

A RELAÇÃO ENTRE *ÉTHOS* E ENUNCIATÁRIO: UM ESTUDO SOBRE A COMPAIXÃO

Eliane Soares de Lima – FFLCH/USP

Introdução

Já na Antiguidade, Aristóteles chamava a atenção para o fato de que em um ato de comunicação três instâncias estão envolvidas: o orador, o auditório e o discurso, a que ele chamou *éthos*, *páthos* e *logos*. Segundo o Estagirita, o fim de todo e qualquer discurso é provocar um juízo, de modo que o auditório, o ouvinte, torna-se o centro de toda organização discursiva. Importam as suas disposições afetivas, suas expectativas e a sua visão de mundo, porque é nelas que residem “as boas disposições”. Ele explica que “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” (s.d., p. 97), e acrescenta, “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” (Idem, p. 33).

Nesse sentido, cabe ao orador conhecer o que move ou comove seu auditório e a partir daí construir um “caráter moral”, uma imagem, que inspire confiança e simpatia, assegurando a sua adesão. Para entender bem o conjunto de opções enunciativas produtoras de um discurso, compreendendo também sua eficácia, é preciso, portanto, apreender as imagens daquele que diz, o *éthos*, e daquele para quem se diz, o *páthos*, com suas paixões e qualidades, todas criadas discursivamente. O *éthos* não se explicita no enunciado, mas na enunciação; ele está diretamente ligado à questão da adesão do enunciatário ao discurso, ao *páthos*.

Além disso, enquanto imagem de si constituída no e pelo enunciado, o *éthos* constrói-se não apenas a partir do conteúdo de sua fala, mas por todo o conjunto do quadro da situação de comunicação; como coloca Maingueneau (2008, p.16), “há sempre elementos contingentes num ato de comunicação, em relação aos quais é difícil dizer se fazem ou não parte do discurso, mas que influenciam a construção do *éthos* pelo destinatário”. Desse modo, o “*éthos* efetivo”, para usar uma expressão de Maingueneau (2008), seria resultado da interação de diversos elementos, só podendo ser apreendido por uma análise do conjunto das operações que envolvem a enunciação em si; o mesmo acontecendo com o *páthos*.

Há ainda um outro aspecto que se desdobra da noção de *éthos*, a do EU projetado e a do EU pressuposto. Como explica Fiorin (2004), teoricamente, essas duas instâncias não se confundem, uma vez que, se existe um dito, haverá sempre um dizer que o produziu. Nesse sentido, mesmo que haja um EU projetado no interior de um discurso, haverá ainda assim um EU pressuposto que terá produzido esse enunciado. O que acontece é que, sendo o *éthos* um simulacro discursivo que se constrói a partir da totalidade do discurso enunciado, o EU pressuposto, que é a imagem do enunciator, só poderá ser apreendido, no caso do discurso literário, pela totalidade de sua obra e não a partir de um enunciado singular, como acontece no caso do EU projetado.

Para o trabalho que se apresenta, optou-se pelo exame da constituição do *éthos* projetado, que se faz na enunciação enunciada, focando não só a instituição da cena de enunciação, da qual esse simulacro participa, mas também os conteúdos dela desdobrados. Pensando no caso específico da compaixão, interessa examiná-la enquanto paixão enunciativa, configurada a partir de uma relação de percepção, de apreensão de um *éthos* que se dá a conhecer de forma sensível. Esse efeito de sentido, de identidade e afetividade, será observado, então, não como centrado em si, mas por meio do diálogo constitutivo com o enunciatário.

Dessa forma, para cotejar os mecanismos de construção do sentido que viabilizam a configuração de um *éthos* capaz de levar o enunciatário ao sentimento de compaixão, toma-se para análise a narrativa *Campo Geral*, de Guimarães Rosa, dando maior atenção à passagem referente à morte de Dito, irmão da personagem central Miguilim. A narrativa, publicada originalmente como parte de *Corpo de baile*, em 1956, conta a infância de um menino dos Campos Gerais. Em um primeiro momento, o leitor pode achar que se trata apenas de uma história sobre as aventuras e peripécias de um certo Miguilim, mas ao olhar com mais atenção perceberá que há em tal narrativa como que uma sub-história, revelada na composição do discurso. O tema da infância serve como um espaço de acolhimento para um momento de reflexão, em que a “experimentação” dos acontecimentos e do próprio tempo, parece valer mais do que as ações e o tempo em si. Nesse ponto é que se pode pensar na tensividade das percepções, na configuração do núcleo passional da compaixão, tal como apreendidas a partir do exame não do que é narrado, mas do modo como é narrado. A subjetividade e profundidade das personagens, construídas e apreendidas no e pelo discurso, remetem a um modo próprio de presença no mundo, do *éthos* e do *páthos* próprios a seu discurso.

O discurso rosiano será examinado a partir do instrumental teórico e metodológico oferecido pelos estudiosos do discurso de linha francesa, com maior ênfase aos desenvolvimentos da teoria semiótica. Essa opção sustenta-se tanto pela coerência da metalinguagem apresentada, e em constante aperfeiçoamento, quanto pela construção e aplicação de métodos fundados e pertinentes à compreensão do processo de significação dos textos.

1. Sobre a compaixão

Não há dúvidas de que as paixões, a inclinação afetiva está no cerne da atividade de comunicação. 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” (Idem, p. 34).

Consciente do papel de destaque das paixões para influir nos ânimos do auditório, o Estagirita dedicou todo conteúdo do segundo livro da *Retórica* ao estudo de suas especificidades. E entre as paixões estudadas por ele está a compaixão. Para Aristóteles, a compaixão pode ser definida como “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).

Outros foram os autores que dedicaram sua atenção a ela. Descartes, por exemplo, em seu *Tratado das paixões*, livro posteriormente chamado *As paixões da alma*, fala da compaixão como piedade, dando a ela uma definição bem parecida àquela dada por Aristóteles: “a piedade é uma espécie de tristeza, misturada com amor ou boa vontade para com aqueles que vemos sofrer algum mal do qual os consideramos não merecedores” (1998, p. 157). Também no *Dictionnaire des Passions Littéraires* (2005), a compaixão é comparada à piedade, e os autores chamam a atenção para o aspecto moral e afetivo de sua composição, para a apreciação participativa ou apenas comparativa que ela implica. Dizem os autores: “**Pitié, compassion.** Ces deux mots se rapportent à un même mode de l’âme. Ce qui lês distingue, c’est que pitié exprime plus particulièrement la qualité, la vertu, et compassion le sentiment. Aussi, pour peu qu’on personnifie, c’est de pitié qu’on se sert, et non de compassion” (2005, p. 240).

Comte-Sponville, em seu *Pequeno Tratado das grandes virtudes*, parte para uma definição da compaixão bem próxima a essa apresentada pelos autores franceses. Ele salienta o fato de alguns autores a associarem à piedade, mas destaca:

A piedade é sentida de cima para baixo. A compaixão, ao contrário, é um sentimento horizontal, só tem sentido entre iguais, ou antes, e melhor, ela *realiza* essa igualdade entre aquele que sofre e aquele (ao lado dele e, portanto, no mesmo plano) que compartilha do seu sofrimento. (2007, p.127)

Para o autor, “a compaixão é um sentimento” (Idem, p. 128), é uma atitude de proximidade fraterna, de respeito, de disponibilidade à ajuda; ele afirma: “compadecer é sofrer com” (Idem, p. 115), “é a participação afetiva dos sentimentos do outro” (Idem, p. 116). Nesse sentido, ele a vê como uma forma de empatia: “a compaixão é a simpatia na dor ou na tristeza, em outras palavras, é participar da tristeza do outro” (Idem, p. 117).

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, em uma apreciação da situação, implica em uma relação de observação. Colocamo-nos no lugar do outro. Avaliamos o contexto e passamos a interpretar suas emoções, seus estados de alma a partir das nossas próprias emoções e paixões para aquela situação. Tomamos uma atitude comparativa.

Ter compaixão é colocar-se no lugar daquele que sofre, provisória ou potencialmente.

A compaixão define, desse modo, um movimento que vai da identificação à participação. Suspende-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 no estudo da compaixão é entender os procedimentos e as estratégias utilizadas para engendrar discursivamente esse movimento passional que vai da identificação à participação. Como Rosa articula os elementos discursivos da narrativa *Campo Geral*, levando o enunciatário a compartilhar as sensações e sentimentos da personagem Miguilim?

2. A adesão do enunciatário

A noção de *éthos* permite refletir sobre o processo mais geral de adesão dos sujeitos a um certo discurso. Isso porque, como observa Fiorin (2004, p.134):

O enunciatário não adere ao discurso apenas porque ele é apresentado como um conjunto de ideias que expressam seus possíveis interesses. Ele adere, porque se identifica com um dado sujeito da enunciação, com um caráter, com um corpo, com um tom. Assim, o discurso não é apenas um conteúdo, mas também um modo de dizer, que constrói os sujeitos da enunciação. O discurso, ao construir um enunciador, constrói também seu correlato, o enunciatário.

O *éthos* se mostra, portanto, como processo interativo de influência sobre o outro, colocado ao enunciatário no próprio ato de enunciação. Ele deve ser percebido, mas não deve ser objeto do discurso, porque sua eficácia reside exatamente no fato de ele não estar explicitado no enunciado, surgindo para o enunciatário como um efeito de sentido, elaborado por meio de uma percepção complexa que mobiliza sua afetividade. Trata-se, antes de tudo, de provocar a empatia do enunciatário, de torná-lo sensível por meio de um simulacro discursivo.

O enunciatário tira suas informações do material linguístico e do ambiente, atribuindo, então, certas propriedades, certos traços à instância que é posta como fonte do acontecimento enunciativo. Não se trata, no entanto, como explica Maingueneau (2008), de uma apreensão estática e bem delimitada, mas, antes, de uma representação dinâmica, construída pelo enunciatário através do movimento da própria fala do sujeito enunciante.

Em *Campo Geral*, a fonte da enunciação enunciada, embora se trate de uma narrativa em terceira pessoa, é a personagem central, Miguilim. Caracterizada por um discurso indireto livre a narrativa é essencialmente dirigida pela voz de Miguilim. É o discurso do menino que é posto em foco, relegando a um segundo plano a voz do narrador.

Para o enunciatário, a “voz enunciante” é indissociável de um corpo, que, por sua vez, é historicamente e espacialmente especificada. Nesse sentido, atribui-se a essa voz um “caráter” e uma “corporalidade”, cujos graus de precisão variam segundo o discurso. A adesão do enunciatário se opera, portanto, a partir de um escoramento recíproco entre a situação de enunciação, da qual o eu projetado participa, e o conteúdo a partir dela desdobrado.

O *éthos* é, por natureza, um “comportamento” que, como tal, articula verbal e não-verbal, provocando no enunciatário efeitos multi-sensoriais (MAINGUENEAU, 2008). Na narrativa rosiana, o discurso indireto livre mistura à voz do narrador distanciado marcas atribuíveis à voz de Miguilim, passando constantemente de um plano de enunciação enunciada a outro, de modo que o enunciatário, em sua própria leitura, é convidado a participar, ele também, da visão de mundo colocada em cena. É o próprio discurso de Miguilim que mobiliza a afetividade do enunciatário. Os sentimentos inspirados são efeitos de sentido que surgem não pelo o que é dito, mas pelo modo peculiar de dizer.

Na elaboração do *éthos*, interagem, portanto, fenômenos de ordens muito diferentes. As características sobre as quais se apóia o enunciatário vão desde a escolha do registro da língua e das palavras até a composição discursiva, passando pelo ritmo e a modulação, como será observado na análise que segue.

Em *Campo Geral*, o enunciatário vai construindo o *éthos* do menino a partir de seu discurso, de seu modo de ver o mundo, do ambiente que o circunda, de seu relacionamento com os outros atores da narrativa. Tudo é preparado pela instância pressuposta para que o enunciatário se envolva com essa imagem projetada.

3. Análise: a relação entre *éthos* e enunciatário em *Campo Geral* (uma análise semiótica)

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 textos acabam por dizer sempre muito mais do que na verdade dizem. Da superfície de seu enunciado subjaz um outro discurso, mais denso e abstrato, que atinge o leitor, induzindo-o à reflexão sobre a vida, sobre a morte, sobre o destino humano, enfim. Desse modo, para examinar a forma como o autor mineiro articula os elementos discursivos e expressivos da linguagem verbal na configuração de um *éthos* capaz de suscitar a compaixão no enunciatário, a análise será dividida em duas etapas, sendo que a primeira se dedicará ao

exame da sintaxe e semântica discursivas no plano de conteúdo da narrativa, enquanto a segunda, aos procedimentos de textualização.

3.1. Plano de conteúdo (actorialização, temporalização, espacialização, figuras e temas)

A história de *Campo Geral*, narrada em terceira pessoa, caracterizando, portanto, uma debreagem enunciativa que deveria garantir ao discurso o efeito de sentido de distanciamento e objetividade, quebra tal efeito à medida que vai mostrando sua intimidade e ligação com as personagens através de um discurso indireto livre. O narrador delega a palavra a Miguilim que passa a responder pelo ponto de vista que orienta a narrativa e pela atividade perceptiva, uma vez que ele não apenas assiste aos fatos e os dá a conhecer, mas ele os percebe, examina, perscruta, temendo, suspeitando e se emocionando com eles. Os fatos são vistos a partir do íntimo de Miguilim.

Assim, a instância do narrador (aquele que fala) como que se apaga e passa a ser ocupada pela figura do observador (aquele que vê), esta 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, em que há uma embreagem completa: *actancial*, estabelecendo um sujeito da ação que age, manipula, sanciona; *espaço-temporal*, porque a observação se faz no lugar e tempo da narrativa; *actorial*, já que subjugada a um ator participante da narrativa; e *temática*, porque a percepção colocada em cena tem um sentido e um valor em relação ao contexto da história.

Miguilim assume o papel actancial de locutor da narrativa, sua voz ressoa no enunciado debreado pelo narrador, de modo que toda a narrativa é marcada 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 transmute de um universo ideológico a outro, de uma hierarquia enunciante a outra.

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 sojou Miguilim debaixo de sua tristeza. (ROSA, 1996, p.111)

Nesse excerto, o enunciatário vai tomando conhecimento da cena através dos olhos de Miguilim, como deixam entrever as marcas da projeção actancial. No entanto, quando a personagem é tomada pela intensidade de seus sentimentos, a narração volta ao cargo do narrador – “Miguilim deu um grito, acordado demais. Vovó Izidra rezava alto, foi o derradeiro homem sair e ela fechou a porta. E sojou 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 jogando com essa discordância que o enunciatário vai convocando a passionalidade, o *páthos*, de seu enunciatário.

As diferentes vozes presentes no enunciado constituem um modo fundamental de funcionamento do discurso, imprimindo-lhe um tom. Isso permite ao leitor a construção de uma imagem de Miguilim, sua corporalidade, seu caráter e feição, isto é, seu *éthos*.

A projeção espaço-temporal do enunciado reitera essa construção. 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. (Idem, p.13, grifo nosso)

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. No entanto, 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 mais daquilo que se conta apenas, 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 que é narrado, carregando o discurso de uma passionalidade que afeta o enunciatário e o torna parte, pelo compartilhamento de percepções e sensações, do enunciado.

O enunciador joga com a alternância do sistema de referência espácio-temporal, valorizando o *éthos* projetado e fazendo passar valores, para a partir deles convencer o enunciatário, levando-o a interpretar o discurso da forma como ele pretende. A embreagem espaço-temporal resgata o tempo e o espaço do ocorrido, e a personagem se destaca, dessa forma, não só pelas ações, mas também por suas expectativas e reações emotivas.

No que diz respeito à dimensão figurativa do discurso, em *Campo Geral*, as figuras empregadas ao longo da história, como os brinquedos, os animais, a paisagem, a chuva e o sol, o túmulo de Dito, os óculos etc, não só criam um efeito de real à caracterização do espaço narrado, mas acabam por fazer parte do interior das personagens. O enunciador explora seus sentidos metafóricos, fazendo com que elas signifiquem sempre muito mais do que se pode perceber em uma leitura mais superficial.

As figuras são, por excelência, como cita Barros (2001), o lugar do ideológico no discurso. A sua escolha, portanto, não é ingênua. O sentido veiculado por elas carrega em si uma carga semântica e ideológica muito maior, que se potencializa não no que é contado, mas no modo como é contado. Assim, as figuras que compõem a narrativa não só caracterizam os temas ou dão a ver o espaço narrativo, mas acrescentam a eles outros efeitos de sentido, permitindo que se crie uma imagem da personagem. Vejamos:

Então Miguilim saiu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha-d'água - sentou o pé, rebentou. Foi no cajueiro, onde estavam pendurados os alçapões de pegar passarinhos, e quebrou com todos. Depois veio, ajuntou os brinquedos que tinha, todas as coisas guardadas - os tentos de olho-de-boi e maria-preta, a pedra de cristal preto, uma carretilha de cisterna, um besouro verde com chifres, outro grande, dourado, uma folha de mica tigrada, a garrafinha vazia, o couro de cobra-pinima, a caixinha de madeira de cedro, a tesourinha quebrada, os carretéis, a caixa de papelão, os barbantes, o pedaço de chumbo, e outras coisas, que nem quis espiar - e jogou tudo fora, no terreiro. E então foi para o paiol. (Idem, p.129/130)

A descrição, que funciona mesmo como um inventário dos "brinquedos" tão caros à Miguilim, acrescenta à imagem que vem sendo criada do menino novos sentidos. A simplicidade dos brinquedos mostra a inocência da criança, faz reviver as respectivas brincadeiras e a alegria da infância, que parecem já não condizerem à realidade atual de Miguilim. A dimensão figurativa da narrativa configura, portanto, uma temática passional que, alternando entre conteúdos de infância e maturidade, vida e morte, comove o enunciatário levando-o ao sentimento de compaixão.

Como se vê, não só o discurso da personagem interage com o enunciatário na construção de seu *éthos*, mas todo o ambiente e a projeção espácio-temporal que a ele se agrega.

3.2. Plano de expressão (textualização)

Em *Campo Geral*, 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 na manifestação textual, ajudando a potencializar o sentido de cada palavra e criando, para o texto escrito, um estilo fluido, linear e direto típico à linguagem oral, que aproxima o enunciador projetado e o enunciatário.

Tais recursos são utilizados de forma a conferir uma certa cadência, um certo ritmo que se associa e combina ao conteúdo veiculado, aumentando-lhe a passionalidade e permitindo ao enunciatário, a partir da apreensão do *éthos* de Miguilim, partilhar as emoções e tensões pelas quais passa a personagem, 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. (Idem, p.113; grifo nosso)

Nesse excerto, Miguilim sofre com medo de esquecer 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 de forma clara no discurso, mas subjaz dele, 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 desnecessária do ponto de vista gramatical ("Depois, repetia, alto, imitando...") potencializa a atitude descrita e imprime um ritmo mais lento à leitura do enunciatório, atribuindo uma ênfase prosódica aos vocábulos separados por ela, o que acaba por acrescentar um sentido novo ao sentido 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 forma que a passionalidade de seu conteúdo semântico seja enfatizada, intensificada, não apenas para descrever a emoção, mas para torná-la patente. Novos sentidos são acrescentados, intensifica-se a carga emocional, correspondendo a uma analogia íntima entre a linguagem e a psicologia das personagens.

Trabalhando a língua dessa forma, a que os críticos chamam "desvulgarização da língua", o autor convoca a compreensão ativa do enunciatório, que precisa ir além do reconhecimento da forma utilizada, compreendendo-a em um contexto concreto preciso, em uma enunciação particular, que acrescenta emoção ao sentido que já vem do conteúdo. E neste sentido, 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".

Considerações Finais

O *éthos*, assim como o *páthos*, é uma noção discursiva, fundamentalmente um processo interativo, que por isso mesmo, não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa. Nesse sentido, estudar o *éthos* do enunciador - seja do pressuposto, na enunciação pressuposta, ou do projetado, na enunciação enunciada -, ou o *páthos* do enunciatório, é estudar o texto em sua totalidade, em suas diversas instâncias, atentando-se não para o que se diz, mas para a maneira de dizer, no espaço e tempo do dito. Importa o efeito desse conjunto como um todo sobre o enunciatório e para imagem que se cria a partir dessa interação.

A narrativa *Campo Geral* suscita a adesão, o sentimento de compaixão, por meio da composição, que, por sua vez, põe em cena uma forma de dizer que é também uma maneira de ser. Partilhando da visão pueril e inocente de Miguilim, ao mesmo tempo em que não deixa de perceber as coisas sobre sua própria perspectiva, o enunciatório é sensibilizado, colocando-se, então, na disposição própria ao sentimento de compaixão.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro; s/data.
- BARROS, D. P. L. *Teoria do discurso*. Fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas; 2001.
- COMPTE-SPONVILLE, A. A compaixão. In: _____. *Pequeno Tratado das grandes virtudes*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes; 2007. p. 115-129.
- 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. p. 09-23.
- DESCARTES, R. Da piedade. In: _____. *As paixões da alma*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes; 1998. p. 157-8.
- DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris: Belin; 2005.

FIORIN, J. L. O *éthos* do enunciador. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. (org.) *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica; 2004. (Série: Trilhas Linguísticas, nº 6). p. 117-138.

_____. *As astúcias da enunciação*, São Paulo: Ática; 2008.

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

MAINGUENEAU, D. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto; 2008. p. 11-29.

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