

**ESTUDOS DE
LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea

ISSN: 1518-0158

ISSN: 2316-4018

Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea;
Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade de Brasília (UnB)

Pereira, Helena Bonito Couto; Rocha, Fernanda Reis da
O discurso irônico em narrativas curtas de Bernardo Kucinski
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 65, e6502, 2022
Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea; Programa
de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB)

DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-40186502>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323172149002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



O discurso irônico em narrativas curtas de Bernardo Kucinski

The ironic discourse in short narratives by Bernardo Kucinski

El discurso irónico en las narrativas breves de Bernardo Kucinski

Helena Bonito Couto Pereira*

Fernanda Reis da Rocha**

Resumo

A ironia consiste em um artifício linguístico-literário relevante para a constituição de discursos ambíguos, para a construção da comicidade ou, ainda, para o estabelecimento de uma atmosfera de combate e crítica política e social. O presente artigo visa analisar como se constrói a ironia nas narrativas curtas de Bernardo Kucinski reunidas em *Você vai voltar para mim e outros contos*, que apresentam personagens expostas às situações de opressão e violência durante a ditadura militar brasileira. Verificou-se o papel decisivo do emprego da ironia para conduzir à interpretação das narrativas, fazendo confluir todo o potencial desse recurso para a denúncia de arbitrariedade e violência vigentes no contexto turbulento da ditadura militar.

Palavras-chave: Bernardo Kucinski, ironia, ditadura militar.

Abstract

Irony consists on a relevant linguistic-literary tool, either to construct ambiguous discourses as to develop the comical sense, or even to establish a critique environment about political and social conflicts. The present paper aims to analyze in Bernardo Kucinski short stories published at *Você vai voltar pra mim e outros contos* which presents characters in violent and oppressive situations during Brazilian military dictatorship. It was noted that the employment of the irony turned into a decisive role to conduct the narrative interpretation, that conjoin all the potential of this resource to expose the arbitrary act and the violence from the turbulent context of the Brazilian military dictatorship.

Keywords: Bernardo Kucinski, irony, military dictatorship.

Resumen

La ironía consiste en un dispositivo lingüístico-literario relevante para la constitución de discursos ambiguos, para la construcción de la comedia o, aun, para el establecimiento de una atmósfera de combate y crítica política y social. Este artículo tiene como objetivo analizar cómo se construye la ironía en las narrativas breves de Bernardo Kucinski reunidas en *Você vai voltar para mim e outros contos*, obra que presenta personajes expuestas a situaciones de opresión y violencia en la dictadura militar brasileña. Se constató el papel decisivo de la utilización de ironía para conducir la interpretación de los relatos, confluendo todo el potencial de este recurso para la denuncia de arbitrariedades y violencias ocurridas en el contexto turbulento del régimen militar.

Palabras-clave: Bernardo Kucinski, ironía, dictadura militar.

As diversas manifestações artísticas da contemporaneidade vêm apresentando uma característica que conduz à reflexão acerca do universo no qual se encontram inseridas: a recorrência ao discurso irônico. Tal constatação é expressa também nas palavras de Brait (1996), ao comentar o fato de que

* Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. [0000-0002-1642-5447](http://orcid.org/0000-0002-1642-5447). E-mail: helenabonito.pereira@gmail.com

** Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil. [0000-0002-9984-5323](http://orcid.org/0000-0002-9984-5323). E-mail: neferzita@uol.com.br

a ironia expressa por um enunciado, mesmo não sendo elemento estruturador de texto, conta necessariamente com os elementos implicados na dimensão enunciativa. Se é possível dizer que a ironia acontece como conflito entre enunciado e enunciação, isso significa que as duas instâncias estão articuladas, relacionadas de uma forma particular e própria à constituição do processo irônico (Brait, 1996, p. 106).

As obras literárias, que suscitam enorme variedade de representações da realidade, não teriam como se abster dessa tendência, carregando em seus textos – não raras vezes – o questionamento, a denúncia e a ruptura em relação a concepções e comportamentos preestabelecidos.

O presente texto discute as narrativas curtas integrantes de *Você vai voltar pra mim e outros contos*, publicadas por Bernardo Kucinski em 2013. São objetivos deste estudo analisar os recursos literários empregados pelo narrador, em especial a ironia, verificar como tais recursos interferem em sua leitura e, finalmente, identificar os efeitos decorrentes desse processo.

Empreende-se inicialmente a retomada da conceituação e dos agentes envolvidos, bem como das implicações do emprego da ironia no discurso literário, assumindo como arcabouço teórico textos de Hutcheon (2000) e Brait (1996). Com foco voltado principalmente para duas narrativas, a que empresta seu título à obra e “A mãe rezadeira”, discutem-se o autor e seu contexto de produção; sua temática; a estrutura de suas narrativas; as possíveis inferências acerca de realidade *versus* ficção; e, principalmente, os elementos que instauram a possibilidade de uma leitura pautada por um discurso irônico que conduz à reflexão política. Nesse momento analítico, o próprio texto literário torna-se o principal material de suporte, acrescido – quando necessário – da teorização de críticos anteriormente elencados e também de outros como Kehl (2014), Maliska e Souza (2012) e Duarte (1986; 2019).

Ironia, uma complexa construção discursiva

Presente em diferentes áreas do conhecimento – linguística, retórica, artes (entre elas, a literatura), filosofia, – a ironia apresenta-se como um recurso de conceituação variável e intrinsecamente dependente dos diferentes enfoques sob os quais pode ser trabalhada.

Considerando-se a existência de um certo consenso entre teóricos pesquisados (Brait, 1996; Pereira, 2015; Duarte, 2006), a ironia pode ser definida como um processo argumentativo, discursivo e comunicativo com posicionamentos e significações que transitam entre o real e o figurado, o dito e o não dito, sem dar margem a uma interpretação única frente ao universo enfocado. Além disso,

a ironia pode ser assegurada como uma manifestação aberta a várias significações e que nenhuma delas deve ser considerada correta, pois a ironia elimina o equilíbrio do sentido das palavras, permitindo a possibilidade [sic] de inúmeros sentidos indefiníveis. Pode-se afirmar também que a ironia configura-se como uma voz que expressa um ponto de vista contrário ao significado natural da proposição. Seu propósito é desmascarar, por dentro, vestir a máscara para depois arrancá-la, mesmo que parcialmente, ou de forma sutil no espaço plural do não-dito; inclusive as máscaras e artifícios que ela mesma criou internamente enquanto arte (Maliska e Souza, 2012, p. 8).

Para o estabelecimento eficaz desse jogo linguístico-literário, concorrem de modo constante e coeso três diferentes instâncias: o ironista, o interpretador e o contexto.

Guiado pela intenção de denunciar problemas e de abalar posicionamentos totalizantes e absolutos, o ironista (escritor ou enunciador) lança sinais diretos e indiretos, por meio de recursos textuais diversos (alusões, ambiguidades, jogos de palavras e imagens, repetições, paralelismos etc.), sinais indicadores de que sua produção significa algo além do que aparenta, e de que qualquer interpretação deve ser pautada pelo espírito crítico e pela tentativa de aprofundamento (Carignano, 2007; Hutcheon, 2000). Ou seja:

Nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente,

isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (Duarte, 1994, p. 55).

Participante decisivo para a instauração da ironia, o interpretador (leitor ou enunciatário) deve, a partir de seu repertório de conhecimento, decodificar ou captar ditos e interditos presentes em um texto, refletir sobre eles e assumir uma postura ativa a ponto de ser considerado seu “coprodutor” (Pereira, 2015; Alavarce, 2009):

a colaboração do leitor para a decodificação da mensagem textual é imprescindível, pois alguns textos [...] nos oferecem infinitas possibilidades de relacionamento, e cabe ao receptor, através de suas projeções representativas e da estrutura de apelo do texto, ocupar seus vazios, o não dito. Sendo assim, podemos considerar o texto artístico não só uma construção do autor, como também uma reconstrução do leitor. Cabe-lhe dirigir, organizar, interpretar o texto que oferece o autor (Maia, 1999, p. 15).

O contexto configura-se como o último elemento dessa tríade: seja em nível circunstancial (a situação de elocução ou interpretação), textual (a produção discursiva ou escrita como um todo) ou intertextual (as relações entre o texto principal e aqueles com os quais apresenta pontos de contato), seu manejo consciente pelo ironista e seu conhecimento e compreensão por parte do interpretador são cruciais, uma vez que uma palavra, uma frase ou um acontecimento não são irônicos *a priori*, somente o são quando postos em relevo diante de um pano de fundo em um momento específico e delimitado (Duarte 2006; Hutcheon, 2000). Nesse sentido, afirma Brait:

o signo é um elemento pertencente a um sistema, que tem um significado que vai ser identificado pelo convededor desse sistema. A palavra, por sua vez, é uma unidade de discurso que participa de uma dimensão significativa diferente, na medida em que, contextualizada, atualiza de maneira particular o signo, exigindo do receptor a competência interpretativa, a compreensão, e não simplesmente a identificação. O mesmo se dá com as diferentes formas de recuperação do já-dito que, pertencendo a um determinado sistema, a uma determinada formação discursiva, a um universo de valores, vai ser identificado por um receptor que conhece esse sistema de referência (primeira condição para que a ironia possa se realizar) e que, além disso, comprehende e interpreta sua presença num outro contexto, num outro discurso (segunda condição para a realização do efeito irônico) (Brait, 1996, p. 110-111).

O diálogo eficaz entre esses polos fomenta o surgimento e a consolidação de algumas características centrais do jogo irônico. Ainda que inúmeras combinações possam ocorrer entre elas, nos limites deste estudo, é possível distribuí-las em três grupos.

O primeiro deles consiste na tríade formada por ambiguidade, transitividade e instabilidade: a ironia constrói-se no limite entre duas instâncias, nem sempre contrárias ou totalmente divergentes entre si (o dito e o não dito; o real e o ideal; o literal e o figurado). Ademais, nada obriga à escolha de uma das vertentes: a liberdade de mover-se entre elas é justamente o que propicia a pluralidade, a oscilação, a opacidade e o diálogo aberto tão procurados por esse processo argumentativo e comunicativo (Maliska e Souza, 2012; Muecke, 1995).

Hutcheon (2000) sintetiza esses pontos característicos, postulando que o discurso irônico invocaria sempre as atmosferas relacional, diferencial e inclusiva, ou seja:

a ironia “acontece” [...] no espaço *entre* o dito e o não dito (e que os inclui). O que eu quero chamar de sentido “irônico” é inclusivo e relacional: o dito e o não dito coexistem para o interpretador, e cada um faz sentido em relação ao outro porque eles literalmente “interagem” [...] para criar o verdadeiro sentido “irônico”. O sentido “irônico” não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito [...]: ele é sempre diferente – *o outro do dito* e mais que ele (Hutcheon, 2000, p. 30).

Outro ponto relevante é a intencionalidade, advinda do ironista ou do interpretador. Essa intenção é imprescindível para que o texto irônico seja compreendido e interpretado como tal. Em outras palavras, “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia ‘acontecer’” (Hutcheon, 2000, p. 22-23).

E, por fim, o terceiro ponto refere-se ao caráter transideológico e político, visto que o jogo irônico comporta em si a denúncia, a crítica (em nível individual ou coletivo, particular ou público), o desejo de questionar. Por meio de uma interpretação reflexiva e consciente de suas arestas, tanto o ironista como o interpretador adquirem a capacidade de gerar tensões, conflitos e dissonâncias; de desestabilizar conceitos, ideias, pensamentos e posicionamentos; de desvendar e iluminar aspectos antes encobertos e obscuros; de destituir antigos discursos cristalizados e tidos como oficiais. Para Carignano:

No modo irônico, a linguagem dobra-se sobre si mesma questionando toda pretensão de adequação entre realidade e linguagem. Desta maneira a ironia supõe um grau de refinamento que a torna mais ‘realista’ tanto por sua autoconsciência quanto pela capacidade crítica que se desprende dela. A ironia proporciona um paradigma linguístico radicalmente autocritico, não só em relação ao mundo, mas também à capacidade de adequação da verdade das coisas à linguagem (Carignano, 2007, p. 284).

Estabelecidos tais pressupostos teóricos, a ação seguinte consiste na análise das narrativas “Você vai voltar para mim” e “A mãe rezadeira”, buscando compreender como tais elementos são mobilizados nos textos de Kucinski.

A ditadura militar como alvo da ironia nas narrativas de Kucinski

Lançada em 2014 pela editora Cosac Naify, a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* reúne vinte e oito – dentre as mais de cem – narrativas escritas por Bernardo Kucinski entre os anos de 2010 e 2013. Assim como em sua primeira produção ficcional, a obra *K. relato de uma busca*, o fio condutor central dessas breves narrativas é o regime militar, com sua atmosfera opressiva e seu poder de afetar (muitas vezes de modo trágico) a trajetória de vida não só de militantes de esquerda, mas também de seus familiares e amigos, dos segmentos sociais e profissionais (como artistas e jornalistas) de onde emergiram e dos cidadãos brasileiros de modo geral (Kucinski, 2014).

Antes de adentrar a ficção, vale destacar componentes biográficos que a esta se relacionam, pois o envolvimento do autor com esse contexto extraliterário é substancial e pessoal: sua irmã Ana Rosa Kucinski, doutora em Química e professora na USP e seu cunhado, Wilson da Silva – ambos antigos militantes da Ação Libertadora Nacional (ALN) – integram a lista de 136 nomes elaborada pela Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos e anexada à Lei 9.140/1995 (Brasil, 1995). Ambos desapareceram em abril de 1974, porém a revelação de que teriam sido torturados e assassinados somente viria a ocorrer anos depois, através dos relatos de antigos oficiais ligados à repressão, como Amílcar Lobo, tenente-médico do DOI-CODI/SP durante a ditadura (Brasil, 2007), e Cláudio Guerra, ex-delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) (Netto e Medeiros, 2012). Levando em conta as circunstâncias, é relevante a afirmação de Maria Rita Kehl:

Passado um tempo subjetivo em que o silêncio e o estupor são as únicas reações possíveis ante o evento traumático, as vítimas e testemunhas se põem a falar. Ou a escrever. Não é um capricho: é uma necessidade. É preciso compartilhar o acontecido com o outro, os outros. [...] As vítimas de todas as experiências de terror sentem necessidade de incluir cada terrível fragmento do Real no campo coletivo da linguagem, como forma de diluir a dor individual na cadeia de sentido que recobre a vida social (Kehl, 2014, p. 15-16, grifo nosso).

Entre os elementos estruturadores dessas narrativas, dos quais podemos citar a recorrência ao paralelo ficção/realidade, a multiplicidade de vozes e pontos de vista (e também de partida), a crítica, aberta ou velada, voltada contra os militares, as organizações de esquerda e a sociedade em geral, a problemática da memória e da luta em prol da verdade, destaca-se a ironia (ainda que muitas vezes camouflada e indireta), em especial em “A mãe rezadeira” e “Você vai voltar pra mim”, narrativas analisadas neste artigo. Contudo, tal recurso também se faz presente em contos como “Terapia de família”, e “A instalação”, abordados brevemente a seguir.

Em “Terapia de família”, a ditadura configura-se como um elemento desencadeador de desentendimentos e desajustes familiares que se prolongam no tempo. O protagonista é filho de um antigo preso político que, desde a libertação do pai, com a anistia, tornou-se mais hostil aos familiares, isolando-se no quarto, sem estudar nem exercer qualquer atividade profissional. Depois de muita insistência, concordou em participar de sessões de terapia em família, nas quais apenas externava seus problemas durante os anos em que o pai estivera preso.

O desfecho do conto se dá na última sessão de terapia, quando o filho decide intimidar e constranger todos os presentes, com acusações aos pais e até ao psicanalista, condenando ao mesmo tempo o capitalismo e a psicanálise:

só o filho falou. A todos *surpreendeu sua linguagem elaborada*. *Acusou os pais de o empurrarem para trabalhar mesmo sabendo que as relações de trabalho no capitalismo eram criminosas e o próprio trabalho, alienante*. Garantiu que não ia se humilhar a esse ponto; deixar que os patrões explorassem sua mais-valia. Depois *acusou o psicanalista de violar a ética profissional* ao conversar com os pais sobre ele. Em seguida, discorreu longamente sobre a psicanálise, que para ele não passava de charlatanice. *É um instrumento de controle social, disse, categórico*. *Uma forma de domesticação das pessoas para aceitarem o trabalho como um imperativo*. Falou sem deixar que o interrompessem. Acusou Freud de impostor e de agente do sistema. Disse que ele inventou a psicanálise para as pessoas se inculparem, quando a causa de tudo eram o capitalismo e a repressão sexual. Disse que de todos o único que prestava era Wilhelm Reich. O pai a tudo escutava, impressionado, *quase embevecido* (Kucinski, 2014, p. 38-39, grifos nossos).

Nessa ótica desfocada, o jovem mostra ter assimilado com enormes distorções a ideologia pela qual lutara seu pai. Embora reconheça que as relações de trabalho no capitalismo resultam em alienação, o jovem não pretende se submeter ao trabalho por considerá-lo humilhante. Distorce o papel da psicanálise, reduzindo Freud a “agente do sistema” e criador da psicanálise “para as pessoas se inculparem”.

A grande ironia encontra-se no comportamento paterno aludido ao final da passagem – não apenas surpreendido, mas “quase embevecido” – ou seja, em uma posição ambígua: ele teria, como ouvinte e intérprete do discurso, conseguido detectar as denúncias (diretas e indiretas) e perceber que seu posicionamento ideológico foi assimilado pelo filho, porém de forma absolutamente enviesada? O seu orgulho viria apenas da “linguagem elaborada” do falante e com a qual ele não esperava confrontar-se? Tais perguntas não encontrariam respostas definitivas, contribuindo de forma incisiva para a instalação da ironia.

O conto “A instalação” gira em torno da visita, aparentemente banal, que uma mulher faz a sua prima, por muita insistência desta última, que lamentava não terem se conhecido antes, em decorrência de inimizade entre seus pais. Sem maiores detalhamentos, logo no início o leitor toma conhecimento de que a protagonista sofre as sequelas de torturas a que havia sido submetida:

Dez anos haviam passado. O tique nervoso na sobrancelha esquerda, reflexo condicionado das cacetadas, sumira com dois anos de divã, mas a lesão no tendão, de quando a penduraram no pau de arara ficou para sempre. Se soubesse da escadaria, não teria vindo (Kucinski, 2014, p. 136).

Surpreende-se a protagonista ao chegar na residência da prima, “um palacete [...] circundado por um muro tão alto que mais parecia uma fortaleza” (Kucinski, 2014, p. 136). Em seu interior, sobre móveis pesados, ostentam-se adornos de extremo mau gosto, acentuado pela escolha de objetos que aparecam ser o que não são, ou seja, pecam pela falta de autenticidade: “um pomposo bar de pseudojacarandá, com balcão de plástico marmorizado e prateleiras repletas de taças de vidro imitando cristal”, além de “pratos decorativos de louça pintados de ouro falso”.

A partir dos componentes espaciais, o discurso irônico alcança seu ápice quando a protagonista vê, na cozinha, um arranjo decorativo diferente de tudo o que vira até então:

A cozinha era ampla. No centro, um *fogão a lenha* fora de uso, de alvenaria e cimentado vermelho, *servia de suporte a uma montagem inusitada*, que nossa personagem *achou muito bonita e original*. Parecia uma instalação de *arte antropofágica*. Finalmente uma *obra de bom gosto*, pensou.

A peça era composta de *cachos de banana* carnudos e abundantes envolvendo *um longo vergalhão de madeira envelhecida, erguido como um totem*. Os bagos de banana iam do verde profundo ao dourado voluptuoso, passando pelo amarelo-ouro, o laranja, o marrom, um *completo arco-íris tropicalista*. Curiosa, ela perguntou: [...]

- E aquela haste no meio?

- É lembrança do meu marido; é o *pau de arara* que o *Oswaldo ganhou dos colegas quando se aposentou da polícia*.

Ela sentiu um *frio subindo pela barriga* e logo o beliscar pesado dos *tiques na sobrancelha* (Kucinski, 2014, p. 137, grifos nossos).

O primeiro item a destacar-se nesse fragmento é o fogão, cuja descrição remete a uma esfera de conservadorismo e tradicionalismo (a lenha, a rusticidade de seus materiais basilares); visto ser de modelo ultrapassado e fora de uso, assim como outros tantos existentes em outras partes da casa, invoca ainda a ideia de apego ao passado. Além disso, sua centralidade em um cômodo amplo, combinada a uma cor forte e vibrante (o vermelho) e à manutenção de uma determinada temperatura (quente) permitem que o visualizemos como uma espécie de coração, não só da cozinha, mas da residência como um todo.

Acima do fogão a lenha encontra-se o artefato responsável por atrair a atenção da protagonista, que assume, para ela, o status de única obra artística e de bom gosto ali presente, que remeteria à antropofagia, movimento marcante no modernismo brasileiro. Os elementos que o compõem – um cacho de bananas em diferentes gradações e tons de verde e amarelo abarcando uma haste comprida e de aspecto antigo –, quando vistos em conjunto, evocam a imagem idealizada e comumente associada ao Brasil: cores intensas, riquezas naturais, exuberância tropical.

A quebra de expectativas e a reviravolta do conto viriam com a revelação final de que a estrutura dessa peça corresponde a um pau de arara, instrumento de tortura constantemente utilizado (não só) durante o regime militar. Desse momento em diante, a aura positiva e monumental anteriormente emanada do objeto (visto sua comparação com um “totem”) transfigura-se na dor da figura feminina principal. Diante do falso objeto artístico, frio na barriga e tiques na sobrancelha reavivam na personagem a memória dos traumas físicos e emocionais das violências do passado, ainda não superados, apesar de tratamento e terapia. Tão falsificada quanto outros objetos observados na casa, essa instalação, longe de ser a obra de arte que evocaria a devoração simbólica do outro, é uma peça destinada à eliminação literal do outro, instrumento usual nas sessões de tortura que resultaram em morte física, emocional e moral de incontáveis vítimas.

É válido também advir daí uma situação irônica, não só relacionada especificamente a essa narrativa, mas às manifestações artísticas produzidas após grandes fatalidades: será possível extrair beleza de acontecimentos revestidos de crueldade e sofrimento? Tal estetização contribuiria para certa banalização da história oficial ou para a sua revisão crítica? Com base nessas interrogações, cogitamos ser tanto a cozinha como a instalação ali exposta possíveis representações sarcásticas de nosso país nos anos militares e nos períodos democráticos posteriores, em que o anseio pela preservação de tradições (inadvertidamente permeadas de elementos sem autenticidade) e a preocupação em construir uma imagem de beleza e singularidade não se realizam sem o emprego da opressão e da violência.

Expostas essas duas primeiras leituras analíticas, concentremo-nos, a seguir, nos textos selecionados como escopo deste trabalho.

A mãe rezadeira

Publicada em sua versão preliminar pela *Revista do Brasil*, a narrativa “A mãe rezadeira” acompanha as constantes visitas de uma mãe a seu filho – nenhum deles nomeado diretamente –, encarcerado há anos na condição de “preso político” e à espera de um futuro permeado por incertezas: a condenação a uma longa pena, a inclusão em uma lista de militantes a serem trocados por um cônsul estrangeiro sequestrado ou até mesmo o desaparecimento e a morte –

destinos que, de modo geral, não chegavam ao conhecimento do público nem da família. Ressalte-se, logo no início, a dedicatória “Ao Ottoni Fernandes Filho” (Kucinski, 2014, p. 131). Militante da ALN desde os primeiros anos da ditadura, Ottoni teria sido preso no Rio de Janeiro em 1970 e condenado a dezessete anos de reclusão, uma das mais longas penas do período. Pressionado por meio de ameaças e violências a entregar o nome e o paradeiro de outros companheiros de luta, escapou das torturas mais atrozes sem revelar nenhuma das informações desejadas, valendo-se de documentos falsos, forjados por ele mesmo antes de sua captura (Jornalista..., 2013).

Segundo a *Revista do Brasil* (Militância..., 2013), tais fatos verídicos serviram de inspiração a Kucinski não só para a escrita de “A mãe rezadeira”, mas também de outro conto presente na obra (“Um homem muito alto”), provavelmente objetivando homenagear o jornalista – vítima de um infarto fatal em dezembro de 2012 – por sua engajada trajetória pessoal e profissional. Diretor de Comunicação do Instituto Lula e secretário executivo da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República entre 2007 e 2010, Ottoni havia construído uma sólida e longa carreira na *Gazeta Mercantil*, em vinte e um anos de serviço nas mais distintas áreas da empresa. Ao assumir o cargo de diretor internacional da Empresa Brasil de Comunicação em 2012, teria sido um dos responsáveis pela diversificação de verbas de publicidade a veículos de comunicação de pequeno porte, o que contribuiu para alguma democratização em informações; ademais, poucos meses antes de sua morte, prestou importante depoimento à Comissão Nacional da Verdade, ocasião em que se propôs a colaborar para a investigação e localização de antigos centros de tortura (Jornalista..., 2013).

A estrutura do conto, em forma de três curtos fragmentos enumerados, é determinante para conduzir a uma leitura irônica, graças às construções paralelísticas e ao contexto que as envolve. Como exemplo de paralelismo mostram-se as frases, ao final de cada um dos blocos, nas quais o narrador-observador assume as falas que pertenceriam ao filho: “Disse à mãe que estava bem, para não se preocupar, trazer cigarros na próxima visita” (Kucinski, 2014, p. 132); “Disse à mãe que estava bem, mas precisava muito da redução da pena” (Kucinski, 2014, p. 133); e “Ele disse à mãe que chegaram a incluí-lo na lista dos que seriam soltos [...] mas depois deram preferência a um companheiro [...] idoso. Estou bem, ele disse à mãe, como sempre dizia” (Kucinski, 2014, p. 133-134).

A opção por uma temática ligada a dois campos de conhecimento tão passíveis de posicionamentos contrastantes, como a História e a Política, já colaboraria, inicialmente e por si só, para despertar no leitor uma atitude mais atenta e cautelosa frente a esse texto, uma vez que:

as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são [...] as áreas em que se investe mais capital emocional: religião, amor, moralidade, política e história. A razão é, naturalmente, que tais áreas se caracterizam por elementos inherentemente contraditórios: fé e fato, carne e espírito, emoção e razão, o eu e o outro, dever-ser e ser, teoria e prática, liberdade e necessidade. Explorar estes ironicamente é adentrar uma área em que o leitor já está envolvido (Muecke, 1995, p. 76).

Entretanto, a ironia começa a ganhar contornos após a apresentação de duas listas de nomes: na primeira, formulada por uma organização de esquerda, estão os presos políticos que seriam trocados pelo cônsul sequestrado. Desse modo, ela significa vida, passando a representar, para o personagem masculino, uma chance real de liberdade e de saída do ambiente opressor da prisão e do Brasil ditatorial:

Aquela era a sua primeira visita depois que sequestraram o cônsul da Suíça, exigindo a libertação de trinta presos políticos. Durante o rebuliço na cadeia, com a expectativa de quem entraria na lista e de quem não entraria, suspenderam as visitas.

O filho já estava preso havia três anos. Embora não fosse do grupo que sequestrara o cônsul, deram como certa sua inclusão na lista devido à enormidade de sua pena. Os trinta felizardos seriam enviados para a Argélia, e proibidos de voltar ao Brasil (Kucinski, 2014, p. 133).

Já a personagem feminina central redige outro rol de nomes, semelhante ao anterior, no qual constata uma violenta e cruel realidade, possivelmente divergente daquela imaginada por ela caso seu filho integrasse os trinta felizes contemplados com o exílio: “A mãe, que acompanhava,

zelosa, tudo o que saía nos jornais sobre a ditadura e os presos políticos [...] compusera uma lista dos que haviam sido libertados daquela forma. Depois, no passar dos meses, foi marcando com uma cruz da morte os nomes dos que haviam regressado clandestinamente [...] Trinta e duas cruzes" (Kucinski, 2014, p. 133).

Em substituição às ideias e aos sentimentos de alívio e de libertação, imperariam agora as prerrogativas de medo, de perigo e de possibilidade iminente de morte, conduzindo a protagonista a alterar drasticamente suas preces, como se observa mais adiante.

Explica-se essa mudança pela própria forma de apresentação do contexto histórico ficcionalizado na narrativa: inicialmente, são pequenos indícios e menções indiretas aos comportamentos repressores e agressivos empregados pela ditadura e de suas consequências – "Maltratado, mas inteiro de corpo, ele minimizou as manchas arroxeadas; já estão sumindo, ficaram no interrogatório. [...] Lá fora ele vivia apavorado, sempre fugindo, trocando de esconderijo, escapando de raspão. [...] Embora o coletivo exaltasse a resistência mesmo dentro da cadeia, no íntimo ele sabia que para ele tinha acabado. [...] Fora condenado a dezessete anos, pena desproporcional se comparada à de outros, pegas com arma na mão" (Kucinski, 2014, p. 131-1332).

Em outro momento, correspondente ao terceiro fragmento do conto, a crueldade e a violência dos militares revelam-se nas ações instauradas principalmente durante os mandatos dos generais Médici (1969-1974) e Geisel (1975-1979): os premeditados, porém dissimulados, desaparecimentos e assassinatos políticos – "os nomes dos que haviam regressado clandestinamente e apareciam nos jornais como desaparecidos, ou atropelados, ou atingidos em confronto. Trinta e duas cruzes. Era como se os militares já os estivessem esperando, tocaíados para vingar a humilhação que lhes havia sido imposta" (Kucinski, 2014, p. 133).

A violência transita do nível individual ao coletivo: enquanto as suas primeiras formas atingiram os militantes de esquerda (o filho, nesse caso específico), as seguintes disseminaram-se e provocaram dor e sofrimento não só nos opositores diretos, mas na sociedade brasileira em geral, representada principalmente pelos familiares e amigos dos que "foram desaparecidos" (Kucinski, 2012, p. 26) por esse governo autoritário.

Comentou-se em tópicos anteriores que o ironista – nesse caso, o escritor sob a voz de seu narrador observador – busca, em maior ou menor medida, refutar e relativizar aspectos do mundo a sua volta, que sejam merecedores de um pensamento mais crítico e aberto a discussões. Nem sempre as opiniões convergem para um ponto fixo, ante que Maliska e Souza (2012, p. 9) consideram que "o objetivo de quem ironiza é revelar valores que se colocam como únicos e verdadeiros, denunciar problemas e acontecimentos culturais, sociais e históricos. A ironia sempre tem um alvo, e normalmente tem o propósito de evidenciar o ponto crítico que envolve, funciona como um protesto, diante das posições sociais em que se encontram os interlocutores do discurso irônico".

Embora construída de modo progressivo, a ironia somente alcança seu ápice com a seguinte fala proferida pela mãe, "– Graças ao bom Deus, meu filho. Eu rezei tanto pra você não ser solto" (Kucinski, 2014, p. 134).

Com uma composição frasal semelhante aos outros dois momentos em que o narrador-observador delegara a voz à personagem: "– Meu filho, rezei tanto pra você não ser preso. [...] – Meu filho, eu rezo tanto pra te soltarem logo" (Kucinski, 2014, p. 132), essa prece final da mãe, quando observada fora do contexto em que foi empregada, aparentemente seria contraditória em relação ao que se espera de uma mãe zelosa. Somente o conhecimento e a lembrança da situação a lhe servir de pano de fundo, ou seja, a chance de o filho, ao integrar a lista de presos libertados, tornar-se um alvo direto da violência extrema dos militares, permite compreender o alinhamento desse desejo com os elencados anteriormente. Sendo assim, é essencial reconhecer o fato de que "não criamos significado fora de situações particulares. A criação de significados é sempre uma atividade que ocorre num contexto específico [...] a atribuição e produção de significado – irônico ou não – é uma atividade social" (Hutcheon, 2000, p. 90).

Vale ressaltar ainda que, enquanto as duas primeiras orações da protagonista apresentam-se no início de seus respectivos blocos, atuando como marcadores meta-irônicos (Hutcheon, 2000)

a chamar a atenção do leitor para a possibilidade de a ironia integrar o discurso, a última prece encerra o último fragmento textual e também a narrativa como um todo. A opção do escritor por tal organização colaboraria não só para o estabelecimento de um suspense, de uma quebra de expectativa e um choque no leitor, mas também para apresentar as ambiguidades desse universo social, político e crítico tão associado ao procedimento irônico. Ou, como ressalta Duarte (2006, p. 20), “a ironia não é apenas uma questão de vocabulário, não se resumirá, portanto, a uma inversão de sentido de palavras, mas implicará também atitudes ou pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que as palavras não têm um sentido fixo e único, mas podem variar, conforme o contexto”.

É no imbricamento de todos esses aspectos estruturais (as reiterações, os paralelismos, as gradações na apresentação e caracterização do contexto, a voz da protagonista feminina ecoando em momentos determinantes) o local onde a ironia instalar-se-á: transitando entre o dito e o não dito; relativizando e subvertendo certezas, pensamentos e ações tidas como indiscutíveis e estanques; instituindo novas dimensões, posicionamentos e pontos de vista; provocando no leitor um sentimento de estranhamento e de mal estar, mas ainda sim o incitando a enxergar o mundo (ficcional e real, por que não?) sob um prisma mais reflexivo, aberto e crítico.

Você vai voltar para mim

Já em “Você vai voltar pra mim”, a sua notável concisão talvez seja um dos fatores da contundência com que sua leitura atinge o leitor. Trata-se da estrutura “clássica” do conto, que se inicia próximo de seu desfecho, encenado por um número reduzido de personagens, em uma única sequência temporal, com verbos, em sua maioria, no presente do indicativo. Apenas o espaço parece ampliar-se em relação aos demais componentes narrativos, por incluir o movimento: de um camburão para uma sala de audiências na Justiça Militar e de lá novamente para o camburão. O leitor pode ser induzido a interpretar a afirmação do título do conto em seu emprego habitual, que consiste, quase sempre, na expectativa de um reatamento após desentendimento amoroso. Todavia, a ação seguinte do mesmo personagem – “E riu” (Kucinski, 2014, p. 69) – pode criar de imediato a desconfiança quanto ao sentido usual do enunciado.

O título do conto reitera-se no primeiro enunciado de um de seus personagens: “ – Veja bem o que você vai dizer, não esqueça que *depois você volta para cá*; você volta para mim, ele repetiu. E riu. Bateu a porta do camburão e riu” (Kucinski, 2014, p. 69, grifo nosso).

A protagonista, prisioneira política, é conduzida à primeira audiência, o que lhe dá certeza de que não será assassinada na prisão, pois a existência de um processo resulta na suspensão das sessões de tortura e na impossibilidade de “desaparecimento” dos prisioneiros. Conforme o veredito do juiz, ela poderá ser encaminhada a um presídio feminino, onde cumprirá sua pena de modo menos aviltante. Preparada para o depoimento, a prisioneira sabe que deve apenas confirmar as razões do indiciamento, sem fazer nenhum comentário adicional. Não pode mencionar as sevícias a que foi submetida, cujas marcas estão em seu corpo, porém sob a roupa nova, pois “Todos a querem bem-apresentada” (Kucinski, 2014, p. 69).

O andamento tranquilo rompe-se em anticlímax abruptamente, quando a protagonista perde o controle que conseguira manter até então e explode em revelações. Havia assinado a confissão sob tortura, havia sido “pendurada” sete vezes pelo delegado. Diante de seus gritos, o juiz convocou todos ao seu gabinete, quando ela disse tudo. Não conseguiu parar de falar. Mostrou os hematomas nos braços e nos tornozelos, falou das palmadas, dos choques nos seios e na vagina, da ameaça de estupro, da simulação de fuzilamento, dos afogamentos, dos onze dias na solitária” (Kucinski, 2014, p. 70).

Cria-se a expectativa de um desfecho favorável à prisioneira, pois o juiz decidiu sua transferência para um presídio feminino e emitiu o respectivo alvará. Após alguma relutância, passa a crer no cumprimento da determinação do juiz, concordando em ser conduzida ao camburão. Eis então o anticlímax, instaurado pela ironia já antevista:

Vê, aterrorizada, entrarem pelo mesmo portão através do qual haviam saído para o tribunal.
O camburão para, a porta se abre.

O torturador diz, sorrindo:

– Eu disse que você ia voltar para mim, não disse? Vem, benzinho, vamos brincar um pouco.
Ele a agarra pelas canelas e a arrasta para fora.

Os outros em volta riem (Kucinski, 2014, p. 71).

Observa-se que os componentes da narrativa apresentam extrema concisão. Nada nesse relato escapa à precisão. Não há referências diretas a espaço ou tempo, nem descrições de ambientes. Nem mesmo as personagens têm nome. A caracterização da protagonista revela-se, inicialmente, no preparo que lhe foi oferecido (roupas novas e boa apresentação), para dissimular os sinais da tortura e, posteriormente, em sentido contrário, na exibição das marcas da violência. Por meio dessa ironia referente à aparência da protagonista, compõe-se um jogo no interior da narrativa que complementa suas extremidades, a ironia inicial (induzindo uma falsa leitura) e a final (reiterando as iniquidades). A sensação de estranhamento e um indefinível mal-estar são despertados no leitor, conduzindo-o à reflexão e aprofundando sua consciência de uma realidade que, ousa-se esperar, tenha sido abolida para sempre da vida nacional.

Assim, a ironia instaurada com a afirmação inicial do conto só adquire sentido ao final, o que lhe confere uma força extraordinária, como fator de legítima revolta e de inconformismo ante toda a crueldade empregada pelos militares contra os prisioneiros. A falsa indução a um possível epílogo feliz consiste em uma ironia que torna muito mais contundente a denúncia contra as arbitrariedades, a tortura, o aniquilamento físico e moral dos que se rebelaram contra o sistema:

Alguns vão ainda mais longe e afirmam que a ironia não apenas trabalha para apontar as complexidades da realidade histórica e social, mas também tem o poder de mudar essa realidade – pelo menos por um tempo [...]. Tal mudança só é possível por causa da natureza transideológica da ironia: enquanto pode-se usar a ironia para reforçar a autoridade, também pode-se usá-la para fins de oposição e subversão (Hutcheon, 2000, p. 52).

Considerações finais

Entre as inúmeras qualidades presentes nas produções literárias de Kucinski, Kehl ressalta duas que lhe seriam basilares: “*Liberdade*, por sinal, é palavra que define não apenas a escrita de Kucinski, mas sua atitude diante da vida política. [...] Liberdade que se torna mais ousada nessa coletânea, a começar pelo manejo da *ironia* ao abordar alguns aspectos da experiência das vítimas do terror militar brasileiro” (2014, p. 16-17, grifo nosso).

Essa liberdade enaltecida pela estudiosa, entrelaçada com coragem e ousadia, define a ficção do escritor. Em K. Relato de uma busca, *Os visitantes* e a coletânea a que nos referimos neste texto sobressai sua capacidade de mobilizar um estilo pessoal, de notável riqueza em recursos como a intertextualidade, a fragmentação, a multiplicidade de focos narrativos, e diversidade de assuntos que lhe servem de ponto de partida: a memória, o luto, a violência e o autoritarismo institucionalizados.

A ironia, por sua vez, instaurada nessas narrativas, encontra destaque, neste estudo, de maneira sucinta nos contos “Terapia de família” e “A instalação”, e de modo mais detalhado em “A mãe rezadeira” e “Você vai voltar pra mim”, como contribuição decisiva para a consolidação de uma postura e de um olhar crítico e reflexivo voltado para o mundo, a sociedade e a História. Em síntese, podemos afirmar, de acordo com Duarte (2019, p. 95), que “A ironia pode ser uma arma em um ataque satírico, uma cortina de fumaça que encobre uma retirada, um estratagema para virar o mundo ou alguém às avessas, ou um artifício que permite ao sujeito usar a linguagem e conviver harmoniosamente com sua falta e incompletude. Pode ser encontrada em palavras e atitudes, acontecimentos e situações, em consonância com as observações de Brait para quem

a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros" (Brait, 1996, p. 15).

A combinação desses aspectos demonstra o posicionamento ativo e político do escritor, consciente tanto da importância de trazer ao conhecimento do público acontecimentos e personagens históricos (sob uma roupagem ficcional) relegados ao esquecimento, principalmente em virtude dos debates polêmicos a eles vinculados, como de ficcionalizar episódios de um período tão complexo e marcado pela violência, opressão, truculência, a ponto de seus desdobramentos (políticos, econômicos, culturais, sociais e pessoais) repercutirem ainda hoje em nosso país.

Seja permeando o conto como um todo ou somente algumas de suas passagens; seja no tocante a um personagem ou situação específica experimentada; seja em sua capacidade de distanciar ou reaproximar fatos ou aspectos destoantes entre si, a ironia impõe nessa produção como recurso possibilitador e instituidor de uma atmosfera crítica, denunciatória e contestadora, reiterando o fato de que um determinado acontecimento histórico pode ser visualizado por prismas variados com base em instâncias como os seus experimentadores e o contexto pessoal, social, político, ideológico no qual estão inseridos.

Referências

- ALAVARCE, Camila S. (2009). A valorização do elemento dual e o papel do leitor. In: ALAVARCE, Camila S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica. Disponível on-line em: <http://books.scielo.org/id/5dcq3>. Acesso em: 11 out. 2019.
- BRAIT, Beth (1996). *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- BRASIL (1995). Lei nº 9.140, 4 de dezembro de 1995. Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação ou acusação de participação em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 19985. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1995/lei-9140-4-dezembro-1995-348760-normaactualizada-pl.html> Acesso em: 8 out. 2019.
- BRASIL (2007). Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à memória e à verdade: comissão especial sobre mortos e desaparecidos políticos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/centrais-de-conteudo/memoria-e-verdade/direito-a-memoria-e-a-verdade-2013-comissao-especial-sobre-mortos-e-desaparecidos-politicos/view> Acesso em: 8 out. 2019.
- CARIGNANO, Maria Laura Moneta (2007). *Eva Perón de Copi*. Ironia, história e mito na literatura contemporânea. *Estudos Linguísticos*. São Paulo, v. 36, n. 3, p. 281-287, set./dez. 2007. Disponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2007/sistema06/107.PDF> Acesso em: 8 out. 2019.
- DUARTE, Lélia Parreira (1989). Ironia, revolução e literatura. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*. Belo Horizonte, v. 11, n. 22-24, p. 92-113, 1989/2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/10164>. Acesso em: 8 out. 2019.
- DUARTE, Lélia Parreira (1994). Ironia, humor e fingimento literário. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Resultados de pesquisa: ironia e humor em literatura*. Belo Horizonte: UFMG. p. 54-78. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernos_pesquisa/article/view/11451 Acesso em: 8 out. 2019.
- DUARTE, Lélia Parreira. (2006) Arte & manhas da ironia e do humor. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda. p. 17-50. Disponível em: http://www.leliaparreira.com.br/images/ensaios/arte_e_manhas.pdf. Acesso em: 8 out. 2019.
- HUTCHEON, Linda (2000). *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

JORNALISTA Ottoni Fernandes ajudaria Comissão da Verdade a localizar centro de tortura (2013). *O Globo*, Rio de Janeiro, 1º jan. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/brasil/jornalista-ottoni-fernandes-ajudaria-comissao-da-verdade-localizar-centro-de-tortura-7248516> Acesso em: 11 out. 2019.

KEHL, Maria Rita (2014). A ironia e a dor. In: KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify.

KUCINSKI, Bernardo (2012). *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Expressão Popular.

MAIA, Maria Helena Pinheiro (1999). *As formas da paródia em O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

MALISKA, Mauricio Eugênio; SOUZA, Silvana Colares Lucio de (2012). A ironia e o humor: uma construção teórica. In: ENCONTRO DO CELSUL – CÍRCULO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO SUL, 10., 24-26 out. 2012, Cascavel. *Anais* [...] Cascavel: Unioeste, 2012, p. 1-10. Disponível em: [http://www.celsul.org.br/Encontros/10/completos/xcelkul_artigo%20\(158\).pdf](http://www.celsul.org.br/Encontros/10/completos/xcelkul_artigo%20(158).pdf) Acesso em: 11 out. 2019.

MILITÂNCIA de jornalista inspira contos de Kucinski. *Revista do Brasil*, n. 80, 16 fev. 2013. Disponível em: <https://www.redebrasiliatual.com.br/revistas/2013/02/militancia-de-jornalista-inspira-contos-de-kucinski/>. Acesso em: 11 out. 2019.

MUECKE, Douglas Colin. (1995). *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva.

NETTO, Marcelo; MEDEIROS, Rogério (2012). *Memórias de uma guerra suja*. Rio de Janeiro: Topbooks.

PEREIRA, Helena Bonito Couto (2015). O estudo da ironia em sala de aula. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 25-35, ago./dez. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3pDy4EZ>. Acesso em: 14 out. 2019.