
A bricolagem enunciativa na quebra da quarta parede: uma cena de telenovela sob análise semiótica*

Antonio Lemes Guerra Juniorⁱ

Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Melloⁱⁱ

Ana Paula Pinheiro da Silveiraⁱⁱⁱ

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar semioticamente a articulação de diferentes projeções enunciativas em uma cena da telenovela *Renascer*, marcada pelo recurso cinematográfico da “quebra da quarta parede”. Sustentada teoricamente pelos estudos da enunciação desenvolvidos no âmbito da Semiótica Discursiva, especialmente no que tange aos conceitos de debreagem e de embreagem, a análise explora como a cena da telenovela configura e reconfigura a cena enunciativa, por meio de procedimentos de sobreposição e de deslocamento, sobretudo de imagens. Os resultados permitem concluir a ocorrência de uma bricolagem enunciativa, em que efeitos de subjetividade/objetividade, presentificação/absenteização e conjugação/deslocação são instaurados com o apoio de recursos digitais próprios da linguagem audiovisual.

Palavras-chave: telenovela; audiovisualidade; enunciação; bricolagem enunciativa.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.230173>.

ⁱ Professor adjunto na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina, PR, Brasil. Email: guerrajr@uel.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8771-908X>.

ⁱⁱ Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina, PR, Brasil. Email: migliozi@uel.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2337-9661>.

ⁱⁱⁱ Docente da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Curitiba, PR, Brasil. Email: apsilveira@utfpr.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6951-6425>.

Introdução

Retomando a concepção benvenistiana de enunciação como o ato de “colocar em funcionamento a língua” (Benveniste, 1989, p. 82) e considerando a possibilidade de extensão conceitual para outros sistemas além do verbal, partimos da ideia de que se enuncia sempre que um código semiótico é mobilizado para materializar os componentes constitutivos desse ato. Em outras palavras, índices actanciais, temporais e espaciais, marcas enunciativas constitutivas, podem revelar-se verbal, não verbal ou sincreticamente.

No âmbito desse contexto reflexivo, o estudo das projeções enunciativas em textos de diferentes materialidades, especialmente nesse deslocamento do verbal para o visual, tem sido recorrentemente explorado por semioticistas. Tal interesse é ilustrado, por exemplo, pelo trabalho de Schwartzmann e Scaliante (2019), cujo objetivo foi o de “refletir sobre os limites e as tensões que se podem perceber entre o que se convencionou chamar, em semiótica francesa, de enunciação verbal, e o que podemos chamar de enunciação visual” (Schwartzmann; Scaliante, 2019, p. 141), e pelo de Higuete (2021), para quem “as teorias da enunciação elaboradas em função dos textos linguísticos devem poder ser transpostas para a semiótica visual” (Higuete, 2021, p. 9).

Conforme Dondero (2019), deve-se a Jacques Fontanille, em *Les espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur* (1989), um dos primeiros movimentos de transposição do conceito de enunciação para o campo do visual e, especialmente no que interessa a este artigo, o do audiovisual, empreendimento continuado por outros pesquisadores da Escola de Paris.

Em linhas gerais, ao pensarmos numa enunciação visual, assim como em qualquer outra manifestação enunciativa, é essencial compreendermos o enunciado como resultado de projeções, como discute Dondero:

O enunciado, seja verbal, pictural, fotográfico, fílmico etc., é entendido na qualidade de totalidade significante: o que associa esses diferentes tipos de enunciado é o fato de terem sido produzidos por um ato enunciativo, ou mesmo por um gesto de projeção, ou seja, por uma debragem. Um enunciado se caracteriza pelo fato de que foi produzido a partir de um ato de projeção que lhe garantiu limites e fronteiras (a moldura, no caso da pintura; a capa e a contracapa, no caso do romance; o crédito e o fundo do crédito, no caso do filme, etc.) (Dondero, 2019, p. 22).

Nesse sentido, voltar o olhar para uma produção audiovisual, como a cena de uma telenovela, por exemplo, em busca de ecos da enunciação, constitui um movimento semiótico produtivo, por meio do qual se alcançam e, mais que isso, se explicam os efeitos de sentido decorrentes da conversão de múltiplos códigos

em discurso. Emerge daí, portanto, o objetivo deste artigo: analisar semioticamente a articulação de diferentes projeções enunciativas em uma cena da telenovela *Renascer* (2024) marcada pelo recurso cinematográfico da “quebra da quarta parede”.

Para isso, a estrutura composicional deste texto está assim configurada: inicialmente, sob a base teórica da Semiótica Discursiva, exploramos os “mecanismos de projeção enunciativa”, com ênfase nos conceitos de debreagem e embreagem; depois, discutimos a “dinâmica da enunciação audiovisual”, com reflexões sobre como se manifestam os índices actanciais, espaciais e temporais na linguagem cinematográfica/televisiva; e, por fim, explicando as estratégias enunciativas mobilizadas em sua composição, apresentamos a análise do objeto selecionado para a discussão.

1. Mecanismos de projeção enunciativa.

Fiorin (2006, p. 75) argumenta que “o fato de a Semiótica pensar-se como uma teoria do discurso faz que se introduza, na teoria, a questão da enunciação”. Essa introdução se dá no instante em que a enunciação passa a ser considerada como instância de mediação entre a possibilidade do discurso e o discurso em si ou, em outros termos, entre estruturas virtuais e estruturas realizadas discursivamente.

Na perspectiva de Greimas e Courtés (2016, p. 167), “a enunciação é o lugar de exercício da competência semiótica”, caracterizada, em linhas gerais, pela habilidade de se operar com estruturas semânticas abstratas que integram a base de um discurso. A partir daí, o sujeito da enunciação torna-se capaz de mobilizar “procedimentos capazes de instituir o discurso como um espaço e um tempo, povoado de sujeitos outros” (Greimas; Courtés, 2016, p. 167), o que constitui sua competência discursiva.

Ao investigar a enunciação e o modo como tais competências são articuladas, a Semiótica permanece atenta ao seu propósito de explicar “como o texto diz o que diz, ou seja, os [seus] mecanismos internos de agenciamento de sentido” (Fiorin, 2006, p. 72). Para isso, ancora-se metodologicamente no percurso gerativo de sentido, em cujo nível discursivo as projeções enunciativas são analisadas, o que possibilita a compreensão dos diferentes processos de discursivização, como a debreagem e a embreagem.

Segundo Greimas e Courtés (2016), podemos definir a debreagem como a operação de projeção, no enunciado, no discurso explícito, das categorias da pessoa, do espaço e do tempo. A embreagem, por sua vez, constitui a operação de retorno à enunciação, com a neutralização dessas mesmas categorias. Falamos, assim, de debreagens e embreagens actanciais, espaciais e temporais, conforme exemplos relacionados no Quadro 1, a seguir:

Quadro 1: Exemplos de operações enunciativas.

Operações de debreagem	
Debreagem actancial	(1) <u>Eu</u> sou professor. (2) <u>Greimas</u> era professor.
Debreagem espacial	(3) O curso de Semiótica aconteceu <u>aqui, nesta sala</u> . (4) O curso de Semiótica aconteceu <u>em uma sala da universidade</u> .
Debreagem temporal	(5) <u>Hoje</u> , eu <u>estudo</u> Semiótica. (6) <u>Estudei</u> Semiótica <u>naquela época</u> .
Operações de embreagem	
Embreagem actancial	(7) Um aluno de Greimas perguntando ao próprio mestre: - O que <u>Greimas</u> acharia disso?
Embreagem espacial	(8) Greimas pede a um aluno, que está escrevendo em um quadro: - Anote <u>lá</u> : a Semiótica é uma teoria...
Embreagem temporal	(9) Em 1966, Greimas <u>publica</u> <i>Sémantique Structurale</i> .

Fonte: Elaborado pelos autores.

Em se tratando das operações de debreagem, a instalação da categoria de pessoa pode se dar de forma enunciativa, com a presença de “eu” (1), aquele que enuncia, no enunciado, ou de forma enunciva, com a referência a um “ele” (2), actante situado fora da enunciação. No que tange à categoria de espaço, a debreagem também pode ser enunciativa, quando se faz referência ao “aqui” (3), de onde se enuncia, ou enunciva, quando o espaço mencionado é um “outro lugar” (4). Por fim, quanto à categoria de tempo, a debreagem é enunciativa se a projeção temporal coincide com o instante da enunciação, num “agora” (5), ou é enunciva se o que se tem no enunciado é um “outro momento” (6), diferente do tempo enunciativo, isto é, do presente da enunciação.

No caso das operações de embreagem, a neutralização da categoria actancial pode se dar no emprego de uma pessoa com valor de outra, como, entre outras possibilidades, a 3ª com valor de 2ª, ou seja, um “ele” em referência a um “tu” (7), em embreagem enunciva. Relacionada à categoria espacial, uma ocorrência possível, ainda que elaborada artificialmente, em embreagem enunciva, é o emprego de um “lá” com valor de “aí” (8). Já na categoria temporal, por sua vez, é frequente o uso de marcas do “presente” que, na verdade, operam uma ancoragem no tempo “pretérito” (9), em embreagem enunciativa.

Sobre essas estratégias, argumenta Fiorin:

Todos esses mecanismos produzem efeitos de sentido no discurso. Não é indiferente o narrador projetar-se no enunciado ou alhear-se dele; simular uma concomitância dos fatos narrados com o momento da enunciação ou apresentá-los como anteriores ou posteriores a ele; presentificar o pretérito; enunciar um eu sob a forma de um ele, etc. (Fiorin, 2006, p. 91).

Esses efeitos de sentido são variados. Conforme elucida Fiorin (2022), oscilam entre aproximações (como, por exemplo, efeitos de subjetividade, presentificação e conjunção) e distanciamentos (como efeitos de objetividade, absenteização e deslocação). Resta-nos refletir, agora, sobre o funcionamento desses mecanismos no campo das linguagens audiovisuais, conforme propomos a seguir.

2. Dinâmica da enunciação audiovisual.

Nas palavras de Santaella (2019, p. 276)¹, “quando se ouve ou se lê a palavra ‘audiovisual’, de imediato as pessoas pensam em cinema, vídeo e televisão”. Constituintes da essência desses três objetos, as articulações acústica/ótica, audição/visão e som/imagem, citadas pela autora e, em certa medida, base do conceito de audiovisualidade, possibilitam a percepção de que, “nas suas raízes mais profundas, — a partir de suas matrizes verbais, visuais e sonoras — todas as linguagens se irmanam” (Santaella, 2019, p. 277).

Para a autora, uma linguagem ensina a ler outra. Tendo isso em vista, é válida nossa proposta de, nesta seção, combinarmos a discussão da configuração enunciativa do cinema com a da dinâmica enunciativa da televisão, foco de nossa análise, adiante. Afinal, evocando estudo de Lins (2001, p. 14), “as teorias da enunciação no cinema procuraram (e ainda procuram) compreender e explicar esse ‘jogo de cumplicidade’ travado entre o filme e o espectador, ou melhor, entre o enunciador e o enunciatário”, sendo que “[...] foi, a partir dos esforços teóricos dessa área, que se tornou possível pensar, também, a perspectiva de uma discussão teórica enunciativa para a tevê” (Lins, 2001, p. 15).

Dondero (2019, p. 16) corrobora a influência de um objeto (audio)visual sobre outro(s). Segundo a autora, “[...] durante os anos 1980 e 1990, a questão da enunciação visual foi desenvolvida pelos teóricos do cinema, bem como pelos teóricos e historiadores de arte”. Dessa forma, “a análise da enunciação que tem relação com as imagens pertencentes a outras esperas sociais² emerge cada vez mais na semiótica” (Dondero, 2019, p. 16), tornando possível, assim como fizemos para a linguagem verbal, na seção anterior, o delineamento de estratégias para a compreensão da enunciação no campo da audiovisualidade.

Há, na enunciação visual, na imagem, operações de debreagem, ou seja, de instalação de pessoas, espaços e tempos no enunciado.

Conforme elucida Dondero (2019, p. 24), “a debreagem de pessoa tem relação com o sistema de olhares. O perfil e o olhar de frente são transposições visuais chamadas, respectivamente, enunciação histórica (impessoal) e

¹ Lucia Santaella é um dos nomes mais expressivos dos estudos semióticos peirceanos. Além disso, seus estudos contemplam importantes abordagens das linguagens midiáticas.

² A expressão “esperas sociais” confere com o original. Acreditamos, porém, tratar-se de “esferas sociais”.

enunciação de discurso (pessoal)”. Na debreagem espacial, por sua vez, o foco está na perspectiva, tomada como “o lugar de onde se tem a visão das coisas”, “o lugar a partir do qual o enunciador propõe sua própria visão das coisas ao espectador” (Dondero, 2019, p. 25; 26). Por fim, em se tratando da debreagem temporal, avalia-se a “disposição das figuras sobre os diferentes planos em profundidade” (Dondero, 2019, p. 25), sendo o tempo presente, por exemplo, marcado pelo primeiro plano, em associação com o movimento de o sujeito (da imagem) fixar o espectador diretamente nos olhos.

Assim como se discute, no âmbito dos estudos da enunciação verbal, que “a categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso” (Fiorin, 2016, p. 36), é fundamental nos concentrarmos nesse direcionamento do olhar, que parte do sujeito da imagem para o espectador. Transpondo esse mecanismo para o âmbito do cinema, evoca-se o procedimento da “quebra da quarta parede”, conceito oriundo do teatro e que diz respeito a uma “parede imaginária que separa o palco da platéia”³ (Pavis, 2008, p. 315). É o que se percebe quando, num filme, por exemplo, um personagem olha para a câmera e gesticula ou, inclusive, conversa com quem o assiste⁴. No âmbito da televisão, por sua vez, esse artifício enunciativo pode ser amplamente discutido.

Resgatando reflexões de Eco (1984), podemos contrastar os efeitos discursivos decorrentes dos atos de “não olhar para a câmera” e de “olhar para a câmera”, conforme evidenciam, respectivamente, as passagens a seguir:

[Quando não se olha para a câmera] [...] aparentemente a televisão quer desaparecer como sujeito do ato de enunciação, mas sem com isso enganar o próprio público, o qual sabe muito bem que a televisão está presente e está inclusive consciente do fato de que aquilo que vê (real ou fictício) acontece bastante longe e é visível justamente graças ao canal televisivo. Mas a televisão marca sua presença só e justamente enquanto canal (Eco, 1984, p. 187).

[Quando se olha para a câmera] Colocado à frente do espectador, este percebe que aquele se dirige exatamente a ele, através do meio da tevê, sugerindo-lhe, implicitamente, que há algo de “verdadeiro” na relação que está sendo instituída, independentemente do fato de que ele esteja prestando informações ou contando simplesmente uma história fictícia. É como se dissesse ao espectador: “Eu sou uma personagem fantástica, estou realmente aqui e estou de fato falando com você” (Eco, 1984, p. 187-188).

3 “O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e platéia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, (re)teatraliza a cena, ou força a participação do público” (Pavis, 2008, p. 316).

4 Em estudos semióticos, é comum a referência a esse procedimento para ilustrar a oscilação entre uma debreagem enunciativa, em que o espectador é tratado como um ele, para uma enunciativa, em que passa a ser um tu na interação com o eu da enunciação. Alguns exemplos, conforme apresentados por Fiorin (2006, p. 89), são os filmes *E la nave va* (Federico Fellini, Itália, 1983), em que uma personagem pisca para o público, e *Tom Jones* (Tony Richardson, Reino Unido, 1963), no qual o protagonista interage com o espectador, jogando um casaco na câmera para esconder parte da cena.

Para Eco (1984), o movimento de direcionar o olhar para a câmera é comum nos chamados programas de informação, em que se busca o estabelecimento da verdade, diferentemente dos denominados programas de fantasia/ficção, nos quais “[...] o espectador exerce conscientemente a chamada suspensão da incredulidade, e aceita ‘de brincadeira’ tomar como verdadeiro e válido aquilo que todos sabem não passar de uma construção fantástica” (Eco, 1984, p. 184), ainda que o olhar não esteja voltado para ele, confirmando a veracidade do que vê.

O fato é que, ao mobilizar o recurso de olhar para a câmera, uma produção televisiva, enunciativamente, faz referência à própria televisão: “[...] quem olha para a telecâmara estaria sublinhando o fato de que a tevê existe e que seu discurso ‘acontece’ justamente porque a televisão existe” (Eco, 1984, p. 186). Isso evoca os procedimentos da metadiscursividade e da autorreflexividade, contemplados por Duarte (2004), ligados, respectivamente, ao procedimento de a TV retomar discursos já apresentados por ela e de a TV fazer de si um objeto de discurso, o que também gera efeitos de sentido:

[...] os produtos televisivos, como quaisquer outros textos, ao mesmo tempo em que representam ou constroem qualquer tipo de realidade discursiva a ser exibida, refletem a si próprios: sua mera enunciação altera o que é representado pelo fato mesmo de representá-lo. Nessa perspectiva, há sempre reflexividade da enunciação sobre o enunciado (Duarte, 2004, p. 4).

Em síntese, mobilizando diferentes dinâmicas enunciativas, assim como as do teatro ou do cinema, a televisão provoca outras alterações: “[...] essa mudança de espaço, de ambiente [do cinema para a TV] vai implicar uma mudança de comportamento desse espectador, ou melhor, desse telespectador, conseqüentemente, vai significar também mudança na forma de enunciar” (Lins, 2001, p. 15-16).

As análises a seguir ilustram as discussões que apresentamos até aqui.

3. Pessoas, espaços e tempos em bricolagem

Como informamos, nosso objeto de análise é uma cena da telenovela *Renascença* (2024), produzida e exibida pela TV Globo. Essa obra, resultado de uma adaptação empreendida por Bruno Luperi, constitui a segunda versão da produção original (Figura 1), exibida pela emissora em 1993, escrita por Benedito Ruy Barbosa (avô de Luperi). Em linhas gerais, a trama gira em torno de José Inocêncio, um fazendeiro que enfrenta conflitos familiares, especialmente com o filho, João Pedro, enquanto busca superar traumas do passado e manter o legado de sua fazenda de cacau. O *remake*, exibido de 22 de janeiro a 6 de setembro de 2024, totalizando 197 capítulos, trouxe uma releitura contemporânea do

clássico, que marcou a teledramaturgia brasileira, mantendo o enredo central de disputas e de reconciliações, com temas como amor, ódio e perdão.

Figura 1: *Frames* da vinheta de abertura das duas versões da telenovela.



Fonte: Reprodução TV Globo (Renascer, 1993, 2024).

A cena escolhida para análise ocupa praticamente um bloco inteiro, tem pouco mais de oito minutos de duração, integra o penúltimo capítulo (196º) da telenovela⁵, servindo como uma ponte, no presente, entre acontecimentos passados e futuros, marcando a passagem de tempo da narrativa, comum em episódios finais de produções dessa natureza. Uma sequência de *frames* dessa cena é apresentada na Figura 2, a seguir:

Figura 2: Sequência de *frames* da cena sob análise.



⁵ Dadas as características da cena, acreditamos que ela possa ter sido produzida para, na verdade, integrar o último capítulo da telenovela, que foi reduzido em edição, devido a choques entre a programação da emissora e a transmissão de um evento esportivo. Trata-se de uma especulação, corroborada pelo fato de que essa é a última ocorrência desse recurso (quebra da quarta parede) na telenovela.





Fonte: Reprodução TV Globo (Renascer, 2024, capítulo 196).

De forma complementar, apresentamos a transcrição⁶ da cena:

[canção]

Norberto: Ai, rapaz! Esta minha cabeça está me matando! Desde aquela cachaçada no velório do seu, do seu Egídio, que eu nunca mais fui o mesmo. [mudança de trilha sonora] Você está rindo, é? Você está rindo porque não é com você! Ó, faz meio ano que o desinfeliz bateu com as botas, e eu ainda estou de ressaca. Morto ruim de beber! Ô, morto ruim de beber! Tão ruim que morreu sorrindo! Morreu sorrindo o desgraçado. Ele sorrindo, e eu aqui, ó, seis meses sem poder olhar pra uma gota de éter que já me dá um revestrés! Agora, ele teve o que ele mereceu. É. Tá sabendo não? Ah, pois vou lhe contar tudinho! Vou lhe contar! Ó! [liga o televisor] [mudança de trilha sonora] Logo depois que se suicidaram com ele, porque, cá entre nós, ele foi suicidado. Aí, Sebastião da galinha preta mais Dona Joaninha abriram o jogo todinho para o Delegado. Não foi só ele, não! Damião, os trabalhadores lá da fazenda, contaram todos os podres do desgraçado. E era coisa, viu? Era coisa em cima de coisa! Diz que ele mantinha os trabalhadores dele em situação análoga da escravidão. É! E que aquela venda dele ali era golpe! Era golpe pra manter o povo devendo para ele pelo resto da vida. E muito mais coisa, coisa acima de coisa, em cima de coisa. Em matéria de crime trabalhista, o Pica-Pau gabaritou! [risos] Aí, Doutora Kika veio e, ó, Artigo 243 por riba da cara! Huhum! E aí chegaram as autoridades competentes, e foi um valha-me Deus por riba de Nossa Senhora! Ó, Ministério do Trabalho, Inkra, Polícia Federal, o escambau! Hum! Como ele não estava mais aqui para contestar, e nem, nem menina Sandra, nem, nem Dona Eliana contestaram nada. Aí, por mais que elas fizeram foi, foi dividir o que sobrou entre elas. Mas, menina, menina Sandra, hum, não queria nada do painho dela, não, que diz que tudo vinha da exploração da mão de obra alheia. Dona Eliana, que não tinha nada a ver com isso, acabou ficando com tudo. Olha, foi tanta emoção! Tanta emoção, quando Tião, Dona Joana, os remelentinhos, o povo da lona tomaram posse lá das terras. Foi tanta emoção, tanta emoção, tanta emoção que Pastor Lívio e Professora Lu não se aguentaram, não! [risos] Eita! Óia, depois Dona Eliana passou por debaixo dos panos o que menina Sandra abriu mão pra Dona Patroa, né? Eu não acho que foi isso tudo, não, mas, pelo menos, ela honrou com a palavra empenhada quando roubou o marido da infeliz, né? É assim que é. Pra cê vê como é que são as coisas. Foi só a praga sair do caminho, pras coisas começar a andar, pra vida melhorar. Agora, eu só não entendo. Tem que esperar até o último capítulo pra alguém tomar uma previdência? Hum? Que mais? Que mais? Que mais que eu posso lhe contar? Acho que não tem mais nada, não. [risos] [interrupção da trilha sonora] Não tenho mais nada para lhe contar. Acho que está na hora dessa novela se acabar.

[reinservação da trilha sonora] [mudança de cenário]

⁶ A transcrição não segue parâmetros oficiais de áreas teóricas que lidam com esse tipo de procedimento, como a Análise da Conversação. Não foram mantidas algumas marcas de oralidade, tais como supressões fonológicas em formas verbais ou variações na pronúncia de outros termos, uma vez que não serão objeto de discussão e visando a facilitar a leitura.

Norberto: Ah! Que novidade é essa? Que que este coronelzinho está fazendo por essas bandas uma hora dessa? [*mudança de trilha sonora*]

José Inocêncio: Eu é que pergunto, amigo Norberto! Que hora que cê pretendia abrir essa birosca?

Norberto: Rapaz, eu fui fazer uma sesta depois do almoço!

José Inocêncio: E quase perde a janta!

Norberto: [*risos*]

José Inocêncio: Não vai me dizer que ainda tá ruim por conta daquela cachaçada?

Norberto: Eu não sei se foi a má precedência da cachaça ou do defunto que nós bebemos, mas alguma coisa ali não me fez bem, não me fez bem!

José Inocêncio: Foi o defunto.

Norberto: [*risos*] Você, como é que anda?

José Inocêncio: É, como Deus permite.

Norberto: Hum.

José Inocêncio: Bote uma lá pra nós, Norberto.

Norberto: [*risos*] Agora.

Por ora, ainda apenas em caráter descritivo, como é possível observar na sequência de *frames* apresentada, a cena é antecedida da apresentação de situações diversas (*frames* de 1 a 3), ligadas à rotina da produção de cacau, pano de fundo da narrativa, bem como de uma inscrição indicadora de tempo tradicional em telenovelas: “6 meses depois” (*frame* 4). Na sequência, há um corte para um espaço interno, o quarto do personagem Norberto, que aparece se queixando de dor de cabeça (*frames* 5 e 6), antes de olhar para a câmera, romper a quarta parede e começar a interagir com o telespectador (*frames* 7 e 8). A partir daí, desenrola-se o ponto alto da sequência: o personagem, marcando sua cumplicidade com o público, de modo a atualizá-lo dos últimos acontecimentos, ainda não sabidos pela audiência, aproxima-se da câmera (*frames* 9 e 10) e dá início ao seu contar.

O efeito imagético produzido é muito interessante: antes de começar a falar, o reflexo de uma tela de TV sendo ligada aparece sobre o rosto do personagem (*frames* 11 e 12), e, ainda de forma sobreposta, imagens dos eventos passados começam a ser apresentadas ao telespectador, que pode observar, ao mesmo tempo, o narrador e os fatos narrados (*frames* de 13 a 15), materializando visualmente aquilo que propomos denominar como bricolagem enunciativa. Essa tela assume, portanto, um papel enunciativo crucial. Evocando Peruzzolo (2011, p. 14), em reflexões sobre a TV, “a tela se estabelece como o território comum do encontro dos sujeitos do eixo do olhar, os enunciadores e os enunciatários telespectadores”. Ainda conforme o autor,

A tela ligada é a denúncia de alguém que quer ver. O ligar a TV — o acender da tela — instala o telespectador na função interativa de observador, para o que ele deve pôr em funcionamento suas competências linguageiras e socioculturais, sem o que não haverá a entrega de valores de informação (sanção/prêmio) por parte do enunciado. Se a categoria sujeito televisivo enunciador assinala a posição a partir da qual um dispositivo enunciante mostra e fala a um outro, a categoria sujeito televisivo enunciatário marca a posição na qual um sujeito observador se instala para estabelecer uma projeção do enunciado (Peruzzolo, 2011, p. 11).

Por fim, após alguns minutos, o tom efusivo do personagem se esvai, ele se emociona e, ainda com o reflexo da tela sobre seu rosto, mas já sem imagens (*frames* 16 e 17), cessa a narração, aproxima-se da câmera (*frame* 18) e desliga a TV que estava diante dele (*frame* 19), embora não tenha sido percebida a ação anterior de ligá-la. A quarta parede se ergue novamente, a câmera se afasta, revelando o aparelho mostrado até então apenas por reflexos (*frames* de 20 a 22). O personagem, agora exibido em perfil (*frame* 23), retoma sua rotina, sai do quarto em direção à sua venda (*frame* 24), onde encontra o protagonista da história, José Inocência, com quem passa a interagir até o desfecho do segmento (*frames* de 25 a 28).

Os efeitos de sentido alcançados foram possíveis, em grande parte, pela construção do personagem, Norberto Ferreira do Nascimento, brilhantemente interpretado pelo ator brasileiro Matheus Nachtergaele. Conforme Cruz (2024, p. 347), em recente publicação sobre a “reimaginação” da telenovela em sua segunda versão,

Vivido por Nachtergaele, esse último personagem cumpre — desde a interpretação de Nelson Xavier⁷ na primeira novela — o papel de contador de causos/memória comunitária, e, por isso, ganha uma estilização inédita: agora, Norberto se dirige diretamente ao público, buscando a cumplicidade do telespectador ao quebrar a quarta parede para comentar circunstâncias dramáticas. A escalação de Nachtergaele reimagina Norberto aproveitando a presença que o ator ocupa no imaginário brasileiro devido a outro personagem popular — o João Grilo, de *O Auto da Compadecida* (filme que ganhará [ganhou] uma continuação também em 2024).

Especificamente sobre a construção do personagem, vale apresentarmos o percurso vivenciado pelo próprio ator nessa tarefa, considerando seus relatos em parte de uma entrevista concedida por ele recentemente:

Um dos diretores de *Renascer* é Walter Carvalho, que é um grande e fundamental fotógrafo do cinema brasileiro, inclusive a presença

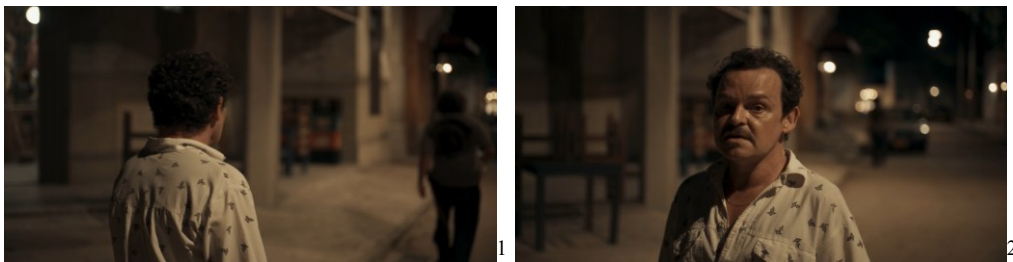
⁷ Na primeira versão da telenovela, em 1993, o personagem (chamado de Norberto dos Anjos) foi interpretado pelo ator Nelson Xavier (1941-2017), embora, naquela ocasião, como menciona a citação, não tenha sido inserido o recurso da interação com o público.

dele na televisão tem muito a ver com a renovação de linguagem que as novelas têm vivido nos últimos anos. Ele já era o fotógrafo da primeira *Renascer* e agora é um dos diretores da novela. Nós fizemos muitos filmes juntos, entre eles: *Central do Brasil*, do Walter Salles, e todos os filmes do Cláudio Assis. Nesses filmes do Cláudio Assis, um grande cineasta pernambucano, talvez o maior diretor da Retomada do cinema brasileiro, nós experimentamos muitas vezes a quebra da quarta parede. E, de uma certa maneira, o Norberto estava em cena nos primeiros dias de gravação de *Renascer*, e a maneira como se escrevia, como o Norberto é escrito, estava dando vontade de compartilhar diretamente com o público alguns momentos do texto.

O Norberto é um cronista, um fofoqueiro, um cara que tem um grande amor, mas é um amor perdido e que, de uma certa maneira, perde a vida atrás do balcão. É o típico dono de bar, de bodega, de venda, que a gente vê tanto pelo Brasil, cuja vida é abrir o bar de manhã e conhecer todo mundo o tempo inteiro, falar sobre tudo com todos e depois fechar o bar e cair numa certa solidão. Me pareceu que o público era a melhor companhia do Norberto.

Conversei com o Walter no primeiro ou no segundo dia de gravação, e então ele pediu licença ao Gustavo Fernández para que experimentássemos isso. Esse primeiro experimento foi ao ar logo no primeiro capítulo [Figura 3], e o resultado foi imediato. O público e eu criamos um vínculo, que pode ser considerado, na minha opinião, afetivo (Nachtergaele, 2024, n.p.).

Figura 3: Frames da primeira interação de Norberto com o público.



Fonte: Reprodução TV Globo (*Renascer*, 2024, capítulo 1).

Atuando como um narrador, inserido no enunciado pelo enunciador, e interagindo com seu narratário (o telespectador), o personagem opera mecanismos enunciativos variados, dispostos como numa bricolagem, dentro da qual as categorias de pessoa, espaço e tempo podem ser exploradas, a partir tanto dos códigos verbais quanto dos audiovisuais⁸, potencializados, sobretudo, pelos recursos das linguagens digitais.

⁸ Dada a natureza do artigo e o seu suporte, aspectos relativos a elementos sonoros serão apenas brevemente pontuados.

3.1 A actorialização

Em se tratando da categoria de pessoa, a actorialização da cena envolve um jogo entre debreagens enunciativas, alternando entre marcações de primeira pessoa, quando Norberto fala de si, e de segunda pessoa, quando ele evoca outros actantes, como o personagem José Inocência e o próprio telespectador, invocado na ruptura da quarta parede. Norberto assume, portanto, uma postura subjetiva, instaurando efeitos de sentido de aproximação, especialmente quando utiliza pronomes como “eu”, “minha”, “nós” e “você”, marcas que reforçam a centralidade do personagem como sujeito narrador, inscrito no discurso pelo enunciador.

Essa oscilação entre “eu” e “tu/você” marca o tom enunciativo do discurso. Por outro lado, em caráter enuncivo, a referência aos outros personagens, como “Sebastião da galinha preta” e “Dona Joaninha”, além dos demais, gera um distanciamento, localizando esses atores fora da cena enunciativa, como “não pessoas”, conceito introduzido por Benveniste (1976) para caracterizar aqueles de quem se fala. A ausência de suas vozes diretas e a mediação do relato por Norberto criam um efeito de objetividade em relação a esses personagens, como se existissem em uma esfera à parte do foco subjetivo do narrador.

Ainda verbalmente, os efeitos de aproximação e de distanciamento repetem-se na interação final entre Norberto e José Inocência. Quando o dono da venda trata seu interlocutor como “este coronelzinho”, em vez de “você”, usando uma terceira pessoa para referir-se a uma segunda pessoa, gera um efeito de distanciamento, por meio de uma embreagem actancial enunciva. No entanto, logo na sequência, o protagonista dirige-se ao interlocutor tratando-o como “amigo Norberto”. Considerando que essas formas de tratamento modalizam o discurso com um tom de informalidade e afetividade entre os dois personagens, isso, em certa medida, reaproxima-os. O que se tem é uma estratégia discursiva, por meio da qual os actantes controlam o grau de envolvimento entre si. A linguagem afetiva transporta os personagens para junto das imagens institucionalizadas que constroem do outro (“coronelzinho” e “amigo”), as quais são referenciadas com positividade.

Do ponto de vista audiovisual, baseando-nos em Dondero (2019), verificamos que o “sistema de olhares” é o ponto de partida para as operações de debreagem actancial. Na cena analisada, as oscilações também ficam bastante evidentes: quando Norberto aparece, ainda deitado (*frame* 5) e, logo em seguida, sentado na cama (*frame* 6), de lado para a câmera, temos uma enunciação histórica, impessoal, movimento que se transforma quando ele fita a câmera (*frame* 7) e passa a interagir com o telespectador (*frame* 8), numa enunciação de discurso, pessoal, a qual atinge seu auge quando ele se levanta da cama e corre para a frente da tela (*frame* 9), sendo sua imagem captada integralmente de frente (*frame* 10).

Em bricolagem, com montagens e sobreposições (*frames* de 12 a 17), o que vemos é uma concomitância entre enunciação de discurso, materializada no rosto de Norberto, que continua interagindo com o telespectador, e diferentes enunciações históricas, figurativizadas pelos percursos narrativos dos demais personagens, os quais vão sendo comentados pelo narrador⁹. Depois desse movimento de oscilação entre efeitos de subjetividade e de objetividade (Fiorin, 2022), ao desligar o aparelho de TV à sua frente (*frames* 18 e 19), Norberto, já separado novamente do telespectador pela quarta parede, volta a protagonizar uma operação enunciativa histórica, impessoal, conforme Dondero (2019), deixando de ser um “eu” que interage com o público para voltar a ser um “ele” inserido lá, na narrativa. O auge desse movimento aparece na captação do rosto de Norberto em perfil, em primeiro plano (*frame* 23), movimento que se estende até o final da interação com José Inocêncio, instante em que o dono da birosca está de costas para a câmera.

3.2 A espacialização

Quanto à categoria de espaço, a cena contempla uma espacialização que oscila entre efeitos de presentificação e absenteização (Fiorin, 2022), utilizando operações de debreagem espacial para marcar, por assim dizer, diferentes níveis de distância entre o enunciador, na voz do narrador, e o ambiente narrado. Por exemplo, inicialmente, Norberto menciona um espaço pretérito e simbólico — o velório de Egídio —, evocado pela memória e que, acompanhado por descrições como “seis meses sem poder olhar pra uma gota de éter”, cria um efeito de distanciamento, gerando uma absenteização espacial, distante no tempo e na presença física. Contrastivamente, a “birosca” de Norberto, onde se localiza o quarto em que descansa o personagem, como um espaço imediato, mencionado por meio de referências diretas, como em “Que hora cê pretendia abrir essa birosca?”, instaura um “aqui”, em uma operação de debreagem espacial enunciativa responsável por criar um efeito de presentificação.

Recursos linguísticos variados estabelecem delimitações espaciais no enunciado, com efeitos referenciais também diversificados. Por exemplo, nas falas de Norberto, os advérbios “aqui” e “cá” evocam espaços não necessariamente presentes, físicos. Em segmentos como “e eu aqui”, “cá entre nós” e “não estava mais aqui”, esses itens referem-se, respectivamente, à sua condição de saúde, à interação com seu interlocutor e à existência terrena de outro personagem. Marcações com “lá” e “ali” também são relevantes: enquanto em “lá da fazenda” opera-se a delimitação de um espaço físico ordenado em relação ao espaço da enunciação, em “bote uma lá pra nós” o que se tem é apenas

⁹ Vale destacar que, no *frame* 18, embora o rosto de Norberto continue enquadrado de frente, numa sutil percepção, seu olhar já desencontra a câmera (o olhar do telespectador), pois ele está se dirigindo ao aparelho de TV que será desligado, afinal, segundo ele mesmo, “está na hora dessa novela se acabar.”.

um reforço discursivo, de valor expressivo; já em “aquela venda dele ali”, busca-se uma tentativa de aproximação com “ali”, mas que na verdade refere-se a um “lá”, distante dos actantes. Vale, ainda, destacar a recorrência de “ai”, marcador discursivo incluído apenas para a concatenação da narrativa, sem valor espacial.

De forma geral, a espacialização é reforçada pelos movimentos enunciativos que alternam entre o “aqui” e o “lá”. Quando Norberto menciona os eventos pretéritos vivenciados pelos outros personagens, o espaço enunciado é deslocado novamente, retornando ao plano da absenteização. De forma complementar, termos como “as autoridades competentes” e menções a instituições, como o Ministério do Trabalho, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) e a Polícia Federal, contribuem para o efeito do afastamento espacial, movendo a narrativa para fora da cena enunciativa.

No que tange aos códigos audiovisuais, com base em Dondero (2019), as operações que marcam a espacialidade têm como base a “perspectiva”, o lugar de onde as coisas são vistas e mostradas ao público. Considerando que a produção audiovisual em questão é uma cena de telenovela, o telespectador, como em geral acontece, reconhece-se distante daquele espaço, compreendido como um “lá”: a história narrada aconteceu ou está acontecendo, mas ele não participa dela. No entanto, mais uma vez capturado pelo olhar de Norberto (movimento instaurado, como mencionado, no *frame 7* e interrompido no *frame 17*), esse interlocutor é deslocado para um “aqui”: ele está junto do personagem, presente no espaço da enunciação.

Mais uma vez, como resultado de uma bricolagem, agora de lugares, o telespectador oscila em termos de localização enunciativa, mesclando efeitos de presentificação e absenteização (Fiorin, 2022): aquilo de que ele participa, a interação com Norberto, é presente; já o que não conta com sua integração, torna-se absente.

3.3 A temporalização

Em relação à categoria de tempo, a cena apresenta uma sucessão de efeitos enunciativos, que variam entre conjunção e deslocação (Fiorin, 2022), o que é alcançado, sobretudo, por marcadores temporais que debreiam a enunciação ao longo do discurso. A memória do velório do personagem Coronel Egídio, rememorado por Norberto, estabelece um tempo narrado que se encontra deslocado, ou seja, distante do presente imediato da interação, criando um efeito de distanciamento temporal. No entanto, ao reviver esse passado por meio do discurso, Norberto torna conjuntos os eventos, trazendo-os para o momento atual da narrativa. Expressões como “seis meses sem poder olhar pra uma gota de éter” e “ele teve o que ele mereceu” intensificam essa sobreposição de tempos.

Outras operações de debreagem temporal se destacam quando Norberto evoca, pela linguagem verbal, imagens de ações que aconteceram após a morte do Coronel, como as confissões dos trabalhadores e as ações das autoridades. Nesse ponto, o narrador reconfigura o tempo, trazendo um passado recente para a cena atual, criando uma conexão, em bricolagem, entre o presente da enunciação e o tempo narrado. Esses efeitos de conjunção tornam o tempo narrado mais tangível, aproximando os eventos do público.

Em termos linguísticos, é essencial mencionar as três ocorrências do advérbio “agora” nos enunciados proferidos por Norberto: em “Agora, ele teve o que ele mereceu”, ao citar a morte do vilão da telenovela; em “Agora, eu só não entendo”, ao mostrar-se indignado com a suposta morosidade da linguagem novelística; e em “Agora”, a última fala da cena, quando ele atende ao pedido do amigo. É apenas nessa última ocorrência que “agora” tem valor temporal, marcando uma concomitância entre enunciado e ação. Nas duas outras vezes, o termo é empregado apenas como marcador discursivo, conduzindo a atenção do interlocutor para uma nova perspectiva no discurso.

A temporalização também se faz evidente no diálogo final entre Norberto e José Inocêncio. A fala “quase perde a janta” institui, em oposição a “depois do almoço”, um momento presente, imediatamente conectado ao espaço da birrosca e ao ritmo cotidiano dos personagens. O uso de “uma hora dessa” no diálogo ajuda a fixar o tempo no presente enunciativo, enquanto a rememoração da “cachaçada” introduz elementos de um passado que se mantém latente. Assim, a oscilação entre passado e presente cria um fluxo temporal dinâmico, em que o tempo deslocado e o conjunto se alternam, gerando uma tensão entre o que já aconteceu e o que está acontecendo na cena enunciativa.

Por fim, sobre a audiovisualidade, é essencial registrarmos, ainda que brevemente, apontamentos sobre a trilha sonora. A canção *Trem das Cores* (Velloso, 1982), reproduzida praticamente na íntegra, introduz o bloco, acompanhando a passagem das situações que antecedem a aparição de Norberto. Em seus diferentes versos, ao contemplar eventos que indicam temporalidades (“o ouro ainda não bem verde da serra”; “os átomos todos dançam / madrugada”; “crianças cor de romã / entram no vagão”; “ficando / pra trás da manhã”; “que vão passando ao me ver passar”; “azul que é pura memória de algum lugar”), a canção sincretiza-se com as imagens apresentadas, as quais figurativizam a passagem do tempo pautada no cultivo e na colheita do cacau.

No decorrer da cena, a trilha sonora passa a ser apenas instrumental, sofrendo mudanças de acordo com o teor de cada instante. Há, ainda, uma interrupção bastante expressiva, que instaura um momento de silêncio, justamente no instante em que Norberto, emocionado, diz ao telespectador que não tem mais nada a dizer, confirmando, em tom metalinguístico, o desfecho

próximo da novela. Esse ajustamento sonoro também contribui para a operação temporal, marcando pausas e mudanças de foco no tempo da narrativa.

Além disso, de acordo com as formulações de Dondero (2019), a temporalização ganha destaque a partir do uso de diferentes planos de captação de imagem, característica compartilhada entre as linguagens do cinema e da TV¹⁰. No caso da cena sob análise, os efeitos são bastante interessantes. Por exemplo, na sequência de situações mostradas antes que o quarto de Norberto preencha a tela, a clássica inscrição telenovelística “6 meses depois” (*frame 4*) aparece em primeiro plano, conferindo destaque a um presente a partir do qual se pode falar do passado. É o que se percebe na maior parte das cenas em que o personagem não interage com o telespectador: ainda que Norberto seja captado distante da câmera, sua imagem sempre se sobrepõe ao cenário, marcando esse enquadramento.

A virada temporal, porém, mais uma vez, surge com a remoção da quarta parede (a partir do *frame 7*). Tem-se, desse instante em diante, uma oscilação entre efeitos de conjunção e deslocação (Fiorin, 2022), figurativizados, respectivamente, pela sobreposição das imagens de Norberto (inserido no agora da enunciação) e as dos demais personagens (vinculados a um antes, em ações pretéritas). Esse efeito de bricolagem enunciativa, no que tange à temporalidade, se dá pela fusão imagética dos tempos marcados em primeiro e em segundo plano, sem que possamos identificar com exatidão as diferenças de enquadramento entre os personagens.

Conclusões

Neste artigo, partimos da proposta de investigar a articulação de projeções enunciativas em uma cena da telenovela *Renascer* (2024), com foco no recurso da “quebra da quarta parede”. Guiados pelo objetivo de analisar semioticamente como essa cena constrói e reconfigura a enunciação por meio de deslocamentos e sobreposições, mobilizando conceitos advindos do campo da Semiótica Discursiva, foi possível verificar como diferentes códigos semióticos, incluindo os audiovisuais, atuam na construção dos efeitos de sentido na enunciação televisiva.

¹⁰ Sobre a relação da telenovela *Renascer* (2024) com o cinema, o ator Matheus Nachtergaele, em entrevista já citada, comenta: “Quebrar a quarta parede é procedimento do cinema, mas é um recurso extremamente teatral. Os procedimentos cinematográficos são muito comuns em *Renascer*, e isso faz todo o sentido. Primeiro, porque a novela há muito tempo vem competindo com *streamings*, com o cinema norte-americano, e ela precisou se reinventar esteticamente. Segundo, porque, de qualquer maneira, a maior parte do povo brasileiro só tem acesso ao cinema através da televisão aberta. E a novela é uma dessas janelas. E terceiro, porque, depois da pandemia, a relação do público no mundo todo com o cinema está modificada. *Renascer* é tão cinematográfica que até pessoas que já não viam mais novelas, fãs de cinema, amigos meus, assistem para ver qual será a cada capítulo a nova invenção, a nova beleza que *Renascer* pode oferecer. Eu estou muito feliz” (Nachtergaele, 2024, n.p.).

Teoricamente, exploramos os mecanismos de projeção enunciativa com base nas operações da debreagem e da embreagem. Trata-se de uma discussão essencial para compreendermos como o ato enunciativo se organiza e delimita os parâmetros do enunciado, em especial no contexto audiovisual. A transposição dessas categorias, inicialmente desenvolvidas no campo verbal, para o audiovisual permitiu a identificação de pontos de articulação entre pessoa, espaço e tempo, fundamentais para a análise da cena.

Ao longo da análise, pudemos ilustrar a dinâmica da enunciação audiovisual, focalizando os índices actanciais, espaciais e temporais que se manifestam na linguagem televisiva. A partir dessa materialidade específica, foi possível constatar que a telenovela, ao mobilizar esses índices, amplia as possibilidades de construção de subjetividade e realidade, criando um vínculo estreito entre o telespectador e o universo ficcional. A “quebra da quarta parede” apresentou-se, assim, como um dispositivo enunciativo estratégico na constituição desses efeitos.

Ganhou destaque, nas análises, a leitura semiótica dos efeitos de sentido decorrentes do movimento de “ligar a tela”. Ela, a tela, como actante inscrito na enunciação, “administra os olhares dos que se abrigam sob seu espaço sociotecnológico” (Peruzzolo, 2011, p. 2). Conforme Peruzzolo, em referência a um “eixo do olhar”,

[...] a tela é polissemicamente o meio, sendo, então, a unidade de observação e o lugar do agenciamento do devir dos sujeitos. Por um lado, ela se dá à fruição do sujeito observador; por outro, *ela desenha os percursos que devem ser caminhados pelo telespectador se este quiser apropriar-se de suas teleinformações* (Peruzzolo, 2011, p. 7, grifos nossos).

A partir de tais reflexões, construídas sobre a relação entre a TV e o olhar, em movimentos enunciativos, Peruzzolo (2011, p. 2) salienta: “Na produção televisiva, são os olhares do ver que trazem os do mostrar, mas são também os olhares do mostrar que seduzem os olhares do ver, de modo que isso faz a dialogicidade da enunciação televisiva.” Norberto, instaurado como narrador, um “olhar do mostrar”, e o telespectador, instituído como narratário, como “olhar do ver”, tornam-se coparticipantes do jogo discursivo. Numa instância superior, percebem-se manobras de um enunciador, responsável pelo controle de todas as operações enunciativas, para persuadir seu enunciatário.

Em linhas gerais, a análise detalhada da cena demonstrou que a bricolagem enunciativa é uma característica central dessa composição audiovisual. A sobreposição de imagens e os deslocamentos espaciais e temporais, aliados à interação direta com o telespectador, instauraram uma experiência de presentificação, conjunção e subjetividade, reforçando a complexidade do discurso audiovisual. Concluímos, portanto, que a cena analisada exemplifica o

potencial das projeções enunciativas para instaurar novos efeitos de sentido, validando o recurso da “quebra da quarta parede” como um operador semiótico relevante. ●

Referências

- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. *In: Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1976. p. 284-293.
- BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. *In: Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães *et al.* Campinas: Pontes, 1989. p. 81-90.
- CRUZ, Álvaro André Zeini. Renascer reimaginada. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 30, n. 1, p. 330-351, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/8883>. Acesso em: 30 set. 2024.
- DONDERO, Maria Giulia. A enunciação enunciada na imagem. *In: ABRIATA, Vera Lucia Rodella; SALLES, Atilio Catosso; SAYEG-SIQUEIRA, João Hilton (org.). Vozes do social: a enunciação visual e sincrética na diversidade das mídias*. Franca: Unifran, 2019. p. 15-41. Disponível em: https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/244241/1/Livro_Foco%20DONDERO%201-42.pdf. Acesso em: 30 set. 2024.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. Quando e como a TV fala de si. *E-Compós*, Brasília, v. 1, p. 1-17, 2004. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/23>. Acesso em: 30 set. 2024.
- ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. *In: ECO, Umberto. Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 182-204. Disponível em: https://cienciaslinguagem.eca.usp.br/Eco_Teve.pdf. Acesso em: 30 set. 2024.
- E LA NAVE VA*. Direção: Federico Fellini. Itália: RAI, 1983. Filme (128 min), son., color.
- FIORIN, José Luiz. Enunciação e Semiótica. *Letras*, Santa Maria, v. 33, p. 69-97, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11924>. Acesso em: 30 set. 2024.
- FIORIN, José Luiz. Duas concepções de enunciação. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 122-137, jul. 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/172329>. Acesso em: 30 set. 2024.
- FIORIN, José Luiz. A respeito dos conceitos de debreagem e de embreagem: as relações entre semiótica e linguística. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 12-38, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/8970>. Acesso em: 30 set. 2024.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. Trad. Alceu Dimas Lima *et al.* São Paulo: Contexto, 2016.
- HIGUET, Etienne Alfred. A enunciação na semiótica visual, especialmente na pintura religiosa. *Estudos de Religião*, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 9-35, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://revistas.metodista.br/index.php/estudosreligiao/article/view/326>. Acesso em: 30 set. 2024.
- LINS, Aline Maria Grego. A enunciação do cinema para a tevê (análise do vídeo Morte e Vida Severina). *Symposium*, Recife, v. 5, n. 2, p. 14-22, jul./dez. 2001. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/5762/5762.PDF>. Acesso em: 30 set. 2024.
- NACHTERGAELE, Matheus. Entrevista concedida a Walter Felix. *Portal Na Telinha*, 21 jun. 2024. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/famosos/2024/06/21/matheus-nachtergaele-a-duracao-das-novelas-e-o-principal-motivo-pelo-qual-eu-faco-poucas-213361.php>. Acesso em: 30 set. 2024.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERUZZOLO, Adair C. Agenciamentos do olhar: a tela. *Culturas Midiáticas*, João Pessoa, v. 4, n. 7, p. 1-15, jul./dez. 2011. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/11656>. Acesso em: 30 set. 2024.

RENASCER. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Direção de Luiz Fernando Carvalho. 1.^a versão. Rio de Janeiro: TV Globo, 1993. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/renascer-1993/t/njQQPD2bxp/>. Acesso em: 30 set. 2024.

RENASCER. Criação de Benedito Ruy Barbosa. Adaptação de Bruno Luperi. Direção de Gustavo Fernandez. 2.^a versão. Rio de Janeiro: TV Globo, 2024. Disponível em:

<https://globoplay.globo.com/renascer/t/7FVQtLrR5/>. Acesso em: 30 set. 2024.


SANTAELLA, Lucia. Audiovisualidade: acústica/ótica, audição/visão, som/imagem. In: SANTAELLA, Lucia (org.). *Novas formas do audiovisual*. 2. ed. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2019. p. 276-296 (versão eletrônica).

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; SCALIANTE, Daniele Cristina. Do poema à pintura: enunciação verbal e visual em Drummond e Portinari. *Diálogos Pertinentes*, Franca, v. 15, n. 2, p. 141-156, jul./dez. 2019. Disponível em:


<https://publicacoes.unifran.br/index.php/dialogospertinentes/article/view/3578>. Acesso em: 30 set. 2024.

TOM JONES. Direção: Tony Richardson. Reino Unido: United Artists, 1963. Filme (129 min), son., color.

VELOSO, Caetano. Trem das cores. In: VELOSO, Caetano. *Cores, nomes*. [S.l.]: Universal Music, 1982. 1 disco sonoro (33 min), estéreo, 33 1/3 rpm.

 **Enunciative bricolage in the breaking of the fourth wall:
a soap opera scene under semiotic analysis**

 Antonio Lemes Guerra Junior

 Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello

 Ana Paula Pinheiro da Silveira

Abstract: This article aims to semiotically analyze the articulation of different enunciative projections in a scene from the soap opera “Renascer”, characterized by the cinematographic technique of “breaking the fourth wall”. Theoretically grounded in enunciation studies developed within the framework of Discursive Semiotics, particularly concerning the concepts of disengagement and engagement, the analysis explores how the soap opera scene configures and reconfigures the enunciative scene through procedures of overlapping and displacement, especially of images. The results allow us to conclude the occurrence of an enunciative bricolage, in which effects of subjectivity/objectivity, presentification/absenteization, and conjunction/displacement are established with the support of digital resources specific to audiovisual language.

Keywords: soap opera; audiovisuality; enunciation; enunciative bricolage.

Como citar este artigo

GUERRA JUNIOR, Antonio Lemes; MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de; SILVEIRA, Ana Paula Pinheiro da. A bricolagem enunciativa na quebra da quarta parede: uma cena de telenovela sob análise semiótica. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 1. São Paulo, abril de 2025. p. 129-150. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

GUERRA JUNIOR, Antonio Lemes; MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de; SILVEIRA, Ana Paula Pinheiro da. A bricolagem enunciativa na quebra da quarta parede: uma cena de telenovela sob análise semiótica. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 1. São Paulo, April 2025. p. 129-150. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 30/09/2024.

Data de aprovação do artigo: 05/02/2025.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

