

**A 'NARRATIVA DE SI' E A IRONIA: UM ESTUDO DE CASO À LUZ DA
ANÁLISE DO DISCURSO**

**'SELF NARRATION' AND IRONY: A CASE STUDY UNDER A DISCOURSE
ANALYSIS SUPPORT**

Ida Lucia Machado¹

Resumo: Este artigo reunirá procedimentos discursivos com os quais trabalhamos nestes últimos anos: aplicaremos dados vindos da análise do discurso (AD) a fim de realizar a leitura/interpretação de alguns excertos ou citações retirados de uma pseudonarrativa de vida ocorrida em um mundo duplamente ficcional. Esta visão compósita se adéqua bem as perspectivas que nos são oferecidas pela análise do discurso, disciplina *transdisciplinar* que se enriquece cada vez mais ao incorporar procedimentos teóricos vindos de outros campos de pesquisas que como ela tomam a linguagem e seu uso como objeto de estudos. A Teoria de AD por nós escolhida continua a ser a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau (1983, 1995, 2008) que proporciona um excelente instrumental para a análise de discursos diversos, sejam eles de ordem do factual ou do ficcional. Iremos aqui associá-la a algumas ideias de outros teóricos tais como Bakhtin e Ducrot entre outros. No âmbito do *mundo dos discursos* incluiremos aqui um gênero especial que reúne literatura a relatos de vida. Optamos por chamar tal tipo de ações languageiras pelo sintagma *Narrativa de vida* ou *Narrativa de si*: o ato de contar uma história, seja em ocasiões informais (roda de amigos, festas familiares, etc.) seja em ocasiões mais formais (reuniões de trabalho, discursos em campanhas políticas, entrevistas, etc.) exige do narrador uma dose de estratégias de captação bem como a habilidade para a criação de estratégias de cumplicidade que serão dirigidas ao seu eventual auditório.

Palavras-chave: Narrativas de si; Análise do Discurso; Teoria Semiolinguística; Análise Transdisciplinar.

Abstract: This paper aims at joining discursive procedures we have been using lately. We also aim at interpreting some excerpts or quotations compiled from pseudonarratives of cotidian life in a double fictional world. Such view is adequate to a discursive perspective, a transdisciplinary field which absorbs theoretical procedures from several areas of knowledge. The chosen theoretical framework was Patrick Charaudeau's Semiolinguistics Theory (1983, 1995, 2008). It is a pertinent support to

¹ Professora da FALE/UFMG. E-mail: idaluz@hotmail.fr.

approach factual and fictional discursive orders. We aim at associating such theoretical framework with ideas from Bakhtin, Ducrot and others. In the *so-called* Discourse World it is relevant to include a special genre which joins literature and *life-reporting*. Thus, *Life Narrative*, or *Self-Narrative* deals with the act of reporting a story in informal contexts (among friends, in familiar parties and so on) or when it happens in formal contexts (working meetings, political manifestations, interviews and so on). Such narratives claim from narrator some capturing strategies, as well as, abilities to create commitment strategies directed to a possible audience.

Keywords: Self-narratives; Discourse Analysis; Semiolinguistics; Transdisciplinary Analysis.

Introdução

Este artigo reunirá procedimentos discursivos com os quais trabalhamos nestes últimos anos: aplicaremos dados vindos da análise do discurso (AD) a fim de realizar a leitura/interpretação de alguns excertos ou citações retirados de uma pseudonarrativa de vida ocorrida em um mundo duplamente ficcional.

Esta visão compósita se adéqua bem às perspectivas que nos são oferecidas pela análise do discurso, disciplina *transdisciplinar* que se enriquece cada vez mais ao incorporar procedimentos teóricos vindos de outros campos de pesquisas que como ela tomam a linguagem e seu uso como objeto de estudos.

A Teoria de AD por nós escolhida continua a ser a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau (1983, 1995, 2008) que proporciona um excelente instrumental para a análise de discursos diversos, sejam eles de ordem do factual ou do ficcional. Iremos aqui associá-la a algumas ideias de outros teóricos tais como Bakhtin e Ducrot entre outros. No âmbito do *mundo dos discursos* incluiremos aqui um gênero especial que reúne literatura a relatos de vida.

Optamos por chamar tal tipo de ações languageiras pelo sintagma *Narrativa de vida* ou *Narrativa de si*²: o ato de contar uma história, seja em ocasiões informais (roda de amigos, festas familiares, etc.), seja em ocasiões mais formais (reuniões de trabalho, discursos em campanhas políticas, entrevistas, etc.) exige do narrador uma dose de

² A escolha pelo termo *Narrativa de vida* tem nos acompanhado desde 2009 até agora. Ela é justificada por nós em vários artigos ou capítulos de livros, sendo o último de 2013.

estratégias de captação bem como a habilidade para a criação de estratégias de cumplicidade que serão dirigidas ao seu eventual auditório. Como a Semiologia observa essas estratégias com um olhar favorável e como a parte de liberdade de que dispomos em nossas lutas cotidianas com as palavras, os supracitados sintagmas pareceram-nos mais completos que os de *Autobiografia*, *Memórias* ou *Confissões*, por exemplo, já que exibem em si a intenção das ações que vão adotar: adequar palavras do melhor modo possível para que estas permitam a construção de uma *narrativa*.

Utilizaremos excertos ou citações de uma obra literária, para melhor esclarecer a entrada da narrativa de vida na AD. Acreditamos que trechos de um extenso discurso – como o de um romance – podem representá-lo bem, desde que seja feita

[...] a visualização de tais excertos não como uma parte isolada de um todo, nem como textos sem contexto, mas como textos *mais* seu contexto, como uma porção do todo [do livro que narra uma história] que foi por nós destacada para testemunhar que nossa análise diz respeito à totalidade da narrativa (e claro, uma certa totalidade). Lançamos então a hipótese de que o Projeto de palavra de um escritor se realiza em uma encenação que recobre a totalidade de sua obra e, ao mesmo tempo, pode ser encontrada na menor de suas partes. Talvez isso seja o que consideramos como a 'essência de um texto', que não deve ser julgado como algo monolítico (CHARAUDEAU, 1983, p. 154. Tradução e adaptação nossa, feitas especialmente para este artigo).

O modo de encarar tais excertos ou pequenas citações no âmbito do discurso literário proposto por Charaudeau coaduna-se com a teoria discursiva, considerada de modo amplo: no âmbito da AD não tomamos como objeto de análise frases sem contexto. No caso de um romance, mesmo algumas linhas deste, um parágrafo que seja, foram construídos para fazer parte de um todo, trabalho que obedece ao projeto de fala ou de escrita (CHARAUDEAU, 1983) de um escritor que escolhe diferentes atos de linguagem seguindo uma intenção, de modo que o produto desse trabalho concentre de modo harmonioso as diferentes vozes que habitam tais atos, como se estas fossem instrumentos de uma orquestra, na qual o escritor é o maestro³.

³ O leitor reconhecerá aí uma das muitas preciosas e pertinentes afirmações de Bakhtin sobre a polifonia. A da 'orquestra' por nós assimilada pode ser encontrada em seu livro *Poétique de Dostoiévski* (1970).

Quando um gênero se faz transgressivo e reflete sobre essa transgressão

Os excertos e citações são retirados do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Para melhor guiar a leitura do artigo, embora acreditemos que todos os leitores conheçam tal obra, não nos custa lembrar que as “Memórias” em pauta foram concebidas por um autor – ou *sujeito-comunicante*, na terminologia da Semiologia – cujo nome era Joaquim Maria Machado de Assis, em 1899, no Brasil. No mundo das palavras que constitui a narrativa em si, o autor convocou um *sujeito-enunciador* ou um narrador para assumir a voz e o nome de Brás Cubas, e assim poder fazer livremente, um relato de sua vida. Uma narrativa de si.

Cabe lembrar que a denominação *Memórias* é ambivalente, pois, se presta tanto às narrativas das vidas de personagens ilustres na História que realmente existiram e que julgaram ser necessário fornecer seu testemunho sobre fatos políticos importantes, como também o termo pode corresponder aos relatos sobre a vida de personagens que se situam entre o real e a ficção: o escritor francês Flaubert, por exemplo, escreveu em sua juventude um livro intitulado *Mémoires d'un fou* (1838), que se adapta bem à forma de narrar onde são divulgadas *confissões romanceadas*; nelas é difícil destacar a parte que cabe à vida do ser real e a parte que foi dada ao ser de ficção (FOREST & CONIO, 2004, p. 263).

O caso de Brás-Cubas é ainda mais complicado e, por que não dizer *transgressivo*, no sentido de que tal personagem de ficção, não foi alguém ilustre na vida do país: trata-se da personagem fictícia de um burguês como tantos que existiram no Rio de Janeiro, na época de Machado, a quem este deu o estatuto de alguém capaz de relatar sua vida banal. Coisas de escritor irônico, que sempre surpreenderam o leitor, sobretudo os que com Machado conviveram, ou pelo menos os mais nobres e afortunados do século XIX, que tinham por hábito a leitura das vidas de seres renomados. Porém, Brás Cubas, ao assumir a palavra fornece ao leitor muito mais que a sua simples narrativa de vida burguesa, monótona, porém, tranquila, que desfrutou

nesse mundo: ao falar de si, ele não deixa de enviar seu leitor ao Rio de Janeiro, capital do Império, com todas as suas contradições. Para Brás Cubas elas não têm muita importância, o mundo é como deveria ser: os ricos de um lado, os pobres e escravos de outro. Mas as contradições do Brasil ficam ali espelhadas ou espalhadas no livro de Machado para quem as quiser observar de mais perto. Elas fazem parte, implicitamente, do relato de vida de Brás Cubas.

Estaria Machado parodiando, com sua ironia habitual a obra de Chateaubriand (ou o título desta) *Mémoires d'outre tombe* (1849-1850) ao escrever este romance? Ou talvez as *Confessions* (1712-1778) de Rousseau⁴? Nada é impossível tratando-se da escrita machadiana! Se assim for, estaremos então diante de um jogo lúdico (ligado ao *Projeto de escrita* de Machado) que contém procedimentos paródicos que classificaremos no rol de escritos *não-sérios*⁵, pois permitem a entrada da ironia que, para nós é acompanhante privilegiada da paródia.

No livro, além de dar a palavra à personagem Brás Cubas, Machado transgredir o gênero *falar de si* mais uma vez: a personagem que decide contar sua vida e assume o estatuto de sujeito-enunciador, fala depois de morta. Quando o absurdo é muito grande, ele se torna natural, sobretudo se a ironia intervém na narrativa *post-mortem*. E ela se anuncia na insólita dedicatória do livro: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias póstumas”⁶. E, logo depois, no *Prólogo* intitulado “Ao Leitor”, onde já nos adentramos no *mundo de papel*

⁴ Chateaubriand inscreve suas “Memórias” em um gênero literário que se divide entre a autobiografia e as *Memórias* ligadas às épocas importantes da História da França. Embora sua intenção primeira tenha sido a de ‘se contar e exprimir seus sentimentos’ ou como ele mesmo disse “[...] explicar seu inexplicável coração” ele não segue a mesma linha íntima e pessoal de seu antecessor, Rousseau, em suas “Confissões”, onde o autor fornece ao leitor uma verdadeira Narrativa de sua própria vida.

⁵ Os termos de discurso “sério” e “não-sério” são de Pierre Bange em seu artigo « Une modalité des interactions verbales : fiction dans la conversation », 1986, p.215-232. Para Bange, o discurso « não-sério » está ligado a um registro lúdico, o que o diferencia do « discurso sério » : este último está ligado a um “registro fundamental” ou “natural” que faz parte inerente dos diferentes atos de comunicação que praticamos em nossas vidas.

⁶ Todas as citações de Machado de Assis são retiradas do volume 1, das *Obras completas de Machado de Assis*, Editora Nova Aguilar, 2008, que contém o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

ou da ficção, o *sujeito-enunciador*, pela voz de Brás Cubas, começa por zombar de si mesmo e de seu relato: “Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhafa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.” E, logo depois, no *Capítulo* Primeiro, Brás Cubas lança a seguinte reflexão onde toma por tema, em uma atitude bem discursiva, a construção, a encenação de sua palavra:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor [...]. Dito isso, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi.

O *sujeito-comunicante*, ou seja, Machado desmoraliza ou tira o aspecto de respeito que envolve os mortos e inverte a ordem tradicional da narrativa de vida: a de Brás Cubas começa pelo fim! Machado zomba assim dos discursos deste gênero – como os dos já citados Chateaubriand e Rousseau – que seguem as normas gerais deste tipo de escritos e se abrem pelo começo da vida do escritor que ali se confessa. Em Machado, a ironia provoca uma quebra nesse contrato e assim transgride a ordem do relato. E Machado faz mais que isso: deixa Brás Cubas anunciar a transgressão que está sendo processada na própria obra!

Ainda que a narrativa de vida de Brás Cubas seja ligada a situações e acontecimentos da vida cotidiana de uma classe privilegiada do Rio de Janeiro no século XIX, o romance vai dialogar com todos os seus leitores – os de ontem, hoje e amanhã – pois ele inclui em sua composição, estratégias destinadas a gerar certa surpresa no leitor, construídas com habilidade sobre a trajetória urbana de um ser banal. A ironia de base do romance é centrada no sujeito-falante ou *sujeito-que-se-conta*: ele é o protótipo de um anti-herói elevado ao grau de personagem principal do relato. Pode-se assim perceber, nas citações iniciais da obra de Machado o desejo de desvelar os bastidores do espetáculo, ou em linguagem analítico-discursiva: o desejo de fazer o leitor compartilhar o ato de construção da enunciação literária.

No âmbito da AD, notamos que “[...] o narrador se desdobra para julgar a pertinência de sua escolha enunciativa ou para produzir enunciados dos quais ele se distancia, dos quais ele não assume totalmente a responsabilidade” (TISSET, 2000, p.100). O ato de “tomar uma distância” que dá o espaço necessário para colocar em marcha o funcionamento irônico.

A reflexão que faz Machado sobre seus escritos pode ser julgada como um procedimento vindo de uma modalização autonímica, onde o *sujeito-enunciador* ao comentar sua fala “[...] produz uma espécie de enlaçamento da enunciação” (MAINGUENEAU, 1998, p. 158)⁷.

Examinaremos mais de perto, no próximo segmento, a questão da transgressão genérica bem como a da absorção do gênero *narrativa de vida* pela AD.

O gênero narrativa de vida e a análise do discurso⁸

A noção de gênero remonta à Antiguidade clássica, onde se referia a dois tipos de atividades discursivas: uma ligada ao discurso poético e outra, mais pragmática, ligada ao discurso social ou discurso da *pólis*. A sabedoria dos Clássicos operou uma distinção entre “estilos” ou para simplificar: a distinção entre discursos literários e não-literários foi levada em conta, sendo que o tom (ou o estilo) mudaria conforme as situações onde tais discursos fossem colocados em prática.

Desde então, o estudo dos gêneros tem sido objeto de vários trabalhos no âmbito das teorias literárias, mas, curiosamente, sua conceitualização foi deixada de lado pelas teorias discursivas. Somente na segunda década do século XX a questão começou a suscitar um grande interesse em teóricos do discurso, tanto na França, quanto no Brasil.

No entanto, para nós analistas do discurso, o grande precursor do conceito de Gêneros do discurso é sem dúvida Bakhtin, que, no livro *Esthétique de la création verbale* (1984) estuda a questão. O teórico russo propôs uma divisão entre gêneros

⁷ O termo “enlaçamento” vem de Authier-Revuz (1995).

⁸ O presente artigo retoma, traduz e completa alguns segmentos de outro artigo de MACHADO, I. L., 2006, p.264-272 (original escrito em francês).

simples e complexos: os primeiros designam os gêneros suscetíveis de acolher discursos mais livres ou mais espontâneos, discursos que se caracterizam por certa presteza em sua elaboração, já que são ligados às diferentes formas da comunicação cotidiana. Citemos como exemplo, as saudações, os diálogos, as mensagens breves enviadas por *e-mail* ou por celular, recados rabiscados às pressas sobre um *post-it*... Os segundos designam os gêneros mais ordenados e se encontram em todos os discursos que demandam um maior trabalho de elaboração, uma *mise en scène* mais cuidadosa: textos destinados a uma apresentação de trabalho em congresso, a um curso inaugural, a um livro, um artigo... Note-se que esta divisão não é rígida e que os primeiros gêneros (os simples) podem ser absorvidos pelos segundos (os complexos) ou vice-versa. Seria o caso, se pensarmos no romance de Machado aqui citado, das trocas comunicativas ou diálogos entre personagens inseridos no *discurso interior* da personagem Brás Cubas na construção/narrativa de sua vida.

De modo geral o gênero que chamamos aqui *narrativa de vida* (por considerar este sintagma mais amplo que *Memórias*, ainda que esta terminologia figure no título do livro de Machado em tela) visto pela análise do discurso é fruto de uma construção enunciativa elaborada no qual percebemos diferentes vozes que se colocam ao lado ou se misturam na voz do narrador. O gênero é comandado então pela personagem que fala de si, que conta sua vida, ainda que, no caso comece seu relato pelo fim desta.

O que é contar uma vida? Não se trata de apenas descrever uma série de ações ou acontecimentos. Não, realizar tal tipo de narração demanda uma atividade linguageira que “[...] se desenvolve em meio a certo número de tensões e mesmo de contradições” (CHARAUDEAU, 1992, p.712). Para este linguista, o ato de contar se situa entre ficção e realidade, isso por que:

Contar é uma atividade posterior à existência de uma realidade que é dada como *passada* (mesmo se ela for pura invenção), e ao mesmo tempo, esta atividade tem a faculdade de fazer nascer, de modo pleno e acabado, um universo, o *universo contado*, que precede a outra realidade que só tem sua existência garantida dentro desse universo. Nessas condições, como pretender que uma narrativa possa ser um reflexo fiel de uma realidade passada (mesmo se ela tiver sido vivida pelo sujeito que conta)? Vem daí uma primeira tensão para fazer crer no verdadeiro, no autêntico, na realidade,

dentro de uma atividade onde o aspecto ficcional é o que predomina. (CHARAUDEAU, 1992, p.712-713, tradução nossa)

Nesse sentido, a atividade linguageira que rege o gênero que agora nos ocupa é fruto de uma narração compósita, que empresta suas palavras a um imaginário social e a um imaginário subjetivo, que emana do *sujeito-comunicante* – ou autor do romance – com seu talento e suas idiossincrasias.

A *narrativa de vida* não é *a priori*, não é transgressiva. Porém consideramos que há *transgressão* a partir do momento em que aquele que constrói sua fala ou escrita amalgama diferentes tipos de discursos, discursos que tinham, em sua origem, uma intenção diferente da que vão assumir uma vez reunidos e abrigados sob o manto da *vis cômica*. Em outros termos, o *cimento* que virá consolidar a transgressão será representado pelo desejo de ironizar, que já se faz presente nas intenções do *sujeito-comunicante* (ou autor).

De um modo geral – e é este o caso das “Memórias” de Machado de Assis – os atos de linguagem que constituirão o discurso do livro, quando transgressivos, têm por objetivo zombar de atitudes de um determinado sujeito ou de uma sociedade, bem como das normas cristalizadas que regem as palavras do ser humano em sua vida no social.

Indo em uma direção contrária, Machado, ao conceber as “Memórias” de seu Brás Cubas convocou diferentes vozes que vieram dialogar umas com as outras em seu discurso, em uma alegre cacofonia polifônica. A Teoria da Polifonia concebida por Bakhtin (1970) e depois revisitada por Ducrot (1984) é de grande auxílio para todos aqueles que têm interesse em analisar discursos transgressivos.

Para Ducrot,

Falar de modo irônico é dar a um locutor L, a possibilidade de apresentar uma enunciação que exprime [também] a posição de um enunciador E, posição esta cuja responsabilidade L não assume já que considera absurda [...]. (DUCROT, 1984, p. 211, tradução e adaptação nossa.)

“Absurda”, ainda que o locutor a inclua em seu enunciado; L enuncia o que diz E mas não assume seus pontos de vista. Como vemos, a polifonia está na base da ironia

já que ela permite a duas (ou mais) vozes que se manifestem na arena linguageira sem que uma tenha que aderir, forçosamente, à outra.

Voltemos às “Memórias”. Vimos que a ironia opera seu trabalho de desmistificação desde o início da obra, e que sua presença será uma constante, seja por meio de *macro-antífrases*⁹, seja pela manifestação da ironia chamada “de situação” (MACHADO, 1988, p. 113): trata-se daquela onde se espera um acontecimento e é outro que surge, como se o destino zombasse das ambições das personagens.

Devemos notar que esta ironia é apresentada de modo doce-amargo pelo narrador das “Memórias”: Brás Cubas teve uma vida sem grandes sobressaltos, indo e vindo em sua cidade do Rio de Janeiro, frequentando os Cafés da moda, fazendo suas compras nas lojas da cidade, teve algumas histórias fracassadas de amor, teve um amigo que enlouqueceu¹⁰ ... Surge então a pergunta: qual foi a visada maior que levou Machado a fazer falar um personagem já morto? Os procedimentos linguageiros que o levaram a conceber as “Memórias Póstumas” não deixam de ser intrigantes e instigantes no decorrer da leitura: será que o livro vai, em algum momento, deslizar para um fantástico maior ainda e trazer ao leitor alguma *revelação* sobre a vida após a morte? De modo algum. Machado quebra esse tipo de expectativa. Ele se serve desse pretexto ou dessa narrativa *post-mortem* para poder difundir suas ideias sobre o Rio de Janeiro e sua burguesia entediada e sem nenhuma sombra de remorsos face às iniquidades por ela cometidas, burguesia que não escondia – salvo honrosas exceções – sua aceitação tácita da escravidão e das grandes diferenças sociais; enfim, burguesia preconceituosa, acomodada e satisfeita.

O grande interesse da obra reside na maneira de escrever machadiana que mostra sem disfarces, como se fosse algo normal, as mesquinhas de uns e de outros. No entanto, Machado não critica suas personagens, nem as acusa: ele as deixa simplesmente viver (ou no caso em questão, contar seu modo de viver). Por um lado, o

⁹ Se pensarmos na antífrase no sentido amplo do termo, podemos aqui apresentar um exemplo já fornecido no corpo do artigo: o momento em que o sujeito-enunciador qualifica ou desqualifica sua narrativa pois é “Obra de finado”– e o “finado”, além disso, se revindica como tal – é literalmente oposta às Memórias *canônicas*, isto é, as que são escritas pelo autor ainda em vida.

¹⁰ Trata-se de Quincas Borba, personagem recorrente na obra de Machado.

escritor parece intuir que a simples exposição dessa *fauna social*, mostrada sempre sob o signo da ironia será suficiente para fornecer um bom retrato da sociedade no Rio de Janeiro, no século XIX. Por outro lado, a cidade e seus habitantes fornecem o pano de fundo para que o escritor possa se deixar levar por suas divagações filosóficas e cínicas – à maneira de um Schopenhauer – sobre o mundo em geral e ao mesmo tempo ir refletindo, imerso no que agora chamamos de *modalidade autonômica* sobre a construção languageira de uma obra onde o tema central é, afinal de contas, uma narrativa de vida, mesmo que esta seja feita às avessas. Em suma,

Como em seus contos, os primeiros romances serviram para Machado tatear a matéria, a fim de explorar o continente humano da boa sociedade de um Rio escolhido como observatório e paradigma do mundo. Desse modo suas páginas aparentemente banhadas de sol, sua expressão direta e discreta na superfície do texto, irão esconder zonas insondáveis de sombra (STEGAGNO PICCHIO, 1996, p.44)

Sem dúvida, a ironia tem um aspecto solar, pois ela provoca o sorriso, mas ela também dá lugar à reflexão e “as zonas insondáveis de sombra” acima citadas enviariam, no modo de dizer de um analista do discurso, aos *não-ditos*, ao implícito do discurso. Por meio de um jogo que lhe é próprio, o discurso irônico desvela seu próprio desejo de se contar no momento em que a história se constrói; entretanto, a construção do gênero *narrativa de vida* se revela também paródica, como já dissemos, e logo, paradoxal: ela constrói um discurso sobre os exageros ou sobre a obediência às regras de outros discursos, isto é, ela *transgride*, alegremente, um gênero já conhecido e aprovado. A presença constante da ironia na construção/reconstrução de outros discursos e a reflexão sobre aquele que está sendo feito, eis os pilares do edifício machadiano nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Observemos um pouco mais algumas tramas ou lugares da ironia no próximo segmento.

O “não” machadiano

Em sua exposição sobre a polifonia, Ducrot (1984, capítulo 8) chama a atenção sobre a cisão do sujeito-falante, dentro de um mesmo enunciado. Este sujeito dividido aparece também nos enunciados que comportam uma negação sintática. Assim em um enunciado tal como:

(i) Machado de Assis não era escravagista.

dois pontos de vista, aparentemente incompatíveis podem ser encontrados:

(i’) Machado de Assis era contra a escravidão.

e

(i’’) [Como a “boa sociedade” de sua época] Machado de Assis era escravagista.

Em outros termos, toda negação existe para que alguém possa talvez pensar, em algum lugar do mundo, ao ler Machado de Assis: (i) que ele deixava um *sujeito-enunciador* exprimir uma opinião favorável para a escravidão; (ii) que simplesmente deixava de lado o assunto e assumia uma atitude *neutra*, logo, uma atitude que não seria forçosamente contra tal situação; (iii) que ele renegava a escravidão e deixava isso transparecer em filigrana: o que significa que ele poderia ter uma opinião diferente daquela que era negativamente expressa por suas personagens e pelo narrador. Sobre essa questão, é preciso deixar claro que, salvo em um conto¹¹, as personagens machadianas consideram os escravos negros como elementos de decoração, como móveis, ou seja, coisas que não têm necessidade de se exprimir nem de defender suas ideias¹².

Seja como for, a negação é um ato polifônico, que se abre a várias interpretações e, sobretudo, como já foi dito, pode dar lugar para a inserção da ironia, em certos casos; é o que acontece no último capítulo das “Memórias” aqui enfocadas. Note-se que, ao negar, o escritor lembra ao leitor que toda negação supõe uma afirmação.

¹¹ Intitulado “Pai contra mãe”.

¹² Em nossa opinião, esta atitude (uma escrita concebida em torno dos dominadores e que negligencia os dominados) pode também ser vista em Camus, em seus dois romances *L’Étranger* e *La Peste*, ambos escritos no século XX, mas com uma pequena diferença, pois no mundo camusiano os “excluídos” são os árabes e não os negros.

O último capítulo do livro recebe o título *Das negativas*. De fato, embora numerosas, elas se reúnem em um único parágrafo, que aqui transcrevemos:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor de meu rosto. Mais; não padeci a morte de d. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.

É interessante notar as técnicas de modalização colocadas em cena neste excerto. Uma modalização interna ao procedimento da enunciação e que

[...] testemunha sobre o modo pelo qual o sujeito falante “se apropria da língua” para organizá-la em discurso. E neste processo de apropriação o sujeito falante é levado a se situar em relação a seu interlocutor, em relação ao mundo que o envolve, e em relação ao que diz. (CHARAUDEAU, 1992, p. 572, tradução nossa)

Em toda a obra de Machado de Assis, podemos notar a preocupação do *sujeito-comunicante* para manter uma posição face aos três elementos supracitados. Os apelos ao “Caro leitor” ao longo do livro fazem parte do estilo machadiano: assim agindo, o escritor coloca em cena o que chamamos, seguindo Charaudeau (1997), de estratégia de captação do *sujeito-interpretante* (ou leitor real); este é por assim dizer, transportado para um mundo de papel, o universo de ficção, e começa a fazer parte da população de personagens deste universo, tornando-se, além disso, um cúmplice do *sujeito-enunciador* (ou narrador).

Quanto às relações do *sujeito-comunicante* com o mundo, relações que, espera-se, sejam por ele especificadas, vimos como Machado de Assis as encarava: ele guarda suas distâncias para melhor poder expô-las, sem cair em contradições. Entretanto, seu discurso aparentemente *neutro* esconde implícitos *ferozes*. O sentido do mundo descrito

ou relatado pelo escritor brasileiro não se encontra somente no explícito de suas palavras ou no implícito destas: ele está na conjugação das duas partes.

Finalmente, as relações do *sujeito-comunicante* com o que planeja e arquiteta colocar em seus enunciados, nos faz entrar no jogo profundo da escrita machadiana, escrita que zomba dela mesma e do ato que a produz. Daí o último capítulo, anunciado por um ato metadiscursivo de modalização: “Este último capítulo é todo de negativas”. Aliás, as modalidades metadiscursivas não faltam na obra: o narrador das “Memórias” não escreve nem com excessos nem com faltas, à imagem de sua vida enquanto ser empírico. É o que declara a sua voz através de seu sujeito-enunciador já que: “[...] Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguia nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida”.

Algumas palavras para concluir

Neste belo exercício de escrita, Machado reserva ainda uma grande surpresa para seu leitor: aquele que pensar que a narrativa de vida de Brás Cubas foi a de uma “vida sem nenhum interesse” ou que houve um afastamento muito grande do escritor em face de suas personagens e da situação de seu país está enganado... A distância machadiana revela a presença de interdiscursos ferinos que vêm, com passos de gato, atravessar seu discurso. Em nossa opinião, Machado de Assis quis dizer em seu livro, valendo-se de um desses interdiscursos, que o mundo vivido pela sua personagem era um mundo mesquinho, banal e cruel. A prova ou ironia última do livro é exposta no enunciado que fecha as “Memórias”: “[...] não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”, enunciado transgressivo e que deve ter causado espanto ou mal-estar em muitos leitores moralistas ou cristãos, pois Machado se coloca aqui na contramão da sacrossanta instituição da Igreja, com seu “Crescei e multiplicai-vos” bíblico, em um gesto irônico ousado, pleno de lucidez e também de amargura.

Em suma, assim são os escritos transgressivos: eles podem ser amados ou não. A AD, disciplina que comandou a parte teórica deste artigo, curiosamente, surgiu também

MACHADO, Ida Lucia. A 'narrativa de si' e a ironia: um estudo de caso à Luz da Análise do Discurso. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v.1, n. 1, p. 01-16, ago./dez. 2013. (ISSN 2317-1006 – online).

para transgredir a ordem fixa de discursos dogmáticos e imutáveis que por vezes, tendem a se perpetuar em nossa sociedade além de se posicionar contra estudos linguísticos que não levam em consideração as emoções dos sujeitos-comunicantes, seus sentimentos profundos, suas estratégias para sobreviver e enfrentar o mundo da comunicação em sociedade.

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives e non-coïncidences du dire*. Paris : Larousse, 1995.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoievski*. Paris : Seuil, 1970.

_____. Les Genres du Discours. In : *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.

BANGE, Pierre. Une modalité des interactions verbales : fiction dans la conversation, in *DRLAV*, n° 34-35, 1986, p. 215-232.

CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris : Gallimard, 1942.

_____. *La Peste*. Paris : Gallimard, 1947.

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

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

_____. Une analyse sémiolinguistique du discours. In : *Langages* numéro 117, *Les Analyses du discours en France*. Paris: Larousse, 1995, p.96-111.

_____. *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris : Nathan-INA, 1997.

_____. *Linguagem e discurso. Modos de Organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHATEAUBRIAND, François-René. Mémoires d'Outre-tombe, 1848. Disponível em : www.bouquineux.com/index.php?telecharger=75&Chateaubriand

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.

MACHADO, Ida Lucia. A 'narrativa de si' e a ironia: um estudo de caso à Luz da Análise do Discurso. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v.1, n. 1, p. 01-16, ago./dez. 2013. (ISSN 2317-1006 – online).

FLAUBERT, Gustave. *Mémoires d'un fou*, 1838. Disponível em: www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre1986.html

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.

FOREST, Philippe & CONIO, Gérard. *Dictionnaire fondamental du Français Littéraire*. Lisieux : Maxi-Livres, 2004, p. 263.

MACHADO, Ida Lucia. Le genre mémorialiste et l'ironie: une étude de cas à la lumière de l'analyse du discours. In : LÉVÊQUE, Laure (éd.) *Liens de mémoire. Genres, repères, imaginaires*. Paris : L'Harmattan, 2006, p.263-272.

MACHADO, Ida Lucia e LESSA, Cláudio Humberto. Reflexões sobre o gênero Narrativa de Vida do ponto de vista da Análise do Discurso. In: NUNES DE JESUS, Sérgio e RAMOS DA SILVA, Sueli (org.) *O discurso e outras materialidades*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, p.102-122.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra completa em quatro volumes*, volume 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p.623-758.

_____. *Quincas Borba*. In: *Machado de Assis - Obra completa em quatro volumes*, volume 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008, p.759-928.

_____. *Pai contra mãe*, 1906, disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=1951

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 2001 (tradução do original em francês: *Analyser les textes de Communication*. Paris: Bordas, 1998.)

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *La Littérature brésilienne*. Paris: P.U.F. Col. « Que sais-je ? » 2^o. Ed., 1996.

TISETT, Carole. *Analyse linguistique de la narration*. Paris: SEDES, 2000.

Recebido em outubro de 2013.
Aceito em novembro de 2013.