

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Fernanda Isabel Bitazi

A (des)construção pela ironia: vozes veladas e desveladas
nas narrativas curtas de Moacyr Scliar

São Paulo
2007

FERNANDA ISABEL BITAZI

**A (DES)CONSTRUÇÃO PELA IRONIA: VOZES VELADAS E DESVELADAS
NAS NARRATIVAS CURTAS DE MOACYR SCLiar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez

São Paulo
2007

B624d Bitazi, Fernanda Isabel

A (des)construção pela ironia: vozes veladas e desveladas
nas narrativas curtas de Moacyr Scliar / Fernanda Isabel Bitazi.

-- São Paulo, 2007.

165 p ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, 2007.

Orientação: Prof^a Dr^a Aurora Gedra Ruiz Alvarez.

Bibliografia: p.: 154-158

1. Ironia (Linguística).
 2. Hierarquia enunciativa de vozes.
 3. Tensão entre o dito e o não dito.
 4. Argumentação indireta.
- I. Título.

CDD: 410

FERNANDA ISABEL BITAZI

**A (DES)CONSTRUÇÃO PELA IRONIA: VOZES VELADAS E DESVELADAS
NAS NARRATIVAS CURTAS DE MOACYR SCLIAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Maria Thereza Martinho Zambonim
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Norma Discini Campos
Universidade de São Paulo

À Aurora, um exemplo de dedicação e de persistência e, sobretudo, um exemplo de amor ao conhecimento; e a meus pais, por estarem comigo em *todos* os momentos.

AGRADECIMENTOS

Ao Mackpesquisa, pelo incentivo financeiro, sem o qual, seria difícil a divulgação de nossos trabalhos acadêmicos em outras instituições de ensino.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pela concessão do Bolsa Mestrado, incentivo financeiro este imprescindível para que o sonho de cursarmos o Mestrado fosse de fato realizado.

A todos os docentes do curso de Mestrado em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, por contribuir para a nossa formação intelectual.

A todos os demais alunos — e, portanto, amigos — que nos acompanharam nesses dois anos de Mestrado, contribuindo não somente com seus conhecimentos, mas, sobretudo, com seu afeto e incentivo.

[...] Bastava-me o ato de escrever. Colocar no pergaminho letra após letra, palavra após palavra, era algo que me deliciava. Não era só um texto que eu estava produzindo; era beleza, a beleza que resulta da ordem, da harmonia. Eu descobria que uma letra atrai outra, que uma palavra atrai outra, essa afinidade organizando não apenas o texto, como a vida e o universo. O que eu via, no pergaminho, quando terminava o trabalho, era um mapa, como os mapas celestes que indicavam a posição das estrelas e dos planetas, posição essa que não resulta do acaso, mas da composição de misteriosas forças, as mesmas que, em escala menor, guiavam minha mão quando ela deixava seus sinais sobre o pergaminho (Moacyr Scliar, *A mulher que escreveu a Bíblia*).

RESUMO

Visto a ironia ser uma estratégia lingüístico-discursiva que tem por fim desvelar a contradição dos seres e das situações por elas vividas e, por conseguinte, revelar uma argumentação indireta do enunciador frente a essas contradições, o presente trabalho tem por objetivo verificar o funcionamento e a função dessa estratégia em algumas das narrativas curtas de Moacyr Scliar, ou mais precisamente, o modo como o enunciador de cada um de seus textos irônicos estrutura peculiarmente os aspectos constitutivos da ironia a fim de questionar tacitamente a reificação das relações humanas levada a cabo pela sociedade capitalista contemporânea. Nessa organização estrutural, ressaltamos a importância desse questionamento indireto que o enunciador nos sinaliza a partir do embate que ele promove entre o seu ponto de vista ideológico e a visão de mundo das personagens e do narrador. Tal importância reside em que desse confronto é que inferimos os valores que são desvelados e, por extensão, destronados sorrateiramente por esse enunciador, fato este que acaba por fazer os enunciatários refletirem mais sobre o porquê tais valores estão sendo postos em xeque.

Palavras-chave: Hierarquia enunciativa de vozes. Tensão entre o dito e o não dito. Argumentação indireta.

Abstract

Seeing that irony is a linguistic-discursive strategy aimed at unveiling the human being and his experience's contradictions, and, therefore, revealing an indirect argumentation from the enunciator toward these contradictions, the present dissertation intends to verify the process and function of this strategy in some short narratives by Moacyr Scliar. In other words, our purpose is to understand how the enunciator from each of Scliar's ironic texts, in his own peculiar way, structures the constitutive aspects of irony, in order to tacitly question the reification of the human relations, carried out by the contemporary capitalist society. In this structural organization it is noteworthy that the enunciator's indirect questioning rises from the confrontation it promotes among his ideological point-of-view, the character's and the narrator's worldview. This confrontation allows the inference of the unveiled values that are, as a result, sneakily dethroned by the enunciator, which makes the enunciatee have a deeper reflection on the reason why these values are being questioned.

Keywords: Enunciative voices hierarchy. Tension between the said and the non-said words. Indirect argument.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	IRONIA: UMA QUESTÃO DE HIERARQUIA DE VOZES	14
3	O ARDILOSO JOGO DUPLO DA IRONIA	92
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154
	ANEXOS	159

1. Introdução

Na introdução de seu livro *Elementos de análise do discurso* (2005, p. 9-11), Fiorin ressalta a importância de estudarmos um texto, buscando depreender a gramática do discurso que lhe é subjacente, pois é dessa forma que, nós, leitores, podemos inferir, de modo mais adequado, quais são os seus possíveis sentidos. Portanto, para conseguirmos isso, não basta apenas utilizarmos a nossa capacidade intuitiva: é preciso ultrapassarmos essa capacidade, tornando “explícitos [os] mecanismos implícitos de estruturação e de interpretação de textos” (ibidem, p. 10). É a explicitação desses mecanismos que, ainda conforme as considerações de Fiorin (p. 10), podemos, então, nos transformar em “bons leitores”.

Essas ponderações iniciais já são suficientes para que comecemos a esboçar o objetivo deste nosso trabalho, que é o de verificar o funcionamento e a função da ironia nas narrativas curtas de Moacyr Scliar. Segundo Beth Brait (1996, p. 16), a ironia é uma “categoria estruturadora de texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação”. Articulando essa citação com as mencionadas ponderações teóricas, podemos deduzir que a ironia é um dentre os vários mecanismos que estrutura a gramática discursiva de qualquer texto, literário ou não. No caso específico dos textos literários, como uma de suas funções é a de revelar-nos o compromisso do escritor com a forma (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106), isto é, o seu modo de reorganizar o real por meio de “*expedientes verbais, muitas vezes louquíssimos*” (BARTHES, 1978, p. 23), então, podemos agora passar do esboço para a especificação do objetivo de nosso trabalho, que será, pois, estudar como os enunciadores de duas narrativas irônicas de Moacyr Scliar

organizam determinados elementos discursivos e lingüísticos para instaurar a tensão irônica entre o dito e o não dito e, por conseguinte, para fazer-nos inferir a tácita crítica desses nossos interlocutores acerca da intolerância e da dissimulação levadas a cabo pela sociedade contemporânea. A propósito da argumentação indireta dos enunciadores, é importante lembrarmos que esse ponto de vista irônico é por nós inferido não apenas a partir dos mecanismos discursivos e lingüísticos geradores da ironia, mas também a partir de seu contexto de produção mais imediato que diz respeito às condutas de reificação praticadas pela sociedade contemporânea.

Portanto, a significação irônica só ocorrerá de fato, se nos posicionarmos como destinadores perspicazes dessa significação, ou melhor, se compreendermos os efeitos de sentido do discurso irônico e as funções desses efeitos como produtos de uma abordagem tanto interna, quanto externa dos textos, uma vez que é possível estudá-los sob dois pontos de vista complementares: um deles se refere à análise dos mecanismos sintáticos e semânticos responsáveis pela produção de sentidos, e o outro concerne a tal produção de sentidos como decorrência de determinadas condicionantes históricas e de determinadas relações dialógicas de um texto com outros (FIORIN, 2005, p. 10).

Todas essas questões anteriormente elencadas por nós sobre a ironia são abordadas nos dois capítulos que compõem esse trabalho. Contudo, cada um desses capítulos trata de assuntos mais específicos acerca desse fenômeno discursivo. Assim sendo, no capítulo “Ironia: uma questão de hierarquia de vozes”, nos concentramos em fazer um levantamento das principais peculiaridades da ironia — dentre elas, a tensão entre o dito e o não dito, bem como a importância da hierarquia polifônica de vozes para a instituição dessa tensão irônica, hierarquia esta

na qual narrador, enunciador, narratário e enunciatário correspondem a posicionamentos discursivos distintos —, não deixando, claro está, de analisar o funcionamento dessas peculiaridades em um dos contos de Moacyr Scliar, a saber “Um mentiroso, aquele velho”. Para tratar de todos esses aspectos embaixadores da ironia, valemo-nos, principalmente, das considerações teóricas de Beth Brait presentes em sua obra *Ironia em perspectiva polifônica* (1996), e para discutir sobre a hierarquia polifônica de vozes, recorreremos, sobretudo, às ponderações de Fiorin expostas nos livros *Elementos de análise do discurso* (2005) e *Astúcias da enunciação* (2001), às de Orlandi explanadas em suas obras *Análise de discurso: princípios e procedimentos* (2003) e *Discurso e leitura* (1996b), bem como à clássica distinção que Wayne Booth fez entre autor implícito, autor e narrador em *Retórica da ficção* (1980).

Já no capítulo “O artiloso jogo duplo da ironia”, damos continuidade à discussão sobre a tensão irônica e sobre a hierarquia polifônica de vozes, porém, tal discussão é associada mais especificamente à relação de subversão que o conto “O tio pródigo” estabelece com a parábola bíblica do filho pródigo, relação esta que é estabelecida pelo enunciador para que ele possa ironizar a conveniência do ato de dissimular o amor e o carinho para a obtenção de um determinado objetivo. Nesse capítulo, também discutimos sobre o fato do enunciador de cada um dos contos analisados instaurar a ambigüidade irônica com o objetivo de fazer o enunciatário fruí-la como vítima ou como parceiro desse tácito ato crítico. Aliás, como dissemos que cada uma das narrativas possui um enunciador, então também tecemos algumas considerações sobre o fato de que, apesar dos enunciadores de diferentes textos irônicos terem em comum a imagem de um enunciador cuja voz é a de um questionador discreto, cada um deles possui uma identidade específica,

dependendo da finalidade, isto é, do aspecto da realidade que cada um almeja reelaborar criticamente pelo viés irônico.

Nas considerações finais, retomamos e comentamos, resumidamente, todas as questões sobre a ironia abordadas detalhadamente durante todo o nosso trabalho, finalizando tais considerações com a idéia de que o compromisso de Moacyr Scliar com a forma reside em como os elementos constitutivos da ironia foram singularmente instaurados, em cada um dos textos analisados, por meio de determinadas escolhas lingüístico-discursivas.

Para finalizar, desejamos manifestar que a nossa escolha pelas narrativas curtas de Moacyr Scliar para estudarmos o funcionamento da ironia tanto interna, quanto externamente, justifica-se por muitos desses textos exporem aos nossos olhos, com muita sutileza, mas, ao mesmo tempo, com muita argúcia, as contradições da sociedade capitalista contemporânea, cujo aparente respeito em relação ao outro acaba por ser destruído pelo olhar ardiloso e sorrateiro do enunciador. Desse modo, é inferindo a maneira como esse enunciador lança esse seu olhar percuciente a essa realidade, que também nos tornamos observadores mais atentos ou, para retomar a expressão de Fiorin, transformamo-nos em “bons leitores” desse fenômeno discursivo que é a ironia, bem como da realidade em que estamos inseridos.

2. Ironia: uma questão de hierarquia de vozes

Eu quisera ver o mundo
(Drummond)

*Eu quisera ver o mundo
como o vê Sérgio Bernardo:
ver, no mundo, os muitos signos
que vigiam sob as coisas.*

Antes de mergulharmos propriamente no cerne deste trabalho, que versará sobre a ironia em duas das narrativas curtas de Moacyr Scliar — “Um mentiroso, aquele velho” e “O tio pródigo” —, é importante retomarmos algumas questões acerca da função da literatura e conhecermos, ainda que de modo sumário, certas constantes temáticas presentes na obra do escritor gaúcho, sobretudo em seus contos. Esse nosso procedimento tem por objetivo tornar mais compreensível o uso da ironia como *estratégia de estruturação* e, principalmente, como *estratégia de crítica* a uma determinada realidade social, bem como ampliar algumas considerações teóricas sobre o uso da ironia por Scliar em seus contos e de outras estratégias lingüístico-discursivas que esse escritor utiliza para questionar a realidade.

Quando dizemos que a ironia é uma estratégia de crítica a uma determinada realidade social, não pretendemos afirmar com isso que seu objetivo é ser uma arma que deve exterminar as mazelas do mundo real de modo a torná-lo mais apazível. Para esclarecer essa nossa afirmação, convém fazermos um paralelo dessa idéia com uma outra: a de que também a literatura não é uma arma contra a realidade. Segundo Perrone-Moisés (1990, p. 104):

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.

Como podemos notar, a literatura faz-se a partir do real, mas faz isso de modo a reorganizar esse real, de modo a transformá-lo em um outro mundo, o qual traz em si aquilo de que a realidade carece. Esse mundo de palavras é, pois, para nós, um reduto onde podem estar confinados alguns valores éticos que, no mundo real, são abafados, subjugados por determinados valores materialistas e individualistas. A obra de Scliar parece justamente que “empreende dizer as coisas como são, faltantes”, ou melhor, por detrás da reificação que permeia as relações de uma personagem para com a outra ou de um narrador para com as personagens, insinua-se o que deveria existir na realidade: o respeito e a humanização entre as pessoas. Como poderemos verificar, a ironia é uma das maneiras de que se vale o escritor gaúcho para criticar implicitamente a prática dessa falta de humanização e, por conseguinte, resgatar, ainda que indiretamente pelo universo fictício, a prática desses valores éticos. Mas, deixemos para verificar como a ironia cumpre essa sua função crítica no momento de analisarmos os contos selecionados para esse fim. Por ora, é preciso especificarmos um pouco mais quais valores reificadores são questionados ironicamente em grande parte das narrativas curtas de Moacyr Scliar. Para isso, ouçamos algumas das considerações de Regina Zilberman (2000, p. 7-8) em seu texto “Insólito — mas coerente: o conto de Moacyr Scliar”, acerca de uma das temáticas constantes presentes nos contos do escritor brasileiro:

São contos que se revelam parábolas da sociedade contemporânea. A concorrência — norma imposta pelo capitalismo — só é vencida pela eliminação sumária dos competidores, o que provoca a violência ilimitada, provenha ela de dentro ou de fora do indivíduo.

Por esta razão, a temática da crueldade e da violência atravessa a trajetória do Scliar contista. [...]

Os vários contos que enfocam o erotismo e o sexo desdobram a concepção antes descrita, mostrando um relacionamento em que as agressões e o desejo de dominação do outro se superpõem ao amor, à amizade, ao respeito e ao equilíbrio.

Embora o erotismo e o sexo não sejam explorados nas duas narrativas irônicas que serão por nós analisadas nesse trabalho, ambas apresentam a temática “do refinamento da crueldade humana” (ZILBERMAN, 2000, p. 7) que permeia as relações entre os indivíduos, entendendo-se crueldade aqui não como um ato de violência física¹, mas sim como um ato de desrespeito ao outro. Esse desrespeito se revela, ao menos nos dois contos a serem examinados, por meio da intolerância de um sujeito para com o modo de ser de um outro e também pela prática da dissimulação dos indivíduos para conseguir às custas de sua alteridade um determinado objetivo. Intolerância e dissimulação são, portanto, modos de agressão, de violência de uma pessoa sobre a outra, modos estes que “se superpõem ao amor, à amizade, ao respeito e ao equilíbrio” que deveriam configurar na realidade.

Conforme já afirmamos, todas essas temáticas reificadoras são questionadas, nos contos a serem analisados, pela instauração da ironia, ou mais especificamente, tais temas são destronados, ainda que sub-repticiamente, pela ironia. E esse destronamento decorre da maneira como a ironia é *estruturada* nesses textos, ou melhor, decorre dos vários mecanismos gramaticais, discursivos e contextuais manejados pelo escritor para reorganizar ironicamente o real em seus contos. Essa reorganização, portanto, está relacionada com o compromisso que o escritor deve ter com a forma para engendrar um novo mundo, um mundo de palavras que deve

¹ O ponto de vista sobre a presença da violência na obra de Scliar adotado por Zilberman em seu artigo “A crítica social nos contos de Moacyr Scliar (2001) parece ser um pouco diferente do que estamos abordando nesse trabalho, pois, para ela, a violência presente em alguns contos de *O carnaval dos animais* parece estar associada ao significado simbólico da *aniquilação* que seus personagens *podem* ou *parecem poder* sofrer fisicamente (2001, p.10-12).

justamente contestar a realidade. Segundo Perrone-Moisés (1990, p. 106), esse compromisso com a forma na literatura:

[...] é indispensável porque só ela dá aquela visão aguçada que abre trilhas no emaranhado das coisas. Ao selecionar, o escritor atribui valores, e ao fazer um arranjo novo sugere uma reordenação do mundo. É por esse artifício da forma que a literatura atinge uma verdade do real, e é por atingir essa verdade que ela escandaliza.

É justamente essa reconfiguração do real, feita pelo escritor por meio de certos mecanismos estruturadores, que é responsável por escandalizar os valores reificadores, sendo a ironia uma das estratégias discursivas que pode servir à literatura para escandalizar, isto é, para questionar tacitamente tais valores. Aliás, nesse nosso trabalho, poderemos verificar que o compromisso com a forma assumido por Moacyr Scliar não decorre apenas do uso do insólito em muitos de seus contos, elemento este que Zilberman (2000, p. 7) afirma, no ensaio teórico a que fizemos menção anteriormente, ser uma das principais características presentes em muitos dos relatos desse escritor. Esse enfoque na reorganização do real como decorrência da instauração de elementos não pertencentes ao mundo empírico também é comentado em um outro ensaio dessa estudiosa da literatura denominado “A crítica social nos contos de Moacyr Scliar” (2001, p. 9-15), a partir do qual sabemos que nos contos do livro de estréia do escritor gaúcho intitulado *O carnaval do animais*:

[...] o fantástico continua possibilitando o exercício da atividade crítica; e estabelece uma relação de contigüidade com o cotidiano, iluminando sua banalidade e acentuando a carga opressiva que exerce sobre o indivíduo, quando este vive num regime de relações de produção marcado pela desigualdade (ibidem, p. 14).

De fato o fantástico e o insólito são meios de que se vale Scliar para questionar a banalidade de um regime de produção que oprime o indivíduo; mas

desejamos enfatizar que também a ironia é uma outra estratégia largamente utilizada pelo escritor gaúcho em seus contos, com o mesmo fim de questionar essa banalidade ou algum outro aspecto da realidade. Aliás, a ironia como um dos elementos fundamentais de reorganização da realidade efetuada por Scliar é confirmada por Carlos Vogt (1989, p. 49) em “A solidão dos símbolos (Uma análise da obra de Moacyr Scliar)”, por Silverman (1978, p. 170-189) em “A ironia na obra de Moacyr Scliar” e por Jozef (1982, p. 5) em “Parábola lírica ou conto de fadas para adultos”.

Contudo, como a Vogt e a Josef não lhes interessa falar especificamente do uso da ironia nos textos de Scliar, esses teóricos apenas apontam o fato dessa estratégia lingüístico-discursiva ser uma constante na obra desse escritor; mesmo Silverman, cujo ensaio trata especificamente da ironia na obra de Scliar, tece comentários somente sobre a função crítica exercida por tal mecanismo em várias das obras desse escritor, bem como sobre o tom ou a nuance — “vibrante, intensa, própria de sua espécie particular de parábola contemporânea” (1978, p. 170) — e a emoção que a ironia pode ocasionar nos seus leitores — “A ironia provoca no leitor gargalhadas e lágrimas, compaixão e aversão” (ibidem, p. 173). A nenhum desses teóricos da literatura lhes interessou, portanto, abordar *como* Moacyr Scliar instaura a ironia em muitos de seus textos; é, pois, o que iremos fazer nesse trabalho: verificar, pela análise de “Um mentiroso, aquele velho” e de “O tio pródigo”, como se dá o funcionamento da ironia, ou melhor, verificar que expedientes verbais e discursivos esse escritor utiliza para cumprir a função de reordenar o real de modo a questioná-lo veladamente.

Se, por um lado, Moacyr Scliar, como tantos outros escritores, assumem um compromisso com a forma, isto é, reorganizam o real por meio de um “novo arranjo”,

nós, leitores devemos, por outro lado, mergulhar nesse mundo textual, nesse mundo de formas que é a literatura, para entrarmos em contato com outros pontos de vista sobre o mundo e, posteriormente, para regressarmos à realidade, trazendo conosco uma experiência diferenciada. Cortázar (1993, p. 149-150), ao tratar em seu texto “Alguns aspectos do conto” sobre o que considera como as “invariáveis” e as “constantes” que estruturam esse gênero literário, chegou a afirmar que o ofício do escritor consiste em atribuir um clima próprio a todo grande conto, o qual “isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contacto com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (ibidem, p. 157); e a ironia, com sua crítica subentendida, é uma das maneiras de que um escritor pode se valer para fazer-nos mergulhar fundo no mundo da literatura para depois regressarmos ao real, lançando-lhe um olhar mais aguçado.

Assim sendo, se “O que a literatura pode, e faz, é ampliar nossa compreensão do real, por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 108), a ironia pode ser um dos instrumentos discursivos a ser utilizado em uma obra literária para ampliar nossa compreensão acerca do real. É dessa maneira, pois, que, para nós, a literatura e também a ironia não são um instrumento capaz de semear e multiplicar a ética no nosso mundo palpável: na verdade, a literatura é um reduto de valores faltantes na realidade, na medida em que o criador, por meio da ironia ou por meio de qualquer outra estratégia discursiva, atribui ao real outro valor, um outro olhar que se dispõe ao lado de tantos outros na difícil tarefa de ler o mundo.

Conforme já antecipamos, iremos analisar a ironia em “Um mentiroso, aquele velho” e em “O tio pródigo” sob o ponto de vista de sua construção, isto é, a partir do

modo como a ironia se estrutura em tais textos. É, pois, analisando a maneira como esse mecanismo lingüístico-discursivo se estrutura em tais narrativas que poderemos compreender a sua função crítica a uma determinada realidade social, ou mais especificamente, que poderemos ampliar nossa capacidade de questionar os valores reificadores da intolerância e da dissimulação tão em voga em nossa sociedade contemporânea.

Ao afirmarmos que a criticidade da ironia será estudada a partir do modo como ela é construída nos textos, não estamos querendo dizer que seus efeitos de sentido de subversão aos valores reificadores presentes no texto de Scliar decorrem apenas da interação estabelecida entre as várias partes de um texto, o que significa afirmar que tais efeitos de sentido também são oriundos das relações externas que o texto estabelece com seu contexto de produção. É o que podemos inferir das ponderações de Beth Brait (1996, p. 15) sobre a ironia, a qual é considerada pela referida especialista da linguagem:

[...] como confluência de discursos, como cruzamento de vozes.

Por esse enfoque, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados.

Visto a ironia ser um “procedimento intertextual, interdiscursivo”, então não podemos de fato estudá-la, limitando-nos à relação que uma palavra estabelece com as outras no interior de um texto. Como nos ensina Bakhtin (2004, p. 66) que “cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os

valores sociais de orientação contraditória”, devemos, pois, analisar a ironia sob o ponto de vista polifônico², o qual revela os diferentes posicionamentos sócio-ideológicos em conflito em um determinado texto. Mas qualquer enunciado, inclusive os não-irônicos, apresenta pontos de vista conflitantes, já que, ainda segundo as ponderações do teórico russo (1988, p. 88):

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. [...] Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Se qualquer texto apresenta sempre uma “interação viva e tensa” com sua alteridade, ou melhor, se um texto apresenta sempre um conflito entre ideologias distintas, então devemos *tentar compreender em que consiste especificamente esse embate entre os diferentes posicionamentos ideológicos depreendidos em um enunciado irônico*. Para isso, é preciso antes elencarmos os principais aspectos da ironia:

[...] a ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéia e de normas institucionais, como instauração polêmica ou mesmo como estratégia defensiva (BRAIT, 1996, p. 58).

² É preciso esclarecer que o significado de “polifonia” proposto por Brait para tratar da ironia difere do significado elaborado por Mikhail Bakhtin em sua obra *Problemas da poética de Dostoievski* (2005). Para o teórico russo, a polifonia consiste na atribuição de autonomia ao posicionamento ideológico das personagens, ou melhor: “Trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor” (BAKHTIN, 2005, p. 11). Já a polifonia de Brait parece estar associada às afirmações de Ducrot sobre essa estratégia discursiva, feitas em sua obra *O dizer e o dito* (1987). A partir da teoria polifônica bakhtiniana — mas ao mesmo tempo dela se diferenciando, por considerar “que ela não chegou a colocar em dúvida o postulado segundo o qual um enunciado isolado faz ouvir uma única voz” (1987, p. 161) — o teórico francês propõe que a polifonia se refere à “cisão do sujeito falante no nível do próprio enunciado” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 385). Assim, como estamos estudando a ironia sob as considerações propostas por Brait, conseqüentemente nesse nosso trabalho, a ironia será estudada com base nessa multiplicidade de vozes, ou mais precisamente, com base no desdobramento do sujeito da enunciação em mais de um posicionamento discursivo.

Como recurso discursivo, a ironia [...] funciona como elemento mais amplo, mobilizador de valores que estão submetidos à polifonia das diferentes vozes instauradas no texto (ibidem, p. 95).

[...] a tensão existente entre o literal e o figurado é uma característica fundamental da ironia (p. 84).

[a] literalidade e a figuratividade são elementos cuja relação num discurso irônico caracterizam a ambigüidade fundadora que tem como característica o fato de que o enunciador, ao mesmo tempo que simula, referencializa essa simulação no próprio discurso (p. 84).

Citados os aspectos da ironia que julgamos serem os mais importantes, gostaríamos, por ora, de concentrar nossa atenção em suas funções principais que se referem à questão dessa estratégia discursiva mobilizar *diferentes valores* por meio da polifonia de vozes instauradas em um texto e à questão dela empreender uma *argumentação indireta* a determinadas normas institucionais. Essa nossa concentração momentânea em ambas as funções se justifica na medida em que nos parece que uma função não pode ser dissociada da outra, ou seja, parece que a interação entre elas é que promove o embate irônico entre posturas ideológicas distintas: no caso de um enunciado irônico, as vozes presentes tanto implícita quanto explicitamente veiculam valores ideológicos que estão em constante choque, em constante “tensão” entre si, tensão esta que produz o que podemos definir como significado irônico, o qual, por seu turno, consiste em uma argumentação indireta, ou melhor, em uma *afronta sub-reptícia* do enunciador a uma determinada postura ideológica cristalizada.

No caso das narrativas de Moacyr Scliar, a postura ideológica cristalizada — que é sustentada por uma voz e que é questionada pelo sutil viés crítico da ironia levada a cabo por uma outra voz — diz respeito à já mencionada agressão que permeia as relações humanas. Antes, porém, de verificarmos como se estrutura tal viés crítico nos contos selecionados, importa tecermos algumas considerações justamente sobre como deve ser conduzida a análise de uma obra literária — seja

esta irônica ou não —, de modo que a interpretemos adequadamente. De acordo com Alfredo Bosi (2003, p. 466-467, grifo nosso), ler uma obra literária de forma adequada consiste em não “*apertá-la com as tenazes de um modelo monocausal*, cujo uso prático fará regredir as relações móveis entre forma e evento a uma só e hipotética ‘origem’”. Da citação do referido teórico da literatura, conseguimos deduzir que “forma” diz respeito às estruturas lingüísticas de que um texto é constituído e que “evento” concerne ao contexto também responsável pela arquitetura textual: voltamos, pois, à questão da necessidade de analisarmos um texto tanto interna quanto externamente.

Ainda segundo Bosi (ibidem, p. 467, grifos nossos), são “a *perspectiva* e o *tom* que unificam a leitura de modo compreensível”, ou melhor, são esses dois elementos que nos impedem de incorrer no erro de tornar nossa interpretação estanque, monolítica, como se os efeitos de sentido de um texto só proviessem das estruturas lingüísticas, estando dissociados, portanto, do contexto de produção. Buscar a perspectiva e o tom exatos para a interpretação dos textos irônicos de Scliar nos auxiliará, pois, a compreendermos, a partir de seu exame interno e externo, a função desempenhada pela argumentação indireta — ou pelo velado posicionamento crítico — da ironia em relação a uma determinada realidade sócio-ideológica que, como já sabemos, diz respeito à constante agressividade entre as pessoas. Para isso, importa transcrevermos aqui as definições de perspectiva e de tom:

A perspectiva [...] nos dá o inteligível cultural da mensagem artística. Sim, porque o sujeito para o qual se abre o evento significativo [...] percebe e julga as situações e os objetos através de um prisma que foi construído e lapidado ao longo de anos e anos de experiência social [...].

Se não atentarmos para a extrema importância que tem a perspectiva na formação da escrita, a nossa leitura resvalará para toda sorte de ênfases arbitrárias neste ou naquele dado escolhido *ad libitum* no meio do texto.

Junto com a qualificação social e cultural da *ótica da escrita* [...], tem o maior interesse a caracterização do seu *tom* dominante.

O termo *tom* [...] designa em literatura as modalidades afetivas da expressão. [...]

[...]

[...] Se o leitor conseguir dar, em voz alta, o tom justo ao poema, ele já terá feito uma boa interpretação, isto é, uma leitura “afinada” com o espírito do texto.

Mediante a perspectiva, a trama da cultura entra na escrita. Pelo tom é o sujeito que se revela e faz a letra falar (BOSI, 2003, p. 468-469).

Podemos inferir da citação, que a perspectiva diz respeito ao contexto sócio-ideológico que é reelaborado pelo discurso da obra literária, já que ela é que “nos dá o inteligível cultural da mensagem artística”. Parece-nos ser inevitável que, dentre os vários eventos vivenciados pelo escritor, um deles não seja realmente “significativo” a ponto de ser reformulado pela forma literária, ou mais especificamente, pelas estruturas lingüísticas, discursivas e contextuais de que dispõe o escritor para recriar a realidade. São essas escolhas por ele organizadas e harmonizadas no interior da obra literária que atribuirão, portanto, ao evento um modo especial de leitura: isso significa que, se um evento é reformulado no interior de uma obra — evento este que nos permite depreender a perspectiva dessa obra — por meio da crítica irônica, então o tom exato para efetuarmos, ou melhor, interpretarmos essa crítica é o tom vacilante, do que se pressupõe um desnudamento progressivo, lento da essência do evento por parte do escritor e, inclusive, do leitor.

Transpondo essas considerações teóricas para o nosso trabalho, o que devemos fazer, enquanto leitores dos textos irônicos “Um mentiroso, aquele velho” e “O tio pródigo”, é buscar a perspectiva e seu tom. Em palavras mais exatas, durante a análise, devemos verificar como Scliar faz a reificação das relações humanas ocorridas na realidade entrar na escrita do mundo literário para ser posta em xeque pelo tom vacilante da ironia, tom este decorrente da reorganização feita pelo escritor gaúcho mediante os elementos estruturadores que melhor fazem a “letra falar”, isto

é, que melhor fazem vir à tona, ainda que de modo muito sutil, a contradição de que se constitui tal reificação.

Acabamos de dizer que a crítica que Scliar empreende à opressão de um indivíduo ao outro por meio do tom vacilante da ironia tem por objetivo transparecer sub-repticiamente a contradição desse evento. Dispomos esse entendimento da função da ironia baseados em Jozef (1986, p. 278) que assevera que:

[...] ironia é tomada de consciência, em oposição à aceitação superficial e inconsciente da aparência dos seres. Ela parte de uma salutar desconfiança de que a aparência não é a realidade e explora essa dissociação.

Portanto, ao lermos um texto irônico, vamos desvendando paulatinamente o jogo entre o ser e o parecer presentes simultaneamente em um evento ou, especificando melhor essa idéia, pelo tom vacilante irônico, ao decodificarmos um enunciado irônico, vamos chegando mansamente à essência que um evento esconde propositalmente sob sua aparência, justamente com o fim de dissimular a sua contradição. Mas deixemos para explorar com maior acuidade essa idéia depois de analisarmos um dos contos selecionados; por ora, vamos traçar um paralelo entre os conceitos de perspectiva e tom respectivamente com a polifonia de vozes e a argumentação indireta próprias da ironia.

Pelo percurso teórico que empreendemos até o momento, acreditamos ser possível afirmar que podemos apreender a perspectiva de um texto irônico por meio dos “valores que estão submetidos à polifonia da diferentes vozes” e que o tom vacilante da ironia advém do modo como a argumentação, a crítica indireta sobre um determinado valor ideológico é estruturada pelo produtor do texto. É justamente para verificar se essa relação realmente procede e, sobretudo, para compreendermos como Scliar questiona e destrona sutilmente a reificação levada a cabo pela

sociedade contemporânea que passaremos agora a abordar mais detalhadamente a questão sobre a polifonia de vozes que, a nosso ver, é a propriedade da ironia que gerencia seu “modus operandi”, ou seja, que instala a *argumentação indireta*, bem como se relaciona intrinsecamente com outras propriedades da ironia, como a *tesão entre o literal e o figurado* e a *ambigüidade* decorrente dessa tensão entre a literalidade e a figuratividade.

Consideramos anteriormente que a polifonia nos textos revela os diferentes posicionamentos sócio-ideológicos em conflito, o que equivale dizer que a polifonia nos faz depreender a perspectiva, ou melhor, a “trama da cultura” presente em um texto, uma vez que, retomando a citação anterior de Bosi, a perspectiva “nos dá o inteligível cultural da mensagem artística”. Acontece que, para depreendermos esse inteligível cultural por meio dos diversos pontos de vista disseminados em um enunciado, é necessário haver uma harmonização das vozes que sustentam tais pontos de vista, harmonização esta responsável, inclusive, pela coerência de tal enunciado. É por meio desse procedimento empreendido pelo escritor que a perspectiva, ou melhor, a “trama cultural entra na escrita”. Tratemos, pois, logo de esmiuçar em que consiste a polifonia, a fim de compreendermos a sua relação com o conceito de perspectiva.

Comentamos também, logo no início do nosso estudo, que a inter-relação entre os diversos valores enunciados pelas diferentes vozes presentes em um texto pode ocorrer de modo divergente ou convergente. Para melhor compreendermos essa afirmação, é necessário nos valeremos de algumas considerações feitas por Eni Orlandi (1996b, p. 53) acerca das noções de discurso e de sujeito:

[...] o discurso é uma dispersão de textos e o texto é uma dispersão do sujeito. Assim sendo, a constituição do texto pelo sujeito é heterogênea, isto é, ele ocupa (marca) várias posições no texto.

Podemos então dizer que o discurso é caracterizado duplamente pela dispersão: a dos textos e a do sujeito.

[...]

Essas reflexões nos levam a afirmar que o texto é atravessado por várias posições do sujeito.

Segundo esclarecimentos de Brandão (1998, p. 66) sobre esses apontamentos de Orlandi, o “discurso é uma dispersão de textos” porque ele é atravessado por várias formações discursivas, e o “texto é uma dispersão do sujeito” porque este ocupa no texto várias posições enunciativas. Esclarecendo melhor essa última afirmação — e por extensão, a primeira —, o sujeito, por ser interpelado por uma ou várias formações discursivas, não fala o que quer, ele fala aquilo que uma ou mais de uma formação discursiva lhe “determina o que pode/deve ser dito a partir de um determinado lugar social” (MUSSALIM, 2004, p. 119). Como toda “formação discursiva é governada por uma formação ideológica” (ibidem, p. 125), então o sujeito é portador de ideologias que são expressas por ele a partir da posição que ele ocupa no interior de uma ou várias formações discursivas. É justamente por tudo isso que a afirmação “o texto é atravessado por várias posições do sujeito” pode ser interpretada da seguinte maneira: um texto é atravessado por várias formações discursivas — ou por várias ideologias — porque o sujeito é quem se encarrega de enunciar esses vários textos — ou essas várias ideologias. E é para compreender a ironia sob o fenômeno discursivo da interdiscursividade, ou melhor, como uma confluência de discursos, que é necessário estudarmos *as várias posições enunciativas ocupadas pelo sujeito no interior de um texto*.

Antes de passarmos a estudar detalhadamente em que consistem essas várias posições do sujeito no texto, é preciso fazer uma ressalva: a de que, apesar de ser portador de várias ideologias, o sujeito as agrupa a partir daquela que é a dominante, pois, segundo Brandão (1998, p. 66), ao interpretar os dizeres de M.

Pêcheux, “em um mesmo texto podem-se encontrar várias formações discursivas, estabelecendo-se uma relação de dominância de uma formação discursiva sobre a(s) outra(s)”. Essa informação é importante para que possamos depreender os mais diversos tipos de relações discursivas em um texto. No caso específico do texto irônico, essa dominância de uma formação discursiva sobre outra(s) é de fundamental interesse para entendermos devidamente como ocorre a tensão entre o literal e o figurado, isto é, entre o que é dito no enunciado e o que não é dito, sendo que o não dito, ainda assim, faz ecoar seus dizeres sob o enunciado.

Passemos agora efetivamente à problemática da polifonia como decorrência dos vários posicionamentos do sujeito da enunciação³ em um determinado texto. Segundo Fiorin (2001, p. 62), a “questão da polifonia concerne ao fato de que várias vozes se apresentam no interior de um discurso. Essas vozes aparecem objetivadas ou não”. Acreditamos que o autor, ao afirmar que as vozes presentes em um discurso podem ser “objetivadas ou não”, possa estar se referindo, respectivamente, às vozes *explícitas* no enunciado e às vozes *implícitas* na enunciação, ou melhor, às vozes subjacentes ao enunciado. Assim sendo, as vozes explícitas e, portanto, objetivadas no enunciado dizem respeito às vozes dos narradores e das demais personagens, já a voz *implícita* e, portanto, não objetivada no enunciado, mas que está presente na enunciação ainda que virtualmente, concerne à voz do enunciador.

Já é possível inferir que *enunciador*, *narrador* e *personagem* correspondem aos diferentes posicionamentos que o sujeito da enunciação assumirá em cada uma das narrativas. Se existem três posições do sujeito, manifestam-se, pois, nos textos, três níveis da hierarquia enunciativa:

³ O “sujeito da enunciação” é, comumente, empregado como sinônimo de enunciador; no entanto, esse sujeito se desdobra em enunciador e em enunciatário, porque essas duas posições enunciativas produzem discurso: o enunciador destina seu discurso para o enunciatário que, ao filtrar e interpretar tal discurso, também é produtor de texto. Para maiores esclarecimentos, ver Fiorin (2001, p. 65) e Barros (1997, p. 62).

O primeiro nível da enunciação tem como actantes o enunciador e o enunciatário. [...] Enunciador é o destinador implícito da enunciação; enunciatário é o destinatário implícito da enunciação. [...]

[...]

O segundo nível da hierarquia enunciativa é o do destinador e do destinatário instalados no enunciado. Trata-se, nesse caso, dos [...] chamados narrador e narratário. São sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário. [...]

[...]

O terceiro nível da hierarquia enunciativa instala-se, quando o narrador dá voz a[os] [...] actante[s] do enunciado, [...] o destinador e o destinatário, que, nesse nível, são chamados interlocutor e interlocutário (FIORIN, 2001, p. 65-67).

Dessa citação, devem-se considerar outros dois importantes aspectos: **a)** ao *enunciador*, ao *narrador* e ao *interlocutor* correspondem, respectivamente, o *enunciatário*, o *narratário* e o *interlocutário*, isto é, os outros posicionamentos do sujeito da enunciação que constituem a sua identidade; **b)** como o enunciador e o enunciatário estão implícitos na enunciação, logo essas posições nunca se confundirão, por conseguinte, com as posições do narrador e do interlocutor nem com as do narratário e do interlocutário, posições estas que estão situadas explicitamente no nível do enunciado, podendo, no máximo, haver uma identificação, uma coincidência entre todos esses posicionamentos. Fiorin (2005, p. 56) afirma ser “preciso distinguir duas instâncias: o *eu* pressuposto e o *eu* projetado no interior do enunciado. Teoricamente, essas duas instâncias não se confundem: a do *eu* pressuposto é a do enunciador e a do *eu* projetado no interior do enunciado é a do narrador”. É justamente o termo “teoricamente” que nos permite afirmar que não há confusão entre os diversos posicionamentos enunciativos do sujeito, mas sim, uma coincidência, por vezes, entre eles.

Essa não confusão entre posições enunciativas nos auxiliará a compreender que, na ironia, a voz, ou melhor, a ideologia do enunciador nunca será objetivada, ou melhor, nunca será mostrada explicitamente, sendo apenas insinuada no fio discursivo; como já sabemos, são as posturas ideológicas dos narradores e das

personagens que aparecem de modo mais objetivado, isto é, de modo mais explícito no enunciado. No caso específico de “Um mentiroso, aquele velho” e de “O tio pródigo”, o que ocorrerá é uma total divergência entre o posicionamento ideológico do enunciador e o do narrador no primeiro conto e uma coincidência entre o posicionamento ideológico do enunciador e o do narrador no segundo conto, sendo que o posicionamento de ambos, nesse último caso, discordará do universo ideológico sustentado por pelo menos uma das personagens da narrativa. É preciso lembrarmos, uma vez mais, que essa discordância do enunciador para com pelo menos um ponto de vista ideológico objetivado no enunciado ocorre de modo indireto, fato este que já nos permite começar a compreender a afirmação de Bosi sobre o fato do tom de uma obra literária designar “as modalidades afetivas da expressão”. Tal modalidade afetiva se refere, no caso dos textos irônicos, justamente ao modo sutil de que se vale o enunciador para criticar uma determinada realidade social; esse modo sutil, por seu turno, advém de determinados mecanismos lingüístico-discursivos que fazem com que essa crítica — ou argumentação — indireta soe no texto de modo paulatinamente velado: ou dito de outra forma, o questionamento a um determinado posicionamento sócio-ideológico pela ironia ocorre por meio do tom outrora por nós denominado vacilante, o qual é instaurado pelo enunciador com o objetivo de mostrar-nos tacitamente a essência que se esconde sob a aparência das relações humanas.

Acreditamos que todas essas considerações teóricas já nos possibilitam esclarecer em que consiste a tensão entre o literal e o figurado na ironia, tensão esta que, para Beth Brait (1996, p. 76), consiste no seguinte: “O que está atualizado, em presença, não pode ser compreendido a não ser que se leve em conta uma ausência que de alguma forma ali ressoa por vias de uma contextualização que

sinaliza a confluência presença-ausência”. Assim sendo, nos textos irônicos, o figurado concerne ao não dito, à “ausência” e, por extensão, à voz ideológica não objetivada do enunciador; já o literal se refere ao dito, à “presença” e, por conseguinte, à voz ideológica objetivada pelos narradores e pelas personagens no enunciado. Importa ressaltar que, com relação às duas narrativas irônicas curtas do escritor gaúcho, a ideologia não-explicita do enunciador condena, indiretamente — ou melhor, questiona em um tom vacilante —, a ideologia explícita no enunciado, a qual concerne à reificação das relações humanas deflagradas em nossa sociedade contemporânea. Ressaltemos que essa condenação sinalizada propositalmente de modo indireto nos textos só pode ser depreendida e entendida a partir do mencionado embate entre o dito e o não dito, daí a ironia caracterizar-se como uma “confluência” entre “presença-ausência”.

Voltando à questão das posições enunciativas, dissemos que o enunciador e o enunciatário jamais se confundem com as demais posições do sujeito no enunciado de um texto, o que equivale a afirmar que o enunciador se distingue do narrador e das personagens e que o enunciatário se diferencia do narratário e também das personagens. Essa afirmação procede, se considerarmos os seguintes conceitos de Barros (1997, p. 86-88) sobre as funções do enunciador, do enunciatário, do narrador e do narratário:

Enunciador: desdobramento do sujeito da enunciação, o enunciador cumpre os papéis de destinatador do discurso e está sempre implícito no texto, nunca nele manifestado.

Enunciatário: uma das posições do sujeito da enunciação, o enunciatário, implícito, cumpre os papéis de destinatário do discurso.

[...]

Narrador: é o simulacro discursivo do enunciador, explicitamente instalado no discurso, a quem o enunciador delegou a voz, ou seja, o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar.

Narratário: é o simulacro discursivo do enunciatário, explicitamente instalado no discurso pelo narrador.

Barros considera o enunciador e o enunciatário como entidades da enunciação que “nunca” se manifestam no texto, estando, pois, “implícitos” nele; já o narrador e o narratário são entidades do enunciado que nele se manifestam. Como se nota, Barros e Fiorin partilham das mesmas idéias quanto às funções de cada uma das posições do sujeito da enunciação em um texto. Contudo, o que gostaríamos de aprofundar nesse momento é justamente a noção de simulacro, com o fim de contrapô-la à noção de identificação. Quando Barros diz que o narrador e o narratário são, respectivamente, simulacros do enunciador e do enunciatário, podemos deduzir que o narrador e o narratário são criações discursivas do enunciador e do enunciatário, fato este que, no entanto, não nos autoriza a afirmar que há, necessariamente uma identificação entre enunciador e narrador de um lado, e entre enunciatário e narratário de outro. Essa idéia tem a ver com outras já por nós aqui apresentadas, mas ainda não totalmente desenvolvidas: a de que em “Um mentiroso, aquele velho”, *não há* uma identificação entre narrador e enunciador, pois ambos não partilham da mesma postura ideológica, e a de que em “O tio pródigo”, *há* uma identificação entre essas duas posições discursivas, pois tanto o narrador quanto o enunciador são partidários do mesmo posicionamento ideológico. Com relação às posições do enunciatário e do narratário, este também pode ou não se identificar com a postura daquele, conforme poderemos verificar ao longo desse e do capítulo seguinte. Em suma, o que importa para nós é afirmar, uma vez mais, que, apesar de serem simulacros umas das outras, essas posições nunca se confundem, podendo ou não se identificar entre si.

Centrando agora nossas reflexões mais especificamente nos posicionamentos do enunciador e do narrador, a identificação ou não entre essas duas entidades enunciativas tão distintas pode ser melhor explicada ao associarmos

a posição do enunciador ao conceito de *autor implícito* proposto primeiramente por Wayne Booth e, depois, reconsiderado e reformulado por vários outros estudiosos da linguagem, sejam os que se ocupam com a narratologia, sejam os que se ocupam com a análise do discurso. Começamos, então, pela diferenciação entre autor implícito, autor real e narrador:

Do que precisamos é dum termo que seja tão amplo quanto a própria obra, mas possa ainda chamar a atenção para essa obra como produto duma pessoa que escolheu e calculou e não como existência autónoma. O “autor implícito” escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real — ele é a soma das opções deste homem (BOOTH, 1980, p. 92).

“Persona”, “máscara” e “narrador” são termos por vezes usados; mas referem-se com mais frequência ao orador da obra que, afinal não passa de mais um dos elementos criados pelo autor implícito e pode dele ser diferenciado por amplas ironias. “Narrador” é geralmente aceite como o “eu” da obra, mas o “eu” raramente, ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista (ibidem, p. 90).

Como podemos perceber, a primeira citação concerne ao fato de que o autor real não pode ser confundido com o autor implícito, e a segunda diz respeito a que o autor implícito não é a mesma entidade que o narrador. Para esclarecer devidamente ambas as diferenças, convém, antes, apresentar as funções do autor implícito em associação com outros importantes conceitos da análise do discurso.

A partir ainda da primeira citação de Booth, podemos afirmar que o autor implícito é um ser de palavras forjado pelo autor real mediante as “opções” de que esse homem de carne e osso dispõe para compor a sua obra literária, idéia essa endossada pela interpretação de Chiappini (1989, p. 19) acerca dos dizeres de Booth, a qual afirma que o autor implícito é “uma imagem do autor real criada pela escrita”. Essas afirmações apontam para a primeira distinção, a existente entre o autor real e o autor implícito. Para aprofundar essa primeira distinção, ressaltem-se

as considerações de Orlandi (2003, p. 75-76) sobre uma das funções discursivas do sujeito, a função-autor:

[...] a autoria é uma função do sujeito. A função-autor, que é uma função discursiva do sujeito, estabelece-se ao lado de outras funções, estas enunciativas, que são o locutor e o enunciador, tal como as define Ducrot (1984): o locutor é aquele que se representa como “eu” no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse “eu” constrói.

[...] a função discursiva autor [...] é, das dimensões do sujeito, a que está mais determinada pela exterioridade — contexto sócio-histórico — e mais afetada pelas exigências de coerência, não contradição, responsabilidade, etc.

Sendo a autoria a função mais afetada pelo contato com o social e com as coerções, ela está mais submetida às regras das instituições e nela são mais visíveis os procedimentos disciplinares. Se o sujeito é opaco e o discurso não é transparente, no entanto o texto deve ser coerente, não-contraditório e seu autor deve ser visível, colocando-se na origem de seu dizer. É do autor que se exige: coerência, respeito às normas estabelecidas, explicitação, clareza, conhecimento das regras textuais, originalidade, relevância e, entre outras coisas, unidade, não-contradição, progressão e duração de seu discurso, ou melhor, de seu texto.

Antes de mais nada, é preciso esclarecer que as posições enunciativas do sujeito consideradas para a análise da ironia nesse trabalho não são, como já se pôde verificar, as mesmas apontadas por Orlandi, visto que o conceito de enunciador adotado por nós não é o mesmo que o de Ducrot. Desse modo, o que realmente nos parece mais importante dessa citação diz respeito ao fato de o autor ser o responsável por *harmonizar as várias vozes* instauradas no texto, ou seja, cabe ao autor a tarefa de *parecer* que tanto ele próprio, quanto o texto não são atravessados por várias outras formações discursivas:

O sujeito precisa passar da multiplicidade de representações possíveis para a organização dessa dispersão num todo coerente, apresentando-se como autor, responsável pela unidade e coerência do que diz (ORLANDI, 2003, p. 76).

É essa função de harmonizar a dispersão que faz o texto ser “coerente” e “não-contraditório”, mesmo que nele haja um embate constante entre diferentes

posicionamentos discursivos, ou mais especificamente, entre distintos posicionamentos ideológicos. E essa coerência, essa unidade do texto pode ser explicada justamente porque o autor concilia essas vozes distintas por meio de uma voz dominante. Retomando uma idéia por nós já lançada, há, nos textos, uma relação de dominância de uma formação discursiva em relação às outras com as quais ela interage, o que nos permite afirmar que é a formação discursiva do autor e, por extensão, a sua postura ideológica, que domina e rege as demais formações discursivas por ele convocadas no texto. Assim sendo, e conforme já afirmamos, é a partir dessa organização coerente das várias formações discursivas efetuada pelo enunciador que a perspectiva, ou melhor, a trama cultural entra na escrita, fazendo ressoar seus valores ideológicos que, no caso do texto irônico, irão divergir umas das outras.

Se, como já vimos, o sujeito é interpelado a falar e a fazer aquilo que é determinado por uma formação discursiva, então é inaceitável que o autor seja relacionado diretamente com a pessoa de carne e osso. Dito de outro modo, a pessoa, enquanto ser físico, ao escrever, já está sendo interpelada pela formação discursiva do ato produtor de um texto, a qual lhe exige a “coerência”, a “não-contradição” e a “responsabilidade” para se poder escrever. Então, se o sujeito é constantemente interpelado por uma determinada ideologia, isso significa que a sua passagem de uma *situação empírica* para uma *posição discursiva* também é constante:

[...] não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos como tal, isto é, como estão inscritos na sociedade, e que poderiam ser sociologicamente descritos, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções. São essas projeções que permitem passar das situações empíricas — os lugares dos sujeitos — para as posições dos sujeitos no discurso. Essa é a distinção entre lugar e posição (ORLANDI, 2003, p. 40).

Portanto, todas as vezes que já mencionamos e todas as vezes que voltarmos a mencionar o nome Moacyr Scliar nesse trabalho, é necessário que fique claro que não estamos falando desse autor enquanto ser físico, mas sim enquanto um posicionamento discursivo que evoca e harmoniza no texto outros posicionamentos também discursivos: o do narrador e o das personagens. Como é possível notar, aproximamos a função-autor de Orlandi do conceito de autor implícito proposto por Booth, e acreditamos que tal associação é válida pelo fato de ambas cumprirem a mesma função, o que significa dizer que, se Orlandi se vale da função-autor para justificar a responsabilidade que esse ser discursivo tem pela unidade do texto, então “Booth interpõe o autor-implícito, conferindo-lhe a responsabilidade pelo universo erigido e o manuseamento do narrador, das personagens, das ações, do tempo e do lugar: a própria elaboração da intriga” (DAL FARRA, 1978, p. 21). Por essa citação, podemos, então, verificar que também o autor implícito é responsável por atribuir unidade, coerência ao texto, o que nos permite afirmar que o autor implícito e a função autor se referem à mesma posição discursiva presente nos textos.

Na verdade, podemos afirmar que “função-autor”, “autor implícito” e, inclusive, “enunciador” são equivalentes, na medida em que este, segundo as concepções de Barros e de Fiorin⁴ por nós recuperadas e comentadas anteriormente, é uma entidade que, apesar de sempre estar implícita no texto, nunca estando nele objetivada, insinua, de alguma forma, a sua avaliação, o seu julgamento sobre os fatos explicitados no enunciado de um texto; esse julgamento, aliás, decorre justamente do fato desse enunciador orquestrar, de modo harmônico e segundo a sua formação discursiva, as várias outras formações por ele reunidas no texto, o

⁴ Sobre a identificação entre autor implícito e enunciador, ver Barros (1988, p. 79) e Fiorin (2001, p. 63-65).

que, juntamente com outros mecanismos lingüístico-discursivos, determina o tom que será por ele utilizado para expressar seu ponto de vista. Portanto, esse julgamento nos permite afirmar que enunciador, autor implícito e função-autor são a mesma entidade. Com relação à atitude avaliativa do autor implícito, Dal Farra (1978, p. 20) diz o seguinte:

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica — sem dúvida a mais expressiva — a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.

Como o enunciador é uma voz não objetivada no enunciado, então ele precisa, de alguma forma, expressar sua avaliação sobre os fatos, ou melhor, ele precisa harmonizar no texto os elementos lingüístico-discursivos por ele selecionados, com o objetivo de instaurar um tom que faça com que nós leitores “ouçamos” adequadamente o seu julgamento em relação aos acontecimentos abordados no texto. Vamos verificar, com a análise dos contos, que o tom vacilante da crítica irônica decorre justamente de uma série de escolhas formais e contextuais efetuadas pelo enunciador, dentre elas a preferência por um tipo de narrador — o uso da 1ª pessoa em “Um mentiroso, aquele velho” e da 3ª pessoa em “O tio pródigo”, conforme já mencionamos anteriormente —, a preferência por uma personagem de identidade mais acaba ou inacabada, o uso do discurso direto, indireto e indireto livre, dentre outros mecanismos, os quais serão todos devidamente estudados durante a análise das narrativas por nós escolhidas. Por ora, ainda continuaremos a discutir sobre as várias posições que o enunciador ocupa em seus textos que é um outro mecanismo de que ele se vale para avaliar a

realidade sócio-ideológica reconfigurada em seu texto: trata-se de seu desdobramento em outras duas posições enunciativas, que são a do narrador e a das personagens.

Como já sabemos, o enunciador delega voz a um narrador, fazendo com que este, quando julgar conveniente, delegue voz a determinados personagens. Portanto, é do embate entre as ideologias expressas por cada uma dessas posições discursivas que será revelada a postura ideológica do enunciador, postura esta que é a dominante no texto, pelo fato do enunciador ser aquele quem, de fato, orchestra toda essa disparidade de vozes. Se ao enunciador lhe cabe essa função de reger uma orquestra polifônica, então já está feita a distinção entre narrador e enunciador proposta por Booth, distinção esta que aparece na segunda citação desse narratólogo que transcrevemos anteriormente; lembrando o que diz tal citação, “‘Narrador’ é geralmente aceite como o “eu” da obra, mas o “eu” raramente, ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista”.

Essa distinção entre narrador e enunciador foi reconsiderada posteriormente por outros estudiosos da linguagem, como, por exemplo, S. Chatman, que afirmou que o autor implícito “não é narrador, mas antes o princípio que inventou o narrador, bem como todo o resto da narração” (apud REIS e LOPES, 2002, p. 18). Assim sendo, tudo o que o narrador — e até mesmo o que uma personagem cuja voz lhe foi delegada pelo narrador — disser no enunciado poderá ou não estar de acordo com a postura ideológica do enunciador, pois é este afinal quem escolhe identificar-se ou não com o narrador. Vale ressaltar uma vez mais que essa identificação ou não-identificação sempre ocorre de modo indireto, já que a voz do enunciador não é objetivada no enunciado.

Conforme já dissemos, todas essas considerações acerca das várias posições do sujeito são válidas para qualquer tipo de texto. Contudo, no texto irônico em específico, essa confluência de posturas ideológicas ocorre da seguinte maneira: retomando as especificidades da ironia por nós mencionadas logo no início desse trabalho, o enunciador, ao ser mobilizado por uma formação discursiva específica, faz a perspectiva, ou melhor, a trama cultural entrar em seu texto, evocando para isso outras formações discursivas distintas, com o fim de colocá-las em conflito no texto sempre de um modo harmônico e coerente. É importante esclarecer que harmonia não deve ser compreendida no sentido de “ausência de conflitos” (HOUAISS, 2001), devendo, pois, ser considerada no sentido de “combinação de elementos diferentes e individualizados, mas ligados por uma relação de pertinência, que produz uma sensação agradável e de prazer” (HOUAISS, 2001). Como podemos notar, essa última acepção é que está relacionada com a idéia de que o enunciador é o responsável por organizar a multiplicidade de vozes que atravessam o texto. Assim, sob essa responsabilidade, o enunciador se desdobra em outros posicionamentos enunciativos, isto é, em narrador e, quando necessário, em um interlocutor (ou personagem).

Se, como vimos, a ironia institui-se por meio de uma confluência de vozes, ou mais especificamente, por meio de uma tensão entre o literal — isto é, o dito, a voz do narrador e das personagens que estão presentes, objetivadas no enunciado — e o figurado — ou seja, o não dito, a voz do enunciador ausente, não objetivada no enunciado —, então o posicionamento ideológico implícito do enunciador *deve divergir silenciosamente* de pelo menos um dos posicionamentos ideológicos explicitados no enunciado, uma vez que a ironia é uma argumentação indiretamente

estruturada que afronta, por meio de um tom vacilante, as normas ditadas por um discurso oficial, um discurso formatado por uma determinada formação social.

Ainda que, em um texto irônico, o enunciador teça seus julgamentos por meio de um tom vacilante e, portanto, sem alardes, é possível ao leitor, ou melhor, ao enunciatário, inferi-lo, uma vez que o enunciador, como a própria expressão “sem alardes” já deixa entrever, insinua, sinaliza, referencializa a seu interlocutor a presença virtual de tais julgamentos. É por isso que, sem a perspicácia do enunciatário, a ironia corre o risco de ser apenas uma *tentativa* de instalar-se como crítica ao já-instituído do discurso oficial. Para que ela seja, pois, uma crítica *efetiva*, é necessária a interação entre ambos os interlocutores:

[...] A dupla leitura mobilizada por um enunciado irônico envolve formas de interação entre os sujeitos, bem como a relação com o objeto da ironia e com as estratégias lingüístico-discursivas que põem em movimento o processo.

Assim sendo, o ironista, o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, através desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará, subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes extremamente sutis. Essa participação é que instaura a intersubjetividade, pressupondo não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vista, valores pessoais ou cultural e socialmente comungados ou, ainda, constitutivos de um imaginário coletivo. É a organização discursivo-textual que vai permitir esse chamar a atenção sobre o enunciado e, especialmente, sobre o sujeito da enunciação (BRAIT, 1996, p. 105).

Aqui, importa lembrarmos duas ponderações importantíssimas feitas por Bosi acerca da importância do tom para uma boa interpretação do texto literário: a primeira concerne ao fato de que o leitor consegue depreender adequadamente os sentidos de um texto ao lê-lo em um tom justo, ou seja, ao fazer “uma leitura ‘afinada’ com o espírito do texto”; e a segunda diz respeito ao fato de que é pelo tom “que o sujeito se revela”. Da articulação de tais ponderações com a idéia de que a

ironia só ocorre potencialmente a partir da interação entre o produtor e o leitor da ironia, podemos inferir primeiramente que, se, por um lado, o enunciador é o responsável pela “organização discursivo-textual” que instaura o tom vacilante irônico sobre um determinado fato — tom este que, como já sabemos, diz respeito às modalidades afetivas do enunciador —, por outro, o enunciatário é o responsável por decodificar essa organização discursivo-textual, não podendo prescindir do mesmo tom vacilante de que se valeu o enunciador.

Em segundo lugar, se o enunciador de um texto irônico revela por meio do tom vacilante o seu ponto de vista, ou mais especificamente, se, por uma série de escolhas, ele instaura no enunciado uma argumentação indireta a uma determinada realidade sócio-ideológica, de forma a evitar uma crítica incisiva a tal realidade e, por conseguinte, de forma a desvelar tacitamente as contradições das relações humanas, então a imagem que traçamos desse sujeito é a de um alguém comedido, postura esta que o enunciatário deve manter ao ler o texto irônico e sem a qual a função de desvelar sutilmente a mencionada contradição humana pode soar como uma crítica moralista, e não é essa a função da ironia em Sciar, como poderemos verificar mais ao final da nossa análise.

É justamente tentando manter esse tom vacilante proposto pela ironia que iremos analisar como ela se estrutura nas narrativas de Moacyr Sciar, ou mais especificamente, no conto “Um mentiroso, aquele velho”. Porém, antes de nos debruçarmos propriamente sobre o mencionado conto, convém trilharmos por mais alguns conceitos teóricos que nos auxiliarão a compreender em que consiste mais especificamente esse tom vacilante irônico. Trata-se da distinção entre os dois modos de se enunciarem os fatos em um texto, a debreagem enunciativa e a debreagem enunciva:

Há três tipos de debreagens enunciativas e três de enuncivas: as de pessoa (actancial), as de espaço (espacial) e as de tempo (temporal). A debreagem enunciativa projetada, pois, no enunciado o *eu-aqui-agora* da enunciação, ou seja, instala no interior do enunciado os actantes enunciativos (*eu/tu*), os espaços enunciativos (*aqui, aí, etc.*) e os tempos enunciativos [...]. A debreagem enunciva constrói-se com o *ele*, o *alhures* e o *então*, o que significa que, nesse caso, ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação. O enunciado é então construído com os actantes do enunciado (terceira pessoa), os espaços do enunciado (aquele que não estão relacionados ao *aqui*) e os tempos do enunciado [...] (FIORIN, 2005, p. 58-59).

Apesar dessa distinção entre os dois modos de enunciar as pessoas, o tempo e o espaço no texto, ambos podem ser usados simultaneamente pelo enunciativo. No conto em questão, notamos que há uma combinação entre a debreagem enunciativa e a debreagem enunciva, pois o narrador conta, no momento da enunciação — portanto, em um *aqui* e *agora*, ou seja, no presente —, fatos que ocorreram no momento do enunciado — portanto, em um *alhures* e em um *então*, isto é, no passado. Além disso, tais fatos são relatados pelo narrador em 1ª pessoa, ou melhor, o enunciativo projeta no enunciado a voz de um narrador que diz “eu”; contudo, o centro das atenções dessa história não é propriamente esse narrador que diz “eu”, mas sim o seu avô, portanto, um “ele”. Aqui, é necessário ouvirmos as considerações de Norman Friedman (2002, p. 176) sobre um dos tipos de narrador de que um escritor pode se valer para que uma história seja relatada: trata-se do narrador-testemunha ou, segundo a tipologia de Friedman, “I as witness”:

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente a sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto vê daquele ponto de vista que poderíamos chamar de periferia nômade.

O que a testemunha pode transmitir de maneira legítima ao leitor não é tão restrito como pode parecer à primeira vista: ele pode conversar com todas as personagens da história e obter seus pontos de vista a respeito das matérias concernentes [...]; particularmente, ele pode se encontrar com

o próprio protagonista; e, por fim pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros.

Fazendo as devidas correlações da combinação entre os mencionados sistemas enunciativos com a função cumprida pelo narrador-testemunha, podemos perceber em “Um mentiroso, aquele velho” que o enunciador delega voz a um narrador, mais precisamente a um neto, que passa a contar, no momento atual, um fato presenciado e testemunhado por ele em um determinado momento do passado, fato este desencadeado por uma personagem principal, o seu avô. Daí haveremos dito anteriormente que o foco central desse conto é um “ele”: o narrador parece focar a atenção nas atitudes do avô com o objetivo de mostrar que este personagem é um mentiroso por forjar a idéia de que é uma pessoa corajosa, destemida. De fato, a primeira impressão que poderíamos ter do avô é a de que ele é um mentiroso, pois, segundo a citação de Friedman, o leitor tem acesso ao mundo do protagonista *apenas* mediante as impressões desse personagem secundário que é o narrador-testemunha; além disso, e ainda segundo a citação do narratólogo, o ponto de vista desse tipo de narrador não é tão restrito quanto parece, já que ele pode, por exemplo, tentar comprovar — ou querer tentar comprovar — a veracidade do seu relato ao valer-se de conversas que ele tenha tido com o protagonista da história. A propósito dessas provas, no caso do conto em questão, o fato de o neto relatar os acontecimentos em um “nós”, em vez de um “eu”, pode ser encarado como uma das maneiras de que ele se valeu para provar que a coragem do avô é uma farsa, já que o “nós” demonstra ter havido mais de uma testemunha para os acontecimentos deflagrados.

No entanto, como o enunciador é o delegado da enunciação, ou melhor, é o sujeito responsável por organizar toda a trama dessa narrativa irônica, ele se encarrega de fazer o enunciatário perceber qual pode ser o outro significado daquilo

que é considerado uma mentira pelo narrador. Portanto, a voz do enunciador que não aparece objetivada no enunciado faz o enunciatário transcender as tais impressões objetivadas pelo narrador no enunciado, transcendência essa que pode ocorrer se este souber ler adequadamente as pistas que o enunciador pode ou não demarcar na superfície textual, isto é, se o enunciatário puder:

[...] distinguir, pois, no texto, a enunciação enunciada e o enunciado enunciado. Aquela é o conjunto de elementos lingüísticos que indica as pessoas, os espaços e os tempos da enunciação, bem como todas as avaliações, julgamentos, pontos de vista que são de responsabilidade do *eu*, relevados por adjetivos, substantivos, verbos, etc. O enunciado enunciado é o produto da enunciação despido de marcas enunciativas (FIORIN, 2005, p. 78).

Essa distinção entre “enunciação enunciada” e “enunciado enunciado” está relacionada à já mencionada combinação entre sistemas enunciativos distintos que é operada pelo enunciador desse conto, combinação aliás que revela uma simultaneidade de oposições de pessoa, espaço e tempo e que, por conseguinte, é responsável pela construção da imagem do narrador. Explicando essas idéias ainda que sem maiores detalhes, o enunciador fará, justamente por meio dos elementos disseminados pelo enunciado que instauram essa simultaneidade de oposições, o enunciatário depreender a imagem de um narrador de personalidade acabada, definitiva, fixa, visto a sua opinião sobre o avô praticamente não sofrer mudanças substanciais de um determinado instante para outro: isso significa que o narrador não reflete, no presente, sobre o que realmente pode ter levado o seu avô a contar uma “mentira” em um determinado momento do passado, o que, como poderemos verificar, faz desse narrador uma pessoa insensível, ou melhor, o enunciador faz com que a capacidade de apenas olhar o outro prevaleça em detrimento da capacidade de observá-lo.

Com relação ao avô, a sua imagem é tecida pelo enunciador e pelo enunciatário, na medida em que aquele empreende veladamente na superfície textual um embate entre o discurso do narrador — o qual já sabemos ser resultado do conflito de fatos ocorridos entre o momento da enunciação e o momento do enunciado — e o discurso do avô proferido também no nível do enunciado mediante o discurso direto. É desse embate entre discursos tão diferentes que se confirmará o acabamento da personalidade dos netos e que, por conseguinte, se forjará a imagem de um avô de personalidade inacabada, móvel, instável, pois é por meio de várias máscaras sociais, ou de vários posicionamentos discursivos, que ele expressa a angústia de sentir-se marginalizado pela família.

No entanto, é preciso ressaltarmos que o acabamento dos netos e o inacabamento do avô não estão explicitados no nível do enunciado, devendo, pois, serem inferidos pelo enunciatário. Isso significa que, se não perceber o conflito instaurado entre os mencionados mecanismos espalhados pela superfície textual, o enunciatário pode correr o risco de interpretar equivocadamente a intenção do enunciador, entendendo assim que este pretendeu construir a imagem dos netos como a de pessoas sensatas e a do avô como a de alguém mentiroso, visto aqueles terem desmascarado, ao final da história, a considerada pretensa coragem do avô que, segundo as palavras do próprio narrador, “sofria de vertigens das alturas” (SCLIAR, 2003, p. 145). Assim sendo, se essa é a leitura que o enunciatário faz desse texto, então ele ficou preso apenas às aparências do que é dito no enunciado, ou melhor, ele não transcendeu ao não-dito que ressoa veladamente por sob essa aparência da superfície textual valores que lhes são contrários. Portanto, uma leitura condizente com o propósito irônico de desnudar sub-repticiamente as aparências que o enunciador faz propositadamente o narrador relatar no enunciado é

justamente aquela em que o enunciatário parte do que é dito na superfície textual para chegar ao não dito da enunciação: isso significa que o leitor deve, pois, perceber que há uma contradição entre enunciação e enunciado. Especificando em que consiste a contradição entre essas duas instâncias enunciativas, ouçamos as ponderações de Fiorin (2001, p. 35):

Quando se produz um enunciado, estabelece-se uma “convenção fiduciária” entre enunciador e enunciatário, a qual determina o estatuto veridictório do texto. O acordo fiduciário apresenta dois aspectos:

a) como o texto deve ser considerado do ponto de vista da verdade e da realidade;

b) como devem ser entendidos os enunciados: da maneira como foram dito [sic] ou ao contrário.

No que concerne ao primeiro aspecto, há procedimentos que determinam o estatuto de verdade ou de mentira do texto, de realidade ou de ficção. [...]

[...]

No que se refere ao segundo aspecto, há marcas discursivas que indicam se o enunciado *X* deve ser interpretado como *X* ou como não-*X*. [...] Há, pois, dois tipos de contratos enunciativos: o de identidade e o de contraditoriedade.

Se afirmamos mais acima que, em um enunciado irônico, é necessário que o enunciatário transcenda o que é dito no enunciado, a fim de identificar um outro significado que subjaz a esse dito, ou mais especificamente, um significado distinto daquele que é apreendido na superfície textual, então o contrato enunciativo estabelecido entre ele e o enunciador é o de “contraditoriedade”, uma vez que o “enunciado *X* deve ser interpretado [...] como não-*X*”. E é justamente a partir das “marcas discursivas” disseminadas pelo enunciador ao longo do enunciado que o enunciatário chega a essa interpretação velada e, também, à argumentação, ao posicionamento crítico indireto do enunciador a uma outra postura ideológica: no caso de “Um mentiroso, aquele velho”, como o enunciador mescla tempos distintos e usa o discurso direto, associando-os a outros recursos lingüístico-discursivos, isso faz, respectivamente, com que a identidade do narrador-testemunha e da

personagem principal tecida no nível do enunciado seja desconstruída veladamente no nível da enunciação.

Como uma consequência dessa desconstrução de identidades, o enunciador poderá concordar ou discordar — sempre implicitamente, uma vez que sua voz nunca é objetivada no enunciado — dos valores ideológicos veiculados por essas entidades discursivas. No caso do conto em questão, percebemos, enquanto enunciatários, que o enunciador diverge da postura ideológica do narrador. Esse fato revela qual a perspectiva que está sendo abordada, ou melhor, reelaborada criticamente pelo enunciador por meio do tom vacilante da ironia: a agressão que permeia as relações humanas. Vale lembrar uma vez mais que, por meio desse tom vacilante, o enunciador faz questionamentos sem ser incisivo, pois sua intenção é revelar as contradições existentes sob as aparências das situações e dos seres. Assim sendo, passaremos agora a analisar as marcas enunciativas desse conto que nos remetem à argumentação indireta tecida pelo enunciador à referida perspectiva reificadora. Obviamente que, durante toda a análise, retomaremos alguns conceitos teóricos já abordados por nós até o momento, bem como iremos apresentar outros que possam nortear um pouco mais o nosso trabalho.

Dissemos anteriormente que o enunciador opera na narrativa “Um mentiroso, aquele velho” uma combinação entre a debreagem enunciativa e a debreagem enunciva, fazendo com que o narrador relate os acontecimentos se valendo tanto de um “eu” quanto de um “ele”, de um “lá” e de um “cá” e de um “agora” e de um “alhores”, o que significa dizer que o narrador-testemunha conta, no presente e sob o seu ponto de vista — portanto, a partir de um “eu” —, os fatos desencadeados por um protagonista — logo um “ele” — em um determinado momento do passado.

No caso específico da debreagem de pessoa, chegamos a comentar que o fato do enunciador fazer um dos netos narrar o ocorrido por meio de um “nós”, em vez de um “eu”, tem por função confirmar mais enfaticamente a idéia de que a considerada pretensa coragem do avô é uma mentira, pois não só esse neto, mas todos os netos escutaram, presenciaram a dita farsa. Ocorre que o uso do “nós” no lugar do “eu” parece exercer também uma outra função, a de enfatizar a subjetividade desses netos, diferentemente da função do que Fiorin (2001, p. 96) define por plural de modéstia em que “o *eu* evita dar realce a sua subjetividade, diluindo-a no *nós*”: na medida em que nós, enquanto enunciatários do texto, vamos empreendendo a leitura do conto, percebemos que esse “nós”, em que se dilui o “eu” do narrador-testemunha, se presta a realçar a sua subjetividade, ou mais especificamente, a *sua* e a indignação de *todos* os outros netos para com o avô, indignação essa que teve de ser por eles contida no momento em que o fatos ocorreram porque, segundo as palavras do próprio narrador, “um avô merece respeito e consideração dos netos” (SCLIAR, 2003, p. 145).

Como esses netos acreditam que o respeito e a consideração ditados por essa formação discursiva se restringem a simplesmente deixar de verbalizar a indignação para com uma pessoa mais velha e, por conseguinte, como eles não puderam, na ocasião em que a história ocorreu, expressar toda sua irritação e impaciência com relação à “mentira” do avô — fato este comprovado com a quase total ausência de falas dos netos no momento do enunciado —, então lhes restou exprimi-las somente no instante em que o acontecimento passado está sendo narrado, instante este referente ao momento da enunciação, ao *agora* que não conta com a presença do avô, mas sim apenas com a presença do narrador e a do narratário. Com relação ao narratário, é preciso ressaltar que essa posição

enunciativa não está explícita no texto, ou seja, o narrador não dialoga diretamente com o narratário, mas, mesmo assim, é possível dizer, segundo comprovaremos mais adiante, que a alteridade do narrador está presente no texto, ainda que virtualmente. Por ora, continuemos com a problemática da combinação entre os modos de enunciar o texto empreendido pelo enunciador.

Falamos que o narrador exprime sua indignação para com o avô no momento da enunciação; pois bem, ao transmiti-la claramente somente em um *agora*, o narrador faz o narratário pensar que as normas ditadas pela formação discursiva que reza o respeito incondicional dos netos aos mais velhos estão sendo respeitadas. Fazendo o seu interlocutor acreditar que o avô não está sendo desrespeitado — pois este, além de não saber que está sendo objeto de uma discussão, contou uma mentira —, o narrador aproveita esse instante para falar sobre a irritação de todos os netos. Portanto, o momento da enunciação passa a ser para o narrador: **a)** uma oportunidade de desabafar para o narratário a raiva até então contida; **b)** uma oportunidade de desmascarar o avô; **c)** uma oportunidade de justificar ao narratário essa raiva, não deixando de, sorratamente, fazê-lo compartilhar desse sentimento.

O início do conto revela-nos como esse sentimento de indignação só foi expresso explicitamente pelos netos no presente:

Certo dia, nosso avô voltou para casa muito excitado. Entrou e foi logo dizendo:

— Meninos, vocês não imaginam o que eu vi.

Nós estávamos vendo televisão, e não queríamos ser interrompidos, mas nosso avô era insistente:

— Coisa espantosa, meninos. Eu estava no centro da cidade quando de repente umas pessoas começaram a gritar, olha lá, olha lá. Eu olhei e lá estava o homem na janela do edifício, um edifício alto, vinte andares — pronto para saltar. Juntou gente, meninos, uma multidão, muitos gritando, salta, salta.

— E ele saltou? — perguntamos.

— Não. Ficou ali um tempo e depois voltou pra dentro. Não quis saltar.

Nós ficamos muito putos. Porra, a gente estava ali vendo TV, um filme bacana, entra o velho tonto, nos interrompe — pra quê? Pra contar

uma babaquice. E o pior é que, tendo começado, ele agora não queria parar (SCLIAR, 2003, p. 144).

Conseguimos depreender a subjetividade do narrador, ou melhor, a sua irritação para com o avô pela combinação entre as depreagens enunciativa e enunciativa de tempo e de espaço. Primeiramente, ele inicia a sua fala contando um fato ocorrido em um “Certo dia”, portanto, um fato pertencente ao passado ou, mais especificamente, ao tempo do enunciado: naquele dia, ao chegar do centro da cidade, o avô interrompeu a diversão dos netos, para contar-lhes um fato que julgava ser impactante, já que tal fato dizia respeito à tentativa de suicídio de um rapaz.

Afirmamos que o avô julgava o suicídio como algo impactante levados não apenas pela carga negativa que tal ato possui, mas porque nos parece que ele sabia que esse acontecimento despertaria algum tipo de curiosidade por parte de seus netos. Esse propósito do avô de chamar a atenção de seus interlocutores mediante o relato de uma tentativa de suicídio ainda será melhor explorado por nós. Por ora, convém enfatizarmos que o avô relatou aos netos justamente uma *tentativa* de suicídio e não a *concretização* desse ato, o que fez os netos não conseguirem assistir ao tal “filme bacana” e, por conseguinte, os fez ficarem, conforme as palavras do próprio narrador, “muito putos” naquela ocasião. Acontece que a irritação depreendida desse sintagma não ficou restrita apenas ao momento do enunciado. Percebe-se que o narrador revive no presente esse sentimento deflagrado no passado principalmente no instante em que ele diz “Porra, a gente estava ali vendo TV, um filme bacana, entra o velho tonto, nos interrompe”: a concomitância entre o tempo e espaço da enunciação e o tempo e o espaço do enunciado é sintomática quando o narrador combina o verbo “estava” no pretérito imperfeito com um advérbio de lugar “ali” relacionado ao tempo presente; além

disso, logo depois de dizer “a gente *estava* ali”, ele fala “*entra* o velho tonto, *nos interrompe*”, cujos verbos estão flexionados no presente para expressar um fato ocorrido no passado e que, portanto, poderiam ser expressos, respectivamente, pelo pretérito perfeito “*entrou*” e “*nos interrompeu*”.

O fato do enunciador operar essa troca do pretérito perfeito pelo presente expressa justamente o que já afirmamos anteriormente: a irritação dos netos, deflagrada no passado, ainda é sintomática no presente, efeito de sentido este que podemos comprovar a partir das ponderações de Fiorin (2001, p. 196-197) sobre o fato de que, com essa troca do pretérito perfeito pelo presente, “Presentifica-se o acontecimento anterior para mostrar que ele tem ressonância no presente, que pesa mais que o passado da ação. [...] O presente é, então, visto como uma continuidade lógica ou psicológica do passado”. Essa presentificação, que tornam concomitantes os tempos e os espaços de sistemas enunciativos distintos, acaba por aproximar o narrador, o narratário e também o enunciatário dos acontecimentos já deflagrados — aproximação esta reforçada pelo advérbio de tempo “agora” que, apesar de referir-se a fatos presentes, está, nesse caso, sendo usado para expressar um fato passado —, fazendo-os perceber a consternação dos netos.

A princípio, poderíamos pensar que esse sentimento de consternação por parte desses netos é perfeitamente compreensível, já que muitas vezes, no momento em que somos contrariados por um outro alguém, não refletimos sobre o que pode tê-lo levado a agir de um modo que nos desagrade. Essa reflexão parece ser, na maioria das vezes, sempre posterior ao momento em que tais fatos ocorrem, quando, então, já fora dos acontecimentos, podemos refletir com mais objetividade e, conseqüentemente, com menos subjetividade. No entanto, o que o enunciador desse conto já parece nos sinalizar é justamente o contrário disso tudo, ou melhor,

ele parece chamar sorrateiramente a nossa atenção desde o início do conto para o fato de que o narrador é um sujeito que não pondera sobre os fatos de sua vivência. É uma das maneiras do enunciador nos deixar entrever a falta de reflexão desse narrador sobre os fatos, diz respeito à *mescla* no enunciado entre o que aconteceu no tempo e no espaço do *aqui* e do *agora* e no tempo e no espaço do *lá* e do *então*.

Como, a nosso ver, a *mescla* na superfície textual entre os tempos e os espaços da enunciação e do enunciado pode ser entendida como uma *concomitância* entre elementos díspares, então, acreditamos que essa combinação entre contrários pode ter a função de *carnevalizar* o narrador e os valores por eles sustentados, bem como a perspectiva, isto é, a trama cultural que é posta em jogo nesse texto. Para compreendermos qual é o sentido de *carnevalizar* e, por extensão, em que consiste essa relação simultânea entre elementos distintos, devemos recuperar o conceito de literatura *carnevalizada* proposto por Bakhtin (2005, p. 122), para quem esta é a “transposição do carnaval para a linguagem da literatura”, cuja afirmação é explicada pelo próprio teórico russo mediante a definição do que é o carnaval:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e *vive-se* conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”).

Por esta citação, podemos depreender que um texto *carnevalizado* seria aquele em que as leis de uma visão de mundo preponderante é questionada por uma outra que é justamente o seu contrário, o seu outro. Isso significa que esse outro, na “ordem habitual”, é abafado por essa visão de mundo dominante, podendo, no entanto, subverter essa imposição justamente no mundo literário: lembremos da

lição de Perrone-Moisés de que a literatura “escandaliza”. E uma das maneiras de que o enunciador desse conto se vale para escandalizar a agressão que tem permeado as relações humanas na sociedade contemporânea, a qual é levada a cabo pelo narrador, se refere à instauração no texto do tom vacilante irônico, instauração que pode decorrer, dentre outros mecanismos lingüístico-discursivos, de determinados elementos carnavalescos, como o “limiar”.

De acordo com as considerações de Discini (2006, p. 90) feitas a partir das ponderações bakhtinianas, o limiar é “um elemento constituinte da carnavalização”. Aliás, Discini (ibidem, p. 76) afirma que Bakhtin projeta a categoria *limite vs. limiar*, sendo aquela correspondente ao fechamento e esta correspondente ao inacabamento. Esse inacabamento — que sugere a idéia de fluidez, de mobilidade próprias da carnavalização, já que esta, conforme podemos depreender das palavras de Bakhtin sobre o carnaval, elimina as fronteiras que separam os contrários, permitindo uma confluência entre eles — está presente na simultaneidade dos tempos e dos espaços da enunciação e do enunciado a que nos referimos um pouco mais anteriormente, simultaneidade esta que, como dissemos, nos revela sub-repticiamente, a incapacidade do narrador e de todos os demais netos de observar mais profundamente a atitude do outro: ao operar com esse limiar do tempo e do espaço, ou melhor, ao atualizar o passado no presente mediante as palavras do narrador, o enunciador revela sutilmente que o tempo compreendido entre o dia em que o avô “mentiu” e o momento em que tal fato está sendo contado pelo neto não foi suficiente para que este pudesse refletir com maior acuidade sobre os motivos que de fato podem ter feito o avô a interromper a diversão de seus netos. Daí, podemos afirmar que o enunciador faz o narrador pronunciar as expressões “Porra”, “babaquice” e “velho tonto” no momento da enunciação com o fim de nos

sinalizar que, sob a pretensa sensatez que o narrador deseja passar acerca de seu julgamento, reside não somente a sua falta de reflexão e de observação, mas também a insensibilidade dele e de todos os outros netos para com o avô.

Um outro recurso que nos faz perceber o uso desse tempo carnavalizado — para usar uma expressão de Discini (2006, p. 84) — pelo enunciador como uma maneira de construir ironicamente a imagem de um narrador hostil diz respeito ao discurso indireto livre, em que “é a fala da personagem que invade a fala do narrador” (FIORIN, 2005, p. 68). Nessa narrativa, já sabemos que o narrador, embora não seja o protagonista da história, participou dos fatos que ele próprio relata ainda que apenas como testemunha; sendo assim, o discurso indireto livre faz com que o neto deixe a irritação por ele experimentada no passado enquanto personagem invadir seu relato no presente, demonstrando que, mesmo como um narrador que já está distante dos fatos ocorridos, ele ainda sente os efeitos dessa irritação deflagrada no “lá” e no “então”.

No trecho inicial do conto que estamos analisando, o enunciador faz o sintagma “pra quê?” ser expresso pelo narrador por meio do discurso indireto livre, para demonstrar que ele e os outros netos não compreenderam e, o que é essencial, não compreendem *ainda* o motivo da considerada impertinência do avô, o que ratifica a não reflexão por parte desses netos que continuam achando ser uma “babaquice” aquilo que o avô lhes contou e que continuam considerando-o como um “tonto”. Aliás, pelo próprio título, que também é expresso pelo discurso indireto livre, o enunciador insinua essa estaticidade do poder reflexivo do neto: se, por um lado, o pronome “aquele” se refere ao julgamento tecido pelo narrador no momento em que os fatos ocorreram, por outro, o substantivo “velho”, por ser usado mais como um qualificador do que propriamente como um nome para fazer referência a uma

pessoa de idade, concerne à avaliação atual do neto sobre o avô — trata-se de alguém inútil, idiota, “tonto” como ele próprio já afirmou.

Como podemos verificar, a carnavalização do tempo, ou melhor, a ausência de limites entre o passado e o presente, permitindo a confluência entre ambos os tempos na superfície textual, permitiu-nos concluir, nessa narrativa, que de fato o narrador e o enunciador pertencem, cada um deles, a instâncias distintas da hierarquia enunciativa e, principalmente, ser cada um deles porta-voz de um determinado ponto de vista acerca dos fatos narrados. Além disso, a instauração desse recurso desde o início da narrativa faz com que o enunciatário já comece a perceber a postura inflexível que se esconde por debaixo da “pertinente” irritação desse narrador.

Acabamos de afirmar que o enunciatário *começa a perceber* a postura inflexível do neto, porque é só a partir do momento em que passamos a escutar o discurso do avô, o qual é posto em embate com o discurso do narrador, que temos a *confirmação* dessa inflexibilidade, conforme poderemos verificar mais adiante. E é nisso que consiste o tom vacilante da ironia: em desvelar paulatinamente as contradições dos seres. Por ora o que se tem é um embrião da crítica indireta irônica que o enunciador passa a tecer com maior vigor durante o restante da narrativa. Esse embrião consiste justamente em que o enunciador leva o enunciatário a oscilar, logo no início da história, daquilo que é dito explicitamente no enunciado para aquilo que é dito implicitamente na enunciação, fazendo-o desconfiar, conseqüentemente, sobre quem de fato é a vítima de sua ironia. E é a hostilidade contundente atribuída de maneira sorrateira pelo enunciador ao *modo* como o narrador relata os fatos que nos faz perceber que essa vítima não é o avô, mas sim o narrador e todos os outros netos: se o narrador, ao parecer que é interpelado pela

formação discursiva que prima pelas normas da boa conduta, usou aqueles termos avaliativos para tentar fazer o narratário focar-se naquilo que considera como postura inconveniente e ridícula do avô, o enunciador, interpelado pela formação discursiva que respeita os mais velhos, ao permitir que o narrador expresse a sua indignação por meio de tais termos, tenta fazer a atenção do enunciatário voltar-se não para a *cólera* dos netos, mas sim para a *agressividade* com a qual essa cólera é por eles proferida. Assim, se o narrador pretende *justificar* a sua ira ao narratário, o enunciador pretende *desvelar* ao enunciatário que esse narrador enuncia sua fala de uma outra formação discursiva, a que hostiliza os mais velhos, e, por conseguinte, pretende *criticar* a insensibilidade desses netos.

No entanto, como é por meio da ironia que o enunciador empreende a sua crítica, já sabemos que esse seu julgamento acerca da atitude desse narrador ocorre de modo indireto, não objetivado no enunciado; por isso é que afirmamos, durante o nosso percurso teórico sobre os aspectos da ironia, ser a presença do enunciador *mostrada*, mas *não marcada* na superfície textual, ou seja, ela se insinua, se referencializa, de algum modo, ao enunciatário, fazendo com que ele perceba o que está sendo julgado e, por extensão, fazendo-o perceber quem de fato é a vítima da ironia. Aliás, sobre o fato da ironia ter um alvo para as suas críticas, Brait (1996, p. 62) interpreta as considerações de Catherine Kerbrat-Orecchioni a respeito do que esta entende ser uma das peculiaridades da ironia verbal:

A ironia verbal implica um trio actancial: o locutor (A^1) que dirige um certo discurso irônico para um receptor (A^2), para caçoar de um terceiro (A^3) que é o alvo da ironia. Ela [Kerbrat-Orecchioni] acrescenta também, já detalhando o funcionamento da ironia verbal, que os três actantes envolvidos podem coincidir no todo ou em parte, dependendo do tipo de discurso em que aparecem. No caso de um solilóquio irônico há a coincidência entre A^1 e A^2 ; no caso de uma auto-ironia há a coincidência entre A^1 e A^3 . Há ainda a possibilidade de o receptor ser tomado como alvo, o que implica uma coincidência entre A^2 e A^3 ou, ainda, um caso de solilóquio auto-irônico em que coincidem A^1 , A^2 , A^3 .

No conto em questão, como o narrador ridiculariza o avô pautado na idéia de que esse seu julgamento é pertinente, já que, segundo seu ponto de vista, essa personagem conta uma “babaquice” em uma hora inapropriada, isso pode fazer o enunciatário crer que o avô é a vítima desse texto irônico. Contudo, ao identificar que o enunciador mescla na superfície textual os tempos e os espaços do enunciado e da enunciação para sinalizar indiretamente que a irritação do neto persiste de modo ainda mais agressivo no momento da enunciação — visto que é só no presente que ele pode explicitar a raiva silenciada no passado em virtude da formação discursiva que impõe a necessidade de respeitar os mais velhos —, o enunciatário passa a desconfiar que a vítima da ironia é o narrador e, por extensão, passa a perceber o seu descaso e a sua insensibilidade para com o avô.

A constatação por parte do enunciatário de que a vítima é o narrador passa a ocorrer, conforme já antecipamos, quando o enunciador empreende uma contraposição entre o discurso proferido pelo avô e o discurso proferido pelo narrador, contraposição esta que ocorre no nível do enunciado, onde tanto a fala do avô, quanto a do narrador estão objetivadas. É por meio desse embate, inclusive, que o enunciatário passa a perceber que a imagem do avô construída pelo narrador não condiz com a imagem de alguém mentiroso. Aliás, essa contraposição entre posicionamentos enunciativos distintos relativiza a avaliação monolítica de mentira como algo pejorativo, torpe; é o que iremos verificar mais ao final da análise, pois, o que nos interessa agora é chamar a atenção para o fato de que o confronto simultâneo entre tais posicionamentos contrários é mais um elemento carnalizador, visto que a citação de Bakhtin nos permite afirmar que a carnalização aproxima elementos díspares, fato este confirmado pelas interpretações de Fiorin (2006, p. 94) acerca das ponderações do estudioso russo:

O carnaval é constitutivamente dialógico, pois mostra duas vidas separadas temporalmente: uma é a oficial, monoliticamente séria e triste, submetida a uma ordem hierarquicamente rígida, penetrada de dogmatismo, temor, veneração e piedade; outra, a da praça pública, livre, repleta de riso ambivalente, de sacrilégios, de profanações, de aviltamentos, de inconveniências, de contatos familiares com tudo e com todos.

Pelo que estamos analisando, já podemos inferir que a vida oficial, “monoliticamente séria e triste” é sustentada em “Um mentiroso, aquele velho” pelos netos; quanto à vida “da praça pública”, a nós nos parece que é o enunciador quem a sustenta, pois parece que é do confronto por ele harmonizado no enunciado entre as posturas ideológicas do narrador e do protagonista dessa narrativa que o mundo às avessas é constituído. Disso tudo, podemos deduzir que a função, nesse conto, da coexistência entre discursos contrários, sendo cada um deles proferido por uma determinada personagem, não é o de simplesmente nos mostrar a inflexibilidade dos netos, mas sim é a de destroná-la para coroar um outro ponto de vista. Sobre essa ação de destronamento e coroação típicas da literatura carnavalizada (BAKHTIN, 2005, p. 124), ou mais especificamente, sobre a *função* dessa ação carnavalizadora também falaremos oportunamente em um outro momento do nosso trabalho. Por ora, vamos tentar deslindar ainda mais a postura reificadora do narrador e, ao mesmo tempo, tentar delinear qual é de fato a essência do avô que está subjacente à sua aparente insensatez. Para isso, passemos a analisar mais detidamente como ocorre o processo persuasivo do narrador para convencer o narratário de que o avô é uma pessoa desprovida de bom-senso e também como ocorre o processo persuasivo do enunciador para fazer o enunciatário transcender as aparências explicitadas no enunciado para chegar ao significado irônico.

Acabamos de afirmar que o narrador tenta persuadir um narratário, e não o enunciatário, o que nos leva a tentar diferenciar as funções exercidas por cada uma

dessas posições enunciativas do sujeito da enunciação. Nesse conto, estamos vendo que, para o enunciador conseguir provar que o narrador enuncia seus valores pautados por uma formação discursiva que hostiliza os mais velhos, ele organiza todos os elementos compositivos do texto de modo a convencer o enunciatário a crer nisso. Já o narrador, para validar a imagem de um avô impertinente, insensato, precisa organizar seu discurso de modo a convencer o narratário a acreditar nessa idéia. Acontece que, nessa narrativa, o narratário não está explicitado no fio discursivo, o que não significa que ele não esteja presente. Conforme Fiorin (2001, p. 66), esse posicionamento enunciativo pode ser implícito e a sua presença, ainda que virtual, é assegurada quando ela corresponde a uma imagem construída pelo narrador. E essa imagem do narratário construída pelo narrador desse texto é a de alguém que entenda e concorde com o atual estado aborrecimento dos netos.

Tomando por base ainda o início do conto, notamos que, para o neto convencer o narratário de que o avô é uma pessoa impertinente, o enunciador faz com que ele delegue voz ao protagonista por meio do discurso direto, cuja função é criar a ilusão de que o conteúdo expresso por um determinado personagem é incontestavelmente verdadeiro e, sobretudo, que tal conteúdo é de total responsabilidade dessa personagem, pois o discurso direto “dá a impressão de que o narrador está apenas repetindo o que disse o interlocutor” (FIORIN, 2001, p. 74). Todavia, o narrador não se limita a recuperar o que diz o seu avô: na verdade, ele recupera em um *agora* as falas enunciadas por essa personagem em um *então* para enfatizar ao narratário a idéia da inconveniência e da falta de bom-senso dessa personagem.

Já o enunciatário, para depreender adequadamente a ironia desse conto, ou melhor, para inferir qual a argumentação indireta do enunciador em relação à

postura ideológica desse narrador, não pode cair na persuasão empreendida por esse narrador no nível do enunciado, caso contrário, ele poderá fazer as vezes do narratário, correndo o risco, portanto, de acreditar que a visão ideológica defendida no texto é a que hostiliza os idosos. É por isso que chegamos a comentar anteriormente que, ao ler as primeiras colocações do avô, o narratário, e até mesmo o enunciatário, têm a impressão de que essa personagem de fato enuncia seu dizer do interior da formação discursiva dos impertinentes, pois, em vez de simplesmente relatar, de modo objetivo, que um homem queria pular de um edifício para se suicidar, o avô valeu-se do tom hiperbólico e da prolixidade, para criar uma tensão na história que estava contando aos netos: não se tratava, pois, de um fato qualquer, mas sim de uma “Coisa espantosa”; o edifício também não era qualquer um, era um edifício “alto”, de “vinte andares”; os netos foram interpelados três vezes pelo vocativo “meninos”, demonstrando que o avô desejava a atenção deles; as pessoas que se juntaram para assistir ao suicídio do homem não eram poucas, elas formavam uma “multidão”; e o avô simula as falas gritadas dessa multidão que dizia freneticamente para o homem “salta, salta”.

Como se percebe, o avô conseguiu a atenção dos netos, tanto que estes lhe perguntaram “E ele saltou?” — único instante em que o enunciatário fez os netos se pronunciarem na ocasião —, demonstrando que haviam se interessado pelo assunto e que desejavam saber o desfecho da história. Na verdade, eles já esperavam que tal desfecho fosse trágico, pois o modo como o avô vinha relatando a narrativa de fato os estava conduzindo a essa expectativa, a qual, no entanto, foi por ele quebrada, pois o tal homem que pretendia se suicidar acabou por desistir desse feito. Foi justamente esse final inesperado, associado ao caráter hiperbólico e difuso do discurso do avô, que acabou por desencadear a indignação em seus netos,

fazendo-a perdurar durante o momento em que tal acontecimento está sendo contado ao narratário. Lembramos que essa indignação pôde ser por nós constatada justamente quando analisamos a agressividade com que o enunciador fez o narrador proferir os termos avaliativos sobre a conduta do avô.

Se, no início do conto, o enunciador faz o narrador valer-se do discurso direto com o objetivo de passar ao narratário a impressão de que o protagonista da história é uma pessoa impertinente, no restante da narrativa, esse mesmo recurso gramatical é por ele usado para que nós, enunciatários do texto, possamos inferir a medida da insensibilidade desse narrador, bem como a medida da não-insensatez do avô. Assim sendo, o enunciador faz com que o narrador recupere no presente o discurso de outrora do avô e, ao mesmo tempo, teça alguns comentários sarcásticos sobre o modo dessa personagem contar a história acerca do suicida.

Quanto ao fato de o narrador tecer comentários à fala do avô, nota-se que ele faz isso desde o início da narrativa. Na transcrição que diz respeito ao início do conto, ao afirmar “nosso avô era insistente”, o narrador já avalia como inoportuno o comportamento dessa personagem antes que as palavras deste sejam desnudadas ao narratário por meio do discurso direto. Contudo, essa avaliação ainda não é feita de modo pejorativo e agressivo, fato este que vai ocorrer apenas depois de o avô ter esvaziado as expectativas dos netos, os quais esperavam um desfecho trágico para a história do homem suicida. O próximo trecho desse relato ilustra bem como a avaliação do narrador e, por extensão, a dos outros netos, passa, a partir desse momento, a ser zombeteira:

— Eu, se estivesse no lugar dele, faria diferente. Eu esperaria que uma multidão, uma grande multidão, se reunisse lá embaixo, que a polícia e os bombeiros aparecessem. Eu exigiria a presença do prefeito e do governador; eu deixaria que eles, pelos alto-falantes, apelassem ao meu bom senso. Quando terminassem, eu ficaria olhando aquela massa, mas sem deter-me num rosto específico.

Na TV, um verdadeiro massacre, um ninja liquidando os inimigos — e nós ali, tendo de ouvir. Nós tendo de ouvir. Deus.

— Eu levaria o suspense — prosseguia o nosso avô — aos limites do suportável. E quando aquela gente já não agüentasse mais, eu...

Pausa dramática.

— Eu saltaria.

Até que enfim.

Até que enfim porra nenhuma.

— Mas antes — o nosso avô, triunfante — eu lançaria ao mundo o meu derradeiro olhar, um olhar capaz de descortinar ao longe mares bravios, florestas misteriosas, picos nevados, vulcões fumegantes, todos os lugares que eu sempre quis visitar e nunca consegui — por causa da família, por causa da avó de vocês, dos pais de vocês. Eu veria tudo isso. E aí pularia (SCLIAR, 2003, p. 144-145).

Para compreendermos como o tom sarcástico do narrador nessa transcrição é que nos confirma ser ele a vítima da ironia empreendida pelo enunciador, necessita-se agora aprofundar a análise da construção da imagem do avô dada pelo enunciador, imagem esta que, conforme já dissemos, destoa da que foi criada pelo narrador. Para isso, durante tal análise, destacaremos alguns dos principais elementos da menipéia que, juntamente com o discurso direto, compõem essa imagem do avô pelo enunciador, já que tais elementos desse “gênero profundamente carnavalizado” (Bakhtin, 2005, p. 158) é que irão diferenciar essa personagem da personalidade acabada, fixa do narrador, atribuindo-lhe, portanto, uma identidade inacabada, móvel.

Começemos, pois, por explicar uma possível razão para o avô ter interrompido a diversão dos netos com o fim de contar-lhes a história do homem que tentou suicidar-se no centro da cidade. Quando analisamos o trecho inicial de “Um mentiroso, aquele velho”, chegamos a afirmar que o avô havia chamado a atenção dos netos por meio de um fato que ele julgava impactante, não apenas pela carga negativa que tal ato possui, mas porque nos parece que ele sabia que esse acontecimento despertaria algum tipo de curiosidade por parte de seus netos. De fato, como constatamos há pouco, os netos ficaram curiosos em saber como havia sido o desfecho trágico de tal história e que sua frustração por não ter havido tal

desfecho é que despertou a indignação para com o avô. Acontece que o conteúdo das falas dessa personagem presentes nesse segundo trecho do conto nos autoriza a afirmar que há também um outro motivo para ela ter relatado a história do homem que acabou por poupar a própria vida: o avô parece desejar, com o relato desse acontecimento, traçar um paralelo entre a *concretização* de seu suicídio, ainda que isso ocorra apenas hipoteticamente, e a *não-concretização* do suicídio por parte do homem do centro da cidade, e, nessa comparação, parece que há um desejo de sua parte em não se igualar a tal homem que recuou da decisão de matar-se, seja por medo ou por qualquer outro motivo; parece haver, portanto, um desejo de não ceder a imposições, e o suicídio parece ser o caminho capaz de libertar o avô de alguma angústia, de algo que o reprime.

A dimensão desse significado da morte para o avô pode ser melhor explicada a partir de três dentre as 14 particularidades da *menipéia* enumeradas por Bakhtin (2005, p. 114-115) sobre esse gênero carnavalizador:

3. A particularidade mais importante do gênero da *menipéia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica [...]

[...]

5. A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na *menipéia* com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A *menipéia* é o gênero das “últimas questões”, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade.

[...]

9. São muito características da *menipéia* as cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso.

Podemos afirmar, de certo modo, que a situação hipotética criada pelo avô é extraordinária e ousada pelo fato de ele falar da morte — que é uma das “últimas questões” de que também trata a *menipéia* — de modo extravagante, exagerado: na primeira fala desse personagem, notamos que ele transforma o seu desejo pelo suicídio em um espetáculo, onde estaria presente não uma multidão apenas, mas uma “grande multidão”; além disso, não bastava a presença de somente umas das corporações responsáveis por assegurar a vida humana, sendo, pois, que tanto a “polícia” quanto os “bombeiros” deveriam estar presentes para dissuadirem-no da idéia de morrer; não bastaria também somente a presença do “governador”, era preciso que inclusive o “prefeito” estivesse presente, ainda que este fosse uma autoridade com menor poder político se comparado ao governador.

Dissemos que o avô transforma seu hipotético suicídio em um espetáculo; mas não se trata de um espetáculo banalizado como o que o homem do centro da cidade poderia proporcionar a uma multidão que parecia estar sedenta apenas por ver um corpo estendido no chão — lembremos que a multidão gritava “salta, salta” ao homem que queria suicidar-se. Como poderemos verificar mais adiante, o avô descreve lenta e minuciosamente o ato rumo ao fim, o que nos permite afirmar que o que ele deseja com essa história hipotética é provocar e experimentar uma idéia, idéia esta capaz de descortinar “a vida humana em sua totalidade”: isso significa que o avô pretende transcender o sentido da morte, seja em seu sentido habitual de fim da vida, seja em seu sentido vulgar de espetacularização gratuita. E é justamente criando essa situação insólita que ele poderá “ver o mundo” e não somente uma parte dele, ou mais especificamente, é a partir desse fato inusitado que ele poderá revelar que subjacente a essa aparente loucura está o desejo de libertar-se de certa angústia.

Segundo o que acabamos de afirmar, o avô descreve lenta e minuciosamente o caminho que poderia levá-lo à morte, ou melhor, à sua libertação. Isso pode ser constatado quando, após dizer que saltaria, parecendo que havia terminado de contar a história, ele acaba por retomá-la, afirmando que, antes de saltar, lançaria um olhar ousado sobre o mundo. Essa maneira de simular que a história havia acabado para, logo em seguida, retomá-la de modo ainda mais detalhado é uma maneira que esse avô tinha de, mais uma vez, chamar a atenção de seus netos, os quais, no entanto, desejavam que o relato findasse rapidamente por julgarem um martírio ouvir o que parecia uma insensatez, ou melhor, por não perceberem o significado profundo de tal relato: apenas após narrar como seriam os momentos finais que antecederiam a sua morte é que o avô explicita ser o cerceamento e a insensibilidade da família os motivos que o fariam suicidar-se. Como poderemos verificar, esses motivos não se limitam, contudo, somente ao mundo da história hipotética, sendo, na verdade, as razões que incitaram o avô a ter inventado essa história mirabolante, uma vez que somente a ficção é que parece permitir-lhe ser ousado, é que parece permitir-lhe ultrapassar os limites impostos pela realidade: notemos que o avô continua contando sua história, mantendo o tom extravagante, o qual é ainda mais acentuado pelo uso de paradoxos que descrevem os lugares mais exóticos que o avô gostaria de ter visitado, como “mares bravios, florestas misteriosas, picos nevados, vulcões fumegantes”. De acordo com Bakhtin (2005, p. 118):

10. A *menipéia* é plena de contrastes agudos e jogos de oxímoros: [...] A *menipéia* gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais.

Essa mistura dos quatro elementos da natureza, isto é, a mescla de elementos contrários entre si como a terra, o fogo, a água e o ar, como o alto e o baixo, como o quente e o frio, nos faz perceber o desejo do avô pelo inabitual, pelo incomum, ou melhor, o seu desejo por transcender, conhecer outras verdades além daquelas que lhe foram apresentadas como únicas, absolutas; esse desejo pelos extremos, ainda que introduzido por meio de uma história excêntrica, é revelador de uma identidade móvel, inacabada, isto é, uma identidade sedenta por mudanças.

No entanto, é somente por meio dessa história hipotética que o avô pode vivenciar, concretizar seu desejo por experimentações ilimitadas, pois, segundo o que já afirmamos, a família impede a execução do desejo dessa personagem no plano da realidade. Há, portanto, no discurso do avô, um embate entre mais elementos contrários, o confronto entre *sonho* e *realidade*, sendo que esta se impõe àquela; é sintomático que o sonho — ou a história inventada — seja relatado basicamente por meio do futuro do pretérito do indicativo e do pretérito imperfeito do subjuntivo, os quais, nesse caso, expressam acontecimentos hipotéticos, e que a realidade seja expressa pelo pretérito perfeito do indicativo, o qual, juntamente com o advérbio “nunca”, expressa uma “verdade geral” (FIORIN, 2001, p. 157), portanto, um fato incontestável: logo após dizer “eu *lançaria* ao mundo meu derradeiro olhar, um olhar capaz de descortinar ao longe mares bravios, florestas misteriosas, picos nevados, vulcões fumegantes [...]”, o avô afirma “todos os lugares que eu sempre quis visitar e nunca *consegui* — por causa da família, por causa da avô de vocês, dos pais de vocês”, o que demonstra que o desejo do avô por desvendar o mundo nunca ultrapassou e provavelmente nunca ultrapassará — pelo menos enquanto estiver vivo — o plano dos sonhos, uma vez que, como ele próprio explicitou isso no nível do enunciado, jamais conseguiu concretizar tal feito na realidade, devido às

restrições familiares. É por isso que o suicídio pode ser-lhe a melhor forma para concretizar a vida ilimitada que a realidade lhe destituiu. Vale ressaltar, aqui, como a gradação ao expressar a culpa dos familiares contribui para a produção da ironia: notemos que o enunciador faz o protagonista enunciar tal culpa partindo da família como um todo, para depois falar da sua esposa — a “avó” dos netos — e de seu filho e de sua nora — os “pais” dos netos — faltando apenas a menção dos netos na menção descendente dessa hierarquia. É essa aparente falta que é ironizada, aparente porque a insensibilidade e o sarcasmo do narrador em relação à “mentira” do avô já estão instalados no texto e também porque, ao final desse conto, até mesmo o avô parece estar ciente de que nem os netos o compreendem.

Sabendo, pois, por meio dessa explicitação, o motivo que levou o avô a contar um fato hipotético, o enunciatário percebe que esse personagem enuncia seus dizeres da formação discursiva do carente. Isso significa que o avô não tenta chamar a atenção dos netos simplesmente por se tratar de um homem “insistente”, conforme afirmou o narrador no início de seu relato, mas sim porque ele é impossibilitado de ter voz própria. Assim, o avô não é impertinente por inventar fatos e por contá-los de modo efusivo e difuso, sendo, pois, essa maneira de relatar tais fatos condizente com o espírito de alguém que deseja ultrapassar aquilo que se é dado a ver.

Quanto ao narrador e a todos os demais netos, o enunciatário percebe que eles enunciam seus dizeres da formação discursiva dos insensíveis, na medida em que sequer consideraram a razão que levou o avô a ter inventado determinados acontecimentos, apegando-se apenas ao fato de tal história ser uma invenção. Essa incapacidade de enxergar o que há por detrás dessa “mentira” floreada e minuciosa é inferida a partir do momento em que o enunciador faz o narrador tecer comentários

ao pronunciamento do avô. Os primeiros comentários revelam uma vez mais a impaciência por parte dos netos, impaciência esta ironizada pelo enunciador que parece traçar sutilmente um paralelo entre os netos e a turba frenética que, segundo o relato do avô, desejava a execução do suicídio por parte do homem do centro da cidade. Já sabemos que o protagonista relata sua história hipotética detalhada e vagorosamente, contando inclusive sobre quem iria presenciar sua morte, fato este considerado enfadonho pelo neto, quando este diz que era obrigado a ouvir tal história, sendo que, na TV, estava passando um “verdadeiro massacre, um ninja liquidando os inimigos”. Esse massacre, do qual se infere a rapidez dos atos executados pelos ninjas, bem como a morte instantânea dos inimigos se opõe justamente à lentidão do relato de morte do avô: lembremos que a tal turba frenética desejava ação, ou melhor, desejava a morte instantânea, rápida do homem do centro da cidade, desconsiderando se este tinha algo para ser dito nos instantes finais de sua vida; o mesmo ocorre com os netos, que desejavam assistir à matança dos inimigos do ninja, em vez de perceberem o significado da monotonia das palavras do avô.

Esse desejo apenas pela execução sumária dos atos é deduzido também do momento em que o narrador diz “Nós tendo de ouvir”, expressão esta que revela um lamento por parte do neto que, ademais de não ter podido assistir ao que realmente lhe interessava, parecia com isso querer agir de modo semelhante aos ninjas: ele e todos os netos desejavam, naquele momento, verbalizar ao avô sua irritação para com ele, porém, por causa da obrigação de se respeitar os mais velhos, eles precisaram conter a impaciência, a qual só pôde ser expressa explicitamente no momento da enunciação.

Mas o narrador não se limita a tecer comentários que expressam somente a sua impaciência para com o avô; ele também faz comentários sarcásticos que ironizam o modo grandiloqüente que o protagonista usa para relatar sua história: ao fazer o narrador dizer que o avô contava sua história de modo “triumfante” e ao fazê-lo imprimir uma “Pausa dramática” ao que parecia ser o desfecho do relato do avô, o enunciatário tenta focar a atenção do enunciatário na falta de observação desse narrador, o qual não percebeu que esse modo grandiloqüente e exagerado do avô esconde a frustração e a melancolia do protagonista pela falta de atenção e de compreensão da família para com seus desejos. Essa insensibilidade é ainda mais enfatizada ao enunciatário por meio do sintagma “Até que enfim”, com o qual o narrador joga a cena enunciativa para o passado, recriando o momento de felicidade de todos os netos com o suposto fim da história considerada impertinente. Contudo, ele faz tal cena retornar ao momento da enunciação ao dizer, logo em seguida “Até que enfim porra nenhuma”, comentário este que revela estar o narrador ainda extremamente impaciente com o que já ocorreu. Aliás, o enunciatário exacerba essa intolerância quando faz o narrador afirmar, logo depois do avô ter dito que se suicidaria somente após observar o mundo inteiro, “O problema é que ele não chegaria logo ao chão”, conforme revela o último trecho do conto:

O problema é que ele não chegaria logo ao chão.

— No primeiro momento eu gozaria aquela sensação de estar livre, de flutuar no vazio. Depois viria, é claro, o pavor — mas muito transitório, o pavor, e tão mesclado com fascinação que o resultado final seria uma deliciosa tensão. E aí, com um ruído seco, eu me estatelaria no chão. As pessoas correriam e me encontrariam no meio de uma poça de sangue, morto, completamente morto.

Calou-se, ficou um instante com o olhar perdido. Suspirou, sorriu:

— Que tal?

Não dissemos nada, porque um avô merece respeito e consideração dos netos, mas sabíamos que aquilo tudo não passava de conversa fiada. Ele, jogando-se do vigésimo andar? Nunca. Não subia sequer ao terraço da casa, no primeiro piso. Porque sofria de vertigem das alturas, o velho mentiroso (SCLIAR, 2003, p. 145).

Como podemos perceber, o enunciador faz o narrador pronunciar tal frase de modo zombeteiro com o fim de ironizar, uma vez mais, a sua alienação, pois a infelicidade desse narrador e dos demais netos por não conseguirem assistir ao instantâneo massacre dos inimigos empreendido pelo ninja ressalta ainda mais a incapacidade deles depreenderem a melancolia que subjaz à prolixidade do discurso do avô. Diferentemente da postura desse narrador, nós podemos, como enunciatários dos textos, compreender que essa prolixidade do avô em descrever o salto final parece ser-lhe o único momento de gozar “a sensação de estar livre” em relação à solidão a que foi relegado pela família, daí o caminho rumo à morte ser descrito detalhadamente como um misto de “fascinação” e de “pavor [...] transitório”.

Aliás, nós também podemos inferir do desfecho da história dado pelo avô que o contraste entre a tensão causada no público pela demora em executar o salto e a morte finalmente concretizada em sua fala com crueza e de modo totalmente instantâneo é que lhe facultam a liberdade de expressão, bem como a atenção alheia que lhe são faltantes na realidade: parece que é o seu fim súbito e trágico depreendidos, respectivamente, dos sintagmas “ruído seco” e “poça de sangue” em contraste com a poeticidade e a lentidão de seus preparativos rumo a tal fim que nos faz atentar para o fato de que é o estar “completamente morto” que lhe proporcionará libertar-se das amarras do mundo e, por conseguinte, lhe proporcionará visitar os tais lugares que ele sempre quis visitar e nunca pôde.

Contudo, percebemos também que o protagonista parece conscientizar-se de que a compreensão alheia e a concretização dessa morte libertadora só podem ocorrer em seus sonhos, e essa conscientização é por nós inferida, quando, após terminar a sua história mirabolante, o avô, segundo as palavras do próprio narrador, “Calou-se, ficou um instante com o olhar perdido. Suspirou, sorriu” para, logo em

seguida, dirigir-se aos netos por meio de um lacônico “Que tal?”. Se analisado do ponto de vista irônico do enunciador, esse laconismo deve ser compreendido pelo enunciatário como um melancólico despertar do avô para a realidade, isto é, um despertar para o fato de que parece que nem a atenção e a compreensão dos jovens netos ele conseguirá obter, daí ele ter-se calado, ter ficado com o “olhar perdido”, ter suspirado, o que nos faz afirmar que ele age nesse momento instado pela formação discursiva do resignado: ele parece perceber, portanto, que não vai poder concretizar o desejo de libertar-se das amarras da família, atitude esta que, de certo modo, acaba sendo similar à decisão do homem do centro da cidade em interromper a sua ação de suicidar-se. Mas o protagonista parece tentar disfarçar essa resignação, já que ele ainda tenta dar um sorriso antes de pronunciar a mencionada frase lacônica, parecendo, com isso, buscar indiretamente o mínimo de aprovação por parte dos netos e, por conseguinte, parecendo amenizar um pouco a dura constatação de que iria continuar a viver solitário, distante de sua perspectiva audaciosa.

Já esse laconismo do protagonista, se analisado do ponto de vista irônico do narrador, deve ser compreendido como mais uma forma deste escarnecer da “mentira” que o avô contou aos netos. Quando afirma que o protagonista se calou, suspirou e ficou por um momento com o olhar suspenso, o neto parece estar querendo escarnecer, ainda que sutilmente, do que julga ser uma falsa dramaticidade de que se valeu o avô para conferir credibilidade a uma história considerada absurda, história absurda que, para os netos, concerne a uma valentia que o avô não tem. E o motivo pelo qual o narrador considera ser uma farsa a valentia e, por conseguinte, o desejo de suicídio de seu avô só é apresentado no último parágrafo do conto, quando o narrador diz que o avô tinha medo de altura,

fato este que o enunciador faz o neto explicitar de modo sarcástico: em vez de desmascarar a pretensa coragem do avô simplesmente confirmando que ele tinha medo de altura, o narrador primeiramente insinua o ridículo dessa sua pretensão ao afirmar que o protagonista “Não subia sequer ao terraço da casa, no primeiro piso”, ou mais especificamente, ao querer dizer que o avô tinha medo até de alturas ínfimas. Somente após essa insinuação sarcástica é, então, que o narrador diz explicitamente que o avô era um “velho mentiroso” porque “sofria de vertigem das alturas”.

Como pudemos verificar, o conto é finalizado com a imagem de um avô impertinente e mentiroso, o que, como já dissemos, poderia fazer o enunciatário pensar que o enunciador está de acordo com esse ponto de vista que é enunciado pelo narrador. Porém, se o enunciatário já detecta, desde o início dessa história, as sinalizações que o enunciador lhes emite com o fim de fazer voltar a sua atenção à insensibilidade dos netos, então, ao final dessa mesma história, ele tentará encontrar outras sinalizações que confirmam a idéia de que o enunciador não partilha dessa imagem de impertinente e mentiroso que o narrador construiu acerca das condutas do avô. Essa sinalização concerne ao momento em que o enunciador faz o narrador afirmar “Não dissemos nada, porque um avô merece respeito e consideração dos netos” logo após o protagonista ter solicitado indiretamente a opinião dos netos sobre a “conversa fiada” que ele havia relatado: como já sabemos, a irritação e o escarninho do narrador e de todos os outros netos não foram explicitados ao avô no momento do enunciado, pois, segundo a frase mencionada, um avô merece ser respeitado; porém, o fato de esse narrador ter expressado, no momento da enunciação e, principalmente, sem nenhuma contenção, toda a sua raiva já demonstra justamente que esses netos não respeitam o avô e não possuem

a sensibilidade necessária para compreender que a tal “conversa fiada” era um modo de que ele se valeu para falar sobre a angústia de ter sua liberdade de expressão cerceada por praticamente toda a família. Assim, mesmo que o narrador tenha tomado o cuidado de contar toda a história na ausência dessa personagem não faz dele e dos demais netos pessoas observadoras, sensíveis e prestimosas pelo respeito aos mais velhos.

Portanto, o que pudemos verificar até agora é que o enunciador, por meio do tom vacilante da ironia, questiona silenciosamente a postura reificadora sustentada pelo narrador. Como dissemos logo no início desse nosso trabalho, esse tom vacilante irônico exige de nós, enunciatários, uma interpretação progressiva, comedida da ironia tecida pelo enunciador frente a essa reificação: todos os mecanismos por ele utilizados — como o embate entre o discurso melancólico do avô e o discurso sarcástico do neto insinuado no nível do enunciado pelo uso do discurso direto e dos termos avaliativos desse narrador em relação à fala do protagonista; a confluência entre os tempos e os espaços da enunciação e do enunciado reforçada pelo uso do discurso indireto livre como forma de insinuar a falta de reflexão por parte do narrador de um momento para o outro — instituem uma crítica implícita, ou melhor, um questionamento que não é mordaz e muito menos reificador em relação ao posicionamento ideológico que é posto em xeque, pois, lembrando o que nos disse Jozef, a ironia explora a dissociação entre aparência e realidade. Desse modo, se a ironia *explora* essa dissociação, o enunciador que se vale da ironia não criticará radicalmente tal posicionamento ideológico, caso contrário ele pode correr o risco de não desvendar as contradições entre a aparência e a essência das situações e das relações humanas e, por conseguinte, pode correr

o risco de tornar absoluto o seu ponto de vista, objetivo este que é contrário ao olhar do ironista.

Aliás, o fato de a ironia não absolutizar seu argumento indireto tem relação com a já mencionada ação carnavalesca de coroação e destronamento. Para compreendermos essa relação, ouçamos Bakhtin (2005, p. 124-125):

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a idéia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo.

[...]

O rito de destronamento é como se encerrasse a coroação, da qual é inseparável (repite: trata-se de um rito biunívoco). Através dela transparece uma nova coroação. O carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda. O carnaval, por assim dizer, não é substancial mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo. O cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado. Todos os momentos simbólicos desse cerimonial de destronamento adquirem um segundo plano positivo; não representam uma negação pura, absoluta da destruição (o carnaval desconhece tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta).

Como já sabemos, a carnavalização permite a simultaneidade entre a seriedade da vida oficial e a alegria da vida da praça pública, sendo que esta é que destrona aquela, deixando o mundo de pernas para o ar. Acontece que, nesse processo de subversão, de relativização de uma ordem social instituída, o destronado jamais é negado de forma destrutiva, pois, como diz Bakhtin (ibidem, p. 126), “Se a ambivalência carnavalesca se extinguisse nas imagens do destronamento, estas degenerariam num *desmascaramento* puramente negativo de caráter moral ou político-social, tornando-se monoplanares”. Assim sendo, o enunciador do conto “Um mentiroso, aquele velho” não destrona a postura reificadora sustentada pelo narrador com o intuito de moralizar essa conduta, isto é,

com o fim de assinalar ao enunciatário o que é certo ou errado, mostrando que a inflexibilidade do modo de ser dos netos seria uma postura incorreta e a mobilidade do modo de ser do avô seria uma postura correta; segundo a citação de Bakhtin, “o carnaval desconhece tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta”.

Dissemos anteriormente que, no conto em questão, a vida oficial séria é sustentada pelo narrador e que a vida da praça pública é sustentada pelo enunciatário, pois este, ao empreender na superfície textual o conflito entre os posicionamentos ideológicos do neto e do avô lança um olhar crítico sorrateiro na agressão que aquele impõe tacitamente a este. É, pois, desvelando o modo de ser no mundo dessas personagens — modo de ser este constituído pelo embate que o enunciatário institui entre os posicionamentos ideológicos de cada uma delas — que o enunciatário poderá destronar um ponto de vista ideológico para coroar outro. Como o desvelamento irônico, ou melhor, como o tom vacilante da ironia tem por função revelar as contradições humanas progressiva e comedidamente, o modo de ser do avô e do neto não serão revelados escancaradamente pelo enunciatário na narrativa em questão, havendo, pois, uma oscilação do narrador e do protagonista entre o modo de ser na verdade de um lado, e o modo de ser no segredo e na mentira de outro. Essa oscilação de um modo de ser para outro diz respeito à modalização veridictória, a qual consiste em substituir:

[...] a questão da verdade pela da veridicção ou do *dizer verdadeiro*: um estado é considerado verdadeiro quando um sujeito, diferente do sujeito modalizado, o *diz verdadeiro*. Parte-se do parecer ou do não-parecer da manifestação e constrói-se ou infere-se o ser ou o não-ser da imanência (BARROS, 1997, p. 46).

O sujeito responsável pelo “dizer verdadeiro” é o enunciatário, pois, como pudemos verificar, ele é quem orchestra, por meio dos mais variados recursos

lingüísticos e discursivos, os valores enunciados por seus outros posicionamentos enunciativos. Assim sendo, é ele quem fará o neto construir a imagem de um avô mentiroso e, simultaneamente a esse processo, é ele quem desconstruirá essa imagem para forjar uma outra, a imagem de um neto insensível, visto este não compreender o significado da mentira contada pelo avô.

Relembrando algumas considerações de Fiorin acerca do acordo e do desacordo entre enunciação e enunciado produzirem, respectivamente um contrato enunciativo de identidade e de contraditoriedade, neste o que é dito *não deve ser lido* do modo como se é dado a ler no enunciado, diferentemente do que ocorre naquele, em que o dito *deve ser lido* do modo como se é dado a ler no enunciado. É a partir, pois, de um modo de leitura que o enunciador propõe que o “enunciatário atribuirá aos discursos em que haja acordo entre o enunciado e a enunciação o estatuto de *verdade* (/ser/ e /parecer/) ou de *falsidade* (/não-ser/ e /não-parecer/) e àqueles em que se manifeste um conflito o estatuto de *mentira* (/não-ser/ e /parecer/) ou de *segredo* (/ser/ e /não-parecer/)” (FIORIN, 2001, p. 39-40). No caso de “Um mentiroso, aquele velho”, há momentos em que o enunciatário deve ler o enunciado a partir do contrato enunciativo da identidade — pois o neto e o avô são levados a enunciar seus dizeres no modo da verdade — e há momentos em que ele deve lê-lo sob o contrato enunciativo da contraditoriedade — pois o neto e o avô são levados a enunciar seus dizeres no modo da mentira e do segredo.

Assim sendo, por meio de todos os mecanismos lingüístico-discursivos instauradores da ironia que já foram analisados até o momento, pudemos verificar que o narrador e todos os demais netos são hostis e sarcásticos no modo da verdade, pois eles *parecem* e *são* hostis e sarcásticos, uma vez que, no nível da manifestação, essa conduta é confirmada pelos comentários que servem para

justificar o que eles julgam como impertinência do avô por este ter atrapalhado a diversão dos netos para contar uma “mentira”. No entanto, se esse narrador se vale de tais comentários para justificar tal impertinência, o enunciador o faz enunciá-los com o fim de mostrar veladamente que, por debaixo dessa justificativa que parece procedente, reside um modo de ser insensível: portanto, o enunciador faz esse narrador e todos os netos parecerem que são sensatos no modo da mentira, ou seja, quando faz o avô parecer, no modo da verdade, que é indignado e carente e, sobretudo, quando o faz confirmar essa carência e essa indignação a partir do momento em que esse protagonista culpa explicitamente a família por não ter podido conhecer os lugares que sempre quis, o enunciador insinua que, subjacentes a tal justificativa procedente dos netos, estão a sua insensibilidade e a falta de reflexão.

É, pois, desse contraste entre o que o avô é no modo da verdade e o que os netos são no modo da mentira que sabemos que o avô é impertinente no modo da mentira, pois, se do ponto de vista do narrador, ele parece impertinente, do ponto de vista do enunciador, esse protagonista não o é, já que ele inventa uma história com o fim de poder falar, ainda que indiretamente, sobre a angústia de ter sua liberdade podada pela família. Aliás, é justamente devido a esse cerceamento que a audácia do avô, revelada no modo da verdade até praticamente o final do conto, acaba por ceder lugar à resignação. De fato, pudemos perceber que a excentricidade do avô — categoria carnavalesca esta que revela aspectos ocultos da sua natureza humana (Bakhtin, 2005, p. 123) — e a história, ou sonho, extravagante — que também é um outro elemento carnavalesco que permite ao homem vivenciar uma outra vida, fazendo-o perder a sua perfeição e a sua univalência (ibidem, p. 117) — permitem-lhe visualizar um mundo onde ele poderia expressar a sua ousadia livre das leis da vida habitual. Contudo, ao perceber que ele também não poderá saltar, assim como

o homem do centro da cidade não saltou, devido à força da imposição repressiva da família ser maior que seu desejo por liberdade, o avô acaba aceitando, melancolicamente, que a realidade seja imposta ao sonho. Por isso, ao final do conto, o enunciador constrói a imagem de um protagonista que é ousado no modo do segredo, pois ele é ousado, mas acaba por não parecê-lo, fato este que enfatiza ainda mais a agressividade dos netos, mesmo que isso seja feito de modo sorrateiro.

Assim sendo, a maneira como o enunciador estruturou e organizou esses “jogos de máscaras” (RECTOR, 1978, p. 102) em que ocorre um intercâmbio de formações discursivas, isto é, em que o narrador e o protagonista são modalizados ora no modo da verdade, ora no modo da mentira e do segredo, é que acaba por nos fazer perceber o ponto de vista que é sutilmente por ele destronado ao final do conto. Como “Na coroação já está contida a idéia do futuro destronamento”, a postura reificadora que o enunciador faz ser coroada pelo narrador no nível do enunciado acaba por ser destronada no nível da enunciação para que, então, uma “nova coroação” ocorra: a coroação da argumentação indireta, do silencioso questionamento do enunciador. Portanto, o enunciador questiona a insensibilidade dessa família e desses netos em tentar compreender que o significado da mentira do avô transcendia o significado pejorativo de “conversa fiada” e, por conseguinte, em tentar compreender que o avô não contou a história mirabolante com o fim de esconder sua suposta covardia; e questiona o fato do dito respeito dos netos decorrer somente destes terem silenciado sua raiva apenas no momento em que o avô contou a considerada farsa.

Acabamos de verificar que a trama cultural concernente à agressão e à crueldade deflagradas pelas relações humanas da sociedade contemporânea entra na escrita — no nosso caso, na escrita irônica — por meio desse jogo sutil entre a

aparência e a imanência das personagens, ou melhor, mediante os valores que o enunciador faz afirmá-las ora de uma formação discursiva, ora de outra. Acabamos de verificar também que, ao promover o embate entre tais valores, ora objetivados no enunciado, ora deduzidos a partir de elementos presentes no enunciado, o enunciador acaba por tecer, indiretamente, o seu ponto de vista sobre tais valores, ou mais especificamente, a sua discordância com pelo menos um desses valores, cuja verdade absoluta ele acaba por destronar. E para fazer a coroação do seu ponto de vista prevalecer ainda que sub-repticiamente, o enunciador não pode descartar a presença de sua alteridade mesmo depois de destroná-la, pois, como já sabemos, a ação carnavalesca de coroação-destronamento é biunívoca, fato este que relativiza a verdade absoluta impetrada por uma determinada visão de mundo, sem, contudo, negá-la pura e absolutamente.

Dessas considerações sobre a carnavalização, bem como de todas as demais que já foram comentadas, parece proceder a nossa afirmação de que a carnavalização é um traço constitutivo da ironia. Segundo podemos depreender das citações de Brait por nós elencadas logo no início desse nosso trabalho, a “ambigüidade fundadora” da ironia advém da tensão entre o literal e o figurado, entre o dito e o não-dito, tensão esta que também é biunívoca se considerarmos que essas “duas instâncias estão articuladas, relacionadas de uma forma particular e própria à constituição do processo irônico” (BRAIT, 1996, p. 106), ou seja, sem as pistas espalhadas no enunciado não podemos chegar à argumentação indireta da ironia que “diz respeito à dimensão da enunciação e não do enunciado” (ibidem, p. 83).

Além disso, como a ironia é utilizada pelo enunciador para que ele explore as contradições de um determinado ponto de vista ideológico — do que se pressupõe

que a ironia não pode negar e aniquilar esse ponto de vista — isso já nos faz associá-la à expressão da “*alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social” própria da ação carnavalesca de coroação e destronamento. É desbastando, portanto, a ambigüidade irônica, que o enunciatário chega à argumentação indireta do enunciador acerca de uma visão de mundo oficial. Se, como afirmamos, a carnavalização é um traço constitutivo da ironia, então essa argumentação indireta corresponde ao mundo às avessas, ou melhor, à relatividade a qual é submetida a seriedade do mundo oficial; só é preciso ressaltar que, no caso da ironia, esse mundo às avessas em que são suspensas as leis que regem a existência normal (FIORIN, 2006, p. 92) deve ser *inferido* pelo enunciatário, uma vez que a suspensão dessas leis não é objetivada na superfície textual.

Sobre o papel do enunciatário, importa lembrar que, se ele não perceber que o enunciador simula a ambigüidade fundadora da ironia, ao mesmo tempo que a referencializa na superfície textual, ou melhor, se o enunciatário não perceber que o enunciador dá sinais de que os fatos narrados no conto devem ser lidos diferentemente daquilo que está transparente na superfície textual, a ironia jamais será depreendida. Assim, se realizar apenas uma leitura referencial, literal da superfície do texto, ele não estará, na verdade, exercendo a posição de enunciatário requerida por um enunciado irônico, uma vez que o enunciador, ao produzir um texto por meio da ironia, concebe a imagem de um interlocutor com competência para inferir a crítica indireta, isto é, a subversão carnalizadora comedida a um determinado discurso oficial.

Desse modo, no conto em questão, bem como em todos os outros textos produzidos por meio da ironia, o enunciatário deve perceber a tensão irônica entre o literal e o figurado, ou mais especificamente, ele deve perceber que algumas das

formações discursivas objetivadas no enunciado não estão de acordo com a formação discursiva não objetivada na superfície textual, a qual, no entanto, está presente, silenciosamente, na enunciação. Em “Um mentiroso, aquele velho”, o enunciador convoca as formações discursivas de onde faz o narrador enunciar seu sarcasmo e a sua aparente sensatez, bem como as várias formações discursivas de onde faz o avô enunciar sua aparente impertinência, a sua carência, o seu aparente delírio e a sua resignação com o intuito de insinuar ao enunciatário que discorda não apenas da postura do narrador para com o seu avô, mas, principalmente, para mostrar que discorda de um conflito social muito mais abrangente que é executado por mais de uma pessoa em relação aos idosos. É hora, portanto, de examinar a ironia em sua abordagem externa.

Até o momento, o que fizemos foi analisar como a perspectiva da agressão e da crueldade deflagradas na sociedade contemporânea entra na escrita da narrativa “Um mentiroso, aquele velho”, isto é, como essa perspectiva é reelaborada internamente por meio da ironia. Isso significa que procuramos desbastar, acompanhando sempre o tom vacilante irônico instituído pelo enunciador em seu texto, a tensão entre enunciação e enunciado, entre o figurado e o real, entre o não dito e o dito no interior do texto, procurando os sinais que o enunciador disseminou discretamente ao longo do enunciado e que nos fizeram inferir, paulatinamente, do embate entre a aparência e a essência das personagens o julgamento crítico indireto à falta de observação e de insensibilidade do narrador para com a situação do seu avô. No entanto, para abordar a crítica irônica em um sentido mais lato, é necessário, pois, analisar o contexto social — ou o evento, para usar a terminologia de Bosi — que pode ter incitado o enunciador a abordá-lo metonimicamente em seu

conto, na medida em que lemos, nos enunciados desse texto, um conflito entre um avô e alguns jovens netos.

Para esclarecer essas idéias, convém distinguir em que consiste a análise interna e externa de um texto. De acordo com Barros (1997, p. 83), o “exame interno do texto não é suficiente [...] para determinar os valores que o discurso veicula. Para tanto, é preciso inserir o texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas que lhe atribuem, no fim das contas, o sentido”. É o que faremos, portanto, com o conto “Um mentiroso, aquele velho”: inseri-lo no contexto de uma formação ideológica constitutiva da sociedade contemporânea. Todavia, relembremos, antes, o conceito de formação ideológica:

Falar-se-á de formação ideológica para caracterizar um elemento [...] suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento; desse modo, cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais nem “universais” mas se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito umas com as outras (HAROCHE; HENRY; PÊCHEUX, 1971 apud FUCHS, PÊCHEUX, 1997, p. 166).

Como já sabemos que uma formação discursiva é governada por uma formação ideológica, então as várias formações discursivas que foram convocadas pelo sujeito da enunciação e que ele fez serem enunciadas cada uma delas, de modo harmônico e coerente, por uma posição enunciativa distinta — a sua própria como enunciador, a do narrador e a do interlocutor de um lado, e a do enunciatário, a do narratário e a do interlocutário de outro — revelam, de certa forma, um conflito social possível de ser identificado no seio da sociedade contemporânea: no caso do conto em questão, trata-se do embate entre a formação ideológica que reza que os idosos são inúteis e os jovens são ousados de um lado e, do outro, a formação ideológica que diz que os idosos merecem respeito e que a ousadia independe da

faixa etária avançada. Na narrativa em questão, o enunciador reelaborou, ou mais especificamente, figurativizou ironicamente esse conflito sócio-ideológico por meio de um relato em que um avô conta uma história mirabolante a seus netos. Ao escolher as figuras do avô e dos netos, atribuindo-lhes valores que subvertem a estereotipia social de que os idosos não são ousados e de que os jovens o são — fato esse determinado pelo senso comum de que a pouca ou a muita idade determinam, respectivamente, o vigor ou a falta de vigor de uma pessoa — o enunciador questiona indiretamente o abafamento dos netos e da família à tentativa do avô de subverter tal estereotipia de papéis. Lembremos que, embora ao final do conto o avô tenha que prescindir de seu desejo de liberdade, praticamente durante toda a narrativa ele pronuncia um discurso, cuja excentricidade — elemento carnavalesco este “que permite ao reprimido exprimir-se, tornando central o que é marginal, excluído, escandaloso, contingente” (FIORIN, 2006, p. 93) — ilustra o seu desejo por vivenciar uma vida que não fosse regida pela leis do mundo habitual. Em contraposição, os netos preferem assistir ao mundo estável da ficção da TV, em que os ninjas são sempre os heróis que aniquilam os inimigos. Portanto, sorrateiramente, o enunciador constrói a imagem do protagonista e do narrador, subvertendo a já mencionada estereotipia de papéis: o avô é um personagem móvel, inacabado, na medida em que se consolida no limiar, e o neto é um narrador fixo, acabado, pois se consolida no limite.

Aliás, é preciso ressaltarmos que a não nomeação de todas as personagens desse relato contribui para compreendermos a função que essa subversão na estereotipia de papéis sociais, a qual consiste no embate entre essa mobilidade da imagem do avô e a fixidez da imagem do neto, pode exercer para a instauração da

crítica irônica. De acordo com Zilberman (2000, p. 5), uma das características marcantes nos contos de Scliar:

[...] é a preferência por personagens carentes de identificação — vale dizer, predominam nas histórias seres, a maioria sem nome ou qualquer outro traço que os individualize, que representem tipos genéricos, modelos de ação e comportamento, em vez de personalidades cuja intimidade e psicologia são vasculhadas pela pena do escritor.

No caso dessa narrativa, a não nomeação do neto parece, de fato, não individualizá-lo, ou melhor, a sua opinião e o seu comportamento agressivo proferidos por ele de modo absoluto acerca da conduta do avô não só representam a opinião e o comportamento de todos os outros netos, como também a de um determinado tipo de pessoas que consideram a senilidade o fim da vida.

Já o avô não parece carecer de individualidade: na verdade, o fato de ele proferir seus dizeres de formações discursivas distintas — a do impertinente, a do carente, a do “insano” e a do resignado — lhe confere uma personalidade marcante, portanto, inacabada. É justamente porque o avô emite suas palavras ora de um lugar discursivo, ora de outro que faz com que não associemos essa personalidade marcante a idéias positivas como segurança, firmeza e decisão, associação esta que corresponde, na verdade, a uma personalidade fixa, acabada. Ao contrário, a personalidade do avô é marcante justamente por ele ser alguém conflituoso: a sua segurança em saber que deseja transcender os limites, os estereótipos da realidade esbarra na castração desse desejo que lhe é imposta pela família. Essa falta de contornos precisos na construção da imagem dessa personagem:

[...] trata-se de uma consequência e de um reflexo da crise ideológica, ética e política que vem minando a sociedade ocidental contemporânea — crise que alcançou o paroxismo com a sociedade neocapitalista dos nossos dias, dominada por uma tecnologia cada vez mais tirânica, regida pelo ideal do consumo crescente de mercadorias e serviços e comandada por um capital

cada vez mais anônimo, mas identificado com gigantescos empreendimentos técnico-econômicos de carácter multinacional e, por isso mesmo, cada vez mais brutalmente desumano. Nesta sociedade tecnoburocratizada, carecente de motivações éticas profundas, onde o homem sofre e não age, onde a reificação vai implacavelmente alastrando, o romance não poderia retratar personagens segundo os moldes e os valores da sociedade burguesa e liberal dos séculos XVIII e XIX” (SILVA, 1990, p. 708-709).

Mesmo que Vitor Manuel trate da identidade das personagens do universo romanesco, também em narrativas curtas é possível identificarmos a presença de personagens que também não se enquadram segundo “os moldes e os valores da sociedade burguesa e liberal dos séculos XVIII e XIX”, isto é, segundo o protótipo de solidez e de fixidez da identidade. A multiplicidade de máscaras assumida por esse avô de “Um mentiroso, aquele velho” é um exemplo de personagem que não condiz com o tipo de identidade coerente reclamada pela sociedade burguesa e liberal dos séculos XVIII e XIX, pois o seu “eu’ social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos ‘eus’ profundos, vários e conflitantes” (ibidem, p. 708). Na verdade, a atitude reificadora que lhe é empreendida por toda a família acaba por fazê-lo sofrer e não agir, embora ele seja um homem de ação em potencial, visto ele ser movido pelo desejo de transcender o que é visível.

A nós, pois, a não nomeação desse personagem pode ter dois efeitos de sentido: por um lado, o enunciador faz com que o narrador chame o avô por “velho tonto”, e não pelo seu nome, com o intuito de demarcar implicitamente a agressividade e a incapacidade reflexiva desse neto; por outro, o enunciador enfatiza o nivelamento de personalidade que essa personagem acaba por aceitar em virtude de não poder escolher seu destino por si só. Como consequência dessa castração final, o avô acaba por recolher tudo o que “lhe conferia solidez e relevo” (ibidem, p. 707), ou mais especificamente, ele acaba por aceitar que seu desejo por

vãos mais altos seja abafado, suplantado pelo cerceamento familiar. Assim, o nome que ele poderia ter recebido, “elemento fundamental [...] para a identificação e particularização do indivíduo, é destruído ou desfigurado” (SILVA, 1990, p. 707).

Assim sendo, essa contraposição entre a não nomeação do neto como forma de tipificar e de generalizar a hostilidade de um ser humano em relação a outro de um lado e, de outro, a não nomeação do avô como forma de avultar a idéia de que tal hostilidade pode suplantar o desejo desse outro em expressar abertamente a essência de sua identidade, acaba por reforçar, tacitamente, o questionamento do enunciador sobre a intolerância de uma pessoa para com outra e sobre a manutenção da estereotipia de papéis que reza o acabamento da identidade dos mais velhos e o inacabamento da identidade dos mais jovens.

Voltando, agora, à questão sobre os vários posicionamentos discursivos do enunciador em um texto, podemos verificar que, ao desdobrar-se em várias posições enunciativas, sendo cada uma delas representada por uma determinada figura — a qual é um “elemento semântico que remete a um elemento do mundo natural” (FIORIN, 2001, p. 24) — o sujeito da enunciação instaura um simulacro do que ocorre no cotidiano da sociedade contemporânea, daí o caráter de verossimilhança desse conto, bem como o de toda a ficção literária, o que significa que o enunciador parte da formação social na qual ele está inserido e na qual estão em embate as mais diversas formações ideológicas, para, posteriormente, reorganizá-las coerentemente no texto por meio de um conflito entre as formações discursivas enunciadas pelas várias posições enunciativas.

Nesse processo de reorganização, vale ressaltar, o enunciador também constrói a imagem do enunciatário, a qual deve ser a de “alguém” que, ao desconstruir, mediante o tom vacilante irônico, o caminho tecido por esse

enunciador, desbastará o texto tanto interna, quanto externamente. No caso dos textos irônicos, o enunciatário deve prestar atenção para o fato de que a ironia explora a dissociação entre a aparência e a essência das situações, o que significa dizer que ele deve prestar atenção para o fato de que o discurso dominante do texto irônico *parece ser* aquele que está explicitado no enunciado pelo narrador ou por uma das personagens a quem esse narrador delega voz, pois, na verdade, o discurso dominante que rege todas as posições ideológicas objetivadas na superfície textual é justamente aquele que não aparece explicitado no texto. Tal discurso, ou mais especificamente, tal formação discursiva dominante que está ausente do enunciado, mas que está presente virtualmente no texto, é aquela da qual o enunciador pronuncia, de modo sorrateiramente crítico, o seu ponto de vista ideológico, ou melhor, o ponto de vista ideológico dessa sua formação discursiva.

Antes de prosseguirmos, queremos deixar claro que, quando dizemos que a formação discursiva do enunciador é a dominante, não estamos querendo afirmar que, com ela, o enunciador nega todas as outras formações discursivas, visto já sabermos que a ironia, ao ser usada para destronar um ponto de vista ideológico, não faz isso de modo a destruí-lo absolutamente. Conforme nossas considerações teóricas iniciais, a formação discursiva dominante diz respeito àquela sob as quais as demais são organizadas pelo enunciador, a fim de atribuir coerência e harmonia a seu texto.

Voltando a tratar da atitude de que deve valer-se o enunciatário de um texto irônico, se ele perceber que, no conto “Um mentiroso, aquele velho”, aquilo que parece ser uma defesa à atitude de menosprezo aos mais velhos é, na realidade, um julgamento a tal postura, então ele percebe que a voz do narrador-testemunha destoa de uma outra voz que, mesmo estando ausente do enunciado, sussurra seus

questionamentos ao posicionamento ideológico desse narrador. Portanto, o fato dos acontecimentos serem narrados em 1ª pessoa nem sempre significa que o ponto de vista do narrador e o do enunciador é o mesmo, o que, por extensão, nos autoriza a afirmar que nem sempre há uma identificação entre essas duas posições discursivas. Aliás, no caso dessa narrativa irônica de Moacyr Scliar produzida em 1ª pessoa, percebemos que o narrador é o porta-voz do individualismo, da reificação e da desvalorização à alteridade, diferentemente do narrador que julga tais valores a ponto de destroná-los.

No que concerne à argumentação indireta do enunciador, acreditamos que este pode preferir a crítica velada irônica em relação à realidade por ele recriada em seus textos, porque a sutileza da ironia explora, como viemos afirmando até o momento, a dissociação entre o *ser* e o *parecer*, ou melhor, essa sutileza explora a tensão entre o literal e o figurado, entre o dito e o não dito. Dar ênfase à aparência no nível do enunciado e, ao mesmo tempo, sinalizar veladamente ao enunciatário que ele deve transcendê-la para chegar à essência de uma realidade é uma forma de o enunciador mostrar a esse enunciatário que a essência de pelo menos um de seus posicionamentos discursivos objetivados no enunciado é justamente parecer alguém que não é, ou seja, é esconder aquilo que ele é verdadeiramente. Portanto, longe de pretender ser taxativamente moralista, o enunciador pretende com a argumentação indireta da ironia carnavalizar a “*seriedade culpada* de uma sociedade que simula permitir e estimular todas as oposições mas só as consente na medida em que elas estiverem desarmadas ou forem domesticadas” (LOPES apud BARROS, FIORIN, 1994, p. 78).

Assim, essa carnavalização, esse destronamento da seriedade culpada levada a cabo pelo enunciador por meio da ironia tem por objetivo desvelar o modo

sorrateiro de que se vale uma visão de mundo dominante para abafar a sua alteridade e, por conseguinte, para manter inabalável o seu *status quo*; sob a justificativa aparentemente sensata de que o avô é mentiroso, o neto tece a imagem desse protagonista como a de alguém impertinente, quando, na verdade, acabamos por perceber que, subjacente a essa aparente impertinência, reside a angústia de um avô cujo desejo pela audácia é limitada pela família, bem como acabamos por perceber que o narrador aparenta sensatez para esconder a sua insensibilidade e, portanto, para convencer o narratário a acreditar justamente nessa sua sensatez. Contudo, a essência do seu caráter, que é a insensibilidade, é desvelada ao enunciatário por uma piscadela do enunciador, e é desse modo que o enunciatário tem uma visão mais ampla da contradição que constitui o caráter desse narrador, contradição esta constituída tanto pelo fato de *ser* hostil, quanto pelo fato de *não parecer* hostil. Desse modo, os valores reificadores de agressividade e de crueldade de um indivíduo sobre outro que preponderam na sociedade contemporânea são convocados por Scliar em seus contos para que eles sejam sacralizados no nível superficial do texto, mas, ao mesmo tempo, para que eles sejam dessacralizados no nível profundo desse mesmo texto. Com o intento de que esse confronto entre sacralização e dessacralização seja percebido como um conflito irônico, é necessário que os dois lados da contradição de tais valores desumanos — isto é, o seu ser e o seu parecer — sejam dissecados e desvelados ao enunciatário, o que significa não ser possível desambigüizar a ironia.

A ambigüidade irônica não pode ser desfeita porque, para se compreender como o enunciador revela, de modo tácito, a essência da situação por ele criticada, é necessário que a aparência dessa situação esteja presente aos olhos do enunciatário. É, portanto, do choque simultâneo operado pelo enunciador entre o

que é objetivado e o que não é objetivado no enunciado que conseguimos depreender a sua verdadeira intenção, que é, como já afirmamos, apresentar a contradição da situação por ele criticada sutilmente, quando alguém tenta, na contramão, esconder a essência contraditória dessa situação. Concordamos, então, com o fato de o significado irônico ser *relacional* e *inclusivo* de que fala Hutcheon (2000, p. 90). Ele é *relacional* “no sentido de operar não apenas entre significados (ditos, não ditos), mas também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos)” (ibidem, p. 91), ou seja, para a ironia ser depreendida adequadamente, é necessário o enunciatário “compartilhar com o enunciador a ambigüidade do enunciado”, ou dito de outra forma, é necessário o enunciatário considerar a tensão mútua entre o literal e o figurado instituída pelo enunciador. Já a sua natureza *inclusiva* advém dessa tensão mútua entre o literal e o figurado, entre o dito e o não dito, o que explica que, ainda que dominante, a formação discursiva do enunciador não pode desconsiderar, para a produção da ironia, as outras formações discursivas por ele convocadas na superfície textual; o mesmo vale para o enunciatário, pois não temos que “rejeitar um significado ‘literal’ para chegar ao que usualmente se chama de significado ‘irônico’ ou ‘real’ de elocução” (ibidem, p. 93). Aliás, essa exclusão estaria totalmente em desacordo com o princípio de todo discurso ser constitutivamente heterogêneo, isto é, com a condição de todo discurso definir a sua identidade mediante a sua alteridade. Como nos lembra Fiorin (2001, p. 71-72):

As diferentes instâncias enunciativas e as diferentes vozes presentes no enunciado constituem um modo fundamental de funcionamento do discurso, a heterogeneidade. Com ela, o discurso torna-se um espaço conflitual e heterogêneo ou contratual e homogêneo onde vozes discordantes e concordantes tomam lugar em níveis diferentes. Essas vozes concordam, discordam, constituem-se.

No caso da ironia, podemos verificar pela análise de “Um mentiroso, aquele velho” que as várias posições enunciativas do sujeito da enunciação estão em constante conflito: cremos que o enunciado contém um significado que lhe é atribuído pelas diversas posições enunciativas do sujeito e que a enunciação abarca um outro significado decorrente das pistas indiretas, sutis, que o enunciador deixa espalhadas pelo enunciado de modo a subverter a aparência do que essas posições enunciativas declaram explicitamente. É a partir dessa tensão simultânea entre o dito e o não dito, entre a aparência e a essência, que o significado irônico — o qual é dotado de uma “aresta crítica do julgamento” (HUTCHEON, 2000, p. 91) — é produzido pelo enunciador e é decodificado pelo enunciatário. A ironia, portanto, desbasta as contradições do seu alvo, da sua vítima, com o fim de revelar sua verdadeira essência: se, na sociedade contemporânea, prepondera a desvalorização à ética, no texto irônico essa desvalorização é destronada de modo a relativizar a sua seriedade. Assim sendo, se Moacyr Scliar se vale da ironia como uma das maneiras de questionar implicitamente a prática dessa falta de humanização, esse questionamento implícito acaba por tornar-se também um instrumento para resgatar tal prática, ainda que ela só ocorra no universo da ficção.

3. O ardiloso jogo duplo da ironia

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.
(José Saramago,
Ensaio sobre a cegueira)

No capítulo anterior, enfocamos o estudo do funcionamento e da função da ambigüidade irônica no complexo embate de valores decorrentes da hierarquia das posições enunciativas orquestradas pelo sujeito da enunciação em seu texto. Dessa forma, procuramos analisar os mecanismos lingüístico-discursivos que modalizam, por meio do tom vacilante irônico, o ser dessas várias posições do sujeito, com o fim de inferirmos as suas contradições e, por conseguinte, a argumentação indireta, o questionamento do enunciador frente a alguns desses valores revelados por tais contradições.

A propósito dessa argumentação indireta de um enunciado irônico, chegamos a afirmar que esta corresponde ao mundo às avessas, ou melhor, à relativização da pretensa seriedade e absolutização das verdades de um discurso oficial. Assim sendo, no caso dos dois contos irônicos de Scliar por nós selecionados, o enunciador destrona a perspectiva que reifica as relações humanas — a qual é deduzida a partir de pelo menos um dos pontos de vista ideológicos revelados pelas contradições das personagens e/ou do narrador —, para coroar outro, sem, no entanto, negar absolutamente essa sua alteridade. É por todos esses motivos que afirmamos ser a carnavalização um dos traços constitutivos da ironia, não deixando, contudo, de ressaltar que esse processo de destronamento-coroação ocorre, no caso das narrativas irônicas, de modo sorrateiro, uma vez que nos parece que os

textos não carnavalizados por meio da ironia destronam e coroam uma visão de mundo não propriamente de modo tácito.

Nesse segundo capítulo, obviamente que continuaremos a analisar o funcionamento e a função da ironia sob o viés da hierarquia enunciativa, da modalização veridictória do ser e da carnavalização, dando, porém, maior destaque a uma outra maneira da ironia ser articulada em torno do conflito de vozes: trata-se da imitação de um texto e de seu respectivo discurso os quais são conhecidos tanto pelo enunciador como pelo enunciatário, dada a sua ampla difusão por toda a comunidade discursiva a que pertencem esses dois interlocutores. Quanto ao termo “imitação”, convém ressaltar que seu significado não deve ser compreendido como a “reprodução, o mais exato possível, de algo” (HOUAISS, 2001), mas sim como uma imitação indireta que sempre pressupõe desvios, ou seja, a variante textual retoma do texto-base os elementos que lhes são convenientes para expressar uma determinada idéia, apresentando assim, em relação a esse texto-base, tanto semelhanças, como diferenças.

Acerca do procedimento da imitação, Genette (1982, apud DISCINI, 2002, p. 16) afirma: “É impossível, porque fácil demais e, portanto, insignificante, imitar diretamente um texto. Pode-se imitá-lo apenas indiretamente”. Assim sendo, no caso da narrativa que será objeto de análise desse capítulo — a saber o conto “O tio pródigo” — o enunciador convoca e, por extensão, imita a parábola do filho pródigo, imitação esta que já nos é sugerida pelo próprio título do conto. Parece-nos que o objetivo desse enunciador, ao proceder dessa forma, é estabelecer um paralelo entre o discurso subjacente a essa parábola e o discurso subjacente às atitudes das personagens a serem observadas no conto. É por isso, aliás, que esse procedimento de imitar o Outro não deve ser entendido, ao menos nesse trabalho, de modo

pejorativo, isto é, como um mero plágio, cuja retomada por parte do imitador seria encarada, por exemplo, como falta de originalidade artística e intelectual. Como nos adverte Bakhtin (2003, p. 272), “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”, fato este que já nos faz intuir que a nossa identidade, ou melhor, que o nosso interior é forjado pela interação constante que estabelecemos com o nosso exterior. No entanto, é necessário frisar que esse exterior pode ser retomado por nós tanto intencional, quanto não intencionalmente, afirmação esta que será melhor compreendida, se convocarmos as distinções entre heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada estabelecidas por Jacqueline Authier-Revuz (1990, p. 32) em seu artigo “Heterogeneidade(s) enunciativa(s)”:

Heterogeneidade constitutiva do discurso e heterogeneidade mostrada no discurso representam duas ordens de realidade diferentes: a dos processos reais de constituição dum discurso e a dos processos não menos reais, de representação, num discurso, de sua constituição.

[...]

A uma heterogeneidade radical, exterioridade interna ao sujeito e ao discurso, *não localizável* [sic] e *não representável* no discurso que constitui, aquela do *Outro no discurso* — onde estão em jogo o interdiscurso e o inconsciente —, se opõe à representação, no discurso, as diferenciações, disjunções, fronteiras interior/exterior pelas quais o *um* — sujeito, discurso — *se delimita na pluralidade dos outros*, e ao mesmo tempo afirma a figura dum enunciadador exterior ao seu discurso.

Como se nota, o conceito de heterogeneidade constitutiva é caudatário do conceito de dialogismo bakhtiniano por ser formulado com base na constatação do teórico russo de que a identidade é *naturalmente* dialógica, ou melhor, que ela se constitui na interação com a alteridade. Acontece que, em muitos casos, o “eu” não percebe isso, crendo, portanto, que a sua identidade decorre unicamente de suas próprias atitudes, daí a afirmação de Authier-Revuz de que a heterogeneidade constitutiva não é localizável nem representável no discurso do “eu”. Dessa maneira, quando afirmamos, anteriormente, que podemos nos apropriar, sem intenção, do

discurso da nossa alteridade, estamos falando justamente da heterogeneidade constitutiva, o que significa dizer que recuperamos o Outro sem nos darmos conta disso, pois, afetados pelo inconsciente, “temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos preexistentes” (ORLANDI, 2003, p. 35).

A essa heterogeneidade constitutiva, não representável e não localizável, se opõe, como pudemos observar na citação de Authier-Revuz, a heterogeneidade mostrada que consiste em representar essa constitutividade no fio discursivo, ou melhor, que consiste em retomarmos *intencionalmente, conscientemente*, o Outro para forjarmos a nossa identidade. O que se percebe, portanto, é que, apesar da distinção entre as duas maneiras do “eu” retomar a sua heterogeneidade, ambas não se excluem, pois o que a heterogeneidade mostrada faz é explicitar a participação da heterogeneidade constitutiva na construção das identidades dos sujeitos.

Contudo, essa atitude de explicitar a heterogeneidade constitutiva pode ser feita de dois modos. Conforme a teórica francesa (1990, p. 36, grifos nossos) nos apresenta em uma nota a seu artigo, a heterogeneidade mostrada pode ser marcada ou não marcada:

Neste conjunto de formas marcadas, distingo *aquelas que mostram* o lugar do outro de forma unívoca (discurso direto, aspas, itálicos, incisos de glosas) e *aquelas não marcadas* onde o outro é dado a reconhecer sem marcação unívoca (discurso indireto livre, ironia, pastiche, imitação...).

Segundo a citação de Authier-Revuz, a imitação é um caso de heterogeneidade mostrada e não marcada, porque o enunciador sinaliza que constrói o seu texto se apoderando do discurso enunciado por um texto amplamente conhecido, mas sem demarcar as fronteiras ideológicas que os diferenciam um do

outro. Essa não-demarcação, aliás, é totalmente condizente com aquele principal propósito da ironia, o qual consiste em revelar sub-repticiamente a contradição humana, ou mais especificamente, o embate ambíguo entre a aparência e a essência humanas. Assim sendo, em “O tio pródigo”, o enunciador desvela ironicamente essas contradições ao estabelecer um paralelo entre o discurso de afeto e de perdão da parábola do filho pródigo e o discurso de hipocrisia da sociedade contemporânea.

Outro motivo para que o enunciador não demarque, ou melhor, para que ele mostre silenciosamente que um outro discurso participa da constituição de sua identidade e, inclusive, da constituição da identidade de todas as suas outras posições enunciativas, pode ser inferido das seguintes considerações de Maingueneau (1997, p. 102) sobre a imitação:

Entre os fenômenos de heterogeneidade, a *imitação* ocupa um lugar importante, representando uma de suas manifestações mais visíveis; há muito tempo que a retórica a codificara em torno da noção de paródia. Mas este último termo é utilizado de modo depreciativo⁵, enquanto que a imitação de um gênero de discurso pode assumir dois valores opostos: a *captação* e a *subversão*. Realmente, quando um falante se apaga por trás do “locutor” de um gênero determinado de discurso, e mostra que o faz, poderá pretender beneficiar-se da autoridade ligada a este tipo de enunciação ou arruiná-la. No primeiro caso, quando há “captação”, a imitação incide sobre a estrutura explorada e, no segundo caso, quando há “subversão”, a desqualificação desta estrutura ocorre no próprio movimento de sua imitação. [...]

[...] Além disso, ela pode incidir *sobre um gênero*, isto é, produzir enunciados que não remetem a nenhum texto autêntico, conhecido dos

⁵ Convém ressaltar que Linda Hutcheon em sua obra *Uma teoria da paródia* questiona o valor de ridículo (c1985, p. 70) tradicionalmente atribuído a esse fenômeno da linguagem. Partindo da idéia (ibidem, p. 47-8) de que o prefixo “para” do termo *paródia* possui tanto um significado que remete à divergência entre textos — “para” significando, portanto, “contra”, “oposição” — como um significado que remete à convergência entre textos — “para” significando então “ao longo de” —, a referida autora (ibidem, p. 48) afirma o seguinte: “Nada existe em *paródia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva”. Desse modo, valendo-se dos termos cunhados por Hutcheon (ibidem, p. 26), o produtor de um texto pode se valer da paródia para “ressacralizar” ou “dessacralizar” o texto com qual estabelece um diálogo.

destinatários, ou *sobre um texto particular* e, neste caso, evidentemente, também absorve as coerções do gênero ao qual o texto pertence. Obtém-se [sic], assim, quatro casos de figuras extremas:

- a) captação de um gênero;
- b) captação de um texto singular e de seu gênero;
- c) subversão de um gênero;
- d) subversão de um texto singular e de seu gênero.

Acreditamos que o enunciador da variante intertextual — no nosso caso, o conto “O tio pródigo” — “se apaga” por trás da voz do enunciador do texto-base — a parábola bíblica do filho pródigo —, para despertar no enunciatário a curiosidade de saber o *porquê* e o *como* o discurso de um “texto singular” amplamente divulgado na comunidade discursiva de ambos está sendo imitado por ele. Ao sinalizar ao enunciatário, por meio de uma rápida piscadela, que esse texto singular está sendo imitado de modo subversivo, o enunciador o faz ouvir o conflito entre, pelo menos, duas vozes discordantes: a voz do discurso original do texto-base e de seu gênero — que é uma parábola — e a voz do discurso que imita esse texto e seu gênero de maneira a dele divergir. Para começarmos a compreender mais precisamente como se dá essa imitação divergente por meio da ironia, convém estabelecermos as diferenças essenciais que ocorrem entre o texto de Scliar e o da narrativa bíblica e, conseqüentemente, as diferenças que ocorrem entre seus discursos, para depois, estabelecermos as diferenças entre os gêneros aos quais cada um desses textos e discursos pertence.

Começando pela relação entre os textos e os discursos das duas narrativas, notamos que o enunciador de “O tio pródigo” constrói seu texto se valendo praticamente das mesmas figuras utilizadas na parábola do filho pródigo: o sobrinho do conto corresponde à figura do filho pródigo; o tio corresponde à figura do pai da narrativa bíblica; e a personagem chamada Aline, que é a filha mais velha do tio pródigo, corresponde à figura do filho mais velho da parábola; já a esposa e o filho

mais novo do tio são figuras acrescentadas pelo enunciador a seu relato, uma vez que na narrativa bíblica não há figuras que lhes correspondam. Apesar de haver basicamente um mesmo núcleo figurativo, notamos ao final do conto de Scliar, que as suas figuras acabam por recobrir temas distintos dos que são recobertos pelas figuras da parábola: de modo simplificador, podemos dizer que subjacentes às figuras do conto residem os temas do individualismo e do apego ao material, ao passo que às figuras da parábola subjazem os temas do amor e do perdão. Dessa contradição temática, podemos inferir que, como o conto “O tio pródigo” é estruturado pela tensão irônica entre a presença e a ausência, entre o objetivado e o não-objetivado, entre o dito é o não dito, então o amor e o perdão da história do filho pródigo ficam no nível da enunciação ressoando seus dizeres que entram em conflito com o individualismo e com o apego ao material que acabam por ser desvelados a partir de elementos presentes no nível do enunciado. Portanto, é da divergência entre dois discursos distintos que o sentido subversivo da ironia é produzido pelo enunciador e, por conseguinte, decodificado pelo enunciatário.

Porém, não é apenas a narrativa do filho pródigo que é retomada e subvertida pelo enunciador do conto; segundo as afirmações de Maingueneau, ao incidir sobre um texto conhecido, o enunciador também “absorve as coerções do gênero” a que pertence. Portanto, para verificarmos em que medida a parábola do filho pródigo é subvertida pelo enunciador do conto, convém esclarecermos algumas características próprias das parábolas bíblicas, bem como o sentido original, ou mais precisamente, o sentido subvertido da parábola do filho pródigo.

Como sabemos, a parábola é um gênero discursivo que “encerra um preceito religioso e moral” (HOUAISS, 2001); já que o termo “preceito” pode significar “aquilo que se recomenda praticar; regra, norma” e “aquilo que se ensina; lição, doutrina”

(HOUAISS, 2001), podemos depreender, então, que o enunciatário de uma parábola deve seguir à risca os seus ensinamentos, para não incorrer em erros considerados capitais pelo discurso religioso. No caso da parábola do filho pródigo, o enunciador tenta passar ao enunciatário a idéia de que a falta do filho em não “honrar pai e mãe” decorreu da sua necessidade de fruir, de modo incoseqüente, os prazeres terrenos. Devemos ressaltar que o discurso da parábola e, por extensão, o discurso religioso, considera como incoseqüente tal atitude, pois o plano temporal — ou o mundo dos homens — é imperfeito, falível, ao se contrapor ao plano espiritual — ou o mundo de Deus — que é perfeito, infalível (ORLANDI, 1996a, p. 243). Disso resulta que Deus é o detentor absoluto das verdades que devem conduzir os homens para a vida eterna e que a parábola é, pois, uma dessas verdades. Isso significa que, como o discurso religioso é “aquele em que fala a voz de Deus: a voz do padre — [...] ou, em geral, de qualquer representante seu — é a voz de Deus” (ibidem, p. 243), a parábola bíblica mencionada é uma das vozes sagradas que fala, ou mais especificamente, que repete a incontestável voz divina.

Dessas sucintas considerações, já podemos tentar traçar as coerções do gênero parábola, as quais, como já afirmamos, também serão subvertidas junto com o texto que ela estrutura. Para delimitarmos essas coerções, escutemos, primeiramente, as ponderações de Bakhtin (2003, p. 261-262) sobre as características básicas dos gêneros do discurso, bem como o seu conceito sobre gênero:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos — o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional — estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da

comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominaremos gêneros do discurso.

Todo enunciado que se organiza segundo um conteúdo temático, um estilo e uma construção composicional e sob um determinado campo da comunicação é um gênero do discurso. Assim, a parábola, por pertencer ao campo religioso, apresentará coerções específicas que a tornam relativamente estável, isto é, que lhe configuram o estatuto de gênero parábola. Tais coerções ou normas dizem respeito justamente ao conteúdo temático, ao estilo e à construção composicional que a estruturam e que a fazem ser identificada como parábola e não como qualquer outro tipo de gênero discursivo. Agora, para que possamos delimitar essas normas da parábola, é preciso conhecer em que consiste cada um desses três elementos que a estruturam:

O conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero. [...]

A construção composicional é o modo de organizar o texto, de estruturá-lo. [...]

O ato estilístico é uma seleção de meios lingüísticos. Estilo é, pois, uma seleção de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado (FIORIN, 2006, p. 62).

Articulando essas considerações teóricas com as breves características da parábola que apresentamos anteriormente, seu conteúdo temático seria o dos ensinamentos morais, visto seu enunciador ser a voz sagrada que, por repetir a voz incontestável de Deus, pretende nortear a conduta humana para a prática do bem; quanto à sua construção composicional, esta se dá mediante o uso de uma narrativa ficcional cujas personagens ou figuras recobrem temas que, ao serem postos em conflito, acabam por servir ao tal propósito de nortear seus interlocutores; já o uso de

determinados mecanismos lingüísticos que instituem, por exemplo, a isotopia nesse tipo de texto, determinam o seu ato estilístico ou o seu estilo doutrinário.

Antes de darmos continuidade a nosso raciocínio, gostaríamos de deixar claro que a nós não nos interessa fazer um levantamento dos meios lingüísticos que determinam tal estilo doutrinário da parábola, pois nosso objetivo é tentar verificar, com um pouco mais de precisão, como o enunciador subverte ironicamente os valores ideológicos sustentados pela parábola do filho pródigo. Feita a devida ressalva, agora articularemos essas considerações gerais feitas acerca do gênero parábola com as informações sucintas que tecemos até o momento sobre a parábola do filho pródigo e sobre o conto “O tio pródigo”, bem como com as informações já abordadas por nós preliminarmente sobre os aspectos da ironia e sobre a função desempenhada pela literatura.

Dissemos que um dos objetivos da literatura é escandalizar uma verdade assim considerada pela tradição; desse modo, sob essa função própria do campo literário e valendo-se das artimanhas da ironia, o enunciador do mencionado conto imita, de modo subversivo, a já referida parábola bíblica por querer escandalizar silenciosamente não o discurso de amor e de perdão dessa parábola, e sim a desconsideração da sociedade contemporânea para com esses valores éticos. Poderemos constatar esse fato ao longo da análise, na medida em que percebemos que o enunciador desse conto irônico subverte, por meio de determinados mecanismos lingüísticos e discursivos instauradores da ironia, o conteúdo temático da parábola, já que seu propósito não recai nos ensinamentos morais, mas sim no desvelamento das contradições humanas, como, por exemplo, no fato de o enunciador nos desvelar que sob a aparência da compaixão do tio subjaz a conveniência de manter seu *status quo*; subverte não propriamente as figuras da

narrativa bíblica — já que esta também lhe é comum —, mas sim os temas que são recobertos por essas figuras, como já pudemos verificar; e subverte o estilo doutrinário, na medida em que, por meio do tom vacilante instaurado por tais mecanismos lingüístico-discursivos, o narrador e o enunciador pretendem fazer, respectivamente, o narratário e o enunciatário inferir a juízo de valor crítico à desvalorização do amor e do perdão pela sociedade contemporânea, considerando a tensão, o embate simultâneo entre o dito e o não dito. Dessa apropriação subversiva, já podemos deduzir que o narrador e o enunciador do conto não são propriamente uma voz que representa Deus, mas sim uma voz crítica que, de certo modo, converge com o discurso da parábola, aparente contradição esta — contradição por estarmos afirmando a todo instante que o enunciador do conto se relaciona divergentemente com a parábola — que será elucidada no momento oportuno da análise. Também elucidaremos no momento mais propício a idéia de que tanto o narrador quanto o enunciador não são uma voz sagrada, ou melhor, a idéia de que o enunciador e o narrador são posicionamentos discursivos que não se confundem, mas que coincidem um com o outro.

Agora que delimitados, em linhas gerais, os elementos que nos farão compreender como a retomada intencional de um texto conhecido pode contribuir para a instituição e para a produção da ironia, podemos começar efetivamente a analisar a relação divergente entre “O tio pródigo” e a parábola bíblica. Iniciemos, pois, com um procedimento lingüístico que parece delinear o estilo doutrinário das parábolas. Considerando que o discurso religioso apresenta, com intenção doutrinária, suas verdades, refutando, conseqüentemente, as verdades alheias, deduz-se que as parábolas bíblicas tendem a apresentar uma única isotopia que, em análise do discurso, consiste na “recorrência de um dado traço semântico ao longo

do texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto” (FIORIN, 2005, p. 113). No caso das parábolas, esse plano de leitura — o qual corresponde aos ensinamentos da verdade sagrada, ou melhor, da verdade ideológica do discurso religioso — concerne à idéia de que o perdão e o arrependimento são condições precípuas para a salvação dos pecadores, sendo o perdão um tema subjacente à figura do pai, e o arrependimento, um tema subjacente à figura do filho pródigo. Vejamos, a seguir, como a isotopia instaura, na parábola do filho pródigo, os mencionados temas do perdão e do arrependimento:

Entrou então em si e refletiu: Quantos empregados há na casa de meu pai, que têm pão em abundância... e eu, aqui, estou a morrer de fome! Levantar-me-ei e irei a meu pai, e dir-lhe-ei: meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como a um de seus empregados. Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. Estava ainda longe, quando seu pai o viu, e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou. O filho lhe disse então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos uma festa. Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha-se perdido e foi achado. E começaram a festa (LUCAS, 15: 17-24).

Notamos, nesse trecho da parábola, que tanto a recorrência do traço semântico de *arrependimento* do filho — oriundo dos termos “refletiu” e “Levantar-me-ei”, e também dos sintagmas “pequei contra o céu e contra ti” e “já não sou digno” —, quanto a recorrência do traço semântico de *perdão* do pai — inferido dos sintagmas “movido de compaixão” e “lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou” —, estabelecem a isotopia da salvação, pois o fato de o pai não haver guardado ressentimento em relação à atitude do filho foi de extrema importância para que a remissão deste pudesse concretizar-se, isto é, para que a ressurreição de sua alma pudesse acontecer, mesmo depois de ter sido “morto” pelo hedonismo desmedido.

Como pudemos perceber, a repetição dos traços semânticos de *arrependimento* e de *perdão* estabelece para o enunciatário da narrativa bíblica apenas um plano de leitura, portanto, apenas um único ensinamento, o qual converge com a tendência monossêmica do discurso religioso: é preciso somente uma única verdade, um único preceito, para fazer o fiel não se desvirtuar do caminho do bem. Dessa maneira, a intenção do enunciador da parábola em inscrever apenas um plano de leitura reside justamente em fazer o enunciatário identificar-se com as condutas do pai e do filho, a ponto de também tomar o perdão e o arrependimento como um dos alicerces da sua conduta moral.

Já em “O tio pródigo”, o enunciador estabelece a princípio o que parece ser um plano de leitura para a sua narrativa; no entanto, ao final da história, percebemos que esta apresenta, na verdade, dois planos de leitura. Assim sendo, esse enunciador não se vale da isotopia para instituir a ambigüidade irônica, isto é, para gerar a tensão entre o dito e o não dito, mas sim se vale da dupla isotopia. Por ora, vamos limitar-nos apenas a registrar o fato de a dupla isotopia ser utilizada nessa narrativa, deixando para discutir mais ao final da análise o efeito de sentido decorrente de tal recurso lingüístico. Agora, é interessante atentarmos para o fato de que, associados a essa dupla isotopia, também os breves e sucintos apontamentos e descrições feitos pelo narrador ao longo do texto instituem e, o que é mais importante, mantêm a ambigüidade irônica nesse texto, ambigüidade que, recordemos, não pode nunca ser desfeita em se tratando de um enunciado irônico. A fim de elucidarmos uma das possíveis funções cumpridas por tais apontamentos e descrições, retomemos, primeiramente, as considerações de Norman Friedman (2005, p. 174-175, grifos nossos) acerca de mais um dos tipos de narrador por ele

denominado *Neutral Omniscience* (FRIEDMAN, 1967, p. 123) ou narrador onisciente neutro (CHIAPPINI, 1989, p. 32):

Uma vez que o próximo passo em direção à objetivação difere do Autor Onisciente Intruso apenas devido à ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa), podemos continuar nossa discussão sobre as diversas *media* disponíveis para a transmissão do material da estória em questão. A ausência de intromissões não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro do Narrador Onisciente Neutro. [...]

Com relação à caracterização, embora o autor onisciente possa ter predileção pela cena e, conseqüentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, *a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los com sua voz própria.*

Esse tipo de narrador conta em 3^a pessoa os acontecimentos deflagrados, estando, pois, distante da cena enunciativa relatada. Contudo, essa distância do narrador, que implica, por extensão, a sua não participação na história por ele relatada, não o impede de saber o que se passa exatamente com as personagens, fato este que pode ser deduzido da afirmação de Friedman de que cabe predominantemente a esse tipo de narrador descrever e explicar para o leitor os acontecimentos levados a cabo pelas personagens. Isso significa dizer que o narrador evita emitir sua opinião sobre os fatos, a fim de passar ao narratário o que seria a imagem fidedigna do estado das personagens, bem como dos acontecimentos da situação narrada; é por isso que Friedman diz que esse tipo de narrador não interpõe intrusões à narração, diferentemente do narrador onisciente intruso que as emite e que, por extensão, acaba por acentuar a sua subjetividade sobre os fatos.

No conto de Sciar em questão, o enunciador delega voz a um narrador que passa a contar em 3^a pessoa os fatos deflagrados sem aparentemente emitir nenhum juízo de valor sobre eles. Dessa maneira, os breves e sucintos apontamentos e descrições que ele tece praticamente ao longo de toda a narrativa

acerca das atitudes das personagens parecem ser decorrentes apenas do modo como as situações se desencadeiam. No entanto, essa aparente falta de juízo de valor é desfeita somente ao final do relato por meio de um conector de isotopias, que instaura a já mencionada dupla isotopia no texto, fazendo-nos ler o conto sob uma outra perspectiva interpretativa. E é a partir dessa outra perspectiva interpretativa que percebemos a ambigüidade dos apontamentos e das descrições desse narrador: ele de fato pode valer-se de tais elementos para mostrar fielmente ao leitor os fatos, mas ele faz isso a partir do seu ponto de vista sorrateiro sobre tais fatos, do que decorre que a fidelidade não é aquela que se dá a ler explicitamente ao leitor.

Essa revelação sutil e, ao mesmo tempo, paulatina de uma verdade não objetivada no enunciado, a qual institui o tom de desvelamento irônico, tem por função vitimar não apenas as personagens do relato, mas também o enunciatário e o narratário, posicionamentos enunciativos estes que, em um primeiro momento, também acabam por coincidir um com o outro conforme poderemos verificar mais adiante. Essa intenção de vitimar o enunciatário e o narratário parece ser a de fazê-los perceber que as aparências realmente enganam e que é preciso, portanto, transcender a aparente transparência de sentido das situações relatadas. Para examinarmos, então, essa aparente transparência e chegarmos à sua essência, vamos começar efetivamente a análise do diálogo entre “O tio pródigo” e a parábola do filho pródigo:

Um rico empresário está em sua mansão vendo TV com a família quando o criado vem anunciar: há um moço à porta querendo falar com ele.

— Diz que é seu sobrinho.

O homem levanta-se e vai até lá, à porta está um rapaz de uns dezessete anos, modestamente vestido, barbudo e com uma expressão ansiosa no rosto. Como vai, tio, ele diz; o homem vacila; quem é você, pergunta. Sou seu sobrinho Milton, diz o rapaz.

— Milton? Aquele garotinho?

— Eu mesmo, tio. O tempo passou.

O homem abre os braços:

— Venha de lá um abraço, Milton!

Abraça-o demoradamente. Fá-lo entrar, leva-o até onde está a família, apresenta-o: este é o filho do meu irmão João, que eu não via desde pequeno. Todos levantam-se e vêm cumprimentar o recém-chegado; Aline, a filha mais velha (dezoito anos), sorri, tímida. Depois dos cumprimentos, o homem faz com que o rapaz se sente a seu lado, no grande sofá, pergunta se ele já jantou; quando o rapaz diz que não está com fome, insiste para que tome algo, um uísque, um refrigerante; o rapaz aceita um pouco de suco, e, enquanto o criado vai providenciar, o homem volta-se para ele, os olhos brilhando:

— Vamos lá, agora me fale de teus pais. Faz anos que não os vejo (SCLIAR, 2003, p. 30-31).

Nesse trecho, notamos que o enunciador faz o narrador usar determinados termos que parecem corresponder a uma descrição fidedigna do tio, de maneira a orientar o enunciatário e o narratário a interpretar, de um único modo, a conduta dessa personagem que parece, portanto, ser tão caridoso e desprendido quanto o pai da parábola bíblica. Essa única interpretação é por nós deduzida porque os tais termos interpretativos do narrador estabelecem no texto a reiteração do traço semântico da *benevolência*, instaurando, assim, um único plano de leitura para o comportamento do rico empresário. Assim, a atitude dessa personagem que “vacila” diante de um suposto sobrinho pode ser interpretada como uma prudente desconfiança por parte do tio, da qual, porém, ele acaba por prescindir, porque o seu carinho e a sua solidariedade aparentemente incondicionais são tamanhos, que ele “abre os braços” para envolver “demoradamente” aquele que parece ser um garoto humilde. Aliás, o narrador ressalta indiretamente esse carinho e essa solidariedade do tio quando o criado, ao anunciar a chegada do rapaz, afirma “Diz que é seu sobrinho”, parecendo, pois, ser mais desconfiado que o patrão, visto o sintagma “diz que” relativizar o outro sintagma “é seu sobrinho” do qual se poderia afirmar, de modo categórico, que o criado não suspeitava de nada. Esse afeto também é expresso pelo sintagma “olhos brilhando” de que se pode inferir uma saudade aplacada pela recém chegada do sobrinho. Devemos ressaltar, inclusive, que esse

traço semântico da *benevolência* é ainda mais enfatizado quando o enunciador faz o narrador delegar voz ao tio para que este expresse, por meio do diminutivo “garotinho”, a sua ternura pelo rapaz.

Dissemos há pouco que o garoto parece ser alguém humilde. Essa impressão nos é causada porque o narrador instaura no texto a recorrência do traço semântico da *carência*, orientando-nos, dessa forma, a fazermos uma única leitura acerca da postura dessa personagem. Ao afirmar que o rapaz se apresenta à família “modestamente vestido, barbudo e com uma expressão ansiosa no rosto”, o narrador transmite-nos a idéia de que essa personagem é alguém carente tanto de afeto, quanto das mais adequadas condições financeiras, fato este que, por outro lado, reitera ainda mais a benevolência do tio que lhe dá aconchego, pois, ademais de abraçá-lo, ele “Fá-lo entrar, leva-o até onde está a família, apresenta-o”, de modo a integrá-lo ao seio familiar. Além disso, o tio tenta suprir as carências do sobrinho ocasionadas pela falta de condições financeiras adequadas, perguntando-lhe “se já jantou”, ao que “o rapaz diz que não está com fome”, como se não quisesse causar transtorno à família que o recebeu incondicionalmente, sem impor restrições à sua modesta aparência. Portanto, o suposto sobrinho parece, de fato, ser alguém humilde e, sobretudo, alguém despretensioso.

Como podemos notar, essa presença simultânea entre contrários — a riqueza do tio e a pobreza do garoto — acaba por dar um destaque maior à benevolência do tio. Para compreendermos essa afirmação, é preciso associarmos essa concomitância entre contrários a duas categorias carnavalescas que são o livre contato familiar e a *mésalliance* carnavalesca. De acordo com Bakhtin (2005, p. 123), o livre contato familiar corresponde ao momento em que os “homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre

contato familiar na praça pública carnavalesca”. Com relação à *mésalliance*, o teórico russo (2005, p. 123) afirma:

A familiarização está relacionada à terceira categoria carnavalesca: as *mésalliances* carnavalescas. A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, idéias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio e o tolo, etc.

Como vimos, após a sua aparente prudência de desconfiar de um garoto que se apresenta como sobrinho ter sido dissipada, o tio o faz entrar em sua casa e o apresenta à família sem considerar a diferença social que até então os separa, desprendimento este que acaba, pois, por dar maior relevância à sua benevolência. Assim, se antes a desconfiança promovia a “cosmovisão hierárquica extracarnavalesca”, a aparente aniquilação desta pela abnegação do empresário parece promover a relação igualitária entre ele e o rapaz, bem como a relação afetuosa da família para com o garoto.

Até o momento, notamos que o enunciador vem estabelecendo uma relação convergente entre o discurso da parábola e o discurso do seu próprio texto: o tio parece ser tão caridoso quanto o pai da parábola bíblica, já que ambos agem conforme a formação discursiva da benevolência, preocupando-se, portanto, em salvar aqueles que se encontram perdidos na vida; o garoto do conto parece ser tão sofredor quanto o filho, pois os dois guiam suas condutas segundo a formação discursiva da humildade; e o narrador e o enunciador, embora não tentem necessariamente doutrinar o narratário e o enunciatário — pois, como já sabemos, uma das funções da literatura não é a de moralizar seu leitor — conduzem o relato de forma similar ao narrador e ao enunciador da parábola, isto é, ao enunciarem

seus dizeres da formação discursiva do afeto, assim como o fazem o narrador e o enunciador da parábola, o narrador e o enunciador do conto parecem querer chamar a atenção do narratário e do enunciatário para a necessidade das relações humanas se pautarem pela prática do amor.

Antes de analisarmos o próximo fragmento do conto, devemos assinalar a presença, nesse trecho, da aparente fidelidade descritiva atribuída pelo enunciador aos apontamentos do narrador sobre as características de Aline, filha do rico empresário. Aqui, importa resgatar uma outra característica do narrador onisciente neutro: “A característica predominante da onisciência [...] é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, *mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens*” (FRIEDMAN, 2002, p. 175, grifos nossos). Pela citação, esse tipo de narrador interpreta os fatos e os apresenta ao narratário da maneira como ele os vê, ou melhor, da maneira como esses fatos ocorrem; é o que o narrador de “O tio pródigo” parece fazer ao afirmar que Aline é uma garota “tímida”: ele parece simplesmente enfatizar a falta de coragem dessa personagem para expressar mais abertamente o seu interesse pelo recém-chegado primo.

Acontece que há determinados apontamentos que o enunciador faz o narrador enunciar dos quais não conseguimos depreender, de imediato, a sua relevância para o relato; um dos dados desse trecho concerne ao fato de Aline ser a “filha mais velha (dezoito anos)”, o mesmo ocorrendo com a indicação da idade do sobrinho que tem “uns dezessete anos”. Essa dúvida ocorre justamente porque esse narrador parece ser neutro em relação aos acontecimentos por ele relatados. Mas, apesar dessa dúvida, o fato é que a persistência do enunciador em fazer o narrador indicar apontamentos de mesma natureza incita o narratário e o enunciatário a

tentarem tecer conjeturas sobre o significado e a relevância delas ou simplesmente os faz ficarem atentos para a uma posterior revelação da importância dessas descrições no decorrer da história. Portanto, apesar de se tratar de informações vagas, o narratário e o enunciatário percebem que elas não são descartáveis para a compreensão do relato, tanto que a idade da filha do empresário vem expressa no texto entre parênteses, de modo a chamar-lhes a atenção para o fato de que esse dado é importante para uma adequada interpretação do conto. Sobre a função que essas informações aparentemente descartáveis cumprem nas narrativas irônicas, as afirmações de Brait (1996, p. 111) são esclarecedoras:

Quando um narrador insiste em interpor incisos ao que está sendo narrador, interrompendo a linearidade sintagmática para apontar para a maneira como está atento à pertinência existente entre o que está sendo narrado e a forma de narrar, certamente ele poderá fazê-lo de forma a atrair a atenção do leitor para a enunciação.

É o que o narrador parece estar fazendo: com as indicações da idade, ele certamente tenta “atrair a atenção do leitor para a enunciação”, com o objetivo de que este descubra qual o significado implícito a tais incisos. Como, até o momento, o enunciatário, por meio do narrador, vem estabelecendo uma relação convergente entre a parábola e o seu conto, o enunciatário e o narratário, a princípio, podem não perceber ainda que a real contribuição desses dados no conto é para a produção da ironia — ou para a inferência de uma crítica que está ausente no enunciado, mas que está presente na enunciação com toda a sua carga avaliativa —, e não meramente para descrever fielmente os estados físicos e psicológicos das personagens, o que já nos faz deduzir que a vítima da ironia em “O tio pródigo” não é apenas o empresário e o falso-sobrinho, mas também o são o enunciatário e o enunciatário, como já chegamos a mencionar.

Mas deixemos para comentar sobre as vítimas da ironia desse conto somente mais ao final de nosso trabalho e retomemos a análise da narrativa:

— Vamos lá, agora me fale de teus pais. Faz anos que não os vejo.

Uma sombra de tristeza tolda o rosto do rapaz: voz embargada, conta que o pai morreu e que a mãe está num asilo de alienados. Não sabia, diz o homem, consternado. Diz que gostava muito do irmão, recorda cenas da infância de ambos, num sítio cheio de árvores frutíferas. A conversa se prolonga; notando que o rapaz dá sinais de cansaço, o homem pergunta onde ele está morando; em lugar nenhum, é a resposta; acabou de chegar à cidade, o jovem, não arranjou ainda alojamento. O homem insiste em hospedá-lo. O rapaz, aparentemente com alguma relutância, aceita. O criado é chamado e leva-o ao quarto dos hóspedes.

Os dias se passam e o rapaz vai ficando. Para encanto da família, aliás; a esposa do empresário gosta de conversar com ele; o filho de oito anos descobriu um companheiro de folguedos; e Aline, bem, Aline está claramente apaixonada. Os pais notam e, à mesa, se olham, sorrindo.

O empresário oferece-lhe um emprego em sua firma. O rapaz aceita. Daí por diante saem juntos pela manhã; o jovem agora veste-se decentemente. Na gerência dos negócios revela-se dinâmico, empreendedor, inteligente; os assessores do empresário estão encantados com ele. Prevê-se que, após o noivado com Aline, o rapaz será empossado oficialmente no cargo de diretor-executivo (SCLIAR, 2003, p. 31).

Nesse trecho, já podemos observar um distanciamento maior entre o discurso da parábola e o discurso do conto, pois o enunciador faz com que o narrador passe a relatar os fatos não mais do interior da formação discursiva do afeto, mas sim da formação discursiva da zombaria. Essa mudança do posicionamento ideológico do narrador é perceptível porque o enunciador institui uma contraposição entre a recorrência do traço semântico de *benevolência* levada a cabo pelo tio e a recorrência do traço semântico da *conveniência* praticada pelo sobrinho. Até um determinado momento desse fragmento, o narrador passa a idéia de que, de fato, o sobrinho é alguém necessitado, contudo, ao afirmar que o rapaz aceita “aparentemente com alguma relutância” a hospedagem oferecida prestimosamente pelo tio, o narrador insinua sorrateiramente que esse garoto é um impostor: com apenas uma palavra, o advérbio “aparentemente”, o enunciatário e o narratário começam a supor que as atitudes dessa personagem são pautadas por algum tipo

de conveniência material e começam a notar, por extensão, que há uma distância entre a conduta do sobrinho de “O tio pródigo” e a conduta do filho pródigo, pois este, em nenhum momento da parábola, chega a enganar o pai para conseguir dinheiro e poder gastá-lo em farras; na realidade, o filho pródigo representa, segundo a visão religiosa, o impulso desmedido de um adolescente inconseqüente que, ao perceber o seu erro, regressa, arrependido, para o seio familiar.

A partir, pois, desse breve inciso do narrador e, por conseguinte, do enunciador, seus interlocutores começam a fazer uma outra leitura sobre a postura do garoto: trata-se de alguém que, percebendo a suposta sensibilidade e solidariedade de todos os membros da família, tenta conquistá-los por meio de um discurso carregado de proposital emotividade, tanto que, ao dizer-lhes, com pesar, que seu pai havia morrido e que sua mãe estava em um asilo, o empresário diz, “consternado”, não ter tomado conhecimento desses trágicos fatos. Aliás, só depois que esse advérbio “aparentemente” é mencionado no relato é que o narratário e o enunciatário notam que o narrador, ao descrever que o rapaz pronunciou o mencionado discurso de emotividade tendo seu rosto coberto por uma “sombra de tristeza” e a “voz embargada”, não está querendo ressaltar o pesar do jovem por seu suposto sofrimento, mas sim está querendo ironizar a simulação desse sofrimento. Para compreendermos como esses apontamentos não são usados para descrever a tristeza do garoto, é preciso apresentarmos as principais propriedades do discurso indireto:

No *discurso indireto* [...] o discurso citado está subordinado à enunciação do discurso citante. [...] O enunciador dá a sua versão do plano de expressão ou do plano de conteúdo do discurso de um locutor. Temos, assim, dois tipos de discurso indireto: a variante analisadora de expressão e a variante analisadora de conteúdo.

[...] [Na] variedade analisadora de expressão, [...] o narrador coloca entre aspas certas expressões do falante. É como se ele destacasse uma expressão dita por este e a subordinasse a sua enunciação.

[...] No caso da variante analisadora de conteúdo, o narrador não se ocupa do plano de expressão, penetra-o para alcançar o conteúdo, resume o que foi dito, altera a expressão, pois o que quer é dar sua versão do conteúdo do texto do falante (FIORIN, 2001, p. 75-76).

É necessário atentarmos, primeiramente, para o fato de que o discurso emotivo do falso sobrinho nos é relatado pelo narrador justamente por meio do discurso indireto analisador de conteúdo. Disso, temos que, antes do mencionado advérbio ter sido introduzido na narrativa, poderíamos afirmar que as expressões “sombra de tristeza” e “voz embargada” correspondiam a uma interpretação fidedigna — portanto, isenta de opinião — desse narrador acerca do profundo pesar sofrido pelo rapaz; no entanto, a posterior introdução de tal advérbio nos faz perceber que o narrador e o enunciador ironizam o exagero com que o sobrinho simula sua tristeza, do que inferimos que os termos “sombra” e “embargada” sinalizam, na verdade, o peso dramático de que se valeu essa personagem para tentar compadecer uma família que parece zelar pelo bem-estar alheio. Assim sendo, a expressão “aparentemente” já é um indício de que é necessário atentarmos para o fato de que subjaz aos incisos do narrador a sua subjetividade, ou melhor, a sua opinião sobre os acontecimentos deflagrados, do que inferimos que a neutralidade é aparente e, sobretudo, é um recurso que reforça ainda mais a discordância tácita do enunciador sobre um determinado ponto de vista.

Como pudemos verificar, ao fazer o sobrinho enunciar suas falas de uma outra formação discursiva, a da conveniência, passamos a perceber que o narrador também faz o tio agir de acordo com uma outra formação discursiva, a da ingenuidade. Assim sendo, podemos encarar a sensibilidade e a bondade do tio como uma cegueira para os embustes, fato este potencializado quando o narrador nos conta que o rico empresário resolve, definitivamente, acolher o estranho “Para encanto da família”: ao usar o termo “encanto”, o narrador expressa, de modo

velado, o seu ponto de vista zombeteiro em relação à inocência da família. Essa atitude irônica pode ser depreendida pelo fato de o enunciador instituir, nesse trecho, uma leve tensão entre os dois sentidos que ele faz o narrador atribuir sutilmente ao termo “encanto”: um deles pode referir-se ao “fascínio” dessa família diante de alguém que eles julgam ser tão articulado com as palavras — “a esposa do empresário gosta de conversar com ele” — tão companheiro — “o filho de oito anos descobriu um companheiro de folgedos” — e tão romântico — “e Aline, bem, Aline está claramente apaixonada”; e o outro sentido concerne ao “encantamento”, ao “feitiço” dessa família diante de um impostor.

Ao instituir essa tensão, parece que o narrador pretende enfatizar a ingenuidade dessa família, sobretudo a ingenuidade do tio, demarcando, portanto, uma diferença entre a postura dessa personagem e a postura do pai da parábola: enquanto a benevolência deste auxilia o filho pródigo a salvar sua alma, a aparente benevolência daquele auxilia o falso sobrinho a tirar proveito dessa situação. Aliás, é preciso sinalizarmos que esse termo “encanto” também é utilizado pelo enunciador e pelo narrador não apenas para ironizar a ingenuidade da família, fato este que será esmiuçado por nós logo mais ao final da análise; assim, limitemo-nos agora a afirmar apenas que, ao ironizar tal ingenuidade, o enunciador renuncia à sua falsa pretensão de orientar o enunciatário do seu texto a trilhar o caminho do afeto para passar a vitimar alguém por meio da ironia, e esse alguém, até o momento, parece ser o tio pródigo que, como o próprio adjetivo sugere, é aquele que, por uma inocência cega, dissipa, esbanja o seu dinheiro com um charlatão. No entanto, como será possível constatar, esse narrador pretende, de fato, vitimar essa personagem, mas o motivo para torná-lo alvo da ironia não é aparentemente a sua ingenuidade, mas sim a sua ganância e a sua conveniente benevolência.

Por fim, resta destacarmos desse trecho mais uma informação aparentemente descartável que é sinalizada pelo enunciador e pelo narrador a seus interlocutores, a qual diz respeito a que o filho mais novo tem “oito anos” e que, portanto, é bem mais jovem que a filha. Por enquanto, fiquemos com a interpretação mais perceptível aos nossos olhos de que o pseudo-sobrinho tenta apenas bajular essa criança.

Após ter conseguido o que realmente desejava com a sua conveniente amabilidade, ou mais especificamente, após ter se tornado gerente de negócios da firma do rico empresário, ter conseguido vestimentas decentes e ter conseguido conquistar Aline para com ela casar-se e, conseqüentemente, conquistar “oficialmente” o cargo de diretor-executivo da empresa — ou seja, após ter conquistado não uma vida digna, mas sim uma vida luxuosa —, o rapaz passa a enunciar seus dizeres da formação discursiva da contrição, com o fim de garantir, definitivamente, seus objetivos:

Uma noite ele pede para falar com o futuro sogro. Tem algo reservado a lhe falar. Retiram-se para a biblioteca; tão logo o empresário fecha a porta, o rapaz, num impulso, ajoelha-se e beija-lhe as mãos. Que é isso, diz o homem, surpreso e comovido, mas o jovem, em prantos, não consegue sequer lhe responder. Por fim acalma-se; e diz então que está grato, muito grato, mas não pelas razões que o empresário imagina; por outras, bem diferentes. Conta, então, que, deixando o colégio, vagabundeou muito tempo pelo país, dormindo em barracas e em casas abandonadas, até que se juntou a um bando de marginais. Juntos, conceberam o plano de seqüestrar o empresário, pedindo por ele um grande resgate. Encarregado dessa missão, ele estava, a princípio, firmemente determinado a cumpri-la. Não pelo dinheiro; também pelo dinheiro; mas principalmente porque acreditava estar fazendo justiça. Estudou cuidadosamente todos os detalhes da operação...

Mas o carinho com que foi recebido, o clima que encontrou na casa, de genuíno amor familiar; e mais, o dinamismo, a inteligência, a bondade do empresário (a contrastar com a errônea idéia que fazia dos homens de negócios), tudo isso fez com que mudasse de idéia. Renunciando à violência, ele agora quer esquecer o passado e começar vida nova. Percebi, diz, que vivia num mundo de fantasias exaltadas, num mundo de ilusões perigosas; menos mal que recuei a tempo, não me tornando um criminoso. Tudo o que quero agora é construir um lar cheio de amor e de conforto para minha esposa e meus filhos. Esse bom propósito devo-o ao senhor. A lição de vida que aqui recebi não poderei esquecer, e por ela lhe serei grato para todo o sempre (SCLIAR, 2003, p. 31-32).

Logo no início desse trecho, notamos que o narrador continua a apontar-nos, sorratamente, a falsidade do garoto, ao fazê-lo agir agora de acordo com a formação discursiva do arrependimento, tanto que esse narrador nos relata que, “num impulso” — isto é, sem um conflito anterior de consciência e sem os rodeios tão próprios daqueles que mentem e que têm receio de revelar seu erro —, o rapaz “ajoelha-se e beija-lhe as mãos” do tio. Desse modo, com essa outra ligeira sinalização de que esse garoto não é o que parece ser — a primeira, como vimos no fragmento anterior, refere-se ao advérbio “aparentemente” —, o enunciador agora passa ironizar a conveniente confissão dessa personagem, cujo discurso melodramático de contrição nos é apontado sub-repticiamente pelas próprias palavras desse sobrinho, as quais são ouvidas por nós mediante o discurso direto; pelas palavras do narrador que interpreta o conteúdo do discurso dessa personagem por meio do discurso indireto; e pelo discurso indireto livre, a partir do qual escutamos tanto a voz do narrador como a do sobrinho. Ressaltamos que, em todos esses discursos que se referem ao conteúdo proferido por essa personagem, o enunciador faz avultar a simultaneidade entre elementos contrários, mais especificamente os elementos que dizem respeito à ordem do sagrado e os elementos que concernem à ordem do profano. Essa carnavalização, ou mais especificamente, a destruição de barreiras entre idéias díspares, juntamente com os três mecanismos lingüístico-discursivos a que nos referimos, tem por função enfatizar ainda mais a ironia do narrador sobre a conveniência do falso arrependimento desse sobrinho.

No final do primeiro parágrafo do trecho selecionado, a frase “Não pelo dinheiro; também pelo dinheiro; mas principalmente porque acreditava estar fazendo justiça” é expressa pelo narrador por meio do discurso indireto livre, podendo assim

ser atribuída tanto ao falso sobrinho quanto ao próprio narrador. Se atribuída ao rapaz, tal frase se converte em uma tentativa de ele convencer o tio de que seu desejo por fazer justiça é mais importante que sua ganância por dinheiro ou até mesmo sua necessidade por dinheiro, cuja justificativa poderia ser a de que ele “vagabundeou muito tempo pelo país, dormindo em barracas e em casas abandonadas”; parece, pois, que o intuito desse rapaz, ao negar primeiramente essa vontade ou essa necessidade por enriquecer — “não pelo dinheiro” — para logo a seguir confirmá-la — “também pelo dinheiro” —, é o de contrapor um desejo torpe — se considerarmos sua ganância — ou um desejo egoísta — se considerarmos sua necessidade, e não a necessidade coletiva — a um outro mais nobre, que é o desejo de “principalmente” fazer justiça, justiça esta que, como poderemos inferir mais adiante, consistiria em livrar a sociedade da ambição dos empresários.

Seja qual for o motivo que tenha feito o rapaz destacar em seu discurso a necessidade de se fazer justiça, o fato é que essa ênfase parece ter por objetivo impressionar um homem que parece prezar o bem-estar alheio e a conduta ilibada, correta do ser humano. Chegamos a essa conclusão justamente se considerarmos que o conteúdo exposto pelo discurso indireto também pode ter sido enunciado pelo narrador. Nesse caso, o narrador ironiza a tentativa de o rapaz de simular ao tio “altruísta” uma preocupação com o bem-estar coletivo para atenuar a sua ganância, afirmação esta que procede se pensarmos que, se o narrador desejasse nos transmitir a idéia de que essa personagem de fato estava arrependido, então ela não teria introduzido esse sintagma no meio de seu discurso interpretativo. Note-se que essa ironia é ainda mais enfatizada pela concomitância entre os elementos da ordem do profano, como o “dinheiro”, e os elementos da ordem do sagrado, como “justiça”, carnavalização esta que subverte o sentido habitual de arrependimento atribuído

pelo discurso religioso, que é o de pedir perdão se isentando de qualquer conveniência. Dessa forma, a consequência dessa subversão é a ironia do enunciador e do narrador em relação à atitude do falso sobrinho de tirar proveito de uma situação.

Ao fazer, pois, com que o narrador pronuncie um seguimento lingüístico em que se podem ouvir sutilmente vozes proferidas por distintas posições enunciativas e em que, por conseguinte, se ouvem sentidos ideológicos distintos, o enunciador institui a tensão irônica entre o dito e o não dito, dramatizando, pois, ironicamente, o conveniente sofrimento do garoto. Além disso, até o momento, parece realmente que o narrador tem sido uma espécie de porta-voz do enunciador no que concerne a avaliar silenciosamente as condutas levadas a cabo pelas personagens do relato, do que se depreende haver, ao menos por ora, uma coincidência entre essas duas posições enunciativas.

Voltemos à dramatização irônica que o narrador empreende ao discurso de contrição do pseudo-sobrinho. Notemos que, no início do segundo parágrafo, o enunciador ainda faz o narrador interpretar, de modo irônico, as falas dessa personagem por meio do uso do discurso indireto analisador de conteúdo. Lembremos que, mediante essa variante do discurso indireto, o narrador chega ao conteúdo do que foi expresso por uma personagem, com o fim de dar sua versão do que esta disse. Assim sendo, no sintagma “genuíno amor familiar”, o narrador parece utilizar o adjetivo “genuíno” para ressaltar o tom convenientemente hiperbólico de que se valeu o sobrinho para simular admiração pelo que ele pensa ser uma família ideal, a qual auxilia, não só financeira, mas afetosamente, e também sem nenhum tipo de condição, as pessoas que passam por algum tipo de necessidade.

Essa falsa admiração também é depreendida do trecho em que o narrador diz que o sobrinho desistiu do seqüestro porque “o dinamismo, a inteligência, a bondade do empresário (a contrastar com a errônea idéia que fazia dos homens de negócios)” o dissuadiram dessa pensamento. Notemos que a simultaneidade entre alguns elementos do campo do profano — “dinamismo” e “inteligência” — e um elemento do campo do sagrado — “bondade” — é um sinal do enunciador para percebermos que não é apenas o amor despojado do tio que fez o rapaz desistir de seqüestrá-lo. Aliás, importa ressaltar que o narrador, ao reproduzir as falas do pseudo-sobrinho, menciona primeiramente o “dinamismo” e a “inteligência” do empresário, para só depois mencionar sua “bondade”, gradação esta que insinua sorratamente que os elementos materiais tiveram um peso maior na decisão do garoto de desistir do seqüestro para conviver com a nova família.

Por fim, essa velada ironia do enunciador é sintomática quando este interpõe os tais “incisos” de que falou Beth Brait às interpretações do narrador acerca das falas do rapaz, incisos estes que interrompem, portanto, a linearidade sintagmática do relato: quando o narrador introduz o inciso “(a contrastar com a errônea idéia que fazia dos homens de negócios)”, ele ainda está nos insinuando a tentativa do sobrinho em utilizar o apelo emocional para convencer o tio do seu arrependimento. Todavia, é preciso assinalarmos que esse inciso, bem como o adjetivo “genuíno” também possuem uma outra intenção irônica por parte do enunciador, a qual só é por nós depreendida ao final do texto, quando, então, uma outra realidade se impõe a toda história até aqui relatada. Mas deixemos para comentar esse assunto mais adiante e terminemos a análise desse trecho do conto.

Até agora, investigamos as interpretações irônicas que o narrador fez das falas do sobrinho por meio do discurso indireto analisador de conteúdo. Passemos

agora às interpretações que o narrador faz a partir do uso do discurso direto. Como já pudemos verificar no primeiro capítulo, esse recurso lingüístico-discursivo cria a ilusão de que os dizeres proferidos por um determinado interlocutor são verdadeiros, pois este nos conta determinados fatos por meio de suas próprias palavras, sem, portanto, as intromissões do narrador. Dessa forma, quando o enunciador faz o narrador delegar voz ao sobrinho para este afirmar ao tio um aparente desejo verdadeiro de não viver mais “num mundo de fantasias exaltadas, num mundo de ilusões perigosas” e de “construir um lar cheio de amor e de conforto”, ele quer destacar ainda mais a essência dessa personagem, a qual prima pelo falso arrependimento e pelo falso amor familiar. Tal ênfase decorre da associação do discurso direto com a concomitância entre os elementos do campo do sagrado e os elementos do campo do profano: é a partir da própria fala do rapaz que inferimos que ele não desconsidera o materialismo como condição para viver com a família do empresário, já que ele diz querer construir um lar pleno de “amor”, sem descartar, no entanto, o “conforto” que vem recebendo desde o momento em que a farsa foi posta em prática.

Além disso, a idéia por nós comentada anteriormente de que o narrador ironiza o modo hiperbólico dessa personagem enunciar seu conveniente arrependimento é confirmada por suas próprias palavras: as fantasias do passado não eram meras fantasias, elas eram “exaltadas”, isto é, elas o incentivavam a querer continuar no mundo do crime; as ilusões não eram igualmente meras ilusões, elas eram “perigosas”, ou seja, o desejo por dinheiro, em vez de fazê-lo buscar carinho e cumplicidade, também fazia com que ele não prescindisse do crime, ou melhor, desvirtuava-o da busca por um lar “cheio”, repleto de afeto, o qual acabou sendo por ele alcançado justamente devido ao afeto que recebera da família do

empresário. Esse simulado enaltecimento dos bens espirituais em detrimento dos bens terrenos é, por fim, enfatizado pelo garoto quando ele agradece a “lição de vida” que ele recebeu por parte da família, lição esta que consiste na importância de valorizar o amor de modo irrestrito. Acontece que, como poderemos verificar, essa personagem acabará por perceber que não é essa a lição de vida que a família do empresário tenta legar aos outros.

Como pudemos notar, a contribuição do discurso direto para a instituição e a posterior decodificação da ironia, ou mais especificamente, para a confirmação de que o narrador e o enunciador não partilham da postura ideológica levada a cabo pelo pseudo-sobrinho, reside em que o falso arrependimento dito por essa personagem é percebido a partir da verdadeira desonestidade não dita por ele, mas insinuada para nós pelo enunciador por meio do uso do discurso indireto e do discurso indireto livre. Essa tensão entre o dito e o não dito é que nos faz perceber que o garoto usa o apelo emocional por acreditar que o tio é de fato um homem bondoso, tanto que o narrador continua a interpretar as atitudes dessa personagem como se fossem executadas do interior da formação discursiva da benevolência: ao aparente arrependimento do sobrinho, o tio fica “surpreso e comovido”, parecendo, pois, ser uma pessoa que se importa com o sofrimento alheio.

Mais uma vez, portanto, pudemos constatar, pelo trecho analisado, uma distância entre a parábola bíblica e o conto “O tio pródigo”, já que o enunciador, por meio de um narrador que usa a neutralidade de modo irônico, não está preocupado em ensinar o caminho do bem aos enunciatários. Na verdade, sua preocupação parece residir em evidenciar o choque entre a aparência e a essência das personagens observadas: não só a aparente ingenuidade do tio é julgada ironicamente, como também o é o falso e conveniente arrependimento do rapaz.

Contudo, toda essa avaliação irônica feita até o momento sofrerá algumas modificações a partir de um procedimento instaurado pelo enunciador ao final dessa história, procedimento este que quebra as expectativas interpretativas do narratário e do enunciatário que vêm sendo tecidas até o momento:

O empresário ouve em silêncio. Mas você é mesmo meu sobrinho? pergunta, por fim. O rapaz hesita, hesita muito, antes de dizer que a história foi toda forjada. Ele conheceu o verdadeiro sobrinho do empresário; desse rapaz, falecido num acidente, obteve todas as informações de que precisava para se apresentar como falso sobrinho.

O homem então se levanta, diz que precisa fazer algo, pede que o rapaz aguarde na biblioteca. Sai. Dez minutos depois volta, acompanhado de dois guardas de sua segurança pessoal. Prendam este homem, diz, seco. O rapaz olha-o, incrédulo; horrorizado mesmo; lentamente, porém, seu rosto se abre num sorriso. Obrigado, titio, diz, por fim. Torna a beijar as mãos do homem e sai, escoltado pelos guardas (SCLIAR, 2003, p. 32).

Pelo final do conto, constatamos que, se o rapaz não tivesse tentado comover o tio com o seu discurso de contrição, ou melhor, se tivesse mantido a farsa de que era realmente seu sobrinho, ele não teria sido levado pelos guardas da segurança pessoal do empresário. Só nos damos conta disso, devido à atitude inesperada do empresário, inesperada não somente para o rapaz, mas também para o enunciatário e para o narratário: ao lerem que o empresário ouve a confissão do falso sobrinho “em silêncio”, estes ainda podem relacionar essa atitude com a abnegação do tio, pois, em vez expressar cólera e decepção pelo embuste de que fora vítima, ele pergunta calmamente ao rapaz se este de fato era seu sobrinho. Todavia, a presença do conector de isotopias “seco” no final do texto obriga o leitor a depreender a verdadeira essência das atitudes do tio, a qual é distinta do que vinha sendo inferida até o momento. Porém, antes de analisarmos essa premissa, convém esclarecermos qual é a função de um conector de isotopias:

Um conector de isotopias é um termo que possui dois ou mais significados, isto é, um termo polissêmico, presente no texto, que possibilita uma leitura em dois planos distintos, que permite a passagem de uma

isotopia a outra. A dupla leitura apóia-se, pois, num elemento polissêmico inscrito no texto (FIORIN, 2005, p. 115).

Relacionando tais conceitos teóricos à narrativa, deduzimos que bastou uma única palavra, para que à isotopia da *benevolência* do tio, construída ao longo de quase toda narrativa, sobreponha-se o real comportamento do tio: ele é um empresário materialista e ardiloso, e não um homem que preza o convívio familiar, segundo havia pensado o garoto e segundo o enunciador e o narrador fizeram o enunciatário e o narratário pensarem. É em virtude, pois, desse conector de isotopias que, ao reler a história, o enunciatário e o narratário começam a compreender que os favores falsamente despretensiosos do empresário para com o rapaz parecem ter sido convenientemente arquitetados. Desse modo, ele pode ter aceitado o rapaz na sua família não por acreditar na união familiar, mas sim por desejar manter o sucesso de seus empreendimentos financeiros, desejo este que, para ele, talvez só pudesse ser concretizado por meio de alguém que lhe pudesse inspirar confiança, e o garoto parecia ser esse indivíduo.

O fato de o falso sobrinho ser a pessoa de quem o empresário precisava para continuar a manter seu *status quo* parece ser ainda mais ressaltado por sua filha mais velha, ainda que maior de idade — como sabemos, Aline tinha “dezoito anos” —, ser mulher e, sobretudo, ser “tímida”, do que podemos inferir que ela, talvez, fosse uma pessoa sem a perspicácia e o dinamismo necessários para tocar o mundo dos negócios. Aliás, o enunciador parece querer dar relevo a essa timidez e, por conseguinte, parece querer contrapô-la à falsa amabilidade de toda a família, ao nomear somente essa personagem, o que acaba por atribuir-lhe uma individualidade em relação às outras personagens, isto é, a nomeação exclusiva de Aline parece ressaltar que ela é a única que realmente nutre um sentimento sincero em relação

ao rapaz, tanto que, como já vimos anteriormente, o narrador diz que ela estava “claramente apaixonada” pelo rapaz, paixão, portanto, cega à farsa empreendida pelo garoto.

Já seu “filho de oito anos”, apesar de homem — cuja condição possui um valor social de virilidade e de dinamismo se comparada à condição feminina — é muito jovem para assumir os negócios. Dessa maneira, a alternativa visualizada pelo empresário para conseguir sustentar seu poderoso império financeiro pode ter sido o de acolher o rapaz de aproximadamente “uns dezessete anos”, o que nos faz deduzir que o tio parece não tê-lo acolhido por comiseração, mas sim com o intuito de transformar o garoto em um empresário de sucesso, tanto que, como esse jovem se revelou “dinâmico, empreendedor, inteligente”, o empresário decide casá-lo com Aline tão logo esta atinja a maioridade, para, conseqüentemente, dar-lhe “oficialmente” o cargo de diretor-executivo de tal império.

No entanto, essa intenção do empresário foi desfeita, quando ele teve a confirmação de que o rapaz não era mesmo seu sobrinho. Percebendo, pois, que havia dissipado tempo e dinheiro preparando um impostor em quem não podia confiar, o empresário mostra a sua verdadeira faceta: após a revelação do embuste por parte do rapaz, ele sai da sala com a desculpa de que precisa resolver um assunto qualquer e, depois de alguns minutos, entra com seus seguranças para prender, sem nenhuma hesitação, o garoto. Retornando à análise do início da narrativa que nos conta que o empresário “vacila”, mais especificamente no momento da chegada do estranho em sua casa, essa reação se justifica não porque ele é simplesmente alguém prudente com relação ao bem-estar da família, mas porque é alguém prudente com relação a seu patrimônio, a seus bens. Caso a conduta desse empresário fosse de fato pautada pela benevolência e caso ele

realmente se importasse com as questões éticas e familiares, ou ele teria agido como o pai da parábola bíblica, perdendo assim os pecados do garoto, ou ele teria feito esse impostor enxergar como a mentira pode pôr fim às relações de afeto entre as pessoas e destruir a retidão de um caráter.

Toda essa postura de quem age ardilosa e sorrateiramente para conseguir um determinado objetivo se refere, portanto, à isotopia da *conveniência*, a qual acaba se sobrepondo à isotopia da *benevolência* justamente mediante a relação intrínseca entre a dupla isotopia e a aparente neutralidade dos breves incisos interpostos pelo narrador durante todo o relato. A partir da instituição do conector “seco” no último parágrafo do conto, passamos a depreender a ambigüidade de tais incisos do narrador. Assim, quando, no momento em que acolheu o rapaz em sua casa, o empresário voltou-se para ele com os “olhos brilhando”, ele não estava expressando com isso a saudade aplacada pela chegada do suposto sobrinho, mas sim poderia estar vislumbrando um futuro promissor para esse garoto e, por conseguinte, para todo o seu império financeiro; aliás, o empresário poderia também ver no rapaz um marido para a filha que, por ser tímida, poderia demorar a realizar um casamento e, por conseguinte, poderia não gerar herdeiros e futuros empreendedores que dessem continuidade à construção desse seu império. Além disso, quando o narrador diz que o falso sobrinho acabou ficando admirado com o clima de “genuíno” amor que encontrou inesperadamente na família do empresário, ele ironizou não só o falso arrependimento dessa personagem, como também a conveniência da família em sustentar as relações inter-pessoais por meio da dissimulação de afeto e de carinho: forjando-se amabilidade e “encanto” para com o rapaz, tanto o empresário como a sua esposa, poderiam finalmente conseguir um marido para a tímida Aline.

Como podemos verificar, essa revelação súbita, decorrente do conector de isotopias “seco”, acabou por nos confirmar que os breves incisos do narrador não eram gratuitos, não tendo, pois, por função precípua descrever fielmente a situação por ele observada. Após a sobreposição da isotopia da conveniência, percebemos que todas as personagens de “O tio pródigo” acabam sendo vítimas da ironia do narrador. Com relação ao garoto, notamos que, a princípio, a ironia do narrador e do enunciador consiste em desvelar-nos a conveniência da falsa identidade dessa personagem, para ao final eles o ironizarem por sua ingenuidade, visto esse rapaz ter acreditado no falso e conveniente afeto do tio; aliás, no último parágrafo do conto, essa sua ingenuidade é expressa ironicamente pelo narrador mediante o sintagma “horrorizado mesmo”, o qual demonstra que o garoto não esperava o fracasso de seu plano, já que o empresário parecia ser tão prestimoso e compreensível. Já quanto ao empresário — e por extensão toda a sua família —, notamos que o enunciador e o narrador nos fazem pensar, de início, que essa personagem é ironizada por sua bondade incondicional, quando, na verdade, no desfecho da narrativa, percebemos que ele é julgado pelo mesmo motivo que o do falso sobrinho, o de forjar convenientemente uma falsa identidade, para manter seu *status quo*.

Acabamos de dizer que tanto o enunciador quanto o narrador ironizam todas as personagens do conto, fato este que acaba por confirmar não haver uma confusão entre os posicionamentos enunciativos do narrador e do enunciador, mas sim uma coincidência entre tais posicionamentos discursivos: não há confusão porque o enunciador é que é o responsável por toda a organização do relato, ou seja, é ele quem, por exemplo, delega voz a um determinado tipo de narrador para que este relate determinados acontecimentos; mas há coincidência, porque o

narrador ironiza todas as personagens justamente devido ao enunciador arquitetar a trama narrativa de modo a fazê-lo enunciar seus dizeres da mesma formação discursiva que a sua, ou melhor, de modo a fazê-lo discordar do posicionamento ideológico de todas as personagens, do que depreendemos ser esse narrador em 3ª pessoa uma espécie de porta-voz do enunciador.

Esse julgamento tácito por parte do enunciador e do enunciatário quanto à atitude dessas duas personagens é ainda mais sintomático quando, após ter ficado de fato horrorizado com a atitude do empresário, o rapaz acaba por perceber que deveria continuar hesitando em revelar o seu embuste. Aqui, importa recuperarmos a idéia de que a constituição das personagens pode se dar no limiar e no limite. No caso do garoto, notamos que a sua oscilação entre a confiança e a desconfiança acaba por forjar uma identidade ancorada no limiar, visto as suas ações serem mais móveis e flexíveis que a do tio, cuja identidade é, por extensão, constituída no limite. Examinando melhor essas afirmações, percebemos que a identidade do falso sobrinho é mais móvel que a do empresário porque suas ações são cambiantes, ou seja, ele confia, mas ao mesmo tempo desconfia, da benevolência irrestrita do tio: notemos que, no penúltimo parágrafo, depois que o tio lhe pergunta se ele era de fato seu sobrinho, o garoto “hesita, hesita muito antes de dizer que a história foi toda forjada”, fato este que parece nos demonstrar muito sutilmente a desconfiança do menino em relação à pergunta do tio. No entanto, apesar dessa desconfiança, o rapaz acaba por confirmar toda a farsa.

Essa postura mais inacabada do falso sobrinho se contrapõe ao acabamento da postura do empresário, cujas ações são, tanto no “ser” quanto no “parecer”, mais categóricas, absolutas. Isso significa que antes de descobrir a farsa, essa personagem aparenta ser extremamente benevolente e prestimosa, ao passo que,

depois de descobri-la, ele se revela abruptamente como alguém extremamente “seco”, sem emotividade. Não há, pois, oscilação entre o parecer e o ser dessa personagem.

Desse conflito entre as ações dessas personagens, uma determinada no limiar e a outra no limite, podemos depreender que o enunciador acaba por ironizar a frase “A lição de vida que aqui recebi não poderei esquecer, e por ela lhe serei grato para todo o sempre” dita pelo falso sobrinho no final de seu discurso de contrição. A ironia consiste em apontar a ingenuidade do sobrinho em não perceber que a “lição de vida” que deveria ter sido aprendida não concerne à aparente benevolência da família para com ele, mas sim diz respeito ao fato de que, para obter-se um determinado propósito, é preciso, tal qual o tio, agir de modo a sustentar uma mentira, uma determinada postura. Se o menino não tivesse oscilado entre a confiança e a desconfiança, ou melhor, se ele tivesse continuado a mentir, poderia ainda estar desfrutando o conforto e o bem-estar que havia adquirido até o momento.

Mas, ao final do conto, o falso sobrinho acaba por aprender, com a falta de perdão do empresário, essa irônica lição de vida, tanto que ele “Torna a beijar as mãos do homem” movido não por uma crise de consciência, tal qual fizera o filho pródigo da parábola, mas por ter descoberto nesse empresário uma espécie de sábio que o ensinou a como se portar em sociedade. Aqui, é preciso ressaltar que o enunciador uma vez mais consolida essa personagem no limite ao reunir nele elementos contrários que acabam por ironizar essa espécie de ensinamento dada às avessas: note-se que a passagem da percepção do pseudo-sobrinho de que “deve-se sempre dizer a verdade” para o “é preciso sustentar sempre a mentira” ocorre gradativamente, isto é, ele passa “lentamente” de um estágio de “horror” para um

estado de encantamento ao notar a vantagem de se sustentar uma farsa, acabando finalmente por abrir um “sorriso” que pode ser compreendido como um sorriso irônico por este significar a aprovação por parte do garoto de um ensinamento contrário à moral bíblica de que o apego material deve ser suplantado pelo amor sincero. Esse ensinamento às avessas é ainda mais ironizado pelo enunciador quando esse rapaz, depois de ter dito que seria grato “para todo o sempre” pela lição de vida de amor que pensou ter recebido, acaba, no final da história, por agradecer ao empresário provavelmente pelo que ele considera agora ser a verdadeira lição de vida: ao agradecer-lhe chamando-o de “titio” — mesmo não o sendo —, parece que o garoto lhe insinua haver compreendido que, para manter seus benefícios, ele deveria ter continuado a fingir que este era realmente seu tio. Além disso, o termo “titio” que, no diminutivo, pode expressar afeto de uma pessoa em relação à outra, parece ter sido mencionado ironicamente pelo garoto para insinuar ao empresário que ele não teria sido castigado, caso tivesse mantido o aparente sentimento de fraternidade.

Como pudemos perceber, esse embate entre as distintas condutas do filho pródigo e do falso sobrinho de um lado, e as do pai da parábola e do empresário de outro, é por nós depreendida como um conflito irônico porque a nossa interpretação a partir do dito é orientada pelo não dito. Explicando melhor essa afirmação, nossa leitura acerca das condutas do empresário e do rapaz resulta, de certa forma, da história da parábola que está sendo representada, ou mais especificamente, que está sendo imitada no enunciado por um outro viés: de início, o enunciador objetiva no enunciado de “O tio pródigo” o discurso de amor da parábola do filho pródigo, para depois este ir sendo sobreposto paulatinamente pelo discurso da conveniência da sociedade contemporânea. O fato de o discurso da parábola ter sido silenciado

não significa, porém, que o enunciador tenha se limitado a coroar a conveniência; na verdade, ele silencia tal discurso com o fim de que este ressoe seus valores a partir do nível da enunciação, pois é dessa forma que o enunciador consegue avultar a contradição, ou melhor, a postura dissimuladora de suas personagens.

Portanto, o enunciador coroa a conveniência no nível do enunciado, mas destrona-a no nível da enunciação para que um outro ponto de vista seja coroado de modo sub-reptício: é justamente silenciando esse discurso da parábola, mas, sobretudo, fazendo-o entrar em conflito com o contradiscurso da conveniente falsidade e do apego aos bens materiais, contradiscurso este que acaba reinando no enunciado, que o enunciador institui, também de modo velado, a sua discordância com a valorização do materialismo, com a hipocrisia do não-perdão do empresário — quando, na verdade, ele próprio é tão farsante quanto o sobrinho — e com a relação de agressão e de reificação estabelecida entre as personagens, pois tanto o empresário quanto o falso sobrinho são, um para o outro, meros objetos que servem para que um fim materialista seja alcançado. Assim sendo, se, no final do conto, a *mésalliance* carnavalesca é eliminada do nível do enunciado, no nível da enunciação ela reina ao promover o embate entre contrários, ou melhor, ao permitir a confluência conflitante entre a conveniência e o julgamento a essa conveniência, produzindo e mantendo, dessa maneira, a tensão, a ambigüidade irônica.

Se o julgamento irônico a essa conveniência decorre, conforme já sinalizamos, dos ensinamentos da parábola do filho pródigo estarem presentes virtualmente no conto de Scliar, então podemos afirmar que há tanto uma divergência, quanto uma certa convergência entre o conto e a parábola. A divergência ocorre justamente devido às atitudes levadas a cabo pelas personagens de cada uma das narrativas serem diferentes entre si, o que nos mostra como a

sociedade contemporânea, de um modo geral, não acata um dos mandamentos divinos que é o de “Amai uns aos outros”. Já a convergência advém do enunciador do conto valer-se da imitação para criticar não a moral religiosa, mas sim para criticar a postura da sociedade que, em detrimento das relações de amor, de afeto e de perdão entre as pessoas, perdoa o outro e arrepende-se da falta cometida apenas quando tais atitudes proporcionam um benefício para si. Desse modo, o enunciador subverteu a parábola no nível do enunciado e captou o seu discurso, mantendo-o presente no nível da enunciação, justamente para fazer aflorar, de modo sutil, aos olhos dos enunciatários a sua discordância com a essência individualista e materialista dessa sociedade contemporânea.

Disso tudo, verificamos que as várias formas de se recuperar o já-dito, sendo, pois, a imitação uma dessas formas, “podem ser consideradas maneiras especiais de produzir sentido, como artefatos que permitem descrever a produção do efeito irônico como atividade de linguagem” (BRAIT, 1996, p. 107). Ademais, de todos os outros sentidos irônicos que analisamos a partir da relação entre a parábola bíblica do filho pródigo e o conto “O tio pródigo”, devemos destacar o fato de o enunciador do texto de Scliar ter um propósito distinto do objetivo almejado pelo enunciador da parábola. Embora, como pudemos verificar, haja uma certa convergência entre os discursos de ambos os textos, o enunciador da parábola é um representante de Deus por relatar uma história que serve como modelo de conduta ideal a ser seguida pelo fiel, daí a parábola possuir apenas um único sentido, o qual, por seu turno, deve orientar esse fiel a seguir uma única verdade. Já o enunciador do conto não é um representante de Deus, mas sim uma voz que, além de contestadora, é uma voz de identidade tão cambiante, quanto a identidade do empresário: percebemos que ele chega a nos orientar não exatamente sobre a importância do amor e do perdão para

a purificação dos pecados, mas sim para o entendimento de que o amor e o perdão são subjugados pela conveniência humana. Esse enunciador também nos chama a atenção para a importância de desvelarmos as armadilhas da dissimulação levada a cabo pelas pessoas e, sobretudo, para o fato de que podemos ser vítimas dessas armadilhas: devido à dupla isotopia ter sido desencadeada somente ao final da narrativa, durante praticamente toda a análise do conto, o enunciador nos fez acreditar que ele simplesmente tinha, por intenção, desvelar ironicamente a falsidade do sobrinho e a ingenuidade do tio, tornando-os, assim, vítimas de sua ironia, quando, na verdade, seu intuito era também o de nos tornar alvos de seus julgamentos.

Antes de especificarmos como nós, os enunciatários, nos tornamos vítimas da ironia desse enunciador, convém apontarmos uma diferença entre o enunciador de “O tio pródigo” e o enunciador de “Um mentiroso, aquele velho”, para somente ao final de nosso trabalho, detalharmos um pouco mais os efeitos de sentidos decorrentes dessa diferença. Como pudemos deduzir, os enunciadores de ambas as narrativas tecem, por meio da ironia, um ponto de vista crítico e, sobretudo, sutil em relação aos acontecimentos relatados, enfoque este já esperado, uma vez que a ironia é, como já sabemos, uma estratégia discursiva que prima pelo desvelamento tácito com o fim de deixar entrever a tentativa de se escamotear as contradições humanas. Acontece que o enunciador de “O tio pródigo” parece querer fazer o enunciatário atentar para as armadilhas da dissimulação humana, ressaltando ironicamente o seu caráter também dissimulador, tanto que, como já comentamos, somos tão vítimas da ironia desse enunciador quanto o são o falso sobrinho e o empresário, embora, esse enunciador ironize cada um desses posicionamentos discursivos com propósitos distintos. Já o enunciador de “Um mentiroso, aquele

velho” parece simplesmente querer desvelar e ressaltar a atitude reificadora de algumas pessoas em relação a outras, sendo, pois, esse enunciador mais complacente para com seu enunciatário, na medida em que não o torna vítima de sua ironia. Disso, parece que o distanciamento tanto do enunciador quanto do enunciatário é maior nesse conto do que naquele, ou mais especificamente, em “Um mentiroso, aquele velho”, parece que o enunciador e o enunciatário são observadores que estão imunes aos fatos narrados, ao passo que, em “O tio pródigo”, o enunciador e o enunciatário são observadores que acabam por se envolver mais com os acontecimentos desencadeados.

Elencadas as diferenças entre os enunciadores de ambos os contos, voltemos, pois, à questão da vitimização do enunciatário, e também do narratário, em “O tio pródigo”. Chegamos a afirmar em um determinado momento de nossa análise que esses dois posicionamentos discursivos coincidem um com o outro; isso ocorre, visto que, se o narrador é o porta-voz do enunciador, então os posicionamentos de enunciatário e de narratário se identificam — ao menos na primeira leitura do conto —, sendo ambos tão vítimas da ironia quanto o são o empresário e o pseudo-sobrinho. Enfatizamos que nós, enunciatários, somos vítimas ao menos na primeira leitura dessa narrativa, porque, somente durante sua releitura, quando então nós já caímos na armadilha do enunciador, estamos preparados para depreender a real intenção da ironia instituída pelo enunciador, podendo, assim, nos distinguir do narratário.

Uma das estratégias para o enunciador vitimar o enunciatário e o narratário consiste no uso do tempo presente pelo narrador para contar um fato que já ocorreu entre a família do empresário e o falso sobrinho. Para compreendermos melhor essa afirmação, ouçamos as considerações de Fiorin (2005, p. 63):

O ato de narrar ocorre, por definição, no presente, dado que o presente, o agora, é o momento da fala (no caso, fala do narrador). Assim, o ato da narração é posterior à história contada, que, por conseguinte, é anterior a ele; por isso, o sistema do pretérito [...] é o conjunto de tempos por excelência da narração. No entanto, o narrador pode criar uma narração em que haja uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrados, para simular que eles acontecem no mesmo momento em que estão sendo contados. [...] No entanto, isso é simulação, dado que o narrador narra de o lance ter acontecido, quando já é passado, embora muito recente. Nesse caso, usam-se os tempos do sistema presente.

Realmente, o enunciador faz o narrador usar apenas o tempo presente para relatar a história ocorrida entre o rapaz e o empresário, parecendo pretender com isso simular que o tempo da narração está ocorrendo simultaneamente aos acontecimentos levados a cabo pelas personagens, fato este que aproxima a cena enunciativa do narrador ao narratário. Essa simulação parece, pois, ser uma tentativa do enunciador e do narrador de envolver seus interlocutores nos acontecimentos, limitando, dessa maneira, a visão mais abrangente e, por extensão, mais objetiva que eles poderiam ter sobre os fatos desencadeados. Portanto, essa simulação pode ser considerada um indício de que o enunciador e, por extensão, o narrador pretendem vitimar o enunciatário e o narratário.

Outra estratégia de que o enunciador usa para ironizar o enunciatário e o narratário concerne à maneira como as personagens do relato foram modalizadas ao longo da narrativa. Como pudemos verificar, enquanto a essência do garoto foi nos sendo desvelada progressivamente, a do empresário nos foi desnudada abruptamente. No início da narrativa, o falso sobrinho parece ser necessitado e o tio parece ser prestimoso e benevolente, ou seja, eles parecem, a princípio, serem modalizados no modo da verdade. Contudo, conforme nossa análise apontou, a introdução pelo narrador do advérbio “aparentemente”, em um determinado momento da narrativa para modalizar o comportamento do garoto, nos fez perceber que essa personagem parece necessitado, mas não é, fato este que vai sendo

confirmado quando nos damos conta de que esse rapaz não parece conveniente, mas é, pois, como vimos, ele acaba por beneficiar-se da aparente amabilidade do tio: esse jogo entre a modalização do pseudo-sobrinho no modo da mentira e no modo do segredo avulta aos nossos olhos a dissimulação dessa personagem, ao mesmo tempo que embaça a nossa visão para o fato de o tio também ser dissimulado, uma vez que o narrador faz com que este ainda pareça ser benevolente e prestimoso no modo da verdade.

A manutenção dessa contraposição entre a conveniência de uma personagem e a aparente benevolência de outra até praticamente o desfecho do relato nos faz acreditar que a ironia do enunciador e do narrador recai apenas sobre a farsa do garoto, quando então, somente ao final da narrativa, outras duas farsas nos são de súbito desveladas: apenas a partir do momento em que o empresário manda, de modo “seco”, seus seguranças prenderem o pseudo-sobrinho é que nos é desvelada a essência implacável do tio. Ao mostrar-nos repentinamente a farsa dessa personagem apenas no último parágrafo da narrativa, modalizando-o no modo da verdade, isto é, fazendo o empresário confirmar essa sua essência implacável pelo modo “seco” com que castigou o rapaz, o enunciador e o narrador parecem ter, pelo menos, duas intenções: questionar não somente a falta de sensibilidade do empresário, mas também, e principalmente, a sua hipocrisia em não perdoar um farsante, quando ele próprio o é; e alertar, de modo irônico, o enunciatário e o narratário sobre as armadilhas da dissimulação, visto que eles acabaram por ser vítimas da farsa empreendida pelo enunciador e pelo narrador.

Obviamente que a farsa do enunciador e do narrador não se iguala a do empresário e a do sobrinho, pois, como acabamos de afirmar, a intenção dos interlocutores do enunciatário e do narratário parece ser a de alertá-los sobre as

armadilhas da dissimulação. Dissemos também que eles fizeram isso de modo irônico, e cremos que assim eles procederam justamente com o objetivo de fazer seus interlocutores exercitarem mais o seu senso de observação sobre a complexidade da alma humana, que veste inúmeras máscaras para fingir modos de ser no mundo e, conseqüentemente, com o fim de não sermos tão vítimas das falsas aparências, como o foi o falso sobrinho. Assim, apenas quando nós, enunciatários, nos damos conta disso é que nos distanciamos do narratário e que passamos a fazer a segunda leitura de modo a perceber que os incisos interpostos pelo narrador ao longo da narrativa primam pela ambigüidade irônica. Essa nossa premissa parece encontrar apoio nas seguintes considerações de Beth Brait (1996, p. 129-130):

[...] o processo irônico fundamenta-se na lógica dos contrários, na tensão entre o literal e o figurado e numa relação muito especial entre o enunciador e seu objeto de ironia, e entre o enunciador e o enunciatário. A ironia requer de seu produtor uma familiaridade muito grande com os elementos a serem ironizados, o que de imediato torna isomorfa a cisão constitutiva da ironia e a cisão constitutiva do sujeito, do seu produtor. Naturalmente, essa é uma das dimensões que particularizam a ambigüidade irônica, tornando-a constitutiva e, por isso, impossível de ser resolvida. Por outro lado, também o enunciatário espelha a cisão, na medida em que capta a sinalização emitida pelo discurso e, através dela, aciona sua competência discursiva, o que lhe possibilitará fruir a ironia como vítima, ou como parceiro de um ponto de vista do enunciador. De qualquer forma, o processo emite sinais de forma a acionar a memória discursiva, a contar com o distanciamento e, dessa maneira, prever a possibilidade de realização do efeito de sentido irônico.

Acreditamos que, no caso do conto em questão, fruimos a ironia como vítimas somente na primeira leitura, ou mais especificamente, quando captamos a sinalização do enunciador para o fato de que o conector de isotopias “seco” estabelece o real objetivo da ironia que consiste, conforme nossos esclarecimentos anteriores, não somente em revelar e enfatizar a dissimulação do empresário, mas também em revelar e avultar a nossa ingenuidade, visto termos acreditado que a ironia do enunciador iria ficar circunscrita apenas às atitudes convenientes do falso

sobrinho e à aparente ingenuidade da benevolência do empresário. É somente após termos caído nessa armadilha que passamos a ler o conto com mais acuidade, passando a identificar as outras sinalizações espalhadas pelo enunciado, bem como os efeitos de sentido que tais mecanismos acarretam para a depreensão adequada da ironia no texto analisado.

Um outro exemplo que confirma a nossa identidade como enunciatários ideais do discurso irônico e que, conseqüentemente, demarca o nosso distanciamento em relação ao posicionamento do narratário diz respeito ao momento em que, durante a segunda leitura, passamos a compreender por que o enunciador pode ter feito o narrador referir-se ao tio pródigo apenas pelo termo “homem” e, por vezes, pelo termo “empresário”, sendo o falso sobrinho chamado somente pela expressão “rapaz”. Visto o enunciador ter convocado as mais distintas formações discursivas — tanto as que nos fazem ouvir às atitudes reificadoras da sociedade contemporânea, quanto as que nos fazem ouvir os preceitos do universo religioso — de modo a confrontá-las e a orquestrá-las sob a sua formação discursiva, a qual é, portanto, a formação dominante e a qual prima pela valorização da ética, deduzimos, então, que o narrador não chama o empresário nem o garoto, respectivamente, de “tio” e de “sobrinho” porque ambas as palavras carregam um valor afetivo que é próprio da formação discursiva da intimidade familiar. Sabemos por Bakhtin (2004, p. 66) que a palavra não vale apenas por sua composição lingüística ou apenas pelos sentidos que o dicionário lhes atribui:

A palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais.

Assim sendo, desejando demarcar, ainda que sutilmente, a sua distância e, por extensão, a sua não-convivência com a atitude de ganância levada a cabo pelo tio e pelo sobrinho, o enunciador faz o narrador chamá-los de “homem” e de “rapaz”, expressões estas que parecem demonstrar justamente uma não afetividade do narrador e, por extensão, do enunciador em relação a essas duas personagens. Com relação ao termo “empresário”, o enunciador já nos indicava tacitamente, desde o início da narrativa, que seu posicionamento ideológico é o de ironizar a valorização materialista dessa personagem, a sua preocupação com os negócios, o que acaba por acentuar ainda mais sua conveniência em forjar um amor desmedido pela família e pelo garoto. Assim sendo, o enunciador e o narrador não estavam falando de um tio ou de um homem de família, mas simplesmente de um homem de negócios.

Devemos enfatizar ainda que a crítica implícita do narrador e do enunciatário à farsa do falso sobrinho também decorre do fato de, a princípio, o narrador fazer esse rapaz identificar-se por “Milton” para, depois, esse nome não ser mais mencionado no restante da narrativa. No início da história, quando ainda não sabemos que esse garoto é um impostor, podemos pensar que essa sua nomeação lhe atribui uma personalidade marcante, pois, quando essa personagem se apresenta ao suposto tio dizendo “Sou seu sobrinho Milton”, o empresário lembra-se imediatamente do sobrinho que nunca mais havia visto e lhe dá um abraço afetuoso. Contudo, após percebermos que esse rapaz é um farsante, essa sua individualidade se desvanece para que suas ações passem a representar tipos genéricos, ou seja, para que ele seja um representante de um grupo de pessoas que buscam o enriquecimento ilícito.

É, portanto, a partir do momento em que passamos a inferir a ambigüidade da ironia, instaurada pelo enunciador mediante um tom vacilante — tom este que, como

já afirmamos, advém do modo como o enunciador organiza todos os recursos lingüístico-discursivos com o objetivo de que as contradições sejam desveladas paulatinamente, sem alardes —, é que nos tornamos “parceiro[s] de um ponto de vista do enunciador” e que passamos, assim, a “prever a possibilidade de realização do efeito de sentido irônico”, ou mais especificamente, é que começamos a inferir qual perspectiva é questionada pelo enunciador de um discurso irônico.

Essa capacidade de prevermos o efeito irônico como algo oriundo de nosso distanciamento em relação à posição enunciativa de narratário e, conseqüentemente, da posição de vítimas da ironia pode ser explicada também pelo que denominaremos aqui como “função-leitor”, expressão esta que, para nós, corresponde à função-autor definida por Orlandi, conceito este sobre o qual já discutimos no primeiro capítulo. Quanto a essa “função-leitor”, Orlandi (1996, p. 80) diz o seguinte:

[...] essa função enunciativo-discursiva, que é a do autor, tem seu pólo correspondente que é o de leitor. De tal forma isso se dá que não é do ouvinte, ou do destinatário, mas do leitor que se cobra um modo de leitura. O leitor está, tal como o autor, afetado pela sua inserção no social. Assim, na preocupação da leitura, o leitor entra com as condições que o caracterizam sócio-historicamente. Dessa forma, ele terá sua identidade de leitura configurada pelo seu lugar social e é, em relação a esse lugar que se define a “sua” “leitura”.

Nossa identidade como enunciatários de um texto irônico advém justamente do lugar social de onde enunciamos nossos dizeres. Como esse lugar social nos incita a que compreendamos as sinalizações irônicas de modo a interpretá-las como uma crítica, como um julgamento velado a um determinado discurso, então, devemos ler pela segunda vez o conto “O tio pródigo”, tendo em mente, por exemplo, que o empresário *não* é um homem ingênuo, mas que ele *finge sê-lo*. É essa perspicácia, a nós imposta pelo fato de ocuparmos o lugar social de leitores na

sociedade do capitalismo em pleno século XXI, que determina uma procedente leitura irônica, a qual instaura o jogo entre o dito e o não dito e, por extensão, nos define como enunciatários ideais da ironia.

Para finalizar nossas ponderações acerca da função da ironia, bem como sobre todos os conceitos teóricos que dizem respeito à produção e à apreensão de seus sentidos nos textos onde ela é instaurada pelo enunciador, voltemos à questão da diferença de posturas levadas a cabo pelo enunciador em cada uma das narrativas por nós analisadas nesse trabalho. Chegamos a afirmar que, em “Um mentiroso, aquele velho”, o enunciador e enunciatário parecem ser observadores imunes aos fatos narrados, ao contrário do que ocorre em “O tio pródigo”, cujo enunciador e enunciatário são observadores que acabam por se envolver mais com os acontecimentos desencadeados. Essa nossa afirmação parece proceder, na medida em que, na primeira narrativa, verificamos não haver uma identificação entre o narrador e o enunciador, do que podemos inferir que este parece desejar demarcar sua distância e, por conseguinte, sua discordância em relação à postura agressiva do neto; aliás, ao permitir que esse narrador em 1ª pessoa faça comentários sarcásticos ao discurso de um avô solitário, o enunciador desse conto parece demarcar ainda mais a diferença entre a sua postura ideológica e a que é proferida pelo neto, pois esse narrador parece revelar, por si só — logo, sem os comentários subjetivos de qualquer outra personagem —, essa sua agressividade. Quanto à postura do enunciatário, esse também parece distanciar-se dos fatos relatados pelo narrador justamente porque o enunciador o orienta a perceber, gradativamente, a sua ironia empreendida contra o narrador. Assim sendo, esse enunciador parece desejar ironizar a pretensa absolutização, ou melhor, o pretense caráter de verdade que o neto atribui a seu relato.

Já em “O tio pródigo”, o enunciador e o enunciatário parecem não se limitar a simplesmente observar os acontecimentos desencadeados, uma vez que, por meio de um narrador em 3ª pessoa, o enunciador interpõe incisivos que, se a princípio parecem ser meramente objetivos, neutros em relação à realidade relatada, acabam por ironizar todas as personagens do conto; esse incisivo insinua, portanto, a subjetividade, o ponto de vista crítico desse enunciador sobre a postura ideológica levada a cabo pelo empresário, por sua família e pelo pseudo-sobrinho. E são essas suas opiniões sutis — as quais vão sendo percebidas por nós gradativamente —, sobre a conduta de tais personagens que fazem o enunciatário ir se envolvendo com os fatos relatados por esse narrador para somente no final da narrativa perceber que, devido justamente à sua falta de observação mais abrangente, ele também é uma vítima da ironia desse enunciador.

A partir dessas diferenças entre ambas as narrativas, podemos concluir que, apesar de Moacyr Scliar ter tecido, por meio de uma mesma estratégia discursiva — a ironia —, uma argumentação indireta sobre determinados acontecimentos da realidade, o fato é que os diferentes propósitos a que ironia se prestou em cada uma das narrativas acabam por determinar, para cada uma delas, um conjunto específico de estratégias discursivas e lingüísticas utilizado para a instauração do julgamento irônico e, por extensão, acabam por definir um tipo de enunciador para “Um mentiroso, aquele velho” e um para “O tio pródigo”. Para maiores esclarecimentos, ouçamos Dal Farra (1978, p. 21):

De acordo com as finalidades e consoante à escala de valores que o autor tem em mente, cada romance revelará um determinado autor-implícito [...]. Seu perfil e consistência, adensando-se à medida que o fluxo narrativo prossegue, transparecerão, por fim, numa imagem completa para o leitor.

Esse ser vagaroso e diluído que sub-repticiamente comanda a receptividade do leitor não é nem o autor e nem o narrador, mas a versão

superior do autor que o criou. Ele é a própria teia na qual o narrador se movimenta, tecido e fluido que lhe dão vida.

Como em “Um mentiroso, aquele velho”, a finalidade do enunciador parece ter sido a de tornar o enunciatário, do início até o final da narrativa, seu parceiro da ironia empreendida à absolutização de um ponto de vista levado a cabo pelo narrador, então a “imagem completa” do autor implícito — ou, segundo o paralelo por nós traçado desde o início do trabalho, do enunciador — que acaba por transparecer ao leitor é a de uma voz mais complacente. Diferente é a imagem do enunciador de “O tio pródigo”, pois, como sua finalidade parece ser primeiro a de vitimar o enunciatário para depois torná-lo um parceiro mais astuto da ironia empreendida à conveniência e à dissimulação dessas personagens, então a “imagem completa” do enunciador que acaba por transparecer ao leitor é a de uma voz mais ardilosa. Assim sendo, se, conforme afirmou Bosi, é pelo tom que o sujeito se revela, então a identidade de um enunciador de um texto irônico — cujo tom é vacilante, isto é, cujo tom faz a tensão entre o dito e o não dito ser trilhada paulatinamente pelo enunciatário para que este chegue a um argumento indireto do enunciador sobre uma determinada realidade — é a de um questionador discreto. Aliás, se o enunciatário deve trilhar gradativamente esse caminho, isto é, se ele deve colher e interpretar adequadamente as pistas disseminadas pelo enunciador para ironizar uma determinada situação, então esse enunciatário também se torna um questionador discreto.

Contudo, como acabamos de verificar, a finalidade do uso da ironia não é a mesma para todos os enunciadores irônicos, fato este que faz com que cada enunciador utilize — sempre tendo por fio condutor os traços constitutivos da ironia — determinados mecanismos lingüístico-discursivos que especifiquem a natureza dessa finalidade e que constituam uma identidade particular para si. Portanto, aos

enunciatórios não basta saber apenas quais são os traços constitutivos que fazem a ironia acontecer; é preciso que eles percebam como esses traços se estruturam nos textos de modo que o sentido irônico seja produzido: daí havermos estudado, por exemplo, a contribuição dos discursos direto, indireto e indireto livre para a instituição do tom vacilante da ironia e, por extensão, da argumentação indiretamente desqualificadora do enunciador frente a uma determinada perspectiva, ou melhor, frente a uma determinada visão de mundo.

A justificativa para os enunciadores dos textos irônicos se diferenciarem entre si por causa das finalidades específicas almejadas por cada um deles, mesmo tendo em comum a imagem de um questionador indireto, pode ser encontrada nos seguintes dizeres de Proença (2001, p. 39):

[...]. No dispositivo verbal configurador da obra literária, cria-se uma realidade que só existe nele e a partir dele como tal, mas que caracteriza uma apreensão plena do homem e sua circunstância. Essa realidade revelada ultrapassa os limites individuais do codificador e busca envolver a totalidade do ser do homem.

Cada “romance revelará um determinado autor-implícito”, ou no nosso caso, cada conto irônico revelará um enunciador distinto, porque o autor transcende seus “limites individuais” para tentar chegar à “totalidade do ser do homem”. Em outros termos, podemos dizer que as circunstâncias em que vivem os seres humanos são muitas, cada uma delas se caracterizando por uma complexidade específica; desse modo, mesmo que um autor produza sempre textos irônicos, cada um deles revelará, sob uma determinada tecitura lingüístico-discursiva da tensão irônica, uma determinada circunstância que acaba por compor essa totalidade do ser homem. Dessa maneira, o fato de um mesmo escritor desdobrar-se em enunciadores

distintos em cada um de seus textos irônicos nos parece ser uma tentativa sua de apreender as várias facetas de uma mesma realidade.

No caso das narrativas irônicas de Moacyr Scliar — e, reiteramos, não apenas nos textos sustentados pelo fantástico e pelo insólito —, os enunciadores questionam silenciosamente a “brutalidade da sociedade, incomum e inaceitável por atentar contra os princípios de humanidade que deveriam nortear a civilização” (ZILBERMAN, 2001, p. 14). Cada um deles tecerá, no entanto, em seus textos, um determinado microcosmo dessa realidade mais geral: em “Um mentiroso, aquele velho”, o enunciatário organiza os elementos compositivos de sua narrativa de modo a ironizar a falta de reflexão e de sensibilidade de uma pessoa para com a outra, fazendo com que o enunciatário seja parceiro dessa sua atitude irônica do início ao final do conto; já em “O tio pródigo”, o enunciatário utiliza certos elementos compositivos em seu relato de maneira a ironizar não apenas a dissimulação como forma de alguém obter um determinado objetivo às custas do outro, mas também o envolvimento ingênuo do enunciatário com as aparências das situações narradas, o que faz com que este se torne parceiro da atitude irônica do enunciatário apenas a partir da segunda leitura do conto.

Essas nossas considerações sobre o uso da ironia nessas duas narrativas de Moacyr Scliar poderia, a princípio, nos fazer pensar que seus contos são pessimistas. No entanto, é preciso lembrar o que dissemos logo no início de nosso trabalho: que os textos do escritor gaúcho parecem nos apontar os valores que faltam na realidade, tais como o respeito e a humanização entre as pessoas. Chegamos a essa conclusão justamente porque o enunciatário, por meio da ironia, faz com que nós leiamos o enunciado *X* como não-*X*, ou seja, se no nível do enunciado percebemos que reinam a falta de respeito e a desumanização de uma

pessoa para com a outra, no nível da enunciação, notamos que o enunciador destrona esses valores reificadores, para coroar, sub-repticiamente, valores contrários, isto é, o respeito e a humanização já por nós mencionados. É, pois, essa tensão irônica entre o dito e o não dito que nos faz perceber que os textos de Scliar são *aparentemente* pessimistas: os enunciadores avultam no enunciado os tais valores reificadores e os desqualificam no nível da enunciação, visando não a uma atitude moralista e engajadora da sua parte e da parte de seu leitor, mas sim a uma postura mais questionadora, mais aguçada acerca da realidade, isto é, uma transcendência para além daquilo que é visível. Talvez essa organização estrutural própria da ironia nos faça compreender a seguinte afirmação de Janjão, uma personagem de *O banquete* de Mário de Andrade (1989, p. 61): “A arte, mesmo a arte mais pessimista [...] é sempre proposição de felicidade”. Na verdade, a ironia é uma dentre as várias maneiras de que a arte literária se vale para propor a felicidade, felicidade que consiste em tornar, conforme já afirmamos, mais arguta a nossa visão sobre a realidade. E o compromisso com a forma na literatura parece ser o de justamente propor essa felicidade. No caso de Moacyr Scliar, tal proposta de felicidade decorre não somente da reconfiguração da perspectiva reificadora por meio do fantástico e do insólito, mas também mediante os expedientes verbais irônicos.

4. Considerações finais

Para tecermos nossas considerações finais, escutemos primeiramente algumas palavras importantes de Roland Barthes (1978, p. 16-17):

[...] a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.

[...]

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua [...]. O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela.

Como já sabemos por Perrone-Moisés, a literatura escandaliza o real por mostrar que as leis que o organizam não o tornam satisfatório para os seres humanos. Especificando melhor essa idéia, é pelo compromisso com a forma que o escritor elege e harmoniza, no mundo textual, os elementos contextuais, lingüísticos e discursivos que melhor lhe permitem apontar, conforme ainda as considerações de Perrone-Moisés, “para o que falta, no mundo e em nós”, e que, por conseguinte, o auxiliam a questionar essa falta. É, pois, desse questionamento, decorrente justamente dessa nova organização, desse novo olhar, que o escritor lança sobre a realidade — olhar este que a envolve por meio de palavras, de modo a domá-la — que ele consegue “trapacear com a língua”, permitindo-lhe a si próprio e a seus leitores “ouvir a língua fora do poder”.

É preciso lembrarmos que o termo “questionamento” não deve ser considerado no sentido de uma avaliação de cunho moral seja por parte do escritor,

seja por parte do leitor, mas, como já frisamos, no sentido de escandalizar esse real, que se acaba por nos configurar, por meio da forma literária, sob um prisma diferenciado: por meio do mundo de palavras da literatura, a realidade pode ser mostrada sob um viés de que não estamos acostumados a observar. Questionamento, portanto, deve ser compreendido como um refinamento da capacidade de ler o mundo.

Se, pois, a literatura é uma “trapaça salutar”, “não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é teatro”, então a ironia pode ser um dos recursos de que a literatura se vale para instituir o jogo de palavras capaz de gerar uma nova forma de ver e de falar a realidade, ou melhor, capaz de mostrar, por um outro viés, o embate existente na realidade entre os valores que são abafados por outros valores cuja verdade é considerada como a absoluta, a inquestionável. E a ironia pode auxiliar a literatura nessa tarefa justamente porque ela possui uma determinada forma, ou seja, porque a maneira como ela é estruturada nos textos nos conduz a um determinado ponto de vista do enunciador frente a esses valores tidos como absolutos e inquestionáveis, ponto de vista que consiste, segundo o que dissemos, em aguçar a nossa percepção, a nossa capacidade interpretativa acerca dos fatos desencadeados no mundo.

Sobre a maneira como a ironia se estrutura, nossa análise nos levou a deduzir que os traços constitutivos dessa estratégia discursiva — isto é, a tensão entre o dito e o não dito, a ambigüidade oriunda dessa tensão entre o literal e o figurado, o tom vacilante como um modo de desvelar as contradições humanas, a argumentação indireta tecida pelo enunciador em relação a um outro ponto de vista ideológico e a ação carnavalesca de destronamento-coroação — são instituídos no texto por meio de mecanismos lingüístico-discursivos que são escolhidos e

organizados pelo enunciador de modo a instaurar o tom vacilante irônico, tom este que consiste em fazer o enunciador sussurrar — e não impor — ao enunciatário a sua argumentação indireta, isto é, o seu ponto de vista sutil acerca de uma determinada realidade social. No caso de “O tio pródigo”, por exemplo, o uso do conector de isotopias “seco”, instaurado pelo enunciador ao final do texto, é que nos fez perceber a tensão irônica entre o dito e o não dito, ou mais especificamente, a tensão entre a aparente benevolência do empresário e a sua essência individualista convenientemente camuflada.

Dissemos que o enunciador de um texto irônico não impõe sua visão de mundo, do que se pode inferir que ele também não moraliza o ponto de vista ideológico que é por ele destronado ironicamente. Essa informação procede, na medida em que o enunciador a instaura se valendo de elementos que desvelam, de modo vacilante, as contradições humanas. É justamente esse desvelamento indireto, que tem por objetivo fazer o enunciatário ler o enunciado *X* como não-*X*, isto é, que o faz partir da aparência para se chegar sutilmente à essência das pessoas e das situações, que permite ao enunciador destronar, sem alardes, uma determinada visão de mundo para coroar a sua: é, pois, por fazer com que tais contradições sejam entrevistas, que o enunciador de um texto irônico não lhe empreende uma crítica moral. Vimos, por exemplo, em “Um mentiroso, aquele velho”, que o enunciador nos desvelou com uma piscadela, ou melhor, mediante o embate entre o conteúdo proferido pelo avô em discurso direto e o conteúdo proferido pelo neto, que é o narrador do relato, a falta de sensibilidade deste para com a angústia daquele, ou mais especificamente, o enunciador apontou-nos sub-repticiamente que, sob a aparente sensatez dos netos ao justificar sua irritação para com o que eles

consideram uma mentira relatada pelo avô, está a sua incapacidade de transcender as aparências.

No transcorrer de toda a análise e inclusive nessas considerações finais, temos trabalhado com a idéia de que todo signo é ideológico, sendo, aliás, a palavra um signo ideológico por excelência (BAKHTIN, 2004, p. 36), fato este importante por estarmos lidando com a ideologia subjacente a dois textos literários. Esse nosso viés analítico poderia, a princípio, não estar de acordo com o que Barthes afirmou acerca da responsabilidade da forma não poder “ser avaliada em termos ideológicos”. No entanto, acreditamos que o ensaísta francês quis enfatizar que a literatura não visa o engajamento político ou moral, isto é, ela não pode ser encarada como um instrumento de luta contra as mazelas da realidade. Como já sabemos, o real é reorganizado lingüística e discursivamente pela forma literária, o que faculta à literatura a função de “trapacear a língua”. Assim sendo, quando usadas no âmbito da esfera literária, as palavras não devem ser avaliadas por seu conteúdo ideológico, mas sim pelo *modo* como elas passam a veicular tal conteúdo, ou seja, pela maneira como o enunciador organiza os mecanismos discursivos e lingüísticos para expressar um determinado ponto de vista ideológico; e como já vimos, quando se vale da ironia, o enunciador de um texto literário veicula sua visão de mundo por meio de uma organização lingüístico-discursiva específica.

Sobre essa organização, é preciso ressaltarmos que, se a ironia apresenta uma estrutura composicional própria, então é óbvio que a hierarquia de vozes de um texto irônico também será orquestrada pelo enunciador de modo peculiar: o enunciador objetiva expressar no enunciado determinados valores por meio das personagens e do narrador, sendo que ele acaba por discordar sorrateiramente de pelo menos um desses valores. Aliás, é justamente pelo fato de todos os

posicionamentos discursivos em que se desdobra o sujeito da enunciação veicularem determinados valores, determinados pontos de vista acerca do mundo que decidimos estudar o funcionamento da ironia: a partir da maneira como o enunciador modaliza as personagens e o narrador é que sabemos de que formações discursivas esses posicionamentos enunciam seus valores e, sobretudo, inferimos de que formação discursiva o enunciador enuncia seus tácitos dizeres e, por conseguinte, que valores objetivados no enunciado são de fato por ele ironizados.

Ressaltemos ainda que, se o enunciador modaliza as personagens e o narrador de acordo com a sua formação discursiva, nós não só depreendemos a identidade desses posicionamentos discursivos, mas também a identidade do próprio enunciador e do enunciatário de um determinado texto irônico. Como o enunciador contrapõe indiretamente seu ponto de vista àquele que está objetivado no enunciado, então sua imagem é a de um questionador discreto, sendo que a do enunciatário também o é, na medida em que ele colhe e interpreta, segundo o tom vacilante irônico, as sinalizações sutis que seu interlocutor disseminou pelo enunciado.

Essa é a imagem, digamos, constante de um enunciador e de um enunciatário inferida de qualquer texto irônico; no entanto, pela nossa análise, verificamos que cada enunciado irônico pode produzir, paralelamente a essa imagem constante, uma imagem específica do enunciador e, por conseguinte, do enunciatário: se, em “Um mentiroso, aquele velho”, o enunciador é uma voz mais complacente por não ironizar seu enunciatário, em “O tio pródigo”, o enunciador é uma voz mais ardilosa por ironizá-lo, do que deduzimos que o enunciatário pode ou não fruir a ironia como vítima. Não nos esqueçamos que essas imagens específicas

do enunciador e do enunciatário advêm justamente do modo como o enunciador organiza os elementos lingüístico-discursivos instauradores da ironia.

Aliás, o fato de Scliar orquestrar a seu modo esses elementos estruturadores em seus textos, sejam eles irônicos ou não, pode nos auxiliar a ampliar a afirmação de Zilberman (2001, p. 12) de que as narrativas do escritor gaúcho “exercem uma função essencialmente crítica [...] e que o integra à linhagem social do conto brasileiro”. Zilberman faz tal afirmação referindo-se exclusivamente ao uso do gênero fantástico por Scliar para que seus contos cumpram essa função de crítica social. Nosso estudo nos apontou, entretanto, que também a ironia é um outro meio de que se vale esse escritor para reorganizar a realidade no mundo textual de modo a questionar a prática reificadora empreendida pela sociedade contemporânea. Assim, se essa estudiosa da literatura (2001, p. 14) diz que “o modo singular e pessoal com que o ficcionista se utiliza do gênero fantástico” nos faz entender “o processo criador do artista, guiado pelo exercício contínuo de um posicionamento crítico, que o leva à revelação dos procedimentos escusos da sociedade”, devemos acrescentar a essa sua fala o fato de que também a ironia nos faz compreender o processo criador de Scliar nessa tarefa de questionar a brutalidade das relações humanas.

É, pois, a partir desse processo criador do escritor gaúcho — ou melhor, dessa sua responsabilidade com a forma —, de que deve fazer parte o uso da ironia, que passamos a ampliar outra consideração de Zilberman (2000, p. 12) sobre os contos de Scliar: “Apresentando-se como arte que reabilita o indivíduo massacrado pela sociedade e resgata sua humanidade, o conto de Scliar acaba também por assumir sua própria individualidade e significação”. Como acabamos de verificar, esse resgate da humanidade do indivíduo e, conseqüentemente, da perspectiva

reificadora das relações humanas deflagradas na sociedade contemporânea pode ser reelaborado nos contos do escritor gaúcho por meio do fantástico e, inclusive, por meio do insólito, o qual “resulta do refinamento da crueldade humana” (ZILBERMAN, 2000, p. 7). No entanto, é também sob a tensão irônica entre o dito e não dito que uma outra ordem, superior ao real, pode ser instaurada em seus textos, de modo a criticá-la, a questioná-la, ou melhor, de modo a nos fazer enxergar o que de fato falta no mundo real: a prática da ética e da solidariedade como valores que deveriam orientar as relações humanas.

Portanto, procuramos investigar, nas narrativas curtas de Moacyr Scliar, como se processa a responsabilidade da forma na literatura, via ironia, em pelo menos dois contos desse escritor, ou mais especificamente, desejamos verificar como os elementos constitutivos da ironia foram singularmente instaurados por meio de determinadas escolhas lingüístico-discursivas operadas pelo enunciador de tais narrativas irônicas com o objetivo reorganizar, criticamente, a perspectiva da opressão de um indivíduo sobre o outro. Acreditamos que é por essa reorganização crítica, analisada por nós pelo viés irônico, que os contos de Scliar podem assumir um caráter individual e significativo; afinal as “forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil”.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de estudos lingüísticos*. Campinas: Unicamp, 1990. p. 25-41, v. 19.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2005.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BARROS, Diana L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARROS, Diana L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- _____. *Teoria Semiótica do texto*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005a.
- _____. (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. rev. e ampliada. Campinas: Unicamp, 2005b.
- _____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: *Céu, inferno*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2003. p. 461-467.

BRANDÃO, Helena N. *Introdução à análise do discurso*. 7. ed. Campinas: Unicamp, 1998.

CARVALHO, Alfredo L. Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

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

CHIAPPINI MORAES LEITE, Ligia. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-93.

_____. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas, 2002.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987. p. 161-218.

FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, Gilberto (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: UFPR, 2001.

FIORIN, José L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

FIORIN, José L . *Elementos de análise do discurso*. 13. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Contexto, 2005.

_____ . *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

_____ . *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2001.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./abr./mai. 2002.

_____ . Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967. p. 108-137.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____ . *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70. c1985.

JENNY, Laurent. *Intertextualidades* (Trad. *Poétique*, n. 27). Coimbra: Almedina, 1979.

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

_____ . Parábola lírica ou conto de fadas para adultos. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 5, 12 dez. 1982. (material xerocado).

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____ . *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997.

MUSSALIN, Fernanda. A análise do discurso. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna C. (orgs.). *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004. p.101-142, v. 2.

ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996a.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. *Discurso e leitura*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1996b.

PARÁBOLA do filho pródigo. In: *BÍBLIA SAGRADA*. 51. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1986. p.1369-1370.

PECHÊUX, M.; FUCHS C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1997. p. 163-246.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de época na literatura: através de textos comentados*. 15. ed. São Paulo: Ática, 2001.

RECTOR, Monica. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 2002. (Série Fundamentos).

SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990. p. 671-786, v. 1.

SILVERMAN, Malcolm. A ironia na obra de Moacyr Scliar. In: *Moderna Ficção brasileira: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 171-189.

VASQUES, Marco. *Moacyr Scliar*. In: *Diálogos com a literatura brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 2004. p. 123-130, v. I.

VOGT, Carlos. A solidão dos símbolos (Uma análise da obra de Moacyr Scliar). In: *Crítica ligeira*. Campinas: Pontes, 1989. p. 41-49.

ZILBERMAN, Regina. A crítica social nos contos de Moacyr Scliar. In: *O carnaval dos animais*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2001. p. 9-15.

_____. Insólito — mas coerente: o conto de Moacyr Scliar. In: SCLIAR, Moacyr. *Melhores contos*. 5. ed. São Paulo: Global, 2000. p. 5-12.

ANEXO A — SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 144-145.

Um mentiroso, aquele velho

Certo dia, nosso avô voltou para casa muito excitado. Entrou e foi logo dizendo:

— Meninos, vocês não imaginam o que eu vi.

Nós estávamos vendo televisão, e não queríamos ser interrompidos, mas nosso avô era insistente:

— Coisa espantosa, meninos. Eu estava no centro da cidade quando de repente umas pessoas começaram a gritar, olha lá, olha lá. Eu olhei e lá estava o homem na janela do edifício, um edifício alto, vinte andares — pronto pra saltar. Juntou gente, meninos, uma multidão, muitos gritando, salta, salta.

— E ele saltou? — perguntamos.

— Não. Ficou ali um tempo e depois voltou pra dentro. Não quis saltar.

Nós ficamos muito putos. Porra, a gente estava ali vendo TV, um filme bacana, entra o velho tonto, nos interrompe — pra quê? Pra contar uma babaquice. E o pior é que, tendo começado, ele agora não queria parar.

— Eu, se estivesse no lugar dele, faria diferente. Eu esperaria que uma multidão, uma grande multidão, se reunisse lá embaixo, que a polícia e os bombeiros aparecessem. Eu exigiria a presença do prefeito e do governador; eu deixaria que eles, pelos alto-falantes, apelassem ao meu bom senso. Quando terminassem, eu ficaria olhando aquela massa, mas sem deter-me num rosto específico.

Na TV, um verdadeiro massacre, um ninja liquidando os inimigos — e nós ali, tendo de ouvir. Nós tendo de ouvir. Deus.

— Eu levaria o suspense — prosseguia o nosso avô — aos limites do suportável. E quando aquela gente já não agüentasse mais, eu...

Pausa dramática.

— Eu saltaria.

Até que enfim.

Até que enfim porra nenhuma.

— Mas antes — o nosso avô, triunfante — eu lançaria ao mundo o meu derradeiro olhar, um olhar capaz de descortinar ao longe mares bravios, florestas misteriosas, picos nevados, vulcões fumegantes, todos os lugares que eu sempre quis visitar e nunca consegui — por causa da família, por causa da avó de vocês, dos pais de vocês. Eu veria tudo isso. E aí pularia.

O problema é que ele não chegaria logo ao chão.

— No primeiro momento eu gozaria aquela sensação de estar livre, de flutuar no vazio. Depois viria, é claro, o pavor — mas muito transitório, o pavor, e tão mesclado com fascinação que o resultado final seria uma deliciosa tensão. E aí, com um ruído seco, eu me estatelaria no chão. As pessoas correriam e me encontrariam no meio de uma poça de sangue, morto, completamente morto.

Calou-se, ficou um instante com o olhar perdido. Suspirou, sorriu:

— Que tal?

Não dissemos nada, porque um avô merece respeito e consideração dos netos, mas sabíamos que aquilo tudo não passava de conversa fiada. Ele, jogando-se do vigésimo andar? Nunca. Não subia sequer ao terraço da casa, no primeiro piso. Porque sofria de vertigem das alturas, o velho mentiroso.

ANEXO B — SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 30-32.

O tio pródigo

Um rico empresário está em sua mansão vendo TV com a família quando o criado vem anunciar: há um moço à porta querendo falar com ele.

— Diz que é seu sobrinho.

O homem levanta-se e vai até lá, à porta está um rapaz de uns dezessete anos, modestamente vestido, barbudo e com uma expressão ansiosa no rosto. Como vai, tio, ele diz; o homem vacila; quem é você, pergunta. Sou seu sobrinho Milton, diz o rapaz.

— Milton? Aquele garotinho?

— Eu mesmo, tio. O tempo passou.

O homem abre os braços:

— Venha de lá um abraço, Milton!

Abraça-o demoradamente. Fá-lo entrar, leva-o até onde está a família, apresenta-o: este é o filho do meu irmão João, que eu não via desde pequeno. Todos levantam-se e vêm cumprimentar o recém-chegado; Aline, a filha mais velha (dezoito anos), sorri, tímida. Depois dos cumprimentos, o homem faz com que o rapaz se sente a seu lado, no grande sofá, pergunta se ele já jantou; quando o rapaz diz que não está com fome, insiste para que tome algo, um uísque, um refrigerante; o rapaz aceita um pouco de suco, e, enquanto o criado vai providenciar, o homem volta-se para ele, os olhos brilhando:

— Vamos lá, agora me fale de teus pais. Faz anos que não os vejo.

Uma sombra de tristeza tolda o rosto do rapaz: voz embargada, conta que o pai morreu e que a mãe está num asilo de alienados. Não sabia, diz o homem, consternado. Diz que gostava muito do irmão, recorda cenas da infância de ambos, num sítio cheio de árvores frutíferas. A conversa se prolonga; notando que o rapaz dá sinais de cansaço, o homem pergunta onde ele está morando; em lugar nenhum, é a resposta; acabou de chegar à cidade, o jovem, não arranjou ainda alojamento. O homem insiste em hospedá-lo. O rapaz, aparentemente com alguma relutância, aceita. O criado é chamado e leva-o ao quarto dos hóspedes.

Os dias se passam e o rapaz vai ficando. Para encanto da família, aliás; a esposa do empresário gosta de conversar com ele; o filho de oito anos descobriu um companheiro de folgedos; e Aline, bem, Aline está claramente apaixonada. Os pais notam e, à mesa, se olham, sorrindo.

O empresário oferece-lhe um emprego em sua firma. O rapaz aceita. Daí por diante saem juntos pela manhã; o jovem agora veste-se decentemente. Na gerência dos negócios revela-se dinâmico, empreendedor, inteligente; os assessores do empresário estão encantados com ele. Prevê-se que, após o noivado com Aline, o rapaz será empossado oficialmente no cargo de diretor-executivo.

Uma noite ele pede para falar com o futuro sogro. Tem algo reservado a lhe falar. Retiram-se para a biblioteca; tão logo o empresário fecha a porta, o rapaz, num impulso, ajoelha-se e beija-lhe as mãos. Que é isso, diz o homem, surpreso e comovido, mas o jovem, em prantos, não consegue sequer lhe responder. Por fim acalma-se; e diz então que está grato, muito grato, mas não pelas razões que o empresário imagina; por outras, bem diferentes. Conta, então, que, deixando o colégio, vagabundeou muito tempo pelo país, dormindo em barracas e em casas abandonadas, até que se juntou a um bando de marginais. Juntos, conceberam o

plano de seqüestrar o empresário, pedindo por ele um grande resgate. Encarregado dessa missão, ele estava, a princípio, firmemente determinado a cumpri-la. Não pelo dinheiro; também pelo dinheiro; mas principalmente porque acreditava estar fazendo justiça. Estudou cuidadosamente todos os detalhes da operação...

Mas o carinho com que foi recebido, o clima que encontrou na casa, de genuíno amor familiar; e mais, o dinamismo, a inteligência, a bondade do empresário (a contrastar com a errônea idéia que fazia dos homens de negócios), tudo isso fez com que mudasse de idéia. Renunciando à violência, ele agora quer esquecer o passado e começar vida nova. Percebi, diz, que vivia num mundo de fantasias exaltadas, num mundo de ilusões perigosas; menos mal que recuei a tempo, não me tornando um criminoso. Tudo o que quero agora é construir um lar cheio de amor e de conforto para minha esposa e meus filhos. Esse bom propósito devo-o ao senhor. A lição de vida que aqui recebi não poderei esquecer, e por ela lhe serei grato para todo o sempre.

O empresário ouve em silêncio. Mas você é mesmo meu sobrinho? pergunta, por fim. O rapaz hesita, hesita muito, antes de dizer que a história foi toda forjada. Ele conheceu o verdadeiro sobrinho do empresário; desse rapaz, falecido num acidente, obteve todas as informações de que precisava para se apresentar como falso sobrinho.

O homem então se levanta, diz que precisa fazer algo, pede que o rapaz aguarde na biblioteca. Sai. Dez minutos depois volta, acompanhado de dois guardas de sua segurança pessoal. Prendam este homem, diz, seco. O rapaz olha-o, incrédulo; horrorizado mesmo; lentamente, porém, seu rosto se abre num sorriso. Obrigado, titio, diz, por fim. Torna a beijar as mãos do homem e sai, escoltado pelos guardas.

ANEXO C — PARÁBOLA do filho pródigo. In: *BÍBLIA SAGRADA*. 51. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1986. p.1369-1370.

Parábola do filho pródigo

[...] “Um homem tinha dois filhos. O mais moço disse a seu pai: Meu pai, dá-me a parte da herança que me toca. O pai então repartiu entre eles os haveres. Poucos dias depois, ajuntando tudo o que lhe pertencia, partiu o filho mais moço para um país muito distante, e lá dissipou a sua fortuna, vivendo dissolutamente. Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome: e ele começou a passar penúria. Foi pôr-se ao serviço de um dos habitantes daquela região, que o mandou para os seus campos guardar os porcos. Desejava ele fartar-se das vagens que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava.

Entrou então em si e refletiu: Quantos empregados há na casa de meu pai, que têm pão em abundância... e eu, aqui, estou a morrer de fome! Levantar-me-ei e irei a meu pai, e dir-lhe-ei: meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como a um de seus empregados. Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. Estava ainda longe, quando seu pai o viu, e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou. O filho lhe disse então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos uma festa. Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha-se perdido e foi achado. E começaram a festa.

O filho mais velho estava no campo. Ao voltar e aproximar-se da casa, ouviu a música e as danças. Chamou um servo e perguntou-lhe o que havia. Ele lhe explicou: Voltou teu irmão. E teu pai mandou matar um novilho gordo, porque o reencontrou são e salvo. Encolerizou-se ele e não queria entrar; mas seu pai saiu e insistiu com ele. Ele, então, respondeu ao pai: Há tantos anos que te sirvo, sem jamais transgredir ordem alguma tua, e nunca me deste um cabrito, para festejar com os meus amigos. E agora, que voltou este teu filho, que gastou os teus bens com as meretrizes, logo lhe mandas-te matar um novilho gordo! Explicou-lhe o pai: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu; convinha, porém, fazermos festa, pois que este teu irmão estava morto e reviveu, tinha-se perdido e foi achado.”