

ETHOS TRÁGICO E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Luciana Paiva de Vilhena LEITE¹

“Sentimos que, mesmo depois de serem respondidas todas as questões científicas possíveis, os problemas da vida permanecem completamente intactos”.

Wittgenstein

“Talvez não sejamos nada mais que uma sucessão de máscaras.”

Charaudeau

Resumo: O presente artigo pretende refletir sobre a presença de um *ethos* trágico no discurso ficcional contemporâneo a partir de referenciais teóricos que coadunam a concepção de *Ethos* – reavivada da filosofia aristotélica por Maingueneau (2005, 2008, 2011) aos estudos sobre o trágico no contemporâneo empreendidos por Maffesoli (2003). Nesse sentido, o texto reflete sobre o ato de produção do discurso como um fenômeno em que se instaura um sujeito como centro do processo enunciativo-narrativo, havendo, na contemporaneidade, uma impossibilidade de síntese tranquilizadora e uma tensão permanente entre impulsos opostos. Essa dualidade e essa tensão, juntamente com o sujeito em busca de si mesmo, desvelariam uma voz narrativa instauradora de um *ethos* trágico ficcional.

Palavras-chave: Trágico; contemporaneidade; narrativa ficcional; *Ethos*

Abstract: This article aims to reflect on the presence of a tragic *ethos* in contemporary fictional discourse from theoretical frameworks that are in line to design *Ethos* - revived the Aristotelian philosophy Maingueneau (2005, 2008, 2011) to the study of the tragic in the contemporary undertaken by Maffesoli (2003). In this sense, the text reflects on the discourse of production act as a phenomenon that introduces a subject at the center of enunciation-narrative process, there is, at contemporaneity, an impossibility reassuringly synthesis and a permanent tension between opposing impulses. This duality and this tension, along with the man in search of himself shown an establishment within the narrative voice of a fictional tragic *ethos*.

Keywords: Tragic; contemporaneity; fictional narrative; *Ethos*

¹ Professora Adjunta de Língua Portuguesa da Escola de Letras da UNIRIO, Doutora em Letras Vernáculas: Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisadora na área de Análise do Discurso, na linha da Semiologia Francesa, levando em conta aspectos socio-históricos do discurso, bem como aspectos que giram em torno do discurso de si e da alteridade na produção ficcional e não ficcional. *E-mail:* vilhena_lu@yahoo.com.br.

I. DELINEANDO A QUESTÃO

Este artigo nasceu de uma necessidade antiga de tentar inscrever meus estudos em Análise do Discurso em um cenário cuja matéria fosse da ordem do ficcional. Ainda que não estivesse, necessariamente, interessada na mobilização em torno das questões que envolvessem os estudos literários propriamente ditos e da ficção em particular, meu interesse voltava-se frequentemente para a narrativa. Nesse sentido, pude passear meu olhar analítico por textos inicialmente não ficcionais até recair no estudo das cartas, gêneros com alto teor de “intergenericidade” – para usar uma terminologia de Marcuschi (2008) –, uma vez que permitem uma gama de modos de organização do discurso, entre eles o narrativo, além de coadunar uma série de estratégias que revelariam certa instabilidade ao próprio gênero. Sendo assim, estudos anteriores (cf. LEITE, 2008; LEITE, 2014²) já me apontavam um caminho na direção do universo do ficcional e do amplo espectro que essa materialidade discursiva poderia suscitar na perspectiva da Análise do Discurso por que eu almejava enveredar.

Seguindo nesse esteio e mobilizada por todo o universo das artes ao redor como docente da Escola de Letras da UNIRIO, ajustei meu olhar para a produção ficcional, sobretudo a contemporânea. Nela, houve a imediata percepção de um sujeito cuja voz se fazia perceber como o centro do processo narrativo. Nesse sentido, podia-se sentir, nos dizeres de Roland Barthes, que o escrever moderno era percebido como um “fazer-se o centro do processo da palavra, deixando o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico (...), mas a título de agente da ação”. (BARTHES, 1988:22).

Assim, o sujeito, que já era o foco de meus estudos no campo enunciativo-discursivo não só na filiação da Semiolinguística³, mas também no escopo da Teoria da Enunciação e da Psicanálise, passou a ocupar um papel central nas questões através das quais minhas pesquisas caminhavam. A partir das leituras em torno do trágico, questão que se impunha quando me deparei com o texto de Maffesoli – *A Terra Fértil do cotidiano* (MAFFESOLI, 2008) –, deparei-me com a observação de que haveria um “legado trágico” na produção narrativa contemporânea em que se estabeleceria um *lugar* de conflito que não se resolveria sendo sempre atualizado. Para Maffesoli, (op. cit), a palavra trágica seria, pois, agórica, isto é, não teria (re) solução, havendo, na concepção trágica, uma integração da morte, uma espécie de viver a morte todos os dias.

A questão do trágico parecia, assim, encaixar-se numa noção que já era também meu foco de interesse: o *ethos*. Ainda que esse conceito estivesse longe de ser estabilizado

² Este trabalho trouxe a discussão de que o discurso das cartas pessoais poderia apresentar-se como um oscilar entre o confessional e o ficcional. A percepção de uma “ficção de si”, nesse sentido, instauraria, no texto da correspondência, uma espécie de “voz narrativa”.

³ A Semiolinguística é uma abordagem francesa de Análise do Discurso, proposta por Patrick Charaudeau, que considera o ato de linguagem como resultante dos componentes verbal e situacional, privilegiando a análise da imagem que o sujeito-enunciador projeta de si mesmo em seu discurso.

no vocabulário crítico e que recobrisse inicialmente a questão do *ethos retórico* aristotélico, havia a opção, aqui, de atualizar a terminologia para *ethos discursivo*, nos moldes de Maingueneau (2005, 2008, 2011), que levaria em conta – não só para o discurso oral, mas também para o escrito – o que o “orador” pretendia ser, daria a entender e mostrava em seu discurso. Isto é, não bastava ao orador dizer ser simples e honesto; ele deveria fazê-lo através de sua ‘maneira de exprimir’. O *ethos* estaria, dessa forma, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo “real”. Seria, portanto, o sujeito de enunciação, empreendendo, assim, uma encenação de seu dizer e de si mesmo.

Numa tentativa de alinhar os caminhos teóricos anteriormente mencionados e influenciada por um contato inicial com *A Tragédia Moderna*, de Raymond Williams, surgiu a percepção de que a ficção contemporânea pudesse estar sendo atravessada pelo que preferimos chamar, aqui, de *Ethos Trágico*, uma vez que a sua voz narrativa invariavelmente parecia apresentar-se em um tom que assinalava uma sensibilidade trágica, ou seja, uma maneira obstinada de viver, “apesar de tudo, a existência tolhida de vicissitudes, mas que seguia sendo atrativa, apesar ou por causa disso”. (MAFFESOLI, 2003:41)

II. OS CONTORNOS DO TRÁGICO

Quando pensamos em um olhar para o trágico, surgem algumas questões insistentes e constitutivas da própria força e polissemia que essa palavra engendra: o que entender por trágico? Quando falamos de trágico, estamos falando de Tragédia? Podemos pensar o trágico em termos de uma experiência imediata, a um vínculo com o sofrimento e a dor? Estaria o trágico vinculado não a uma experiência da dor em si, mas a uma relação com a criação estética, como postulava Nietzsche (1992)? O ponto de partida para tentar responder a essas questões leva em conta as reflexões contemporâneas que têm sido feitas a respeito do pensamento trágico.

Raymond Williams (2002) traz a discussão sobre a tragédia e o trágico, buscando diferenciar a concepção de tragédia como gênero daquilo que se concebe por experiência com o trágico.

De acordo com o autor,

Tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora. Confundir essa tradição com outras formas de acontecimento e de reação é simplesmente uma demonstração de ignorância.

(WILLIAMS, 2002:30-31)

Nesse sentido, para Williams, alguns acontecimentos e reações são trágicos, outros não, na medida em que o que estaria em jogo seria um tipo específico de morte e sofrimento e uma específica interpretação dessas questões.

Trazendo o foco para o contemporâneo, é necessário trazer à baila o pensamento de que, costumeiramente, quando se pensa em tragédia, leva-se em conta uma tradição. De fato, de acordo com Williams (op. cit), a tragédia é, à primeira vista, um dos mais simples e mais poderosos exemplos de uma continuidade cultural, já que ela une culturalmente, em alguma medida, gregos e elisabetanos, congregando, assim, helenos e cristãos em uma atividade comum. Entretanto, é preciso deixar claro que, conforme elucida Williams (op. cit), a compreensão de uma tradição não é o passado, mas uma interpretação sincrônica do passado, isto é, uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, afastando-se, assim, qualquer possibilidade de registro “neuro” desse passado. Ainda nos dizeres de Williams (op. cit., p. 33), examinar a tradição trágica “é, acima de tudo, observar [essas] obras e ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual”.

As discussões a respeito do trágico no contemporâneo recaem, pois, no reconhecimento de uma incompatibilidade entre a intensidade da vida material e a certeza da morte, entre o insistente esforço de racionalização do homem – legado da metafísica moderna – e o mundo não racional em que ele habita. A obra de Camus, por exemplo, ainda no esteio do pensamento de Williams (op. cit), deixa ver uma ótica do “absurdo” em que as contradições permanentes estão em constante e peremptório conflito e tensão com o decair da vida espontânea em uma rotina mecânica. Sendo assim, fica patente o isolamento do sujeito em relação ao outro e em relação a si mesmo, contribuindo para a perda de sentido e de valor do mundo e da sua própria existência imediata, o que poderia levá-lo, por exemplo, ao suicídio. Todavia, pensar em suicídio não seria o caminho, segundo a percepção de Williams, para solucionar essa tensão angustiante, já que o que emerge como força vital do elemento trágico na contemporaneidade seria, justamente, a capacidade de potencializar a tensão entre vida e morte. Assim sendo, a questão primordial estaria em viver em pleno reconhecimento dessas contradições e no interior das tensões que elas produzem. O próprio Camus reconhece que um certo tipo de otimismo não era o seu ponto forte e que o desafio seria extrair da vida um sentido que se impusesse apesar desse sentimento. Além disso, sobreviver e transcender a essa eterna tensão estaria, para ele, como o cerne do seu processo criativo:

Como o restante da minha geração, cresci ao som do rufar dos tambores da Primeira Guerra Mundial, e a nossa história, desde então, tem dado continuidade a um relato de matança, injustiça e violência. O pessimismo real, no entanto, tal como nós o encontramos hoje, consiste em explorar toda essa crueldade e infâmia. De minha parte, lutei sem cessar contra essa degradação; tenho ódio apenas daqueles que são cruéis. Nas profundidades mais escuras do nosso nihilismo, procurei apenas pelos meios de transcender o nihilismo.

[...]

o desespero real significa a morte, o túmulo ou o abismo. Se o desespero impele ao discurso ou à razão e, sobretudo, se resulta no ato de escrever, a fraternidade está estabelecida, os objetos naturais são justificados, o amor nasce. Uma literatura do desespero é uma contradição em termos.

(Camus *apud* Williams, 2002:229-30)

Desse modo, em uma atualização da eterna tensão vida-morte, é importante destacar que a concepção trágica estaria no próprio homem condenado à morte – como, no fim das contas, todos nós estamos – e não no suicídio desse homem. Em outros termos, o suicídio em si não se coadunaria com o trágico, já que “o oposto do suicídio é, precisamente, o homem que é condenado à morte” (Camus, *apud* Williams, 2002;231).

Maffesoli (2008) foi um estudioso que se debruçou sobre a questão do trágico na pós-modernidade, identificando que o comportamento pós-moderno é caracterizado pela construção do que ele chama de “*personas*”: indivíduos portadores de máscaras variáveis, tributárias ou não dos sistemas emblemáticos com os quais se identificam. Sendo assim, o autor encara o imaginário social como um “enraizamento dinâmico”, uma energia de vida cotidiana que se mantém no aqui e agora, distanciando-se, assim, do pensamento que marcou a modernidade, calcada numa percepção de racionalidade. Trazendo aos seus estudos sobre o trágico o conceito de “formismo”, Maffesoli nos diz que

[a forma] favorece a unicidade, dá coesão a coisas díspares. Em outras palavras, num mundo de contrastes, ela permite que se tenha uma idéia de conjunto ... A dialética tinha por ambição, pretensão, ultrapassar o contraditório, é assim que dava um sentido ao mundo, orientava-o, dava-lhe uma finalidade. O formismo, ao contrário, **mantém juntos todos os contraditórios, favorecendo, assim, um sentido que se esgota em atos**, que não se projeta, **que se vive no jogo das aparências, na eflorescência das imagens, na valorização dos corpos.**

(MAFFESOLI, 2001: 86 – grifos nossos)

Podemos perceber, então, que, para Maffesoli (op. cit), há uma dinâmica em que o sentido emerge da forma e não do conteúdo e que os acontecimentos não são uma sucessão de fatos estanques, mas o elo entre esses fatos, dando uma dimensão de “unidade” a ponto de conseguirmos estabelecer a convivência com os opostos.

Seguindo esse pensamento, o espírito pós-moderno, marcado pela força do efêmero, traria uma vida sem objetivos, embora não menos plena de intensidade. A aceitação de uma espécie de *júbilo* existencial traria consigo um movimento cíclico do destino, ou seja, um *jogo trágico* que consistiria em integrar, de forma indissociável, a vida à morte, numa espécie de celebração.

Notamos, pois, que, em alguma medida, a concepção trágica da existência, evidenciada em Nietzsche (op. cit), é atualizada por Maffesoli na medida em que uma certa ótica do prazer (inclusive o prazer coletivo) apresenta-se relacionada à tragédia, o que configura um afastamento do pensamento em torno do eixo dramático observado no racionalismo moderno. As próprias palavras de Maffesoli atestam uma predisposição cognitiva ao drama, ao dramático na nossa sociedade e aos contornos de uma ação que caminha para uma “resolução”: “nosso modo de pensar é dramático, quer saibamos ou não. No drama, há uma ação que deve ser solucionada, com base em uma concepção judaico-cristã e que é encontrada no marxismo [...] O drama (...) é o modo de pensar oficial. Todo o resto é trágico, o que chamei de **instante eterno**”. (MAFFESOLI, 2008:08 – grifo nosso).

O “instante eterno” de Maffesoli seria, então, não uma busca pela eternidade, mas uma procura incessante pelo presente e pelo gozo. Sendo assim, para o autor, a contemporaneidade estaria marcada não mais por uma visão progressista e universalista do racionalismo moderno, mas pelo retorno à dimensão hedonista da existência; a noção de coletivo – a que ele chama de “tribo” – como um modo de “estar-junto” a partir do gosto partilhado. Em outras palavras, o trágico retornaria na contemporaneidade permeado por um sentido intuitivo e ativo de solidariedade coletiva. Segundo essa perspectiva, cria-se a noção de que a contemporaneidade traria consigo uma vivência trágica subjetiva, que se faria sentir através do outro, na medida em que infundáveis práticas sociais só fazem sentido se acolhidas na coletividade. Para Maffesoli, com a sensibilidade trágica, o tempo ficaria lento ou se imobilizaria, ao contrário do drama moderno, em que a tônica é a da velocidade temporal sob as suas mais diversas modulações. Sendo assim, o sujeito contemporâneo estaria sendo atravessado por uma “ética da coletividade, isto é, [estaria] partilhando emoções e sensações comuns em uma reciclagem sem fim, em uma constante reorganização de formas e aparências”. (MAFFESOLI, 2001:15).

Haveria, então, na pós-modernidade a emergência de um novo “estar-junto” e “fazer-junto”, baseado na ética da estética e não mais da ética da moral. Nesse sentido, os prazeres e as penas seriam experimentados em comum, numa exacerbação da dinâmica dionisíaca do sensível e na conciliação das múltiplas personalidades, como uma inter-relação afetiva entre os indivíduos – *personas* -, o que invalidaria, na visão de Maffesoli, a pretensão pelo *domínio de si mesmo*.

Diante de todo o exposto – e tentando responder aos questionamentos do início do capítulo -, é importante frisar que optamos, aqui, por focar a concepção do trágico como uma espécie de “perda dos fundamentos da realidade”. Em alguma medida, os pensadores trazidos à baila sinalizaram esse “sentido comum” ainda que por caminhos distintos. Interessa-nos, então, trazer à tona o sujeito – nesse caso o sujeito ficcional – cuja existência é perpassada pelo vazio e pela ausência de si. De acordo com Most (2001:35), haveria uma “irremediável, dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo em que ele se acha por acaso (...)”. Assim, o sujeito com que nos preocupamos aqui estaria imbuído de uma tentativa incessante de resgate de si mesmo que o levasse,

através da narrativa, a alçar a possibilidade de convivência entre as suas forças duais: vontade de ir e ficar; emergência de dor e prazer; pulsão de vida e de morte.

A partir dessa perspectiva, a voz que defendemos ser a “voz narrativa da contemporaneidade” em termos de narrativa ficcional apresenta-se a partir de um *Ethos Trágico*⁴, uma vez que coaduna um fazer discursivo do qual emerge a imagem de um sujeito que busca narrar sua própria história como uma tentativa de resgate de si mesmo e de construção de sentido(s) para a sua própria trajetória. A dimensão trágica se daria, então, justamente pela capacidade de se coadunarem as já mencionadas tensões opostas. Sendo assim, a obra cumpriria um estatuto que convocaria o sujeito a inscrever sua ação no tempo e no espaço, a fim de lhe impor uma necessidade, um modo de vida, isto é, uma obra que o transcendesse.

III. *ETHOS* E IMAGEM DE SI

Antes de explorar a noção de *ethos discursivo* – conceito que fundamenta este trabalho – é necessário trazer à tona a concepção dada pela Retórica Clássica a *Ethos*, aqui concebida como *ethos retórico*. A Retórica Clássica compreendia por *ethé* as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente através de sua maneira de dizer: não o que diziam explicitamente sobre si próprios, mas a personalidade que mostravam através de sua maneira de se exprimir. A concepção aristotélica esboçaria, então, uma tipologia, para o conceito de *ethé*, que distinguiria a “*phronesis*” (parecer ponderado); a “*eunoia*” (apresentar imagem ‘agradável’ de si) e o “*areté*” (ter virtude, sinceridade). A eficácia do *ethé* estaria, precisamente, vinculada ao fato de que, de certo modo, eles envolvem a enunciação sem serem explicitados no enunciado. O *ethos* estaria, então, vinculado ao exercício da palavra, sendo, portanto, o sujeito de enunciação preocupado não em apresentar-se como “sujeito real”, mas em fazer brotar um “sujeito da palavra”; em outros termos, um sujeito discursivo.

Portanto, o ponto essencial a respeito da noção de *ethos* retórico é que ela está diretamente relacionada à própria enunciação e não a um saber extradiscursivo sobre o locutor. Sendo assim, a relação enunciado-enunciação já se apresentava como necessária na Retórica Clássica, ainda que de maneira menos sistemática da que vamos elucidar adiante a respeito do *ethos* discursivo. Roland Barthes sinalizou a importância de se considerar os traços de caráter do orador para causar boa impressão a seu auditório como uma característica essencial à noção de *ethos* retórico. Diz o estudioso que importantes “são os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando a sinceridade) para causar boa impressão (...), [isto é], o orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: eu sou isso, eu não sou aquilo” (BARTHES, 1966: 212)

Em um desdobramento da noção de *ethos* com valor menos retórico e mais discursivo, Oswald Ducrot (1987), ao esboçar sua Semântica Linguística e sua teoria polifônica da enunciação, postula que haveria uma distinção entre dois sujeitos na esfera do discurso:

⁴ O capítulo 3 será dedicado aos desdobramentos do conceito de *Ethos*.

um que seria o “enunciador” (o ser intradiscursivo) e outro que seria o “sujeito no mundo” (o ser extradiscursivo). De acordo com o autor, percebemos a noção de *ethos* justamente através da dinâmica da relação entre essas duas instâncias:

Não se trata de afirmações elogiosas que o orador pode fazer a respeito de sua pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que correm o risco, ao contrário, de chocar o auditório, mas da **aparência que lhe conferem a cadência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos ...** Em minha terminologia, direi que o *ethos* está associado a L, o locutor enquanto tal: é na medida em que é fonte da enunciação que ele se vê revestido de certos caracteres que, em consequência, tornam-se enunciação aceitável ou refutável.
(DUCROT, 1987: 201 – grifos nossos)

Perseguindo o valor discursivo do *ethos*, os aspectos da identidade do sujeito, por serem construídos discursivamente e mediados pela linguagem, não são, pois, uma “realidade essencial”, mas uma produção instável e cambiante, tal qual o sistema simbólico de significação que os representa. Fabrício e Moita Lopes (2002:14) trazem as noções de *abismo* e de *vertigem*, destacando um espaço labiríntico e movente na construção da identidade. Nesse sentido, estaríamos envolvidos continuamente num processo de autoconstrução de maneira que não haveria uma essência que representasse o cerne de quem somos.

Ainda tentando perscrutar os caminhos da construção da imagem de si e compondo o que estamos chamando de *ethos*, pensamos na figura de Hall (2006) como alguém que nos diz que o sujeito contemporâneo vem atravessado por uma série de identidades que abalariam a sua certeza antes unificadora:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia [...] à medida que os sistemas de significado se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante de identidades possíveis (...).
(HALL, 2006: 13)

Partindo para o domínio das ciências da linguagem, Benveniste (1976) defende que um testemunho objetivo da identidade do sujeito é o que ele mesmo dá a conhecer sobre si na enunciação. É nesse momento, segundo ele, que o indivíduo se coloca como sujeito, encontrando *na e pela* linguagem a sua possibilidade de subjetividade:

[A subjetividade] define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das

experiências vividas que reúne e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa “**subjetividade**”, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade da linguagem. É “**ego**” que diz ego. Encontramos aí o fundamento da “**subjetividade**” que se determina pelo *status* linguístico da “**pessoa**”.

(BENVENISTE, 1976: 286 – grifos do autor)

Como podemos notar, segundo Benveniste, o essencial em jogo num ato de linguagem são os sujeitos sob a condição de uma *intersubjetividade*. Nesse sentido, podemos pressupor um entrelaçamento entre subjetividade e identidade, compreendido que esta está sempre posta em jogo na cena enunciativa que confronta o sujeito discursivo.

Outra perspectiva teórica que se debruça sobre o fazer linguístico do sujeito – a abordagem semiolinguística do discurso – traz a concepção de que a identidade discursiva resulta das escolhas discursivas do sujeito sem perder de vista, entretanto, os traços de sua identidade social. Assim, para Charaudeau (2009),

é neste jogo de vai-vem entre identidade social e identidade discursiva que se realiza a influência discursiva. Segundo as instruções do sujeito comunicante ou do sujeito interpretante, a identidade discursiva adere à identidade social formando uma identidade única “essencializadora” (“eu sou o que eu digo” / “ele é o que ele diz”), ou se diferencia formando uma identidade dupla de “ser” e de “dizer” (“eu não sou o que eu digo” / “ele não é o que ele diz”). No último caso, ou se pensa que é o “dizer” que mascara o “ser” (mentira, ironia, provocação), ou se pensa que o “dizer” revela um “ser” que ignora a si mesmo (denegação, revelação involuntária: “sua voz o traiu”)

(CHARAUDEAU, 2009: 5)

De acordo com Amossy (2008:9), “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”. No que se refere especialmente à narrativa – que é nosso foco de interesse –, segundo a autora, há uma natural ambiguidade produzida justamente pela complexidade das perspectivas narrativas:

De fato, o ponto de vista e a voz do personagem não remetem aos do narrador homo ou heterodiegético. A autoridade acordada a um ou a outro não é natural e deve ser negociada. As diferentes possibilidades são o apanágio do narrador que se mantém fora da diegese (ele pode se dirigir diretamente ao leitor virtual, por exemplo) e do narrador intradiegético (ele pode utilizar as figuras do *logos* para se justificar). Entretanto, a narrativa pode apresentar um narrador que se engana ou que gostaria de se enganar, oferecendo, assim, numerosos casos de

indefinição acerca da confiabilidade do enunciador e, consequentemente, do sentido do enunciado.
(AMOSSY, 2008:21)

Ainda de acordo com a estudiosa, o *ethos* na narrativa ficcional nutre-se da poética narrativa e não se limita à autoridade e à confiabilidade desse ou daquele enunciador. Nos dizeres de Amossy (op. cit., p. 22), “trata-se de mostrar como a narrativa ficcional pode sobrepor diferentes níveis de interação que não se recobrem necessariamente”. Dessa forma, o *ethos* apresenta narradores e personagens que constroem cada qual uma imagem de si não só para seus alocutário(s) ficciona(is), mas também para o leitor suposto.

Também na perspectiva dos estudos sobre o Discurso, Maingueneau (2005, 2008, 2011) dedicou-se profundamente ao tema do *ethos*, relacionando-o à revelação, na enunciação, da “personalidade” do enunciador. Para o teórico francês, trata-se de uma noção que compreende o conjunto das determinações físicas e psíquicas ligadas pelas representações coletivas à personagem do enunciador, atribuindo um **caráter** e uma **corporalidade**. Nesse sentido, aproxima-se o *ethos* de um **tom**, que legitima o que é dito:

[...] esse *ethos* não diz respeito apenas, como na retórica antiga, à eloquência judiciária ou aos enunciados orais: é válido para qualquer discurso, mesmo para o escrito. Com efeito, o texto escrito possui, mesmo quando o denega, um **tom** que dá autoridade ao que é dito. Esse **tom** permite ao leitor construir uma representação do **corpo** do enunciador (e não, evidentemente, do corpo do autor específico). A leitura faz, então, emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de **fiador** do que é dito.

(MAINGUENEAU, 2008:98 – grifos do autor)

Assim sendo, de acordo com o estudioso, a noção de *ethos* mantém um laço crucial com a reflexividade enunciativa, pois permite articular **corpo** e **discurso** em uma dimensão diferente da oposição empírica entre oral e escrito. A instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso não pode ser concebida como um estatuto, mas como uma **voz** associada, então, a um “corpo enunciante” historicamente especificado. Nessa perspectiva, para Maingueneau, todo texto – oral ou escrito - tem uma “vocalidade” específica que permite relacioná-la a uma caracterização do corpo do enunciador, a um “fiador”, que, por meio de seu “tom”, atesta o que é dito. Assim, acaba-se por atribuir ao fiador um “caráter” e uma “corporalidade” cujo grau de precisão varia segundo os textos:

⁵ O termo “caráter” não deve ser confundido, aqui, com a acepção atribuída ao *ethos* na configuração da Retórica de Aristóteles.

O *caráter* corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à *corporalidade*, ela é associada a uma compleição física e a uma forma de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento. O destinatário o identifica apoiando-se em um conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, de estereótipos, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar.

(MAINGUENEAU, 2008:65)

Maingueneau (2001), que também empreende um estudo do *ethos* na produção literária, afirma, ainda, que não se pode considerar o *ethos* da mesma maneira em qualquer texto. A “incorporação” não é um processo uniforme; ela se modula em função dos gêneros e dos tipos de discurso. Sendo assim, o *ethos* em um texto escrito, por exemplo, não implica necessariamente uma relação direta com um fiador encarnado, socialmente determinado. Haveria, então, para Maingueneau (op. cit), o *ethos* de um discurso resultado de uma interação de diversos fatores: a) *ethos pré-discursivo*; b) *ethos discursivo* (*ethos* mostrado) e c) *ethos* dito (direto ou indireto). A distinção entre *ethos dito* e *ethos mostrado* inscreve-se nos extremos de uma linha contínua, já que é impossível definir uma fronteira nítida entre o que é dito” sugerido ou “mostrado”. Dessa forma, segundo o autor, a especificidade de um *ethos* remete à figura de um “fiador” que, por meio de sua fala, dá a si uma identidade em acordo com o mundo que ele supostamente faz surgir.

É necessário frisar, diante de todo o exposto, que o tratamento dado ao *ethos*, neste estudo, é o daquele que se revela da narrativa ficcional contemporânea e que estamos postulando, aqui, ser pertencente à categoria de um “*ethos* trágico”. Nesse sentido, articulando os pensamentos dos autores referendados neste capítulo, buscamos mostrar de que maneira o *ethos* trágico emergiria da “voz” do narrador ficcional e em que “mundo” esse sujeito trágico habitaria. É importante destacar, também, que, usando o enfoque do *ethos* como “imagem de si”, estaremos sempre nos reportando à construção de um imaginário calcado no simbólico, sobretudo por se tratar de obra literária. Sendo assim, ao falarmos das categorias do discurso, estaremos nos remetendo a uma representação simbólica (já que há uma substituição) e também interpretativa (já que há a construção de sentidos), de modo que essa síntese possa revelar a construção do próprio sujeito ficcional.

IV. EVIDENCIANDO O *ETHOS* TRÁGICO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Para que tentemos descortinar as maneiras de o *ethos* trágico se manifestar na narrativa ficcional contemporânea, precisamos, antes de tudo, atestar que da voz narrativa do escritor emergem possibilidades de preenchimento de lacunas referentes a questões da sua própria vida, da sociedade em que vive e da trajetória que constrói. De acordo com Maingueneau (2001:27),

longe de enunciar num solo institucional neutro e estável, **o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade.** Não é uma espécie de centauro, uma parte do qual estaria imersa na gravidade social e a outra, a mais nobre, voltada para as estrelas, mas **alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de se designar um “lugar verdadeiro”.**

(grifos nossos)

Essa impossibilidade de constituição de um “lugar verdadeiro” dá à obra literária, neste caso a narrativa ficcional, um *status* de construção em devir, que se confunde, em alguma medida, com a própria projeção do sujeito-autor-enunciador em relação a seu próprio fazer literário.

Quando consideramos a dimensão trágica – o *ethos* – atribuída à narrativa ficcional contemporânea, estamos propondo que o enunciador discursivo, a voz discursiva assumam um “tom” que o engendre em um *ethos* trágico, já que reconhecemos, nessa voz, uma impossibilidade de síntese tranquilizadora a respeito de questões cruciais que atravessam a existência.

Nesse sentido, o *ethos* trágico evidencia-se como uma categoria semiolinguística do discurso (já que remete ao linguístico e ao simbólico) “capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência”. (MACHADO, 2006:43).

Usando todas essas reflexões como suporte, buscamos, neste estudo, fazer uma breve análise de 03 (três) contos selecionados do livro *Contos Oníricos e Outras Histórias*⁶, de André Gardel, de que destacamos os “Contos Oníricos I”, os “Contos Oníricos XV” e o conto “Nadando”. Vale enfatizar que extraímos, dos contos, fragmentos e nos dispusemos a analisá-los à luz da abordagem teórica que já elucidamos. Nesse sentido, longe de esgotar a questão, nossa intenção é a de trazer à tona a “tonalidade trágica” – representada pelo *ethos* – que a voz narrativa faz emergir em um movimento, também, de abertura para outras possibilidades de leitura.

Passemos, pois, à análise dos fragmentos, que será feita a seguir.

(01) Um cão sarnento não fica à toa parado, esperando as coisas acontecerem, ele anda pela cidade, entre os carros, é enxotado no bar da esquina, quase morre atropelado, é chutado pelo açougueiro, que agora enriqueceu e tem uma loja dentro de um supermercado de luxo. Um cão sarnento não consegue se livrar da agonia de querer se coçar, de

⁶ GARDEL, André. *Contos Oníricos e Outras Histórias*. [s.l: s.n], 2016 (No prelo)

querer arrancar o que está grudado na pele, vida parasitária, carcomendo por dentro e por fora. Um cão sarnento sente fome, sente sede, sente queimar o couro, a alma, os dias, as horas, em labaredas sólidas, andando em quatro patas pelos parques e jardins, sujeito a sofrer ataques não só dos vigias, mas da matilha de cães que se organizaram, viraram gangue gregária (...)

(*Contos Oníricos I*. In: GARDEL, A. op. cit., p.4)

O excerto (01) dos Contos Oníricos I vem com uma força avassaladora, misturando sonho, fluxo de consciência, delírio, imagens de degradação. A voz narrativa traz a imagem de um cão em uma ambiência "degradante", mundana e "suja", já que ele aparece na rua com seus vícios podres. Essas imagens conferem ao conto uma potência e um vigor em que emerge uma espécie de "voz de desespero", que, se manifesta a partir das características do próprio cão que se misturam às características das ruas onde ele habita. O enunciador, assim, constrói – a partir de imagens de degradação – uma cena em que as mazelas do "homem-cão" se presentificam em intensidade, cores e tons.

No fragmento (02), a seguir, aparece a mistura de sujeitos em que a voz narrativa e o cão apresentam-se amalgamadas, mas, logo em seguida, separam-se, quando, inicialmente, aparece o "homem-cão" com as características híbridas e fluidas de homem e animal, racionalidade e irracionalidade habitando – tragicamente – o mesmo corpo e, posteriormente, opera-se uma separação instaurada por uma "voz" que insinua uma tentativa de diálogo entre homem e cão: "vem cá, te pago uma cachaça, te pago um pão na chapa, te dou alívio momentâneo(...)".

(02) Um cão sarnento não, ele traz grudado no pelo o passado, o que o deixa muito mais pesado, ainda que as chamas queimem e queimem alto o tempo todo. Então, cão sarnento, perguntei, quer desabafar, quer falar algo, vem cá, te pago uma cachaça, te pago um pão na chapa, te dou alívio momentâneo, escuto o que você tem a dizer.

(*Contos Oníricos I*. In: GARDEL, A. op. cit., p.4)

Aparece, ainda, no trecho (02), a forte presença de um *ethos* que se apresenta trágico justamente por não haver a tentativa de separação entre as contradições da existência, coadunando, assim, toda a sua complexidade.

(03) O cão sarnento vive dilacerado, se rasgando, inconfidente, vira-lata, sem-vergonha. Simbiótico, penalizado, desejo que aquele bicho faminto, só instinto, quase hiena, quase leão, quase tigre, quase humano, uma cruz kafkiana, se acalme, se localize, esboce algo, boceje, articule vazios, nadas, acredite em fadas, mas nada disso acontece, nada, nada e mais nada(...).

[...]

Não! Cão sarnento, não! Volte! Volte capeta! Volte porreta! Volte homem-bomba! Volte terrorista! Volte artista! Minha vida está mais vazia do que a sua! Minha vida é mais vazia do que a sua! Minha vida é sua! Quer dizer, a minha vida é a sua; quer dizer, a minha vida precisa urgentemente da sua, cão sarnento!

(*Contos Oníricos I*. In: GARDEL, A. op. cit., p.4-5)

O fragmento (03), com alta força imagética e simbólica – em que a degradação oscila entre a física e a íntima -, traz, na primeira parte, um *ethos* de configuração trágica, uma vez que a personagem não chega a uma unidade de si mesma: está fragmentada, em um misto de hiena, leão, tigre e homem, buscando incessantemente o seu lugar no mundo, mas, ao mesmo tempo, apresentando-se descrente de qualquer possibilidade de resolução: “(...) mas nada disso acontece, nada, nada e nada (...)”. A segunda parte de (03) revela o conflito de identidade entre o homem e o cão, o que é trazido a partir da voz narrativa que parece o tempo todo fazer emergir a dualidade homem-cão, homem-mundo, homem-artista. O cerne trágico está, então, em plena evidência, sobretudo quando o enunciador traz à tona o vazio existencial e inexorável da (sua) vida: “Minha vida é mais vazia do que a sua! (...) a minha vida precisa urgentemente da sua, cão sarnento!”, revelando, ainda, um tom de desespero e contundência.

O último excerto deste conto – o fragmento (04) a seguir - traz, agora, uma separação de identidade entre o homem (a voz da primeira pessoa que narra) e o cão, porém essa separação não é compreendida como positiva e, nesse sentido, o “homem”, que não quer morrer, segue o cão sarnento por todos os lugares. A presença da morte, neste fragmento, aparece como uma afirmação à vida, isto é, o *ethos* trágico emerge na reafirmação da vida, apesar de todos os seus (des) caminhos, ora transponíveis, ora não.

(04) Eu sigo o cão sarnento porque ele não quer morrer, continua traçando o movimento trôpego de suas quatro pernas, ora cego, ora vidente, ora lúcido, ora intransponível. Mas, de repente, o que era desassossego constante muda de paisagem, muda de aroma, muda de cor; ver uma montanha ao entardecer, depois de cruzar as águas poluídas da Baía de Guanabara, leva o cão sarnento a um transitório êxtase místico, o cão sarnento comunga com os santos esse dom, o dom de suportar o insuportável, de levitar, de operar milagres, de estar aberto para perceber as misérias mais recônditas, menos expostas, mais silenciosas (...).

(*Contos Oníricos I*. In: GARDEL, A. op. cit., p.5)

Ainda no fragmento (04), podemos perceber a oscilação do caráter dado pela voz narrativa à figura do cão sarnento, que, em determinado momento, muda de “tonalidade” e assume um contorno positivo, conseguindo suportar o insuportável e

experienciar um certo êxtase transitório. No fim das contas, podemos notar que o cão sarnento consegue, melhor do que o homem, conviver com as mazelas, as desesperanças, os conflitos e as misérias existenciais que atravessam a vida.

Partindo para os Contos Oníricos XV - fragmento (05) a seguir -, que optamos, devido ao tamanho, por trazer na íntegra, percebemos o seu aspecto de síntese vital, especialmente através da presença de uma narrativa veloz, atravessada por uma linguagem entrecortada, de sintaxe paratática. Aparecem, também, imagens e sons imiscuídos a pensamentos e sensações: tudo ali presente como num “flash” de câmera fotográfica ou nas lentes do cinema. Podemos evidenciar, assim, um *ethos* cuja voz traz a simultaneidade das múltiplas experiências características da contemporaneidade e do homem contemporâneo.

(05) Andando, mais uma vez, andando, mais uma vez procurando, mais uma vez passando por lugares ermos, mais uma vez seguindo em frente, mais uma vez a caminho, subindo morros, passando por comunidades sem Estado, contra o Estado, além do Estado, sendo respeitado como músico xamã, seguido por grupos de meninos-aviões sem camisa e de chinelos, por colegiais vestidas com uniformes de garis, por ruas esburacadas, empedradas, por desvios, por aclives, por declives que já passei um dia, que já estive em outros dias, em outros sonhos, em outras lembranças sensoriais, à altura do olhar, à minha altura, mas ainda assim era como se fosse uma câmera levada por alguém, uma câmera na mão, uma ideia sem cabeça, e o movimento ora era de passos, ora de deslizamento, ora saltitante, ora errante, ora onça à espreita, ora macaco no seu galho, andando pelas árvores, mais próximo do céu, o rabo como perna, a perna como rabo, a mente na amplidão, a sobrevivência, o outro predador, o outro presa, o outro outro, o outro como fonte sagrada da vida, na estrada um despacho, mais embaixo um camelô, ao lado um orador, mais dois passos e o cansaço quer me pegar, o cansaço, o viço às avessas, a morte, a fome, o medo, o átomo que não sangra, não cola, não tece, não cresce, não vira forma expandida, não sofre ferida, não sofre de incerteza, não abre o campo de visão, não convive com o não, não se apoia, não se derrete, não se envolve e segue caminhando, cabeça câmera na mão, no lugar certo, em movimento, agora esperto descendo o morro nesse momento, chegando na cachoeira da serra, na cachoeira de água desacorrentada, na cachoeira amada, diante da gente o desfiladeiro, a água forte, a reza forte, a viagem astral, o sinal, o signo, o sapo, o pulo do gato, a água é caudalosa, a pedra escorregadia, o dia finda, a linda, a mais linda de todas, a que esteve grande parte da jornada ao meu lado,

pára, joga fora o peso das bagagens, o parabelo, a peixeira e some na beira da cachoeira, não consigo mais ir para o outro lado, o lugar marcado na plateia, a nossa Vendéia, as veias abertas, onde o sol se põe, eu fico por aqui.

(*Contos Oníricos XV*. In: GARDEL, A. op. cit., p.32)

Como se pode perceber, o trágico, nesse conto, aparece justamente a partir da síntese vital de convivência de elementos de mundos diferentes, mas que, em alguma medida, convivem apesar de sua diversidade. Sendo assim, as imagens, associadas às sensações, aos pensamentos e aos desejos surgem como um apagar e acender das luzes, desvelando uma atmosfera de efemeridade e de inexistência. Aparecem, ainda, questões que se referem ao outro e à alteridade na voz enunciativa do autor, isto é, o outro como fonte sagrada da vida: “: "o rabo como perna, a perna como rabo, a mente na amplidão, a sobrevivência, o outro predador, o outro presa, o outro outro (...)”.

Além disso, o enunciador cria uma voz confessional contundente, expondo, com uma força sintética impressionante as suas fragilidades, ao mesmo tempo em que é influenciado pela velocidade do ritmo da narrativa imagética. Isso tudo é corporificado na figura de um homem que deve, acima de tudo, seguir o seu caminho: “: "não sofre ferida, não sofre de incerteza, não abre o campo de visão, não convive com o não, não se apoia, não se derrete, não se envolve e segue caminhando, cabeça câmera na mão, no lugar certo, em movimento, agora esperto descendo o morro nesse momento". O *ethos* trágico é corroborado, desse modo, a partir do tom do enunciador, que assume uma postura diante da vida que deve ser a de prosseguimento, a de andadura, apesar de todas as dificuldades e percalços da própria trajetória.

Partindo, por fim, para o primeiro excerto do conto “Nadando” – o excerto (06) a seguir -, percebemos que há uma voz narrativa que traz um sujeito dividido, dividido, dessa vez por uma figura feminina de oposição, que chama a personagem para o conflito entre o deixar-se levar pela experiência e o aprisionar-se pela racionalidade. O pensamento racional aparece, assim, como responsável pela obliteração dos sentidos e da imaginação.

Essa dualidade contém, em sua essência, o *ethos* trágico contemporâneo de que estamos tratando aqui.

(06) A saúde da cabeça é o delírio, não a contagem, o ordenamento, a medida. O pensamento tem que deslizar no nada como o corpo sobre o azulado da piscina, deixar-se levar refrescando o espírito como a brisa e a água clara, que amenizam a vida sob o forte calor de verão. Sempre estive dividido, preso, por um lado, pela contagem das braçadas e das chegadas e, por outro, mobilizado pelos apelos do pensamento, mais próximo das aves que migram em bando no céu, fazendo um V no voo em equipe, ou das nuvens ralas se apossando calmamente do Cristo e do Corcovado, que vejo quando nado de costas, possuído pela amplidão.

Ela, ao nadar, na verdade, compunha versos livres; e eu, ao contrário, trabalhava com formas fixas ou letras de canções.

(*Nadando*. In: GARDEL, A. op. cit., p.50)

Além disso, a imagem que atravessa todo o conto é do homem terrestre em luta consigo mesmo na tarefa de simplesmente “nadar” e na grande metáfora que esse ato – a natação – pode representar, isto é, a fluidez da vida e da própria existência. Nesse sentido, viver é jogar-se no abismo representado, no conto, não por um vácuo ou um espaço vazio, mas por uma piscina, lago ou mar. A voz narrativa dialoga, o tempo todo, com a imagem do aquático e da fluidez, numa imersão, ao mesmo tempo, sensorial, multi-imagética e também reflexiva da personagem consigo mesma.

O fragmento (07) a seguir revela a luta da personagem com ela mesma: não é com a figura feminina que ele (como homem) luta, mas consigo mesmo e com suas fragilidades e limitações. A “corrida das corridas”, então, simboliza a luta do sujeito consigo próprio para cumprir o seu “projeto de vida” e a imagem trazida pela voz narrativa é a da natação e da piscina. A dimensão trágica aparece justamente no esfacelamento do sujeito que, invariavelmente, perde sua identidade, não sabe quem é, onde está e para onde vai: “Parei no meio da piscina, tirei os óculos, olhei para um lado, olhei para o outro e não havia ninguém”.

(07) Ajeitei a máscara de nadar e mergulhei outra vez, o tempo urgia, minha companheira de raia já estava na terceira volta à minha frente e uma velada disputa passou a me visitar desde que conversáramos sobre as diferenças entre tempo corrido e tempo marcado. Ela usava um pé de pato imenso que dava agilidade e leveza a seus movimentos; ainda assim tentei alcançá-la, mesmo sem nadadeira, num racha pessoal que fazia da piscina, ao cair da tarde, uma estrada isolada, propícia para competições de vida e morte entre motoristas sem lei nem rei.

[...]

Depois dessa atitude, tudo começou a ficar claro para mim: estava sendo dada a grande largada para a realização da corrida das corridas! Vê-la debaixo d’água mudava em muito o seu perfil, que agora se metamorfoseava sem cessar, formas em trânsito embaçadas entre mulher, sereia, peixe, uiara, aerofólio, carroceria. Quando coloquei a cabeça para fora, nadando *crawl*, vi uma pessoa exatamente igual a mim, em pé, de terno e gravata, segurando uma pasta executiva, na borda lateral da piscina. Quando levantei outra vez a cabeça, após cinco braçadas, e olhei para o outro lado para soltar o ar e inspirar um novo, a pessoa agora estava na outra borda, inteiramente nua, ainda muito parecida comigo, mas com feições e corpo de um hominídeo entre o *Neandertal* e o *Homo Sapiens*. Parei no meio da piscina, tirei os óculos, olhei

para um lado, olhei para o outro e não havia ninguém, exceto um sujeito lendo o jornal numa longa espreguiçadeira branca.
(*Nadando*. In: GARDEL, A. op. cit., p.50-51)

No excerto (08), abaixo selecionado, fica nítida a voz narrativa que pretende uma superação dos obstáculos em uma espécie de diálogo interno, convocatório para uma missão de encontro do sujeito consigo próprio: “vou vencer essa corrida como os heróis mais improváveis da história”. Mas vencer, na visão trágica, não é uma luta em que há a resolução de um conflito, mas, ao contrário, a possibilidade de convivência do sujeito com toda sorte de mazela existencial, em uma não-idealização da vida. As imagens evocadas pelo *ethos* trágico revelam exatamente esse oscilar entre aquele que quer vencer e superar as dificuldades e aquele que cai em si e percebe que deve levar a vida contingencialmente: “Não, não sou nada disso, sou um nada, um nada cósmico, um nadador, nadando para lugar nenhum, dando voltas, indo e voltando numa piscina de clube, competindo, solitário, comigo mesmo”.

(08) Não, ah, não, comigo não violão, mesmo sem nadadeira, pé de pato, sou um boto rosa, vou vencer essa corrida como os heróis mais improváveis da história. Voltei a mergulhar, meus braços eram agora dois cutelos de açougueiro cortando ferozes as águas. Meus braços não são mais meus, são na verdade pura rotação em alta velocidade febril. Sou uma máquina futurista de Álvares de Campos, sou o protótipo de um novo ciborgue que vai revolucionar o mercado de robôs. Não, não sou nada disso, sou um nada, um nada cósmico, um nadador, nadando para lugar nenhum, dando voltas, indo e voltando numa piscina de clube, competindo, solitário, comigo mesmo.

(*Nadando*. In: GARDEL, A. op. cit., p.51)

O último fragmento selecionado para análise – o (09) – traz, belamente, o homem-menino-feto na barriga de sua mãe. A imagem da fluidez do líquido amniótico intrauterino mistura-se à da piscina, sugerindo a presença da fragilidade da infância, mas, ao mesmo tempo, da proteção do útero materno.

(09) Paro, então, na borda da piscina - dois gêmeos univitelinos, na lateral, se olham e riem por verem a sua duplicidade refletida, disforme, no espelho das águas –, me ponho em posição fetal, me solto flutuando, como se estivesse no líquido amniótico da barriga de minha mãe. Vem a lembrança de que quando eu tinha três ou quatro anos, quebrara o queixo na borda da piscina e é por isso que tenho até hoje essa pequena cicatriz escondida pela barba. Mas a bolsa estoura e o fluido se transforma em lama, não consigo me movimentar direito, estou enrascado, me sentindo mal, com movimentos lunares.

(*Nadando*. In: GARDEL, A. op. cit., p.51-52)

O *ethos* trágico emerge, entretanto, a partir da imagem da bolsa estourando e do fluido, antes límpido e protetor, assumindo as características sujas e poluídas da lama e da degradação, o que confere à narrativa, não só um caráter de reflexão sobre a existência, mas nos convida a um mergulho no universo plástico proposto pelo sujeito-enunciador. Uma metáfora contundente do homem contemporâneo “jogado” – como no nascimento – em um mundo fragmentado, não acolhedor e cruel.

As imagens decalcadas do *ethos* trágico nos remetem, assim, a um universo quase cósmico e nos movem para o interior de nós mesmos, a partir do momento em que o sujeito-enunciador da narrativa assume um tom extremamente especulativo, investigativo e exploratório da sua vida e da sua (possível) trajetória.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo pretendeu discutir a possibilidade da construção de um *ethos* trágico na produção ficcional contemporânea através da análise de 03 (três) contos selecionados. Partindo de pressupostos que coadunam estudos sobre o trágico na contemporaneidade, especialmente empreendidos por Mafessoli (2001, 2003, 2008) aos estudos sobre o *ethos* no discurso (empreendidos, sobretudo, por Maingueneau (2005, 2008, 2011), o trabalho pretendeu mostrar que, na contemporaneidade, a “voz narrativa” ficcional apresenta-se constituída a partir de imagens assumidas pelo locutor sobre si próprio no seu fazer narrativo.

Essas “imagens de si” no discurso frequentemente emergem com contornos trágicos, uma vez que o processo criativo contém uma relação paradoxal que permite a coexistência de elementos opostos: acaso e necessidade, dor e prazer, imanência e transcendência, sombra e luz, submissão e liberdade. Nesse sentido, a voz narrativa da qual emana o *ethos* trágico se faz autêntica através da afirmativa plena do presente e de uma percepção inelutável do vazio existencial que abre um campo infindável de possibilidades de vidas em devir. Essa múltipla abertura de possibilidades gera, invariavelmente, um homem angustiado e, de certa forma, perdido de si mesmo e apartado do outro com que (com) vive.

Longe do simplismo de considerarmos, neste estudo, a relação vida e obra, obra e biografia dos autores na contemporaneidade, trouxemos à tona o universo simbólico que só a linguagem em seu múltiplo espectro poderia ser capaz de engendrar. Por isso mesmo, através da noção de *ethos* trágico, buscamos delinear as “maneiras de falar de si” que o autor-locutor optou por realizar na sua narrativa. Trata-se, portanto, de um pensamento muito mais sofisticado e inerente à materialidade linguístico-discursiva que estaria em jogo na cena narrativa ficcional contemporânea. Assumindo essa postura, colocamos o próprio ato de criação como uma experiência de performatização das questões mais contraditórias que perpassam a experiência.

Assim sendo, como pudemos verificar nas análises realizadas, o sujeito-enunciador apresenta-se, invariavelmente, atravessado pela inconstância e pela dúvida, já que ele é “eu”, mas é também o “outro” em um jogo dinâmico que desvela, ainda, uma fluidez das relações interpessoais e afetivas.

Pudemos perceber também claramente, nos contos analisados, uma voz que clamava pela transformação de si, mesmo que essa transformação gerasse dor e sofrimento. Não havia, então, espaço para a inércia e a para a impotência. O homem, na narrativa trágica, é um homem que se move “apesar de”.

Nesse sentido, o *ethos* trágico, em última instância, foi responsável por trazer às narrativas analisadas imagens que representassem o lugar – fluido e inconstante, perdido e dilacerado – por que esse sujeito-enunciador teria que passar para ir ao encontro irremediável consigo mesmo. Esse encontro irremediável, em termos de criação, apresenta, por si só, uma dualidade do envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no próprio movimento de criação: a escrita é, assim, uma forma de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, R. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad de Mário Laranjeira. Prefácio Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988., p.22

BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral*. Trad de M. da Glória Novak e Luiza Neri Ver. Isaac Nicolaum Salum. São Paulo: Nacional, Ed da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. *L'ancienne rhétorique*. In: *Communications* 16. ,1966.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e Discurso: modos de organização*. São Paulo Contexto, 2008.

_____. *Identidade social e Identidade Discursiva: o fundamento da competência comunicacional*. Trad de Ângela M. da Silva Correa. In PIETROLUONGO (org). *O trabalho da tradução..* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 309-326.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

FABRICIO, B. F LOPES, L. P da M. *Discursos e vertigens: identidades em xeque em narrativas contemporâneas*. In: *Revista Veredas – Revista de Estudos Linguísticos*. Juiz de Fora, MG.: UFRJ, V. 6, N. 2, jul/dez 2002, p. 29

GARDEL, André. *Contos Oníricos e Outras Histórias*. [s.l: s.n], 2016 (No prelo).

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

LEITE, Luciana Paiva de Vilhena. *Do clássico ao contemporâneo: estratégias discursivas em textos de cartas do século XVI ao século XX*. Tese de Doutorado em Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2008.

_____. *A correspondência e o discurso de si: confissão ou ficção?* In: *Linguagem em (re)vista*. Ano 09. N. 17-18. Niterói, 2014.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. De Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MAFFESOLI, M. A. *A terra fértil do cotidiano*. In: *Revista FAMECOS*, N. 36. Porto Alegre, ago 2008, p. 5-9.

_____. *O instante eterno o retorno ao trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 2001a.

_____. *A conquista do presente*. Natal: Argos, 2001b.

MAINGUENEAU, D. *Ethos, cenografia e incorporação*. In AMOSSY, R. (org). *Imagem de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo Contexto, 2005.

_____. *Problemas de ethos*. In POSSENTI, S SOUZA-E-SILVA, M. C. P. (orgs). *Cenas da Enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. *A propósito do ethos*. In MOTTA, A. R. SALGADO, L. (ORGS). *Ethos Discursivo*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 11-29.

_____. *Análise se textos de comunicação*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *O contexto da obra literária*. Enunciação, escritor, sociedade. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

MOST, G. *Da tragédia ao trágico*. In: *Filosofia & Literatura - o trágico*. Org por Kathrin Holzermay Rosenfield. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Grinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad de Betina Bishop. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.