

---

**IRONIA: METÁFORA DA DISSIMUCAMALEÃO**  
(Estudo da ironia no texto *Aurora sem dia*, de Machado de Assis)

Osvaldo DUARTE<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo analisa o conto *Aurora sem dia*, de Machado de Assis, através da ótica do estilo.

**UNTERMOS:** Machado de Assis: ironia, humor, paródia, foco narrativo.

*A ironia, ao mesmo tempo em que  
tem um movimento de mostrar, tem um jogo de esconder.*

*"A escritura é isso: a ciência dos gozos da linguagem,  
seu kamasutra." (Roland Barthes)*

## I. Remanejando o olhar

O intuito desse trabalho é mostrar que encontram-se, no conto *Aurora sem dia*, de 1870, alguns procedimentos que hoje são reconhecidos como formadores do texto machadiano.

Entre esses expedientes, se dará destaque à ironia, cujo estudo, se aprofundado em Machado de Assis, implicaria numa análise que avaliasse as relações entre narrador, foco narrativo e herói ficcional, procurando detectar os elementos (de)formadores dessa relação arquitetada de modo a destruir o "caráter" e a "consciência" das personagens

---

<sup>1</sup>Professor de Teoria Literária da Universidade Federal de Rondônia - UNIR - Campus de Vilhena - 78995-000 - Vilhena - RO. Pós-Graduando em Letras: Teoria literária e Literatura Comparada pela UNESP - campus de Assis - 19.800-000.

e, por contigüidade, criticar violentamente as relações sociais e a própria humanidade. Não se pretende, aqui, entretanto, esse estágio de análise. Essa abordagem pretende, apenas revelar a dissimulação e a simulação machadianas de dizer uma coisa esperando que dela se depreenda "outras palavras" que denunciem os estereótipos e as hipocrisias de uma sociedade oitocentista carcomida pelo ideal romântico.

É seguindo os passos de Luís Tinoco, o nosso herói romântico e desprevinido, e observando as ambigüidades de sua atuação que podemos perceber o olhar estrategicamente superior daquele que narra. E note-se : é o modo como esse narrador totaliza o mundo que vai dar ao texto a medida irônica. *Aurora sem dia* apresenta, estilisticamente, já o discurso clássico machadiano e, entre os exageros e acertos da obra até então publicada (1873) é sem dúvida um dos grandes acertos.

**A Aurora com realismo** - Ao falar em texto machadiano, excluem-se automaticamente, por preconceito ou vício, os romances, contos, poemas, publicados antes de 1881, como se essa obra fosse destituída de valor. Não se trata, aqui, dessa questão de "valor", nem de reavivar as inevitáveis comparações; ou apagar as fronteiras entre as duas fases da produção do escritor - se é que essas fronteiras são muitíssimo claras. Sabe-se que o próprio romancista em carta a José Veríssimo (ao contrário do que diria numa advertência à reedição do primeiro romance) prefere falar em "diferenças de composição" ou "maneiras de escrever", dizendo que "tudo pode servir a definir a mesma pessoa", como se sugerisse que o escritor da segunda fase estava no da primeira.

A opinião de José Veríssimo - pode-se depreender através de uma carta de Machado - é, todavia, a de que a obra do romancista possui mais de uma fase (Facioli, 1982 p. 9-59). Alguns críticos contrastam essas fases, outros fazem indicações de que algumas características do primeiro tempo permaneceram no segundo, como aliás, notamos a partir da coletânea *Histórias da meia-noite* e, em detalhe, através do conto *Aurora sem dia*. Assim, registramos alguns pontos que achamos importantes: o uso do discurso parodístico e irônico, o humor, o tratamento dado à personagem, a tentativa de tempo frágil ou indefinição temporal, o distanciamento e a mistura de pontos de vista, as citações, colagens, estilizações. Não podendo falar

aqui de todos esses aspectos, limitar-nos-emos aos mais importantes no *Aurora sem dia*. Quanto aos outros, fica a indicação.

**Uma questão de título** - Haveria algo mais romântico que o título dado por Machado de Assis ao seu conto? Diríamos que não, se esse título, *Aurora sem dia*, não fosse o modo *realista* de o narrador assumir o discurso romântico para negá-lo e reescrevê-lo. Estamos, de chofre, diante de uma paródia às "Aurora(s) da minha vida" (Abreu, 1943, p. 20) do romântico Casimiro e tantas outras suas semelhantes e íntimas de melancolia como o "Se se morre de amor" (Dias, p. 358-9), reclamado pela personagem, Luís Tinoco; ou em "*Eu também antevi dourados dias Nesse dia fatal (...)*" de Junqueira Freire (1962, p. 57-8), ou ainda, no poema *Se eu morresse amanhã* de Álvares de Azevedo (1957, p. 345). É a esse modo de conduta que o narrador de *Aurora sem dia* se opõe e para isso arma-se da ironia a partir do título, que, apesar da melancolia e pessimismo iniciais, revela contradições (sem) e sugere revisões na medida em que critica, num movimento de acentuar os conteúdos realistas ao mesmo tempo em que ironiza a conduta e a forma (^) romântica.

Observe-se que o significado do substantivo *aurora* liga-se através de seus semas periféricos à idéia de fugacidade, efemeridade, melancolia; além de marca temporal, vinculando natureza e período do dia: tudo enfeixa em características românticas. Por outro lado, a segunda parte do título (o qualificativo *sem dia*) dá forma ao perfil do poeta mediocre e do político sem futuro. Revela a desmitificação e a quebra das idealizações que vão encabeçar um texto que critica o individualismo e o emocionalismo da personagem Luís Tinoco, e deixa notar o anti-moralismo do Doutor Lemos e do narrador, que se mostram destituídos de qualquer preocupação ética, uma vez que são figuras obcecadas pela desqualificação dos ideais do herói.

Assim, apesar da verbosidade e do exagero, que aliás se salvam por criticar o também exagero da personagem-poeta, esse texto é sem dúvida um grande conto, tanto mais por ter sido escrito antes de 1870 e ser mais realista que romântico: até o título o diz.

**O foco narrativo** - Linguisticamente, todo discurso é expresso

em primeira pessoa, não importando se o locutor fala de si ou de outrem. O que importa é a supremacia do sujeito do discurso, isto é, o eu que se expressa.

Já em uma narrativa, *além* do ponto de vista comumente chamado de primeira pessoa, o narrador, que é o seu falante, pode tanto deixar falar e dar vazão ao ponto de vista de um personagem, como disfarçar seu envolvimento com a diegese, afastando-se dos fatos para dar maior objetividade ao narrado. Esse tipo de afastamento primário está presente em todos os contos das *Histórias da meia-noite*, em uma centena de outros, bem como em sete dos nove romances do autor. É o que se tem chamado impropriamente de "narrativa em terceira pessoa".

Fora esse distanciamento primário e, ligando-se à obra da "segunda fase" do autor, o conto aqui estudado apresenta um afastamento diferente, onde o que chamamos de terceira pessoa é a não pessoa Luís Tinoco, que, uma vez desvinculado do compromisso irônico entre o falante e o ouvinte, é rebaixado a objeto de ironia e deixa de ser dono de seu próprio discurso.

O narrador, por sua vez, distanciado e olhando de cima, fala do "Ele". Manipula seus personagens-joguetes e aponta sobre o que fala; indica o ponto de vista e o assunto, registra o cepticismo tantas vezes destacado na obra do autor e deixa ver o seu olhar de superioridade como captação do mundo. Para tanto, utiliza-se da paródia estabelecendo comparações chulas, e fixa a ironia como seu discurso auto-suficiente e unilateral.

É esse tipo de discurso irônico e superior de quem observa e desdenha e dissimuladamente caracteriza toda uma classe de seres como inferiores, que se exercita nesta postura analítica, de teor realista, como melhor se encenaria nos textos pós *Memórias Póstumas*. Assim, a personagem Luís Tinoco é construída para simbolizar e ser a crítica jocosa ao ultra-romantismo e à sociedade que a abrigava, seja na focalização do narrador que denuncia sua ilusão romântica e idealista, seja através do ponto de vista do Dr. Lemos, que, embora envolvido na trama, procura distanciar-se numa espécie de não envolvimento no drama do poeta.

O Dr. Lemos, partilhando do ponto de vista do narrador e sendo manobrado por ele, aceita o jogo de Luís Tinoco com o propósito de ridicularizá-lo: depois de tentar dissuadir o poeta por uma ou duas vezes, passa a encorajá-lo, contribuindo para seu infortúnio, já que se

utiliza da ironia que o poetastro, ao contrário do leitor, não está apto a interpretar:

*- Deixemos este lugar [...], aqui não compreendem o que é um poeta. (Assis, 1975, 947, p. 164)<sup>2</sup>*

Essa fala do Dr. Lemos (porta-voz do narrador) quer dizer que os fregueses do restaurante (p.162-4) sabem o que é um poeta e que Luís Tinoco não é o que pensa ser. Em outro exemplo, ainda através da fala irônica -

*Tem razão, a posteridade é que vingará as maroteiras contemporâneas. (Assis, 1975, 958, p. 166)*

- chama de maroteiras tanto as injúrias e invejas das quais o pobre vate se dizia vítima, como as composições do próprio Luís Tinoco. Ou em:

*Ninguém lhe contesta talento e inspiração fecunda; mas [...] Note que seus versos e os seus artigos são muito superiores ao sentimento popular e por isso devem ter muito menos aceitação... (Assis, 1975, 989, p. 168);*

num "*desenganar com as mãos cheias de rosas*" (p. 168) que dá ao poeta o alento que sua alma romântica necessita para continuar delirando:

*Ainda bem que de vez em quando eu ouço uma voz animadora, [...]. Tenho confiança no futuro; o que me vingará é a posteridade." (Assis, 1975, 957, p.166)*

Por trás do Dr. Lemos está o narrador que se esconde. Revelador é o fato de o narrador, que já focalizava do alto, utilizar-se desse personagem para subir mais um degrau e daí comandar a cena. Faz o Dr. Lemos acompanhar Luís Tinoco e interpretar-lhe a alma e os poemas, mas é através de sua fala de narrador onisciente intruso que expressa a "opinião", o ponto de vista, a verdade do Dr. Lemos acerca das produções do verzejador:

---

<sup>2</sup> O número citado após a data ou antes da referência de página indica o parágrafo em que está localizada a citação. A edição aqui utilizada apresenta todos os parágrafos enumerados.

*Estas orçavam pela ode ou pelo soneto. Imagens safadas, expressões comuns, frouxo alento e nenhuma arte, apesar de tudo isso, havia de quando em quando algum [...]; podia ser ao cabo de algum tempo um excelente trovador de salas. (Assis, 1975, 908, p. 159)*

É observando o modo como o trecho acima é expresso, o fino senso de humor do seu final, que nos convencemos ser esse narrador o mesmo que anos mais tarde contaria a história de Rubião, no romance *Quincas Borba*, mostrando que o seu caminho para o realismo começara com a descoberta do conto, da ironia e da paródia; e um pouco antes de 81. Esse narrador, por via de seu distanciamento e superioridade, não se identifica com ninguém e talvez, nem mesmo com o leitor que se lhe oferecia. De um lado, ironiza e desqualifica o poeta e político Luís Tinoco por seus repentes fugace-românticos; de outro, deprecia seu porta-voz de quem se utiliza para melhor zombar do poeta.

Essa ambigüidade está, aliás, diluída em todo o texto: a personagem Dr. Lemos nunca diz o que pensa e ao mesmo tempo em que trabalha para que não acreditemos que o poeta ou o político "dá de si", ajuda-o, dando-lhe, primeiro, um emprego (Assis, 1975, p. 168-9), depois confiança na mentira de ser poeta (loc. cit.); e por último, intercede para que Luís seja aceito no meio político (Assis, 1975, p. 171-2).

O narrador, apegado ao seu discurso de auto-suficiência, tem pressa em contar e fala demais. Denuncia sua intrusão, quebra a concisão necessária ao gênero conto repetindo situações como a da reação dos fregueses do restaurante (Assis, 1975, p. 163-4) e a do deputado situacionista na câmara (p. 178-9) ou através do expediente que Gerard Genet (p. 113-158) chama de *frequência narrativa*. Esse expediente, espécie de extensão narratológica - expressão e/ou reexpressão de um fato que produziu-se uma e/ou várias vezes - contribui para a dilaceração do conceito de narrativa concentrada e depõe contra o texto. Vejam-se exemplos de discurso repetitivo:

*Isto não se aprende, traz-se do berço. (Assis, 1975, 901, p. 158);*

\_\_\_ *Poesia não se aprende; traz-se do berço. (Assis, 1975, 913, p. 160);*

\_\_\_ *Não recebi do berço um tal ou qual engenho, que já tem dado alguma coisa de si? (Grifos nossos) (Assis, 1975, 973, p. 167),*

em que a repetição (nN/IH) evidencia certa gana do narrador por não deixar dúvidas sobre seu posicionamento crítico em relação à personagem romântica Luis Tinoco. Aqui, mais uma vez, a ironia é utilizada com fim persuasivo.

Mas melhores exemplos são os parágrafos seguintes:

\_\_\_ *Ah! meu amigo, [...], não imagina quantos invejosos andam a denegrir o meu nome. O meu talento tem sido alvo de mil ataques, mas... Não me espanto. A posteridade é a vingança... (Assis, p. 162-3).*

\_\_\_ *Ainda bem que ouço de quando em quando uma voz animadora, [...], não sabe o que tem sido a inveja a meu respeito. Mas que importa? Tenho confiança no futuro, o que me vinga é a posteridade. (Assis, p. 166)*

onde o jogo entre narração e diegese manifesta-se anafórica ou iconicamente, isto é, repetindo-se em cada um de seus elementos: mais de uma narração (nN) para relatar um fato que também se repetiu na diegese (nH). Repetir frases ou situações com ironia, paródia, etc. é o modo eficiente de contar para esse narrador que quer ter certeza da recepção de sua crítica, um dos propósitos do texto. Ademais, a paródia e a ironia como agentes controladores, prestam-se, pela economia de palavras que as caracteriza, ao equilíbrio de que o texto precisa.

Como se vê, esse nosso narrador verborrágico e distanciado parece descontente com seus virtuais leitores da década de 70, e por isso prepara, investe na formação de um decodificador

*O Dr. Lemos tranqüilizou o homem dizendo-lhe que os poetas não eram esses vadios que ele imaginava; [...], a poesia não*

*era obstáculo para andar com os outros para ser deputado, ministro ou diplomata. (Assis, 906, p.159)*

dando-lhe lições de literatura (ou seria a presença do autor algum didatismo?) para que mais tarde, talvez, pudesse ler melhor e compreender a paródia, a metáfora irônica, a palavra mais exata - de sugestão e indução - que viria a seguir. Vale reforçar que o narrador distanciado, manipulador da "segunda fase" já estava aqui em plena atividade, já endeusado como sugere Sartre, e olhando "por detrás" (Pouillon, p.62 et seqs).

As personagens dos romances e contos futuros também já estão aqui, em projeto - *ab ovo*. Menos delineados, é verdade, e sem aquela sondagem psicológica, mas imponentes e desejosas de subir na escala social à força, agarrados em políticos e em poderosos. Já está aqui também, podemos ver, a ironia e o humor como riso e dissimulação.

## **II. Dissimucamaleão ou o jogo da ironia**

*"...nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar nossa melancólica humanidade."  
(Machado de Assis)*

Humor é um termo de significação ampla e difícil de definir. Pode ser usado para descrever desde uma atitude amável e social que leva a rir-se de amenidades, até uma atitude menos complacente, próxima ao tom da crítica ou da ironia.

Os dicionários, de modo geral, registram o humor como sendo uma disposição de espírito, ligando-se "disposição" ao comportamento cômico. Danziger, ao falar da comédia, diz que ela "é descrita, por vezes, como uma peça ligeira e espirituosa, ou alegre e humorística, e de fato, o espírito e o humor parecem ser importantes aspectos do tom cômico típico". A partir desse comentário podemos relacionar o humor ao alegre e ao cômico. Quanto ao "espírito", esse autor conclui que deva ser entendido como "uma agudeza ou vivacidade intelectual", uma capacidade de perceber as semelhanças e ter sobre elas o discernimento,

"que é a percepção de diferenças" ou ainda "uma engenhosa e surpreendente insinuação" (Danziger, 1974, p. 155).

Realinhando os termos, pode-se dizer que o humor contém em si o cômico, o alegre, o espirituoso (vivacidade intelectual), a crítica, a insinuação. Nota-se então que alguns desses elementos são também estruturantes da ironia, e que, embora ela e o humor se distingam, ao mesmo tempo se integram e coexistem. Daí a dificuldade de definição e recomposição dos planos da ironia e do humor, se bem que podemos adiantar: há humor com e humor sem ironia, mas esta jamais dispensa o humor. Neste, configura-se a conexão do não-senso com o sentido que deixam de ter a referencial relação de oposição dinâmica "para entrar na co-presença de uma gênese estática" onde, sobre a superfície do não-senso, desliza e prolifera-se o sentido. Daí que o humor seja a coextensividade do senso e do não-senso, do jogo de oposições e interesses solucionados pela manipulação. Por isso, ser o humor "a arte das superfícies" (Deleuze, p. 143), univocidade representada pelo discurso clássico que se opõe à equivocidade da ironia.

O que distingue o humor da ironia, - se podemos sutillar - é o conteúdo: o humor visa a ridicularizar, esta visa a seriedade. A especificidade quanto ao tema pode ser também apontada como um modo de distinção: "O satírico" - diz Raimundo de Menezes - "examinando o trigal escolhe as espigas, separando-as. O humorista amaldiçoa ou abençoa a seara no seu conjunto" (Tavares, 1989, p. 138). Resumindo, o humor, já disse Deleuze, é analítico; a ironia, sintética, isto é, o humorista zomba do mundo, e o ironista zomba do homem.

Outro aspecto que pode ajudar na caracterização do humor é a sua contingência, aspecto que a ironia pode desprezar sem prejuízo para sua feição. O texto humorístico - uma anedota por exemplo - é introduzido por elementos responsáveis por criar no receptor uma espécie de tensão que ao atingir o clímax é traída por um desfecho surpreendente. Assim, o humor pressupõe a surpresa e o riso, quer dizer, é a imprevisibilidade que se esvazia na medida em que diverte.

Feitas essas considerações, lembramos um artigo onde Eduardo Frieiro analisa alguns escritores e diz que "Machado, mais satírico do que propriamente humorístico, podia enquadrar-se, talvez, no grupo dos satíricos esquizofrênicos [...] nos quais o amor próprio muito desenvolvido denuncia-os como vaidosos." De nossa parte, não

questionamos o quanto do que fala Frieiro cabe ou não a Machado de Assis, pois não nos interessa, aqui, o quadrante da psicopatologia, onde, segundo o mesmo autor, estão os satíricos esquizofrênicos "ávidos de glória, orgulhosos e altivos" (Tavares, 1989, p. 138). Não há dúvidas quanto à fala machadiana ser tecida com os fios do humor, mas quanto à sátira, é preciso delimitá-la, com cuidado, a algumas passagens. Mesmo em *Aurora sem dia*, onde a crítica, principalmente nos diálogos, parece perder a sutileza, prevalece a ironia que assegura o posicionamento de crítica distanciada do narrador "por detrás".

Veja-se que o humorismo não renega a realidade. É ao mesmo tempo benevolente e crítico, e a benevolência abrandava a crítica para que o maior interesse recaia sobre o prazer do riso. A sátira é mordaz, direta, e não é evidentemente dessa forma de humor que se utiliza Machado de Assis - principalmente em *Aurora sem dia*. Sua espécie de humor é aquela que flagra o indivíduo em suas fraquezas, a vida repleta de contradições e presa pela verdade relativa, porque para ela todos os valores são parciais e imperfeitos. Estamos falando da ironia que renega toda e qualquer verdade absoluta, certos de que para sua espécie de riso "não existe realidade adequada" (Deleuze, p. 142). O ironista comporta-se como aquele que tudo sabe e tudo vê e que em seu discurso engendra a culpabilidade daquilo que é visto e falado. O ironista é um Deus.

A ironia - figura pela qual se diz o contrário do que se quer dizer: esse é o conceito dado pelos glossários de figuras de retórica. Conceito aliás que preenche perfeitamente a pergunta do que é a antífrase. O incôndido do conceito toma corpo e perde a regra com seus advérbios complementares: sarcasmo, crítica, zombaria. Assim, a ironia é (?) a figura pela qual se diz com sarcasmo, crítica, zombaria, o contrário do que se quis dizer.

Vejamos como esse conceito reage diante de exemplos de ironia extraídos do conto *Aurora sem dia*:

a. "Luis Tinoco [...] levou-lhe [...] algumas produções...  
Imagens safadas, expressões comuns, frouxo alento e nenhuma arte: apesar de tudo isso, havia de quando em quando algum lampejo que indicava da parte do neófito propensão para o

*mister, podia ser ao cabo de algum tempo um excelente trovador de salas." (Assis, 1975, 908 p.159)*

*b."Os jornais andavam cheios de produções suas, umas tristes outras alegres [...], mas de uma tristeza que fazia sorrir, e de uma alegria que fazia bocejar. Luís Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do cepticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca. A inscrição era citada com as próprias palavras do poeta, sem que aliás Tinoco a tivesse lido nunca. [...] Lera casualmente alguns dos salmos do padre Caldas, e achou-os soporíferos; falava mais benevolente da Morte de Lindóia, nome que ele dava ao poema de J. Basílio da Gama, de que só conhecia quatro versos." (915, p.160)*

*c." [...] Leu a Flor pálida? (...)  
— Li, são galantíssimos. (¿)<sup>3</sup>  
— ... Que lhe parecem aqueles esdrúxulos?  
— Acho-os esdrúxulos. (¿)  
— São excelentes. Agora vou levar algumas estrofes que compus ontem. Intitulam-se À beira do túmulo.  
— Ah! (¿)  
— Já assinou o meu livro? /.../  
— Nem assine. Quero dar-lhe um volume. Sai brevemente. [...]  
Goivos e Camélias; que lhe parece o título?  
— Magnífico (¿)." (920 a 931, p. 161-2)*

O terceiro exemplo (C) preenche perfeitamente o conceito exposto acima, por ser, no texto, um diálogo. As proposições assinaladas com o sinal da ironia (¿) são as respostas de um dos personagens (Dr. Lemos) que, embora discorde do seu interlocutor, faz parecer que aceita as opiniões deste. Portanto, não se pode negar que as

---

<sup>3</sup> Este sinal (¿) foi inventado por Alcantes de Brahn. É um signo especial para assinalar a ironia e significa que a proposição demarcada deve entendida como o oposto do que se diz.

**falas assinaladas (¿) sejam realmente irônicas; mas esse tipo de ironia - de tom ou verbal - só é perceptível no diálogo ou num confronto entre ironista versus ironizado e/ou situação irônica, o que afasta, nessa parte do texto e desse tipo de ironia, a figura do narrador.**

Nos dois primeiros exemplos, trechos narrativos, é verdade que o narrador usa de algum sarcasmo em seu discurso, mas não se pode negar aí a ironia. Não se pode, também, afirmar que diga o contrário do que quer dizer; fosse assim, teríamos outra história, outra fábula. O narrador diz com todas as letras o que realmente quer dizer e como quer que o leitor o entenda, logo, o conceito \_ "figura pela qual se diz o contrário do que se quer que entenda" \_ pode ajudar, mas não define, absolutamente, a ironia nesses casos. A ironia dos exemplos A e B está, sim, no fato de Machado utilizar uma rede de fatos irônicos que desqualifica sua personagem poeta.

"A antífrase mal se distingue da ironia". "O eufemismo confina" com ela "quando a substituição se opera em proveito da negativa", afirma Dubois, e continua: "Dir-se-á por ironia, de um autor medíocre que é muito estimável. Pode-se assim dizê-lo seriamente, por eufemismo" (p. 195). Ora, o que distingue o eufemismo da ironia? O fato de um, por vezes, falar seriamente e a outra, menos seriamente? Surge aqui um problema para o leitor, que é saber o que é mais e o que é menos que o sério, ou, o que é mais ou menos o oposto ou a negativa do que se diz.

Seria o caso de adotar o sinal (¿) de ironia e marcar o sentido inverso ou menos sério da frase, como fizemos no terceiro exemplo, acima citado? Acreditamos que não, porque o uso de um sinal gráfico - seja ele qual for - não garante o reconhecimento e a interpretação dessa figura que depende da lógica, não da gramática. Diga-se, a propósito, que a própria retórica das figuras já a compreendia como figura de pensamento.

Sem propor solução, podemos subjetivamente falar em Tom, como Danziger e, objetivamente, como se possível fosse, em Metalogismo, como Dubois.

Para Danziger, "o leitor crítico tem não só que reconhecer o tom de um trecho como frio ou sentimental, irônico ou solene, mas também julgar sua coerência, sutileza e propriedade" (p. 92). Mas se é necessário salientar uma espécie de leitor, é necessário assinalar também que nem todo leitor percebe o que se está chamando de tom, e muito menos a

ironia, que, segundo Danziger, é um tom difícil de controlar.

Precisamos compreender, então, o que se quer dizer com tom. É uma noção subjetiva e tem sido usada como sinônimo de "atmosfera" ou "estado de ânimo". Mas adjetivada em "tom literário", o sentido dessa palavra é o de "expressão de uma certa atitude, o equivalente na linguagem escrita a um tom de voz". Da mesma forma que o tom de voz, o tom literário, segundo Danziger, pode ser "formal ou displicente, arrogante ou modesto, franco ou irônico"(p. 89). Enfim, tons para todo gosto.

Processada a recepção através do reconhecimento do tom, como sugere Danziger, ou, seguindo Dubois, através da redução do desvio metalógico já que para este a ironia é uma das metáboles que diz respeito às alterações do contexto extralingüístico, breve aproximação entre as respostas desses teóricos pode ser assegurada, embora sejam os métodos diferentes: a ironia existe ao nível da frase, isto é, movimenta-se interferindo num contexto.

Assim, o que de modo geral foi dito até aqui é que a ironia consiste em "colocar em nitido contraste a aparência e a realidade" (Danziger, p. 90), como aliás, faz toda grande literatura: "envolve uma dupla compreensão, um certo reconhecimento de que toda e qualquer verdade é apenas parcial e condicionada pelo seu oposto" (p. 92). Como podemos ver, esse conceito de ironia não coloca em oposição o que é aparente ao que é real, mas uma realidade parcial a outra realidade parcial. Veja-se que o "tom irônico, de acordo com esse sentido [...] é uma recusa de compromisso total com uma visão uni-lateral" (Danziger, p. 92) e superior das coisas.

O olhar do ironista é, portanto, dissimuladamente hierárquico e de falsa superioridade. Também céptico e, como já dissemos, vê a vida pelo que ela tem de contraditório. Vida, aliás, que, na narrativa, se compõe de verdades parciais por parte do narrador, pois só uma situação de crise ou decadência vivida por um personagem equivocado - veja-se Luís Soares - e narrado por uma voz céptica, pode gerar a ironia.

Para o narrador ironista "não existe realidade adequada" (Deleuze, p. 142), nada lhe chega, e por isso suas verdades são aparentes; não obstante tente seduzir - e seduz - para sua imparcialidade. O ironista persuade através da comoção, suscitando paixões no seu auditório. Convence e agrada através do deleite, do encantamento, do caráter sedutor, próprio da dissimulação.

Quanto à *Retórica Geral* do grupo de Liège (Dubois, 1974), à luz da lingüística geral, analisa o imenso "corpus" das metáboles (metaplasmos, metataxes, metassememas, metalogismo) de acordo com seus processos de origem: as quatro operações fundamentais de supressão, adjunção, supressão-adjunção e permutação. Reforça-se a idéia de grau zero como "limite" absolutamente referencial da linguagem, normatizado como "o estabelecido" lógica e gramaticalmente através das regras. O desvio é o procedimento artístico de transgressão das regras a fim de se alcançar o imprevisível; o estranhamento, o fruto da constante renovação do código poético para manter a literariedade. É com base nessa dicotomia norma/desvio, que faz da ironia um caso de "violação de regras", que Jean Cohen contrasta prosa e poesia, sendo que a primeira constrói-se com um código lingüístico enquanto "norma", e a segunda, com um código que só se afirma enquanto violação (desvio). Esse estatuto, apesar dos defeitos que nos últimos anos se tem apontado, é sem dúvida, ainda hoje, válido para mostrar a especificidade do discurso literário em oposição à linguagem em sua função referencial. Serve também à ironia, pois ao mesmo tempo que tem um movimento de mostrar, próprio do discurso referencial, tem um movimento de esconder, provocar, sugerir, suscitar, próprio do discurso literário.

Partindo das quatro operações fundamentais e dos conceitos operatórios entendidos por grau zero, desvio ou alteração, marca, redundância, autocorreção e invariante, o grupo de Dubois propõe um quadro geral das metáboles, classificando-as em gramaticais e lógicas (Cohen, p. 53 e 71) e sustentando o fato de que elas se distinguem em função da estrutura contextual em que incidem. Essas estruturas, definidas de acordo com a combinação das quatro operações fundamentais citadas, dão origem às metáboles, que estão divididas em dois planos: expressão e conteúdo. No plano do conteúdo, há dois domínios possíveis, o do metassemema que consiste na substituição de um sema por outro, isto é, modifica-se o conjunto de semas do grau zero alterando o código; e o do metalogismo que consiste na modificação ou distúrbio do valor lógico da frase, submetendo-se não às restrições linguísticas, mas às de raciocínio. (Dubois, p. 174)

O desvio nesses casos - metalogismo - faz ver a interferência na noção de ordem lógica, progressiva e coerente do pensamento, quer dizer, interfere na cadeia de argumentos que formam o raciocínio.

Localiza-se, não entre conceito e significante como nos metassememas, provocando mudanças no código da linguagem, mas entre o conceito e o referente ou coisa significada, modificando o contexto extralinguístico. A marca da figura só é percebida se relacionarmos um signo (=A) e o seu significado contextual (diferente de A) como na ironia:

\_ *Goivos e Camélias, que acha do título?*  
 \_ *Magnífico.*

onde

1) A = sentido literal  $\leftrightarrow$  A = sentido literal

Signo: Magnífico  $\rightarrow$  sentido contextual/lógico = magnífico

↑ \_\_\_\_\_ não há figura \_\_\_\_\_ ↑

2) A = sentido literal  $\leftrightarrow$  B = sentido irônico

Signo: Magnífico  $\rightarrow$  # 

sentido contextual não lógico
----------------------------------

 de magnífico

↑ \_\_\_\_\_ há ironia \_\_\_\_\_ ↑

Observe-se que não houve desvio em relação ao código, mas em relação ao referente que a experiência humana faz compreender: o que é magnífico enquanto signo deixa de sê-lo enquanto contexto.

Quanto à decomposição dos metalogismos, já que "toda operação retórica repousa sobre a possibilidade de decompor o discurso em unidades", não se pode, evidentemente, decompor o referente ou o contexto, mas os elementos lingüísticos, porque "a única maneira [...] de agir sobre o referente é agir sobre a linguagem que dá conta dele" (Dubois, p. 187), e é na terceira operação: supressão-adjunção que a ironia se organiza. "A operação atua, pois, sobre os sememas, mas sem por isso conduzir a uma alteração do código" (Dubois, p. 188):

suprime-se o sentido nominal e adjunta-se o sentido contextual, mantendo ileso, contudo, o código "formidável".

Se se dissesse: título *horrrível* ou *mediocre* - o que é apenas uma, ou duas (?) das possibilidades de redução do desvio, nesse caso - tal enunciado ocuparia o lugar de grau zero em relação à ironia: *Goivos e Camélias* = *título magnífico*. Tudo dependerá do contexto lingüístico ou extralingüístico, do seu tom menos ou mais hostil ou afetivo ou grosseiro, sarcástico etc., e da maior ou menor experiência do leitor, para que este perceba a anomalia e processe a redução do desvio.

Dizendo de outro modo, sequestra-se um signo negativo - "horrrível" - para dar, ao texto, ironia e literariedade. Mas apesar de sua substituição por um signo de valor básico positivo - "formidável" - o que prevalece no contexto são os semas do signo suprimido, como resultado e significado final, reduzido o desvio. Ou, numa análise que saísse da linha dos manuais que conhecemos; o que acontece com o metalogismo, poder-se-ia dizer, não é a mudança nem a substituição do sentido mas a ausência dele, dada a imprecisão. E é para cobrir essa falta que o leitor recorre ao referente, à sua experiência, porque nesses casos o discurso não fala por si próprio.

Já a Retórica Literária, compreende a ironia como tropo de salto, o que seria um retrocesso dentro do que já falamos, não fosse duas noções importantes que, entre outras, esse tipo de abordagem ressalta: a *simulatio* e a *dissimulatio* (Lausberg, 251-4). Há também aqui, dois modos de ironia: a ironia de palavra, composta de "simulatio" e *contratium* para, através da simulação, dizer o contrário do que simula; e a ironia de ação, que usa dissimulação e simulação como arma de camuflagem, fingimento e engano.

Na ironia de palavra, o sujeito ironista quer obter de seu repertório uma resposta imediata e sem dúvidas. Não há meio termo para o leitor: é preciso aderir sem ressalvas à opinião do narrador e ser partidário ao que ele fala, aceitar as regras do jogo e ironizar junto. Esse modo de ironia consiste, formalmente, na utilização do vocabulário do próprio ironizado, o que, aliás, faz o narrador de *Aurora sem dia* ao chamar Luís Tinoco de poeta e/ou político. Satisfaz-lhe o ego e ilude-o ao dizer que seu poema era formidável, pois, dizer sim para a personagem, é, no caso, dizer não, numa língua só compreendida pelo emissor e receptor, excluindo o objeto ironizado do jogo dessa verdade.

Quanto à ironia de ação, estrutura-se por dissimulação e

simulação e seu objetivo é manter o discurso no melhor estado de indefinição e mal-entendido. O sujeito desse modo de discurso não quer que sua opinião seja conhecida de pronto. Interessa-lhe o jogo de envolver, avançar, recuar, conforme convenha ao discurso irônico. É nesse tipo de postura, aliás, que está calcada toda a poética do discurso literário.

A recepção depende do aceite da voz farsante e superior daquele que fala: as mesmas regras de contingência, o mesmo cepticismo e a mesma complacência. Assim, os passos para a reconstrução da ironia (Booth, p. 36-40) - reconhecer que há um sentido literal e outro que suscita - só levam a uma interpretação segura se o leitor conhecer muito bem a língua (o idioma e a linguagem) em que se expressa o discurso irônico e se caminhar junto, compartilhando dos pensamentos, conceitos, atitudes, emoções do autor. A ironia, podemos concluir, só se realiza como tal se o receptor for condescendente com o ironista. Caso contrário, e se as atitudes do ironizado lhe agradar mais que o discurso do ironista, o que se pensava ironia passa a ser notada como perfídia, porque uma obra irônica, mais que qualquer outra, só vale se estiver à altura da mente do receptor e se contribuir na organização de sua crítica.

\*\*\*

**A paródia** - Falar da paródia é falar (novamente) da ironia, sua principal estratégia retórica, porque ler o texto parodístico em confronto com o texto parodiado é perceber o jogo irônico e a capacidade de o texto dizer duas coisas: uma original e outra irônica ou paródica a partir da releitura crítica. Esta releitura, é "a única via para que os artistas [...] cheguem a acordo com o passado através de recodificação irônica" ou da transcontextualização" (Hutcheon, p. 128), como fez Machado. Parodiar é pois, reescrever recontextualizando e pervertendo a norma do que já estava escrito para estabelecer-se como distância crítica e revitalizadora da tradição.

É com base na revitalização que Machado incorpora ao seu texto o texto alheio. Aproveita obras, se apropria de temas e idéias de outros, faz citações deturpadas. São assim as suas referências a Byron (cepticismo); a Dante (a condenação à morte ou "inscrição dantesca"); Shakspeare (Julieta, to be or not to be, as torturas de Otelo); Antônio Pereira de Souza Caldas (tradução dos salmos de Davi) e Basílio da Gama (*O Uruguai*).

Tomemos, por exemplo, uma passagem da página 160, onde ficamos sabendo que o poeta Luís Tinoco prefere o poema "O Uruguai" aos Salmos, traduzidos pelo padre Caldas. Aqui fica clara a postura do poeta e a crítica do narrador: Luís Tinoco lê por acaso e acha soporíferos, enfadonhos, os Salmos de Davi, composição clássica, digna de admiração e em louvor a Deus, ao mesmo tempo em que enaltece *O Uruguai*, apologia, puxa-saquismo, de Basílio da Gama ao Marquês de Pombal. A oposição entre os dois poemas é por si só uma releitura e valorização da tradição. Parodia-se o Romantismo e ridiculariza-se Luís Tinoco que é focalizado em sua ignorância, ao chamar *O Uruguai* de "A morte de Lindóia".

Se procurássemos, no conto, os exemplos de paródia no sentido estrito que lhe dão a maioria das definições, chegaríamos no máximo ao que Silvio Romero, na sua concepção "nacionalista" chamou de "macaqueação machadiana dos textos e escritores estrangeiros" e ficaríamos nos exemplos de alusões, citações, pois a paródia, na definição corrente exige a presença do texto parodiado e sua consequente ridiculização. Entretanto, a paródia não conta aqui, com a presença do texto parodiado, nem com sua imitação burlesca, mas toma-o como ideal literário para criticar o personagem, o comportamento romântico e a própria vida.

A paródia, na orientação de Linda Hutcheon, é uma representação, que, ao contrário do pastiche e da paráfrase, mostra seu deslocamento, distinção e discordância em relação ao texto original, mas nem sempre ridicularizando. É uma síntese bitextual que ao mesmo tempo em que acolhe a tradição para continuá-la, redefine-a e modifica, exibindo, no caso do *Aurora sem dia*, tudo aquilo que o Romantismo havia recalcado. O seu efeito é o deslocamento do texto original, invertendo ou deformando seu sentido, mas "nem sempre às custas do texto parodiado" (Hutcheon, p. 17).

Vejamos os nomes que Luís Tinoco dá a sua amada: Beatriz, Julieta, Laura, Inocência. Essas referências são paródias respectivas a Dante, Shakspeare e Taunay. Veja que Dante Alighieri amou tão apaixonadamente sua esposa Beatriz, que, após a morte desta, chegou a venerá-la místico-religiosamente, e Luís Tinoco só era capaz de venerar a si mesmo. Note-se também a comparação entre o amor trágico de Julieta, as torturas de Otelo e a relação banal, fugaz e inconsequente de Luís Tinoco com a sua "Laura" que "se chamava...". E, mais

importante, a crítica direta ou paródia explícida ao romantismo, na referência que Machado faz a Taunay, dando o nome de Inocência à amada de Luis.

A personagem do romance de Taunay publicado um ano antes (1872) que as *Histórias da meia-noite*, é uma moça ingênua que vive e morre por uma paixão proibida. É inocente. Já a personagem figurante do *Aurora sem dia*, nada inocente, opta por "um elemento muito mais conjugal do que o redator do *Caramanchão Literário*" (Assis, 1975, p. 170).

Entre tantas situações parodísticas, destaque-se ainda as do parágrafo 915 à página 160 e as que remetem a Camões, à mitologia (Prometeu), à Bíblia (Moisés) e a André Chernier, criticando o nacionalismo. Machado cria um poeta para criticar os escritores. Ironiza para denunciar a tendência de Luis Tinoco às paráfrases, repetições e à forma romântica. Critica para diferenciar-se, distanciar-se em busca de outro caminho. Assim, esse conto deixa ver a origem longínqua do Machado realista. E deve ser lido e resgatado como uma paródia ao ultra-romantismo.

DUARTE, Osvaldo Copertino. "Irony: metaphor of dissimulation: study of irony in 'Aurora sem dia' by Machado de Assis". MISCELÂNEA, Assis, 1:87-106, 1993.

**ABSTRACT:** The article analyzes the short story "Aurora sem dia" by Machado de Assis through style perspective.

**KEYWORDS:** Machado de Assis; irony; humor; parody; point of view in fiction.

## Referências bibliográficas

- ABREU, Casimiro de. Meus oito anos. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Ed. Zélio Valverde, 1943.
- ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1975
- AZEVEDO, Álvares de. Se eu morresse amanhã. In: *Poesias Completas*. São Paulo: Saraiva, 1957.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et alii. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironia*. Madrid: Taurus, 1986.

- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DANZIGER, Marliesk e JOHNSIN W. Stacy. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.
- DIAS, Gonçalves. Se se morre de amor. In: *Obras completas*. São Paulo: Nacional, 1944.
- DUBOIS, J. et alii. *Retórica Geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ECO, Umberto. Poucos entendem os sinais da ironia. (Entrevista dada ao Corriere della Sera) *Folha de São Paulo: Caderno Letras (C.6):* 4, 18 de janeiro, 1992.
- FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem celebre In: BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis (Antologia e Estudos)*. São Paulo: Ática, 1982.
- FREIRE, Junqueira. *Poesia*. Rio de Janeiro, Agir, 1962.
- GENET, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa, Vega, s.d.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia (Ensinaamentos das formas de arte do século XX)*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Caloust Gulbenkian, s.d.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1988.
- PERRONE - MOISES, Leila. Lição de casa. Posfácio à BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1989.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo, Cultrix, 1974.
- TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.