

A ironia como estratégia comunicativa e argumentativa / *Irony as a Communicative and Argumentative Strategy*

*Ida Lucia Machado**

RESUMO

Neste artigo, tomando por base dados vindos da teoria polifônica de Bakhtin (1970a, 1970b) e também alguns conceitos que Ducrot (1984) elaborou a partir desta, procuramos mostrar no âmbito de uma teoria de análise do discurso – no caso, a Semiologia de Charaudeau (1983, 1992, 2008) - alguns dos procedimentos que levam à construção da ironia, tendo em vista que, para nós, este fenômeno linguageiro aparece como um meio de comunicação suscetível de criar estratégias argumentativas, ainda que estas se apresentem de forma não-convencional. Para ilustrar o que foi dito, tomamos como base de reflexão excertos do livro de memórias ou da narrativa de vida de um artista francês cujo modo de escrever poderia se enquadrar na categoria dos escritos carnavalescos, segundo Bakhtin (1970b).

PALAVRAS-CHAVE: Ironia; Estratégias comunicativas; Narrativa de vida; Análise do discurso

ABSTRACT

This article draws upon the polyphonic theory of Bakhtin (1970a, 1970b) as well as certain concepts utilized by Ducrot (1984), showing, in the field of a theory of discourse analysis — in this case, Charaudeau's semiolinguistics (1983, 1992, 2008) — some procedures which lead to the construction of irony. The study takes into account that this linguistic phenomenon appears as a means of communication susceptible to the creation of argumentative strategies even if the latter are not presented in a non-conventional way. To illustrate this, the study uses, as a basis for reflection, excerpts from the memoirs or life narrative of a French artist whose form of writing, according to Bakhtin (1970b), may fall into the category of Carnival literature.

KEYWORDS: *Irony; Communicative strategies; Life narrative; Discourse analysis*

* Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil; CNPq. idaluz@hotmail.fr

Ah! chers lecteurs, ce qui manque le plus au monde, c'est le sens de l'ironie. Si nous pouvions rire de nous, de notre sottise, comme aussi de ceux qui l'exploitent et qui en vivent, nous serions sauvés!

George Bernanos

Palavras iniciais

Consideramos a ironia como um paradoxal meio de comunicação que traz em si mensagens claras para uns, obscuras para outros; inteligentes para uns, agressivas para outros... Se de modo geral o humor presente nas trocas languageiras é bem visto e considerado simpático, a ironia tende a ser mal vista e o sujeito-que-ironiza é mais temido que querido por seus interlocutores que, por vezes, não hesitam em lhe colar a etiqueta de *pessoa irônica* com uma carga axiológica *não-positiva*. Talvez essa seja uma visão estereotipada tanto do humor quanto da ironia, mas não deixa de ser algo que temos escutado bastante ao longo de nossas pesquisas sobre o assunto.

Gostaríamos de apresentar aqui algumas reflexões sobre o curioso fenômeno languageiro da ironia. Como o diabo que salta de uma caixa, ela pode surgir sem que esperemos em um enunciado provocador ou brincalhão (ainda que com ar inocente), em uma palavra, em um gesto ou em um olhar. Em um de seus textos, Proudhon (1849) escreve: “Ironia, verdadeira liberdade! És tu que me livras da ambição do poder [...] do fanatismo dos reformadores, da superstição deste grande universo, e da admiração de mim mesmo”¹.

Concordamos com Proudhon: o que seria de nós sem uma boa dose de autocrítica nesse mundo de signos e de convenções, mundo que nos obriga a adotar certos papéis sociais e, em decorrência destes, comportamentos mais ou menos codificados? Sem a liberdade de rirmos de nós mesmos e do que não aprovamos na vida em sociedade ainda que o façamos por meio de um riso discreto? Pois a ironia sabe também ser discreta. Sem ela, como contestar de modo amável e sorridente algo que escutamos ou vemos e com o qual não concordamos? Ou então, como enfrentar – sem

¹ No original: *Ironie: vraie liberté –c'est toi qui me délivres de l'ambition du pouvoir, de la servitude des partis, du respect de la routine, du pédantisme de la science, de l'admiration des grands personnages, des mystifications de la politique, du fanatisme des réformateurs, de la superstition et de l'adoration de moi-même.*

outras armas que as palavras – os ditos construídos propositalmente para nos desestabilizar?

Porém, quanto mais estudamos o fenômeno da ironia, mais longa nos parece a estrada a seguir para que um dia – vã utopia! – possamos enfim segurá-la com ambas as mãos e dizer: “Consegui enfim entender todos os meandros da ironia!” Nessa busca incessante, tudo o que podemos aqui apresentar são apenas algumas considerações sobre o fenômeno e seu desempenho e razão de ser no interior do gênero narrativa de vida.

Por que algumas pessoas ironizam ao narrar suas vidas? Podemos arriscar algumas respostas: ironizam para tornar os acontecimentos passados mais aceitáveis, para “fazer de conta” que eles não machucaram muito o narrador que conseguiu construir uma vida, apesar de todos os obstáculos; ironizam para imaginar que essa vida é algo único e especial; mesmo se depois concluírem que todos os destinos, todas as vidas são especiais e únicas e todas podem ser objetos de narrativas.

Desse modo, gostaríamos de mostrar como Mikhaïl Bakhtin (1970a, 1970b) ajudou-nos a melhor compreender o fenômeno irônico. E como Oswald Ducrot (1984) apoiou-se nos conceitos do mestre russo para aplicar a teoria polifônica em sua pragmática linguística. Para ilustrar o que aqui será apresentado, tomaremos por base alguns enunciados do livro escrito pelo artista francês Charles Aznavour, enunciados estes que serão por nós livremente traduzidos para o artigo. Consideramos esta produção de Aznavour como exemplo de uma narrativa de vida, sintagma que traduzimos de *récit de vie* de Daniel Bertaux (1974) e de *storytelling* de Christian Salmon (2007). Para nós, tal sintagma se adequou melhor aos procedimentos discursivos que aqui serão expostos que outros, como *autobiografia*, por exemplo.

Por um lado, nosso objetivo ao propor tal artigo é um pouco egoísta: o de retomar os intrincados caminhos que levam à compreensão da ironia como fenômeno linguageiro e também o de enfatizar a enorme contribuição que Bakhtin deixou para tal tarefa. Graças a ele nos foi possível enxergar no uso da ironia não apenas o uso de uma simples antífrase maliciosa: a ironia pode se manifestar pela antífrase sim, mas ela não é apenas isso. Ela faz parte ou ajuda a compor um discurso de caráter transgressivo, que abre espaço para o riso, ao romper com as convenções. Mais que isso, ela pode também apresentar críticas amargas às atitudes por demais dogmáticas, aos discursos totalitários, aos gêneros do discurso que se julgam inatacáveis...

Por outro lado, gostaríamos também de examinar a inclusão da ironia no já mencionado gênero narrativa de vida, discurso onde um homem se dispõe a falar de si para certo público de leitores. Várias personalidades já fizeram isso ou continuam a fazer. Aliás, no momento atual, falar de si tornou-se um ótimo filão para escrita de livros que são bastante procurados por diferentes leitores. Geralmente enquadrados no gênero “biografia”, tais livros constituem atualmente um bom substituto para o gênero “autoajuda” segundo as palavras de Arnaldo Cortina (2013)². Ler sobre a vida do *outro* nos leva a melhor compreensão de nós mesmos e de nossas vidas.

Nos últimos anos notamos que as experiências de uma vida narradas sob a forma de livros (ou de outros veículos: crônicas de jornal, autorretratos, letras de música ou poemas, histórias em quadrinhos, etc.) tendem a mesclar a vida particular de um determinado indivíduo com sua vida profissional. Dito de outro modo: o universo íntimo de uma existência reencontra-se fatalmente com o universo de seu discurso científico ou do discurso de seu trabalho. Temos assim em uma só narrativa e, por vezes, em um mesmo enunciado, vozes ou sujeitos que se desdobram: um sujeito fala de sua vida íntima enquanto um outro explica um percurso de sua vida profissional. Os caminhos que os dois sujeitos empreendem ou o local onde parecem se imbricar, se separar e voltar a se encontrar têm nos seduzido e motivaram o desejo de escrever este artigo. Iremos aqui apresentar algumas observações sobre o trajeto desse sujeito dividido que, ao discorrer livremente sobre si “como essência” (DUCROT, 1984, p.99), não escapa de uma palavra coletiva referindo-se ao mundo que lhe proporciona seu *ganha-pão*. Aliás, ao expor uma história de vida, como dissociar esses dois lados? Há um desdobramento consciente ou inconsciente de sujeitos nos ditos assumidos em tais narrativas. Ora, tal discurso pode aparecer, em algumas produções escritas, como submisso a uma espécie de argumentação paradoxal.

Em outras palavras, estamos nos referindo às estratégias de argumentação que geram a captação do outro pela ironia. A ironia busca caminhos nada convencionais para estabelecer um equilíbrio entre o *ethos* atual e o *ethos* passado de quem se conta. Tal encontro pode ser também movido pelo desejo de que o conteúdo da escrita do

² Informação transmitida pelo Professor Arnaldo Cortina (UNESP-Araraquara) no dia 11/07/2013, ao apresentar a comunicação intitulada “Os livros da memória entre os *best-sellers* mais vendidos no Brasil” em Mesa-redonda realizada no 61º GEL, na USP.

sujeito-narrador³ funcione como um desabafo e o encontro (quase que psíquico-clínico) de seus dois *eus* (o *eu* do passado e o *eu* do presente) lhe traga um sentimento de coerência em um mundo incoerente. A utopia de um *eu* ou sujeito único parece estar na base de muitas narrativas de vida.

2 Algumas considerações sobre o discurso carnavalizado

Analisar alguns enunciados de Charles Aznavour, artista francês – compositor, poeta, cantor, dançarino e também ator – poderá parecer estranho para os puristas. Sentimo-nos na obrigação de explicar a razão pela qual seu livro – qualificado duplamente como *document* e *mémoires* em sua capa - nos atraiu. São três as razões.

A primeira diz respeito ao conceito de literatura carnavalizada vindo de Bakhtin e amplamente explicado em seu livro *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*⁴. Neste livro, o autor explica que não é o carnaval em si que se constitui como fato literário: são as misturas de registros discursivos, o não-respeito por certas regras estabelecidas, a insolência em dizer baixinho, ou em alto e bom tom, verdades que seria preferível esconder. Sabe-se que para que a frágil harmonia social seja conservada é melhor que certas coisas não sejam ditas, que certos fatos sejam dissimulados. A literatura carnavalizada, aquela que permite a inclusão da ironia e da paródia em seu âmago, irá inevitavelmente romper esse equilíbrio, essa harmonia ou fazê-lo ao menos estremecer um pouco.

Bakhtin faz uma leitura da obra de Rabelais como ninguém no mundo havia até então realizado. Ele considera o modo de escrever do autor francês como ligado à

³Como analistas do discurso, acreditamos ser mais prático aqui utilizar o termo “sujeito”, conforme é proposto por Charaudeau (1983, 2008). O linguista francês considera que não há um sujeito único em nenhum enunciado ou texto, o que sempre nos levou a aproximar sua teoria das ideias de Bakhtin. Um dos pontos fortes da teoria de Charaudeau é seu quadro enunciativo onde a divisão do sujeito é evidente. No quadro em pauta coexistem um sujeito-comunicante (o autor, o ser empírico) que ao tomar a palavra, ao enunciar, ativa um sujeito-enunciador. Tomaremos aqui a liberdade de chamar este último de sujeito-narrador ou sujeito-irônico. Para maiores explicações da divisão de sujeitos, ver obras de Charaudeau e Machado mencionadas nas *Referências*.

⁴ Estamos nos referindo ao livro traduzido do russo para o francês por Andrée Robel, publicado em 1970. Em português, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Citamos esta e a outra obra de Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* na tradução francesa, pois escrevemos e defendemos nossa tese na França e usando a língua francesa. Por outro lado, na qualidade de professora da literatura francesa, no Brasil, sempre utilizamos mais as traduções francesas que as brasileiras da obra de Bakhtin, por questões práticas.

polifonia e ao dialogismo, representados por uma obra aberta, pois atravessada de significados outros que os das palavras impressas, uma obra repleta de “vozes”, como diz Bakhtin, ou de “discursos” como diríamos hoje: o discurso jurídico, o discurso religioso, o discurso dos marginais, o discurso dos poderosos, etc., todos se encontrando e se afrontando... O discurso refinado dos literatos, por exemplo, é confrontado com o discurso grosseiro (repleto de palavrões) do povo rude. Bakhtin mostra a grande metáfora do homem renascentista face aos novos mundos que estavam sendo descobertos, face aos próprios mistérios da vida: nascer, viver, morrer, ser enterrado, voltar sob a forma de uma plantinha ou de qualquer outra coisa... Para tanto, ele traça um vertiginoso círculo, que parte da cabeça (que seria a parte “nobre” do homem) e vai até suas partes “menos nobres”, ou seja, os órgãos que comandam as necessidades vitais do ser humano e que parecem ultrapassar o próprio corpo: nariz, seios, barriga, nádegas, órgãos genitais, etc. Desse modo, o homem que come, bebe, vomita, evacua, urina faz com que seu corpo se volte para a terra em um movimento circular. E depois ele renasce: a espécie humana continua o ciclo entre a vida e a morte.

E o Carnaval nisso tudo? Ora, no final da Idade Média e durante o Renascimento, o carnaval desempenhou um papel simbólico e fundamental na vida das pessoas. O povo, em geral, vivia muito pouco na época, por causa das guerras, fome, doenças. A morte não era vista com tanto terror como a vemos agora. Ela fazia parte da vida. A morte na Idade Média era algo corriqueiro. Em Paris, em séculos passados, o povo ia para a *Place des Grèves* para assistir o “espetáculo” do enforcamento dos condenados. Tudo isso pode parecer bárbaro, mas o pensamento da Idade Média e do Renascimento francês face ao mistério da vida e da morte era bem outro que o nosso.

Mas, voltemos ao carnaval, que representava um papel simbólico na vida das pessoas. Um dos estudiosos de Bakhtin afirma o seguinte:

O princípio carnavalesco abole as hierarquias e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais. Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado é excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se apropria do centro, numa explosão libertadora. O princípio corpóreo material – fome, sede, defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma vitória simbólica contra a morte, sobre tudo o que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe (STAM, 1992, p.43).

Na reflexão que Stam propõe a partir da obra de Bakhtin, deve-se notar que o homem só é ele mesmo ao abandonar os dogmas que o impedem de ser livre e entre eles tudo o que lhe foi imposto pela lei, pela religião, por todas as instituições sacrossantas da vida em sociedade. Nesse caso, é natural que Bakhtin considere Rabelais como uma espécie de rebelde ou de subversivo no sentido positivo da palavra. Com sua escrita tão peculiar Rabelais transpõe para a literatura o espírito do carnaval, que nada mais é, segundo Bakhtin: “[...] a própria vida... transformada de acordo com um determinado modelo de ludismo, de brincadeira” (BAKHTIN, *apud* STAM, p.43).

Enfim, o carnaval é o lugar por excelência para as improvisações, para as trocas linguageiras e para as réplicas. Os discursos ali gerados ao penetrar em uma *obra séria*, onde impera um tipo de linguagem tido como *oficial*, desviarão tal obra - no bom sentido!- de seus objetivos ou fins primeiros ou então reduzirão a importância destes. A nosso ver, os discursos *não-sérios* que a ironia pode causar são carnavalescos já que são detentores do poder de significar não significando... São discursos onde é estabelecido um jogo com as palavras, capazes de subverter ou até de transgredir normas estabelecidas na vida em sociedade.

Não é que a ironia seja destituída do riso, mesmo se este for mais para perverso que para jovial. O riso irônico é profundamente ambivalente, pois ele reúne em si a morte e a ressurreição. É um riso ligado a uma visão do mundo. O que nos fascina na obra de Bakhtin (1970b) é a profunda ligação que ele estabelece entre o social e a História.

Sabemos que existem várias teorias de análise de discursos e todas são válidas. Mas, para nós, aquela que mais conta, pois nos permite abordar todo o sistema transgressivo ligado ao uso do fenômeno irônico, é uma teoria onde houve o toque mágico do Mestre russo: estamos aqui nos referindo à leitura que fazemos da teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau.

Melhor explicando: Bakhtin viu no riso transgressivo do carnaval uma ponte que levava a uma literatura carnalizada; nós vemos nessa festa ou no que ela representa outra ponte que nos permite escolher a teoria analítico-discursiva acima citada e transgredir alegremente alguns de seus conceitos, ou dar mais ênfase a uns que a outros, enfim, buscar, a partir dessa teoria, novas soluções para os enigmas que os usos linguageiros parecem multiplicar com a passagem do tempo. E assim, podemos dizer

que a pesquisa de Bakhtin sobre o carnaval e sobre a palavra carnavalizada ao assumir uma grande dimensão antropológica combina com o nosso olhar analítico-discursivo.

2 Um discurso carnavalizado em plena narrativa de vida?

Voltemos ao artista – mais conhecido no Brasil como cantor – Charles Aznavour. Nossa escolha de sua narrativa de vida não foi aleatória. Buscamos alguém que não se assumisse como escritor no mundo da literatura. Alguém que não quis falar de sua vida para que outro a reescrevesse, mas que ousou, ele próprio, falar de si. São dele estas palavras: “Em 1974, eu já tinha produzido uma biografia, mas no caso, fui ajudado pelo jornalista Jean Noli, que [...] reescreveu as páginas em prosa que eu lhe passei. Era um pouco minha vida, mas contada pela voz de outra pessoa” (AZNAVOUR, 2003, p.11-12)⁵. Tendo em vista esta experiência, Aznavour se lançou na tarefa de escrever e publicar seus escritos, que resultaram em uma narrativa rica e subjetiva, do ponto de vista da análise do discurso e dos usos irônicos da palavra⁶.

É esta a segunda razão que nos levou a adotar os ditos deste livro como objeto de estudo no presente artigo: a descontração de uma escrita que quis ser autêntica e que, por isso mesmo, intercala emoções (grande parte delas traduzidas pela ironia) em uma história de vida. Talvez sem ter essa intenção, Aznavour adota um estilo que nos faz lembrar *mutatis mutandis*, é claro, o de escritores franceses que não hesitam em misturar registros de escrita e fala ao produzir suas obras. Escrever (quase) como se fala: eis o efeito que o livro produziu em nós, em uma primeira e rápida leitura.

Chegamos finalmente a terceira razão de nossa *adoção* do autor Aznavour para ilustrar nosso artigo: por meio de um olhar mais minucioso e ligado à análise do discurso, pudemos aí notar que sua ironia era constituída justamente por tal mistura de registros (oral e escrito), discursos e vozes. A polifonia do livro nos levou a identificar a presença de estratégias argumentativas de captação do leitor. Por outro lado, ela veio

⁵ Tradução nossa do francês: *Il m'était déjà arrivé en 1974, d'en produire une, mais pour cette première, je m'étais fait aider par le journaliste Jean Noli, qui avait [...] réécrit les pages en prose que je lui communiquais. C'était un peu ma vie, mais racontée par la voix d'un autre* (AZNAVOUR, C. *Le temps des avants*, 2003, p.11-12)

⁶ Em seu livro *Le temps des avants*, o autor Aznavour agradece a dois amigos, Stéphanie Chevrier e Gérard Davoust pela correção que fizeram de seus erros ortográficos (op.cit. 2003, p.2).
Bakhtiniana, São Paulo, Número 9 (1): 108-128, Jan./Jul. 2014.

também explicar nossa simpatia pelo livro, já que sempre vimos a ironia como um procedimento polifônico por excelência.

Mas antes de passar à análise de alguns excertos do livro, sentimo-nos ainda na obrigação de resumir – para quem não conhece – a narrativa da vida de Charles Aznavour, segundo seu livro. Ele nasceu em Paris, há oitenta e nove anos, filho de imigrantes armênios e refugiados que buscaram a França como terra de acolhida. Na juventude de seus pais, houve uma revolução contra o governo otomano e oficiais turcos ocuparam o governo da Turquia. Em 1916, tiveram a infeliz ideia de nele impor uma hegemonia racial e os armênios foram por eles atacados e mortos. Foi o primeiro genocídio do século XX, hoje reconhecido por uns, por outros não. Cabe dizer que armênios nascidos na Rússia não foram sistematicamente mortos e o pai de Charles, Micha Aznavourian, de Akhaltzkha (Géorgia) conseguiu escapar do massacre, ainda que sua esposa fosse turca. Ambos eram artistas e nunca foram contra a vocação dos filhos, também dirigida aos palcos. Charles é francês, nascido e criado na França. Desde muito jovem e seguindo o exemplo de sua irmã Aïda, tentou fazer parte do mundo dos espetáculos: escrevendo pequenas canções, dançando, fazendo mímicas e finalmente cantando. Sua vida não foi fácil, os tempos eram duros, porém a família Aznavourian conseguiu atravessar a Segunda Guerra Mundial, vivendo em Paris, com todos os racionamentos e restrições impostos pelo invasor alemão. Aos poucos e graça à ajuda de alguns amigos (entre os quais Charles Aznavour sempre destacou Edith Piaf), o jovem cantor foi subindo até alcançar um grande sucesso que ultrapassou as fronteiras da França. No momento em que escrevemos e segundo seu livro, ele é pai de uma família numerosa, tem um casamento feliz e vive na Suíça. Destaque-se também o fato de que fez alguns filmes, alguns deles dirigidos por cineastas conceituados, como Truffaut, por exemplo. Eis um resumo de sua narrativa de sua vida. Assim relatado parece que tudo foi fácil, mas não: as dificuldades devidas às condições modestas dos pais e à própria vida na França na época não foram poucas e o artista recebeu inúmeros “nãos” de empresários e outros antes de alcançar a fama. Em seu livro de memórias ele mergulha literalmente em seu passado.

Desde o início da leitura deste livro é fácil para o leitor perceber que seu sujeito-narrador⁷ dá um vasto lugar para a ironia, seja a ironia alegre, descontraída, seja a ironia mais amarga: nota-se que ele tem um olhar crítico sobre o mundo e seus contemporâneos e que não poupa ninguém de suas críticas: nem ele próprio.

Se, em 1988 ao escrever sobre a ironia em nossa tese de doutorado⁸ defendíamos que ela era um modo de comunicação, hoje ampliamos nossa visão do fenômeno: sim, ela comunica algo a alguém, ao chamar a atenção deste alguém para o que está sendo dito, pelo jogo que o uso do fenômeno linguageiro em questão propõe. Jogo de captação, logo, estratégia argumentativa. Será este o enfoque do próximo segmento.

3 A ironia como estratégia comunicativa

Há estratégias e estratégias que visam a melhor fazer passar o ato comunicativo. No presente caso escolhemos a da ironia. Para nós, seu uso dá mais *sabor* a uma forma comunicativa, qualquer que seja o veículo desta – fala, escrita, pintura, música, gestos, etc. - e faz parte de um processo comunicativo no qual um locutor busca transmitir sua opinião a propósito de algo ou de alguma coisa a um dado receptor. O sujeito-irônico prefere – por uma razão ou outra – enunciar algo por meio de uma *não-verdade* que o protegerá, sem dúvida, das sanções que um enunciado muito agressivo ou direto poderia provocar. Quando inserida na comunicação, a ironia faz parte de um jogo lúdico, jogo de gato e rato – por vezes cruel - entre os sujeitos da comunicação. A partir desse raciocínio acreditamos poder incluí-la no vasto mundo da argumentação.

Por estratégia comunicativa, dito de forma bem simplificada, compreendemos a vasta rede de estratégias que são colocadas em prática nos usos linguageiros e nos diferentes discursos, para fazer passar ideias que têm como objetivo modificar os julgamentos de alguém sobre alguma coisa ou pelo menos mostrar a este alguém que o locutor tem restrições a propósito do alvo da ironia. Mas, talvez por certa elegância de espírito, tal sujeito-comunicativo prefere dizer isso de modo não muito evidente.

No âmbito de sua construção irônica, ao examinar alguns excertos escolhidos aleatoriamente para o artigo, notamos alguns procedimentos que se repetem. Para

⁷ O sujeito-narrador é um “sujeito de papel” que vive no mundo das palavras.

⁸ Para maiores informações, ver *Referências*.

começar, todos os excertos são polifônicos. A voz de um “locutor”, como diria Ducrot (1984, p.193), sustenta o enunciado como um todo, mas nele deixa entrar outras opiniões discordantes da sua. No entanto, esse embate de vozes não é incoerente, pois a ironia deixa sempre pistas mais ou menos evidentes, que revelam seu uso, ao menos para grande parte dos leitores.

Abrimos aqui um parêntese para melhor explicar a presença de Ducrot neste artigo. Segundo suas próprias palavras, Ducrot (1984, p.171) se inspirou em Bakhtin para fazer uma “releitura”⁹ de sua teoria da polifonia. Como Bakhtin havia aplicado a teoria em textos, ele, Ducrot, a diversificaria de certo modo, ao aplicá-la em enunciados. Em nossa opinião, o ponto chave de tal “releitura” estaria na divisão que o linguista (1984, p.199-200) fez entre “locutor” e “enunciador” (ou “enunciadores”). Resumindo bem e seguindo o que diz Machado (1991, p.17-18), para Ducrot o “locutor” seria a entidade responsável pelo enunciado como um todo; o “enunciador”, por sua vez, seria a entidade colocada em cena pelo locutor, uma espécie de corresponsável do enunciado em questão. Haveria assim uma distribuição de papéis no enunciado polifônico: uns apresentariam, mas não assumiriam o que apresentam, outros assumiriam, mas não seriam os “donos” oficiais do enunciado. Cabe lembrar ainda que, embora Ducrot reconheça a existência de um sujeito-empírico, produtor do enunciado, prefere não analisá-lo no âmbito de sua pragmática linguística. Ora, no entanto, tal sujeito será considerado por outros, como o linguista e analista do discurso Charaudeau e isso desde a divulgação de sua teoria semiolinguística em 1983. Fechamos aqui o parêntese, não sem lembrar, no entanto, que mesmo achando importante a proposta do estudo da polifonia no seio do enunciado, não adotaremos a nomenclatura proposta por Ducrot, preferindo a ela o termo “vozes” de Bakhtin, já que este é mais amplo e evitará possíveis confusões terminológicas.

Examinemos a seguir os excertos do livro de Aznavour. Eles fazem parte ou estão ligados a sua narrativa de vida e, assim, neles o sujeito-narrador é uma figura importante. Como já mencionado, em nossas análises iremos nos referir a ele como *sujeito-narrador* ou *sujeito-irônico*, já que ambos se alternam ou se completam, na tentativa de mostrar que esses *sujeitos* do mundo de papel são diferentes do *sujeito-*

⁹ O termo é nosso.

comunicante que assina o livro, Charles Aznavour, ser do mundo real, sujeito empírico, com sua música, vida, família, amigos, dificuldades e sucessos.

Comecemos. Eis o excerto (i):

[...] iniciei seriamente este trabalho, lembrando o que um dia Harold Robbins, escritor americano que publica e vende muito me dissera: “O público ama as histórias de sucesso, sobretudo se nelas houver muita briga e se os começos de carreira forem difíceis” (AZNAVOUR, 2003, p.12)¹⁰.

O sujeito-narrador afirma que começou seu trabalho de escritura da forma mais séria possível. Mas, logo em seguida, ele chama para este mesmo enunciado outra voz, a do escritor Harold Robbins que, colocada entre aspas, diz algo que entra em contradição com a veracidade de seu trabalho: a voz de Robbins lhe dá uma receita pronta e acabada para garantir o sucesso de seu livro. Ora, o movimento (sério) de escrita da narrativa de vida de Aznavour é assim desvirtuado pela inclusão (não-séria) dessa receita, que é de uma simplicidade bem banal: o público ama livros onde são expostos sentimentos primários. O sujeito-irônico parece desafiar o leitor: “E eu? Vocês acham que farei isso ou não?”

Examinemos agora o caso do excerto (ii): “Sempre nos pedem: conte-nos sua vida, suas tristezas, seu sucesso, seus encontros e, sobretudo, suas aventuras amorosas. E por que não o modo como agimos na cama?” (AZNAVOUR, 2003, p.7)¹¹ A transgressão comandada pelo sujeito-irônico entra em ação no final do excerto, com uma pergunta direta e ligeiramente agressiva endereçada a todos aqueles que pedem a Aznavour, sujeito-empírico, detalhes picantes sobre sua vida: jornalistas, editores... Notamos em (ii) uma divisão entre a voz do sujeito-narrador (sério) e a do sujeito-irônico. O primeiro não esconde sua desconfiança face aos assédios jornalísticos e editoriais. Ele duvida da seriedade das vozes e intenções desses terceiros. Em outras palavras, digamos que, em (ii) há dois *tipos de vozes*: o primeiro formado por uma voz que mantém um *discurso sério*, no sentido de *não-irônico*; o segundo formado pela

¹⁰ Tradução nossa do francês: [...] *je me suis attelé à la tâche, me souvenant de ce qui m'avait soufflé un jour Harold Robbins, écrivain américain à très gros tirage: «Le public aime les success stories, particulièrement s'il y a eu bagarre et si les débuts ont été difficiles.* (AZNAVOUR, 2003, p.12)

¹¹ Tradução nossa do francês: *On nous demande souvent: racontez-nous votre vie, vos malheurs, votre réussite, les rencontres que vous avez faites et, surtout, vos aventures amoureuses. Et pourquoi pas notre manière de nous conduire au lit?* (op.cit., p.7)

pergunta que o sujeito-irônico propõe, de modo provocador aos caçadores de notícias sensacionalistas. Ora, esta pergunta, em seu *estado bruto*, poderia ser imaginada como algo do gênero: “Por que vocês não pedem logo para eu contar minhas façanhas sexuais?” Há assim um desencontro entre o primeiro *tipo de voz* e o segundo. E desse desencontro surge a ironia.

Esta mesma crítica aos “modismos” em matéria de edição e mais ainda, crítica à vida cotidiana, revela-se também no excerto (iii):

Agora, a moda é bio: o que a gente come, bebe, produz deve ser bio. Resolvi assim me sacrificar a esta tendência produzindo minha bio sob a forma de lembranças [...] como as bios estão em moda, vários editores, e mesmo alguns famosos, disseram que estariam interessados em publicar minha vida. Eu então resolvi meditar sobre a questão. Não é que eu seja lento, mas levei quinze anos pensando nisso antes de me decidir (AZNAVOUR, 2003, p.11).¹²

Em (iii) um endiabrado sujeito-irônico zomba do que chama “moda bio”: tudo o que se come, se bebe... e se lê hoje, deve ser “bio"! Ele amalgama propositalmente um gênero escrito (*bio-grafias*) com um modo moderno de se encarar o mundo: ser “bio” é algo *In*, como diriam as revistas femininas... Novamente o eco de outras *vozes* se faz sentir no enunciado, visto como um todo. A voz que o sustenta se manifesta no final dele, mas ela é também irônica: “Então resolvi meditar sobre a questão. Não é que eu seja lento, mas levei quinze anos pensando nisso antes de me decidir” e aponta para o fato de que o sujeito-empírico ou sujeito-comunicante Charles Aznavour pouco liga para o fato de ter ou não uma biografia ou uma história de vida publicada: quem conhece o artista sabe que ele sempre teve um ritmo mais agitado que lento de agir¹³.

Mas como conter este sujeito-irônico que ri da própria obra que está redigindo? É o que notamos no excerto (iv):

No entanto, vivi uma vida que merece talvez, notem bem, eu digo «talvez», ser contada. Quais serão as reações dos que me lerem?

¹² Tradução nossa do francês: *De nos jours, la mode est au bio: ce que l'on mange, boit, produit se doit de l'être. A mon tour, j'ai décidé de sacrifier à cette tendance en produisant ma bio sous forme de souvenirs[...] c'est plutôt que les bios étaient dans le vent, nombre d'éditeurs, et de plus prestigieux, m'ont fait savoir qu'ils seraient intéressés à m'éditer. J'ai alors à mon tour médité sur la question. Ce n'est pas que je sois lent, mais cela m'a pris quinze ans avant de me décider.*(op.cit., p.11).

¹³ Talvez uma pausa na agitação tenha vindo com a idade e com a tranquilidade que o sucesso trouxe a sua vida.

Tendo já atingido a idade onde a gente já não cultiva mais tantas ilusões, ainda assim eu pergunto: o estilo, a maneira de escrever vale mais que o que a gente tem para dizer? Será necessário, como disseram sobre minha voz, conter minha pena? Ah, no ponto em que estou tanto faz, que diabos! Então, era uma vez, duas vezes, três vezes, eram muitas vezes um rapaz que tinha o nome impronunciável de Charles Aznavourian. (p.13)¹⁴

O excerto acima tenta minimizar a aparente recusa do ator de se submeter ao exercício de escrita que consiste em narrar sua vida. Ele espelha uma luta interna entre o sujeito-comunicante, sujeito-empírico e o sujeito-narrador. Mas isso é feito de modo jocoso pelo procedimento da autoderrisão que aparece no segundo “talvez”, colocado entre aspas na narrativa original¹⁵.

Continuemos a análise deste excerto: nele notamos que diferentes vozes (BAKHTINE, 1970a, p.267) são convocadas: o sujeito-narrador se dirige ao leitor com seu “notem bem” e também a um terceiro, que chamaremos de *voz crítica*, eco distante de um dos muitos fracassos da carreira de cantor de Aznavour. Além disso, tal narrador deixa entrar no enunciado outra voz irônica e transgressiva que parece mais ligada a do sujeito-empírico que as outras e que, em discurso direto, desafia todas ao exclamar, em um quase desabafo: “Ah, no ponto em que estou tanto faz, que diabos!”

Este excerto, rico em diferentes vozes, acaba pelo *pied de nez* que o sujeito-narrador da narrativa de vida de Charles Aznavour volta a dar a tal gênero ao afirmar: “Então, era uma vez, duas vezes, três vezes, eram muitas vezes um rapaz que tinha o nome impronunciável de Aznavourian”.

As vozes que constituem (iv) são reveladoras dos conflitos daquele que escreve, e também de sua insolência face ao mundo. Esta insolência foi - é preciso convir - uma das armas que levou Charles Aznavour ao sucesso. Sua ausência de medo, seu desejo de provocar o outro, ou seja, um poder transgressivo assumido pelo seu lado positivo.

Quanto à aparição do “era uma vez” ela envia o leitor para um *efeito de gênero*, no caso, o do conto de fadas. Segundo Charaudeau:

¹⁴ Tradução nossa do francês: *Pourtant, j'ai vécu une vie qui vaut peut-être, je dis bien peut-être, d'être racontée. À quelles réactions dois-je m'attendre? Ayant atteint l'âge où l'on se fait peu d'illusions, je me pose tout de même des questions: le style, la manière d'écrire valent-ils mieux que ce que l'on a dire? Faudrait-il, comme on me conseillait pour ma voix, retenir ma plume? Ah, et puis au point où j'en suis, tant pis, que diable! Donc, il était une fois, deux fois, trois fois, il était plusieurs fois, un garçon répondant au nom imprononçable de Charles Aznavourian.* (op.cit., p.13).

¹⁵ Aliás, seguindo Sperber & Wilson (1978, p.399-412), podemos dizer que este “talvez” se enquadre no caso das “menções irônicas”.

Todas as formas de *pastiches*, *paródias*, *plágios*, etc., utilizam procedimentos que permitem conservar [...] as funções discursivas do texto-base para produzir um efeito de semelhança. [...] Mas, pode acontecer que este efeito apareça por *não-conformidade*, isto é, pelo deslocamento das normas de descrição impostas por certos gêneros (1992, p.698)¹⁶.

Seguindo este raciocínio notamos que o “era uma vez” do sujeito-narrador do excerto em pauta por si só já é um índice de ironia, pois transgride as normas de um gênero como a narrativa de vida. E a transgressão é ampliada com a repetição e parodização do segmento: “era uma vez”. Os *efeitos de gênero*, no caso história de fadas, são alvo de uma paródia irônica: e se o livro que se prepara for também uma paródia irônica de uma vida? Eis uma questão sobre a qual o sujeito-narrador volta, repetidas vezes, ao longo de sua narrativa de vida. No fundo, o fato de mergulhar em um passado já remoto, faz com que alguma ficção seja criada pelo memorialista, ainda que sua intenção primeira seja a de contar a verdade do sujeito empírico que assina o livro.

Mas como contar a verdade pura de uma vida, ao buscá-la em um passado já longínquo? Aos fatos realmente vividos se sobrepõem fatalmente outros remanejados/reajustados ou mesmo... imaginados.

O grande especialista francês em biografias e autobiografias Philippe Lejeune (2013, p.393) tem suas ideias sobre a presença da ficção em gêneros deste tipo e afirma: “Gosto da autobiografia, gosto da ficção, mas não aprecio a mistura destas”¹⁷.

Nesse ponto, uma análise discursiva como a semiolinguística (CHARAUDEAU, 1983, 1992, 2008), que admite a existência de “efeitos de ficção” misturados à realidade dos fatos que compõem uma narrativa poderia resolver a questão: uma escrita que se pretende autobiográfica e que mergulha em um passado *chiaro-oscuro*, pelo passar do tempo, acaba por utilizar muitos e muitos “efeitos de ficção”.

¹⁶ Tradução nossa do francês: *Toutes les formes de pastiches, parodies, plagiats, etc., utilisent des procédés qui permettent de garder [...] les fonctions discursives du texte de départ pour produire un effet de ressemblance.[...] Mais il peut se faire que cet effet apparaisse par non-conformité, c'est-à-dire par déplacement des normes de description imposées par certains genres* (CHARAUDEAU, 1992, p.698).

¹⁷ Tradução nossa do francês: *J'aime l'autobiographie, j'aime la fiction, j'aime moins leur mélange.* (LEJEUNE, 2013, p.393)

No âmbito de polifonia bakhtiniana o uso de um efeito de ficção como o supracitado do excerto (iv) pode ser visto, acreditamos, como um apelo à entrada de outras vozes, que vivem e falam em outros mundos ou em outros gêneros discursivos que o da narrativa de vida. Seja como for, tal uso revela uma estratégia argumentativa de captação do leitor.

E não é o narrador da história de vida de Aznavour que irá nos contradizer, pois o excerto seguinte, o de número (v) deixa bem clara a sua intenção: ele não irá se projetar em um futuro, pois o seu já está gasto, devido a sua idade. Só lhe resta então procurar inspiração mergulhando em seu passado. Vejamos:

Os jovens sonham com seu futuro; como o meu já está bem gasto, procuro a inspiração mergulhando no meu passado – eu deveria dizer nosso passado, pois o passado nunca é completamente pessoal, pelo contrário, o passado é coletivo, sobretudo no caso de uma família armênia (AZNAVOUR, 2003, p.15)¹⁸.

Chamou-nos a atenção, neste excerto, a presença do termo “inspiração” que até bem pouco tempo atrás era atrelado apenas às obras de ficção... Se há alguma ironia no excerto ela estaria em apenas um segmento do texto, ou seja: “Os jovens sonham com seu futuro; como o meu já está bem gasto, procuro a inspiração mergulhando no meu passado”. Notamos aí uma doce ironia que sorri ternamente diante da inevitável passagem do tempo.

Porém, no mesmo enunciado uma mudança é operada no outro segmento do texto, a partir de: “- eu deveria dizer nosso passado [...]” até seu final. Uma outra voz menos terna faz uma alusão ao “passado coletivo”: ela endurece ou entristece o enunciado como um todo, ao lembrar o holocausto armênio, ainda que de forma discreta.

Como tocamos nesse passado trágico, continuemos a falar dele mais um pouco, sempre dentro do regime da ironia. No excerto seguinte, (vi), ela assume cores trágicas:

¹⁸ Tradução nossa do francês: *Les jeunes rêvent à leur futur; le mien de futur étant largement consommé, je cherche à me ressourcer en plongeant dans mon passé – je devrais dire notre passé car le passé n'est jamais tout à fait personnel, au contraire, il est collectif, particulièrement pour une famille arménienne* (AZNAVOUR, 2003, p.15).

[...] este mundo em que o novo governo “Jovem-Turco” esperava tanto era vê-los todos [os armênios] desaparecer. Eliminados, aniquilados, adeus, ou melhor, ao diabo com estes armênios, e vamos lá, em busca da solução final! Oh! Que frase bonita! (AZNAVOUR, 2003, p.17)¹⁹

Aqui o sujeito-narrador, em poucas linhas, conta o calvário de seus antepassados armênios. À primeira vista poderíamos pensar que pelo menos a primeira parte de seu enunciado seria *sério* (sem ironia). Entretanto, as aspas em torno de “Jovem-Turco” são reveladoras: eis mais um caso de menção irônica. Tal governo foi admitido pelos turcos, de um modo ou de outro e é geralmente citado sem as aspas; aqui, quem não o assume é o sujeito-irônico.

Note-se que o sintagma “Jovem-Turco” não designa apenas uma pessoa, mas todos os elementos revolucionários de um partido que deu origem a esse governo, na segunda década do século XX. Discursivamente falando, trata-se de uma entidade. E de repente, tal entidade toma corpo e começa a falar, ocupando quase todo o espaço do enunciado. E ela clama pela eliminação total dos ascendentes de Aznavour. No entanto, a voz do sujeito-irônico volta para enfrentar essa voz do poder, fechando o enunciado com uma antífrase irônica: “Oh! Que frase bonita!”. O que nos remete a Proudhon, citado no início deste artigo: “Ironia, verdadeira liberdade”.

Ainda no excerto (vi). No âmbito dos procedimentos que desencadeiam a ironia, observamos que o sujeito-narrador misturou deliberadamente outras vozes ou fragmentos de vozes com a sua para melhor argumentar contra o absurdo da situação que o poder provoca e suas consequências nefastas contra todo um povo. A ironia assim vista busca chocar o leitor e influenciá-lo ou ao menos despertar sua consciência para o fato de que houve um genocídio de armênios em 1916: a estratégia está justamente no fato de que um acontecimento atroz da História é transmitido sob o tom de galhofa.

A insolência do sujeito-empírico Aznavour convoca vozes irônicas, vindas de cantos diversos para ajudá-lo a contar sua história. E como Narciso ama sua imagem, o sujeito-narrador do livro busca alguém com quem o sujeito-empírico em sua juventude possa se identificar. E aí surge, no excerto (vii) uma conhecida personagem literária

¹⁹ Tradução nossa do francês: [...] *ce monde où le nouveau gouvernement «Jeune-Turc» espérait tant les voir tous [les Arméniens] disparaître. Éliminés, annihilés, adieu, ou plutôt au diable, ces Arméniens, et en route pour la solution finale! Oh! La jolie phrase* (op.cit., p.17)

francesa. Vejamos: “Como Rastignac, não pude me impedir de dizer com um tom de triunfo: ‘Agora é entre nós três e você, América!’” (op.cit., p.201)²⁰.

O Narciso do jovem Aznavour é nada mais nada menos que a personagem Rastignac, de Balzac. Dupla ironia! O sujeito-irônico ao zombar do ambicioso Rastignac zomba também do eu-jovem de Charles e de suas pretensões. Assistimos assim a um encontro insólito de dois sujeitos do “mundo de papel”, Rastignac e Charles, com a diferença de que o segundo é bem real. O final do excerto em pauta “[...] Agora é entre nós três e você, América” surge como uma paródia irônica do famoso *A nous deux Paris*, desafio da personagem balzaquiana, lançado no final do romance *Le père Goriot*. Rastignac estava sozinho ao lançar o desafio a Paris; o jovem Charles havia deixado Paris com dois amigos para buscar a glória na América, ao lançar seu desafio. As vozes do sujeito-narrador da história de vida de Aznavour e a do sujeito-narrador de Balzac se entrelaçam e deste entrelaçar surge a ironia.

Nesse sentido, como desprezar a presença da ficção em nossas vidas e mais ainda em todas as histórias de vida? São esses efeitos ficcionais que colorem a narrativa e atraem leitores. E a ironia, no caso em pauta, conduz os enunciados narrados a uma argumentação: o livro *Les temps des avants* lhes conta a *verdade* sobre Charles Aznavour, mas *qual é a verdade de uma vida?* Curiosa argumentação sem dúvida, que conduz mais que à argumentação propriamente lógica (não é o caso aqui!) a uma espécie de argumentação pela sedução da palavra e que visa a levar o leitor a uma reflexão sobre a vida em si. E como falamos em reflexões...

4 Algumas reflexões para concluir

Aquele que assina o que escreve – seja um ensaio, um romance ou um texto como este – assume a responsabilidade desses escritos. Mas, quando o trabalho da escrita propriamente dita começa, o *eu* primeiro que o comanda e que, evidentemente, deveria controlar a situação e os caminhos do que é redigido, pode sentir que outro *eu* está a assumir a direção da escrita e sentir que esta se envereda por outros caminhos que os inicialmente previstos.

²⁰ Tradução nossa do francês: *Comme Rastignac, je ne pus m'empêcher de dire triomphalement: «Amérique, à nous trois!»* (AZNAVOUR, 2003, p.201).
Bakhtiniana, São Paulo, Número 9 (1): 108-128, Jan./Jul. 2014.

Assim, sem querer – não foi essa a nossa primeira intenção pelo menos – acabamos levantando alguns problemas neste texto que destacaremos a seguir, mas sem, todavia, dar-lhes ainda uma conclusão precisa, apenas reflexões que nos ocorrem neste momento e que podem também mudar, com o correr do tempo e com maiores estudos sobre a *dupla* que aqui formamos unindo a argumentação pela ironia à narrativa de vida.

Em primeiro lugar, ao proceder à análise discursiva de alguns excertos do livro *Le temps des avants*, ao discorrer sobre a ironia como uma estratégia de captação do leitor, em alguns momentos, usamos conceitos ou termos tanto de Bakhtin quanto de Ducrot, sem fazer uma separação bem nítida entre os dois teóricos. Quisemos com isso abrandar um pouco a diferença tão propalada por alguns autores entre a polifonia de Ducrot e a polifonia de Bakhtin. Para nós, a polifonia é nada mais, nada menos, que uma criação bakhtiniana. Outras leituras foram feitas da teoria do mestre russo e entre elas apreciamos bastante a de Ducrot. No fundo, achamos que essa questão pode ser exemplificada, *mutatis mutandis*, pela releitura que Lacan fez da obra de Freud. Uma leitura não reduz a obra do criador da psicanálise e os diferentes pesquisadores se voltam para a primeira ou para a segunda ou para as duas, em questões pontuais. Em nosso caso específico, situado no âmbito de uma linguística-discursiva, guardamos especial simpatia, como já o dissemos, pelas “vozes” de Bakhtin.

Em segundo lugar, acreditamos que alguns *enigmas* decorrentes da ficção nas histórias, narrativas de vida, memórias ou autobiografias podem ser elucidados se tratados no âmbito da análise do discurso: foi o que tentamos aqui mostrar, ainda que de modo panorâmico.

Em terceiro lugar, de maneira quase que tautológica, afirmamos que a vida profissional daquele que se conta acaba se confundindo com sua história pessoal, seus amores, suas aspirações e suas decepções. Seus sentimentos. No entanto, por razões de espaço não desenvolvemos muito o assunto no decorrer do artigo. Porém, basta dizer (a nosso favor) que se Charles Aznavour não tivesse o prestígio que sua profissão lhe trouxe (fruto, é claro, de seu talento e de uma boa ajuda do destino) ele não teria escrito ou sido convidado tantas vezes para escrever *Les temps d'avant*.

Para encerrar, uma pequena observação sobre o aspecto estratégico do uso da ironia em documentos que visam comunicar algo a alguém, como no caso do livro aqui objeto de algumas análises e considerações. Vemos a ironia como um procedimento

bastante ligado ao estilo de ser e escrever de cada ser humano. Há aqueles que não ironizam nunca. Há os que ironizam de modo brusco, agressivo e ofensivo. Há também os que preferem ironizar realizando um sutil jogo estratégico que busca influenciar o outro de alguma forma ou então torná-lo mais ou menos consciente do absurdo ou do ridículo de certas opiniões ou situações. São várias as maneiras de se abordar a ironia: preferimos aqui a que nos sugeriu Bakhtin com seus conceitos sobre polifonia, completada pelas ideias de Charaudeau sobre a divisão dos sujeitos de um ato comunicativo ou ato de linguagem.

Enfim, o ato de contar sua história pessoal e nela inserir toques sutis de ironia parece-nos ser um ingrediente próprio de uma estratégia argumentativa e comunicativa, que, ao ser aplicada à narrativa de uma vida, lhe confere movimento e leveza. Evidentemente tal aplicação pode ser fruto de um elaborado trabalho de escrita ou pode aparecer de modo mais ou menos inconsciente. A ironia pode ser assim um fenômeno linguageiro natural e espontâneo para alguns. Parece-nos ser esse o caso de Aznavour.

REFERÊNCIAS

- AZNAVOUR, C. *Les temps des avants*. Paris: Succès du Livre/Éditions Flammarion, 2003.
- BAKHTINE, M. *La poétique de Dostoievski*. Trad. Iabelle Kolitcheff. Paris: Éditions du Seuil, 1970a.
- _____. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970b.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 4. ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.
- BALZAC, H. *Le père Goriot*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- BERNANOS, G. *Le Chemin de la Croix-des-Âmes*. Paris: Au Gré Des Livres, 1948.
- BERTAUX, D. *Le récit de vie. L'enquête et ses méthodes*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2005.
- CHARAUDEAU, P. *Langage et discours*. Paris: Hachette, 1983.
- _____. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- _____. *Linguagem e discurso*. Modos de organização. Trad. Ida Lúcia Machado et al. São Paulo: Contexto, 2008.

- DUCROT, O. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.
- LEJEUNE, P. *Autogèneses*. Les brouillons de soi. 2. ed. Paris: Éditions du Seuil, 2013.
- MACHADO, I. L. *Essai d'analyse du fonctionnement de l'ironie comme élément de communication*. 1988, 367 f. Thèse. (Doctorat en Didactique des langues) Université de Toulouse II, Toulouse, France.
- _____. Breves considerações sobre alguns conceitos de Ducrot. *Bulletin de Français Instrumental*, número 14, julho/1991, p.11-21.
- _____. A ironia como fenômeno linguístico-argumentativo. *Revista de Estudos da Linguagem*, ano 4, número 3, v. 2, jul/dez.1995, p.141-153.
- PEYTARD, J. *Mikhaïl Bakhtine*. Dialogisme et analyse du discours. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995.
- PROUDHON, P. J. Les confessions d'un révolutionnaire, pour servir à l'histoire de la révolution de Février, 1849. *Oeuvres*. Paris: Éd. Daniel Halévy, 1929, p.319-320.
- SALMON, C. *Storytelling*, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits. Paris: La Découverte, 2007.
- SPERBER, D. et WILSON, D. Les ironies comme mentions. *Poétique*, Paris, n.36, 1978, p.399-412.
- STAM, R. *Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

Recebido 28/10/2013

Aprovado 25/04/2014