

O ETHOS DE UM NARRADOR-PERSONAGEM : UM ESTUDO DISCURSIVO DE *SONATA*, DE ERICO VERISSIMO

Jorge de Azevedo Moreira¹

RESUMO: Conceito da antiguidade, o *ethos* se refere à imagem que um orador passa para seu público através do discurso. Nos modernos trabalhos de análise do discurso, esse conceito vem sendo frequentemente estudado, pois muitas vezes se apresenta como elemento característico de determinados gêneros do discurso. Neste estudo, examinamos de que modo o *ethos* pode ser empregado para qualificar um narrador-personagem de um texto literário, relacionando esse conceito também à configuração do gênero que engloba o texto em questão. Para esse fim, utilizaremos o conto fantástico *Sonata*, de Erico Verissimo.

PALAVRAS-CHAVE: Ethos; Análise do Discurso; Literatura Fantástica; Erico Verissimo

ABSTRACT: *Ethos* is an ancient concept related to the values a certain speaker transmits through discourse. This concept is being currently studied in discourse analysis, as it is often presented as a characteristic element of some genres of discourse. In this paper, we examine how the concept of *ethos* can be employed to qualify a first person narrator in the literary text and we also relate this concept to the structure of the discourse genre itself. For this purpose, we analyse the short story "Sonata", by Erico Verissimo.

KEYWORDS: Ethos; Discourse Analysis; Fantastic Literature ; Erico Verissimo

Considerações iniciais

Propõe este trabalho uma análise textual do conto *Sonata*, do escritor brasileiro Erico Verissimo. Trata-se de um estudo individualizado, mas que remete à questão do gênero discursivo no qual ele se encaixaria: no caso, o gênero literatura fantástica.

Não confrontaremos esse conto com outros do gênero, nem proporemos um balanço detalhado do que se entende por literatura fantástica. Nosso interesse reside em ressaltar no texto de Verissimo os traços que compõem os diferentes tipos de *ethos* do narrador.

Para isso, seguiremos algumas das noções da análise do discurso de linha francesa, notadamente as formuladas por Patrick Charaudeau (em relação ao ato de linguagem e aos

¹ Professor de Francês do Colégio Pedro II (CP2), Rio de Janeiro, RJ; pesquisador do Núcleo de Estudos Franco-Brasileiros (NEFB-CP2). E-mail: jorgedeazev@gmail.com

sujeitos neste envolvidos, bem como aos modos de organização do discurso) e por Dominique Maingueneau (justamente no que se relaciona ao *ethos*).

Começamos discutindo as noções de sujeito, discurso e *ethos*, primordiais para este trabalho.

Sujeito, discurso e *ethos*

Para definirmos o que entendemos por *ethos*, faz-se necessário nos situar dentro de um determinado campo disciplinar, no caso a análise do discurso. Embora reconhecendo que essa corrente de estudos é demasiado ampla, já que engloba tendências diversas, cremos ser possível empregar um certo número de noções operacionais, vinculadas a algumas linhas de pesquisa francesas. Como ponto de partida, comentaremos algumas das ideias de Patrick Charaudeau calcadas na chamada análise semiolinguística do discurso, cujo marco inicial se dá na obra *Language et discours*, de 1983.

Resumidamente falando, a semiolinguística investiga a relação entre língua e discurso, compreendidos respectivamente como sistema virtual e uso efetivo desse sistema em situações de comunicação. Seu caráter semiótico se refere ao processo de construção de sentidos no discurso a partir de elementos pertencentes a sistemas formais diversos, dos quais o mais importante, mas não exclusivo, é justamente o linguístico – sem esquecer que há outros como o pictórico, o musical, o gestual etc. (CHARAUDEAU, 1995, p. 98).

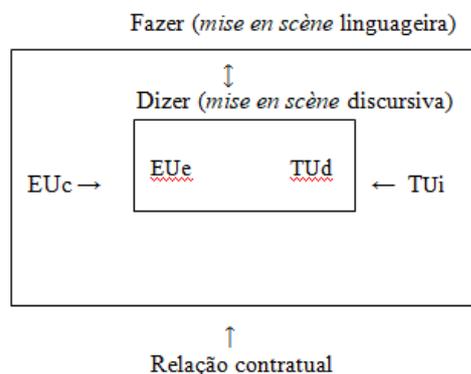
Um aspecto interessante da teoria de Charaudeau é relacionar esse processo de produção de sentidos à interação dos sujeitos envolvidos no âmbito da comunicação, ressaltando o princípio de intencionalidade que os norteia. A comunicação se processa no chamado ato de linguagem, espaço protagonizado por dois sujeitos psicossociais, que, em situações dialogais ou monologais, e sob restrições variadas, emitem imagens de si. Essas imagens representam, na concepção semiolinguística, sujeitos discursivos.

Algo a ser notado é que Charaudeau prefere falar de “princípio de intencionalidade” a “intenção”, porque esta última costuma sugerir intervenções totalmente conscientes. Por sua vez, a expressão “princípio de intencionalidade” abre espaço para a interferência, no ato de linguagem, de elementos dos quais o sujeito não está consciente (CHARAUDEAU, 2008, p. 48). Essa posição de Charaudeau se distingue substancialmente daquela que por muitos anos foi defendida por Michel Pêcheux e seus colegas, que consideravam, sobretudo com base no marxismo althusseriano e na psicanálise lacaniana, o sujeito como uma entidade assujeitada, totalmente sobredeterminada, tanto pela ideologia, quanto pelo inconsciente. Para

Charaudeau, o sujeito sofre realmente coerções de diversos tipos, mas é capaz de ocupar um espaço de estratégias em que goza de relativa liberdade de atuação.

Sob esse aspecto, o sujeito psicossocial pode ser considerado um ator, sendo os sujeitos discursivos os papéis diversos que ele interpreta. O ato de linguagem, nessa ótica, seria uma *mise en scène*, uma representação, possuidora de uma face social e de uma face discursiva. O circuito abaixo, mostrado pela figura 1 e que aparece em alguns dos trabalhos do analista francês, evidencia esse processo. As siglas *EUc* e *TUi* representam, respectivamente, os sujeitos psicossociais, chamados de “EU comunicante” e “TU interpretante”; já *EUe* e *TUd*, seres do discurso, significam, pela ordem, “EU enunciador” e “TU destinatário”.

Figura 1- Circuito do ato de linguagem



(CHARAUDEAU, 1984, p. 42)

Esse esquema delineado por Charaudeau se aproxima da noção de sujeito tal como vários estudiosos do discurso, ligados a diferentes linhas, propuseram – Michel Pêcheux, Oswald Ducrot, Dominique Maingueneau, entre outros. Embora cada linha tenha suas especificidades conceituais, pode-se dizer que elas têm em comum o distanciamento de uma certa compreensão do sujeito como elemento uno e transparente. Nos estudos discursivos franceses, opera-se, sobretudo, com imagens do sujeito no discurso, e não com categorias psicologizantes.

Isso significa que o sujeito não é um dado *a priori*, já que ele se constrói, pelo menos em parte, no discurso. Inegavelmente saberes prévios do interlocutor (o sujeito interpretante) sobre o sujeito comunicante influenciam na formação da imagem que aquele perceberá deste. E aí se pode verificar que o ato de linguagem funciona não apenas como um espaço de *mise en scène*, mas também de negociação: o sujeito comunicante transmite uma imagem pensando

na imagem que faz do sujeito interpretante e na imagem que este terá dele; inversamente, o sujeito interpretante tem uma imagem de si e uma do sujeito comunicante que não necessariamente coincidem com as que este concebe. Por esse motivo, para que a comunicação possa ter êxito, é necessário que ambos tenham uma determinada harmonia na construção e recepção dessas imagens, processo que muitas vezes se configura como uma regulação progressiva. É por isso que, em determinadas linhas de estudos discursivos, o destinatário é chamado de “coenunciador”: ele não é visto como um mero alvo, uma entidade estanque, mas sim como parte integrante do projeto de fala do sujeito comunicante, encarnado no ato de linguagem como sujeito enunciador.

O interesse das diferentes linhas francesas de pesquisa pela projeção de imagens do sujeito no discurso explica o destaque que a noção do *ethos* veio ganhando com o tempo. Remontando à Grécia Antiga, esse conceito se refere à “imagem de si que o orador produz em seu discurso, e não de sua pessoa real” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, p. 220, 2004).

O *ethos* pode ser apreciado sob o ponto de vista pré-discursivo, uma vez que, antes que o orador se pronuncie, é normal que os interlocutores já tenham uma ideia sobre ele; ou pode, ainda, ser avaliado sob o prisma discursivo, atendo-se de modo específico ao momento em que o ato de linguagem se desenrola.

O *ethos* discursivo é aquele que constituía um dos focos das lições de Aristóteles sobre retórica e que desperta, na atualidade, o interesse de vários analistas do discurso (MAINGUENEAU, 2005, p. 71). A especialista em argumentação Ruth Amossy afirma que o pensador grego, em sua obra *Retórica*, relaciona o *ethos* ao caráter moral do orador, expresso como uma espécie de imagem de si durante o discurso (AMOSSY, 2018, p. 80). Traços morais como a honestidade seriam, no entender de Aristóteles, fundamentais para persuadir o auditório em questão.

Através dessa exposição, vemos que tal noção, em sua origem, se refere à oralidade. No entanto, Dominique Maingueneau transporta esse conceito para a análise do discurso, considerando, para isso, que mesmo um texto escrito é dotado de uma espécie de vocalidade, e que esta pode ser associada a uma fonte enunciativa (MAINGUENEAU, 2005, p. 72-73).

O circuito de Charaudeau para o ato de linguagem, que de certa forma permite associar os sujeitos discursivos ao *ethos*, também parece se basear primordialmente numa situação dialógica de troca imediata – e de natureza oral, se pensarmos que trocas languageiras imediatas por escrito só passariam a acontecer rotineiramente com a popularização dos *chats* de internet, no final dos anos 1990.

Até certo ponto, esse circuito pode também expressar, sem maiores problemas, uma situação monologal – aquela sem troca imediata –, normalmente vinculada à língua escrita: pensemos na composição de um regulamento de condomínio, por exemplo, entre tantas outras produções possíveis. Os princípios básicos do circuito continuariam válidos, pois o redator deve pensar num determinado leitor, o seu coenunciador, para que seu texto seja compreendido e produza determinados efeitos desejados – pode ser que ele objetive parecer neutro e meramente informativo, ou simpático e receptivo, ou, ainda, deliberadamente frio e pouco acessível.

Impõe-se, contudo, que algumas reflexões acerca do circuito do ato de linguagem devam ser feitas, uma vez que a construção de imagens do sujeito no discurso é um processo que varia entre os domínios e gêneros discursivos.

No discurso político, por exemplo, pode-se dizer que a os sujeitos discursivos estão, de certo modo, mais colados aos sujeitos psicossociais, suas fontes. De fato, um candidato, seja numa entrevista ou num debate, vai falar de si mesmo e evocar a sua identidade social, bem como citar atributos diversos relativos a ela – sua formação, seu caráter, suas realizações anteriores, seus projetos. Isso tudo deverá ser transmitido a partir de uma determinada imagem discursiva, e aí podemos falar em ethos; essa imagem pode sugerir características variadas como simpatia, austeridade, simplicidade, erudição, emoção, frieza, espirtuosidade, seriedade, sem contar a defesa de determinados valores, como nacionalismo, ecologia, religião, livre mercado, intervencionismo estatal, bem-estar dos menos favorecidos etc.

Em outros domínios, contudo, o vínculo entre sujeito psicossocial e sujeito discursivo não é tão direto. Se numa situação de comércio envolvendo duas pessoas, há uma imagem discursiva facilmente identificada com um vendedor, numa peça publicitária nem sempre é possível determinar com facilidade um vínculo entre o sujeito psicossocial e sua correspondente imagem no discurso. Isso ocorre porque o ato de linguagem em questão constrói uma cena enunciativa à parte, criando espaços, contextos e personagens – estamos aí diante da “cenografia”, termo que Maingueneau menciona em inúmeras obras suas (MAINGUENEAU, 2005, p.75). Em vez de se desenvolver uma interação direta com o consumidor, o que seria, afinal, impossível, este é interpelado como um espectador ou um leitor de uma espécie de narrativa, cujo intuito, todavia, não é fazer com que ele meramente contemple a trama apresentada, mas sim que adquira o referido produto. Lança-se mão de personagens que, de algum modo, estão implicados com esse produto e com os quais o consumidor pode se identificar.

Sobre isso, pode-se constatar um fato interessante: nunca figura nas peças publicitárias um sujeito discursivo que se relaciona ao sujeito psicossocial correspondente – que, no caso, seria a agência publicitária, a responsável por propor o ato de linguagem. Mesmo a empresa que fabrica o produto nem sempre tem uma imagem discursiva a ela associada de modo direto – dificilmente há um personagem que se porte como o vendedor dessa empresa. Porém, obrigatoriamente, encontram-se numa publicidade personagens com os quais o público se identifica, e essa identificação passa pelo ethos com o qual eles se apresentam, num processo que Maingueneau chama de “incorporação” (MAINGUENEAU, p.72, 2005). Exemplificando: em anúncios de automóveis, não se costuma assistir a situações de venda desse produto; em lugar disso, há cenografias diversas em que personagens aparecem dirigindo com satisfação seus veículos em circunstâncias nas quais se exaltam valores como economia, segurança, conforto, velocidade ou status, valores estes que se endereçam a parcelas específicas do público. Assim sendo, um carro popular terá seu aspecto de economia, seja no preço, seja no consumo de combustível, destacado, enquanto um carro de luxo ganhará realce pelo conforto e status que ele proporciona a seu proprietário.

Pode-se afirmar, portanto, que o discurso publicitário, de uma certa maneira, possui um caráter fictício, por mais que esteja ancorado na realidade, mesmo porque objetiva atuar nela, motivando as vendas de um dado produto. Ora, esse caráter fictício aparece de modo ainda mais pronunciado no discurso literário, na medida em que é na literatura, por excelência, que se criam personagens e tramas dos mais diversos tipos. Aqui talvez fosse apropriado refinar a concepção do ato de linguagem como *mise en scène*: nos gêneros publicitários e literários, em lugar de se comparar os sujeitos psicossociais a atores, mais apropriado seria compreendê-los como um amálgama das funções de roteiristas e diretores.

Assim sendo, falar de ethos no domínio literário exige ressalvas similares às apontadas ao se tratar dos gêneros publicitários. Tracemos algumas palavras sobre essa relação.

Ethos, literatura e gêneros do discurso

Acreditamos poder falar de ethos de um escritor tendo em vista o conjunto de sua obra literária e também suas opiniões acerca do fazer literário – ensaios, artigos, cartas, entrevistas. É comum que determinados autores tenham uma imagem associada a si, calcadas ou em análises abalizadas ou em opiniões leigas: Edgar Allan Poe seria um contista mórbido; Émile Zola, um romancista científicista; Nelson Rodrigues, um cronista devasso; Voltaire, um pensador irônico; Jules Verne, um escritor visionário. A lista seria interminável.

Entretanto, revela-se um tanto complicado articular esse ethos a textos tomados individualmente. Como se afirmar que um escritor deixa uma imagem particular de si numa narrativa se esta constitui uma ficção e, portanto, o narrador é uma entidade muitas vezes claramente distinta do sujeito psicossocial que o cria?

Por outro lado, uma vez que, em numerosos gêneros literários, os personagens agem entre si emulando seres reais e são dotados de fala, mostra-se pertinente associar a noção de ethos a eles. Nesse caso, a figura do narrador, que costuma se mostrar como um organizador do fluxo textual, poderia assumir algum tipo de ethos ainda mais patente, sobretudo se for o caso de um narrador-personagem.

Uma observação muito importante feita por Maingueneau, e que remete aos mais variados gêneros discursivos, é que o ethos deve ser visto como parte integrante de alguns desses gêneros, e não como uma mera caracterização de algum personagem ou autor. Desse modo, embora essa noção se refira a uma imagem de sujeito, ela não representa exatamente uma individualidade, antes podendo corresponder a um traço de caráter mais abrangente:

Na perspectiva da análise do discurso, não podemos, pois, contentar-nos, como na retórica tradicional, em fazer do ethos um meio de persuasão: ele é parte constitutiva da cena de enunciação, com o mesmo estatuto que o vocabulário ou os modos de difusão que o enunciado implica por seu modo de existência (MAINGUENEAU, 2005, p.75).

De fato, é comum associarmos determinadas atividades sociais a um dado comportamento, a um ethos, por mais que isso se afigure como um estereótipo. Na análise do discurso, essa noção pode, em graus variados, marcar um determinado gênero.

De qual instância textual deveremos, contudo, estudar o ethos de um texto literário? Do autor? Do narrador? Dos personagens?

Todas essas opções, guardadas suas especificidades, seriam válidas. Mas na medida em que tencionamos analisar textos individualmente, ainda que o relacionando a um gênero, não parece produtivo examinar o ethos do autor nesses casos.

Fixando-se aqui nos gêneros narrativos, julgamos que se revela mais profícuo examinar o ethos do narrador – mormente quando este é também um personagem da trama que ele mesmo conta. Defendemos esse ponto de vista pela propriedade que tem o narrador de relatar ações concernentes a si mesmo e a outros personagens, e de descrever tais ações e personagens, qualificando-os e situando-os num dado cenário espaço-temporal.

Ilustraremos nossa proposta de análise do ethos de um narrador de um texto literário examinando o conto *Sonata*, de Erico Verissimo. Para isso, recorreremos de modo bem sintético às formulações feitas por Patrick Charaudeau (1992 e 2008), com algumas

ponderações retiradas das ideias de Jean-Michel Adam (2019) acerca dos modos de organização do discurso.

Não pretendemos de modo algum efetuar um estudo exaustivo sobre esses modos de organização. Destacaremos apenas algumas características bastante elementares dos modos descritivo e narrativo, além de breves alusões ao modo argumentativo. Levaremos também em conta um tipo de organização que Charaudeau não contemplou especificamente, colocando-o como um componente da situação de comunicação (CHARAUDEAU, 2008, p. 70), mas que é estudado com mais ênfase por Adam, e que poderíamos chamar de modo de organização dialogal. O modo dialogal – ou sequência dialogal, como conceitua Adam (2019, p.15) – parece-nos imprescindível para analisar o ethos de um personagem, visto que, conforme já observamos, esse conceito, em sua origem, tem forte relação com a interação oral. De fato, um diálogo dentro de um texto literário, ainda que se encontre num registro escrito, remete a trocas languageiras orais.

Antes de passarmos à análise de *Sonata*, devemos articulá-la a um determinado gênero do discurso com o qual poderemos apreciar com mais minúcias o ethos de seu narrador-personagem.

***Sonata* e o gênero fantástico**

Ao buscar enquadrar *Sonata* num dado gênero, já temos uma óbvia classificação prévia: trata-se de um conto, razão pela qual obedece a uma determinada progressão narrativa. Entretanto, é possível promover uma outra classificação, que, em vez de se opor à primeira, junta-se a ela. Trata-se de um recorte de natureza temática, embora repousando também sobre traços formais: falamos aqui de uma narrativa que se encaixa no gênero literatura fantástica.

Não é nosso escopo traçar um histórico da literatura fantástica, tampouco efetuar um balanço geral de suas definições. Vamos nos ater especificamente à classificação de um autor específico, no caso Tzvetan Todorov (2017). Se assim procedemos, é porque seu trabalho nessa área, publicado originalmente em 1970, em que pese às críticas posteriores, já se tornou uma referência notável no estudo do gênero; ademais, esse trabalho observa aspectos formais dos textos, o que tem a ver com nossa proposta de abordagem, calcada nos modos de organização do discurso.

Para Todorov, o fantástico não deve ser caracterizado apenas pela presença do sobrenatural em suas tramas. É preciso haver, de fato, elementos que, de algum modo, acenem para o sobrenatural, mas dentro de um enquadramento que gere dúvida ou perplexidade – a

hesitação, traço primordial para definir esse gênero segundo o estudioso: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p.31).

Podemos objetar aqui que Todorov se mostra um tanto inexato ao se referir a personagens que só conheceriam as leis naturais; na realidade, achamos mais acertado afirmar que o fantástico ocorre com personagens que vivem num contexto social em que as leis naturais são hegemônicas, mas que certamente também conhecem os diversos imaginários envolvendo o sobrenatural, nos quais podem ou não acreditar. O fato de uma pessoa religiosa, por exemplo, julgar ter visto um anjo, poderá lhe causar forte hesitação, ainda que compartilhe da crença na existência desses seres. Isso se explica pelo fato de essa aparição ter algo de inusitado, já que, mesmo sem ser um evento amedrontador em si, destoa da expectativa cotidiana que se costuma ter da realidade.

Nesse ponto, é preciso salientar o que devemos entender por efeito de hesitação. Efeitos pretendidos que se relacionam a determinados gêneros do discurso – como hesitação, medo, humor, reflexão, conscientização, persuasão – fazem parte de um projeto de comunicação e se constroem discursivamente por intermédio de estratégias variadas. Sendo assim, não se pode classificar um gênero de modo empírico, isto é, de acordo com as reações concretas que uma pessoa efetivamente tem ao ler um texto.

No que tange ao gênero fantástico, a hesitação representa, pois, um efeito global de leitura, isto é, incide sobre um leitor virtual – ou, nos termos de Charaudeau, sobre o *TU destinatário*. Logo, é a esse leitor, concebido virtual e idealmente, que se propõe hesitar. Isso posto, define-se que quem hesita é o leitor e não o personagem. Contudo, é muito frequente que os personagens evidenciem sua incerteza diante dos fatos misteriosos que testemunham, o que constrói de modo mais sólido o efeito de hesitação no texto. E esse processo é ainda mais envolvente quando temos um narrador-personagem que relata a história em primeira pessoa, já que guia diretamente a leitura, como no caso de *Sonata*.

Também devemos lembrar que alguns autores, como Jean Fabre (1992), atribuem às narrativas fantásticas os efeitos de medo e angústia como essenciais para definir o gênero, afinal são reações esperadas diante de uma pretensa intervenção sobrenatural, como ocorre também com a hesitação. Entretanto, há um número significativo de histórias fantásticas que não são relatos de medo ou angústia. *Sonata* se encontra nesse grupo.

Outro ponto importante destacado por Todorov é que o gênero fantástico se atrela especificamente a narrativas curtas: sua estruturação deve ser marcada para o suspense e

convergir para um determinado clímax; essa intensidade correria o risco de se perder em narrativas mais longas como um romance, por exemplo.

Sendo assim, mostra-se interessante estudar esse conto relacionando suas partes às etapas narrativas que o compõem. Vamos nos servir, para cumprir essa finalidade, dos esquemas propostos por Charaudeau (2008, p. 168) e, principalmente, por Adam (2019, p. 124), o qual observa cinco etapas numa sequência narrativa. Seriam elas: situação inicial; nó (que se relacionaria à *falta* do esquema de Charaudeau); reação ou avaliação (correspondendo à *busca*); desfecho (ou resolução) e situação final.

Muitas variantes podem intervir nesse esquema de cinco etapas. É muito comum, por exemplo, que entre o desfecho e a situação final incida um espaço de certa amplitude no qual, eventualmente, encontra-se um outro esquema narrativo.

Vejamos como se processa a configuração narrativa dessa obra de Erico Verissimo, a partir da qual poderemos traçar explicações sobre o ethos do narrador.

O plano narrativo de *Sonata*

Na situação inicial, profundamente ancorada na realidade histórica, é apresentado o narrador, um professor de piano de 28 anos, que se mostra insatisfeito com sua profissão e com o meio em que vive. Indicações cronológicas precisas situam o início da trama em abril de 1940.

A etapa da complicação principia quando o narrador, indo a uma biblioteca, folheia um antigo jornal no qual lhe chama a atenção um anúncio de 1912, ano de seu nascimento, no qual se solicitam aulas de piano para uma moça.

Ele se sente movido pela curiosidade em saber o que teria acontecido com essa moça, decisão que marca a etapa de busca. O narrador se dirige então ao endereço fornecido pelo anúncio e, surpreendentemente, desloca-se não só no espaço como no tempo: ele encontra a casa tal como descrita pelo anúncio, e lá é recebido pela mãe de Adriana, a jovem aprendiz de piano. A partir de então, de modo inexplicável, o narrador passa a viver entre duas épocas: na maior parte do tempo ele se encontra em seu cotidiano insosso, mas, às terças e quintas-feiras, entre as cinco e as seis da tarde, comparece à casa de Adriana, recuando até 1912.

O desfecho do que podemos considerar como a primeira parte da narrativa se dá quando o narrador declara seu amor à moça, logo após lhe ter mostrado uma composição musical ao piano que fizera em sua homenagem – uma sonata. Entretanto, ela afirma, consternada, que ambos não poderão se relacionar, já que estava prometida em casamento a

outro homem, a quem não amava. Indignado e deixando de lado sua timidez, o narrador brada seu amor à jovem, exortando-a para que não se case. A mãe de Adriana o ouve e se irrita com essa intrusão, ordenando-lhe então que deixasse aquela casa.

A narrativa não termina aí, no entanto. Ela sofre um desdobramento, uma vez que o professor de piano, após esse incidente, se dirige novamente à casa de Adriana, mas, então, não mais retorna no tempo: ele continua em 1940 e, em vez de chegar à residência de sua amada, se depara com um prédio construído em seu lugar. Segundo vizinhos, a casa tinha sido demolida cerca de 20 anos antes.

Posteriormente, há uma nova situação de complicação: pesquisando através de jornais antigos sobre o destino de Adriana, o narrador descobre que ela morrera em 1919. Ele então vai ao cemitério visitar seu túmulo, quando acaba por conhecer a filha da moça por quem era apaixonado. Ele se refere a ela também como “Adriana”, mas não há uma indicação concreta de qual seria seu verdadeiro nome.

O narrador, sem revelar a maneira fantástica como conhecera Adriana, diz à filha dela que estava ali apenas casualmente e que, por algum motivo, aquele túmulo lhe chamara a atenção. Ele e a filha de Adriana se põem então a conversar. Achando interessante a profissão do narrador, ela o chama para ir a sua casa a fim de que ele lhe mostrasse alguma de suas composições.

O narrador a princípio não deseja ir, mas acaba sendo convencido pela jovem a aceitar esse convite. Ele percebe que haveria aí uma chance de esclarecer a aventura fantástica que vivera. Desse modo, temos uma nova etapa de busca.

Na casa da moça, o narrador executa uma música a seu pedido. Trata-se da sonata que compusera para a mãe dela no já distante ano de 1912. Ela se surpreende e pega a partitura que o narrador elaborara quase três décadas antes, com data e dedicatória. Ele se limita a dizer que talvez tivesse ouvido aquela música em algum lugar e guardado-a na memória.

Encontramos um segundo clímax para a narrativa, mas dessa vez logo sucedido pelo final definitivo da trama. A filha de Adriana lhe pede para esclarecer essa coincidência, avisando-lhe que pegaria uma bebida para tomarem durante a conversa. Aproveitando a ausência da moça, o narrador se conscientiza de que a paixão que vivera estava inevitavelmente perdida no tempo e se retira daquela casa, o que assinala o fim da trama.

A dinâmica da narrativa faz com que o narrador assuma diferentes tipos de ethos. Estudaremos agora esses *ethé*, vinculando-os aos recursos linguístico-discursivos que presidem à sua construção.

A formação do ethos do narrador de *Sonata*

Qualquer espécie de personagem pode protagonizar uma narrativa fantástica, mas é comum encontrarmos aqueles que são instáveis psicologicamente ou os que se mostram solitários. O narrador de *Sonata* é um solitário e um inadaptado confesso. A sequência de itens nominais (substantivos e adjetivos) que ele utiliza para se descrever revela isso: “Sou um sujeito um tanto esquisito, um tímido, um solitário, que às vezes passa a conversar consigo em voz alta” (VERISSIMO, 1987, p. 65)¹.

Na tradicional concepção de ethos retórico, as qualidades do orador não deveriam ser nomeadas. Um traço como honestidade deveria aparecer de algum modo na enunciação, sem que o orador tivesse que, ostensivamente, se declarar honesto. Porém, para efetuar nossa análise, devemos levar em conta, como acabamos de fazer, o que o narrador fala de si mesmo abertamente. Podemos chamar esse expediente de *autodescrição declarada*.

Em alguns casos, no entanto, o ethos de timidez não é explicitamente declarado, mas sim sugerido, deixando-se transparecer através da negação de certas palavras que denotam valores de ousadia:

Tenho no quarto um piano no qual costumo tocar as minhas próprias composições, que nunca tive a coragem ou a necessidade de mostrar a ninguém. (VERISSIMO, 1987, p. 66)

Podemos falar, nesses casos, de *autodescrição sugerida*, recurso que figura em outras partes da narrativa e expressando outros tipos de ethos.

Essa noção não se constrói, todavia, apenas no que o narrador declara ou sugere sobre si. A descrição que o narrador tece sobre terceiros também faz parte desse processo. Os *ethé* de solidão, inadaptação e timidez se configuram na enunciação de opiniões pouco favoráveis que o narrador expressa sobre pessoas que o cercam. Ao descrever o outro ele mostra, portanto, traços de si mesmo. Observe-se a maneira com a qual ele descreve os alunos e seus pais através do emprego de substantivos abstratos que enfatizam, na realidade, sua inadaptação e isolamento: “Ah! A monotonia dos exercícios e a obtusidade da maioria dos discípulos, a incompreensão e a impertinência dos pais! Devo confessar que não gosto de minha profissão [...]” (VERISSIMO, 1987, p. 67).

Um outro ethos que a descrição do narrador sobre terceiros promove é o de credulidade. Entendemos por isso o traço de caráter que exprime a disposição em se crer num determinado ideal estimado como duvidoso, de comprovação incerta ou de difícil conquista.

¹ Os grifos com sublinhas, nas citações e transcrições dos trechos de *Sonata*, são todos de nossa autoria.

Ele é marcado, desse modo, pelo desejo e caracteriza aqueles a quem se costuma chamar de sonhadores. Esse ethos parece assumir um relevo especial nas histórias fantásticas, razão pela qual voltaremos a tratar dele mais à frente.

O narrador assume esse caráter na medida em que confessa já ter sonhado com a mulher que viria a ser sua amada, porém de modo pouco nítido. Ao voltar no tempo, ele identifica a intangível mulher de seus sonhos como Adriana. Note-se que, ao descrevê-la, ele acaba falando de si – nesse caso, deixando-se revelar seu caráter sonhador e romântico, que o faz crer num amor que rompe a barreira do tempo:

Adriana entrou na sala toda vestida de branco. Teria quando muito vinte anos e parecia-se – senti logo! – com a misteriosa imagem de mulher que costumava visitar os meus sonhos, e cujo rosto eu jamais conseguira ver com clareza.

A presença dessa estranha aparição fazia-se sentir ora corporificada numa branca silhueta feminina, ora na forma duma melodia que em vão eu tentava capturar. Em mais dum sonho andei a perseguir aquele fantasma através de montanhas, prados, florestas e águas. Agora ele ali estava diante de mim, ao alcance de minha mão (VERISSIMO, 1987, p. 73).

Devemos ter em mente, contudo, que uma narrativa se caracteriza por apresentar mudanças de estado (ADAM, 2019, p.116). Nesse sentido, o ethos não pode ser estimado como um comportamento irrevogável. Assim, é comum encontrarmos mudanças de opinião ou de postura por parte do protagonista de uma narrativa, e em *Sonata* isso se configura de modo notável no momento em que o narrador declara sua paixão por Adriana. O ethos de timidez desliza para um ethos de ousadia:

A certeza de não pertencer àquele lugar e àquela hora – pois eu não passava de um fantasma do futuro – deu-me uma audácia de que nunca antes eu havia sido capaz. Tomei a mão de Adriana e exclamei: “Eu te amo, eu te amo, eu te amo!” (VERISSIMO, 1987, p. 67).

Substantivos como “audácia” e “certeza”, carregados aí de uma conotação romântica e arrojada, se opõem ao ethos de timidez que o narrador vinha apresentando até aquele momento. Atente-se também para o emprego do verbo “exclamar”, usado para retratar a indignação do personagem e que se mostra mais forte, do ponto de vista da precisão descritiva, do que “falar” ou “dizer”.

Esse ethos de ousadia, no entanto, se mostra fugidivo. Após se retirar da casa de sua amada, expulso que fora, a autodescrição apresenta novamente traços de solidão e inadaptação:

A minha vida voltou a ser o que fora antes. Aquele Inverno foi longo e sombrio. A lembrança de Adriana vivia comigo e era nela que eu pensava quando compunha minhas peças. Recusava-me ainda a examinar aquele singular episódio de minha vida à luz da razão. Quando menino, li numa antologia o poema do poleá que

dissecou de tal forma a mosca azul que acabou destruindo o seu mais belo sonho. Aprendi a lição (VERISSIMO, 1987, p. 81).

Uma narrativa costuma ser marcada por uma multiplicidade de vozes, ainda que o texto seja guiado majoritariamente pelo narrador. Assim sendo, pode-se “escutar” nessas vozes opiniões e descrições sobre um personagem que acabam por também colaborar na construção de seu ethos. Ou seja, enquanto em alguns dos exemplos anteriores apreciamos a descrição do narrador sobre terceiros, torna-se importante agora examinar o processo oposto, que seria a descrição de terceiros sobre o narrador. Esse recurso pode se processar através do discurso direto de outros personagens introduzido pelo próprio narrador. No trecho abaixo, esses discursos diretos assinalam seu ethos de inadaptação, com termos nominais específicos para isso:

Um lunático! É o que murmuram de mim os inquilinos da casa de cômodos onde tenho um quarto alugado [...]
 “Bicho-de-concha!” – já disseram de mim. (VERISSIMO, 1987, p. 65)

As falas específicas dos personagens constituem outro recurso textual que concorre para a composição de um dado ethos. No diálogo abaixo, evidencia-se mais uma vez esse traço de inadaptação, dessa vez por conta da observação de caráter descritivo que a filha de Adriana faz sobre o modo com que o professor de piano se veste:

– Sou um tanto conservador...
 –Está-se vendo pelas suas roupas– replicou Adriana, soltando uma risada, o que aumentou o meu embaraço e a minha sensação de solidão (VERISSIMO, 1987, p. 84).

Dos traços que se relacionam aos *ethé* vistos até o momento, como solidão, inadaptação, timidez e credulidade, é este último o que se mostra mais importante para a elaboração do efeito de hesitação, característico da literatura fantástica. Devemos ressaltar que credulidade pressupõe dúvida, incerteza, não sendo, por conseguinte, um sinônimo para certeza. Mais do que isso: assumiremos que, no gênero fantástico, o caráter de credulidade se constrói contraditoriamente no entrelaçamento entre o desejo e a incerteza.

De fato, a incerteza acompanha o personagem em diferentes momentos, evidenciando um conflito entre racionalidade e desejo pelo sobrenatural. São comuns, por isso o uso de modalizações diversas na narrativa, que ocupam o lugar de asserções diretas e objetivas. Encontramos vários exemplos como este em que o verbo “parecer” e a perífrase “ter impressão” impregnam na narrativa um sutil matiz de vagueza:

A rua estava tocada duma névoa leitosa de cambiantes arroxeadas, que parecia deformar todas as imagens e eu tinha a impressão de estar no fundo do oceano como um escafandrista desmaiado [...] (VERISSIMO, 1987, p. 69).

Outros recursos textuais, como a pontuação, exercem interessante influência nesse processo de hesitação. É o caso das reticências, no trecho seguinte:

Quando eu andava pelas ruas da cidade naquela inesquecível tarde de abril – refleti – Adriana já estava morta e sepultada. No entanto...
Não. O melhor era entesourar as doces lembranças e não procurar saber a razão de nada. (VERISSIMO, 1987, p. 82)

As interrogações são outro recurso que também se valem da pontuação e expressam hesitação, como se nota na passagem a seguir, quando o narrador acaba de chegar à casa de Adriana pela primeira vez e se pergunta sobre como deveria agir: “Por que fazia eu aquilo? Com que direito? Com que propósito? Que dizer se alguém viesse abrir a porta?” (VERISSIMO, 1987, p. 70).

O ethos de credulidade se desenvolve, além disso, através de um claro processo dialógico, em que duas vozes bem definidas se confrontam. O narrador se apresenta como alguém que crê em eventos miraculosos e cabe a ele se contrapor à ordem racional – que se exprime nas frias ponderações do funcionário da biblioteca:

– Escute... — murmurei. — Há vinte e oito anos numa casa da Rua do Salgueiro uma mocinha esperava o seu professor de piano. Será que ele apareceu? Qual teria sido o destino dessa moça?
O funcionário encolheu os ombros.
– Decerto engordou, envelheceu, ficou avó... Ou morreu.
– Não seja tão pessimista. Imagine outra coisa: o tempo não passou e a mocinha ainda lá está esperando...
– Imagine então que eu nasci na China há muitos séculos e me chamo Confúcio.
– E por que não? (VERISSIMO, 1987, p. 68).

Nessa passagem, pode-se observar o lânguido esboço de uma argumentação. O narrador defende uma tese, a da possibilidade do sobrenatural, entendido aqui como uma ruptura na sequência cronológica natural, que se contrapõe ao ceticismo do seu interlocutor. Não se pode, entretanto, falar de argumentação aí porque o narrador não apresenta elementos consistentes que defendam sua tese – a não ser seu desejo. Segundo Charaudeau (2008, p.206), uma argumentação deve se basear não apenas numa busca de influência, norteadas por um ideal de persuasão, mas também de racionalidade, voltada para um ideal de verdade.

É, aliás, da ordem do desejo, e não da lógica, a motivação que impele o narrador a acreditar na estranha aventura que estava vivendo, logo após ter conhecido Adriana:

Essa melodia acompanhou-me quando deixei a casa do anjo triste e atravessei o jardim murmurando: “O que aconteceu é impossível, portanto não preciso dar explicações a ninguém nem a mim mesmo. Basta que eu acredite. E eu acredito, ó meu Deus, como acredito!” (VERISSIMO, 1987, p. 73).

Pode-se dizer que há também nesse trecho duas vozes distintas, incorporadas a uma mesma sequência textual. De um lado, uma voz da razão, que se delinea de modo claro através da ponderação “O que aconteceu é impossível”. Em contrapartida, ressoa uma voz sonhadora, aquela sustentada pelo desejo de viver um grande amor, que confronta a razão dizendo “Basta que eu acredite”. O trecho seguinte também apresenta essa dualidade pela qual passa o narrador, espremido pelo desejo, de um lado, e pela voz da razão, de outro:

Madrugadas houve em que andei à toa pelas ruas com um desejo quase insuportável de ir olhar a casa do anjo triste. Uma voz secreta, porém, aconselhava-me: “Não vás. Se fores, podes descobrir que tudo não passou numa ilusão” (VERISSIMO, 1987, p. 76).

Em algumas passagens, verifica-se uma ponderação um pouco mais elaborada envolvendo essas duas perspectivas, mas ainda aquém de um arcabouço argumentativo consistente. O narrador demonstra lucidez ao admitir que as pessoas não acreditariam em sua história. Ele se diz capaz de resistir à opinião majoritária, mas não à voz da razão que está impregnada em sua mente. Sua argumentação em prol da hipótese do sobrenatural permanece, com efeito, em estado latente. E ela é tautológica, do tipo “quero acreditar porque tenho que acreditar”. Observemos:

Havia, entretanto, momentos em que eu temia não o mundo, mas o lógico que mora dentro de cada um de nós e que a qualquer minuto poderia pedir explicações sobre o que me estava acontecendo. E toda a vez que esse censor ameaçava fazer a temida pergunta, eu subornava-o: “Preciso acreditar naquilo, senão estarei perdido para sempre.” (VERISSIMO, 1987, p. 76)

É importante lembrar que, muitas vezes, uma argumentação é construída não com argumentos lógicos, mas sim com evocações emocionais, que é o que ocorre com o narrador de *Sonata*. Algumas de suas falas são enunciadas para persuadir a si mesmo. Por esse motivo, o duelo do desejo contra a lógica se estende ao longo da narrativa, chegando inclusive até o final desta. O trecho transcrito a seguir representa as últimas linhas da trama e dramaticamente expressa certos aspectos emocionais:

Senti então que agora, mais que nunca, eu corria o risco de perder para sempre o meu sonho. Veio-me um terror quase pânico do futuro.
Ergui-me, apanhei o chapéu, e saí daquela casa para sempre (VERISSIMO, 1987, p. 86).

O final da narrativa é marcado, pois, pela recusa definitiva em se argumentar contra a voz racional. Há um indício que, todavia, contaria como um argumento em prol da hipótese do sobrenatural: a apresentação, em 1940, isto é, no presente do narrador, da partitura que teria sido escrita por ele em 1912 ao voltar no tempo. Tal objeto, contudo, não é suficiente para comprovar e esclarecer um acontecimento tão insólito quanto esse deslocamento temporal e o conseqüente encontro com Adriana.

A dúvida, elemento típico do fantástico, parece, enfim, se sagrar vitoriosa na arena dos debates mentais que o narrador empreendeu. Ele não declara categoricamente se o que viveu foi realidade ou ilusão: o que ele faz é sustentar o desejo de que tenha sido real. No final das contas, a dúvida permite a manutenção desse desejo.

Como diz o adágio latino, *in dubia pro reo*. Nesse caso, o benefício da dúvida é o fato de o narrador não ter que prestar contas à razão.

Considerações finais

O ethos de um narrador literário pode ter sua composição influenciada por operações relacionadas a certos modos de organização do discurso, como o narrativo, o dialogal e até o argumentativo. Contudo, com certeza o modo mais importante para sua construção é o descritivo.

A maioria dos recursos linguístico-discursivos que observamos em *Sonata* na construção dos diferentes *ethé* se ligam, realmente, ao modo descritivo: a autodescrição (declarada ou sugerida), a descrição do narrador sobre terceiros e a descrição de terceiros sobre o narrador. Obviamente, os modos de organização do discurso estão integrados: uma descrição pode ser encontrada numa estrutura dialogal ou estar associada a um matiz embrionário de argumentação. Ademais, descrição e narração são processos entrelaçados. A descrição reveste a progressão narrativa de aspectos específicos, acentuando inclusive algumas mudanças de etapa em sua sequência. E, nesse aspecto, o ethos assume singular importância na condução da leitura.

Especificamente no que diz respeito à *Sonata*, seu pertencimento ao gênero fantástico é legitimado em certa medida pelos diferentes *ethé* do narrador – sejam de timidez, de solidão, de inadaptação ou, principalmente, de credulidade. Frise-se a importância não apenas do léxico nesse processo, mas também das diferentes construções frasais que intervêm no texto – apresentando modalizações diversas, simulando vozes ou estruturando-se em perguntas e em enunciados em suspenso marcados por reticências.

É particularmente no ethos de credulidade que o efeito de hesitação, traço marcante do fantástico segundo Todorov, ganha corpo de modo mais vigoroso. Perseguido pela dúvida, o narrador não chega a uma conclusão sobre os estranhos fatos que vivera, apenas deseja que tenham sido reais. Ao leitor, talvez a certeza dos eventos narrados seja o que menos importa: é esse jogo entre crença num amor impossível e descrença racional que cativa sua atenção.

Referências

ADAM, Jean-Michel. *Textos: tipos e protótipos*. Tradução: Mônica Magalhães Cavalcante. São Paulo: Contexto, 2019.

AMOSSY, Ruth. *A argumentação no discurso*. Coordenação da tradução: Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio-Ferreira. São Paulo: Contexto, 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et Discours*. Paris : Hachette, 1983.

CHARAUDEAU, Patrick. Une théorie des sujets du langage. *Langage et Société*, Paris, n. 28, p. 37-51, juin 1984.

CHARAUDEAU, Patrick . *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris : Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, Patrick. Une analyse sémiolinguistique du Discours. *Langages*, Paris, n. 117, p. 96-111, 1995.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Tradução: Angela Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.

FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière :essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, Cenografia, Incorporação. Tradução: Sírio Possenti. In: AMOSSY, Ruth (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 69-92.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VERISSIMO, Erico. *Contos*. 11ª edição. São Paulo: Globo, 1987.