retorno à instância da enunciação e neutralizando as marcas de pessoa, tempo e espaço. Em termos discursivos, isso significa que a *embreagem* reinscreve o sujeito da enunciação no texto, reativando os índices deixados pela *debreagem*. Nesse sentido, a *embreagem* pressupõe uma *debreagem* anterior, pois é a partir da suspensão das marcas enunciativas que se torna possível reinscrevê-las como estratégia discursiva.

De forma mais detida, nas palavras de Fiorin (2024, p. 41), “[...] a *embreagem* é ‘o efeito de retorno à enunciação’, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado”. Desse modo, apresenta-se como uma operação de retorno de formas já *debreadas* à enunciação – ou seja, elementos anteriormente projetados no enunciado são reintegrados à instância enunciativa – e, com isso, cria-se a ilusão de identificação com o sujeito da enunciação. Trata-se de um simulacro em que a enunciação finge recuperar as formas que outrora projetara para fora de si.

A complexidade enunciativa da ficção seriada televisiva

Analisar o nível discursivo de um programa televisivo constitui uma tarefa desafiadora e instigante, pois implica considerar a atuação de uma ampla variedade de elementos significantes que a televisão, enquanto meio de inscrição textual, é capaz de mobilizar. Desse modo, recursos como trilha sonora, diálogos, sonoplastia, imagens – sejam elas figurativas ou abstratas –, além dos enquadramentos, movimentos de câmera e planos, devem ser compreendidos como significantes em suas respectivas formas de expressão.

Seguindo a linha de pensamento exposta por Barros (2003), Loredana Limoli e Lúcia Teixeira (2014) oferecem contribuições valiosas sobre a aplicação dos referenciais teórico-metodológico da Semiótica aplicados às narrativas de ficção seriada. Com base nas teorizações dessas autoras, a minissérie pode ser definida como “uma história encenada diante de câmeras ou, como sua classificação usual aponta, um texto de teledramaturgia. Trata-se de um texto sincrético, que recorre a diversas linguagens de manifestação” (Limoli; Teixeira, 2014, p. 103), uma vez que os múltiplos códigos mobilizados submetem-se “a uma enunciação única que confere unidade à variação” (Teixeira, 2009, p. 47).

No caso de um texto de ficção televisiva, como já assinalado, observa-se uma enunciação complexa, especialmente porque o produto final exibido resulta da articulação de diversas instâncias do fazer persuasivo, como o roteirista, a emissora, os patrocinadores, os figurinistas, a equipe de direção, a equipe técnica e os artistas, os quais desempenham papéis actanciais ao encenarem a narrativa. Essa multiplicidade de agentes, é importante destacar, implica uma produção enunciativa compartilhada, que se organiza de modo a construir uma proposta coerente de sentido no enunciatário.

Ainda é importante ressaltar que a minissérie, diferente da telenovela, apresenta uma forma de textualização que não possibilita a condensação ou a expansão dos programas narrativos, conforme as variações de recepção dos telespectadores. Desse modo, como atesta Balogh (2002) esse formato está menos ligado à lógica da imposição mercadológica que rege o fazer televisivo.

Enquanto objeto de comunicação, o texto televisivo pode ser analisado a partir de suas determinações contextuais, conforme os pressupostos de Barros (2003; 2011). Isso porque ele se constrói em relação a outros objetos culturais, sendo uma produção inserida em uma sociedade específica, situada em um determinado momento histórico, condicionada por formações ideológicas particulares e circula em meios com uma amplitude de formações discursivas, gerando as mais diversas recepções.

Na minissérie, as marcas da enunciação são evidenciadas, dentre outros aspectos, por meio da identificação de parte dos enunciadores nos créditos das vinhetas de abertura e de encerramento de cada capítulo. Vale ressaltar que tais informações configuram um simulacro do enunciador, que institui uma imagem de autoria compartilhada. Ao assistirmos à vinheta de abertura da minissérie *Decadência*, por exemplo, o enunciatário percebe que o texto tem como destinador a Rede Globo de Televisão, também tem a

informação de que a minissérie foi escrita por Dias Gomes. A vinheta ainda fornece informações sobre o elenco e sobre a direção. Desse modo, já nos créditos iniciais evidencia-se a natureza fragmentada do processo de enunciação televisiva.

Convém salientar que a enunciação se configura como o ato responsável por colocar a língua em funcionamento, resultando na produção de um enunciado (Benveniste, 1989). Trata-se de uma instância linguística que, embora não seja explicitamente visível no texto, é necessariamente pressuposta por ele. Como produto desse ato, o enunciado apresenta marcas que permitem a reconstrução da cena enunciativa, evidenciando a atuação do sujeito da enunciação no processo de significação.

Vale ressaltar que o enunciador situa-se no primeiro nível da enunciação, correspondendo ao “eu” pressuposto que instaura o discurso. Tal instância pode ser associada à figura do autor implícito, embora não se confunda, necessariamente, com o autor empírico. Em determinadas circunstâncias, ambos podem coincidir; contudo, essa coincidência não é obrigatória, uma vez que o enunciador diz respeito a uma posição discursiva construída no interior do texto.

Decadência e os mecanismos de enunciação

Seguindo as estratégias discursivas das produções ficcionais televisivas criadas pela Rede Globo de Televisão voltadas para a tematização da história nacional mais recente, que teve em *Anos Dourados* um marco, *Decadência*, como assinalado anteriormente, foi a primeira produção da Rede Globo a tematizar o problemático contexto político vivenciado pelo país no governo de Fernando Collor de Mello. Do ponto de vista temático, vale ressaltar que a minissérie foi a primeira a encenar o fenômeno da propagação de igrejas evangélicas no país.

Resumidamente, os desdobramentos narrativos de *Decadência*⁴ são organizados em 12 capítulos. O telespectador, na condição de enunciatário, pôde acompanhar os

⁴Antes de apresentar os desdobramentos da narrativa para o telespectador, aparece Edson Celulari, que cumpre o papel de ator discursivo ao apresentar esclarecimentos sobre as ações da minissérie. De modo didático, explica ao telespectador que os fatos se passam entre 1970 e 1992. Acentua que os personagens são fictícios e também destaca que em qualquer setor há pessoas bem e mal-intencionadas. Ainda adverte que a minissérie não pretendia fazer crítica à nenhuma religião em particular. Vale destacar que essa estratégia discursiva procura construir a imagem de uma empresa comprometida com a reflexão sobre os problemas mais urgentes da sociedade – o que contribui para reforçar a credibilidade e o prestígio da emissora, enquanto destinadora do discurso.

desdobramentos da relação amorosa entre Carla e Mariel, interpretados por Adriana Esteves e Edson Celulari. A jovem pertence à família Tavares Branco, tradicional, mas decadente família estruturada em torno de aspecto essencialmente patriarcais e defensora de uma ideologia conservadora católica. Essa família, ao longo da trama, passa por um processo de decadência econômica e moral, mas conserva a tradição e certa reputação de que ainda dispõe no cenário social.

Resumidamente, temos em *Decadência* a tematização de uma prática de vida resultante do período ditatorial. O tempo do discurso narrativo inicia nos desdobramentos do contexto da ditadura, avança nos anos de 1984, marcado pelos debates acerca da campanha pelas Diretas Já, e estende-se até 1992, quando ocorreu o primeiro desfacelamento do país após a retomada da democracia.

Ao analisarmos as estratégias enunciativas de um texto televisual, podemos constatar que o discurso, em sua quase totalidade, é marcado pela recorrência da debreagem como procedimento enunciativo, uma vez que “o enunciador instala um não eu, um não aqui, e um não agora. No não eu, projeta-se o ele; no não agora, projeta-se o então; e, no não aqui, projeta-se o lá, espaço revelado na tela do televisor” (Médola, 2019, p. 21).

Decadência não foge a essa particularidade. Nesse sentido, a instância narratológica da minissérie fundamenta-se, em sua quase totalidade, na recorrência do emprego da debreagem enunciativa, uma vez que os actantes da narrativa se apresentam dissociados do actante da enunciação. Essa estratégia enunciativa, vale destacar, predomina na maioria dos programas narrativos da minissérie, excetuando-se a cena inicial e as cenas finais, nas quais se observam o emprego da delegação de voz a um ator discursivo instalado no discurso.

Nesse horizonte, a projeção da categoria de pessoa ocorre, em grande parte, por meio da enunciação enunciativa em que o diálogo se configura como a forma discursiva predominante. Essa particularidade corresponde a uma debreagem de segundo grau, uma vez que o diálogo é construído entre interlocutor e interlocutário explicitamente presentes no interior do texto (Médola, 2019). Esse procedimento pode ser observado na quase totalidade da discursivização dos programas narrativos em que as projeções de pessoa são instauradas no desenrolar de planos narrativos marcados pelos diálogos mantidos entre

interlocutores e interlocutários explicitamente instalados, o que resulta na criação do efeito de discurso objetivado.

Ainda no que se refere à projeção de pessoa, é oportuno recorrer a uma especificidade destacada por Médola (2019). Ao analisar as projeções actanciais em textos teleficcionais, a autora observa que, embora prevaleça a debreagem enunciva, cuja forma de discursivização se caracteriza pelos diálogos entre as personagens, esse não é o único procedimento de instauração de pessoa. Considerando que a televisão se define por uma linguagem sincrética, tal particularidade, segundo a estudiosa, permite ao enunciador recorrer a diferentes sistemas de significação para construir processos de actorialização. Nesse sentido, mesmo sem recorrer a recursos verbais – como falas ou inserções escritas –, a imagem pode representar a ação de um actante. Um exemplo disso é a cena em que se evidencia o engajamento de Carla e de suas irmãs na luta pela redemocratização do Brasil. De modo metonímico, esse programa narrativo de uso revela a atuação de um actante coletivo. Por meio da debreagem enunciva, a câmera focaliza Carla, Sônia e Suzana saindo de casa com faixas e cartazes, enquanto a sequência é acompanhada pela canção “Quem é esse menestrel”, interpretada por Milton Nascimento. Vale ressaltar que a articulação entre música, imagem e discurso político constrói uma coerência figurativa que evidencia a ação conjunta das personagens: um sujeito coletivo movido por um *querer-fazer* e um *poder-fazer* sustentados pela paixão da esperança em alcançar o objetivo da liberdade.

Na minissérie, os actantes mais evidentes são os atores que interpretam personagens e exercem papéis actanciais no interior da narrativa ficcional. No entanto, como observa Floch (2001), a atuação actancial pode ser dissociada da figura humana visível, estendendo-se a elementos técnicos e discursivos que participam da construção do sentido. Nesse contexto, a antropomorfização actancial torna-se mais ampla e menos explícita, operando por meio de recursos audiovisuais e expressivos próprios da linguagem televisiva. Assim, papéis actanciais podem ser atribuídos à voz de um narrador em *off* (recurso sonoro), aos créditos de abertura e encerramento (recurso visual-verbal), ou à sugestão da presença de um personagem por meio do uso da câmera subjetiva (recurso técnico).

Conforme Médola (2019), tais procedimentos configuram estratégias de inscrição de uma presença no enunciado, articulando uma instância de enunciação que, mesmo não explicitada, mobiliza efeitos de sentido associados à atuação humana no processo

comunicativo. Trata-se, portanto, de modos de organização do discurso que produzem o efeito de uma presença enunciativa, fundamental para a ancoragem do telespectador no universo da ficção.

A recorrência da debreagem enunciativa manifesta-se com menor frequência no texto de ficção seriada. Em *Decadência*, ela se verifica, sobretudo, em dois momentos: na cena do primeiro capítulo, em que a discursivização do programa narrativo se realiza por meio de um *flashback* – quando Carla recebe a delegação de voz para reconstituir a história de sua família –, e na cena final, em que ocorre nova delegação de voz, agora para um enunciador que se projeta no enunciado por meio da *voz over*.

Em outra cena do primeiro capítulo, que revela a origem de Mariel, o procedimento mobilizado também recorre à debreagem enunciativa. Nessa sequência, introduzem-se novos actantes no nível narrativo. Na diegese, após o término da missa, Tavares, Dalva e Lalu dirigem-se à sacristia, onde se encontra padre Giovanni, que se despia dos paramentos religiosos. Nesse momento, o sacerdote solicita ao casal que assumam a responsabilidade por Mariel, o menino que o auxiliava nas atividades da igreja. A cena é marcada pelo emprego da *voz over*, recurso por meio do qual o ator do discurso explica que o garoto é um menino de rua e que pode tornar-se tanto um bandido quanto um homem de bem, desde que encontre alguém que o oriente.

Chama atenção o tom didático com que esse programa é construído discursivamente, revelando uma clara polarização maniqueísta fundamentada no realismo melodramático, estética que se apresenta como preponderante nas narrativas televisivas. Na cena em análise, as ações empreendidas por Mariel são construídas discursivamente de modo a projetar, no telespectador, a imagem de um menino travesso. O furto de uma laranja, enquadrado em primeiro plano pela câmera, adquire projeção figurativa ao funcionar como antecipação simbólica de um modo de vida marcado pela desonestidade, delineando, já no plano da expressão, o eixo temático que orientará os desdobramentos do percurso narrativo desse sujeito.

Na continuidade da cena, após serem persuadidos por padre Giovanni, o casal decide levar o garoto para casa. No carro, o magistrado comenta que evita recusar pedidos feitos pelo religioso, ainda que este fosse adepto da Teologia da Libertação. A fala de Dalva, sua esposa, explicita o conservadorismo da família e reforça a oposição entre o catolicismo progressista e o tradicionalismo dominante naquele universo social.

Na continuidade da cena, tia Lalu questiona se o irmão pretendia adotar o menino. O magistrado não responde, e a cena é interrompida por um corte; a resposta, no entanto, é revelada na cena seguinte, quando, ao chegarem à mansão, Tavares ordena a Jandira, governanta da casa, que dê banho no garoto e o acomode na garagem. Nesse momento, a câmera focaliza o olhar de Mariel em um close que insinua um possível interesse sexual, mesmo diante da aparente diferença de idade entre os personagens.

Vale ressaltar que a criação do menino pela família Tavares Branco evidencia, no plano temático, aspectos da mentalidade social brasileira, notadamente a permanência da lógica do favor como mecanismo de socialização herdado do período colonial numa clara demonstração de um modelo que estrutura até hoje relações marcadas pela hierarquia e pela exclusão. Embora apadrinhado, Mariel jamais foi plenamente integrado ao convívio afetivo e econômico da família, sendo relegado a uma posição subalterna, o que se comprova pelo posto de motorista que ocupará na vida adulta.

As marcas de temporalidade tornam-se perceptíveis ao enunciatário por meio de diferentes estratégias discursivas que ancoram a narrativa em um tempo específico. É importante destacar que essas marcas manifestam-se tanto no discurso verbal, interpretado pelos atores, quanto no discurso não verbal, perceptível, por exemplo, na variação da luminosidade dos ambientes ou nas ações das personagens que indicam o transcurso do tempo na narrativa.

Como destaca Médola (2019), as projeções temporais conferem o efeito de um transcurso temporal bem próximo do cotidiano, uma vez que há ênfase na representação de um tempo que se revela presente. Nas palavras da autora, mesmo em se tratando de uma produção centrada na narrativa histórica, “a representação do fluir temporal é marcador importante da diegese cronológica da narrativa, pois pontua as transformações dos programas narrativos, criando o efeito de sentido de situações diferentes a cada instante” (Médola, 2019, p. 22).

O exame do nível discursivo da minissérie revelou várias projeções temporais. Para ilustrar, podemos citar a recorrência à debreagem enunciativa, ou seja, “aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (ele), o espaço do enunciado (alugres) e o tempo do enunciado (então)” (Fiorin, 2024, p. 39).

Como a minissérie tematiza o período da Nova República, iniciando os desdobramentos narrativos no contexto da ditadura, avançando para 1984, no contexto de luta pelas Diretas Já, até 1992, ano do impeachment de Collor, essa amplitude temporal,

articulada por meio de projeções e debreagens, permite ao enunciador construir um olhar retrospectivo que não apenas narra os eventos históricos, mas os reconfigura sob a perspectiva da crítica social e política.

Trata-se de um recurso que reforça a função testemunhal e memorialística da ficção, em diálogo com a memória coletiva. A alternância entre tempos e vozes, nesse sentido, não apenas estrutura a narrativa, mas também aponta para a complexidade das mediações históricas encenadas. Podemos destacar que a cena inicial do almoço em família, com menções ao presidente Médici e a final da Copa do Mundo entre Brasil e Itália, ancora o discurso no contexto da ditadura, o que contribui para a construção do efeito de verossimilhança deste texto de ficção seriada.

Também podemos citar a recorrência a elipses temporais, recurso comumente empregado quando se “exclui do discurso acontecimentos que fazem parte da diegese, provocando saltos temporais” (Terra, 2015, p. 268). Em *Decadência*, essa elipse temporal projeta a narrativa 14 anos à frente, inserindo os acontecimentos no contexto das campanhas pelas Diretas Já, após a cena em que Mariel e Carla se conhecem.

A sintaxe do discurso ainda projeta no enunciado o espaço, que pode ser de dois tipos: o espaço enunciativo, correspondente ao “aqui” do enunciador, lugar do “eu”, e o espaço enuncivo, vinculado ao “lá”, espaço da terceira pessoa. No caso do texto de ficção televisiva, predomina o espaço enuncivo, uma vez que o discurso se estrutura prioritariamente a partir da exterioridade da cena representada, distanciando o enunciador do conteúdo veiculado. Em *Decadência*, tal lógica não se rompe, pois a presença da debreagem enunciva evidencia que a narrativa se ancora em um “alhores”.

Os programas narrativos dos diferentes núcleos dramáticos desenvolvem-se em espaços internos e externos definidos desde os primeiros capítulos e que se mantêm ao longo de toda a narrativa. Trata-se de ambientes recorrentes, que se estabilizam e se tornam marcas distintivas dos personagens e das ações a eles associadas, contribuindo para a ancoragem da espacialidade do texto televisual.

Como destaca Médola (2019), as projeções espaciais são instauradas com o objetivo de constituírem posições de ancoragem no enunciado, na medida em que se reiteram determinados espaços e ambientes como forma de caracterizar o universo habitado pelos actantes da narrativa:

A reiteração espacial do ambiente doméstico, de lazer ou de trabalho funciona como um elemento de identificação dos actantes em seu contexto social. É também um elemento de simulação da cotidianidade dando o efeito de sentido de real, já que a dinâmica do dia a dia nos impõe uma realidade espacial que nos leva a transitar frequentemente nos mesmos lugares (Médola, 2019, p. 24).

Como assinala a autora, os espaços recorrentes no texto televisual – como os ambientes domésticos, de lazer e de trabalho – exercem papéis fundamentais na construção da espacialidade narrativa e na identificação dos actantes com o telespectador. Essas esferas não apenas localizam a ação, mas também ajudam a constituir os sujeitos dentro de uma rede de valores sociais, afetivos e ideológicos.

O espaço doméstico frequentemente aparece na minissérie como lugar de autoridade, tradição e conservadorismo, em contraste com outros espaços como a rua ou o local de trabalho, que possibilitam confrontos, transgressões ou reorganizações de papéis actanciais. Nesse contexto, a cena inicial do almoço em família, que funciona como uma síntese figurativa do período histórico em que se insere a trama durante os últimos anos da ditadura militar, evidencia o comportamento típico da classe média brasileira.

A mesa posta, os trajes formais, a rigidez das falas e o tom cerimonioso da refeição figurativizam os comportamentos da classe média conservadora que se alinhava ideologicamente ao regime militar. O clima aparentemente harmonioso é tensionado por discursos que evocam sentimentos patrióticos, reforçando a ideia de um Brasil “ordeiro” e “disciplinado”, valores promovidos pelo regime militar. Assim, a cena não apenas introduz os personagens e suas relações, mas também projeta um espaço simbólico no qual se inscrevem os conflitos políticos e afetivos que marcarão o desenvolvimento dos programas narrativos.

Considerações finais

Em conformidade com os pressupostos da Semiótica Discursiva de linha francesa, compreende-se que as estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando são apropriadas pelo sujeito da enunciação. Nesse processo, o discurso se configura pelos modos como a enunciação se articula com o conteúdo que ela própria coloca em funcionamento. Com base nessa perspectiva, a análise aqui desenvolvida

concentrou-se na sintaxe do nível discursivo, com ênfase nas projeções enunciativas, tomando como referência algumas cenas específicas da minissérie, selecionadas com o objetivo de exemplificar o modo como se operam tais projeções no texto televisual.

Tomando-se o Percorso Gerativo de Sentido como ferramenta teórico - metodológica, especialmente em seu nível discursivo, demonstramos que as categorias de pessoa, tempo e espaço são instauradas por mecanismos de debreagem e embreagem, responsáveis por organizar a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Esses procedimentos, vale ressaltar, projetam no texto efeitos de subjetividade e objetividade, regulando a posição do telespectador diante da narrativa e orientando a leitura figurativa e temática das práticas de vida encenadas.

Desse modo, o estudo confirma a pertinência da Semiótica Discursiva para a leitura de textos audiovisuais, uma vez que seus instrumentos analíticos permitem compreender as formas pelas quais o discurso televisivo organiza a significação e constrói um simulacro de realidade, revelando a dimensão enunciativa que sustenta a produção de sentido na ficção seriada.

Referências

- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2003.
- BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. 4. ed. Campinas: Pontes, 1989, p. 81-90.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos da análise do discurso**. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2024.
- FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral. In: **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.
- GALVAO, Walnice. A voga do biografismo nativo. **Estudos Avançados** vol.19, n.55, 2005. p.351-366.
- GOMES, Dias. **Decadência**. (Minissérie em 12 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão). Rio de Janeiro: 1995.
- KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos;

SALIBA; Elias Thomé. **História, e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 97 – 114.

LIMOLI, Loredana; TEIXEIRA, Lucia. O suspense nas frisadas da Avenida Brasil. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 12, n. 1, 2014, p. 101-136.

MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi. **Televisão: linguagem e significação**. Curitiba: Editora Appris. 2019.

TEIXEIRA, Lúcia. Para uma metodologia de análise de textos sincréticos. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; TEIXEIRA, Lúcia. (Org.). **Linguagens na comunicação**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

TERRA, Ernani; PACHECO, Jessyca. **O conto na sala de aula**. Curitiba: InterSaberes, 2017.

TERRA, Ernani. **A produção literária e a formação de leitores em tempos de tecnologia digital**. Curitiba: InterSaberes, 2015.