

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA**

ELIANE SOARES DE LIMA

**Entre enunciador e enunciatário:  
um estudo sobre a compaixão**

São Paulo  
2010

ELIANE SOARES DE LIMA  
li.soli@ig.com.br

## **Entre enunciador e enunciatário: um estudo sobre a compaixão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador(a): Profa. Dra. Norma Discini

São Paulo  
2010

Nome: LIMA, Eliane Soares de

Título: Entre enunciador e enunciatário: um estudo sobre a compaixão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Aprovada em: \_\_\_\_/ 06 / 2010

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Dra. Norma Discini de Campos – Universidade de São Paulo (USP)

---

Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes – Universidade de São Paulo (USP)

---

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

A todos aqueles que de uma forma ou  
de outra são parte deste trabalho.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por Sua presença constante, que abre e aponta caminhos, suprimindo minhas forças e me ajudando a seguir em frente.

A meus pais, pelo carinho e apoio, mas, sobretudo, pela compreensão, fundamental à realização deste trabalho.

A minha orientadora, professora Norma Discini, pela disposição e confiança em me aceitar e pelos desafios, que foram grande fonte de motivação, levando-me a trilhar um caminho de novas descobertas.

À professora Ude Baldan, a quem devo muito do que sou enquanto pesquisadora, pela força e estímulo, pelo carinho, pelos importantes apontamentos feitos no exame de qualificação e por estar comigo em mais esta etapa de minha vida.

Ao professor Ivã Lopes, cujo gosto e comprometimento dedicado à teoria semiótica me servem de exemplo, pela leitura do trabalho e pelas observações valiosas feitas no exame de qualificação.

À Juliana Attie, pela zelosa revisão deste trabalho e, essencialmente, pela amizade sempre sincera e prestativa.

A todos os queridos amigos, peças-chave em minha vida, pela força, incentivo e ajuda. Mas, em especial, à Cris, Carol e Dri, pela amizade sempre tão presente que me permitiu compartilhar os altos e baixos desta jornada.

A minha irmã Andréia, pela amizade, paciência, força e estímulo afetuosos.

À Sueli e Mariana, que me ajudaram mesmo antes da admissão no Programa de Pós-graduação, por sua amizade e colaboração constante.

À Lívia, Gislaine, Rose e, principalmente, ao Léo, pela assistência com a língua estrangeira.

Aos amigos do GES-USP, pelo acolhimento, parceria e incentivo.

Às professoras Diana Luz Pessoa de Barros, Sheila Vieira de Camargo Grillo, Maria Cristina Palma Mungioli e ao professor Waldir Beividas, pelas disciplinas que tanto colaboraram para o desenvolvimento das reflexões fundamentadoras deste trabalho.

À Laura Andreotti da **Globo Universidade**, pela gentil atenção e ajuda, que me permitiram o acesso ao episódio de **Cabocla**.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida, que me permitiu dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Meu muito obrigada a todos!

*As paixões aparecem no discurso como portadoras de efeitos de sentido muito particulares; ele exala como que um cheiro confuso, difícil de determinar. (...) Passando de uma metáfora à outra, poder-se-ia dizer que esse efeito de sentido provém de certo arranjo molecular: não sendo propriedade de nenhuma molécula em particular, ele resulta de sua disposição do todo.*

A. J. Greimas e J. Fontanille

## RESUMO

LIMA, Eliane Soares de. **Entre enunciador e enunciatário: um estudo sobre a compaixão**. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

No início do desenvolvimento da teoria semiótica de linha francesa, a problemática da enunciação ainda não era trazida à luz de modo significativo, para que a investigação se orientasse predominantemente à organização interna dos dispositivos significantes. Propunha-se um exame prioritariamente do domínio do discurso debreado. No entanto, reconhecendo a importância dessa instância na mediação e na conversão das estruturas sintáticas e semânticas de um texto, a atividade enunciativa foi, pouco a pouco, ganhando espaço mais representativo dentro da teoria, de tal forma que hoje ela pode ser vista como o elemento central no estudo da linguagem e do discurso. Se antes a semiótica preocupava-se fundamentalmente em apreender o processo semiótico em seu aspecto realizado, agora ela une as condições perceptivas, sensíveis e afetivas da significação, sempre entendidas nas suas condições languageiras, para compreender tal processo na própria emergência do acontecimento da semiose. Seguindo essa perspectiva, importa a esta dissertação analisar e descrever a interação passional que se estabelece entre atores do enunciado e atores da enunciação, como no caso da compaixão. Para delinear semioticamente esse movimento emocional, serão investigados três sistemas semióticos diferentes: um verbal, um verbovisual e um audiovisual; respectivamente, uma passagem de narrativa literária, uma reportagem da imprensa eletrônica e um episódio de telenovela. Adotando, portanto, a abordagem do discurso em ato, examinaremos prioritariamente: a dimensão narrativa, não reduzida às operações de transformação dos enunciados de ação, mas contemplada no seu desdobramento em percursos actanciais que implicam a temporalidade e o devir; a dimensão afetiva e passional dos discursos que, como se pretende mostrar, não se prende somente aos conteúdos modais. Para isso levamos em conta também as modulações do campo de presença do sujeito que “sente”, que é afetado. Concomitantemente, consideraremos os procedimentos de discursivização e textualização, vinculados ao processo de percepção. A ideia é compreender como a enunciação se relaciona com a compaixão, o que permitirá a descrição da emoção articulada ao acontecimento, ao discurso, ao enunciador e enunciatário.

**PALAVRAS-CHAVE:** semiótica; enunciação; paixão; linguagem; significação.



## ABSTRACT

LIMA, Eliane Soares de. **Entre enunciador e enunciatário: um estudo sobre a compaixão**. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

In the beginning of the development of the semiotic theory of the French line, the problem of the enunciation was not brought to the light in a significant way yet, so that the investigation was guided predominantly by the intern organization of the significant devices. A exam priorly in the domain of the shift out discourse was proposed. However, recognizing the importance of that instance in the mediation and in the conversion of the syntaxs and semantics structures of a text, the enunciation activity was, little by little, gaining more representative space inside the theory, in such a way that today it can be seen as the central element in the study of the language and of the discourse. If previously the semiotics worried fundamentally about apprehending the semiotic process in its accomplished aspect, now it unites the perceptive, sensitive and emotional conditions of the signification, always understood in its semiotics conditions, to understand such process in the own emergency of the event of the semiosis. Following this perspective, it is important to this dissertation to analyze and to describe the passional interaction that is established between actors of the enunciate and actors of the enunciation, as in the case of the compassion. To semiotically delineate this emotional movement, three different semiotic systems will be investigated: a verbal, a verbvisual and an audiovisual; respectively, a passage of literary narrative, an electronic press report and a soap opera episode. Adopting, therefore, the approach of the discourse on the spot, we will priorly examine: the narrative dimension, not reduced to the operations of transformation of the enunciations of actions, but meditated in its unfolding in actancials courses that implicate the time and the *devevir*; the emotional and passional dimension of the discourses that, as it intends to show, are not imprisoned to the modal contents only. For that we also took into account the modulations of the field of presence of the subject that “feels”, that it is affected. Concomitantly, we will consider the discursivization procedures and textualization, linked to the perception process. The idea is to understand how the enunciation links with the compassion, which will allow the description of the emotion articulated to the event, to the discourse, to the enunciator and enunciatee.

**KEYWORDS:** semiotic; enunciation; passion; semiotics; signification.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

Notas preliminares: o estudo das paixões.....	13
Retórica e semiótica, persuasão e paixão: um estudo sobre a compaixão.....	14
Nossa dissertação.....	15
▪ Apresentação do <i>corpus</i> .....	16
▪ Procedimento de análise.....	19
▪ Estruturação do trabalho.....	21

### 1 TÓPICOS TEÓRICOS: ENTRE RETÓRICA E SEMIÓTICA

1.1. Sobre as paixões: a abordagem aristotélica e seu paralelo com a perspectiva semiótica.....	24
1.1.1. Retórica e paixão.....	24
1.1.2. Semiótica e paixão.....	25
1.1.2.1. O desdobramento do estudo das paixões dentro da teoria semiótica....	26
1.2. Entre enunciador e enunciatário: uma parceria na produção do sentido.....	28
1.3. Gênero, fidúcia e veridicção: a construção discursiva.....	30

### 2 LITERATURA, IMPRENSA ELETRÔNICA E TELENOVELA: A ENUNCIÇÃO E AS DIFERENTES TOTALIDADES

2.1. Diferentes totalidades, diferentes esquemas enunciativos.....	35
2.1.1. <b>Campo Geral</b> : o discurso de Guimarães Rosa.....	38
2.1.2. A reportagem d' <b>O Globo Online</b> : o discurso jornalístico.....	40
2.1.3. <b>Cabocla</b> : o discurso teledramatúrgico.....	42
2.2. Considerações Gerais.....	44

### 3 A CONFIGURAÇÃO DA COMPAIXÃO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

3.1. Excertos.....	46
3.2. A estruturação passional e a sintaxe intensiva.....	48
3.2.1. A sintaxe da constituição passional: a configuração modal.....	49

3.2.2. A sintaxe da consistência passional: a configuração tensiva.....	53
3.2.2.1. Composição discursiva e tensividade.....	60
3.3. Os procedimentos de discursivização.....	67
3.4. Os procedimentos de textualização.....	85
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>107</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>115</b>
<b>ANEXOS</b>	
Anexo 1 (Resumo parafrástico da passagem de <b>Campo Geral</b> ).....	120
Anexo 2A (Página da reportagem do jornal <b>O Globo Online</b> ).....	122
Anexo 2B (Ampliação da reportagem).....	123
Anexo 2C (Ampliação da fotografia que acompanha a reportagem).....	124
Anexo 3A (Resumo parafrástico do episódio de <b>Cabocla</b> ).....	125
Anexo 3B (DVD com o capítulo da telenovela na íntegra).....	127
Anexo 3C (DVD com cenas selecionadas do episódio).....	128

## **INTRODUÇÃO**

---

## Notas preliminares: o estudo das paixões

O estudo das paixões, como destaca Fiorin (2007), sempre interessou ao homem, seja pela natureza e qualidades intrínsecas dos afetos, ou pelo poder de influência deles sobre o *outro*. Desse modo, diferentes apontamentos e tratados se fizeram sobre o assunto.

Na Antiguidade, Aristóteles, consciente do papel de destaque das paixões para influir nos ânimos do auditório, dedicou o conteúdo do segundo livro da **Retórica** inteiramente à explanação das especificidades passionais. Segundo o Estagirita, o fim de todo e qualquer discurso é o de provocar um juízo, de modo que importam as disposições afetivas do auditório, as expectativas e a visão de mundo, porque nelas é que residem “as boas disposições”. No entanto, as observações feitas pelo filósofo parecem não ser suficientes para um levantamento sistemático das paixões, para o estudo de uma configuração discursiva passional.

No campo da psicologia, a análise das paixões deixa a impressão de restringir-se à investigação dos caracteres e dos temperamentos, sendo examinadas naquilo em que afetam o ser efetivo dos sujeitos “reais”. Trata-se sempre de uma atividade extradiscursiva mais ligada a questões psíquicas.

Dessa forma, conforme apontam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 294 / 295):

Afinal, quando precisas, as definições filosóficas e psicológicas da paixão não oferecem realmente base classemática estável; quando homogêneas, são gerais o bastante para caracterizar estilos de relação do homem com o mundo ou consigo mesmo ou, noutros termos, para envolver o imaginário por inteiro, e não apenas a paixão propriamente dita.

Surge, como contraponto entre tais perspectivas, a proposta da teoria semiótica para o estudo das paixões, passando a analisá-las enquanto efeitos de sentido passionais que derivam de organizações, intersecções e combinações próprias a um determinado texto. A paixão começa a ser considerada, dentro dos desenvolvimentos da teoria, como uma organização sintagmática, capaz de ser descrita sintaticamente.

É bem verdade que, também para Aristóteles, estudar a prática persuasiva é estudar o discurso, é encontrar nele as provas da argumentação, presentes não necessariamente no conteúdo do que é dito, mas na forma de dizer, no modo como ele é proferido. Para o filósofo grego, o ouvinte é considerado o centro de toda organização

discursiva, cabendo ao orador conhecer o que o move ou o comove e, a partir daí, construir um “caráter moral”, uma imagem, que inspire confiança e simpatia, assegurando a adesão.

Sendo assim, tanto para a semiótica quanto para a retórica aristotélica, entender bem o conjunto de opções enunciativas produtoras de um discurso, compreendendo também sua eficácia, é apreender as imagens daquele que diz e daquele para quem se diz, bem como as paixões e qualidades envolvidas, todas criadas discursivamente. O Estagirita explica que “obtem-se a persuasão nos ouvintes, quando o discurso os leva a sentir uma paixão, [...] é mesmo este o único fim a que visam os esforços” (s.d., p. 33).

### **Retórica e semiótica, persuasão e paixão: um estudo sobre a compaixão**

*Os fatos não se revelam através do mesmo prisma, consoante se ama  
ou se odeia, se está irado ou em inteira calma. Mais.  
Os mesmos fatos tomam aparência inteiramente diferente  
e revestem outra importância.*

Aristóteles

Não há dúvida de que as paixões, a inclinação afetiva, estão no cerne da atividade persuasiva. É por elas e por meio delas que levamos o *outro* a crer nos valores disseminados pelo discurso. Daí a importância já enfatizada por Aristóteles “de conhecer as paixões, a natureza e a qualidade de cada uma delas, sua origem e desenvolvimento no indivíduo” (s.d., p. 34).

Desse modo, a intenção do trabalho aqui apresentado é o de aliar Retórica e Semiótica, como já tem sido feito por alguns semioticistas, oferecendo um estudo capaz de ajudar a mostrar que a noção de afetividade e sua influência sobre o enunciatário nada tem a ver com o psicologismo que, muitas vezes, pretende infiltrar-se na análise dos discursos. Para isso, escolhemos examinar a compaixão, que consta entre o inventário de paixões citadas por Aristóteles, e também por outros filósofos, estando ainda em meio àquelas que compõem o **Dictionnaire des Passions Littéraires** (2005), cujo verbete é assinado por Jacques Fontanille, semioticista francês inscrito na tradição greimasiana.

Para o filósofo grego, a compaixão é “uma espécie de pena causada por um mal aparente capaz de nos aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido

por ele, quando presumimos que também nós podemos sofrer, ou algum dos nossos, e principalmente quando nos ameaça de perto” (Idem, p. 118).

No **Dictionnaire des Passions Littéraires** (2005), a compaixão é comparada à piedade, e Fontanille chama a atenção para as condições da configuração de tal paixão. Diz o autor: “a piedade entra então, exatamente por isso, na vasta classe das condições de assimilação, de integração, de identificação em relação ao outro” (2005a, p. 241).

Assim, de um modo geral, a compaixão pode ser vista como um pesar que nos desperta o infortúnio de outrem, como uma forma de simpatia pelo outro, que vemos como sendo um semelhante. Ela implica, portanto, uma apreciação da situação, sugerindo uma relação de observação. Colocamo-nos no lugar daquele que sofre. Avaliamos o contexto e passamos a interpretar as emoções, os estados de alma envolvidos a partir de nossos próprios sentimentos e paixões, direcionando-os para aquela situação. Tomamos uma atitude comparativa. Como explica Fontanille (Idem, *ibid*), “sentir compaixão ou piedade é identificar ao menos uma característica comum, que fará do outro um semelhante; é também, inversamente, suspender de maneira provisória todas as diferenças”.

O *páthos* da compaixão, enquanto disposição afetiva daquele que percebe o sofrimento vivido por outrem, define, desse modo, um movimento que vai da identificação à participação. Suspendem-se, mesmo que temporariamente, as diferenças, e, por um momento, o outro sou eu, a sua dor é a minha dor. Há uma sincronização passional, um ajustamento pático e até somático.

Nesse sentido, o que nos interessa na análise da compaixão é entender a configuração subjacente a sua produção em discurso. Quais seriam os procedimentos e as estratégias utilizadas para engendrar discursivamente esse movimento que vai da identificação com o outro à participação em suas emoções?

A partir disso, estudaremos a compaixão enquanto um acontecimento no sentido estrito, ou seja, como uma transformação apreendida e reconhecida por um observador, como uma paixão enunciativa configurada a partir de uma relação de percepção. Interessa-nos examinar o percurso passional que ela implica e a eficiência dos efeitos produzidos para a persuasão discursiva.

**Nossa dissertação**

▪ **Apresentação do *corpus***

Partindo da ressalva de Aristóteles, a qual chama a atenção para o fato de os argumentos válidos para certos auditórios não o serem para outros, e daqueles que valem em dados momentos não vigorarem em situação distinta, aliamos o objetivo descrito anteriormente à intenção de compreender os diferentes modos e estilos de formação do núcleo passional da compaixão em textos de esferas de circulação variadas, que colocam em cena, conseqüentemente, tipos diversos de “auditório”.

De acordo com o filósofo grego, a Retórica, dirigindo a atenção para a relação existente entre *éthos*, *páthos* e *logos* – sendo o primeiro a imagem do orador, o segundo a disposição afetiva do ouvinte, e o terceiro o discurso em si –, é capaz de descobrir o que é adequado para persuadir sem aplicar as regras a um gênero próprio e determinado. Da mesma forma, a teoria semiótica, considerando as relações internas entre os constituintes do enunciado, a modulação e os regimes de interação firmados, oferece um instrumental teórico e metodológico que se adapta a todo e qualquer objeto semiótico sem deixar, no entanto, de levar em conta as especificidades de sua produção.

Assim, dirigiremos nossa atenção à configuração da compaixão em duas esferas de comunicação distintas, sendo elas: (A) a do discurso literário, na qual será examinada uma narrativa de Guimarães Rosa; e (B) a do discurso midiático, para a qual dois gêneros foram escolhidos: (B1) uma reportagem jornalística veiculada pela imprensa eletrônica, com maior ênfase analítica à fotografia que acompanha o segmento verbal, e (B2) um episódio de telenovela, como mostra o quadro abaixo:

<b><i>PÁTHOS DA COMPAIXÃO</i></b>		
<b>TOTALIDADE</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>TEXTO ESCOLHIDO</b>
A – Literária	Narrativa	<b>Campo Geral</b> , de Guimarães Rosa
B - Midiática	B1 - Reportagem jornalística B2 - Telenovela	Reportagem d’ <b>O Globo Online</b> Episódio de <b>Cabocla</b> , de Benedito Ruy Barbosa

Quadro 1 (Descrição e apresentação do corpus)



Diante dos temas recolhidos no *corpus*, adiantamos tratar-se da discursivização concentrada dos universais semânticos *vida vs. morte*, que, como universais, são ainda distribuídos de rarefação sêmica, podendo ancorar-se em qualquer texto e em qualquer discurso. Entretanto, no *corpus* escolhido, a oposição *vida vs. morte* permeia o narrado, associando-se aos valores de base de cada discurso.

A categoria *vida vs. morte* salta dos universais semânticos do nível fundamental para construir modos sensíveis de reação do sujeito participante das cenas de ceifamento da vida; e é nesse momento que entra a compaixão.

No caso do discurso literário, representado pela narrativa **Campo Geral**, de Guimarães Rosa, o sentimento de compaixão está centralizado na figura da personagem principal, Miguilim, a partir da cena da morte de seu irmão. A narrativa, publicada originalmente como parte de **Corpo de Baile**, em 1956, conta a infância de um menino de oito anos, que morava com sua família e agregados no Mutum, no meio dos Campos Gerais. Embora narrada em terceira pessoa, a focalização interna do protagonista cria um universo cômico e lúdico para a história, o qual se mistura à constante, e por vezes dolorosa, descoberta do mundo. Entre as várias situações e aventuras vividas por Miguilim, interessa em especial o momento em que ele perde o irmão querido, o Dito (Resumo da passagem no anexo 1, p. 120). Ao longo da narrativa, vamos percebendo a amizade e cumplicidade que há entre os dois. Miguilim confia e admira o irmão, tendo-o como "a pessoa melhor", "levado de esperto" (ROSA, 1996, p. 25), aquele que "era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas" (Idem, p. 21). A morte de Dito é, portanto, um momento-chave na trajetória existencial de Miguilim, o pico de intensidade máxima de sua experiência sensível e, conseqüentemente, de toda a história.

No que se refere à totalidade midiática, para ilustrar o gênero jornalístico e as especificidades funcionais de uma fotografia de imprensa, optou-se por uma notícia divulgada em 30 de agosto de 2006, na sessão RIO, do jornal **O Globo Online**<sup>1</sup> (Anexo 2A, p. 122 e ampliação da reportagem no anexo 2B, p. 123), referente ao assassinato do engenheiro Leonardo Tramm Drummond. A fotografia que interessa a esse trabalho (Ampliação no anexo 2C, p. 124) flagra o momento em que a mãe do engenheiro assassinado, Norma Drummond, fulcro da compaixão, lamenta o ocorrido ainda no local do crime. Ela tem uma expressão de angústia e revolta, sentada em uma esquina com o filho morto e ensanguentado nos braços. A imagem impressiona por sua

---

<sup>1</sup> Material disponível em: <http://oglobo.com/rio/mat/2006/08/30/285470353.asp> Acesso em: 12/09/2008

capacidade de suscitar mais do que a sua inserção, ilustrativa ou complementar ao texto verbal, exigiria. Ela parece convocar uma leitura que extrapola o conteúdo referencial, condensando informações capazes não só de expor visualmente os fatos relatados pelo verbal, mas principalmente de caracterizá-los em uma situação contextual mais ampla.

Para o gênero teledramatúrgico, o episódio escolhido para análise (Anexo 3B, p. 127 e resumo no anexo 3A, p. 125) é parte da telenovela **Cabocla**, inspirada no romance homônimo de Ribeiro Couto e produzida pela primeira vez em 1959, na extinta **TV Rio**. Em sua última versão, que será a usada para esse trabalho, a telenovela foi readaptada por Edmara Barbosa e Edilene Barbosa, com supervisão do pai, Benedito Ruy Barbosa, sob a direção geral de José Luiz Villamarim e Rogério Gomes. Exibida pela **Globo**, no horário das 18 horas, a telenovela teve 167 capítulos, no entanto, para nossa análise interessa apenas o capítulo 46, ligado ao nascimento do filho morto do casal Emerenciana e Boanerges, coadjuvantes de destaque no enredo da novela e sob os quais recai a compaixão. A personagem Emerenciana aparece grávida já nos primeiros capítulos da telenovela e, com o passar do “tempo”, pode-se perceber o “conflito” que envolve a gravidez: o casal tem uma única filha, Belinha, e Boanerges, o pai, sempre quis ter um filho homem. Assim, ele não admite a hipótese de ter uma outra filha mulher, enfatizando, a todo tempo, para sua esposa, Emerenciana, e para todos os outros que há de ser um “menino-macho”, um “filho-homem”. De fato, nasce um menino, mas a criança nasce morta, tendo sido sufocada pelo próprio cordão umbilical. A imprevisibilidade do ocorrido causa um impacto que transcende os limites do enunciado, fazendo com que o telespectador compartilhe a emoção que assola as personagens.

Assim se sintagmatiza, nos discursos, a realização de uma direcionalidade sensível que prevê um “auditório” impactado sob estilos diversos de construção da cena discursiva e da paixão em pauta. O estado de alma da compaixão discursivizado na literatura e na mídia certamente alcança prioridades específicas em cada uma dessas duas grandes totalidades (A e B). O tom de voz da literatura remete a um modo de dizer que se distancia daquele da mídia segundo gradientes próprios; um privilegiará uma percepção sensível, que não será a mesma da outra, por isso a compaixão se apresentará de modo particular, prevendo um enunciatário peculiar à literatura e à mídia. Nesse sentido, graus distintos de “penetração” nos textos que compõem tais esferas serão percebidos; haverá diferentes relações entre os enunciados e os enunciatários.

A justificativa para a escolha de textos tão díspares se faz na intenção de compreender a configuração da compaixão através das diversas linguagens e a partir de contratos veridictórios bastante variados. Como o mesmo núcleo passional será desenvolvido em cada um dos gêneros escolhidos? Qual o efeito persuasivo buscado?

O *páthos* da compaixão certamente obterá uma concretude discursiva própria nas totalidades A e B (B1 e B2), de forma que a ideia é a de descrever as semelhanças e diferenças dos mecanismos discursivos e textuais segundo os quais o *páthos* se realiza em cada uma delas.

A proposta, vale ressaltar, não é a de buscar a instauração do *páthos* da compaixão em um discurso específico, mas nos enunciados escolhidos vistos como uma totalidade. Como explica Discini (2004, p.34), apoiada em Brondal (1986), “o *unus* pressupõe o *totus*, o “bloco inteiro”, a totalidade integral”. Sendo assim, em cada uma das duas totalidades escolhidas para análise (a literária e a midiática) está pressuposta a totalidade englobante e a integral, já que elas serão tomadas tanto pelo fechamento em si mesmas, como pelo diálogo com o outro: a totalidade literária significará em oposição à midiática e vice-versa; do mesmo modo, dentro da totalidade B, o discurso da imprensa eletrônica significará em oposição ao discurso teledramatúrgico.

#### ▪ Procedimento de análise

Aliando, portanto, retórica e semiótica, contemplaremos as noções que embasam a lógica da implicação e a lógica da concessão, esta voltada para o grande acontecimento, tal como prevê Zilberberg (2006b), estudioso de renome na semiótica tensiva, que estabelece uma dimensão retórica à estrutura elementar do percurso gerativo do sentido. A primeira, a lógica implicativa, é da ordem do previsível, do programado, pautando-se pela fórmula “se...então” e mantendo o discurso em uma atonia reduzida, em conformidade com a doxa. Por outro lado, a segunda, a lógica concessiva, é da ordem do inesperado, da surpresa e do acontecimento, baseando-se na fórmula “embora...”. O discurso fica marcado, então, por uma tonificação intensiva, literalmente acentual e impactante.

A semiótica tensiva concede, pois, papel de destaque ao domínio da enunciação, entendendo os processos de significação pela perspectiva das modulações que assume o campo de presença em uma dada interlocução entre um enunciador e um enunciatário.

Assim, ela oferece o caminho para um exame dinâmico das estratégias de que o enunciador se utiliza para a manipulação sensível de seu enunciatário, levando-o à compaixão, por exemplo.

A compaixão será estudada, dessa maneira, em suas particularidades discursivas, enquanto efeito de sentido passional imanente ao texto. Logo, na análise da interação entre enunciador e enunciatário, interessa apreender as estruturas que sustentam essa relação; o modo como elas se organizam discursiva e textualmente, provocando o compartilhamento dos estados passionais pelos quais passam os atores do enunciado.

A semiótica, fundamentada na teoria da significação, que visa explicar o modo de produção e interpretação de todas as semióticas, considera como lugares de articulação da significação e de construção metassemiótica: as estruturas sêmio-narrativas, as estruturas discursivas e as estruturas textuais (GREIMAS, COURTÉS, 2008). Diante disso, em nosso estudo sobre a configuração da compaixão em diferentes textos, levaremos em conta as especificidades encontradas em cada um desses patamares, o que nos permitirá compreender não só as articulações internas dos mecanismos discursivos que caracterizam o núcleo passional em pauta, mas também a mobilização dos recursos próprios às variadas linguagens para a manifestação de tal paixão.

Nesse sentido, definimos 4 etapas para a análise dos textos:

- 1- a verificação pormenorizada das combinações sintagmáticas das modalidades que configuram o estado juntivo do sujeito do enunciado após a transformação sofrida, responsáveis, portanto, por seus estados de alma;
- 2- a avaliação da dimensão fórica que sobredetermina as estruturas modais, analisando os textos a partir da ideia de campo de presença e descrevendo também os atos enunciativos em processo, os fenômenos contínuos, que estão diretamente associados ao universo afetivo a partir das noções de base da lógica implicativa e da lógica concessiva;
- 3- o exame e a descrição dos procedimentos de discursivização mobilizados pelo enunciador na manifestação discursiva de superfície para criar no enunciatário disposições afetivas que o levem à compaixão;
- 4- a apreensão dos efeitos expressivos dados no plano da expressão, colocados como um elemento a mais em relação à convocação do enunciatário a uma experiência sensível do sentido.

Além disso, entendendo a inseparabilidade de um texto com o entorno no qual está inserido e que lhe confere eficácia enunciativa e pragmática, as totalidades A e B (B1 e B2) serão examinadas, antes de qualquer coisa, dentro da situação semiótica indicada. A ideia é compreender as particularidades da esfera de comunicação dos textos, as quais definem modos próprios de discursivização e textualização do núcleo passional da compaixão, bem como verificar graus distintos de identificação do enunciatário com os valores veiculados por esses discursos.

Esperamos, com isso, examinar a produção discursiva do *páthos* da compaixão a partir de níveis de pertinência que levem em conta a situação semiótica típica a cada um dos textos escolhidos para análise – formação entendida aqui como a propõe Fontanille (2005b; 2008), ou seja, “como uma configuração heterogênea que comporta todos os elementos necessários à produção e à interpretação da significação” (2005b, p. 12) – sem desprezar, no entanto, o princípio de imanência que está na base da teoria semiótica desde seus primeiros desenvolvimentos.

#### ▪ **Estruturação do trabalho**

O primeiro capítulo desta dissertação dedica-se a uma breve explanação dos princípios que fundamentam nossa investigação. A intenção é preparar e sedimentar o caminho teórico e metodológico que norteia nossas análises e reflexões. Para isso, examinaremos questões centrais sobre as paixões, sobre a interação entre enunciador e enunciatário e sobre os contratos veridictórios que se firmam nos diferentes gêneros escolhidos.

No segundo capítulo, apresentaremos um estudo dos textos a partir da cena predicativa que os caracteriza, isto é, na conversão formal e estratégica do uso da linguagem. A dimensão predicativa diz respeito aos atos de enunciação que implicam diferentes papéis actanciais desempenhados por todos os elementos que formam a “cena” típica a um determinado gênero, a uma prática discursiva. Acreditamos que essa exploração possibilita a descrição das particularidades do campo de comunicação nos quais os textos estão inseridos, bem como os contratos que fundamentam a forma particular de discursivização e textualização de cada um dos gêneros em pauta. Dessa maneira, a partir do modo próprio de dizer de cada um dos textos em questão,

poderemos desenvolver uma reflexão a respeito da intencionalidade subjacente à construção do efeito patêmico da compaixão nas totalidades discursivas consideradas.

O terceiro e último capítulo, por sua vez, refere-se ao exame das peculiaridades estruturais dos textos e está dividido em 3 etapas: a primeira apresenta uma descrição da estruturação passional e da sintaxe tensiva de cada um dos textos escolhidos para análise; a segunda preocupa-se com os procedimentos de discursivização; e a terceira, com os de textualização. A ideia, com o estudo feito das estratégias enunciativas, é depreender o modo específico pelo qual as coerções dos gêneros discursivizam o núcleo passional da compaixão e os efeitos persuasivos que se obtém a partir disso.

Por fim, encerramos a dissertação com as considerações finais sobre a configuração discursiva da compaixão, esperando que nosso trabalho possa ajudar a valorizar as investigações sobre a noção de afetividade, bem como contribuir com as reflexões acerca da influência exercida por uma paixão sobre o enunciatário. A paixão será corroborada como efeito de sentido discursivo, distante, portanto, do psicologismo ou de uma subjetividade psíquica extradiscursiva.

## **1. TÓPICOS TEÓRICOS: ENTRE RETÓRICA E SEMIÓTICA**

---

## 1.1. Sobre as paixões: a abordagem aristotélica e seu paralelo com a perspectiva semiótica

### 1.1.1. Retórica e Paixão

Michel Meyer (2000, p. xxxix), em seu Prefácio à **Retórica das Paixões** (2000), de Aristóteles, define a paixão como:

[...] um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma *reação* à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade tal como esta se exprime na relação incessante com outrem. [...] a paixão é resposta, julgamento, reflexão sobre o que somos [...].

Partindo das observações feitas pelo filósofo grego em seus apontamentos sobre as paixões, Meyer chama a atenção para o caráter interativo da paixão, colocada, ao mesmo tempo, como modo de ser e resposta a modos de ser (no ajustamento ao outro). Mesmo tendo como base um quadro epistemológico diferente daquele em que se fundamenta a teoria semiótica, tal explanação interessa pelo fato de entender a paixão como momento retórico por excelência, como disposição constituinte de um meio a ser usado pelo bom orador para convencer o auditório.

Isso explica a ênfase dada pelo Estagirita, na **Retórica**, à necessidade “de conhecer as paixões, a natureza e a qualidade de cada uma delas, sua origem e desenvolvimento no indivíduo” (s.d., p. 34). E foi pensando assim que ele estabeleceu três pontos a serem abordados no estudo das paixões:

- 1- em que disposições o auditório é incitado a uma determinada paixão;
- 2- a quem se oferece tal paixão;
- 3- quais as causas que a provocam.

Por trás de cada um desses tópicos está uma questão retórica que funciona mesmo como uma lição ao orador. Assim, identificar as disposições que incitam o ouvinte a um determinado sentimento é conhecer bem o próprio auditório, suas expectativas e ideologias, seu modo de ser, o que permitirá o reconhecimento prévio da resposta a uma dada imagem. Da mesma forma, saber a quem se destinará a paixão



suscitada é ser capaz de usar em benefício próprio a disposição afetiva do ouvinte, é utilizá-la como instrumento de persuasão. Por último, para que, de fato, possa-se incitar uma paixão, é preciso compreender sua natureza, ter ciência das causas que a provocam, tornando possível sua incorporação ao discurso, à maneira de dizer o que é dito.

O discurso persuasivo, portanto, e a própria paixão, não se produz a partir de um conteúdo enunciado somente, mas, essencialmente, através de um modo de dizer depreensível do próprio discurso, conjugando orador e auditório. Trata-se de um discurso de estratégia, de um virtuosismo enunciativo que se fundamenta na criação de uma imagem de si e daquele a quem desejamos persuadir. O ouvinte acata a fala de um orador, porque nele se vê constituído como sujeito, identificando-se com um dado *éthos* – um simulacro construído a partir do discurso proferido –, e respondendo passionalmente a essa identificação.

As paixões, na perspectiva aristotélica, definem-se, pois, por uma verdadeira dialética passional de representações projetadas, na qual *éthos* e *páthos* estabelecem uma relação transitiva.

Como se vê, as noções de afetividade, de pré-disposição passional, de manipulação e contrato fiduciário já se delineavam desde a Antiguidade, contudo, nem por isso, deixaram de instigar o homem, de o seduzir e o fazer querer ter maior domínio sobre seu efeito persuasivo.

### **1.1.2. Semiótica e Paixão**

Dos estudos mais recentes sobre as paixões, interessa-nos aquele desenvolvido pela teoria semiótica, o qual tem dado à afetividade um papel de destaque. Abordando-a não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos “reais”, mas enquanto efeito de sentido inscrito e produzido pela linguagem (BERTRAND, 2003), busca-se melhor compreender a inserção do passional na práxis enunciativa. Como explica Bertrand (Idem, p. 373 / 374):

As paixões, assim identificadas e compreendidas, dão lugar a tipos passionais que podem ser interiorizados, favorecendo as regulações por antecipação da comunicação entre interlocutores. Cada um modula e adapta seu discurso em função da previsibilidade do esquema passional de seu parceiro. A paixão comanda, nesse sentido, as estratégias intersubjetivas.

Desse modo, também para a semiótica, a organização da intersubjetividade é articulada por meio de estruturas polêmicas e contratuais. Ela concebe a paixão, antes de qualquer coisa, como uma configuração discursiva, em que as correlações são, ao mesmo tempo, inteligíveis e sensíveis, podendo projetar-se sobre os sujeitos, os objetos, ou sobre a junção entre eles. A paixão seria o resultado da complexidade discursiva, das conexões entre dispositivos e dimensões provenientes de diversos níveis do percurso gerativo do sentido.

Entendendo, portanto, o discurso como uma ordenação dinâmica de forças em devir, do qual emergem, e no qual circulam e trocam-se valores, por vezes estabilizados sob a forma de isotopias, a preocupação da semiótica, adotando um procedimento sintático, é a de buscar os formantes dos sintagmas passionais. A proposta é conhecer a natureza (discursiva) das paixões, de modo que seja possível inscrevê-las em uma definição suficientemente abrangente para permitir um desdobramento teórico sistemático.

A paixão é considerada, então, dentro dos desenvolvimentos da teoria, como uma organização sintagmática, capaz de ser descrita sintaticamente, tal como foi feito com a estrutura narrativa do discurso.

#### **1.1.2.1. O desdobramento do estudo das paixões dentro da teoria semiótica**

Com o desenvolvimento da semiótica das paixões, descobriu-se que o primeiro elemento para determinar uma paixão é o valor investido na categoria fundamental e projetado sobre o objeto, uma vez que o passional focaliza a relação junctiva. Assim, a análise semiótica das paixões assentou-se, em um primeiro momento, sobre as modalidades, que definem, reciprocamente, o estatuto do sujeito e do objeto. Passava-se da sintaxe narrativa a uma sintaxe modal, que se refere tanto à existência quanto à competência dos sujeitos.

As modalidades estão na base da organização estrutural do núcleo passional. De acordo com Barros (2001, p. 49), “a modalização do ser dá existência modal ao sujeito do estado, modificando o estatuto dos objetos que estão em relação com o sujeito e definindo estados passionais”.

Observou-se, posteriormente, que a identidade modal dos sujeitos aparecia nos discursos sobredeterminada por traços aspectuais e rítmicos que caracterizavam tipos

passionais. Dessa forma, depois do trabalho com a sintaxe modal, a semiótica vem incorporando, ao exame das paixões, a aspectualização e a tensividade.

Do ponto de vista aspectual, a disposição passional pode ser permanente, durável ou passageira e sua manifestação será contínua, pontual ou iterativa. Nesse sentido, as modalidades passam a ser vistas sob a perspectiva das valências tensivas, pela forma como se projetam sobre os eixos da intensidade e da extensidade. Alia-se à sintaxe modal uma sintaxe tensiva, que insere no estudo das paixões a foria, a questão da identidade tensiva dos sujeitos.

A foria responde pela dimensão sensível da estrutura passional, provém de arranjos estruturais que ultrapassam as combinações de conteúdos modais e, por isso mesmo, permite que as paixões sejam apreendidas em situação, no momento mesmo de sua enunciação. É a partir daí que o exame do núcleo passional dentro da teoria semiótica passará a considerar o estado juntivo que caracteriza sujeito e objeto, a existência semiótica, como uma relação de percepção, na qual prevalece a problemática das modulações e, portanto, do discurso em ato.

A afetividade passa a interessar não só como produto, ou como uma grandeza realizada nos enunciados e imanente aos discursos, mas também enquanto ato de enunciação produzido em situação, no momento exato em que o processo se executa. Assim, a significação emerge da percepção. De acordo com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 313):

Se tomamos a dimensão passional do discurso por inteiro, ela se deixa ver como globalmente dedicada à emergência, ao reconhecimento e à circulação dos valores. Nessa perspectiva, a dimensão passional dos discursos é indissociável do *devoir das axiologias*. Mas então introduz-se a questão do modo de acesso ao valor.

O valor, no sentido semiótico, surge como diferença que organiza cognitivamente o enunciado e como desafio axiológico que polariza o espaço tensivo que os acolhe, funcionando mesmo como um modo de convocação da percepção do enunciatário (Idem). Diante disso, a construção dos valores no campo de presença define os modos de acesso ao conteúdo do texto.

As formas pelas quais uma grandeza (valor) acessará o campo de presença do sujeito colocam o enunciado como “arena” de negociação entre enunciador e enunciatário, e a afetividade passa a ser vista, então, como elemento central dos processos de significação, uma vez que, na gestão do campo perceptivo, o sensível e o

inteligível atuam em sinergia para garantir o fazer persuasivo inerente ao ato de enunciar.

Esclareceu-se, pois, que o enunciador, jogando com a tensão que se cria na relação entre as lógicas implicativa e concessiva do discurso, é o responsável pelo gerenciamento do comprometimento afetivo do enunciatário, definindo modos de manipulação que, por sua vez, convocam diferentes maneiras de participação do enunciatário. A partir disso, descrevendo os atos enunciativos em processo, os fenômenos contínuos que estão diretamente associados ao universo afetivo dos textos, podemos identificar o regime de manipulação sensível sustentado em um discurso e que responde, enquanto apelo afetivo, pela produção das paixões.

Acreditando, portanto, que, na configuração de um núcleo passional, articulam-se as relações em um todo de sentido – do nível fundamental com o narrativo, e destes com o discursivo; do conteúdo com a expressão; e do enunciado com a enunciação – entendemos a dimensão passional do discurso como resultante da correlação entre um complexo modal e um complexo fórico, ambos sob a assunção de um enunciador.

Buscaremos, desse modo, melhor compreender, através do estudo da compaixão, o grau de empenho da enunciação na trama do enunciado, o grau de identificação entre os actantes do enunciado e os actantes da enunciação, entre as posições enunciativas e as forças narrativas, definindo a fidúcia intersubjetiva que sustenta a veridicção discursiva em cada um dos gêneros a ser analisados.

## **1.2. Entre enunciador e enunciatário: uma parceria na produção do sentido**

Como bem observa Barros (2001, p. 92), “enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem os papéis actanciais de destinador e de destinatário do objeto-discurso”. Enquanto o primeiro se coloca como destinador-manipulador, responsável pelos valores e por seus modos de acesso no discurso, o segundo seria, por sua vez, o destinatário-sujeito, que, respondendo ao fazer persuasivo do enunciador, destaca-se como um co-enunciador.

Aristóteles coloca este último como peça-chave da produção dos discursos: “com efeito, um discurso comporta três elementos: a pessoa que fala, o assunto de que se fala e a pessoa a quem se fala; e o fim do discurso refere-se a esta última, que eu chamo o ouvinte. O ouvinte é, necessariamente, espectador ou juiz” (s.d., p. 39).

O enunciatário não é um ser passivo, que apenas recebe e acata as informações produzidas pelo enunciador, mas é, na verdade, um interpretante, que constrói, avalia, compartilha ou rejeita significações, ele é o *páthos* do discurso.

O *páthos* é, como define o Estagirita, o “estado de espírito” do auditório, é a disposição do sujeito para ser isto ou aquilo. Assim, a competência discursiva do enunciador está submetida à imagem do enunciatário, à adesão deste ao que é dito. A imagem do enunciatário constitui, desse modo, uma das coerções a que obedece o enunciador ao produzir seu discurso.

Se pensarmos na proposta deste trabalho e no *corpus* selecionado, veremos que, dentro das totalidades discursivas selecionadas (A - literária e B - midiática, sendo B1 uma reportagem *online* e B2 um episódio de telenovela), “auditórios” diferenciados preveem estilos distintos de incitar a compaixão.

Enunciador e enunciatário são, portanto, configurações discursivas actoriais e não pessoas reais, de carne e osso. São simulacros que se podem produzir e recuperar a partir das marcas deixadas no enunciado, não por meio daquilo que é dito, mas pela maneira de dizer. Como diz Bertrand (1982, p. 34):

o discurso manifestado não se contenta em remeter a uma instância da enunciação; ele faz muito mais do que lhe designar o lugar: ele forma concavamente certos contornos, desenha, a partir das seleções operadas e dos traços manifestados de seu agenciamento, o que se poderia chamar sua disposição cognitiva particular.

O sujeito, ao enunciar seu discurso, estabelece, pela forma como seleciona, organiza e articula o conteúdo e a expressão do texto, uma imagem de si mesmo (o *éthos*) e de seu enunciatário (o *páthos*). Para conhecer, então, o fazer persuasivo e o interpretativo que fundamentam o processo de significação, é preciso recorrer ao exame do enunciado em todas as suas instâncias, identificando os contratos propostos e assumidos entre enunciador e enunciatário, os meios empregados para a persuasão e para interpretação, bem como os diferentes fazeres pretendidos.

A imagem do enunciatário, como esclarece Fiorin (2008b), configura-se a partir de três dimensões: uma cognitiva, dividida entre o saber e o crer, da ordem do ideológico; outra passional, mais ligada a suas disposições afetivas; e uma perceptiva, referente ao compartilhamento sensorial. No entanto, como chama a atenção Aristóteles, na **Retórica**, é a dimensão patêmica a responsável por reger todas as outras, de forma que, através dela, o enunciador melhor consegue persuadir e manipular o enunciatário,

levando-o a acreditar nos valores disseminados pelo discurso e a assumir as posições cognitivas formuladas. Assim se estabelece um contrato fiduciário, firmado não apenas pelo inteligível, mas também pelo sensível, pelo afetivo.

### 1.3. Gênero, fidúcia e veridicção: a construção discursiva e as coerções

Embora os três textos escolhidos para análise assentem-se sobre os valores de vida e morte, a forma como o enunciador os apresenta em discurso é diversificada. Tais variações, para além do modo de articular o conteúdo discursivo, caracterizam-se pelas coerções impostas ao gênero.

Os gêneros do discurso, como coloca Bakhtin (2003, p. 262), devem ser concebidos como “tipos relativamente estáveis de enunciados”, nos quais forma composicional, tema e estilo definem a construção do todo. Texto algum se materializa como comunicação senão por meio de um gênero. Assim, o conteúdo de um discurso, com toda a individualidade e subjetividade que lhe são características, fica submetido à escolha de uma dada estrutura, e essa opção é definida pela especificidade do campo de comunicação em que se inscreve a intenção discursiva.

Como explica Fontanille (2005b), esse *entorno* compreende o conjunto da situação semiótica que permite ao texto-objeto funcionar segundo as regras de seu próprio gênero e regular, principalmente, a interação com os percursos e os usos dos enunciatários potenciais, suas expectativas e suas competências modais e passionais.

A situação semiótica que envolve um certo discurso impõe-lhe coerções e elementos próprios, que submetem o que é dito, e sobretudo o modo de dizer, às particularidades da situação de comunicação. É somente na prática englobante que se pode avaliar a eficácia discursiva. Isso explica a preocupação do teórico russo (BAKHTIN, 2003) em enfatizar que um enunciado deve ser estudado a partir da esfera em que circula.

Já na Antiguidade, Aristóteles chamava a atenção para o fato de que diferentes gêneros implicam fins também distintos e, dentro disso, os argumentos válidos para certos auditórios não o são para outros, o que vigora em dadas situações não valem em outras.

A relativa estabilidade de um gênero discursivo acaba por corroborar entre enunciador e enunciatário um contrato fiduciário. Trata-se de um simulacro que indica a

relação intersubjetiva típica a um dado gênero e no qual “são decididos os valores dos objetos a serem comunicados ou trocados” (BARROS, 2001, p. 93). A enunciação fica submetida, desse modo, a esse “trato”. Como explica Barros (Idem, p. 110), “o estabelecimento de acordo sobre os sistemas de valores é condição para o exercício da argumentação e determina critérios de seleção e de apresentação dos dados e, ainda, as formas de manipulação”.

O próprio filósofo grego fala da necessidade de “não ter só em vista os meios de tornar o discurso demonstrativo e persuasivo; requer-se ainda que o orador mostre possuir certas disposições e as inspire ao juiz” (s.d., p. 97).

Barros acrescenta ainda que, “no nível do discurso, o contrato fiduciário é um contrato de veridicção, que determina o estatuto veridictório do discurso” (Idem, p. 93). Esse acordo estipula a maneira como o enunciatário deve interpretar a verdade do texto, agindo como um relativo cerceamento da manifestação discursiva que molda e modela a previsibilidade e as expectativas de sentido. Assim, o enunciatário adentra o universo discursivo munido de um crer previamente determinado. De acordo com Discini (2009, p. 610):

A verdade se apresenta, ela mesma, “*véritable* (saber-ser)” (GREIMAS, 1983, p. 107), isto é, passível de ser verdadeira, segundo os parâmetros veridictórios do discurso. As interpretações relativas à verdade indicam-na como algo em construção, ou como construção daquilo que é passível de ser verdade (*vraissemblable*), pois tem aparência de verdade.

Essa questão nos interessa em especial na medida em que remete ao fato de não haver diferença na emoção que sentimos diante de um acontecimento, seja ele real ou ficcional. Na situação discursiva com pendor à compaixão, mesmo sabendo que o sofrimento ali narrado ou encenado não é efetivamente real, como no caso da narrativa literária e da telenovela, compartilhamos a dor do outro de modo afim, porque nossa interpretação está fundada sobre um contrato veridictório firmado pactualmente na enunciação e que está de acordo com a esfera comunicacional, com o gênero em pauta.

Dessa forma, as variações de expectativas e de reações passionais provocadas pelos diferentes textos contemplados nada têm a ver com a oposição *real vs. fictício*, mas sim com os diversos modos de fazer assentar o relato na veridicção e os efeitos de verdade deles decorrentes. Como esclarece a autora (Idem, p. 609), “a veridicção salta dos entornos de um enunciado específico, da unidade textual e discursiva posta sob

exame, para marcar as especificidades dos diferentes discursos”. Haverá, pois, parâmetros diferenciados para a construção da conotação veridictória dos textos, parâmetros que estão associados não ao fato do referente ser real ou ficcional, e sim ao contrato fiduciário que se estabelece entre enunciador e enunciatário. Ainda nas palavras de Discini (Idem, p. 607 / 608):

Mundo natural, verdade, considerados como elementos intrínsecos ao enunciado, ratificam que, para distinguir esferas de comunicação, não interessa o problema do referente dado a priori, nem tampouco a oposição real versus fictício. Importa isto: o ato de “[...] referencialização do enunciado, que implica o exame de procedimentos pelos quais a ilusão referencial – o efeito de sentido ‘realidade’ ou ‘verdade’ – [...], se acha constituído” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 415). Acrescentamos que a ilusão referencial acha-se constituída de modo diverso nos diferentes discursos e gêneros. Aí está a função das diferenças de conotação veridictórias.

Além disso, continuando a usar o raciocínio da estudiosa, “o campo de presença relacionado ao grande acontecimento perceptivo pode ser parâmetro para apreensão de estilos” (Idem, p. 613). A autora explica: “lembrando que a percepção se realiza segundo graus firmados como grandeza intensiva, pensamos em graus de compactação da presença [maximizados ou minimizados] para diferenciar o estilo dos gêneros” (Idem, p. 614).

A ideia de presença está atrelada à da enunciação e relaciona-se à base perceptiva da apreensão da significação. Ela habita um espaço tensivo no qual a intensidade e a profundidade ficam associadas. Diferentes textos implicam, desse modo, “variedades” enunciativas da presença, conforme aos gêneros discursivos que os materializam.

A partir dos textos que compõem o *corpus* deste trabalho, podemos supor uma presença mais forte e concentrada, e, por isso, maximizada, na totalidade literária e mais fraca e difusa, minimizada, na totalidade midiática. Enquanto o “sentir” típico ao discurso literário faz com que se confirme na profundidade tensiva o corpo tônico e impactante do enunciador, exposto na cena enunciativa pelo próprio ato estético que caracteriza a enunciação, no discurso midiático, e, dentro dele, o jornalístico em especial, a força da presença diminui, isto é, minimiza-se. Segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 133):



O simulacro semiótico, a própria semiose, resultaria, sob esse aspecto, de um compromisso entre as duas modulações extremas que são, por um lado, o excesso de presença do mundo natural (o “pleno” da expressão, a plenitude sensível das tensões) e, por outro, o excesso de ausência do mundo interior (o vazio de conteúdo, a ausência de articulações). Entre esses dois extremos, a significação se nutre de todos os graus de modulação recíproca da presença e da ausência.

Diante disso, retomando Discini (2009, p. 599), “a percepção, como efeito de sentido, dada de acordo com o discurso, firma o perfil sensível do ator”, que constrói sua identidade a partir das coerções do gênero, devendo proceder da forma como pede o simulacro.

Percebemos, então, que a enunciação dos textos fica instalada na intersecção entre as restrições impostas pelo uso e o espaço de relativa liberdade que remete à efetuação sempre singular dos textos. Assim, como destaca Bertrand (2003, p. 85), “o essencial é então localizar e desvendar aquilo que, condicionando os percursos e as partilhas do sentido, comanda o exercício do discurso”.

**2. LITERATURA, IMPRENSA ELETRÔNICA E TELENOVELA: A  
ENUNCIÇÃO E AS DIFERENTES TOTALIDADES**

---

## 2.1. Diferentes totalidades, diferentes esquemas enunciativos

Importa a este trabalho, no exame da configuração do núcleo passional da compaixão em discursos variados, considerar não só o enunciado, mas também a enunciação como lugar de acolhimento da intencionalidade – aqui compreendida como forma de transformar algo da ordem do sensível para algo da ordem do inteligível. Interessa refletir também sobre o modo pelo qual os textos escolhidos para análise se submetem às coerções dos gêneros que os caracterizam e a maneira como se identificam com determinada práxis enunciativa.

De acordo com Teixeira (2009, p. 45), “o discurso é tanto uma criação como resultado de uma *bricolage*, que reutiliza os materiais de criações anteriores, e sua originalidade dependerá dos modos como reage ou responde à exploração dos resíduos discursivos que acolhe”. Sendo assim, adotamos uma concepção de enunciação, articuladora não só das formas discursivas resultantes do ato enunciativo individual – exploradas nas análises do capítulo seguinte – mas também daquelas fixadas pelo uso sob o formato de tipos, que, independentemente da iniciativa particular, garantem a previsibilidade responsável por incluir o sujeito enunciadador em uma determinada situação de comunicação.

Nas totalidades discursivas escolhidas para análise – A - totalidade literária e B - totalidade midiática – dois esquemas enunciativos diversificados se colocam, podendo ser diferenciados a partir dos pólos da *mimese* e da *poiese*. É bem verdade que, como sabemos, a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*; no entanto, a construção dos discursos acaba por aproximar-se mais do pólo mimético ou mais do pólo poético, de acordo com os objetivos a que visam. Nas palavras de Aristóteles, diferentes gêneros implicam fins distintos, sobre os quais é preciso ponderar.

No caso da literatura, o sujeito enunciadador não se limita a criar o simulacro do chamado “real”, colocando em cena aspectos do mundo natural, mas ele cria um mundo diferente, convidando o enunciatário a participar, a penetrar na esfera de uma realidade outra. Essa “nova” realidade, como destaca Fiorin (2008b, p. 53), “leva-nos a uma vida mais intensa, mobilizando desejos múltiplos, criando novas percepções, produzindo experiências diversas”. Trata-se de um enunciado com uma enunciação fundada na função estética da linguagem, que cria sobre uma semiótica primária um outro sistema, uma outra forma. Importam a essa enunciação as experiências com o conteúdo e a

expressão, sendo que a última passa a ocupar um papel de relevância na composição discursiva. Citando ainda Fiorin (Idem, p. 45 / 46):

Fruir um texto literário é perceber essas recriações do conteúdo na expressão e não só compreender os significados. Quem escreve um texto literário não quer apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de forma que, nele, importa não só o que se diz, mas também o modo como se diz.

A linguagem em função estética transfere a realidade conhecida para um outro plano axiológico, submetendo-a a uma nova unidade, que a ordena de modo diferenciado, concretizando-a, individualizando-a e arrematando-a, de maneira a criar uma realidade outra, autônoma e capaz de levar o homem à reflexão e ao autoconhecimento.

Na literatura, o enunciador se mostra de modo peculiar em seu enunciado, ou seja, na ordem da ruptura; a presença é maximizada e tão mais impactante quanto mais se confundem os limites para o mundo percebido. Como aponta Discini (2009, p. 613), o enunciador literário esforça-se para “que o sujeito seja transportado de seu agir cotidiano e ‘se projete na estranha esfera do subir’, ou da explosão do sentir”. Desse modo, inteiramente encarnados no trabalho com a linguagem, substância e forma, nesses textos, interpenetram-se na composição axiológica da realidade discursiva, que se faz viva e capaz de suscitar paixões.

Como explica Bakhtin (1993, p. 33), “a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja”, porque “é com valores que a atividade artística se relaciona diretamente, é sobre eles que está orientada a intenção estética de nosso espírito” (Idem, p. 50).

Assim, “a forma artisticamente significativa se refere na realidade a algo, ela está orientada sobre um valor além do material ao qual se prende e com o qual está indissolivelmente ligada” (Idem, p. 21). Trazendo o pensamento do filósofo russo para o quadro teórico de base hjelmsleviana (2006), afirmamos que ela, a forma, seja a do conteúdo, responsável pelo seu modo de organização, ou a da expressão, ligada às diferentes maneiras de combinar os traços na manifestação, relativiza totalmente o discurso. Daí a singularidade do tratamento de temas universais, colocando em cena grandes autores, grandes estilos, que se destacam não pelo que dizem, mas

essencialmente pelo modo como dizem, pelo jeito peculiar como articulam o material linguístico na produção de seus textos.

Já os discursos que compõem aquilo que temos denominado a *totalidade midiática* – a reportagem do jornal **O Globo Online** (Anexo 2B, p. 123) e o capítulo da telenovela **Cabocla** (Anexo 3B, p. 127) –, estão eles mais próximos do pólo mimético. Ligados à função utilitária da linguagem, o primeiro fundamenta o contrato de fidúcia com o enunciatário na busca por representar o mundo de maneira a “informar” predominantemente, enquanto o segundo o faz com o intento de os entreter.

A mídia, como se sabe, é um meio de comunicação socializado, de modo a priorizar a divulgação, oferecendo aos indivíduos um grande número de conteúdos e informações. Ela combina diversas características, mas essencialmente a de transmissão, de difusão. Através das mídias, o mundo se dá a ver a um número cada vez maior de pessoas e, conseqüentemente, conteúdos e informações passam a estar intimamente relacionados à mudança ou ao reforço de valores e crenças, que podem ou não converterem-se em ações de diversas amplitudes: desde a compra de um determinado produto até o apoio a um candidato à presidência, a procura por entretenimento, ou a convicção ingênua na axiologia definida e divulgada por um jornal.

A relação que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário midiáticos não é, portanto, a de mera transmissão de informações, mas de partilhamento dos valores. Como ressalta Hernandes (2006), comunicar, em todas as variantes, está longe de ser apenas um meio inocente de transmissão de saberes, pois envolve também, e essencialmente, uma posição de manipulação persuasiva, de ação do homem sobre outros homens.

As mídias caracterizam, de um modo peculiar e diferente da literatura, uma conexão entre interesses econômicos, políticos ou sociais e a ideologia expressa ou implícita. A produção e propagação de conteúdos se deixam guiar pela possibilidade de consumo mercadológico e, assim, os discursos midiáticos passam a manipular de modo específico a “verdade”, o contrato fiduciário estabelecido com o enunciatário, direcionando as opiniões de acordo com seus interesses. É nesse ponto que entra a importante ressalva, já feita anteriormente, de que toda *mimese* é também sempre uma forma de *poiese*.

Nesses discursos, o enunciador caracteriza-se por um “dizer numeroso” (DISCINI, 2009, p. 613), extensivo, que marca uma presença minimizada, própria ao

discurso midiático, mais ligada ao inteligível. No entanto, a busca pela passionalização do enunciatário também está presente, não para o conduzir ao sublime, à reflexão e a uma “auto-análise”, como no caso da grande literatura, mas para levá-lo à apreensão direta dos valores formulados.

O corpo enfraquecido e átono do sujeito enunciador, no discurso midiático, nada tem a ver, desse modo, com a falta de uma intencionalidade persuasiva; muito pelo contrário, é exatamente por conta dela que ele “esconde” seu fazer, seu virtuosismo discursivo. O enunciado deve chegar ao enunciatário, como “se fazendo”, próximo à realidade tal como é. Como esclarece Barros (2001, p. 94):

A interpretação depende, assim, da aceitação do contrato fiduciário e, sem dúvida, da persuasão do enunciador, para que o enunciatário encontre as marcas de veridicção do discurso e as compare com seus conhecimentos e convicções, decorrentes de outros contratos de veridicção, e creia, isto é, assuma as posições cognitivas formuladas pelo enunciador.

Partindo, portanto, de todas essas ideias, na análise que se apresentará do processo de configuração do núcleo passional da compaixão estaremos, então, identificando estilos, fundamentando um modo de ser das totalidades em questão, um modo de presença no mundo, que constitui meios para a construção mútua do reconhecimento entre enunciador e enunciatário (DISCINI, 2004).

### **2.1.1. *Campo Geral*: o discurso de Guimarães Rosa**

Uma das características marcantes do discurso rosiano é a ressignificação do conteúdo discursivo no plano da expressão. Rosa inventa para sugerir e, na passagem do plano de conteúdo ao plano de expressão, isto é, na textualização, reinventa o sentido na materialidade textual para sugerir mundos. Seus discursos acabam tendo um “sentido-além”; à superfície textual subjaz um sentido outro, mais denso e abstrato, que atinge o leitor, intriga-o, levando-o à reflexão sobre a vida, sobre a morte, sobre o destino humano, enfim.

Para além do encadeamento dos acontecimentos, temos, então, em suas obras, o questionamento filosófico sobre os fenômenos e os seres do mundo. Rosa avança da aparência das coisas. Cada elemento escolhido, cada forma de articulá-lo dentro do

discurso, confere existência concreta a algo que estava até então em estado potencial, fazendo com que à história contada sobreponha-se uma temática segunda.

O discurso de **Campo Geral**, texto escolhido para a análise, acaba por refletir, nesse sentido, uma caminhada de aprendizagem cognitiva e um desenvolvimento sensorial sobre o mundo percebido, através da figura de Miguilim. Em um primeiro momento, o leitor pode achar que se trata apenas de um relato sobre as aventuras e peripécias de um certo Miguilim, mas, ao olhar com mais atenção, notará que há, em tal narrativa, uma espécie de sub-história, revelada na composição do discurso.

O tema da infância serve como um espaço de acolhimento para um momento de reflexão. A "experimentação" dos acontecimentos e do próprio tempo parece valer mais do que as ações e o tempo em si, e é nesse ponto que se pode pensar na tensividade das percepções e na configuração do núcleo passional da compaixão, tais quais depreendidas no exame não só do narrado, mas também da forma de narrar.

A subjetividade e a profundidade das personagens, construídas e apreendidas no e pelo discurso, remetem a uma maneira própria de presença no mundo, do *éthos* e do *páthos* típicos a um discurso, que é a imagem que Rosa dá de si e de seu enunciatário, enquanto ficcionaliza a realidade.

De acordo com Coutinho (1994), o autor mineiro tinha plena consciência da missão do escritor de explorar a originalidade da expressão linguística, fazendo com que ela seja capaz de recuperar seu poder e tornar-se apta a atuar sobre os homens. Segundo esse literato, Rosa deixa crer que a revolução na literatura deveria partir de dentro, da própria forma literária, para poder atingir o leitor de maneira mais plena. Por isso, como mostram seus textos, Rosa teria apostado, com todas as suas forças, na sublevação estética, violando constantemente as expectativas da norma linguística ordinária, porque cotidiana, e substituindo o lugar-comum pelo único.

A estranheza das construções do discurso rosiano fere a percepção do leitor, forçando-o a refletir sobre o significado delas, levando-o a enxergar além do dito, além do sentido veiculado livremente pelo plano da expressão. Em Rosa, é preciso reler o texto muitas vezes, para que a aproximação com o dito e com o modo de dizer se torne possível, o que faz com que o leitor passe de um mero consumidor a um participante ativo do processo criador.

Sendo assim, uma das intenções de nossa análise acerca do núcleo passional da compaixão na narrativa **Campo Geral** é a de investigar, nos discursos artísticos representados pelo texto rosiano que integra a totalidade literária (A), como a língua se

firma não conforme um espelho da realidade, tampouco como um instrumento de representação dos fatos, mas como forma de ação social e histórica que, ao dizer, também constitui o chamado real, e no caso do autor considerado, uma realidade estetizada, sem dúvida.

### **2.1.2. A reportagem d’*O Globo Online*: o discurso jornalístico**

Nos discursos jornalísticos, a *mimese* funda-se na *poiese* para criar a impressão de que o mundo ali representado é a realidade tal como é. O enunciador de um jornal, seja ele qual for, não produz discursos verdadeiros e imparciais, mas constrói enunciados que criam *efeitos de sentido* de verdade, de objetividade e imparcialidade, que *parecem* ser verdadeiros. Nesse sentido, o desafio do jornalista não é o de exibir a realidade dos acontecimentos tais como são, até porque isso seria impossível; consiste, porém, em convencer ilusoriamente o enunciatário de que os fatos permaneceram neutros na apresentação feita e que tal versão do real é o próprio real. Nas palavras de Discini (2009, p. 608 / 609):

Esse gênero [reportagem] funciona como elemento cristalizador de topônimos (referente criado para consolidar o espaço tópico), cronônimos (referente criado para remeter ao tempo cronológico e sua conexão com a data do jornal) e antropônimos (referente criado para assentar os atores sociais envolvidos pela notícia).

A reportagem escolhida para estudo<sup>2</sup> (Anexos 2A e 2B, p. 122 / 123), pelas próprias especificidades do suporte e da “missão” jornalística, configura-se como um relato objetivo-factual. O enunciador, preocupando-se em apresentar dados concretos sobre o fato, procura levar o enunciatário a crer que ele manteve imparcialidade na coleta e na apresentação do ocorrido. Toda a estruturação da notícia respeita as regras da chamada construção de um material jornalístico: há uma aparente objetividade, não aparecem opiniões explícitas, os depoimentos figuram entre aspas, a narração é feita em terceira pessoa, os fatos surgem como se o próprio leitor tomasse contato com eles e as fotos se harmonizam com o que é descrito, como mais uma “prova” da veracidade “inquestionável” do relato. No entanto, uma interpretação do ocorrido e certa

---

<sup>2</sup> Material disponível em: <http://oglobo.com/rio/mat/2006/08/30/285470353.asp> Acesso em: 12/09/2008



moralização, indissociável de qualquer conteúdo e recurso expressivo, pairam sobre o texto.

Além disso, a notícia examinada é veiculada pela imprensa eletrônica, que, tendo a possibilidade de apresentar não apenas uma, mas diversas informações simultaneamente, trabalha basicamente com o visual para que a atenção inicial seja fisgada. O enunciatário-internauta deve correr os olhos nos títulos e/ou nas imagens das reportagens e querer saber mais detalhes. A forma de construção do sentido ocorre, portanto, por meio da administração topológica e cromática do plano de expressão, que passa a ser o ponto-chave de concepção das páginas, apoiando-se em elementos que atraem o olhar e se colocam para serem percebidos.

A dinâmica da rede mundial, como explica Hernandes (2006), acaba criando um enunciatário nervoso e pouco paciente, que está sempre com pressa e querendo “saber de tudo” com agilidade e precisão. A imprensa eletrônica precisa, então, “formatar” seu conteúdo também em função dessa coerção. A elaboração das reportagens e sua disponibilização levam em conta as especificidades de um leitor que é bem diferente daquele do suporte impresso.

O uso das imagens, nesse contexto, é bastante importante, ocupando um papel de destaque na construção das matérias. A fotografia condensa em si um grande número de informações, atraindo o olhar do enunciatário e provocando nele, muitas vezes, sensações que acabam por dissimular a manipulação. Envolvido pelo impacto da imagem, pelo conteúdo ali reportado, ele acaba esquecendo que a escolha de uma fotografia para compor a reportagem já é um recorte da realidade, uma interpretação, um condutor de leitura. É o que acontece, como poderemos comprovar com as análises do capítulo seguinte, com as imagens escolhidas para acompanhar o enunciado da reportagem em questão. Elas carregam uma alta tensão emocional, impactando e sensibilizando o internauta, que, compadecido, é tomado pela vontade de inteirar-se mais sobre o assunto.

A fotografia que mostra a imagem da mãe com o filho morto nos braços (Ampliação - anexo 2C, p. 124), colocada na parte direita e superior da notícia, revelou seu valor e potencial de atenção pela repercussão que teve em outras mídias. Foi usada pelo mesmo jornal – **O Globo** – no suporte impresso, ocupando um espaço de destaque na primeira página<sup>3</sup>. Passado um ano do ocorrido, a mesma foto foi motivo de

---

<sup>3</sup> Informação confirmada pelos editores. No entanto, não nos foi cedida uma cópia da edição.

reportagem do **Fantástico**<sup>4</sup>, telejornal da **Globo** exibido aos domingos, na qual também a carga passional da imagem foi mais explorada, como fica claro desde a chamada: "A dor de uma mãe, flagrada com o filho morto nos braços, tocou muita gente. Você se lembra da foto? Um ano depois, Norma Drummond fala pela primeira vez sobre o crime. Ela ainda espera a punição dos culpados e tenta superar a perda do filho".

As fotografias articuladas a uma reportagem são mais uma tentativa da construção da realidade supostamente mostrada tal como é. No entanto, também elas implicam uma enunciação, e, portanto, um fazer manipulador-persuasivo, "refuncionalizando a fotografia em sua condição de testemunha ocular para posicioná-la como uma linguagem que constrói subjetivamente a realidade", como explicam Caetano e Fischer (2006, p. 134).

### 2.1.3. *Cabocla*: o discurso teledramatúrgico

No caso do discurso midiático teledramatúrgico, embora mais ligado à ficção, constata-se que também ele se apóia na *mimese* para cumprir seu papel manipulador-persuasivo de propagador de valores e ideologias; o que é, no entanto, feito de modo próprio, diferente daquele adotado pela reportagem, por exemplo.

Produto típico da indústria, a telenovela se oferece como uma história para todos, podendo ser encarada como "ficção que se apropria do cotidiano do qual participa inserida na vida diária do público telespectador" (MOTTER, 2000-2001, p. 76). Seus conteúdos, quando absorvidos, passam a fazer parte da memória e orientam reflexões, decisões e comportamentos.

Nessa perspectiva, vemos que o mundo ficcional da teledramaturgia está calcado sobre o princípio da verossimilhança, que permite uma identificação mais forte entre enunciado e enunciatário. Os enredos telenovelísticos fundamentam-se no detalhamento de situações do cotidiano, as quais criam entre enunciatário-telespectador e trama, uma certa identidade marcada por condutas, sentimentos e anseios em comum. Nas palavras de Sousa (2009, p. 371 / 372):

Tratando-se especificamente da TV, podemos perceber uma atuação direta na construção dos gostos, sonhos e desejos de seus

---

<sup>4</sup> Material disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0...AA1624983-4005,00.html>  
Acesso em: 10/09/2008.

espectadores. Por ser um veículo de comunicação de massa e, desta forma, construir a grade de programação voltada ao grande público, a televisão, muitas vezes, manipula, convence e controla a representação imaginária das pessoas, e trabalha em favor de uma lógica de mercado, na qual luxo, riqueza e sucesso são vendidos como ideais de felicidade, que se não podem ser atingidos na acromaticidade do cotidiano são alimentados na colorida hiper-realidade construída e transmitida pelos programas.

Nesse sentido, uma história composta de conflitos e paixões, geradores de uma forte identificação com o público, corre em paralelo com o desenvolvimento de temáticas sociais retiradas da própria dinâmica social. Procurando acoplar tais apontamentos ao ponto de vista semiótico, adiantamos que o afetivo e o cognitivo se unem, em tais enunciados, por meio de um sistema dinâmico de significados.

Na telenovela, cada elemento é preparado para a reconstrução ficcional da realidade, como firmado no contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário: o cenário, o figurino, a maquiagem, as características próprias de cada personagem, etc. Tudo deve funcionar como marcas fortalecedoras da veridicção do discurso teledramatúrgico, para que o telespectador seja levado a compará-las com a realidade que o cerca, com seus conhecimentos e convicções, acatando o contrato firmado e assumindo assim as posições cognitivas e passionais formuladas pelo enunciador. A história encenada deve *parecer verdadeira*, pois a manipulação persuasiva depende da aceitação do contrato fiduciário que se estabelece.

O enunciador, no discurso teledramatúrgico, respeitando as coerções do gênero, tende a desaparecer, dando lugar à visão “direta” das coisas. É como se a história fosse contada, ou melhor, fosse dada a conhecer ao enunciatário por si mesma, sem a interferência de um sujeito enunciador. No entanto, a presença deste pode ser apreendida nos modos de focalizar a cena, nos enquadramentos, na sequência selecionada para apresentação dos fatos, das personagens e do espaço enunciado. Essas escolhas respondem pelos modos de acesso ao conteúdo, dirigindo a interpretação do enunciatário-telespectador.

Dessa forma, o texto da telenovela, bem como o jornalístico e, dentro dele, o jornalismo eletrônico, permite que se observe o plano da expressão como instigador de novos sentidos, e como lugar privilegiado de manipulação persuasiva.

## 2.2. Considerações gerais

Concluimos, então, que, sob parâmetros de *fidúcia* definidos a partir de diferentes totalidades e discursos diferenciados, a interlocução estabelecida, com metas voltadas à *compaixão*, realiza-se de forma diversificada. Embora se trate de um jogo *afim*, no que diz respeito à oposição entre os valores de vida e morte, cada um dos enunciados parte das coerções do gênero, que os materializam, para discursivizar a *compaixão* e para levar o enunciatário a senti-la. E, dentro disso, o diálogo estabelecido entre elementos do conteúdo e elementos da expressão parece ser de fundamental importância para pensar a relação intersubjetiva que caracteriza a *compaixão*. De acordo com Oliveira (2009, p. 136):

Concretizados em uma expressão, esses procedimentos enunciativos vão além da dimensão do enunciador fazer o enunciatário construir a significação. Englobam o modo como esse enunciador dispõe o enunciatário para sentir o sentido, abrindo-o a percursos da experiência do *sentido sentido*, quer os mais sistematizados e regulados por contratos, quer aqueles das surpresas e dos acidentes em que não há estabelecimento de nenhum tipo de contrato prévio. Correlacionamos que esse envolvimento é sensível tanto nas semioses semissimbólicas entre plano da expressão e plano do conteúdo, mas que também ocorre envolvimento por um uso de estereótipos nas semioses do tipo simbólica.

Assim sendo, as especificidades de cada uma das esferas de comunicação aqui apontadas nos abrem caminho para refletir sobre a intencionalidade subjacente à discursivização das paixões, uma vez que, em uma totalidade discursiva, constrói-se o *éthos* do enunciador e o *páthos* do enunciatário.

A *compaixão* é utilizada como recurso de persuasão nos três textos que compõem o *corpus* deste trabalho; todavia, o empenho de emoção em cada um deles, para levar o enunciatário a crer na verdade enunciada, fica submetido às coerções do contrato de confiança, de *fidúcia*, estabelecido entre enunciador e enunciatário, definindo diferentes estilos de construção do núcleo passional.

**3. A CONFIGURAÇÃO DA COMPAIXÃO:  
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA**

---

### 3.1. Excertos

*A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão.*

Aristóteles

Como se sabe, para a análise que se pretende apresentar, serão examinados três discursos de diferentes gêneros: uma passagem da narrativa **Campo Geral**, de Guimarães Rosa (Resumo no anexo 1, p. 120); uma notícia divulgada pelo jornal **O Globo Online** (Anexo 2B, p. 123), na qual maior enfoque será dado a uma das fotografias que a acompanha (Anexo 2C, p. 124); e um episódio da telenovela **Cabocla** (Resumo no anexo 3A, p. 125 e imagens no anexo 3B, p. 127), exibida em 2004, pela **Globo**. O que esses textos têm em comum é a discursivização concentrada dos universais semânticos *vida vs. morte*. Em todos eles há um ator que é afetado pela perda de um ente querido. A oposição *vida vs. morte* permeia o narrado, caracterizando o núcleo passional de tais enunciados.

Excertos:

- **Campo Geral:**

E então o povo todo ajoelharam e rezavam chorando, pedindo a Deus a saúde que era do Dito. Só Mãe ficou ajoelhada na beira da cama, tomando conta do menino dela, dizia.

A reza não esbarrava. Uma hora o Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar – “Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro...” “– Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” “– No Céu, Dito? No Céu?!” – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. – “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...” E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: – “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. (ROSA, 1996, p. 107 / 108)

- **O Globo Online:**

“No local do crime, aos prantos, a mãe de Leonardo pegou o corpo do filho nos braços, enquanto amigos tentavam consolá-la na segunda.” (Trecho da reportagem)

"Eu vi meu filho assim, no meu colo, ensanguentado, e adormecido para sempre. Aquele olhar, foi do desalento, da impotência diante disso, e do desamparo. Uma mãe não pode ver um filho numa sarjeta. E quando esse filho morre, uma parte dela morre até o final de seus dias." (Trecho da reportagem concedida ao *Fantástico*)



Fig. 1 (Fotografia que acompanha a reportagem)

- **Cabocla:**

Cena 1 (Pico de intensidade máxima 1):



Fig. 2 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

*Parteira:* – Compadre vai ter que ser forte.

*Boanerges:* – Como assim vou ter que ser forte?! (pausa) – Como ser forte?! O que que aconteceu com ela? Aconteceu alguma coisa com a minha mulher?!

*Parteira:* – Não, a comadre está bem! Não é isso...

*Boanerges:* – O que é então?!

*Parteira:* – É o menino...

*Boanerges:* – O que o menino!!! Pelo amor de Deus...me diz o que aconteceu com o meu menino. O que que aconteceu?!

*Parteira:* – Nasceu morto!

*Boanerges:* – Não pode ser! Não pode ser! Isso

não pode ser não... [...] (Minutos depois...)

*Boanerges:* – Como é que pode ser?! Isso não pode ser! Não posso acreditar nisso!!!

Cena 2 (Pico de intensidade máxima 2):

*Emerenciana:* – Primo... ocê me ajuda?

*Luis:* – Calma prima...vai ficar tudo bem...

*Emerenciana:* – Bate nele ocê... Dá umas palmadas bem forte, para ver se ele chora... (Ela começa a chorar). Ocê faz isso para mim? Faz meu filhinho viver!



Fig. 3 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

A escolha desses textos baseou-se na densidade da carga emocional que denotam, fazendo com que o processo de sensibilização não ocorra apenas no enunciado, mas também na enunciação. Assim, o que interessa examinar nesses discursos é o modo pelo qual isso acontece, a forma pela qual se configura a dimensão passional e a maneira como ela afeta também o enunciatário, incitando-o à compaixão.

### 3.2. A estrutura passional e a sintaxe intensiva

*Cabe agora abordar o “sensível”, não como algo a ser traduzido em “inteligível”, mas como algo que deve ser apreendido na tensão que o liga ao inteligível.*

Fontanille e Zilberberg

Nas palavras de Fontanille, que assina o verbete “Pitié”, no **Dictionnaire des Passions Littéraires** (2005, p. 241):

A forma ‘afetiva’ [da compaixão] supõe simplesmente, sem hipótese particular sobre outros traços de aparência, que o outro é suscetível de experimentar o mesmo tipo de emoções (ao menos de sofrimento) que nós. O desenvolvimento dessa forma suporá, então, circulação entre uma difusão dos afetos, que, estando igualmente em cada um, não pertence a mais ninguém, e constituem, dessa forma, unicamente o “meio”, “a atmosfera”, dividida pelos interactantes.

Ocorre, desse modo, na compaixão, uma identificação somática e sensível, um contágio, no qual sensibilidades são sincronizadas, entrelaçadas e reagem juntas. Naquele momento, no momento da dor, do pesar, o sujeito que percebe é também o que sente.

Para melhor compreender o modo pelo qual o efeito de sentido passional atinge o enunciatário, incitando-lhe a compaixão, iniciaremos nossa análise com a descrição da estruturação modal inscrita nos enunciados escolhidos.

A organização modal define a maneira de ser que “sensibiliza” a estrutura narrativa e a rege, atribuindo-lhe valores variáveis e graus de intensidade que indicam a dimensão patêmica do discurso. Ela permite que se compreendam os estados que caracterizam os sujeitos, os dispositivos modais, as isotopias dominantes e a competência dos sujeitos narrativos.



Torna-se possível, assim, identificar as fases que configuram a manifestação afetiva enunciada e o papel delas na produção da compaixão. De acordo com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 304), “cada paixão, em si mesma analisável como uma micro-sequência, vem precedida e é seguida de outras paixões, que lhe fornecem o contexto no qual adquire seu sentido”.

Além disso, essa descrição, feita a partir do percurso dos sujeitos que concentram sobre si o *páthos* da compaixão, ajudará a melhor compreender a sintaxe discursiva, na perspectiva tensiva, que marca cada um dos discursos em pauta, propiciando o exame do desenvolvimento contínuo e progressivo, da modulação e da direção tensiva que conduz e controla o encaminhamento discursivo do núcleo passional.

Na dimensão fórica, a paixão e o sentimento dão lugar à duração e ao ritmo, o que permite avaliar a emoção e a inclinação, nas quais se impõem a intensidade e a somação. A somação, como explicam os autores de *Tensão e significação* (2001), responde pelo próprio cerne da paixão, pelo momento da crise passional.

Desse modo, a compaixão será estudada na correlação entre a dimensão modal e a dimensão fórica (limitando-se a foria aqui à intensidade), que ajudará a compreender a relação entre sujeito e objeto no campo de presença. Sabendo que os dispositivos tensivos se aplicam aos dispositivos modais, a primeira, a dimensão modal, será tomada como sintaxe da constituência, e a segunda, a dimensão fórica, como sintaxe da consistência (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 303).

A *sintaxe da constituência* responde pela série de formantes modais necessários à constituição do sintagma passional de uma determinada paixão e pode ser pensada a partir do esquema passional canônico (disposição → sensibilização → emoção → moralização); a *sintaxe da consistência* está relacionada à esquematização tensiva do núcleo passional, à alternância entre os aumentos e as diminuições que o caracterizam nos enunciados analisados.

### **3.2.1. A sintaxe da constituência passional: a configuração modal**

A organização sintagmática das modalidades é responsável pela forma evolutiva do actante ao longo do seu ou dos seus percursos e, assim, a paixão aparece como um excesso, um excedente em relação a essa estrutura modal. Nas palavras de Bertrand

(2003, p. 367), “o passional pode ser entendido como uma variação dos estados do sujeito, permitindo depreender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua “existência modal” por meio da modalização dos enunciados de estado”.

Nos textos escolhidos para análise, o que temos são três enunciados de estado, marcados pela disjunção com o objeto-valor. No trecho da narrativa **Campo Geral** e no episódio de **Cabocla**, a transformação do estado inicial ao estado final aparece de forma explícita, enquanto o mesmo não acontece à reportagem d’**O Globo Online**, na qual a performance é apreendida por catálise<sup>5</sup>, isto é, a partir dos elementos contextuais manifestados no enunciado e por relações de pressuposição. De qualquer maneira, os três textos se caracterizam pela passagem de um estado relaxado e eufórico de conjunção, que define um estado de satisfação e segurança e, nesse sentido, um estado de crença, a um outro, tenso-disfórico, de disjunção, que assinala a insatisfação e a decepção. O estado do sujeito é, portanto, um efeito das modalizações investidas nos objetos.

Tanto Miguilim, quanto os pais do bebê e a mãe do engenheiro acreditavam que a relação de conjunção com o objeto-valor estava assegurada, que seus percursos eram dirigidos por performances implicativas, convencionais, ou seja: *se* isso, *então* aquilo. Como explicam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 237), “a força da ligação de necessidade cria, numa área cultural determinada, uma espera e uma previsão muito premente”. Assim, o estado dos sujeitos pode ser definido pelas categorias modais do *ser*, do *poder-ser* e do *saber-ser*. No entanto, negando uma relação de dependência, ou de “determinação” para usar a terminologia hjelmsleviana, o acontecimento, a concessão, irrompe em seus percursos, transformando a existência modal e determinando o conflito entre o *querer-ser* do estado inicial e o *não-poder-ser* do estado final.

A implicação, regida pela lógica do previsível, que se pauta pela fórmula “se...então”, e a concessão da ordem da lógica do inesperado, da surpresa, baseada na fórmula “embora...”, catalisáveis diretamente a partir de toda estrutura sintática complexa, que associa ao menos dois enunciados, aparecem, de acordo com Fontanille e Zilberberg (Idem, *ibid*), como operadores discursivos usados pelo enunciador na produção dos efeitos passionais, que atingem e manipulam, sensivelmente, também o enunciatário<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> O termo está sendo utilizado, neste trabalho, na acepção hjelmsleviana.

<sup>6</sup> Essa questão será melhor explorada no tópico seguinte.

O percurso dos sujeitos do estado dos textos analisados fica marcado, então, na situação final, pelo choque entre as modalidades do *querer-ser* e do *não-poder-ser* mais, de modo que o *saber* entra nessa composição modal da situação final como um dispositivo de passionalização discursiva. É ele que torna a falta aguda, intensa, transformando a insatisfação em desespero. A relação do sujeito com o objeto-valor passa a ser *desejável*, mas *impossível*, e isso sensibiliza o discurso e, conseqüentemente, a interpretação do enunciatário.

Além disso, nos enunciados em pauta, as categorias modais da situação inicial estão sobredeterminadas pela modalidade epistêmica do *crer*, que, regendo-as, intensifica os efeitos passionais do discurso. Os sujeitos do estado não só se definem pelo *ser*, *poder-ser* e *saber-ser*, mas pelo *crer-ser*, *crer-poder-ser* e *crer-saber-ser*. A sutil diferença causada pela sobredeterminação do *crer* abre, assim, a possibilidade de explorar a tensão entre resultados implicativos ou concessivos, sensibilizando a estrutura narrativa e também o enunciatário, que capta a sensibilização em processo na própria cadeia discursiva e acaba aliando o seu *crer* àquele do sujeito do enunciado.

Em **Campo Geral** e no episódio de **Cabocla**, como mostraremos no tópico seguinte, isso aparece de forma mais clara, uma vez que a transformação de um estado a outro está explicitada no enunciado e marcada pela duração. O *crer* do enunciatário é, dessa forma, construído no próprio desenrolar discursivo, dentro do enunciado, e, ligado ao *crer* das personagens, é ele que responde pela sensibilização na enunciação.

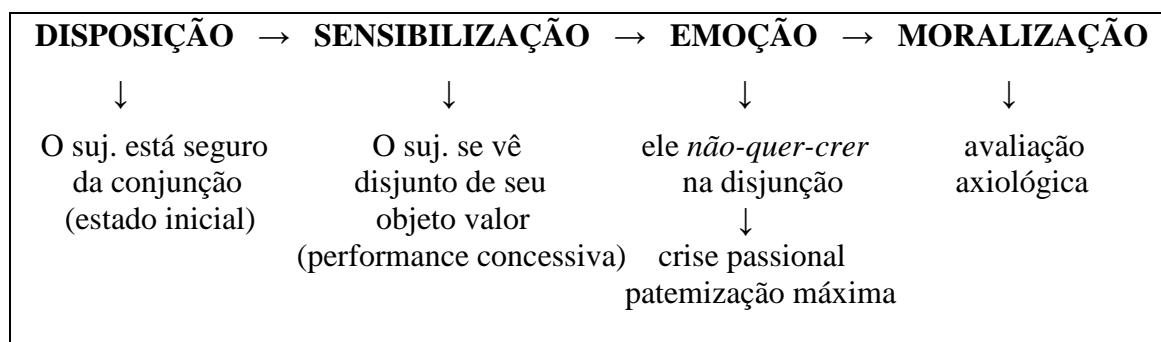
O caso da reportagem d’**O Globo Online** é diferente, porque, nela, o enunciador conta com uma crença precedente por parte do enunciatário e, portanto, pré-existente ao enunciado. Conhecendo seu “auditório”, ele prepara o discurso ao encontro desse *crer*, que, embora pré-determinado, não deixará de submeter-se ao *crer* do ator do enunciado, garantindo a sensibilização do internauta-leitor e a conseqüente adesão ao texto.

A disposição passional dos sujeitos em questão está, nesse sentido, assentada sobre o *crer*, que determina tanto o estado inicial, quanto o estado final dos actantes-atores. Da mesma maneira que os sujeitos *creem* na conjunção com o objeto-valor, quando irrompe a concessão, o acontecimento, eles mostram certa resistência diante do fato, *não-querem-crer* na disjunção. Esse é o momento de intensidade máxima, que conduz à crise passional, definindo-se por um *não-querer-não-ser*, isto é, pela incompatibilidade entre o *querer* o que *não-pode-ser*, levando o sujeito a um estado passional de choque entre o estado relaxado-eufórico do *saber-ser* e o tenso-disfórico da disjunção, do *saber-não-poder-ser* mais.

O percurso dos sujeitos se caracteriza, desse modo, por: um *crer* fiduciário, que modaliza o enunciado e a enunciação, assinalando a disposição passional de cada um deles; uma *performance concessiva*, que coloca os sujeitos disjuntos de seus objetos-valor, sensibilizando enunciado e enunciação; e um *não-querer-crer*, que prolonga e atualiza a sensibilização do enunciado, destacando o momento de emoção, da patemização propriamente dita.

A moralização, que fecha o percurso passional, transcende também, nesses textos, os limites do enunciado, afetando a enunciação. Atores do enunciado e enunciatário serão guiados, a partir dela, a determinados estados de alma. No enunciado, a avaliação axiológica definirá uma nova existência modal aos sujeitos, dirigida pelos efeitos passionais da amargura, revolta e decepção. Na enunciação, ela regerá a interpretação geral do enunciado.

Podemos dizer, diante disso, que a estruturação do percurso passional canônico dos textos analisados, que leva à compaixão, marca a seguinte sintagmatização:



Quadro 2 (Descrição geral do percurso passional que leva à compaixão)

A sensibilização, como se vê, aplicada à disposição, é provocada pela mudança de contexto discursivo. À lógica implicativa se impõe a concessiva, abalando o sujeito do estado e levando-o a um estado de pura emoção. A moralização, como explicam Greimas e Fontanille (1993, p. 155), “intervém em fim de sequência e mais particularmente no comportamento observável”. Assim, o enunciatário capta a sensibilização em processo, ocupando uma posição de interactante. Nas palavras de Bertrand (2003, p. 392):

Teríamos assim dois regimes diferentes do fazer interpretativo. De um lado, o que se dá entre dois sujeitos e que realiza a relação intersubjetiva entre eles pela mediação do objeto; e do outro, o que faz um caminho mais curto, mas na realidade igualmente complexo, que

vai do objeto ao sujeito. Esse último recebe, seleciona, valoriza a presença das coisas em função de sua “disposição” e das categorias tímicas que a regem: é o interpretativo patêmico.

A sensibilização e a moralização - bem como a lógica implicativa e a concessiva – não são, pois, apenas procedimentos de descrição, mas verdadeiras operações disponíveis para os actantes do enunciado e da enunciação (GREIMAS, FONTANILLE, 1993, p. 157).

Os textos escolhidos para análise, como pudemos notar, assentam-se em uma estrutura operatória elementar da sintaxe narrativa, um programa narrativo de privação transitiva do objeto-valor, no qual o que ocupa um lugar de destaque é a dimensão passional que a sobredetermina. O PN que sustenta a narrativa de cada um dos três textos é composto em princípio por sujeitos do estado, definindo uma modalização do ser. A dimensão do fazer acaba ficando em um segundo plano, submersa na hegemonia dos conteúdos juntivos e emocionais, que operacionalizam os valores de base dos textos por meio do jogo entre implicação e concessão.

O desenrolar da narrativa imanente aos enunciados estudados é, portanto, também um desenrolar patêmico, que sensibiliza e rege a interpretação do enunciatário. O sujeito enunciadador utiliza essas organizações estruturais, a irrupção do inesperado, do fortuito, do acontecimento, termos de Zilberberg (2006b), enquanto formas de composição do discurso, como procedimentos de manipulação, para levar o enunciatário a *crer* e a *fazer*. No entanto, isso deverá ocorrer de forma diferente em cada um dos textos, uma vez que o desenvolvimento discursivo deles está preso às coerções do gênero.

### **3.2.2. A sintaxe da consistência passional: a configuração tensiva**

A abordagem tensiva propõe uma sintaxe que visa a dar conta dos movimentos e inflexões, isto é, das modulações, que, diretamente associadas ao universo sensível, servem de base para a construção passional do discurso. Desse modo, ela concede papel de destaque à enunciação e à afetividade, entendendo o enunciado como uma arena do movimento, um espaço contínuo e tensivo, uma totalidade rítmica, que caracteriza a interlocução entre enunciadador e enunciatário.

É nessa medida que o ato perceptivo assume uma importância relevante, agindo como o responsável pela ligação que se estabelece entre sujeito e objeto. De acordo com Mancini (2007, p. 5), na perspectiva tensiva, “o sujeito constrói o objeto com sua percepção e, ao fazê-lo, se constrói a si mesmo como sujeito daquela percepção”. Como explica ainda a autora (Idem), é a tensividade que matiza a relação entre sujeito e objeto, definindo-se pela pressuposição recíproca entre dois gradientes orientados: aquele do eixo da intensidade – relacionado aos estados de alma, ao sensível – e o do eixo da extensidade – referente aos estados de coisas, ao inteligível.

Assim, em nossa análise, privilegiaremos as questões ligadas ao sensível, ao eixo da intensidade, que diz respeito à força da tensão entre sujeito e objeto. Essa tensão é trabalhada, no discurso, pelo enunciador, a partir da tonicidade e do andamento impostos ao conteúdo, aos valores, que penetram o campo de presença do sujeito.

O campo de presença é a configuração perceptiva, constitutiva tanto do enunciado quanto da enunciação, e se constitui a partir da tensão criada na coexistência do sujeito e do objeto. Ele concede à percepção primazia absoluta na organização dos processos de significação, tornando possível, dessa forma, apreender a dinâmica das estratégias das quais o enunciador se apropria para a manipulação sensível de seu enunciatário e o regime de inflexões sob o qual ela se desenvolve.

Nos textos escolhidos para análise, como vimos no tópico anterior, os acontecimentos que afetam os atores dos enunciados em questão apresentam-se como disjunções concessivas, que, como tais, introduzem-se de improviso nos discursos examinados e dirigidos pela implicação, substituindo o valor de estado, regente das relações actanciais, pelo valor de acontecimento, responsável pela subversão do sistema.

O sujeito é manipulado, portanto, pelo impacto e, conseqüentemente, pela afetividade, pela intensidade. O enunciador joga, nesses textos, com a tensão ininterrupta entre implicação e concessão e com o andamento e a tonicidade que as caracterizam, para gerenciar a percepção do sujeito e o comprometimento afetivo dela decorrente, tornando-se capaz de produzir nele os efeitos passionais que convém a sua atividade persuasiva.

Nessa perspectiva, os estados juntivos de conjunção e disjunção agem como operações tensivas regidas pela implicação ou pela concessão, que, por sua vez, respondem pela dinâmica dos discursos, pelo seu ritmo. É exatamente o tratamento dado a essa construção rítmica do discurso que marcará as diferentes formas de

trabalhar a dimensão passional, ligada à compaixão, nos textos que compõem nosso *corpus*.

É importante ressaltar, como o faz Zilberberg (2006b), que o acontecimento, embora inesperado e fortuito, acata a trama, a contextualidade, a sequência do discurso, o que se pode perceber a partir da articulação, dos modos de acesso dos valores ao campo perceptivo. Assim, na passagem de **Campo Geral**, a alternância contínua entre os valores de infância e maturidade, vida e morte cria um espaço tensivo complexo, regido por inflexões tônicas, que responde pela realização do sentido latente do texto e garante a coerência da irrupção concessiva. O mesmo sucede com os valores de justiça e injustiça, de vida e morte, que sustentam o discurso da reportagem, e com os valores do divino e do humano (da vontade de Deus e vontade humana), de vida e morte, definidores do discurso do episódio de **Cabocla**. Contudo, o modo de penetração dos valores em cada um dos discursos, bem como o acontecimento em si, se faz de forma diferenciada.

As três situações iniciais que marcam os três programas narrativos analisados – a forte amizade entre Miguilim e Dito, o engenheiro saindo de seu trabalho, e o parto de Emerenciana – configuram-se, nos respectivos discursos, como estados iniciais de performances implicativas, produzindo, na estrutura narrativa, sintagmas motivados, isto é, “se...então” (na acepção da semiótica tensiva). Diante disso, *se* Miguilim e Dito, irmãos, podem contar com a amizade e a cumplicidade um do outro, *então*, não irão se separar; *se* Leonardo é um cidadão de bem, *então*, ele não tem o que temer; e *se* Emerenciana está “dando à luz”, *então*, ela e o marido logo estarão comemorando o nascimento do filho. No entanto, como explicitado anteriormente, tais transformações são convertidas em performances concessivas, contestando a relação fiduciária e fazendo com que o discurso passe da ordem premeditada e, por isso, átona da regra, para a ordem inesperada e tonificante do acontecimento, que leva à somação.

A somação responde pelo momento da crise passional, da emoção, do ápice afetivo resultante da explosão patêmica. Nesse sentido, ela está ligada à resolução, seu correlato na acepção tensiva, que assegura o desdobramento e a difusão da intensidade no conjunto do percurso do sujeito. Como esclarecem Fontanille e Zilberberg (2001, p. 287), “o momento da emoção reduz a duração narrativa a um “ponto”, e reorganiza o conjunto do percurso em torno do centro dêitico e sensível”.

O enunciador assenta a manipulação persuasiva sobre os efeitos de somação e resolução, gerenciando o envolvimento afetivo do sujeito e, a partir disso, sua

interpretação do ocorrido. O contexto discursivo envolve, portanto, além dos valores, os efeitos de sentido sensíveis advindos da relação ininterrupta entre implicação e concessão.

O sobrevir, como explica Zilberberg (2006a), ao entrar no campo de presença do sujeito, rompe com o sistema das expectativas vigentes, desestabilizando-o e levando-o a uma crise fiduciária radical, que virtualiza sua atitude modal. O sujeito, instalado na ordem do inteligível, do programado e compartilhado da implicação, senhor de suas esperas sucessivas, vê-se desviado dos caminhos habituais e projetado na própria devastação, projetado naquilo que o surpreende, que o impacta. Nas palavras do semiótico francês (Idem, p. 198): “para essa semiose fulgurante, o acontecimento, quando merece tal denominação, arrebatada para si todo o agir, não deixando ao sujeito nada além do suportar”.

A percepção do sujeito, nos discursos examinados, é manipulada, dessa maneira, pelo foco, que se firma na intensidade perceptiva, promovendo um maior arrebatamento, uma maior interação entre os actantes, essencial à avaliação que ele fará do valor do valor. O valor, no sentido semiótico, de acordo com Fontanille e Zilberberg (2001), surge como diferença que organiza cognitivamente o enunciado e como desafio axiológico que polariza o espaço tensivo que os acolhe, funcionando mesmo como um modo de convocação da percepção do enunciatário. Assim, na gestão do campo perceptivo, o enunciador, explorando o andamento e a tonicidade dos conteúdos narrativos e semânticos que o penetrarão, é o responsável pelo gerenciamento do comprometimento afetivo do sujeito e pela produção da compaixão.

A emoção, que marca o ápice afetivo dos textos analisados, do ponto de vista da foria, define-se pelo regime da subitaneidade, que podemos interpretar como resultado da rapidez e da intensidade de penetração do conteúdo e dos valores no campo de percepção. O andamento acelerado típico a irrupção do acontecimento faz, com que, para o sujeito da falta, o que ‘já é’ ‘não seja ainda’, tonificando o embate entre o *ser* e o *não-poder-crer-ser*, responsável pela exacerbada intensidade do estado de alma naquele momento. Cabe aqui o esclarecimento dado por Zilberberg (2006b, p. 88 / 89), no capítulo referente à Sintaxe Discursiva, a respeito de uma *sintaxe do refreamento*:

o sujeito se vê diante do “fato consumado” de uma aceleração que o pega desprevenido e abrevia o *quantum* de espera a que ele havia previsto. Ele só pode desejar um retardamento que restabeleça a situação, agora virtualizada, e que venha inverter, como por magia, o



curso do tempo, transformando um *já* inoportuno em um *não ainda* que dê uma trégua ao sujeito<sup>7</sup>.

A perplexidade do sujeito que sofre o efeito da falta concessiva decorre justamente da subtração de seu tempo interior. De acordo com Tatit (2004, p. 308), “ele deixa de ser sujeito (no sentido ativo), já que não controla o próprio tempo, e se sujeita (no sentido passivo) aos desígnios que vêm de fora”; o autor diz ainda: “todo fato imprevisto traz como coeficiente tensivo a alta velocidade, que rompe a ordenação do nosso tempo interno e nos deixa desnorteados” (Idem, p. 310).

Em **Campo Geral**, podemos vislumbrar esse momento na seguinte passagem:

Miguilim entrou, empurrando os outros: o que feito uma loucura ele naquele momento sentiu, parecia mais uma repentina esperança. O Dito, morto, era a mesma coisa que quando vivo, Miguilim pegou na mãozinha morta dele. Soluçava de engasgar, sentia as lágrimas quentes, maiores do que os olhos. Vovó Izidra o puxou, trouxe para fora do quarto. Miguilim sentou no chão, num canto, chorava, não queria esbarrar de chorar, nem podia. – “Dito! Dito!...” Então se levantou, veio de lá, mordida a boca de não chorar, para os outros o deixarem ficar no quarto. Estavam lavando o corpo do Dito, na bacia grande. Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia. O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo. – “Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho...” – Mãe soluçava. – “Como o pobre do meu filhinho era bonito...” Miguilim não aguentava ficar ali; foi para o quarto de Luisaltino, deitou na cama, tapou os ouvidos com as mãos e apertou os olhos no travesseiro – precisava de chorar, toda-a-vida, para não ficar sozinho. (ROSA, Idem, p. 109)

Esse trecho apresenta o instante da crise passional que marca o percurso de Miguilim. O garoto se vê disjuncto de seu objeto-valor, mas não consegue aceitar a disjunção; ele *não-quer-creer*. Nas palavras de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 285), “a subitaneidade estará associada à mobilização das energias com vistas ao fazer, enquanto o sentimento estendido na duração estará associado à diminuição das energias e da capacidade de reagir”.

É semelhante o que acontece na reportagem, sendo duas as situações em que se pode perceber tal embate: na última frase do primeiro parágrafo (grifo nosso) e pelas

---

<sup>7</sup> Tradução para fins didáticos produzida e concedida por Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas.

indicações dadas na fotografia (a postura, a expressão e o olhar da mãe) referente a esse trecho:

Empreendimentos. Leonardo era um dos diretores da Semenge Engenharia, empresa pertencente a seu pai. No local do crime, aos prantos, a mãe de Leonardo pegou o corpo do filho nos braços, enquanto amigos tentavam consolá-la na segunda.



Fig. 4 (Trecho e fotografia da reportagem)

No episódio de **Cabocla**, o embate entre o que ‘já é’ e o ‘não ainda’, entre o *ser* e o *não-poder-creer-ser*, apresenta-se pela fala e expressão representada e bem focalizada dos atores afetados pelo acontecimento, como mostram as imagens e os diálogos reportados abaixo (cenas no anexo 3C, p. 128):

- Cena 1 (Pico de intensidade máxima 1):



Fig. 5 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

*Parteira:* – Compadre vai ter que ser forte.

*Boanerges:* – Como assim vou ter que ser forte?! (pausa) – Como ser forte?! O que que aconteceu com ela? Aconteceu alguma coisa com a minha mulher?!

*Parteira:* – Não, a comadre está bem! Não é isso...

*Boanerges:* – O que é então?!

*Parteira:* – É o menino...

*Boanerges:* – O que o menino!!! Pelo amor de Deus...me diz o que aconteceu com o meu menino. O que que aconteceu?!

*Parteira:* – Nasceu morto!

*Boanerges:* – Não pode ser! Não pode ser! Isso não pode ser não...

[...] (Minutos depois...)

*Boanerges:* – Como é que pode ser?! Isso não pode ser! Não posso acreditar nisso!!!

- Cena 2 (Pico de intensidade máxima 2):

*Emerenciana:* – Bate nele ocê... Dá umas palmadas bem forte, para ver se ele chora... Ocê faz isso para mim?! Faz meu filhinho viver! [...]

*Emerenciana:* – Ocê viu seu irmão filha?... Vai lá e olha ele para mim... (chorando) e diz que não é verdade filha! Diz que não é verdade!! [...]

*Emerenciana:* – Tá me doendo muito filha... muito... Tá me doendo muito! Mas Deus não podia ter feito isso comigo... Deus não podia ter feito isso comigo!



Fig. 6 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

Na estrutura narrativa desses discursos, o contra-programa da disjunção concessiva prevalece sobre o programa conjuntivo implicativo, rompendo com as expectativas e sensibilizando o discurso, uma vez que a apreensão, isto é, o ‘já’, é sobreposta pelo foco, que rege o ‘*não ainda*’. Há, para o sujeito, uma ruptura no contrato fiduciário, que estava firmado sobre os valores. A morte passa a ter, nesses textos, um papel actancial de anti-sujeito, quebrando o contrato que se esperava e imaginava inquebrantável. É nesse momento que entram as paixões da incompletude, regidas pela frustração, incitando a compaixão.

Nesse sentido, na passagem de **Campo Geral**, *embora* criança e imprescindível a Miguilim, Dito morre; na reportagem d’**O Globo Online**, *embora* sem inimigos e sem nada a temer, Leonardo é assassinado; no episódio de **Cabocla**, *embora* haja um nascimento, o bebê está morto.

Em todos esses discursos, os atores do enunciado que sofrem a disjunção – Miguilim, a mãe do engenheiro e os pais do bebê natimorto – são assolados pela intensidade do contra-programa disjuntivo, pela veemência afetiva do sobrevivendo, da concessão, que faz recrudescer (exacerba) o *quantum* de valor associado à morte (e à vida que lhe é pressuposta) e se mostra em discordância com a atitude tímica e modal dos sujeitos. O enunciatário, também arrebatado pela força de impacto do valor de acontecimento instaurado no campo de presença, identifica-se com os atores do enunciado, partilhando, pelo sentimento de compaixão, sua dor e sua aflição.

Em sua **Retórica**, Aristóteles chama a atenção para o fato de que “entre as coisas penosas e dolorosas, as que são suscetíveis de causar nossa destruição podem, todas elas, excitar a compaixão; bem como todas as que são suscetíveis de nos perder, e relativamente a todos os males importantes que dependem do Destino” (s.d., p. 118).

Tudo isso fica, todavia, submetido às coerções típicas aos gêneros em questão – a narrativa literária, a reportagem jornalística e a narrativa teledramatúrgica –, definindo modos de manipulação que, por sua vez, convocam diversas maneiras de participação na construção do sentido.

### 3.2.2.1. Composição discursiva e tensividade

A estrutura transitiva dos discursos examinados – da somação à resolução, ao desdobramento – fica marcada por diferentes perfis tensivos, que condizem aos “fins” (à intencionalidade) buscados em cada um deles.

No enunciado da passagem de **Campo Geral** e do episódio de **Cabocla**, o devir das correlações tensivas que caracteriza os valores modais em jogo – o *ser* e o *saber-ser*, determinantes do estado inicial do percurso de Miguilim, e o *querer-ser* e *não-poder-ser* mais do estado final; assim como, o *querer-ser*, *não-crer-não-ser* (pai), da situação inicial de **Cabocla**, e o *ser*, mas *não-poder-ser* (uma vez que, embora seja um menino, como queria o pai, ele nasce morto) da situação final – é sobredeterminado pela aspectualização, definindo uma duração para o percurso passional dos sujeitos em questão. Nesse sentido, a intensidade desses discursos é caracterizada por um percurso ascendente, em que o restabelecimento (*menos e menos de menos*) combate a atenuação (*menos e menos de mais*) típica à implicação, levando ao recrudescimento (*mais e mais de mais*) que indica a concessão.

O devir, como explica Mancini (2005, p. 94), “assume o papel de mediação entre a dinâmica de fluxos do nível tensivo e o nível da realização discursiva, de modo a constantemente atualizar os recursos utilizados pelo sujeito da enunciação para aspectualizar o enunciado”. Ele pode ser visto, portanto, como um modo particular de organização do campo tensivo, resultante da interação entre enunciador e enunciatário.

Há, no entanto, uma distinção na configuração da intensidade dos discursos apontados, respondendo pelo modo de envolvimento passional entre os atores do enunciado e o enunciatário. Na passagem de **Campo Geral**, o acontecimento figurativizado pela morte de Dito é configurado por categorias aspectuais diferentes das do enunciado do episódio de **Cabocla**. Para que melhor possamos compreender, então, o percurso tensivo estabelecido, vejamos como ele ocorre em cada um dos dois textos.

Na narrativa rosiana, o processo que assinala a performance é marcado por recrudescimentos e atenuações da intensidade que definem um estilo tensivo instável, constituído de percursos de ascendência e de descendência, de oscilações tónicas, que ora acentuam a desaceleração que distende a tensão, ora a rapidez que a contrai, como mostram os trechos que seguem:

O Dito não podia caminhar, só podia pulando num pé só, mas doía, porque o corte tinha apostemado muito, criando matéria. Chamando, o Gigão vinha, vigiava a rede, olhava, olhava, sacudia as orelhas. – “Você está danado, Dito, por causa?” “- Estou não, seo Luisaltino, costumei muito com essas coisas...” “- Depressa que sare!” “- Uê, p’ra se sarar basta se estar doente.”

Meu-deus-do-céu, e o Dito já estava mesmo quase bom, só que tornou outra vez a endefluxar, e de repente ele mais adoeceu muito, começou a chorar – estava sentindo dor nas costas e dor na cabeça tão forte, dizia que estavam enfiando um ferro na cabecinha dele. Tanto gemia e exclamava, enchia a casa de sofrimento. (ROSA, Idem, p. 101 / 102)

No outro dia, o Dito estava melhorado. Só que tinha soluço, queria beber água-com-açúcar. Miguilim ficava sentado no chão, perto dele. [...] Mas agora o Dito não podia ir ajudar a arrumação, e então Miguilim gostava de não ir também, ficar sentado no chão, perto da cama, mesmo quando o Dito tinha sono, o Dito agora queria dormir quase todo o tempo. (Idem, p. 102 / 103)

O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira.

[...] A dor-de-cabeça do Dito tinha voltado forte, mas agora Luisaltino tinha trazido as pastilhazinhas, ele engolia, com gole d’água, melhorava. (Idem, p. 104)

Então, de repente, o Dito estava pior, foi aquela confusão de todos, quem não rezava chorava, todo mundo queria ajudar. [...] O Dito às vezes estava zarolho, sentido gritava alto com a dor-de-cabeça, sempre explicavam que a febre dele era mais forte, depois ele falava coisas variando, vomitava, não podia padecer luz nenhuma, e ficava dormindo fundo, só no meio do dormir dava um grito repetido, feio, sem acordo de si. Miguilim desentendia de tudo, tonto, tonto. Ele chorou em todas partes da casa. (Idem, p. 106 / 107)

O percurso passional de Miguilim fica marcado por modulações, às vezes eufóricas e às vezes disfóricas, por um ritmo que perfaz o movimento de expansão e contração da intensidade. O acontecimento, embora igualmente pontual e impactante, é precedido, nesse discurso, por um jogo de acentos de sentido, de pausas e de intervalos, que intensificam a espera, permitindo ao sujeito a possibilidade de um *não-crer* na disjunção concessiva, enchendo-o de esperança. Mas, se Miguilim agarra-se à esperança da não-disjunção, apegando-se aos conteúdos de vida que vão configurando o processo

em questão, o enunciatário vai sendo tomado, pouco a pouco, pelos conteúdos de morte disseminados, que o sensibilizam e o compadecem, levando-o à disposição afetiva própria, no momento de irrupção da concessão, à compaixão.

Já no discurso do episódio televisivo, o processo que caracteriza a performance em questão não se configura por recrudescimentos e atenuações, mas por um constante recrudescimento da intensidade, assinalando o estilo tensivo da ascendência. Sua estrutura aciona, assim, a reflexividade, uma vez que o aumento da temporalidade implica, nesse texto, o aumento da intensidade. As marcações temporais inscritas no enunciado pela fala dos atores – “Mas que demora!”, “Está demorando demais!”, “Que diacho de demora!” –, dando indícios de que algo fora das expectativas pode acontecer, amplia a ansiedade e a tensão dos sujeitos, elevando, então, a intensidade de seus sentimentos, que eclodirão com a notícia fatídica: “– Nasceu morto!” (fala de Generosa, a comadre-parteira) – conteúdo intenso com valor de irrupção, pico de intensidade máxima do episódio.

O efeito de sentido passional da ansiedade, de crescente expectativa, age, entretanto, de forma diferente nos sujeitos do enunciado e no sujeito da enunciação, o enunciatário. Enquanto os primeiros só crescem em expectativa, mas continuam confiantes na conjunção implicativa, o segundo começa a prever a possibilidade de falha da implicação, começa a “pressentir” a presença do inesperado e vai ficando fragilizado, compadecido, de modo a ser atingido, com a mesma força e intensidade, pelo sobrevir. No entanto, enquanto o andamento no enunciado leva a um recrudescimento da ordem da subitaneidade, definindo na resposta do sujeito um retardamento (já → não ainda), o andamento na enunciação rege o acontecimento de forma mais desacelerada, alongando a espera, mas permitindo uma antecipação (não ainda → já) que, embora não atenua o impacto, permite ao enunciatário um maior equilíbrio entre sensível e inteligível.

É natural que seja assim, uma vez que a comoção provocada é usada pelo enunciador como recurso de persuasão. Além disso, o regime desacelerado, próprio ao alongamento do processo, permite o “vivenciar”, a experimentação dos efeitos passionais produzidos. Assim, a força do choque causado pela concessão está muito mais relacionada à ligação sensível entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, que compartilhavam um mesmo *crer*, do que à irrupção do acontecimento em si.

O discurso de **Cabocla** fica marcado, portanto, por um descompasso tímico, e também cognitivo, entre os actantes do enunciado e da enunciação. Exatamente por ser

colocado em uma posição de saber prévio, o enunciatório funde-se mesmo aos atores do enunciado, que, presos à crença fiduciária de uma lógica implicativa, serão assolados pela concessão. O enunciatório, colocando-se em seu lugar, prevê “o tamanho” da dor e se compadece.

Nesse sentido, o andamento e a tonicidade, regendo a intensidade dos discursos de **Campo Geral** e **Cabocla** pela gradação de aumentos, dirigem a duração do devir, que converte a transformação narrativa pontual em processo, marcando o percurso ascendente que leva do desdobramento à somação. Se, no nível do enunciado, isso em nada muda o impacto que recairá sobre os atores, no nível da enunciação, permite ao enunciatório a escansão previsível do recrudescimento, a qual lhe possibilita “prever” o acontecimento, o momento culminante da exacerbação passional; o que, por outro lado, não diminui a força da detonação acentual, do impacto sobre ele, na medida em que sua previsão é da ordem da possibilidade. Ao contrário, penetrado pela “espera do inesperado”, prevendo o sobrevir, ele pressupõe, uma vez que partilhava o mesmo *crer* implicativo, o tamanho do “estrago” que a irrupção do fortuito causará e isso lhe incita a ansiedade, a compaixão.

Também esse é um ponto destacado por Aristóteles: “em todos esses casos a compaixão é mais viva, porque o perigo aparece mais próximo; o mesmo se dá quando a pessoa sofre imerecidamente e quando sua dor nos é patente” (s.d., p. 119).

Sendo posta uma possibilidade de sentido por implicação, a concessão vem mesmo revirá-la. Além disso, o andamento que rege a disjunção concessiva é o da velocidade em seu grau mais elevado, levando a uma explosão passional que transcende os limites do enunciado. Desse modo, embora o discurso da passagem de **Campo Geral** e do episódio de **Cabocla** sejam definidos por estilos tensivos diferentes, o *páthos* da compaixão se configura em ambos exatamente pelo saber pré-determinado, pelo pressentimento que é permitido ao enunciatório e que se choca com o *não-querer-crer* configurado no enunciado.

O ritmo imputado a esses discursos funciona como uma unidade de medida da afetividade, como uma instância de conversão e de sincronização das diferentes ordens sensoriais. Os sentidos e o corpo todo são sensibilizados pelos efeitos de sentido e engajados a agir na apreensão. O sensorial, o sensível e o inteligível atuam em sinergia para garantir o fazer persuasivo, inerente ao ato de enunciar.

Na reportagem do jornal **O Globo Online**, pela própria especificidade do discurso jornalístico, a de reportar fatos já ocorridos, a configuração passional não se

faz pela duração, uma vez que o acontecimento é tratado em sua pontualidade aspectual. O sobrevir que assola os atores do enunciado está representado ou descrito sem transição, sem modulações e, por isso mesmo, causa impacto, choca aquele que o percebe. Não há um crescente de intensidade, dirigido pelo andamento e pela tonicidade, mas eles ali estão representados em toda a sua potência e em todo o seu recrudescimento, por um regime acelerado, cabendo ao enunciatário, por catálise, fazer o percurso inverso, da somação ao desdobramento, que lhe permitirá compreender o que vê representado.

Isso explica o fato de o uso de fotografias ser uma das grandes estratégias de arrebatamento da atenção dos enunciatários-leitores. Nelas, os elementos que compõem o quadro do acontecimento, com todo o brilho e impacto de sua tonicidade, são dados a conhecer simultaneamente, impactando intempestivamente o sujeito da percepção.

O discurso da reportagem é marcado, portanto, por um estilo tensivo de descendência: o impacto causado pela apresentação pontual e inesperada da concessão é atenuado pelo desdobramento das informações que o constituem, *abrandando* o pico de intensidade visado pelo recrudescimento, sem deixá-la, entretanto, chegar à nulidade. Ou seja, manipula-se pela inversão das valências respectivas do sensível, que causa o impacto, e do inteligível, que permite a apreensão cognitiva dos valores.

Nesse tipo de discurso, o *páthos* da compaixão se configura exatamente pelo impacto primeiro e pelo desdobramento do ocorrido. O enunciatário é atingido pela dor ali representada, tomando-a como sua, e o sentimento de compaixão permanece enquanto ele, pela leitura do segmento verbal, vai percebendo a irrupção da concessão a partir de uma performance implicativa. Conforme aponta Aristóteles (s.d., p. 119), “em geral, deve admitir-se que todos os males que temos para nós mesmos provocam nossa compaixão, quando vemos que os outros são vítimas deles”.

Como se vê, o tratamento que os sujeitos aplicam às diferenças intempestivas de andamento, tendo em vista os recursos semióticos disponíveis, controla a ambiência, a densidade e a gravidade próprias ao campo de presença, o que assegura, de um modo peculiar, nesses discursos, a prevalência discursiva do acontecimento, a latência discursiva da concessão, responsável pelo efeito passional de compaixão. De acordo com Zilberberg (2006a, p. 168), “o andamento é senhor, tanto de nossos pensamentos, quanto de nossos afetos, dado que ele controla despoticamente os aumentos e as diminuições constitutivas de nossas vivências”.



A compaixão é, portanto, diretamente inferida das tensões internas dos discursos; tensões voltadas ao ajustamento, à fusão e à inclusão. Ela não está fixada ao conteúdo semântico dos objetos propriamente ditos, mas à predicação tensiva imposta ao valor desses objetos.

Desse modo, em uma dimensão tensiva, cabe à práxis enunciativa gerenciar o acesso de valores ao campo de presença, de modo a regular os aumentos e diminuições que determinam o impacto e garantem a eficácia dos objetivos particulares a uma dada situação de comunicação. O devir que sustenta o efeito de compaixão, enquanto produto das determinações do domínio tensivo-perceptivo dos discursos, está, então, articulado ao gênero.

Vejamos agora, de forma mais pontual, as particularidades próprias à sintaxe de cada um dos textos examinados:

<b>TEXTO ANALISADO</b>	<b>Passagem de Campo Geral</b>	<b>Reportagem d'O Globo Online</b>	<b>Episódio de Cabocla</b>
<b>VALORES DE BASE</b>	/vida/ vs. /morte/ /infância/ vs. /maturidade/	/vida/ vs. /morte/ /justiça/ vs. /injustiça/	/vida/ vs. /morte/ /divino/ vs. /humano/
<b>ESTRUTURA MODAL</b>	Situação Inicial: <i>ser, poder-ser e saber-ser</i> (sobredeterminados pelo <i>crer</i> )  Situação Final: <i>não-querer-crer-não-poder-ser,</i> embora <i>saiba-não-poder-ser</i>	Situação Inicial: <i>ser e não-crer-não-poder-ser</i>  Situação Final: <i>não-querer-crer-não-poder-ser,</i> embora <i>saiba-não-poder-ser</i>	Situação Inicial: <i>querer-ser e não-crer-não-poder-ser</i>  Situação Final: <i>não-querer-crer-não-poder-ser</i> embora <i>saiba-não-poder-ser</i>
<b>PERFORMANCE</b>	Disjunção concessiva	Disjunção concessiva	Disjunção concessiva
<b>ESTILO TENSIVO</b>	Ascendência e Descendência (atenuação e recrudescimento)	Descendência (impacto → atenuação)	Ascendência (recrudescimento)

<b>CATEGORIAS INTENSIVAS</b>	Andamento e Tonicidade instáveis em regime de aceleração e desaceleração	Andamento e Tonicidade tônicos em regime acelerado	Andamento e Tonicidade crescentes regidos pela duração
<b>EFEITO PRODUZIDO</b>	desdobramento → somação  Aflição Espera fiduciária Esperança Impacto	somação → desdobramento  Impacto Revolta	desdobramento → somação  Espera fiduciária Expectativa Impacto

Quadro 3 (Descrição geral da configuração da sintaxe intensiva dos textos)

Embora o conteúdo dos três textos esteja fundado sobre uma performance de disjunção concessiva, porque não esperada, cada um deles trabalha os recursos discursivos, os expoentes tensivos, de forma diferente, intimamente relacionada às coerções do gênero.

A narrativa literária opta por um percurso tensivo instável, que permite ao enunciatário-leitor ir vivenciando mesmo os estados de alma da personagem, sem perder, entretanto, o seu ponto de vista sobre o acontecimento, o qual o leva à compaixão.

Na reportagem *online*, a concessão é tratada de forma pontual para fisgar a atenção do enunciatário-internauta, incitando-o a querer saber mais sobre aquilo que vê. Impactado e compadecido, esse enunciatário passa a querer compreender o que houve e parte em busca de mais informações. Além disso, interpelado pelo visual, sua interpretação do ocorrido, sua apreensão, fica submetida ao foco, tipo perceptivo associado às operações de triagem axiológica que, por isso mesmo, firma-se na intensidade da tensão enunciada.

Já na telenovela, é preciso não apenas captar, mas prender a atenção do enunciatário-telespectador de forma que ele crie laços afetivos com as personagens. Daí a opção por um estilo tensivo de ascendência, de crescente expectativa, fundamentado em um saber prévio por parte do enunciatário que o conecta de modo peculiar às personagens. Ciente da disjunção concessiva, ele pode prever o impacto e é, nesse momento, que se compadece. Exatamente por saber mais, pelo sentimento de

compaixão que o une aos atores, esse enunciatário fica ansioso pelo momento em que elas conhecerão a verdade.

Nesse sentido, conforme explicam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 169), “a pluralidade dos tipos discursivos teria qualquer coisa a ver com a pluralidade dos devires possíveis”, sendo estes últimos os responsáveis pela adesão do enunciatário ao texto e, conseqüentemente, aos valores e a axiologização nele vinculados.

Os recursos da expressão, como se poderá notar mais à frente, ajudam a acentuar esses efeitos sobre o enunciatário, levando-o a realizar seu fazer interpretativo em conformidade com a intencionalidade do enunciador. Articulam-se conteúdo e expressão de modo a garantir um *crer*, um *sentir* e um *fazer* planejados e previsíveis.

### 3.3. Os procedimentos de discursivização

*A subjetividade e a objetividade entendem-se, no sentido que lhes atribui Benveniste, como efeitos criados pelas diferentes relações que os tipos de enunciado mantêm com a enunciação.*

Diana L. P. de Barros

A discursivização responde pela representação semântico-sintática do texto, a qual tem por efeito a trama discursiva, a maneira específica pela qual o enunciatário toma conhecimento do narrado. Diretamente ligado à instância do discurso, é o sujeito da enunciação quem controla e manipula as vias de acesso a sua significação e aos valores que estão em sua base. É através dele que os esquemas narrativos, os formantes sintáticos e passionais convertem-se em discurso pela projeção de uma “voz” enunciante.

Assim, não há enunciado, independente de sua dimensão e da linguagem utilizada, que não esteja submetido à orientação de um sujeito enunciador. Então, para compreendermos, de fato, a configuração do *páthos* da compaixão, é preciso abordar o texto em todas as suas instâncias. Se, por um lado, a sintaxe intensiva do discurso é capaz de sensibilizar a manifestação discursiva, levando o enunciatário a uma dada paixão, por outro, os procedimentos de discursivização próprios ao modo peculiar de narrar nos oferecem a oportunidade de melhor compreender em que disposições ele é incitado a ela.

Aristóteles ressalta, em sua **Retórica**, a necessidade de “não ter só em vista os meios de tornar o discurso demonstrativo e persuasivo; requer-se ainda que o orador mostre possuir certas disposições e as inspire ao juiz” (s.d., p. 97), esclarecendo, também, “a pessoa, a quem se deve persuadir, é, afinal de contas, um verdadeiro juiz” (Idem, p. 139).

Diante disso, interessa-nos, neste momento, examinar a manifestação discursiva de superfície, avaliando a forma de projeção da enunciação no enunciado e a relação, sobretudo persuasiva, entre enunciador e enunciatário, a qual se faz também por meio das figuras e dos temas que caracterizam os discursos. Para tanto, primeiramente nos deteremos nas estratégias utilizadas nos textos para determinar a organização e a disposição do enunciado construído. Intimamente ligadas à instância do discurso, essas estratégias controlam os modos de acesso à significação para o enunciatário, uma vez que as seleções operadas orientam a apreensão do sentido e dos valores.

A história de **Campo Geral** é narrada em terceira pessoa, caracterizando, portanto, uma debreagem enunciativa que deveria garantir ao discurso o efeito de sentido de distanciamento e objetividade. Todavia, há a quebra de tal efeito à medida que a narrativa vai mostrando sua intimidade e ligação com as personagens através de um discurso indireto livre.

Entrando na interioridade dos atores, o narrador de **Campo Geral** opera sobre o modo da subjetividade, da intensidade dos seres e das situações que configuram seu discurso, pondo, em cena, a percepção do protagonista, a sua reflexão e o seu posicionamento sobre as pessoas, os acontecimentos e sobre a realidade circundante, os quais acabam por criar a representação de um mundo próprio. Assim, a instância do narrador (aquele que fala) parece apagar-se, e passa a ser ocupada pela figura do observador (aquele que vê) centralizada em Miguilim – enuncia-se um *eu* sob a forma de um *ele*. Trata-se do que Fontanille (1989) chama de ponto de vista do ator-participante, marcando uma embreagem completa: *actancial*, porque estabelece um sujeito da ação que age, manipula, sanciona; *espaço-temporal*, com a observação feita no lugar e no tempo da narrativa; *actorial*, por estar subjugada a um ator participante da narrativa; e *temática*, pois a percepção colocada em cena tem um sentido e um valor em relação ao contexto da história.

Desse modo, em **Campo Geral**, o narrador delega a palavra a Miguilim, que passa a responder pela perspectiva que orienta a narrativa e pela atividade perceptiva. Nesta posição, ele não apenas assiste aos acontecimentos e os dá a conhecer, mas os

percebe, examina e perscruta, temendo-os, suspeitando e se emocionando com eles. Os fatos são apreendidos a partir do íntimo de Miguilim. Sua percepção é uma percepção sensível, que reúne inteligível e sensível no acesso à significação.

O ponto de vista engloba, portanto, o conjunto de procedimentos utilizados pelo enunciador para selecionar os conteúdos de seu discurso e orientar a sua interpretação. Como explica Bertrand (2003, p. 114), “compreende-se que a escolha da perspectiva, tanto quanto as focalizações do enunciador, determinam a ordem dos valores postos em cena no texto”.

O uso do discurso indireto livre, instaurando no enunciado, além da debragem enunciativa (narrador), uma embreagem actancial enunciativa de segundo grau (personagem), determina a posição e o modo de presença da instância enunciativa, que ora se aproxima do narrado com toda força, quando o discurso ganha em intensidade, ora, ao contrário, distancia-se dele como se nada fizesse a não ser narrar a ‘verdade’ do acontecimento. Essa técnica de aproximação e afastamento da instância de discurso projetada, bem como a delegação da palavra à personagem, enriquece a caracterização dos atores do enunciado e acaba surtindo efeitos de sentido sensíveis sobre o enunciatário, que passa a compartilhar a percepção da realidade instituída a partir de diversos ângulos. Vejamos o trecho que segue:

Os enxadeiros tinham ido cortar varas do mato, uma vara grande de pindaíba, e Pai desenrolou a redezinha de buriti. Mas aí Mãe exclamou que não, que queria o filhinho dela no lençol de alvura. Então embrulharam o Dito na colcha de chita, enfeitaram com alecrins, e amarraram dependurado na vara comprida. Pai pegou numa ponta da vara, seo Braz do Bião segurou na outra, todos os homens foram saindo. Miguilim deu um grito, acordado demais. Vovó Izidra rezava alto, foi o derradeiro homem sair e ela fechou a porta. E sojigou Miguilim debaixo de sua tristeza. (ROSA, Idem, p.111)

Nessa passagem, o enunciatário vai conhecendo a cena através dos olhos de Miguilim, como deixa entrever as marcas da projeção actancial. No entanto, quando a personagem é tomada pela intensidade de seus sentimentos, a narração volta à responsabilidade do narrador – “Miguilim deu um grito, acordado demais. Vovó Izidra rezava alto, foi o derradeiro homem sair e ela fechou a porta. E sojigou Miguilim debaixo de sua tristeza.” –, que “tira” o enunciatário do acontecido, instalando-o fora da cena enunciada. É quando, cúmplice dos sentimentos do garoto, o enunciatário se comove, partilhando a dor da personagem.

Como esclarece Fiorin (2008a, p. 82), “o que há é, como mostra Bakhtin, uma discordância enunciativa entre as duas vozes. Essa discordância não é tanto de sentido, é de tom”. E é explorando esse desacordo que o enunciador vai convocando a passionalidade, o *páthos*, de seu enunciatário.

Miguilim assume o papel actancial de locutor da narrativa, sua voz ressoa no enunciado debreado pelo narrador. Toda narrativa é marcada, portanto, por um discurso bivocal, no qual se misturam dois centros de valores: o do narrador, que põe em cena a perspectiva do mundo adulto; e o da personagem-central, Miguilim, que conduz a narração sob sua própria perspectiva, a do universo infantil. Essa composição discursiva faz com que o enunciatário alterne de um universo ideológico a outro, de uma hierarquia enunciante a outra. Assim, ao iniciar o enunciado com uma voz em terceira pessoa, o enunciador põe o leitor a seu lado, ou seja, *do lado de fora* do enunciado, permitindo-lhe uma visão mais objetiva dos fatos; por outro lado, ao dar voz a Miguilim, coloca o enunciatário *dentro* do enunciado, conhecendo o mundo e os acontecimentos que cercam a personagem a partir de sua visão pueril, de sua subjetividade, que acabam por sensibilizá-lo afetivamente. Com essa variação de ponto de vista, o enunciador instala dois universos ideológicos, que, axiologizados, levam o enunciatário a refletir sobre os modos de ver o mundo, sobre os modos de ser no mundo.

Pensando agora na reportagem do jornal **O Globo Online**, o discurso configura-se como um relato objetivo-factual, no qual o sistema enuncivo é dominante, buscando os efeitos de sentido de objetividade e de verdade. Contudo, a enunciação se desvela e se mostra na própria astúcia do emprego de um mecanismo de ocultamento do *eu* enunciante. O enunciador, devendo ater-se a expor dados concretos sobre o fato, busca convencer o enunciatário de que permaneceu neutro na apresentação do ocorrido; assim, evita deixar marcas de subjetividade no enunciado produzido, tentando limitar-se a fornecer informações que permitam a reconstrução do acontecimento. Desse modo, as fotografias usadas se harmonizam com o que é descrito, como mais uma “prova” da veracidade do relato.

A função primeira de uma imagem, principalmente a da imagem fotográfica, é a da representação icônica. Ao olhar uma fotografia, temos a impressão de estar diante do fato concreto, tal como no momento do ocorrido, sem a presença de um mediador. Dessa maneira, a fotografia, e mais especificamente a de imprensa, enquanto debreagem enunciva, um enunciado enunciado que produz o efeito de sentido de distanciamento e

objetividade como se o sucedido narrasse a si mesmo, é uma das principais estratégias usadas pelo enunciador do discurso jornalístico para manipular afetivamente seu enunciatário. O destaque dado à imagem escolhida para a capa ou folha de rosto do jornal impresso é um bom exemplo disso. Na fotografia jornalística, estão inscritos os valores que devem determinar a interpretação do enunciatário, sublinhando a posição axiológica, a subjetividade do enunciador.

Embora percebida e "lida" como reprodução exata do real, uma fotografia traz, em seu conteúdo, além do sentido indicado, um sentido segundo, latente, "cujo significante é um certo "tratamento" da imagem sob a ação de seu criador e cujo significado – estético ou ideológico – remete a uma certa "cultura" da sociedade que recebe a imagem" (BARTHES, 1990, p. 13). No caso da foto de imprensa, isso é ainda mais evidente, tendo em vista que o uso da imagem está sempre aliado à intenção persuasiva do gênero. Como explica Barthes (Idem, p. 14): "uma fotografia jornalística é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas".

Nessa perspectiva, o enunciador aproveita-se da característica cristalizada da imagem fotográfica de *analogon* perfeito do real, e de seus consequentes efeitos de objetividade, para mascarar a manipulação-persuasiva que determina uma interpretação ao ocorrido. Esse procedimento de truncagem é significativo na foto escolhida para análise. Na relação dela com o segmento verbal que a insere, pode-se supor que este funciona como uma "vibração secundária" destinada a chamar atenção para a imagem e "insuflar-lhe" significados segundos, como mostra a "configuração" do parágrafo inicial da reportagem:

RIO - O engenheiro Leonardo Tramm Drumond, de 38 anos, foi morto com dois tiros por volta das 20h da segunda-feira, dia 28 de agosto, na Rua Visconde de Inhaúma, em frente ao número 38, no Centro. Ele estava indo para casa quando foi abordado pelo criminoso, a cerca de 50 metros da empresa onde trabalhava, a Semenge S.A. Engenharia e Empreendimentos. Leonardo era um dos diretores da Semenge Engenharia, empresa pertencente a seu pai. No local do crime, aos prantos, a mãe de Leonardo pegou o corpo do filho nos braços, enquanto amigos tentavam consolá-la na segunda.



Clique para ampliar 🔍

Fig. 7 (Trecho inicial da reportagem)

A última frase desse trecho da notícia – “No local do crime, aos prantos, a mãe de Leonardo pegou o corpo do filho nos braços, enquanto amigos tentavam consolá-la na segunda” –, por sua carga patêmica e pelo “tom trágico” a ela imputado, destoa das anteriores e do modo como elas vinham sendo apresentadas – “morto com dois tiros por volta das 20h da segunda-feira, dia 28 de agosto, na Rua Visconde de Inhaúma, em frente ao número 38”, “a cerca de 50 metros da empresa onde trabalhava”, “Leonardo era um dos donos da Semenge Engenharia”. Dessa forma, a quebra da maneira de expor os fatos, rompendo com o tom frio e austero do modo de dizer primeiro, sensibiliza seu enunciatário, instigando-o, ao mesmo tempo, a dar mais atenção à imagem que aparece ao lado e que tem um grande potencial semântico-passional de efeitos sobre o enunciatário.

Tal informação não precisaria necessariamente entrar no corpo do discurso, podendo constar como legenda da fotografia, por exemplo: “mãe de Leonardo com o corpo do filho”. Entretanto, o enunciador parece não querer correr o risco de ficar exposto a uma falta de atenção do enunciatário em relação à figura da mãe (bem como ao conteúdo e aos valores que ela implica), recorrendo, então, a um modo de dizer “patêmico” que, todavia, tenta dissimular com o efeito de conteúdo reportado do trecho final da frase – “enquanto amigos tentavam consolá-la na segunda”. Esta última parte poderia, por sua vez, ser facilmente substituída pelo adjetivo “inconsolável”, que, no entanto, ressaltaria a subjetividade do enunciador.

Percebe-se, então, que o enunciador conta com a carga passional da imagem da mãe, sentada na sarjeta com o filho morto e ensanguentado no colo, para garantir a adesão e interesse do enunciatário sobre o fato sucedido. Sensibilizado e compadecido com a dor e sofrimento vividos pela mãe do engenheiro, ele se revolta com o acontecido e sua interpretação fica subjugada aos interesses do enunciador, que, ao final da reportagem, ainda acrescenta outros tantos crimes parecidos com aquele que acaba de relatar, ocorridos também na região do centro do Rio de Janeiro (grifo nosso):



Outros crimes parecidos ocorreram recentemente na região do Centro. Em julho, o tenente do Exército Leonardo Favero dos Santos, de 24 anos, morreu após ser baleado na Avenida Presidente Vargas. Ele estava de moto, na altura do prédio dos Correios, quando, no trânsito congestionado da manhã, dois homens numa outra motocicleta atiraram. Em julho de 2004 aconteceram casos seguidos: o executivo da Bradesco Seguros João Fernandes Muniz foi morto a tiros no Rio Comprido e, dois dias depois, o empresário Leandro de Souza Gomes, dono de uma agência de turismo, foi assassinado, juntamente com um segurança, na mesma área da 5ª DP (Gomes Freire).

ASSINE O GLOBO. RECEBA NA SUA CASA AS PRINCIPAIS NOTÍCIAS. CLIQUE AQUI

Fig. 8 (Trecho final da reportagem)

Nesse parágrafo, a inserção das informações grifadas não apenas adiciona elementos para que o enunciatário, já compartilhando a dor da mãe que acaba de perder o filho em um assassinato aparentemente sem sentido, possa melhor (re)construir as cenas em questão, mas ela coloca em pauta o tema da violência, da impunidade e da falta de segurança a pessoas honestas. “Ontem eles, hoje o engenheiro, amanhã eu ou você!” – essa parece ser a “mensagem” que paira sobre todo o texto da reportagem, mesmo com a tentativa do enunciador de expor os dados de forma aparentemente objetiva. Isso porque, como se poderá ver mais à frente, a figurativização e tematização de um discurso manifestam os valores do enunciador; são, como explica Fiorin (2008b, p. 32), “operações enunciativas, que desvelam os valores, as crenças, as posições do sujeito da enunciação”.

A enunciação se referencializa no enunciado da reportagem, por meio de avaliações e interpretações subentendidas, de um “narrador” implícito a essa totalidade. Alia-se, assim, ao *páthos* da compaixão, o da revolta, levando o enunciatário a olhar o acontecido e o próprio contexto social que o enquadra a partir desses sentimentos. A revolta e o desejo de justiça da mãe passam, por meio da compaixão, a ser também os do enunciatário. Como enfatiza Aristóteles (s.d., p. 97), “as paixões são as causas que introduzem mudanças em nossos juízos”.

O episódio de **Cabocla**, por sua vez, configura-se como um discurso sem narrador. Trata-se de um texto dramático no qual o sujeito enunciador cria o efeito de desaparecimento, dando lugar à visão “direta” das coisas, de modo que os fatos visíveis e audíveis são os encarregados de contar a história. Nos termos da teoria semiótica,

temos uma debreagem enunciativa, produtora de um enunciado enunciado, que se configura essencialmente por debreagens internas. Por essas condições, o discurso dramático acaba produzindo os efeitos de sentido de realidade e objetividade, os quais envolvem o enunciatário, levando-o a confundir as barreiras que separam ficção e realidade e, por isso mesmo, aproximando-o passionalmente dos atores.

Contudo, no discurso chamado “sem narrador”, enfatiza-se o papel do observador (BARROS, 2001). No caso do texto televisivo, que, destacadas as diferenças, é bem parecido com o fotográfico, a presença do observador se faz perceber na maneira de mostrar a cena, por meio dos enquadramentos. O observador conduz o olhar do enunciatário, fazendo com que sua movimentação seja carregada de sentido<sup>8</sup>.

A movimentação da imagem no discurso televisivo não é, dessa forma, apenas um efeito ornamental que torna a visão da cena mais interessante, mas coloca em foco uma maneira de enunciar responsável pelos modos de acesso ao conteúdo. Assim, o *páthos* do enunciatário-telespectador configura-se tanto por aquilo que é representado ou pela própria encenação dos atores, quanto por esse “gerenciamento do olhar”, que orienta a apreensão do que é mostrado, influenciando diretamente em sua interpretação.

Além disso, é função do actante observador a alteração do fazer pontual do sujeito narrativo em processo. Segundo Barros (2001, p. 86), “dizer que uma ação começa, dura ou termina só é possível pelo fazer do observador”. No episódio de **Cabocla**, transformando a função narrativa em processo, ele consegue fazer com que o enunciatário partilhe dos estados de alma dos atores (conforme comentado na análise referente à sintaxe intensiva). A mesma incerteza, angústia e aflição, que configuram o estado dos sujeitos do enunciado durante o processo do parto, assaltam o telespectador, garantindo sua adesão intelectual e emocional à história.

No que se refere à projeção espaço-temporal dos enunciados em questão, voltando à literatura, podemos dizer que, em **Campo Geral**, ela reitera a construção bivocal comentada anteriormente. Logo no início da narrativa, o narrador declara:

UM CERTO MIGUILIM *morava* com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe *daqui*, muito depois da Vereda-do-Frango-d’água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum. (ROSA, 1996, p.13, grifo nosso)

---

<sup>8</sup> Os modos de enquadramento são próprios ao plano de expressão e, por isso, serão examinados mais detidamente no tópico dedicado à textualização.

Afirmando que “Miguilim *morava* (...) *longe daqui*”, o narrador instaura um *aqui-agora* para sua enunciação e um *lá-então* para o conteúdo de seu enunciado, colocando-se em uma posição de posterioridade em relação à história narrada. Entretanto, ao dar a palavra à personagem, o enunciador, por meio da embreagem espaço-temporal, faz com que o *lá-então* do enunciado se transforme no *aqui-agora* da enunciação, trazendo à superfície do discurso a subjetividade da experiência do acontecimento. Ou seja, não se trata somente daquilo que se conta, mas da “experimentação” dos fatos, do espaço e do tempo em si, uma vez que a neutralização operada pela embreagem presentifica o passado permitindo uma aproximação com o narrado.

A embreagem espaço-temporal resgata o tempo e o espaço do ocorrido e, assim, a personagem se destaca não só pelas ações, como também por suas expectativas e reações emotivas. Confundem-se as barreiras que separam o que é da ordem da narração e o que é da ordem do narrado, carregando o discurso de uma passionalidade que afeta o leitor e o torna parte do enunciado pelo compartilhamento de percepções e sensações. O enunciador explora a alternância do sistema de referência espaço-temporal, construindo valores para, a partir deles, manipular o *páthos* do enunciatário, levando-o a interpretar o discurso da forma ele pretende.

No caso da reportagem, podemos dizer que o segmento verbal configura-se a partir de uma posição de posterioridade em relação ao sucedido, que se passa, portanto, em um *lá-então*, fazendo com que o enunciatário também o apreenda assim. Já o segmento visual põe em cena o *aqui* e *agora* do ocorrido, criando um efeito de “presentificação”, de modo que o leitor não apenas saiba do fato, mas o presencie.

Além disso, a perspectiva temporal e espacial do enunciado, por meio do visual, concomitante ao tempo e espaço do actante observador, responsável pela enunciação da fotografia, enfatiza o papel de testemunha ocular deste último, produzindo, no discurso da notícia como um todo, o efeito de sentido de realidade, dos acontecimentos contados tais como são. Todavia, como se sabe, a exibição do fato na fotografia é uma apresentação cênica (LUBBOCK, 1976). Uma imagem fotográfica restringe-se a momentos particulares, a uma cena determinada, frente à qual o enunciatário é colocado.

Nesse sentido, o acontecido é tratado no discurso fotográfico de forma pontual, cabendo ao enunciatário a identificação, por catálise, do processo sintagmático ao qual ele se insere; e o desenrolar da narrativa subjacente ao discurso condensado da

fotografia torna-se, também, um desenrolar passional. Escolher uma imagem para constituir um texto é dar-lhe um percurso de leitura, dirigido pelas disposições afetivas incitadas no enunciatário.

No episódio de **Cabocla**, pelas próprias especificidades do discurso teledramatúrgico, tempo e espaço estão intrinsecamente ligados à organização narrativa. Só se pode ter noção deles a partir da fala dos atores, de sua movimentação e das representações figurativas, destacando uma debreagem espaço-temporal enunciativa de segundo grau (discurso direto). Há, como explica Fiorin (2008a), um englobamento do espaço e tempo da enunciação pelo espaço e tempo do enunciado.

O espaço projetado e figurativizado no enunciado é o da cidade de Pau d'Alho, localizada no interior do Espírito Santo. O episódio em questão, no entanto, detém-se à fazenda do coronel Boanerges, mais especificamente às dependências da casa-sede.

Não constam, no discurso do episódio, nuances temporais muito precisas. Sabe-se que é noite porque o quarto em que está Emerenciana é iluminado por velas e todas as demais cenas aparecem sob um fundo noturno. Percebe-se o decorrer do tempo pela alternância de um núcleo a outro; às cenas que compõem o episódio do nascimento intercalam-se outras, referentes a situações diversas. Além disso, como a passagem do tempo é elemento significativo dentro desse episódio, para excitar o *páthos* do enunciatário, ela também aparece enfatizada na fala dos atores - “Mas que demora!”, “Está demorando demais!”, “Que diacho de demora!”- como expressões recorrentes entre eles durante o processo do parto, instaurando uma tensão e uma ansiedade crescentes à espera.

O espaço no discurso teledramatúrgico é filtrado pelos enquadramentos e angulações da câmera constituindo-se, portanto, também como um elemento essencial para a construção do sentido. A projeção da espacialidade dos três textos, para além das suas características sintáticas, está intimamente relacionada à sintaxe intensiva, de modo que também ela fica marcada pela irrupção do acontecimento. Como esclarece Zilberberg (2006b, p. 199), “a escansão do aberto e do fechado exigida por toda circulação é virtualizada, uma vez que, ausentando-se o aberto do campo de presença, só o fechado acaba se mantendo ali”. Nos três discursos, há um fechamento do espaço, concentrando as atenções do enunciatário aos sujeitos que sofrem a perda e, conseqüentemente, a seus estados de alma.

Além disso, nos discursos analisados, os valores que os sustentam – integrantes dos universais semânticos vida e morte, *vida* vs. *morte* – são apresentados à

sensibilidade do sujeito, são dados a ser sentidos sob modos figurativos, provocando no enunciatário estados de alma compatíveis aos estados dos sujeitos do enunciado. Nas palavras de Bertrand (2003, p. 247), “esse processo geral da axiologia que pressupõe a intervenção do sensível pode ser comparado à tese segundo a qual as relações entre estética e ética, e mais precisamente a subordinação da segunda à primeira, seriam firmadas na re-sensibilização dos valores”.

Há, nesses textos, diferentes níveis de apreensão e interpretabilidade reclamados pelas isotopias figurativas, que não só criam o efeito de realidade, mas também os de sensibilização, abstração e, inclusive, de argumentação. O acesso aos valores é, então, mediatizado por uma disposição afetiva inscrita na figurativização, sensibilizando o enunciatário e tornando-o propenso à compaixão. Como explicam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 313), “o timismo difuso investido na figuratividade, e notadamente nas suas qualidades sensíveis, faz seu trabalho”.

As figuras são, por excelência, como cita Barros (2001), o lugar do ideológico no discurso. A escolha delas, portanto, não é ingênua e o sentido veiculado carrega em si uma carga semântica e ideológica muito maior, que se potencializa não no que é contado, mas no modo de contar.

Em **Campo Geral**, a figuratividade empregada pelo sujeito da enunciação ao longo da história – e composta, entre outros elementos, pelos brinquedos, animais, paisagem, chuva e sol, o túmulo de Dito, os óculos, etc - não só cria um efeito de real na caracterização do ambiente, mas também acaba por fazer parte do interior das personagens. O enunciador explora os sentidos metafóricos, fazendo-as significar sempre muito mais do que se pode perceber em uma leitura mais ligeira.

Assim, as figuras que compõem a passagem referente à morte de Dito além de caracterizar o tema da morte, acrescentam a ele outros efeitos de sentido. No trecho abaixo, Miguilim cisma com a ida de Dito ao ninho da coruja:

O Dito não devia de ter ido de manhazinha, no nascer do sol, espiar a coruja em casa dela, na subida para a Laje da Ventação. Miguilim não quis ir. [...]

O Dito contou que a coruja eram duas, que estavam carregando bosta de vaca para dentro do buraco, e que rodavam as cabeças p'ra espiar pra ele, diziam: “Dito! Dito! Dito!” Miguilim se assustava: - “Dito, você não devia de ter ido! Não vai mais lá não, Dito.

(ROSA, Idem, p.100)

A coruja, como se sabe, é tida pela crença popular como um elemento de mau agouro, ligado à morte. Ao unir a cisma de Miguilim a essa imagem e ao percurso figurativo das duas corujas, “carregando bosta de vaca para dentro do buraco” e olhando para Dito, o enunciador cria em seu enunciado um efeito de tensão e presságio, um sentido em devir, que repercute e ressoa na superfície da narrativa, levando o enunciatário a partilhar a carga passional da personagem. Há uma intersecção entre figurativo e sensível.

A figurativização de **Campo Geral** se faz, portanto, a partir de dois níveis: o de uma representação figurativa de superfície, que concretiza o discurso e coloca em cena objetos do mundo natural, expondo-os ao leitor como se ela o convidasse a se situar entre eles; e o de um dispositivo figural profundo, regendo uma dimensão mais abstrata do discurso. Ambas remetem a uma ordem interpretativa e hermenêutica, mas o figural é que responde pelo sensível. Desse modo, sentimentos, estados de alma, abrem-se em correspondência com as figuras.

No trecho citado a seguir, dois percursos figurativos se intercalam para a concretização do tema que envolve a passagem sublinhada na análise: um, relativo ao universo infantil, de brincadeiras e fantasias; outro, a um universo de sofrimento e angústia:

A Pinta-Amarela tirou os pintinhos, todos vivos, e no meio as três perdizinhas. A Rosa trouxe as três, em cima de uma peneira, para o Dito conhecer. Mas o Dito mandava Miguilim espiar, no quintal, e depois dizer para ele como era que elas viviam de verdade. A dor-de-cabeça do Dito tinha voltado forte, mas agora Luisaltino tinha trazido as pastilhazinhas, ele engolia, com gole d’água, melhorava. – “Dito, as três perdizinhas são diabinhas! A galinha pensa que elas são filhas dela, mas parece que elas sabem que não são. Todo tempo se assanham de querer correr para o bamburral, fogem do meio dos pintinhos irmãos. Mas a galinha larga os pintos, sai atrás delas, chamando, chamando, cisca para elas comerem os bichinhos da terra...” A febre era mais muita, testa do Dito quente que pelava. – “Miguilim, vou falar uma coisa, para segredo. Nem pr’a mim você não torna a falar.” O Dito sentava na cama, mas não podia ficar sentado com as pernas esticadas direito, as pernas só teimavam em ficar dobradas nos joelhos. Tudo endurecia, no corpo dele. – “Miguilim, espera, eu estou com a nuca tesa, não tenho cabeça pra abaixar...” De estar pior, o Dito quase não se queixava.

(Idem, p. 104-105)

A figurativização constrói, no excerto acima, potencialidades de valores; a galinha e seus pintinhos remetem ao tema da infância, da vida, da brincadeira, daquilo

que encanta as crianças, instalando no enunciado um universo pueril e inocente. As descrições do estado de Dito e sua piora, por outro lado, colocam em cena o tema da morte. Mesmo envolvido pela puerilidade e inocência do universo infantil, o enunciatário se depara também com a seriedade do mundo adulto, onde fica claro que as coisas não vão bem e que predizem um trágico final. Assim, a adição de um percurso figurativo a outro faz com que não só as figuras se misturem, mas também os valores por elas veiculados. Conteúdos de vida e conteúdos de morte se entrecruzam configurando uma temática passional que acaba por afetar também o enunciatário.

Nessa passagem, assim como acontece em toda a narração referente à morte de Dito, as figuras se apresentam sobre uma série de contradições, choques e sobreposições entre os valores de vida e morte. Dito morre justamente no Natal, e as figuras que se relacionam a essa data – o presépio e seus personagens – preparam uma verdadeira contradição entre a espera do nascimento simbólico de uma criança e a morte efetiva de outra. O enunciatário, então, oscila entre um universo de puerilidade e singeleza a outro, em que se anuncia sofrimento e dor; pressentindo o que virá e colocando-se no lugar de Miguilim, vai se compadecendo.

Os valores que estão na base de construção do discurso de **Campo Geral** – *infância/vida* vs. *maturidade/morte* – permeiam, como se pode observar através também das figuras, todo o narrado, provocando estados passionais e comovendo o enunciatário.

Na figuratividade do discurso da notícia d'**O Globo Online**, o alto grau de iconização põe em cena a intenção de produzir uma ilusão referencial de reprodução análoga. Isso vale tanto para o segmento verbal quanto para o segmento visual.

Identificando as figuras que aparecem na reportagem como um todo, vê-se que as apresentadas pelo verbal esclarecem e dão maior inteligibilidade àquelas do visual. Mas são estas, por sua vez, as responsáveis pela maior eficiência na sensibilização do enunciatário. O sensível, que conduz à compaixão, se concentra na figura da *mãe* (Fig. 9), privilegiada pelo visual e que mantém uma relação interdiscursiva com a escultura de Michelangelo, a *Pietà* (Fig. 10). Tanto na fotografia da reportagem quanto na escultura, a expressão dolorosa do rosto é idealizada e marcada de angústia, remetendo a um apelo cultural da dor, da *mater dolorosa*. Morte, fraternidade, maternidade, falta e dor constituem, assim, o contexto passional no qual se sintagmatiza, dentro do discurso, a realização de uma direcionalidade sensível que prevê um leitor impactado pelo *páthos* da compaixão.



Fig. 9 (Fotografia que acompanha a reportagem)

Fig. 10 (Escultura de Michelangelo, *Pietà*)

A interdiscursividade entra, dessa forma, na composição do sentido sensível da reportagem, como um apelo visual. A imagem da mãe do engenheiro com o filho morto nos braços passa a ganhar um sentido outro, potencializado de conteúdos que se ligam à figura de *Pietà*.

As figuras, diferentes e ocasionais, apreendidas no todo da enunciação da reportagem, aparecem mesmo como indutoras de associações de ideias e sentimentos, funcionando como uma sintaxe e permitindo uma interpretação dirigida do ocorrido. Elas concretizam o tema do discurso; mais que isso, elas funcionam como o próprio tema, são o que se pode chamar de figuras-temáticas.

A camada modal subjaz à figuratividade, de modo que o conflito do *não-querer-criar-não-poder-ser* e do *saber-não-ser* mais, que assinala o ápice afetivo da disjunção concessiva do sujeito de estado com seu objeto-valor, ocorre, na discursivização da notícia analisada, sob a forma das figuras da mãe, do filho, do corpo ensanguentado, da calçada, etc. Estas caracterizam os temas da perda familiar, da dor de uma mãe ao perder um filho, da injustiça, violência e brutalidade, da falta de segurança, entre outros – todos ligados aos valores de base que sustentam o discurso, *justiça vs. injustiça, vida vs. morte*.

A figurativização no discurso verbo-visual da notícia tem, desse modo, como funções: o efeito de realidade, colocando em cena figuras vinculadas ao mundo natural; a manifestação sócio-histórica e ideológica, porque ligada a um dado fato; e a aproximação sensorial, pois leva a uma percepção sensível daquilo que é registrado.

No episódio de **Cabocla**, o acesso aos valores que sustentam o discurso – *vontade humana vs. vontade divina* e *vida vs. morte* – também é mediatizado pelo



timismo investido nas figuras colocadas em cena. A apreensão do sentido se alia aos valores sociais inscritos na figuratividade, que fica submetida à prova da sensibilização que eles pressupõem.

Na cena em que Emerenciana pede a Belinha que segure a criança morta no colo (Fig. 11 – cena no anexo 3C, p. 128), a figura de um *bebê*, tão pequeno, enrolado em uma manta *branca*, evoca a inocência do “serzinho”, que se contrapõe a dureza da fatalidade que caracteriza o acontecimento, a disjunção concessiva. Da mesma forma, tal efeito de sentido se cria no momento do cortejo fúnebre, quando Boanerges, o *pai*, aparece abraçado ao “*caixãozinho*” *branco* do *filho recém-nascido* (Fig. 12 – cena no anexo 3C, p. 128).



Fig. 11 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



Fig. 12 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

No quadro em que Boanerges, logo após receber a notícia do nascimento de um menino morto, fica diante da figura do *altar* da santa (Fig. 13 – cena no anexo 3C, p.128) também contém fortes conotações. Esse é o momento em que o humano e o divino se encaram, tendo o primeiro que se render à soberania do segundo – efeito de sentido repetido, durante o cortejo fúnebre, quando Boanerges para diante da igreja matriz, encarando-a por um instante (Fig. 14 – cena no anexo 3C, p. 128).

Fig. 13 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 14 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

Nessas figuras, está “inscrita” toda uma série de significados sociais e culturais que, sendo partilháveis, ajudam na sensibilização do telespectador, fazendo-o apreender os sentidos produzidos no discurso de forma mais ampla e participativa. A crença compartilhada está no fundamento da concepção intersubjetiva da enunciação e da interação (BERTRAND, 2003, p. 243).

A figurativização do episódio, assim como nos outros textos analisados, comporta, como se vê, a função não só da produção do efeito de realidade, vinculando o discurso ao mundo natural, mas ela assinala também a manifestação ideológica e sócio-histórica do ocorrido, bem como a aproximação sensorial que une enunciado e enunciatário. Dessa maneira, a figuratividade no enunciado do episódio, como a dos outros discursos examinados, aparece em vários níveis de profundidade.

O conflito que caracteriza o estado tenso-disfórico de disjunção concessiva dos sujeitos do enunciado ocorre na manifestação discursiva de superfície de **Cabocla** sob o contorno do tema da maternidade, do nascimento, da morte de uma criança, da dor dos pais ao perderem um filho, da resignação à vontade de Deus, entre outros. Estes temas fazem parte da vida do enunciatário e sensibilizam-no, impelindo-o à compaixão.

A disseminação de temas e a dispersão das figuras respondem pela sintagmatização das configurações, pela estrutura que sustenta o sentido do discurso, correspondendo à última instância do percurso gerativo do conteúdo.

Em suma, a fim de uma avaliação mais geral, os procedimentos de discursivização dos textos em questão podem ser representados a partir do seguinte quadro:

<b>TEXTO ANALISADO</b>	<b>Passagem de <i>Campo Geral</i></b>	<b>Reportagem d'<i>O Globo Online</i></b>	<b>Episódio de <i>Cabocla</i></b>
<b>ACTORIALIZAÇÃO</b>	Debreagem enunciativa e Embreagem enunciativa de segundo grau	Debreagem enunciativa	Debreagem enunciativa e debreagem enunciativa de segundo grau
<b>TEMPORALIZAÇÃO</b>	Anterioridade e Concomitância	Anterioridade	Concomitância
<b>ESPACIALIZAÇÃO</b>	<i>O algures</i> alterna-se com <i>o aqui</i>	<i>algures</i>	<i>algures</i> e <i>aqui</i> demarcados
<b>FIGURATIVIZAÇÃO</b>	Metafórica	Icônica	Icônica
<b>TEMATIZAÇÃO</b>	Infância Maturidade Morte Aprendizado	Morte Violência Falta de segurança	Nascimento Morte Castigo
<b>EFEITO PRODUZIDO</b>	Subjetividade Intensidade	Objetividade Imparcialidade Realidade	Realidade Sentimentalismo

Quadro 4 (Descrição geral dos procedimentos de discursivização)

Parece-nos, então, que o desafio do enunciador dos três discursos analisados é o de colocar seu enunciatário em ligação direta com os atores, sobre os quais recai o núcleo passional, respeitando, todavia, as coerções típicas ao gênero de cada um dos textos. A enunciação quer que o enunciatário, ao reconstruir os atores enunciados e as situações que os envolvem, também enxergue a si mesmo.

Em **Campo Geral**, o sujeito enunciador apropria-se de um trabalho estético com a linguagem, da articulação dos mecanismos discursivos para uma construção

participativa do universo narrativo, fazendo com que o enunciatário se funda mesmo à personagem Miguilim, colocando-se em seu lugar e compartilhando suas descobertas, suas alegrias e dores. Como bem coloca Fabbri (2002, p. 101), “é próprio do estético reatar o pacto originário do sensível e do sensiente, do qual aflora, diretamente da percepção, o pensamento”. Assim, o *páthos* da compaixão na narrativa rosiana é produzido e enfatizado pelo prazer estético de uma obra bem construída. O sentir é convocado, levando o enunciatário a sair de seu mundo para entrar no do enunciado. De acordo com Oliveira (1995, p. 235):

A aliança mesmo dos dois actantes, um no texto e o outro fora ou, ao menos, à margem, é que proporciona ao segundo ser levado pelo primeiro à significação e nessa embrear-se a tal ponto na rede de transformações que, como seu participante, sente-a inteiramente. Essa aliança é alvo máximo de uma escritura estética que, antes de tudo o mais, objetiva (re-)acordar o maior número possível de sujeitos através da estetização e da vivência estética do mundo.

No discurso da reportagem d’**O Globo Online** e também no do episódio de **Cabocla**, o que o enunciador parece buscar é a identificação entre os atores do enunciado e o enunciatário. No primeiro, a dor sofrida pela mãe do engenheiro deve ser vista como um mal também passível de ser sofrido por nós e que nos ameaça de perto – daí a manipulação persuasiva por meio da compaixão e da revolta. No segundo, o sofrimento dos pais do bebê natimorto tenciona afetar o enunciatário, levando-o a uma empatia pelas personagens, pelos atores. A estratégia enunciativa se pauta, nesse sentido, no modo como as coisas e os fatos se fazem apreender, nas condições de existência e aparecimento dos valores. O surgimento do sentido se faz pela percepção dirigida.

Enquanto, no discurso literário, temos um enunciador que se mostra, mais que isso, que quer se mostrar em seu trabalho com a linguagem, apoiando-se nisso para a construção do *páthos*, no discurso midiático, sua presença é átona. O enunciador das mídias esconde-se, fazendo o discurso construir o efeito da apresentação de si mesmo. Dessa forma, se, no primeiro, a compaixão se configura pela atividade e afirmação singular do sujeito enunciante, no segundo, ele se submete à força impessoal da coerção.

### 3.4. Os procedimentos de textualização

As considerações feitas até aqui procuraram prender-se, dentro do possível, ao plano de conteúdo dos textos examinados, mas a análise prossegue, detendo-se agora às especificidades da manifestação textual de cada um deles, à passagem do plano do conteúdo ao plano da expressão, que é o lugar de acolhimento da textualização.

Todo conteúdo, para ter algum sentido, precisa ser veiculado por um plano de expressão qualquer (verbal, pictórico, gestual, etc); isso porque o sentido decorre de uma articulação dos elementos que o constituem. Já dizia Hjelmslev (2006) que a substância não precede a forma, ela é criada pela forma. Nesse sentido, da mesma maneira como acontece para a substância do plano de conteúdo, que é antecedida pela forma, para analisar a substância de um plano de expressão é preciso conhecer seu modo de organização.

Se, na totalidade literária, estamos diante de uma semiótica verbal, caracterizada por uma única linguagem, na totalidade midiática, temos textos sincréticos, que mobilizam diferentes linguagens na produção dos sentidos. Dessa maneira, enquanto o enunciador de **Campo Geral** opera apenas a linguagem verbal escrita na manifestação do núcleo passional da compaixão, o enunciador da reportagem do jornal **O Globo Online** vai fundar sua estratégia enunciativa em um sistema semiótico verbovisual, bem como o enunciador da telenovela **Cabocla**, em um sistema audiovisual.

Os textos sincréticos devem ser vistos como um todo de significação. Sua análise precisa ter como meta principal revelar a estratégia global, criada por um mesmo enunciador, que orchestra as diferentes linguagens envolvidas na construção de um efeito de sentido final (FIORIN, 2009).

Como foi visto anteriormente, no tópico dedicado a uma análise mais geral das especificidades da cada uma das totalidades em questão – a literária e a midiática –, enquanto a primeira se caracteriza por um trabalho árduo sobre a *poièse*, a segunda, por outro lado, representada pela reportagem *online* e pelo episódio de telenovela, busca enfatizar a preocupação com a *mimese*.

Os fins a que visa um dado discurso definem, portanto, determinados elementos e um modo próprio de composição, fixado por um contrato fiduciário previamente estabelecido entre enunciador e enunciatário, sendo que a ruptura de tal contrato tem influência direta na eficiência da atividade persuasiva. Assim, interessa examinar, nesse momento, de que modo os textos escolhidos para análise recorrem ao plano de

expressão para a composição da dimensão sensível sem deixar de submeter-se às coerções dos gêneros e de identificar-se com determinada práxis enunciativa. Como ressalta Fiorin (2006, p. 52), “é preciso sempre mostrar a função do recurso da manifestação na economia geral de produção do sentido de um texto”.

Na textualização da narrativa **Campo Geral**, a enunciação poética opera apenas uma linguagem, a verbal, como dissemos. Os recursos de pontuação, a organização sintática das frases, o uso de orações condensadas e as construções elípticas, bem como as rimas e aliterações, ocupam papel de destaque dentro desse discurso, ajudando a potencializar o sentido e criando, para o texto escrito, um estilo típico à linguagem oral.

A estranheza das construções discursivas de Rosa fere a percepção de seu leitor e, quebrando a fluidez discursiva, força-o a refletir sobre o significado delas, conduzindo-o a enxergar além do que é dito, além do sentido veiculado pelo plano do conteúdo.

Chamado pelos críticos de "alquimista da palavra", o autor mineiro, como diz Candido (1994, p. 76), "penetra no miolo do idioma, alcançando uma espécie de posição-chave [...] capaz de conduzir a alta tensão emocional de sua obra". Explorando as possibilidades latentes dentro do sistema da língua, Rosa faz com que cada palavra de seu discurso seja em si mesma um enunciado, como se pode ver no trecho abaixo:

A mãe não se lembrava, não podia repetir as palavras certas, falara na ocasião qualquer coisa, mas, o que, já não sabia. Ele mesmo, Miguilim, nunca tinha reparado antes nos cabelos, no narizinho do Dito. Então, ia para o paiol, *e chorava, chorava. Depois, repetia, alto, imitando a voz da mãe, aquelas frases. Era ele quem precisava de guardá-las, decoradas, ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia.*

(ROSA, Idem, p. 113; grifo nosso)

Nessa passagem, Miguilim sofre com medo de perder a lembrança do irmão morto. Com o passar do tempo, a dor e o sofrimento iam diminuindo e ele via nisso uma forma de esquecimento. Essa ideia, no entanto, não está explicitada no discurso, mas subjaz a ele pela textualização. Tanto as palavras escolhidas como a pontuação, o conjunto linguístico como um todo, levam a esse sentido: a repetição do verbo chorar ("e chorava, chorava") traz à tona a intensidade e a duratividade da ação; a pontuação dispensável do ponto de vista gramatical ("Depois, repetia, alto, imitando...") potencializa a atitude descrita e imprime um ritmo mais lento à leitura, atribuindo uma

ênfase prosódica aos vocábulos separados por ela, o que acaba por acrescentar um sentido novo àquele já dado pelo conteúdo; as palavras "decoradas" e "ressofridas" carregam o sentido do que não pode ser esquecido, do sofrimento que precisa ser revivido e, por isso mesmo, são colocadas no texto de modo a enfatizar, intensificando, a passionalidade de seu conteúdo semântico, não apenas para descrever a emoção, mas para torná-la patente.

Operando com a linguagem verbal desse modo, a que os críticos chamam "desvulgarização da língua", o autor convoca a compreensão ativa do enunciatário, que precisa ir além do reconhecimento da forma utilizada, compreendendo-a em um contexto concreto preciso, em uma enunciação particular, responsável por acrescentar emoção ao sentido já dado pelo conteúdo. Assim, segundo Coutinho (1994, p. 16), “constituem uma grande evidência da preocupação constante de Guimarães Rosa com uma total integração em sua obra entre forma e conteúdo<sup>9</sup>”. O crítico explica ainda:

As longas enumerações, a inversão da ordem normal dos vocábulos, as construções “condensadas” ou elípticas, e as técnicas de pontuação são empregadas, em muitos casos, com o fim de refletirem, de maneira visual ou auditiva, a impressão ou conceito que o autor quer transmitir. (Idem, ibid)

De fato, na passagem de **Campo Geral** analisada, tais recursos são utilizados de maneira a conferir uma certa cadência, um certo ritmo que se associa ao conteúdo veiculado e combina com ele, aumentando a passionalidade e permitindo ao enunciatário partilhar as emoções e tensões pelas quais passa a personagem. As construções elípticas e a inversão da ordem tradicional dos vocábulos e dos sintagmas na oração forçam o enunciatário a participar mais ativamente da produção da significação, pois ele tem de suprir o que está faltando, tem de organizar os vocábulos para poder dar sentido à narrativa e acompanhar o seu desenvolvimento. Além disso, a articulação insólita e as desconstruções operadas levam o enunciatário a apreender as nuances de sentido contidas em cada palavra. Novos sentidos são acrescentados, intensifica-se a carga emocional, correspondendo a uma analogia íntima entre a linguagem e a psicologia das personagens.

Nesse sentido, os estados passionais definidores de toda a estrutura sintática da narrativa são recriados na expressão, convocando o leitor a uma percepção sensível e

---

<sup>9</sup> A integração entre forma e conteúdo a que o crítico se refere diz respeito ao quadro teórico da teoria literária.

levando-o a sentir, a experimentar os estados e as sensações da personagem. Rosa trabalha cada vocábulo para que, além do conteúdo semântico, também os sons desvendem, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significado e o significante. Ele dá à linguagem verbal escrita acentos de sentido próprios à linguagem oral, revitalizando os recursos da expressão poética, tais como: ritmo, aliterações, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, erudito e arcaico, neologismos, dando a conhecer uma realidade viva.

Forma do conteúdo e forma da expressão fundem-se em um movimento de condensação e expansão do sentido, de modo que uma invade e amplia a substância produzida pela outra, para gerar um sentido unificado.

A colocação do discurso direto na narrativa também é usada de maneira expressiva. Optando, na maioria das vezes, pela não marcação convencional – dois pontos, travessão e fala no parágrafo subsequente – o enunciador mantém um ritmo contínuo ao que vem sendo narrado; quando opta pela disposição mais comum, usa a pausa que se faz por meio da pontuação também como efeito de sentido de acréscimo ao que é dito. Os diálogos, colocados todos em um mesmo período, apenas destacados pelo uso de aspas e travessão, recriam a dinamicidade do momento, a simultaneidade e vivacidade da linguagem conversacional, como se pode observar no trecho abaixo:

Miguilim vinha trazer as pipocas, saltantes, contava o que a Rosa tinha gritado, prometia que Papaco-o-Paco já estava começando a soletrar o nome do Dito. O Dito gemia de mais dor, com os olhos fechados. –“Espera um pouco, Miguilim, eu quero escutar o berro dessas vacas...” Que estava berrando era a vaca Acabrita. A vaca Dabradiça. A vaca Atucã. O berro comprido, de chamar o bezerro. – “Miguilim, eu sempre tinha vontade de ser um fazendeiro muito bom, fazenda grande, tudo roça, tudo pastos, cheios de gado...” – “Mas você vai ser, Dito! Vai ter tudo...” O Dito olhava triste, sem desprezo, do jeito que a gente olha triste num espelho. – “Mas depois tudo quanto há cansa, no fim tudo cansa...” Miguilim discorreu que amanhã Vovó Izidra ia pôr o Menino Jesus na manjedoura. Depois, cada dia ela punha os Três Reis mais adiantados um pouco, no caminho da Lapinha, todo dia eles estavam um tanto mais perto – um Rei Branco, outro Rei Branco, o Rei Preto – no Dia de Reis eles todos três chegavam... “– Mas depois tudo cansa, Miguilim, tudo cansa ...” E o Dito dormia sem adormecer, ficava dormindo mesmo gemendo.

(ROSA, p.106)

Desse modo, ao contrário do que se pode pensar em um primeiro momento, e como já ressaltado por diversos dos críticos que se dedicam ao exame das obras rosianas, a linguagem verbal, em tais narrativas, é usada muito além da sua função



utilitária; ela não se coloca como um meio para transmissão do conteúdo, e sim como forma de enfatizar o sentido a ser sentido. Em **Campo Geral**, a dimensão passional, que caracteriza o discurso, é recriada na textualização, na forma como a linguagem verbal é articulada. O conteúdo semântico de cada palavra, de cada expressão, é potencializado de modo que ele passa a ser vivido, a ser experimentado, o que cria maior cumplicidade entre o sujeito do enunciado e sujeito da enunciação.

No caso de um texto verbovisual, como o da reportagem *online* escolhida para análise, a articulação entre verbal e visual se dá por meio de uma forma fotográfica e uma verbal, que não estão ali como unidades somadas, mas submetidas a uma única enunciação que as sincretiza. Da forma verbovisual emergem diferentes substâncias da expressão e uma única substância do conteúdo, que, não sendo nem verbal somente, nem fotográfica puramente, integra elementos verbais e visuais em uma estrutura resultante tanto do apagamento quanto da superposição das qualidades próprias de cada uma das linguagens mobilizadas. Como explica Teixeira (2009, p. 59):

O sincretismo da forma da expressão é, assim, o estabelecimento de uma forma de expressão distinta da forma de expressão de cada uma das semióticas que entram em sincretismo, pois os traços particulares de cada uma delas deixam de ser levados em conta isoladamente e passam a expandir e condensar efeitos de matéria e de sentido no atrito, sobreposição, contração, contato entre as materialidades das diferentes linguagens.

Do ponto de vista visual, chamam a atenção, na reportagem, as frases em destaque, condensadoras do relato apresentado, e ambas as fotografias que expandem e potencializam o divulgado pelo verbal, formando, assim, o “conjunto” típico à práxis enunciativa em questão, a do discurso jornalístico: sentenças destacadas, apresentando, em poucas palavras, o ocorrido; imagens que comprovam a veracidade do acontecimento; texto verbal sucinto, mas detalhado, contendo diversas informações sobre o sucedido. Tudo de acordo com as especificidades do suporte eletrônico e do contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário, cabendo ao primeiro a tarefa de “informar”, de modo rápido e preciso, e, ao segundo, conhecer o fato e tirar dele suas próprias conclusões.

Por outro lado, veremos que um exame mais detido acerca da estratégia global de constituição do plano de expressão permite reconhecer, para além da mera manifestação do conteúdo, protocolos de interação definidores da manipulação

persuasiva do enunciador. A dimensão sensível do discurso da reportagem é exacerbada, não em um apelo emocional direto, que poderia comprometer a eficácia da persuasão, mas cristalizado implicitamente na totalidade, de modo a obter a adesão do outro de modo peculiar.

A dinâmica da rede mundial, conforme mencionado, acabou criando um enunciatário apressado e impaciente, sendo preciso capturar sua atenção. O internauta deve passar os olhos nos títulos e nas figuras e querer saber mais detalhes sobre aquilo que vê. Nessa perspectiva, na totalidade discursiva da reportagem, o visual ocupa um papel de destaque na produção do efeito de “arrebato”, tanto por sua plasticidade quanto pelo conteúdo veiculado; é também através dele que se configura a interação sensível responsável pela compaixão.

Se há previsibilidade no formato, na disposição topológica e mesmo no jogo entre verbal e visual, existe também a força dramática concentrada nas imagens fixadas pelas fotografias, compostas por recursos variados de expressão que convocam uma participação sensível do enunciatário. Uma tensão se estabelece no jogo entre verbal e visual em destaque; o título e os subtítulos remetem às fotografias e estas a eles, predeterminando uma disposição afetiva conveniente à interpretação que o enunciatário deve fazer.

Uma relação interessante se estabelece entre expressão e conteúdo, entre *foco* – que, na acepção tensiva, responde pelas operações de triagem axiológica – e *apreensão* – expressa em termos de extensão dos objetos percebidos e associada às operações de mistura e totalização axiológicas –, respondendo tanto pela delimitação da amplitude do campo de percepção do sujeito quanto pela força da tensão entre ele e o objeto. O impacto causado pelo título da reportagem – “Engenheiro foi morto com dois tiros quando saía do trabalho” – irradia para a figura da mãe, para seu olhar de revolta e dor e sua expressão de desalento, que levam o enunciatário a compartilhar tais sentimentos.

Tomada como uma unidade rítmica, a reportagem apresenta, logo de início, um ritmo acelerado que toma o enunciatário garantindo sua adesão. Como explica Mancini (2007), quanto maior a celeridade de penetração do valor na arena perceptiva do sujeito, maior o arrebato promovido e, conseqüentemente, menor a intelecção. Desse modo, ao sair do visual, o enunciatário parte para o verbal em busca da compreensão inteligível daquilo que vê e sente. A partir daí, há uma desaceleração do conteúdo em direção a uma velocidade compatível com a intelecção.

A catálise pedida ao enunciatário, a partir de seu contato primeiro com a fotografia da mãe tendo o filho morto nos braços, relaciona-se à estratégia global de construção do texto e não significa que o visual anteceda necessariamente o verbal. Trata-se da regulação da percepção a partir de uma adaptação recíproca da intensidade do foco sob a extensão da apreensão.

O contraste cromático saliente, que se pode perceber nas fotografias da reportagem, chama o olhar do enunciatário, definindo ainda um caminho de leitura ao conteúdo da reportagem. Embora o título faça referência ao assassinato de um engenheiro, as imagens fotográficas enfatizam a dor daqueles que ficam, incidindo sobre eles o foco perceptivo (eixo da intensidade). Trata-se de uma estratégia eletiva; renuncia-se à extensão e ao número dos objetos componentes do campo de presença, em prol da saliência perceptiva de um deles, que exercerá maior intensidade sob a percepção e, conseqüentemente, sobre a interpretação do enunciatário.

De acordo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 130), “no foco, a intensidade e a extensidade perceptivas evoluem de maneira inversa: quanto menos objetos se visam de uma só vez, mais bem estes são visados”. Focalizar é selecionar, é, portanto, perceber mais intensamente o objeto em questão.

Depois da predominância do foco, o enunciador aumenta a participação da apreensão (eixo da extensidade) na conformação perceptiva do enunciatário. Ao “adentrar” o segmento verbal, ele entrará em contato com um conteúdo altamente icônico que lhe permitirá estender a apreensão, e após a leitura, o conteúdo veiculado visualmente se desacelera e se torna mais inteligível.

O descompasso rítmico entre as linguagens verbal (em regime de desaceleração – mais e mais inteligível) e visual (acelerada – sensível, impactante) constrói a estratégia enunciativa de gerenciamento dos sentimentos com os quais o enunciador conta em sua estratégia de manipulação.

Esse tipo de construção discursiva é bastante característico à práxis enunciativa em questão. Manipulando pelo impacto, a persuasão se faz pela afetividade, sem ferir, no entanto, o contrato fiduciário próprio ao gênero jornalístico: o de efeito de imparcialidade e objetividade. A presença manipuladora do enunciador esconde-se no plano da expressão, em sua plasticidade, que é colocada em cena como mero recurso de manifestação. As categorias semânticas do conteúdo, todavia, se (re)fazem e (re)criam nas categorias plásticas do plano de expressão das fotografias, convocando uma maior interação por parte do enunciatário, que passa à experimentação sensível do sentido.

A intensidade passional da circunstância vivida ocupa, desse modo, toda a extensão da reportagem. Na fotografia escolhida para uma análise mais detida, a figura da mãe ganha destaque. O enquadramento e o jogo entre as categorias cromática, eidética e topológica adensam a intensidade do momento vivido, de forma que a dor e revolta do sujeito ali representado passam a ser a dor e revolta também do enunciatário.

A “iluminação” dada à cena veiculada na fotografia dirige o olhar do sujeito que percebe, conduzindo-o da apreensão extensiva e quantitativa a um ponto de vista mais eletivo (ou, ainda, exclusivo) sobre um elemento. Essa figura em destaque é a da mulher, sua postura e principalmente sua expressão, seu olhar.

A imagem da mãe é tônica, nela está a força do impacto da notícia e sobre ela se concentram os valores que o enunciador quer construir para o enunciatário. O sentimento de dor e revolta surge nos olhos da mãe para invadir todo o campo perceptivo do sujeito. É ele quem instaura um modo de leitura da situação retratada, convidando a ultrapassar o conteúdo diretamente expresso para associá-lo a um outro mais denso, mais intenso, que é tematizado de forma implícita no discurso da reportagem. Como enfatiza Teixeira (2009, p. 72), “quanto mais forte é a tonicidade, mais vasto é seu campo de desdobramento”.

Analisando mais detidamente a plasticidade dessa fotografia, podemos perceber redes de equivalência e de homologações que asseguram a coerência do conjunto discursivo, estabilizando o sentido e tornando-o mais específico. Na imagem analisada, as cores sobressalentes, longe de ter a função de colorir a cena, a iluminam. Há uma espécie de luz, colocada sobre os atores do enunciado, que divide a representação em claro e escuro, iluminado e não-iluminado. A área englobando a figura da mãe é mais clara e iluminada, enquanto o filho morto em seu colo é parte do lado mais escuro da imagem, o lado não-iluminado. Pode-se fazer, então, uma homologação da categoria cromática da expressão *claro* vs. *escuro* à semântica elementar do conteúdo *vida* vs. *morte*.

A luz que “ilumina” os elementos parece vir do canto esquerdo superior da foto, que contrasta com o canto esquerdo inferior, bem mais escuro. Essa iluminação, vinda da parte superior, recai principalmente sobre a figura da mulher, destacando sua face e explicitando sua expressão, seu olhar. O dado mais nítido nessa fotografia é o rosto da mãe, que, por isso mesmo, funciona como o condutor da “leitura”, da interpretação a ser feita pelo enunciatário. Além disso, vê-se que o olhar dela fixa-se nesse lado mais claro, de onde parece vir a luz. Pensando em termos de narratividade, podemos dizer que, no

percurso narrativo e passional do ator-mãe, a expressão de seus olhos e de sua face indica a instauração de um programa narrativo de reparação da falta. Voltado à direção da luz, o olhar manifesta, no plano da expressão, dados do conteúdo - uma parte da mãe morre junto com o filho e a que fica viverá para fazer justiça.

O lado escuro e não-iluminado, mais contundente a partir do canto esquerdo inferior, homologado ao valor da morte, toma um pouco do corpo da mãe, como se uma parte dela estivesse agora morta, junto com o filho – são os conteúdos de morte que avançam, fazendo diminuir os conteúdos de vida. O jogo de contraste entre claro/escuro (re)cria, desse modo, no plano de expressão, o espaço tensivo complexo da articulação discursiva dos valores: o claro é da ordem da extensidade, da vida, e garante a significação sobre a qual os conteúdos da morte, que é da ordem da intensidade, deixam marcas intensas, figurativizadas no espaço escuro.

Como contraponto de força, além do embate calcado na oposição *claro vs. escuro*, há na imagem analisada um contraste cromático que aquece e intensifica a situação retratada. Como dito anteriormente, na foto de imprensa analisada, as cores não aparecem para colorir, mas para lhe dar uma tonalidade. Esta, constituída primordialmente pelo amarelo, cria para a cena uma intensidade que se sobrepõe às cores do referente.

Além do amarelo predominante, mistura-se a ele o vermelho. Vemos, então, que o vermelho irrompe no amarelo, como se o manchasse. Essa mescla entre amarelo e vermelho, cores intensas, manifestam a passionalidade do discurso imanente, sua tonicidade. Há, portanto, uma homologação da categoria cromática da expressão, *amarelo vs. vermelho*, à categoria tensiva do conteúdo, *extensidade vs. intensidade* – o vermelho que irrompe no amarelo; o local que irrompe no global –, caracterizando a tensividade que se estabelece entre os valores de vida e morte.

Da mesma maneira, a categoria eidética também colabora na (re)criação do conteúdo no plano da expressão. Examinando a imagem em pauta, percebe-se o predomínio das linhas retas em contraste com a linha curva da postura da mãe. O homem morto no chão forma uma linha horizontal quase reta, pois a inclinação é mínima, a mulher tem as pernas na mesma posição e todos os elementos constituintes do "cenário" são formados por retas, seja a calçada e os frisos da porta metálica, ou os cantos da parede. Nesse sentido, é possível inferir uma relação entre *vida vs. morte* e *curvo vs. reto*. A mãe, único elemento com vida na foto, divide-se entre a forma reta de suas pernas, esticadas na calçada assim como o filho morto, e tronco curvado,

manifestando o seu estado de *não-vida*. Uma parte dela morre com o filho, enquanto a outra encontra, no desejo de justiça, enfatizado na ascendência do olhar que parece fixar-se na direção da luz, força para continuar viva.

O olhar da mulher, para cima e para diante, sob a incidência da luz, produzindo um efeito de aproximação, ressalta a centralidade da figura da *mãe* no todo da reportagem e adensa o sentido de revolta e abandono que toca o enunciatário, levando-o à compaixão. A expressão de desalento é criada pela linha descendente da boca e do contorno dos olhos.

Em entrevista ao **Fantástico**, telejornal da **Globo** exibido aos domingos, um ano após o ocorrido, quando indagada sobre o olhar flagrado, Norma, a mãe do engenheiro, declarou: “Eu vi meu filho assim, no meu colo, ensanguentado, e adormecido para sempre. Aquele olhar, foi do desalento, da impotência diante disso, e do desamparo. Uma mãe não pode ver um filho numa sarjeta. E quando esse filho morre, uma parte dela morre até o final de seus dias”<sup>10</sup>.

Agregando ainda à categoria eidética a topológica, vê-se que a tensão entre *vida* vs. *morte* permanece. Em uma distribuição planar, a mãe (único ser com vida) é “colocada” na cena fotografada em uma posição central, sendo circundada pelos outros elementos (sem vida). No plano do conteúdo isso pode ser lido como a morte que invade a vida, como a morte que acua a vida.

Os elementos que compõem a fotografia se espalham na extensidade de um espaço circundante, que assinala a incidência tônica sobre a figura da mãe com o filho morto nos braços. Configura-se aí o tema da falta de segurança e da violência urbana, já embutido no título da reportagem.

A abertura para o cenário, a esquina de uma rua do centro do Rio de Janeiro, é marcada pela tonificação (cromatismo mais definido, luminosidade, contornos nítidos, na parte superior da imagem, em destaque), enquanto o assassinado é dado pela atonização (cromatismo mais escuro, formas indefinidas, na parte inferior da imagem), mostrando, mais uma vez, a intenção do enunciador de enfatizar não o assassinato em si, mas as circunstâncias que ele evidencia: falta de segurança, violência, impunidade, entre outras. Isso se confirma a partir do trecho final da reportagem, que traz à tona diversos crimes com características afins.

---

<sup>10</sup> Material disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0...AA1624983-4005,00.html> Acesso em: 10/09/2008.

Há, desse modo, uma ancoragem plástica das emoções. As tensões residem nos contrastes, nas diferenças de potencial que modulam o campo perceptivo do sujeito, criando algo como um ritmo plástico.

No caso do episódio da telenovela, tem-se um texto estruturado a partir das linguagens de manifestação visual e sonora, que interagem formando um todo de significação. Com base nas técnicas da montagem audiovisual, a telenovela nos fornece um mundo plástico e dinâmico, forjando uma percepção de profundidade e movimento e produzindo o efeito de sentido de realidade.

No campo visual do discurso televisivo, encontramos diferentes sistemas em relação: o cinético, o gestual, o cenográfico, a proxêmica, os recursos técnico-expressivos, gráficos e de edição, os planos de gravação (enquadramentos), etc. Já no campo sonoro, conta-se com: o verbal oralizado, os recursos de sonoplastia, o áudio ambiente ou *background* etc. O enunciador disponibiliza e articula todos esses elementos na produção do enunciado de modo a criar o que se pode chamar de um efeito de sentido audiovisual.

Assim, a apreensão do sentido de um determinado elemento do enunciado teledramatúrgico, sincrético, está sobredeterminada pela presença ou co-ocorrência de um outro, e vice-versa. Forma visual e sonora se inter-relacionam para a manifestação de uma única substância de conteúdo, subjacente às substâncias sonora e visual.

Nessa perspectiva, do ponto de vista da textualização, para compreender o efeito de sentido passional que emerge do enunciado, afetando o enunciatário e levando-o à compaixão, é preciso atentar justamente à estratégia enunciativa a que o enunciador recorre para colocar o sintagma audiovisual em andamento. Isso se dá nos momentos em que ele promove a articulação entre conteúdo e substâncias visual e sonora. É necessário compreender como tal estratégia implanta um determinado regime de interação, colaborando para garantir a compaixão.

Pensemos na cena em que Boanerges recebe a notícia do nascimento de um menino morto (pico de intensidade máxima 1 – Anexo 3C, p. 128). A comadre-parteira entra na sala, onde estão Boanerges e todos os outros, e então ele logo pergunta: “– Ô comadre... nasceu?!” – ele está sorridente e cheio de expectativa. A comadre balança a cabeça de forma positiva e todos começam a comemorar efusivamente. Mas Boanerges, todo sorridente, antes de cair na comemoração, pede que todos esperem e se acalmem, perguntando: “– É menino, comadre?”. Ela diz que sim e, antes mesmo que possa prosseguir em sua fala, a felicidade irrompe na sala e todos começam a festejar, a se

abraçar. Boanerges extravasa sua alegria e satisfação, fazendo planos para uma grande festa, etc.

Nesse segmento episódico, a tensão crescente de expectativa e intensidade se faz, principalmente, pela construção do sintagma visual. Há, como se pode ver a seguir, uma decomposição do momento encenado, que se configura a partir da alternância das imagens da comemoração, em plano aberto, e da comadre em plano fechado e próximo (da cintura para cima), manifestando a alternância paradigmática entre implicação e concessão. Enquanto os atores do enunciado acham-se ainda dentro da lógica implicativa, o modo como a cena é construída permite ao enunciatário a constatação da concessão. A contradição entre a alegria dos familiares e amigos e a expressão da comadre enquanto os observa cria uma tensão que o mobiliza, sensibiliza, colocando-o na disposição própria à compaixão.



Fig. 15 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



Fig. 16 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



Fig. 17 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



Fig. 18 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



Fig. 19 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 20 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 21 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 22 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 23 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 24 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

A oposição paradigmática elementar entre implicação e concessão se projeta no eixo sintagmático que faz surgir a tensão. De acordo com Fechine (2009, p. 346), “é nessa etapa que se impõem, por exemplo, os procedimentos de articulação dos planos a partir de combinações de direcionalidades, enquadramentos e durações, entre outros elementos, tanto no interior do quadro quanto entre quadros”.

A composição entre-planos da cena, do plano fechado ao plano aberto e vice-versa, respeitando a sequencialidade, imprime um certo ritmo ao conteúdo percebido, como que uma pulsação, uma marcação tônica que está aliada a um andamento mais rápido e intenso. Assim, os elementos expressivos que configuram a cena tendem a ser percebidos como mais “pontuais”, diminuindo a extensidade em benefício da intensidade para produzir a tensão afetiva.

O efeito de expectativa está atrelado, portanto, a alterações rítmicas da cena, sendo regido por princípios temporais de organização do enunciado audiovisual. É só no momento em que Boanerges resolve ir ao quarto da mulher, para comemorar com ela e agradecer-lhe pelo nascimento do tão esperado “menino-homem”, que a comadre consegue espaço para dar a notícia fatídica. Nesse instante, enquanto Boanerges começa a se dar conta das contradições – ele não entende porque é impedido de ver a mulher, porque ela ia querer ficar sozinha e porque a comadre tem aquela expressão – o enunciatário já sabe o que virá e, pelo que vê em plano fechado e aproximado (ora em plano americano, ora em *close*), alternando as expressões de Boanerges e da comadre, pela entonação e fala entrecortada dos atores, e também pelo investimento pessoal que cada um de nós está apto a despender, vai apreendendo o estado de alma das personagens naquele instante, o que facilita o compartilhamento da dor.

Enquanto o enunciatário está no auge de sua ansiedade, esperando apenas pelo ápice do pico de intensidade máxima, pela explosão da sensibilização, o ator do enunciado, Boanerges, vai seguindo o percurso descendente da sua felicidade. Ele vai se deparando com as contradições e vai, em um ritmo gradual e desacelerado (do ponto de vista do enunciatário, que está em ritmo acelerado, em um crescente de expectativas), entrando no percurso ascendente de tensão. É o *não-querer-creer*, a insistência em não querer ver a possibilidade de um imprevisto para a performance implicativa, que serve como ponto de controle do andamento dos percursos passionais da personagem. Esse conteúdo é apreendido a partir da articulação entre expressão corporal e facial e entonação do ator. São esses elementos que sublinham a dificuldade da personagem para compreender as informações que seguem, a passagem do percurso descendente ao ascendente. Falta-lhe a inteligibilidade em um momento em que ele é só emoção.

No instante em que a comadre lhe diz: “– O compadre vai ter que ser forte!”, a perplexidade de Boanerges é manifestada pelo modo como são combinadas, no tempo, as formas sonoras, pela oscilação prosódica delineada pelo falar entrecortado:

*Boanerges:* – Como vai ter que ser forte?! (pausa) Como...?! (respira fundo) como.... como ser forte.....pera....que...aconteceu....que que aconteceu (angustia, aflição) Que que aconteceu com ela.....Me diz!.....Aconteceu alguma coisa com a minha mulher?!

*Comadre:* – Não compadre.....não, não é isso....A comadre está bem. Não é isso.... (pausa).

*Boanerges:* – Não?!.....não é..... então.....(pausa).

*Comadre:* – É o menino...o.....

*Boanerges:* – O que o menino? Pelo amor.....pelo amor de Deus, me diz comadre (pausa) que que aconteceu.....que que aconteceu com meu menino.....Que que aconteceu?!

(Pausa, hesitação)

A forma de gesticular do ator e suas expressões também destacam a confusão da personagem diante do que ouve, como mostram as imagens a seguir:



Fig. 25 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



Fig. 26 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



Fig.27 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



Fig. 28 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

Fig. 29 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 30 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

O enquadramento em *close* caracteriza uma interpelação do enunciatário, criando um efeito de sentido de proximidade. Nesse instante, o enunciatário, de certa forma, estabelece um laço afetivo e emocional mais intenso com o ator do enunciado.

Quando Boanerges finalmente recebe a notícia: “– Nasceu morto!”, irrompe um fundo musical que potencializa o conteúdo concessivo. O ator, impactado pela veemência de irrupção de tal conteúdo, perde as forças. Sua expressão facial “desmorona”. Todos os traços do seu rosto tornam-se descendentes, como tentamos mostrar nas imagens que seguem. Nesse momento da cena (Anexo 3C, p. 128), o movimento das sobrancelhas é bastante expressivo, funcionando mesmo como uma figurativização enunciativa. É como se lhe faltasse a força, e de fato lhe falta, porque a personagem é obrigada a sentar-se.

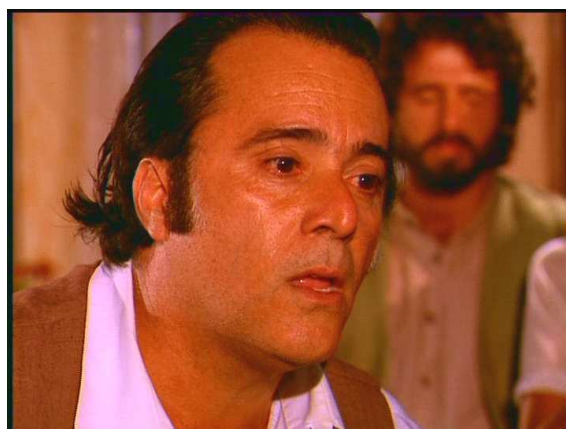
Fig. 31 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 32 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

Fig. 33 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 34 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

De acordo com Zilberberg (2006b), o sujeito se vê diante do “fato consumado”, de uma aceleração que o pega desprevenido e abrevia o *quantum* de espera a que ele havia previsto. Ele só pode desejar um retardamento capaz de reestabelecer a situação, agora virtualizada, invertendo, como por magia, o curso do tempo e transformando um *já* inoportuno em um *não ainda* que lhe dê uma trégua. É quando se instala o estado de descrença. O sujeito *não-quer-crer*, embora *saiba-ser*, e a tensão emergente sensibiliza o enunciado colocando em sintonia os atores e o enunciatário.

A personagem vai recobrando as forças e, aos poucos, tenta entender o que aconteceu. As falas seguem entrecortadas, toda a cena é focalizada em um enquadramento fechado e em *close*. O ator não para de falar e se movimenta de forma agitada. Planos curtos e movimentados, rápidos e fragmentários se combinam para o efeito de intensidade. O desenvolvimento do ritmo visual é, portanto, necessariamente o resultado de uma configuração na qual operam a duração, a frequência e a combinação de imagens.

O mesmo ocorre com o recurso sonoro-musical. A música entra em cena junto com o enunciado concessivo “Nasceu morto!”, potencializando a força do impacto. A melodia instrumental que toca de fundo opera, então, como reforço sonoro ao estado passional encenado, aumentando a empatia e o envolvimento do enunciatário.

Também nos momentos que mostram Emerenciana (pico de intensidade máxima 2 – Anexo 3C, p. 128), a articulação entre visual e sonoro musical se faz em perfeita sintonia. O tempo da música instrumental de fundo, seu compasso, está em uma relação de consonância com o que é mostrado pelas imagens. O aumento da intensidade no musical está sincronizado ao aumento de intensidade no visual. Para os planos abertos, a

expressão musical é mais fraca e extensa, para os planos fechados, em *close*, ela é mais forte, mais aguda e marcante.

O mesmo acontece com a entonação dada à fala de Emerenciana. Durante toda a cena, de um tom mais pausado e sério, irrompe o choro. Há, em sua fala, um crescente de intensidade. Sua emoção se manifesta pelo tom, pelo ritmo da voz. Quanto mais impactante o conteúdo da fala, menos ela consegue conter o choro. O timbre da música de fundo acompanha esse mesmo ritmo.

No momento em que Emerenciana pede à filha para ir até o menino, quando ela se encaminha ao bebê, cessa a música, há uma pausa, um instante de silêncio, que só é quebrado no minuto em que ela segura em seus braços o corpo do bebê; é quando volta o fundo musical, mas agora em um timbre mais solene, mais grave e denso, tal como o momento encenado.

Esses pontos de sincronização entre a intensidade do visual e do sonoro respondem pela construção, e pela potencialização, de uma dimensão mais sensível ao conteúdo manifestado, incutindo-lhe um pulsar rítmico marcado por movimentos de concentração e extensão, que gerenciam a intensidade das emoções do enunciatário.

A exploração dos enquadramentos, na cena ilustrada a seguir (Anexo 3C, p. 128), enfatiza o semblante da atriz, da qual emana todo o sofrimento. Sua expressão é comovente e através de seu olhar podemos perceber o vazio que a invade, como mostram as imagens:



Fig. 35 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



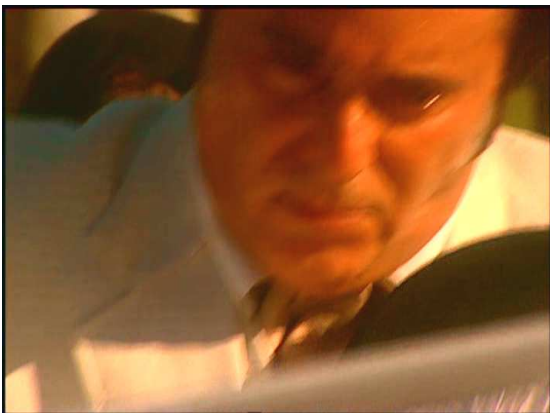
Fig. 36 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

Fig. 37 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 38 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

A cena tem início em plano aberto, enquadrando todo o ambiente, para depois fechar no rosto de Emerenciana, que é mostrado em *close*. O primo Luis, que vai ao quarto para ver como ela está, quando se depara com tal expressão, desiste de qualquer palavra de consolo e resolve sair. A intensidade da dor está no olhar. Em todos os planos, o ângulo escolhido favorece e enfatiza o olhar da atriz.

A relação de consonância entre visual e sonoro musical também é bastante clara nas cenas em que se representa o cortejo fúnebre (Anexo 3C, p. 128). Nesse momento do episódio, a música, também instrumental, tem papel de destaque. Ela não aparece apenas como reforço sonoro, mas “trabalha” em total sintonia com as imagens para criação de um efeito de sentido passional.

A cena é construída, como se pode ver nas cenas colocadas a seguir, a partir da tomada panorâmica e planos-sequências com movimentação suave e contínua, que se harmoniza ao andamento lento e extenso da música, cujas “batidas” combinam-se ao conteúdo da imagem. Cria-se uma sensação rítmica que coloca o enunciatário como fazendo parte do cortejo. Os enquadramentos em *close* fecham na imagem de Boanerges abraçado ao caixão do filho e sua expressão facial ganha destaque.

Fig. 39 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 40 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 41 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 42 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 43 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 44 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)Fig. 45 (Cena de **Cabocla** – capítulo 45)Fig. 46 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



O confronto entre homem e Divino também é recriado no plano da expressão. No primeiro momento (Fig. 47) em que um se vê diante do outro, o enquadramento da cena é feito em plano *plongé* e a figura que representa o Divino, a imagem da santa, fica na parte superior do quadro; o homem está abaixo, como que submetido a sua soberania. No segundo momento (Fig. 48), o enquadramento em plano aberto minimiza a figura do humano, que se vê muito pequeno diante da “grandeza” da Igreja.



Fig. 47 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)



Fig. 48 (Cena de **Cabocla** – capítulo 46)

Como se vê, a relação entre enunciador e enunciatário, no discurso teledramatúrgico, é cerceadora e controladora. O ângulo de observação de uma cena revela as intencionalidades existentes dentro do enunciado. A apreensão, por parte do enunciatário, é significativamente pré-determinada pelo sujeito enunciador, que dirige seu olhar e suas emoções a partir do modo como articula e dá a conhecer as imagens, os sons e as palavras que constituem as cenas. O enunciatário-telespectador vê e sente a partir do modo como o enunciador quer que ele veja e sinta, embora tenha a ilusão de compreender a totalidade, tendo dela uma interpretação própria.

Em todo episódio, visual e sonoro se inter-relacionam e se interpenetram para que uma relação afetiva, através da aproximação, seja estabelecida entre atores do enunciado e enunciatário, promovendo um envolvimento passional que leve à compaixão. Para isso, o enunciador imprime sua tônica na extensão. As paixões e emoções que surgem a partir da tensão criada em seu discurso são amplificadas pelos movimentos de concentração e expansão, que caracterizam a manifestação audiovisual do episódio.

A textualização se coloca, portanto, como uma interface entre a produção e a apreensão dos discursos. Os conteúdos da percepção e os do enunciado se sobrepõem,

interpenetrando-se, aptos para sobrevir concorrencialmente uns aos outros no processo de significação. Ao sentido já dado pelo conteúdo alia-se aquele contido e transmitido pela plasticidade, pela organização e articulação de uma dada linguagem, que potencializa o acontecimento apresentado e a passionalidade que lhe é subjacente.

## **CONCLUSÃO**

---

Iniciamos este trabalho com a intenção de descrever semioticamente o estado de alma da compaixão, compreendendo-o como um efeito de sentido passional que se faz no e pelo discurso. Além disso, sob essa perspectiva, interessou-nos examinar a configuração de tal paixão a partir de diferentes linguagens e de situações de comunicação diversas: quais seriam, na produção de um mesmo núcleo passional, as semelhanças e as divergências entre os gêneros escolhidos – uma narrativa literária, uma reportagem de jornal *online* e um episódio de telenovela, articulando, respectivamente, a linguagem verbal, a verbovisual e a audiovisual?

A compaixão, enquanto reconhecimento e partilha com o outro, com seu sofrimento, define-se como um movimento que vai da identificação à participação. Enxergamos o outro como um semelhante, imaginamo-nos em seu lugar e, assim, passamos a repartir a sua dor, o seu pesar. É bem verdade que, como aponta Bertrand (2003, p. 373), “as taxionomias que modelam as configurações passionais procedem do uso”. Desse modo, é importante esclarecer que tratamos nesta pesquisa da compaixão ocidental, de base cristã, axiologicamente diferente da compaixão budista, por exemplo. Se, na primeira, o sentimento se pauta por uma identificação seguida de compartilhamento, na segunda, ver o outro como um próximo não deve depender de um reconhecimento, ao contrário, a compaixão da doutrina budista baseia-se exatamente em uma anulação do eu em benefício do outro, um desapego de si mesmo.

Como explica ainda o teórico francês (Idem, *ibid*), “submetidas a regimes de sensibilização e moralização variáveis, [as paixões] formam assim *taxionomias conotativas* que permitem identificar e distinguir formas culturais”. De qualquer modo, se essa inserção do passional na práxis enunciativa das culturas em geral relativiza o perfil eminentemente individual e subjetivo de uma paixão, que pode, então, ser interpretada como efeito de sentido cultural, ela não deixa de ressaltar o seu caráter fundamentalmente intersubjetivo, cujas determinações a localizam e identificam.

Essa intersubjetividade que sustenta a paixão foi o interesse principal de nossos estudos: quais seriam as estruturas e as estratégias utilizadas para engendrar um determinado estado de alma? Ou, mais especificamente, como no nosso caso, que elementos e articulação seriam necessários para a produção da compaixão, desse deslocamento de uma identificação ao compartilhamento da emoção de outrem? De que maneira tais procedimentos se disporiam em situações de comunicação divergentes?

Tendo em vista os pontos destacados por Aristóteles, na **Retórica**, principalmente aqueles que se referem ao *páthos* do auditório, e aliando-os à teoria e

metodologia oferecida pela semiótica de linha francesa, procuramos identificar e compreender, a partir do exame das imbricações passionais desencadeadas no enunciado, o modo pelo qual a enunciação se relaciona com a compaixão, tentando, portanto, analisar e descrever a emoção que a sustenta, articulada ao acontecimento, ao discurso em ato, ao enunciador e enunciatário.

Nesse sentido, concebendo a paixão como resultante da correlação entre um complexo modal e um complexo fórico, ambos sob a assunção de um enunciador, pudemos perceber que a compaixão estrutura-se em uma dinâmica complexa, pressupondo todo um percurso modal de transformação dos estados passionais do sujeito, cuja relação com o objeto fica fundada em um vínculo recrudescente da tensão entre implicação e concessão.

Os atores do enunciado dos três textos analisados encontram-se, na situação inicial, em um estado relaxado e eufórico de satisfação e segurança, que fundamenta a sua crença em uma transformação implicativa para o desenrolar de seu percurso. Eles acreditam que a performance e a conjunção prevista são da ordem da regra, de um contrato convencional – *se* isso, *então*, aquilo. No entanto, um resultado contrário, imprevisto, surge, marcando a sobreposição do contraprograma concessivo sobre o programa implicativo.

O “acento de sentido” é colocado, assim, justamente no embate entre o *crer* e o *ser* - embora *não-queira-crer* na disjunção, ela é um fato, e não há nada que o sujeito possa fazer para mudar a situação<sup>11</sup>. A espera fiduciária do sujeito é frustrada e ele se vê diante do inesperado, que irrompe abruptamente, levando-o a um choque, a um estado de desespero total. Como explica Zilberberg (2006b, p. 83), “os enunciados concessivos são enunciados de *ruptura*, ruptura de concordância consensuais”.

O *crer*, como interpretativo patêmico, define o sujeito e também a crise fiduciária que sensibiliza a estrutura discursiva; ele assinala a disposição passional dos sujeitos do enunciado e também dos sujeitos da enunciação, regendo, portanto, a sintagmatização modal típica à compaixão. O enunciatário, compartilhando, inicialmente, do mesmo “*crer* implicativo”<sup>12</sup> do sujeito do enunciado, fica sensibilizado diante da transformação concessiva e da dificuldade do sujeito afetado em aceitar a disjunção súbita, investindo os próprios sentimentos na interpretação do acontecimento.

<sup>11</sup> Isso porque a disjunção concessiva dos três textos é caracterizada pela morte.

<sup>12</sup> Crença fiduciária em uma consequência que parece óbvia.

A fúcia delinea-se, desse ponto de vista, como um espaço de acolhimento das modulações tensivas responsáveis pela sensibilização e, conseqüentemente, pelo “valor do valor”, que, a nosso ver, é o fator central na configuração do efeito passional da compaixão.

Como esclarece ainda Zilberberg (Idem, p. 205), “se a implicação destaca o *quantum* de valor, a concessão, quando sobrevém, o recrudescer”. Desse modo, o valor, investido na categoria fundamental e projetado sobre o objeto, ou melhor, sobre a junção, fica, pois, condicionado por uma relação entre os dois sujeitos – atores do enunciado e enunciatário –, caracterizando a compaixão como um efeito de sentido passional entre sujeitos.

O surgimento do inesperado, estando associado a um alto grau de intensidade, une, então, no plano discursivo, sujeito disjuncto e sujeito observador, porque ambos são atingidos pelo máximo de tonicidade e exclusividade que caracterizam o valor em destaque. É o impacto que recai sobre o sujeito disjuncto de seu objeto-valor e actorializado como ator do enunciado, o momento de crise fiduciária radical, sofrida com a perda, o responsável pela patemização do enunciatário. Dessa forma, a compaixão parece estar profundamente ligada à força latente do acontecimento, à prevalência discursiva da concessão, relacionada não somente à percepção em si, mas à gradação de intensidade das modulações tensivas dirigentes da irrupção concessiva.

Nos três textos, a subitaneidade da concessão conduz o discurso a um momento de intensidade máxima, que arrebatou os sujeitos, levando-os à somação. É a partir desse sentir exacerbado que se produzirá, no desdobramento da somação, o valor dado pelo sujeito às grandezas colocadas em seu campo de presença. Esse valor do valor produzido inclusive no enunciatário parece estar intimamente vinculado à intenção de persuasão do enunciador, explicando, assim, o cuidado e a perspicácia dispensados à construção do texto.

Além disso, estando a eficácia da atividade persuasiva totalmente dependente da manutenção do contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário, as estratégias usadas para a manipulação sensível deste último ficam submetidas às “regras” que sustentam tal acordo. Daí o tratamento diferenciado ministrado ao devir das correlações tensivas em cada um dos textos examinados, embora todos se apoiem em uma predicação intensiva, produzindo a tensão entre tonicidade e atonia nos valores intensivos do sensível, e enfoquem o mesmo núcleo passional.

De acordo com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 37), “as avaliações estéticas e éticas e seus correlatos emocionais assinalam [...] claramente que as valências subtendem as axiologias e que é sobre elas, mais que sobre os valores propriamente ditos, que incide a pertinência dos ‘estilos’”.

Nesse sentido, também os procedimentos discursivos e textuais adotados pelo enunciador são articulados e potencializados de acordo com as coerções do uso, limitados à convocação dos produtos próprios à práxis. Isso não exclui, mas afirma a presença singular do sujeito enunciante. Se, por um lado, os três enunciados examinados sustentam-se em um mesmo discurso narrativo, de disjunção concessiva pela morte, por outro, a axiologização dos valores de vida e morte, assim como dos outros que se aliam a estes, faz-se de modo diferente em cada um deles.

De qualquer forma, a progressão da sensibilização do enunciatário para a produção do efeito passional da compaixão é dirigida pela mobilização da percepção, que, ao ser regida por diferentes estilos tensivos e de modo peculiar em cada totalidade considerada, caminha em direção ao ponto de emoção, de intensidade máxima do sentir, resultando, por fim, em um julgamento axiológico gerenciado pelo foco, ou seja, pela afetividade. Esse “procedimento” vai ao encontro da observação feita por Aristóteles em sua **Retórica**: “ora, as paixões são as causas que introduzem mudanças em nossos juízos” (s.d., p. 97).

Qual será, então, o uso que tais enunciadores – o literário, o jornalístico e o teledramatúrgico – fazem da compaixão em sua intenção de persuasão?

Os sujeitos enunciantes dos textos examinados parecem contar, de uma maneira geral, com o efeito passional de compaixão como um momento de fusão máxima entre os atores do enunciado (sobre os quais recai o foco) e o enunciatário, levando este último a um instante catártico, que o conduz a assumir para si os valores em jogo. Todavia, se, na literatura, o enunciador se apóia no processo de catarse para sugerir uma nova forma, e mais sensível, de encarar a realidade, de apreendê-la, induzindo o leitor à reconstrução de um simulacro reflexivo, que reequilibre e reafirme os seus próprios valores, tangenciando possibilidades intocadas, como acontece com o estésico, no discurso midiático, seja ele o jornalístico ou o teledramatúrgico, a intenção parece ser a de delimitar e determinar a visão de mundo do enunciatário. Partilhando da dor e do pesar enunciados, o sujeito da percepção acata os valores difundidos no texto e a axiologização que os sustenta, ficando a apreensão da realidade, como um todo, submetida a eles.

A preocupação com a manipulação persuasiva parece, dessa forma, estar muito mais presente no discurso das mídias do que no literário; isso explica o fato de as coerções do gênero terem uma influência maior na produção do primeiro. No texto literário, a individualidade e singularidade do sujeito enunciante são parte da atividade persuasiva, justificando o lugar de destaque da *poiese*; ao contrário do que acontece nos textos midiáticos, cuja eficiência da persuasão está intimamente relacionada ao apagamento da figura do enunciador. Assim, enquanto a intensidade que leva à compaixão, na literatura, enfatiza a presença do sujeito produtor do discurso, nas mídias, ela deve ficar por conta do conteúdo enunciado, do acontecimento relatado, salientando o efeito de ausência do enunciador e corroborando uma configuração discursiva assentada predominantemente na *mimese*.

Nosso estudo sobre a compaixão, baseado em um *corpus* de análise cujos textos pertencem a esferas de comunicação variadas, mostra, portanto, a marca incontestável dos gêneros em toda elaboração discursiva, a qual parece inscrever-se na passagem do virtual ao realizado na instituição do enunciado. Por mais que a participação do sujeito enunciante seja indubitável como modo de presença, ela aparece nos enunciados em graus de submissão. No caso da totalidade midiática, as coerções da prática de comunicação alcançam grau máximo, tendo o discurso de limitar-se à exploração das potencialidades de uma cena predicativa pré-estabelecida, com a qual não se pode romper para não prejudicar o efeito persuasivo do discurso.

É importante ressaltar que pensar o efeito passional da compaixão em sua ligação com os gêneros e, mais que isso, na relação entre enunciador e enunciatário, sendo o primeiro aquele que conta ou indica o sofrimento de outrem, não exclui a pertinência dos apontamentos feitos também para o exame de uma situação significativa em que a intenção de persuasão esteja minimizada. Estamos remetendo à compaixão que nasce na relação direta entre aquele que sofre a falta e o observador. Se, no primeiro caso, há a presença incontestada de estratégias de manipulação, no segundo, tais recursos, na maioria das vezes, existem sob outros e variados simulacros.

De qualquer forma, independentemente do modo de configuração de uma situação ou outra, o que vale para a produção do efeito de compaixão é a forma de mobilização da percepção do sujeito observador, da intensidade que ele apreende e que o faz conduzir-se ao “valor do valor”. É este último o responsável por unir os dois sujeitos em um mesmo sentir e, conforme o caso, com a mesma intensidade.



Há ainda uma última questão referente à compaixão, que gostaríamos de levar em conta nestas considerações finais. Trata-se de sua proximidade e semelhança com a piedade. Acreditamos que a incorporação do nível tensivo nas análises proporciona a oportunidade de investigação de uma especificidade patêmica entre uma e outra.

Muitos são os autores que concebem compaixão e piedade como sinônimas, ou até como uma mesma paixão. Existem entre eles, contudo, aqueles que não pensam assim, definindo-as de forma diferenciada. O próprio verbete do **Dictionnaire des passions littéraires** (2005), assinado por Fontanille, salienta uma diferença entre ambas, embora o autor não chegue a vê-las como paixões distintas: “**Piedade, compaixão.** Essas duas palavras referem-se a um mesmo estado da alma. O que as distingue é que a piedade exprime mais particularmente a qualidade, a virtude, e a compaixão o sentimento” (p. 240).

Nós, depois da análise realizada, acreditamos que a compaixão, mesmo mantendo relações semânticas de vizinhança e de imbricação com a piedade, possui, sim, particularidades sintáticas específicas. A nosso ver, uma das diferenças estaria na própria tensão predicativa do enunciado, isto é, na atualização do tipo de devir predominante. De acordo com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 154), “o devir é uma propriedade da “instância enunciante” na predicação, instância que controla as transformações referentes à presença, à sua intensidade e sua amplitude”. Nesse sentido, a compaixão seria um efeito passional dos discursos com predicação intensiva, que elegem um objeto exclusivo, enquanto a piedade seria concernente aqueles discursos com predicação extensiva, típica à multiplicação dos objetos. Elas atualizariam, assim, tipos diferentes de devir, de organização do campo tensivo.

Diante disso, os dois movimentos passionais, da compaixão e da piedade, colocar-se-iam em discurso de forma diversa, caracterizando, conseqüentemente, modos distintos de interação entre enunciador e enunciatário e estilos diferenciados de adesão ao enunciado. Tais proposições nos fazem discordar daqueles que colocam essas paixões em uma mesma dimensão significativa.

Defenderemos, portanto, uma variação quanto aos afetos envolvidos, quanto à intensidade mobilizada. A compaixão seria o verdadeiro compartilhar, a afeição singular responsável pelo envolvimento dos sujeitos em um determinado acontecimento, um “sentir *com*”, enquanto a piedade estaria mais relacionada a uma disposição moral, a um “sentir *por*”, que, se não suprime o pesar experimentado diante do infortúnio de outrem, delinea a diferença de intensidade de um sentir a outro.

Fontanille e Zilberberg (2001) já chamam a atenção para o fato de a paixão não estar fixada ao conteúdo semântico do objeto, mas às determinações tensivas impostas a seu valor. Eles acrescentam que “mais precisamente, será a correlação entre a intensidade afetiva no objeto, por um lado, e sua quantidade ou extensão, por outro, que definirão o “tipo axiológico” da paixão” (Idem, p. 302).

Assim, a compaixão contaria com a intensidade envolvida na percepção do sujeito para se configurar discursivamente e, a piedade, com o alcance espaço-temporal do ato perceptivo, expresso em termos de extensão dos objetos percebidos. A distinção entre uma e outra estaria, então, no devir das axiologias, isto é, no modo de acesso a esse valor. A compaixão seria da ordem da intensidade, da concentração, erigindo-se sobre os valores de absoluto, ao passo que a piedade, segundo cremos, seria da ordem da extensidade, da difusão, mais ligada aos valores de universo.

Todavia, tudo o que dissemos sobre a distinção entre essas paixões, sem um estudo mais detido acerca de textos com predicação extensiva, que possa ser comparado ao apresentado nesta dissertação, não passa, confirmamos, de hipóteses, cuja pertinência e legitimidade serão investigadas em trabalho posterior. Acreditamos que uma pesquisa dessa natureza poderá ajudar a compreender cada vez mais as peculiaridades do sentido em ato, que emerge de nossa relação com o outro, com a própria realidade, enquanto realidade significativa.

Por fim, tanto no que se limita ao estudo aqui exposto – a compaixão como forma de interação entre enunciador e enunciatário, estabelecida por meio do enunciado – quanto à proposta lançada – uma análise das especificidades de configuração dos efeitos passionais de compaixão e piedade –, esperamos ter colaborado para que a investigação semiótica a respeito das paixões não se restrinja aos efeitos de sentido de qualificações modais modificadoras do sujeito, ou aos efeitos passionais do discurso em si.

## **BIBLIOGRAFIA**

---

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro; s/data.

\_\_\_\_\_. **Retórica das Paixões**. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Clássicos).

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. Trad. A. F. Bernadini et al. 3.e. São Paulo: Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas; 2001.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Lea Novaes. Lisboa: Edições 70, 1990.

BERTRAND, D. Du figuratif à l'abstrait. In: **Actes sémiotiques. Documents**. Paris: Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques. EHESS, CNRS, IV, 39.

\_\_\_\_\_. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA, sob a coordenação de Ivã Carlos Lopes et al. Bauru, SP: EDUSC; 2003.

BRONDAL, V. Omnis et totus. In: **Actes sémiotiques. Documents**. Paris: Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques. EHESS, CNRS, VIII, 72; 1986.

CAETANO, K. E.; FISCHER, S. O Véu, a Bruma, a Tela e a Face - O negativo do documental na fotografia de imprensa. In: **Significação - Revista Brasileira de semiótica**, São Paulo: Annablume; 2006. 127-146 p.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: ROSA, J. G. **Ficção completa**. Vol. I. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 75-93 p.

COUTINHO, E. F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, J. G. **Ficção completa**. Vol. I. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 09-23 p.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos**. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. Semiótica: da imanência à transcendência (questões de estilo). In: **Revista Alfa**, vol. 53 (nº 2); São Paulo; 2009. 595-617 p. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/alfa/article/viewFile/2133/1751> Acesso em: 25/01/2010

DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraires**. Paris: Belin; 2005.

FABBRI, P. Introdução. In: GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker; 2002. 95-111 p.

FECHINE, Y. Contribuições para uma semiotização da montagem. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (orgs.) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores; 2009. 323-369 p.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do Discurso**. São Paulo: Contexto; 2006.

\_\_\_\_\_. Semiótica das paixões: o ressentimento. In: **Revista Alfa**, nº 51 (1), São Paulo; 2007. 9-22 p. Disponível em: <http://www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v51-1/01-Fiorin.pdf> Acesso em: 28 de setembro de 2009.

\_\_\_\_\_. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática; 2008a.

\_\_\_\_\_. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto; 2008b.

\_\_\_\_\_. Para um definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (orgs.) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores; 2009. 15-40 p.

FONTANILLE, J. **Les Espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur**. Paris: Hachette; 1989.

\_\_\_\_\_. Pitié. In: DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraires**. Paris: Belin; 2005a.

\_\_\_\_\_. **Significação e visualidade**. Trad. Elizabeth Barros Duarte & Maria Lília Dias de Castro. Porto Alegre: Sulina; 2005b.

\_\_\_\_\_. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto; 2007.

\_\_\_\_\_. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (org.) **Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias**. Bauru: UNESP/FAAC; 2008. 15-74 p.

\_\_\_\_\_. & ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial / Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. & FOTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. Do estado de coisa aos estados de alma. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HERNANDES, N. **A mídia e seus truques**. São Paulo: Contexto; 2006.

HJELMSLEV, N. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspetiva; 2006.

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/EDUSP; 1976.

MANCINI, R. C. **Dinamização nos níveis do percurso gerativo: canção e literatura contemporânea**. Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 191 p., 2005.

\_\_\_\_\_. Análise semiótica da propaganda Hitler, da Folha de São Paulo. In: **XIII Colóquio do CPS**, 292-304 p.; 2007. Disponível em: [http://www.uff.br/sedi/PDFS/2007\\_Mancini\\_CPS2007FolhaSPHitler.pdf](http://www.uff.br/sedi/PDFS/2007_Mancini_CPS2007FolhaSPHitler.pdf) Acesso em: 20 de setembro de 2009.

MEYER, M. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000 – (Clássicos). xvii-li p.

MOTTER, M. L. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n°48, dezembro/fevereiro; 2000-2001. 74-87 p.

\_\_\_\_\_. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. (org.) **Telenovela: interacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola; 2004. 251-291 p.

OLIVEIRA, A. C. A estesia como condição do estético. In: \_\_\_\_\_. & LANDOWISKI, E. (eds.) **Do inteligível ao sensível**. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: EDUC; 1995. 227-236 p.

\_\_\_\_\_. A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global. In: \_\_\_\_\_.; TEIXEIRA, L. (orgs.) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores; 2009. 79-140 p.

ROSA, J. G. Campo Geral. In: \_\_\_\_\_. **Manuelzão e Miguilim**. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 11-142 p.

SOUSA, S. M. de. Estratégias de sincretização. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (orgs.) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores; 2009. 371-399 p.

TATIT, L. Tensões da dor. In: FERNANDES, R. (org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond; 2004. 305-312 p.

TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, A. C. de; \_\_\_\_\_. (orgs.) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores; 2009. 41-78 p.

ZILBERBERG, C. Síntese da gramática tensiva. In: **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, n. 25. São Paulo: AnnaBlume, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Eléments de grammaire tensive**. Limogènes: Pulim; 2006b.

**ANEXOS**

---

**Anexo 1:** Resumo parafrástico da passagem de **Campo Geral**, de Guimarães Rosa, referente à morte de Dito, irmão da personagem central, Miguilim.

Tudo começa quando, em uma manhã, ao nascer do sol, Dito resolve ir à subida para a Laje da Ventação, espiar uma coruja em seu ninho. Miguilim não gosta da ideia, repetindo várias vezes que Dito não deveria ter ido. Já em casa, Dito corre com os irmãos e toda a família atrás do mico-estrela, que havia fugido, causando a maior confusão. Na perseguição, Dito pisa em um caco de pote, machucando profundamente o pé – "um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda" (ROSA, 1996, p. 101). Quando parecia já se recuperar do ferimento, o menino é acometido por uma forte dor nas costas e na cabeça. A família toda se mobiliza na tentativa de aliviar o sofrimento de Dito, que só fazia gemer e gritar. Miguilim, sempre muito apegado ao irmão, fica a seu lado, tentando animá-lo com a montagem do presépio e com as histórias que ele tanto gostava de ouvir – "mesmo quando o Dito tinha sono, o Dito agora queria dormir quase todo tempo" (Idem, p. 103). Com o passar dos dias, a dor-de-cabeça intensa volta e ele começa a ter febre alta. Dito piora, tendo agora "as pernas duras, dobradas nos joelhos, a cabeça dura na nuca, só para cima ele olhava" (Idem, p. 105), dado a infecção do corte, que aumentava a olhos vistos. No desespero de amenizar a agonia do irmão, alegrando-o de alguma forma, Miguilim pede a Rosa, empregada da casa, que ensine o papagaio, Papaco-o-Paco, a pronunciar o nome de Dito. Por esses dias, Dito piora muito, deixando todos sem esperança de melhora. Já tomado pela fraqueza do corpo, ele pede para ver Miguilim, queria ficar sozinho com o irmão para se despedir e consolá-lo. Desesperado, aos gritos, Miguilim é retirado do quarto, fugindo para o quintal, onde encontra Mãitina, outra empregada da casa que, conforme acreditavam, era uma feiticeira. Soluçando, Miguilim pede a ela que faça todos os feitiços que souber para salvar a vida de Dito, até que, de repente, "adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava" (Idem, p. 108). Ele volta a casa, corre para o quarto e, chorando muito, assiste à mãe lavando o corpo morto do irmão – "o carinho da mão de mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo" (Idem, p. 109). Muitas pessoas vêm para o enterro e Miguilim fica orgulhoso "de que tanta gente ali estivesse, todos por causa do Dito, para honrar o Dito" (Idem, p. 110). Os dias que seguem são muito difíceis para Miguilim, que não conseguia parar de chorar e de sentir a falta de Dito. O sofrimento parece não passar nunca e o coração dele começa



a se endurecer. Mãitina tem, então, uma ideia para ajudá-lo a enfrentar a dor: juntou roupas, brinquedos e alguns outros guardados do Dito e enterrou tudo no quintal, marcando o lugar com pedrinhas lavadas do riacho – "Era mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém" (Idem, p. 114). Para tirá-lo da tristeza, começam a colocá-lo para trabalhar: debulhar milho, capinar a horta, buscar cavalo no pasto etc. Mas o pensamento está sempre em Dito. Outras situações acontecem e vão, todas, endurecendo, cada vez mais, o coração de Miguilim, que deixa o mundo inocente das crianças para trilhar a dura realidade do mundo adulto.

## Anexo 2A: Página da reportagem do jornal O Globo Online

globo.com

[NOTÍCIAS](#)
[ESPORTES](#)
[ENTRETENIMENTO](#)
[VÍDEOS](#)
[TODOS OS SITES](#)

O ÚNICO COM BUSCA POR PALAVRA

EXPERIMENTE!

O GLOBO
RIO



Edição digital
No celular
No e-mail

CAPA
PLANTÃO
MEU GLOBO
BLOGS
COLUNISTAS
EU-REPÓRTER
OPINIÃO
MULTIMÍDIA
GUIAS E SERVIÇOS
O GLOBO SHOPPING
EXTRA ONLINE
AGÊNCIA O GLOBO

PAÍS
RIO
CIDADES
ECONOMIA
MUNDO
CIÊNCIA
ESPORTES
CULTURA
RÍOSHOW
EDUCAÇÃO
SAÚDE
TECNOLOGIA
VIAGEM
O LIVREIRO
CLASSIFICADOS ZAP

Publicada em 30/08/2006 às 15h51m

[Cadastre-se](#) | [Login](#) |

## Engenheiro foi morto com dois tiros quando saía do trabalho

*O Globo, Extra, CBN e RJTV*

RIO - O engenheiro Leonardo Tramm Drummond, de 38 anos, foi morto com dois tiros por volta das 20h da segunda-feira, dia 28 de agosto, na Rua Visconde de Inhaúma, em frente ao número 38, no Centro. Ele estava indo para casa quando foi abordado pelo criminoso, a cerca de 50 metros da empresa onde trabalhava, a Semenge S.A. Engenharia e Empreendimentos. Leonardo era um dos diretores da Semenge Engenharia, empresa pertencente a seu pai. No local do crime, aos prantos, a mãe de Leonardo pegou o corpo do filho nos braços, enquanto amigos tentavam consolá-la na segunda.

Cerca de 300 pessoas comparecem ao enterro

Clique para ampliar

O corpo do engenheiro foi sepultado às 17h da terça-feira, no Cemitério São João Batista, em Botafogo. Cerca de 300 pessoas acompanharam o sepultamento. Entre elas estava a esposa de Leonardo, a bailarina Sandra Queiroz, solista do Teatro Municipal. Sandra já foi casada com o delegado Gilberto Ribeiro, da Delegacia de Repressão a Roubos e Furtos de Automóveis (DRFA) que, segundo colegas de trabalho, mantinha um bom relacionamento com o casal.

Crime abala funcionários de empresa de engenharia

Funcionários da empresa ficaram abalados com o crime. Eles disseram que o engenheiro não tinha inimigos. Ainda segundo informações de colegas de trabalho, Leonardo, diferentemente de seu pai, não costumava andar com seguranças.

Outros crimes parecidos ocorreram recentemente na região do Centro. Em julho, o tenente do Exército Leonardo Favero dos Santos, de 24 anos, morreu após ser baleado na Avenida Presidente Vargas. Ele estava de moto, na altura do prédio dos Correios, quando, no trânsito congestionado da manhã, dois homens numa outra motocicleta atiraram. Em julho de 2004 aconteceram casos seguidos: o executivo da Bradesco Seguros João Fernandes Munitz foi morto a tiros no Rio Comprido e, dois dias depois, o empresário Leandro de Souza Gomes, dono de uma agência de turismo, foi assassinado, juntamente com um segurança, na mesma área da 5ª DP (Gomes Freire).

[LINKS PATROCINADOS](#)

**Záffari Card**

Solicite o seu cartão e ganhe mais vantagens em todas as suas compras. [www.zaffaricard.com.br](http://www.zaffaricard.com.br)

**Celular MP15 apenas R\$89**

2 Chips, FM, MP3, Câmera, Bluetooth Em até 15x no cartão e Frete Grátis [www.MpxShop.com.br/Oferta\\_MP15](http://www.MpxShop.com.br/Oferta_MP15)

**Celular MP15 Apenas R\$ 99**

Sinal de TV, 2 Chips, Câmera, FM Pague em 15X Sem Juros nos Cartões [www.mptudo.com/mp15](http://www.mptudo.com/mp15)

[ASSINE O GLOBO. RECEBA NA SUA CASA AS PRINCIPAIS NOTÍCIAS. CLIQUE AQUI](#)

COMPARTILHE

ENVIE IMPRIMA CORRIGIA COMPRE

**Classificados**

Procurando imóveis? Veja, abaixo, algumas ofertas para você

Vende-se apartamento BARRA DA TIJUCA A partir de **R\$ 80.000**

Aluga-se apartamento BARRA DA TIJUCA A partir de **R\$ 850**

Mais ofertas de imóveis, autos, empregos ou mix? Acesse o Zap.

MBA PUC-Rio

Excelência acadêmica, conteúdo prático e programas internacionais.\*

\* Para mais informações consulte nosso site.

Mais notícias

CENTRO CULTURAL Prefeitura anuncia projeto para antigo Cine Imperator, no Méier

IRREGULAR Prefeitura apreende Kombi que atuava como ferro-velho itinerante em Copacabana

FERIADÃO Páscoa: confira como fica o trânsito nas principais rodovias do estado

PARTICIPE

Vote

A instalação da UPP será o ponto de partida para uma vida melhor no Morro da Providência?

Sim  
 Não

Resultado [»](#)  
Pesquisa anterior [»](#)

Opine

Você teve problemas na vistoria do Detran este ano? Conte a sua história

Dê sua opinião [»](#)  
Outras opiniões [»](#)

RIO COMO VAMOS

ESTATÍSTICAS Confira como estão os indicadores da cidade

TRÂNSITO

MOTORISTAS.COM Confira as condições de trânsito na cidade

VESTIBULAR

RESULTADOS

GABARITOS MEGAZINE

**PLANTÃO**

16h38m SuperVia divulga esquema de funcionamento para feriado de Semana Santa

16h36m Ex-secretária de Transportes de Niterói e advogado são condenados por improbidade administrativa

+ NOTÍCIAS

**SAIBA MAIS**

- » Eleições 2008
- » Trânsito
- » Rio Como Vamos

**LINKS ÚTEIS**

- » Disque-denúncia
- » Prefeitura do Rio
- » Governo do Estado
- » Viva Rio
- » Tribunal de Justiça

**NOTÍCIAS NO CELULAR**

Receba notícias via SMS no seu celular

Para assinar agora, informe a operadora e o número do celular (com DDD).

Saiba como funciona [»](#)

Telefone celular:

Escolha o canal:

Canais:

**EDIÇÃO DE HOJE**

NOVA EDIÇÃO DIGITAL

- » Capa de Rio
- » Leia as colunas

**O GLOBO 24H**

NEWSLETTER As principais notícias do dia no seu e-mail

MOBILE As notícias do Globo no seu celular

RSS Receba as notícias em tempo real

PODCAST Boletins de notícias para ouvir no MP3 Player ou PC

WIDGETS O Globo com você no seu Orkut

KINDLE Versão do jornal O Globo para Kindle

**CENTRAL DE RESERVAS**

Passagens aéreas

Origem:

Destino:

**PREVISÃO DO TEMPO**

RIO DE JANEIRO  
Cidades: MIN.: 22° MÁX.: 36°

**MULTIMÍDIA**

- 1 VÍDEO Dono de imóvel na Chácara do Céu faz a sua propaganda
- 3 FOTOGALERIA Hora do Planeta no mundo
- 4 ÁUDIO Gerente da Embrapark chama de 'burro' quem paga mais

**SITES DE COLUNISTAS**

- ANCELMO.COM A coluna de hoje

**BLOGS**

- Bairros.com BAIRROS.COM A sua comunidade na web
- 11 RIO, A BELEZA É O CAÓS
- 12 O CHOPE DO AYDANO
- 13 O BRASIL DO B
- 14 BETY ORSINI
- 15 BLOG VERDE
- 16 NO FRONT DO RIO
- 17 BLOG DZ
- 18 GILSON MONTEIRO
- 19 REBIMBOCA ONLINE
- 20 J. A. GUEIROS
- 21 REPÓRTER DE CRIME
- 22 JUAREZ BECOZA
- 23 LUCIANA PROES
- 24 MARCELO DE HELLO
- 25 MARCEL NA LAPA
- 26 DIZVENTURA
- 27 NA PERIFERIA
- 28 NÓS BLOG JÁ TÁ NA RUA
- 29 O OLHO DA RUA 2.0
- 30 PLUMAS, PAETES E UM POUCO MAIS
- 31 RIO NA CABEÇA
- 32 SCARLET MDON DE CHEVALIER
- 33 BLOG DO BESSERMAN
- 34 RODA DE SAMBA

**O GLOBO SHOPPING**

- Notebook HP Pavilion... Saraiva.com.br **12 x R\$249,92**
- Neox NXW 028 KaBuM! **12 x R\$3,91**
- Microundas Brastemp... Compra Fácil **12 x R\$33,32**

**compare preços de :**

**COMPRAR BEM**

Quer comprar na internet? Pesquise o melhor preço:

**Classificados**

Procurando Carros?

Novo  Usado

Fabricante:

Modelo:

Estado:

## Anexo 2B: Ampliação da reportagem.

### Engenheiro foi morto com dois tiros quando saía do trabalho

*O Globo, Extra, CBN e R/TV*

RIO - O engenheiro Leonardo Tramm Drumond, de 38 anos, foi morto com dois tiros por volta das 20h da segunda-feira, dia 28 de agosto, na Rua Visconde de Inhaúma, em frente ao número 38, no Centro. Ele estava indo para casa quando foi abordado pelo criminoso, a cerca de 50 metros da empresa onde trabalhava, a Semenge S.A. Engenharia e Empreendimentos. Leonardo era um

dos diretores da Semenge Engenharia, empresa pertencente a seu pai. No local do crime, aos prantos, a mãe de Leonardo pegou o corpo do filho nos braços, enquanto amigos tentavam consolá-la na segunda.



Clique para ampliar

#### Cerca de 300 pessoas comparecem ao enterro



Clique para ampliar

O corpo do engenheiro foi sepultado às 17h da terça-feira, no Cemitério São João Batista, em Botafogo. Cerca de 300 pessoas acompanharam o sepultamento. Entre elas estava a esposa de Leonardo, a bailarina Sandra Queiroz, solista do Teatro Municipal. Sandra já foi casada com o delegado Gilberto Ribeiro, da Delegacia de Repressão a Roubos e Furtos de

Automóveis (DRFA) que, segundo colegas de trabalho, mantinha um bom relacionamento com o casal.

#### Crime abala funcionários de empresa de engenharia

Funcionários da empresa ficaram abalados com o crime. Eles disseram que o engenheiro não tinha inimigos. Ainda segundo informações de colegas de trabalho, Leonardo, diferentemente de seu pai, não costumava andar com seguranças.

Outros crimes parecidos ocorreram recentemente na região do Centro. Em julho, o tenente do Exército Leonardo Favero dos Santos, de 24 anos, morreu após ser baleado na Avenida Presidente Vargas. Ele estava de moto, na altura do prédio dos Correios, quando, no trânsito congestionado da manhã, dois homens numa outra motocicleta atiraram. Em julho de 2004 aconteceram casos seguidos: o executivo da Bradesco Seguros João Fernandes Muniz foi morto a tiros no Rio Comprido e, dois dias depois, o empresário Leandro de Souza Gomes, dono de uma agência de turismo, foi assassinado, juntamente com um segurança, na mesma área da 5ª DP (Gomes Freire).

ASSINE O GLOBO. RECEBA NA SUA CASA AS PRINCIPAIS NOTÍCIAS. CLIQUE AQUI

**Anexo 2C:** Ampliação da fotografia analisada.



**Anexo 3A:** Resumo parafrástico do episódio de **Cabocla**, referente ao bebê natimorto do casal Emerenciana e Boanerges.

O conflito escolhido para análise tem início com a cena de Emerenciana já deitada na cama, sentindo as primeiras dores, enquanto sua comadre, Generosa, a parteira, e sua empregada, Maria, preparam tudo para o parto. Emerenciana está aflita porque Boanerges, seu marido, não chega e ela o quer a seu lado nesse momento. Passado um tempo ele aparece e corre ao encontro da esposa, cheio de alegria e entusiasmo por ter chegado a hora de ter, em seus braços, o filho homem tão esperado. Emerenciana conversa com o marido e tenta alertá-lo para a possibilidade de não nascer um menino, tendo ele de amar e aceitar a criança do mesmo jeito, mas Boanerges não anui a ideia e diz ter certeza de que se trata de um menino, pois eles já têm uma menina e agora virá um homem, para sucedê-lo e dar continuidade a seu nome. A insistência do marido aflige Emerenciana, que acaba irritando-se e colocando-o para fora do quarto. Sozinha, ela pede a Deus para ajudá-la a ter um filho homem. Na sala, junto de sua filha Belinha e de seu primo Luis, Boanerges continua a declarar sua confiança no nascimento de um menino. Belinha fica irritada, sentindo-se preterida pelo pai, que lhe esclarece o motivo de seu desejo: ele já tem uma menina, então, não precisa de outra e agora, certamente, será um menino. Belinha, em tom de revolta, diz que o pai não tem com que se preocupar, porque Deus vai lhe dar o filho homem tão desejado. Na cena seguinte, Boanerges aparece bebendo muito, fazendo planos para seu sucessor, cheio de entusiasmo. Seu primo lhe pede para manejar com a bebida, mas ele explica que está feliz e esse é o único jeito de controlar o nervosismo e a ansiedade. Luis tenta alertá-lo da possibilidade de não ser um menino, entretanto ele não quer ouvir e continua com seus planos para o futuro do garoto, prosseguindo também na bebedeira. O parto começa a demorar mais que o normal e todos ficam preocupados, pedindo à empregada, que corre, de hora em hora, do quarto para a cozinha na procura de mais água quente, uma notícia sobre o que está acontecendo. Ela apenas diz para eles rezarem. Mesmo aflito, Boanerges permanece bebendo e fazendo mil planos para o futuro do “filho-homem”, até que a comadre-parteira entra na sala com uma expressão melindrosa. Boanerges pergunta se a criança já nasceu e ela responde que sim, então, todos comemoram. Ele indaga se é mesmo um menino e ela faz com a cabeça que sim, aumentando as comemorações. Boanerges se exalta e faz planos para a grande festa que dará para celebrar o nascimento do menino. Ele decide, então, ver a mulher para

agradecer-lhe por tanta alegria, mas a comadre o impede, dizendo que Emerenciana quer ficar um pouco sozinha. Boanerges se surpreende e não entende nada, até que a comadre lhe explica o ocorrido: Emerenciana passava bem, porém o menino havia nascido morto, com o cordão umbilical enrolado no pescoço. A notícia causa um impacto em todos os presentes, que se põem a chorar e lastimar o acontecido. Boanerges fica inconsolável, fala de todos os planos que havia feito para o menino e que já havia, inclusive, escolhido um nome. Ele não se conforma com a tragédia e, ao passar pelo altar da santa no canto da sala, pergunta-se por que Deus havia feito isso com ele, por que Deus havia tirado dele essa alegria. Luis vai ao quarto ver Emerenciana, que está estarecida. A parteira pede para que ele a deixe sozinha por um tempo, mas Emerenciana o chama, rogando que ele pegue o bebê morto e lhe dê umas palmadas fortes, para ver se ele chora. Ela implora a ele, aos prantos, que faça seu filho viver. Luis não aguenta a emoção e sai do quarto. Belinha também vai ver a mãe. Emerenciana pede para que a moça olhe o irmão recém-nascido e diga não ser verdade que ele está morto. Belinha pega o corpo do bebê no colo e chora. Emerenciana a faz dizer que ele é um bebê muito bonito. Ela quer segurá-lo e, com o filho morto nos braços, começa a falar da beleza da criança. Emerenciana se lembra da alegria causada pelo nascimento de Belinha e chora ao constatar que esse filho nunca chegaria a falar, andar, a se desenvolver. Ela se ressentia com Deus, dizendo que Ele não podia ter feito isso com ela. A comadre suplica que ela se conforme, uma vez que essa tinha sido a vontade de Deus. Emerenciana pergunta por Boanerges e pede à filha para dizer ao pai que ela não teve culpa, porque ia dar a ele o filho homem tão esperado. Lá fora, Luis tenta conversar com Boanerges que, inconsolável, prefere para ficar sozinho. Na cena seguinte, acontece o cortejo fúnebre. À frente, está Boanerges, abraçado ao caixão branco do filho. No caminho, ele se depara com Neco e Justino, seus inimigos políticos, que o olham com compaixão. Ao passar diante da igreja, Boanerges para e a observa com inconformidade, segurando em seus braços o caixão do menino. Na fazenda, Belinha tenta consolar a mãe, que diz estar vivendo um castigo de Deus. Ela não se conforma com o nascimento do filho morto e repete que Deus levou o seu “rapinha de tacho”.

**Anexo 3B:** DVD com o capítulo 46 de **Cabocla** na íntegra.

**Anexo 3C:** DVD com cenas selecionadas do capítulo 46 de **Cabocla**, mencionadas nas análises.