

SIM NÃO TALVEZ¹: A IRONIA E A CONSTRUÇÃO DE EFEITOS DE SENTIDO DE SIMULTANEIDADE EM *PEDRO E PAULA*, DE HELDER MACEDO

Camila da Silva ALAVARCE*
Julio Miguel Domingues da Silva ALVES**
Larissa Bistafa Antunes de OLIVEIRA***

■ **RESUMO:** Este artigo analisa como os efeitos de sentido em *Pedro e Paula* (1998), de Helder Macedo, são atravessados pela ironia, elemento central na construção da narrativa. A partir da perspectiva de Hutcheon (1991), a ironia é compreendida como uma ferramenta discursiva fundamental para a articulação das identidades e das relações de poder na obra. Fundamentando-se também nas teorias de Hall (2006) e Rorty (2007), a análise investiga a identidade como um processo fluido e historicamente situado, bem como a construção das subjetividades pela linguagem. O maior exemplo desse efeito irônico manifesta-se na personagem Paula, cuja trajetória evidencia deslocamentos e negociações identitárias ao longo da obra.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. Feminino. Ironia. Simultaneidade.

Introdução: A crise provocada pela ironia: a realidade experimentada por disjunção

A ironia - esse modo muito particular de pensar o mundo e, portanto, de dizer-lo, de comunicá-lo - está relacionada a uma assimilação da realidade pelas vias do

* Camila da Silva Alavarce é professora no Departamento de Letras (DL) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atua como professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar), ministrando aulas, realizando pesquisas, orientando pesquisas no âmbito da Graduação e da Pós-Graduação, e publicando na área de Literaturas de Língua Portuguesa, com interesse especial pelos seguintes temas: a representação literária no espaço da Modernidade e da Contemporaneidade na literatura portuguesa; a ironia no contemporâneo e as relações que esse recurso estético engendra na literatura e nas discussões em torno dela; os estudos culturais e a tessitura de lugares estéticos – e de existência – mais acolhedores das minorias e das vivências de exceção. E-mail: camila.alavarce@ufscar.br

** Mestrando em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar). E-mail: julio.alves@estudante.ufscar.br

*** Mestranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar). E-mail: larissaantunes@estudante.ufscar.br

¹ O título do artigo faz referência ao primeiro capítulo, “Sim não talvez”, da obra *Vícios e Virtudes* (2000), de Helder Macedo.

diferente, do contraste - e não da repetição. Abrindo mão de uma comunicação, por assim dizer, “reta”, objetiva - em que saímos do A para chegar ao B - a ironia põe em cena um jogo com a linguagem propondo, de forma lúdica, leituras variadas entre o A e o B, recusando absolutos e complexificando bastante a comunicação, afinal de contas, “[...] o que diz, mesmo significando o contrário do que fica dito, é sempre mais do que fica expresso, porque muito fica pressuposto na partilha de subentendidos entre emissor e receptor.” (Ferraz, 1988, p. 27).

A parte mais importante - e convidativa - de se estudar a ironia se relaciona, em especial, à possibilidade de se experienciar um modo peculiar de apreensão da realidade na qual estamos inseridos e pela qual somos fatalmente afetados. O mundo existe na e pela linguagem e poderá, obviamente, ser experimentado de muitas maneiras diversas; como a Literatura também pode ser pensada a partir desse lugar (de representação do modo como temos assimilado a realidade que nos circunda), é difícil pensar a ironia fora de sua relação com a Literatura. Há, talvez, uma especificidade: a experimentação do mundo pelas vias da ironia envolve, invariavelmente, uma percepção do mundo por disjunção, fruto de um olhar arrebatado pela crítica.

Não é coincidência o fato de que a ironia tenha sido tão pensada pelos filósofos da segunda metade do século XVIII e pelos teóricos do Romantismo, afinal de contas, ao contrário dos Clássicos, que priorizam uma experimentação do mundo pelas vias do que é igual - imitando, perpetuando coisas, pensamentos, ideias, modelos já vistos, já criados - os Românticos, inaugurando a Modernidade, elegem uma percepção da realidade - e, portanto, da linguagem - que ilumina sempre o diferente, aproximando-se, portanto, de uma assimilação irônica do mundo. Como sabemos, esse privilégio concedido à diferença relaciona-se intimamente com a paixão pela crítica, que resulta, é claro, nas quebras, descontinuidades, na mudança, enfim, de padrões, de ideias, de pensamentos.

Como explica Richard Rorty, “o mundo não fala, só nós o fazemos” (Rorty, 2007, p. 30). Isso significa que aquilo que ainda não foi atravessado pela linguagem - partejado por ela - não tem existência, porque o mundo só existe na linguagem. Importa reconhecer, pois, a importância de olhar para o que temos parido pela linguagem - e, ainda, para o que não temos: para o que tem ficado do lado de fora, excluído. Estudar a ironia ainda hoje é, em grande medida, refletir filosoficamente sobre a contingência da linguagem e, sobretudo, sobre a possibilidade de um dizer mais “cheio”, mais acolhedor, menos submetido à rigidez das narrativas totalizantes - movimento que vai ao encontro das narrativas de Helder Macedo.

Já que a ironia diz muito mais do que aquilo que fica expresso, nos cumpre pensar justamente quais mundos possíveis são criados por esse modo de pensamento e, portanto, de assimilação do mundo que atua sempre na tessitura de entrelugares. A comunicação irônica, justamente por desautomatizar a linguagem, não atua apenas na representação de mundos dados mas, sobretudo, na criação de mundos

outros - e daí a sua potência. Como a nossa análise pretende demonstrar, a ironia se movimenta no sentido de relativizar absolutos, propondo lugares possíveis entre o “sim” e o “não”, entre o “bom” e o “mau”, entre o “certo” e o “errado” e, ainda, fazendo permanecer - sem estabelecer hierarquias - leituras variadas, descontínuas e contraditórias. Tais significados diferentes partejados pela ironia estarão fatalmente associados aos contextos de sua produção considerados em sentido amplo: social, cultural, histórico e estético.

Decorre principalmente disso a dificuldade de classificação da ironia - e talvez a não necessidade disso - uma vez que o acontecimento irônico é, acima de tudo, um fenômeno de comunicação. Para Ferraz, “alguns dos problemas da ironia têm-se complicado por se preferir falar da sua origem ou natureza, das suas possíveis classificações, sem se assumir, de antemão, que **a sua natureza é, basicamente, uma estrutura comunicativa.**” (Ferraz, 1988, p. 21, grifos nossos). Justamente em razão disso - de ser uma estrutura comunicativa - o acontecimento irônico está sujeito a modificar-se - ou, ao menos, a comunicar leituras diversas, de acordo com o contexto de sua produção, tendo, pois, uma vasta dimensão de possibilidades de significação. Assim:

O contexto restrito diz respeito à situação inerente à mensagem: as próprias palavras de uma expressão e a sua sucessão na frase ou a circunstância física em que se processa a manifestação da expressão [...] Mas o contexto lato não é menos essencial como informação subsidiária da mensagem [...] as convenções estabelecidas entre emissor e receptor: desde o conhecimento partilhado de uma mesma língua até as convenções culturais; na literatura, concretamente, as convenções poético-literárias (Ferraz, 1988, p. 22).

Logo, importa perceber que a estrutura da ironia será sempre comunicativa, se repetindo na literatura em diversos momentos estético-literários. Todavia, é fundamental não se perder de vista que a ironia - justamente por ser uma estrutura comunicativa - funcionará “comprometida” com discursos, pensamentos, leituras e, inclusive, lutas diferentes - sempre afinada ao contexto de sua produção.

Nesse sentido, a recusa das verdades fixas e a relativização dos lugares absolutos - efeitos de sentido tecidos esteticamente pelo atravessamento da ironia - esse questionamento constante das certezas não poderia, pois, estar mediando ou dando a ver exatamente as mesmas “coisas”, na Modernidade e na Pós-modernidade, por exemplo. Enquanto encontramos, nas narrativas do romantismo português, uma ironia que - produzida no contexto da Modernidade - parte do singular, do específico, almejando - paradoxalmente - algum absoluto, nas narrativas contemporâneas (em especial naquelas em que é possível uma aproximação com o conceito de pós-modernidade), a ironia concilia-se mais com uma outra inclinação, muito afinada à ideia de esvaziamento dessas narrativas absolutas e totalizantes.

Logo, no sentido da discussão proposta por Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991) - que propõe um diálogo entre a ironia e o modo de funcionar pós-moderno - não há uma construção narrativa no sentido de direcionar o leitor a uma leitura fixa, eleita como absoluta, norteadora. Ao contrário, por meio de uma técnica narrativa que proporciona a permanência de variadas perspectivas de leituras, o leitor é exposto a desconstruções narrativas que não apontam para lugar fixo algum. Isso porque, como temos explicado, o contexto é imprescindível não apenas para favorecer o acontecimento da ironia - no caso de o leitor conhecer ou não um contexto específico - mas também para desenhar alguns rumos possíveis para dada comunicação irônica. Logo, no contemporâneo, alinhada ao modo de pensamento - e, portanto, de funcionamento pós-moderno - a ironia, paradoxalmente, por apresentar a simultaneidade de muitas perspectivas de leitura, conduz o leitor a uma experiência de vazio, tecida naquelas narrativas que Borba (2007, p. 76) nomeia “literatura do vazio”:

A prosa do estranhamento, ou a escrita que compõe um jogo de projeções resistentes à apreensão da totalidade, ou ainda, aquela cujos elementos mínimos inscrevem uma imagem ao mesmo tempo econômica e vigorosa em seu efeito de expandir as mentes para outras cenas - essas seriam algumas das representações que potencialmente se ligam à literatura do vazio.

Importante notar que muito embora Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba não use a nomenclatura “pós-modernidade”, a sua reflexão dialoga de perto com os estudos de Hutcheon, na medida em que Borba traz à tona reflexões importantes sobre as teorias da contemporaneidade - de maneira que a sua concepção de “literatura do vazio” se aproxima da literatura atravessada por um modo de funcionar que Linda Hutcheon (1991, p. 23) nomeia como pós-moderno:

O pós-modernismo se distingue disso, não em suas contradições humanistas, mas no caráter provisório de sua reação a elas: ele se recusa a propor qualquer estrutura ou, como denomina Lyotard, qualquer narrativa mestra [...] que serviria de consolo para esses modernistas. Ele afirma que tais sistemas são de fato atraentes, talvez até necessários; mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios. Para Lyotard, o pós-modernismo se caracteriza exatamente por esse tipo de incredulidade em relação às narrativas mestras [...].

Se, na modernidade, a ironia está “a serviço” das contradições românticas, de modo que é impossível compreender os românticos sem compreender a ironia, aqui - na contemporaneidade - o uso da ironia perpassa também, é claro, uma “percepção do mundo por disjunção” (Ferraz, 1988, p. 20), mas nos conduz muito mais, desta vez - em diálogo com o conceito de pós-modernidade - à ausência de

leituras fixas e à consequente construção narrativa de um “efeito de sentido de suspensão” (Borba, 2007, p. 78). Logo, faz-se evidente a afinidade entre a ironia, que “expressa a impossibilidade do certo, do verdadeiro [...], recusando a certeza, o acabado das verdades feitas [...]” (Ferraz, 1988, p. 20) e um modo de funcionamento pós-moderno - também estético - que opera por dissonância, com vistas a revelar o caráter provisório de qualquer absoluto:

A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha começa a ruir. Pulando de um ponto a outro, o leitor acaba muitas vezes por simplesmente se abandonar ao ritmo da ironia: ele salta no precipício do não-sentido. Ao terminar a leitura, ele parece estar com as mãos vazias; na verdade ele leva apenas a certeza de que o único sentido da ironia é justamente a inexistência de algo como “o sentido” (Seligmann-Silva, 2003, p. 371-372).

Portanto, nas narrativas contemporâneas - especialmente naquelas atravessadas por um modo de pensamento (e, pois, de funcionamento estético) pós-moderno² - a ironia não apenas flerta com os efeitos de sentido relacionados à literatura do vazio, mas principalmente se coloca como ferramenta imprescindível na tessitura desses mesmos efeitos, na medida em que - por sua natureza de uma comunicação sempre dissonante - sustenta os vários olhares que a literatura pós-moderna tem almejado construir. Acreditamos que toda a obra ficcional de Helder Macedo e, em especial, *Pedro e Paula* (1998), é representativa dessa ficção que, recusando a rigidez das narrativas absolutas, propõe significados que sinalizam a ausência da plenitude e da totalidade do sentido.

Em consequência dessa proposta de descontinuidade que engendra novas perspectivas, a ironia - possibilitando a tessitura narrativa do contingente e da instabilidade - acaba causando, não raro, algum desconforto - justamente pela espécie de “convocatória de revisão, de reflexão” que impõe aos leitores. Portanto, ao fazer uso da ironia, em *Pedro e Paula*, Helder Macedo tece uma narrativa cujo movimento principal é o da descontinuidade. Isso favorece o estudo dos modos de funcionar da ironia na ficção contemporânea, ampliando, é claro, as percepções em torno desse conceito, mas não só: revisitá-la ironia hoje, pelas vias da literatura

² “Em outras palavras, o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (d. Kroker e Cook 1986). [...] aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 20).

macediana, nos permite refletir sobre como temos produzido conhecimento e, ainda, sobre como temos experimentado a realidade no contemporâneo.

Ironia, contingência e solidariedade³: a construção simbólica das personagens femininas atravessadas pelo abuso

“Eu não desejo que as mulheres tenham poder sobre os homens, mas sobre si mesmas”

Wollstonecraft (2017, p. 124).

Em meio ao jogo sempre presente entre verdade e mentira, real e ficcional, sonho e realidade, dentro e fora do texto literário - sempre tecendo caminhos que buscam diluir as fronteiras entre “lugares” extremos - o escritor Helder Macedo constrói - também em *Pedro e Paula* - personagens femininas com identidades complexas, cujo traçado repousa invariavelmente na ambiguidade e na ausência de contornos rígidos, escapando, pois, às categorizações simples, dicotômicas. Em linhas gerais, esse traçado das personagens femininas em Helder Macedo se deve, em grande medida, a construções narrativas que têm como prioridade dar a ver de que maneira as experiências relacionadas ao ser mulher estão, ainda hoje, atreladas às vivências de exceção, de margem, de violências, enfim.

Nesse contexto, personagens femininas como Natália, do romance homônimo de 2009, Joana, de *Vícios e Virtudes* (2000), e Paula, de *Pedro e Paula* (1998), foco deste artigo, emergem como figuras multifacetadas que confrontam a visão patriarcal descrita por Simone de Beauvoir (1949). Segundo a autora, na referida cultura de base patriarcal, a mulher é posicionada como “o Outro” em uma relação de submissão ao homem, concebido como o absoluto em oposição ao feminino:

Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é – qualquer que seja sua magia – o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito. As mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusesse para si em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens. (Beauvoir, 1980, p. 90).

Portanto, na relação tão delicada entre um autor masculino e a construção de uma personagem feminina, Helder Macedo supera a visão limitante do patriarcado ao criar personagens que escapam de clichês: ao contrário, elas representam a complexidade do feminino. Portanto, sua escrita reflete uma busca pela alteridade, ao tratar o feminino não como o reflexo de sua experiência masculina, mas como uma dimensão distinta e plural. Em entrevista, Macedo afirma:

³ O título da seção do artigo faz referência à obra de Richard Rorty, *Contingência, Ironia e Solidariedade* (2007), que foi utilizada como um dos aportes teóricos neste tópico.

Quanto a essa personagem ser mulher e eu, seu autor, ser homem, já sugeri há pouco que gosto de escrever sobre quem não sou. E não há ninguém mais diferente de quem sou do que uma mulher... Aliás creio que as personagens mais vivas dos meus romances tendem a ser as femininas (Medeiros, 2011, p. 5-6).

Tal abordagem confere às suas personagens femininas um protagonismo genuíno, permitindo que desafiem estruturas que buscam limitá-las e assumam os seus próprios desejos. Essa perspectiva - que dialoga com o conceito de pós-modernidade de Linda Hutcheon (1991) - também se aproxima das reflexões de Stuart Hall (2006) sobre identidades fragmentadas na pós-modernidade - “Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (Hall, 2006, p. 9), desmontando, portanto, a visão tradicional de um sujeito unificado.

Nesse sentido, experimentando violências variadas - e reagindo de maneira diversa a esses abusos - as personagens femininas de Helder Macedo representam a busca de caminhos outros - sobretudo em si mesmas - num exercício de reconfiguração de suas identidades, para lidar com a opressão, com o silenciamento, com a violência, enfim, que marcam a cultura patriarcal. Entre elas, Fernanda é uma personagem que sofre violência de Pedro quando ele tenta impor sua vontade sobre seu corpo, pressionando-a a realizar um aborto e oferecendo-lhe dinheiro para o procedimento, que ela recusa. Esse conflito marca a ruptura entre os dois, e Fernanda desaparece da narrativa. Quando ressurge, já transformada, ocupa uma posição de poder como delegada regional e reencontra Pedro, retomando o relacionamento, mas agora em novos termos. Antes, uma jovem revolucionária que ele via como indefesa e necessitada de proteção, Fernanda agora adota uma postura segura e calculista, assumindo uma lógica mais capitalista e voltada para o lucro. Sua trajetória evidencia não apenas a mudança de suas convicções ideológicas, mas também a inversão da dinâmica de poder entre os dois.

Já Ana, mãe de Pedro e de Paula, é tecida com os fios de uma perversidade direcionada à própria filha - repetindo fielmente o mandamento patriarcal segundo o qual as mulheres devem se estranhar mutuamente, em vez de se unirem e se fortalecerem - como mulheres (nesse caso, mãe e filha) que vivenciam experiências tão próximas e tão difíceis. Ana, frustrada, triste pelas escolhas que fez - e por aquelas que não fez - se projeta em Paula, invejando a liberdade da filha. Ana deseja a vida da filha e essa identificação chega ao ponto de Ana manter relações sexuais com o Pide – colega de trabalho de José –, enquanto lhe pede que a chame de “Paulinha”, como afirma o Pide ao Pedro: “E depois a senhora sua mãe também queria que eu demonstrasse nela própria, que lhe chamasse Paulinha.” (Macedo, 1999, p. 129). Ana, portanto, de maneira muito triste, sofre a violência sexual do Pide, que, na realidade, estava obcecado por Paula; Ana se alia a quem jamais poderia, sobretudo por ser a mãe de Paula, por ser mulher também violada e que,

tradicamente, “colabora” sendo cúmplice da violência que aquele homem almejava contra a sua filha - numa absurda quebra de expectativas em relação à romantização sempre fajuta da maternidade.

O ponto alto dessa construção narrativa complexa é, com certeza, a personagem Paula, cuja tessitura se faz pelos fios da ironia. Em entrevista concedida à professora Camila da Silva Alavarce, da UFSCar, em um evento acadêmico em que foi homenageado⁴, explica Helder Macedo,

Ironia é aquilo que dá perspectiva. E isso aprendi muitíssimo lendo Machado de Assis, que foi um escritor extremamente importante pra mim. Ironia joga com ambiguidade, não é? Sempre. É uma coisa, mas não é bem assim, porque a ironia traz uma perspectiva diferente ao próprio enunciado. E, portanto, é uma tentativa de dar perspectiva. Em pintura, há perspectiva. Geralmente, em escrita, há menos perspectiva. A perspectiva exige um elemento de simultaneidade. Ao mesmo tempo que se mostra uma coisa, está se mostrando outros elementos dessa coisa (Helder, 2024, 1:29:27 - 1:30:28).

Fica assim compreendida a criação e o uso reiterado, em seus romances, de técnicas narrativas refinadas, como é o caso da ironia, uma vez que o que se almeja é, justamente, a construção de efeitos de sentido de simultaneidade. Em lugar da arbitrariedade de uma escrita que nos leva sempre ao mesmo “caminho” de assimilação do mundo, Helder Macedo escolhe, pois, um pensamento criativo empenhado em tecer a dúvida, o talvez e o tempo condicional.

A ironia - cuja prerrogativa básica é a sustentação técnica da ambiguidade - vem ao encontro, é claro, desse movimento narrativo para a simultaneidade, para a construção de muitas perspectivas. A comunicação irônica é mais complexa, podendo ser tecida de maneira simples, num nível *mais* textual (dizer uma coisa e querer significar outra), mas também operando em arranjos estéticos mais abrangentes dentro da narrativa - privilegiando uma atuação que se dá num nível mais macroestrutural, semântico - como acreditamos que a ironia ocorre (*mais*) em *Pedro e Paula* e, especialmente, na construção da personagem Paula.

Logo, a ironia resulta frequentemente em uma espécie de “convocatória” do leitor que, diante dessa ficção: ou - preguiçoso e esquadrinhado - abandona a narrativa, ou aceita o convite para participar do jogo que impõe como regra a criação de inúmeras e vertiginosas possibilidades de leitura. Para Antonino Pagliaro,

⁴ HELDER MACEDO: UMA HOMENAGEM AO ESCRITOR, AO CRÍTICO AO POETA, 1., 2024, São Carlos: Grupo de Estudos CEILI (UFSCar), 2024. Disponível em: <https://doity.com.br/holder-macedo-uma-homenagem-ao-escritor-ao-criticoo-ao-poeta>. Acesso em: dia 27 mar. 2025.

Definir a ironia é tarefa extremamente difícil, que não se pode desempenhar em poucas palavras, pois não conseguimos encontrar em pouco tempo o conceito oposto. **Habituados como estamos a mover-nos mentalmente entre dois pólos opostos, um dos quais afirma e outro nega - bonito/feio; bom/mau; verdadeiro/falso; justo/injusto - quando se trata de fixar conceitos intermédios, vemo-nos em embarracosa dificuldade** (Pagliaro, 1967, p. 5, grifos nossos).

Difícil chegar a um “conceito oposto” à ironia, mas certamente podemos alcançar qual seria um “movimento” oposto àquele encontrado nas narrativas tecidas pela ironia: o de uma linguagem mais “reta”, mais objetiva, que visa tão somente dizer algo, de certo modo, fixo. A ironia, ao colocar em movimento um modo de utilização da linguagem que prioriza o jogo, a brincadeira, entra no espaço da literatura, do poético, favorecendo, pois, a construção narrativa de lugares ficcionais menos rígidos, mais intervalares - e, portanto, acolhedores de perspectivas diferentes.

Logo, em Helder Macedo, a construção narrativa explora as complexidades das relações humanas, revelando um fazer narrativo empenhado em tornar imprecisos os limites entre real e ficcional, “verdadeiro” e “falso”, história real e história inventada. Nesse panorama, a criação de personagens femininas - como comentamos em relação à Fernanda e à Ana - vai além de meros complementos narrativos, assumindo protagonismos que desafiam estereótipos e aprofundam o debate sobre liberdade e identidade – ou a busca por esses elementos. Esse olhar crítico sobre a tradição literária e social faz lembrar a perspectiva pós-moderna, na qual há uma reflexão constante sobre os valores culturais; como apresenta Linda Hutcheon (1991): “[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991, p. 19). De modo que as narrativas que têm um “funcionamento” pós-moderno não propõem absolutos, mas atuam construindo paradoxos, questionando as “narrativas-mestras”⁵ sem negá-las completamente, fazendo permanecer e tornando simultâneas, pois, possibilidades variadas de leitura para uma mesma situação.

Paula é descrita pelo narrador de forma marcante: “Paula chegara a Londres na véspera, sem pré-aviso, de mochila aos ombros, blue jeans, uma nota de cinco libras, um endereço incerto e uma fotografia antiga de Gabriel” (Macedo, 1999, p. 36-37). Tal descrição ressalta o impulso e a determinação que definem a sua personalidade. Durante o encontro com Gabriel, Paula revela mais sobre sua

⁵ Linda Hutcheon, em *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), utiliza o conceito de “narrativas mestras” para se referir às grandes metanarrativas que historicamente estruturaram o pensamento ocidental, legitimando discursos de poder e impondo versões hegemônicas da realidade. Influenciada por Jean-François Lyotard, Hutcheon argumenta que a literatura e a cultura pós-modernas operam por meio de uma ironia autorreflexiva que subverte e desconstrói essas narrativas, sem necessariamente abandoná-las por completo.

sexualidade, como quando afirma: “E depois fui para a cama com tudo o que era gente, e às vezes quase nem era” (Macedo, 1999, p. 47). Portanto, rompendo com os limites impostos pelo pensamento patriarcal, que reprimem a expressão feminina do desejo. Bell Hooks (2018, p. 95) aponta como essa repressão é estrutural:

O pensamento sexista ensinado às mulheres desde o nascimento deixou claro que o domínio do desejo sexual e do prazer sexual era sempre e somente masculino, que apenas uma mulher de pouca ou nenhuma virtude diria ter necessidade sexual ou apetite sexual. Divididas pelo pensamento sexista entre o papel de madona e o de puta, as mulheres não tinham base para se construir sexualmente. [...] Nesse mundo, uma mulher que tem desejos provavelmente encontrará a interseção entre seu desejo e seu medo.

Paula é “uma mulher que tem desejos” e, portanto, na linha de Bell Hooks, sofrerá, em razão disso, interdições. Empenhado na construção de uma personagem feminina cujo traço principal talvez seja, de fato, o da liberdade - e daí a sua tessitura pelas linhas complexas da ironia - o narrador de *Pedro e Paula* nos conta sobre a decisão de Paula de cortar o seu hímen cirurgicamente: “Fui à médica, expliquei-lhe as minhas razões, pedi-lhe que me abrisse o hímen com o bisturi. **Não queria que a minha virgindade fosse uma coisa que pudesse ser perdida.**” (Macedo, 1999, p. 47, grifo nosso). Passagens como essa - que se repetem ao longo de toda a narrativa - nos colocam, a nós leitoras e leitores, em um estado de suspensão, de vertigem, à procura de leituras-outras e de ressignificações que deem conta do conteúdo narrado.

Inevitavelmente - graças à estrutura patriarcal internalizada - recuperamos de nosso repertório a narrativa-mestra, absolutamente cristã, de que “a virgindade feminina é algo santo, que se deve preservar”; no entanto, - embora não destituída - ela já “vem” atravessada pela realidade contingente (mas possível) da matéria narrada, podendo, então, ser olhada - essa narrativa-mestra - de uma outra perspectiva possível e, então, rasurada, posta em xeque. Diante dessa descontinuidade, que se apresenta paródica e, portanto, ironicamente - ou seja, diante da recusa narrativa a repetir narrativas mestras de toda ordem - somos chamados, portanto, a criar um novo vocabulário⁶.

⁶ Richard Rorty, contrariando a ideia de verdade como descoberta, propõe que abandonemos a ideia de “natureza intrínseca” e enfrentemos a contingência da linguagem (Rorty, 2007 p. 34). Isso significa a recusa a uma “compreensão das coisas como elas realmente são” (p. 34), que resulta, pois, do entendimento da ideia de verdade como construção - na e pela linguagem. A consequência imediata é o pensamento de que podemos criar vocabulários cada vez melhores no sentido de dar a ver o que se pretende. Esse reconhecimento leva a “uma imagem do progresso intelectual e moral como uma história de metáforas cada vez mais úteis, e não de uma compreensão crescente de como as coisas realmente são.” (Rorty, 2007, p. 35).

Importante notar que Paula, por não acreditar na visão da castidade feminina como algo santo, poderia simplesmente ignorar esse assunto, se relacionando sexualmente, pela primeira vez, sem o sentimento de “entrega de sua pureza, de seu corpo, enfim, a um homem” - ela é hétero. Todavia, a personagem construída por Helder Macedo escolhe possuir o controle de sua sexualidade, contrariando a lógica patriarcal descrita por Bell Hooks (2018) e, principalmente, buscando tomar do homem a possibilidade da sensação de poder que *poderia* advir do sentimento (dele) de posse de seu corpo de mulher - metaforizada, nesse caso, no hímen rompido - e perdido - “pela primeira e única vez”.

Esse diálogo entre uma percepção religiosa, enrijecida e absoluta do mundo - e do corpo feminino - e uma percepção narrativa descontínua, singular e feminina que, sem mencionar explicitamente “a narrativa mestra cristã”, a retoma e a olha com desconfiança, relativizando a sua pretensão de totalização - esse diálogo é irônico. Ele põe em cena uma assimilação desconfortável “do real” - ainda mais para um pensamento conservador -, uma vez que abala a certeza do absoluto (hímen cristão, puro, intacto, a ser perdido pela penetração de um falo), e o faz sem atribuir um caráter de verdade absoluta ao relativo, que a narrativa - em diálogo - propõe (hímen como uma “pele” sem importância que pode ser aberta com um bisturi por sua “dona”). Os leitores e leitoras, arremessados no entrelugar, “encontram-se em embaracosa dificuldade” (Pagliaro, 1967, p. 5), já que - nesse lugar *entre* absolutos e relativos, lugar de muitas vozes - não há nenhuma definitiva: nele, o sujeito (se quiser “ficar”), precisa criar os seus caminhos e as suas leituras *outras* de mundo.

No mesmo sentido, há também na narrativa passagens em que se nota a ironia acontecendo - funcionando - num nível narrativo mais simples, porque coloca em dissonância percepções menos abrangentes do “real”. Um exemplo disso é quando Paula utiliza de sua sensualidade para atrair a atenção de Gabriel, como se pode perceber no trecho em que há uma insinuação ambígua de sua nudez, quando Paula responde ao convite de Gabriel para irem comprar roupas no dia seguinte: “Ah bom [...] prefere-me vestida. Pois é. Está bem. Até amanhã. Sonhos felizes.” (Macedo, 1999, p. 42). Em seguida, como consequência à provocação de Paula (prefere-me vestida ou prefere-me nua?) Gabriel acaba refletindo justamente sobre a questão da nudez de Paula e sobre seus sentimentos:

[...] se ele fosse capaz de neutralizar o amor que pela primeira vez julgava que sentia, recusar a banalidade da relação possível que ela também certamente não poderia querer mesmo que quisesse, mais livre do que ele. Dormiria nua? Os mesmos laivos loiros no púbis? Encontrar o amor para não amar (Macedo, 1999, p. 42-43).

De maneira muito coerente com um pensamento criativo que se desenha empenhado em reunir uma simultaneidade de olhares diferentes para o

mundo – priorizando a instabilidade em lugar do absoluto - Helder Macedo tece as personagens masculinas com os fios da repetição desses mesmos padrões que são postos em xeque, na narrativa, pelos femininos. Assim, ao contrário do encantamento sentido por Gabriel, a liberdade de Paula - especialmente no que diz respeito à sexualidade - é recriminada pelas figuras masculinas de seu pai e irmão. José Montês espera que a filha abandone suas ambições artísticas e assuma o papel que se espera dela dentro de um mundo patriarcal, tornando-se esposa e mãe o quanto antes:

[...] o pai queria-a de regresso imediato a Moçambique onde, dizia, se pode tanto ser pintor como em qualquer Europa. Em todo o caso considerava que já era altura de ela assentar, deixar-se de fantasias, quando muito ir ensinar desenho no Liceu Salazar mas de preferência marido e filhos. “Asas cortadas antes de saber se as tenho. Com a melhor das intenções, estou certa, quanto mais cedo menos dói.” (Macedo, 1999, p. 37).

Aliado a José Montês, seu pai, Pedro é mais um retrato da repetição do patriarcado dentro da ficção macediana. A certa altura do romance, ainda quando estudante de medicina e residindo em Lisboa, Pedro envia uma carta aos seus pais em Moçambique, dedicando parte de sua mensagem a compartilhar suas angústias e falsos moralismos em relação à irmã gêmea. Logo no início da carta, Pedro exibe seu cínico caguete: “não vos quero alarmar”, advertindo-os sobre os possíveis riscos à estabilidade e à moral familiar que Paula representa. Ele escreve, na carta, que a irmã conseguiu uma médica que “faz tudo o que lhe pede” e que até “lhe dá pílulas anticoncepcionais clandestinas”, mas que “pelo menos não corre o risco de ficar grávida, de ter de fazer um desses horríveis abortos clandestinos” (Macedo, 1999, p. 66).

O leitor atento percebe a hipocrisia de Pedro, pois ele próprio enfrentará, como comentamos, a gravidez indesejada de Fernanda e, apesar de lhe dar dinheiro para um aborto clandestino, recebe de volta a quantia e vê seu desejo frustrado. Assim, sua preocupação revela, na verdade, um incômodo mais profundo: a impossibilidade de manter o corpo feminino - no caso o de Paula - sob sua supervisão e censura. Mais tarde, ao final da obra, essa impotência o levará a um ato perverso para com a irmã: após uma sequência de violências psicológicas, Pedro violará sexualmente a irmã.

Repetindo, pois, os mandamentos da cultura patriarcal, Pedro se coloca na posição de pai e juiz da moralidade de Paula. Sua interpretação da conduta da irmã é de que ela age em um sentido de transgressão, rompendo com as normas sociais que ele considera naturais. Alega que Paula “é que vive ‘à experiência’. Como se não houvesse limites naturais. Como se todas as regras morais fossem um desafio. Só servissem para serem violadas.” (Macedo, 1999, p. 66). A frustração de Pedro

é, por conseguinte, a frustração da norma patriarcal, que atua no controle sobre a liberdade feminina e reforça uma lógica essencialista que naturaliza as normas sociais em torno da figura feminina, tratando-as como verdades incontestáveis. Seu desconforto advém da recusa de Paula em aceitar tais restrições e seguir o caminho considerado “natural” para as mulheres. Para Pedro, há um modelo preestabelecido do que significa ser mulher e, consequentemente, de como sua irmã deveria se comportar para ser digna desse papel.

Essa tensão entre a visão normativa de Pedro e a autonomia de Paula em relação a essa visão sugere uma leitura da personagem feminina como um elemento disruptivo dentro da repetida e opressora estrutura patriarcal. A postura de Paula desafia as categorias fixas que definem o que é moral ou imoral, o que é certo ou errado. As acusações de Pedro sugerem uma possível leitura de Paula como uma figura amoral, que abusa de sua sensualidade e age de forma cruel com os familiares. As insinuações evocam o estereótipo das *femme fatales*, personagens que fogem da representação submissa das mulheres e utilizam, principalmente, a sexualidade para causar problemas aos amores, como também apontam Jankowiak e Ramsey: “The fatale prototype is portrayed as an active agent whouses physical attractiveness, intelligence, and guile to dominateand often destroy husbands and lovers.” (Jankowiak e Ramsey, 2000, p. 58)⁷.

No entanto, Paula ultrapassa também esse arquétipo: a sua sexualidade é evidente e seu amor por Gabriel, genuíno: ela não busca destruí-lo, revelando - graças à sua liberdade - a possibilidade (que a cultura patriarcal deseja nos tomar) de ser uma mulher que se apodera de sua sensualidade, colocando-a em movimento de maneira independente e, ainda, a mulher que ama um homem, Gabriel, desejando partilhar a vida inteira com ele.

Helder Macedo, tendo em mira a construção da ideia de liberdade para essa personagem, tece Paula nesse espaço das simultaneidades - um lugar *entre* qualquer absoluto, preenchido por muitas possibilidades de ser e de se dizer. Logo, Paula não se encaixa nem no papel tradicional de mulher submissa, nem no espaço da *femme fatale*, como quer a visão patriarcal.

Esse delineamento de Paula nos espaços intermédios se mostra durante toda a narrativa e, em especial, em sua relação com Gabriel. Assim, ela demonstra momentos de entrega, passividade e sensualidade, como no trecho:

Paula experimentou as últimas invenções de Mary Quant, Vanessa Frye, James Wedge, mais um little black dress para irem à ópera, já agora também uma malinha de mão dos anos 20, sapatos vermelhos, roxos ou pretos?, **Gabriel**

⁷ “O protótipo da femme fatale é retratado como uma agente ativa que usa a atratividade física, a inteligência e a astúcia para dominar e, muitas vezes, destruir maridos e amantes” (Jankowiak e Ramsey, 2000, p. 58).

sempre insistindo que mais e Paula a deixar-se ir brincando de boneca sexuada, comentando com ele cada prova, encorajando opiniões (Macedo, 1999, p. 44, grifos nossos).

Nesse jogo - todo ele atravessado e sustentado pela ironia - Paula é tecida no espaço *entre* a “passividade”, no sentido de aceitar - como uma boneca - que Gabriel a vista, a admire, comentando cada prova de roupas e, ao mesmo tempo, sendo “sexuada”, ou seja, exercitando a sua sexualidade e o seu desejo por esse homem. Importante notar, nesse sentido, a justeza da expressão “boneca assexuada” - irônica por excelência, na medida em que reúne olhares dispare, fazendo permanecer leituras em torno de uma disjunção inesperada: passiva-ativa.

Nesse mesmo movimento de construção de simultaneidades, Helder Macedo tece, muitas páginas depois, a primeira noite de amor sexual entre Paula e Gabriel:

Daí a correlacionada noite catártica que acabou com os dois na cama e com ela sabe-se lá se tão embriagada como dizia a precisar que ele a regenerasse como só um pai poderia, num corpo de que se tornasse a origem, **e ela silenciosa, nua, exposta, aberta, num sonho profundo real ou fingido, ou seja, em expectante oferecimento das necrofilias que a fizessem reviver** [...]. Fosse o que fosse, **aquele ativo oferecer de passividades eróticas**, aquela incestuosa submissão filial ao desejo que ela nele **ativamente** soubera desencadear, **sabendo também ambos que ela era a agente e ele o paciente, ela a iniciadora e ele o iniciado**, veio a tornar-se, em sucessivas glosas, noite após ansiada noite, no mágico veneno que ressuscitou o meu amigo Gabriel do limbo dos mortos-vivos [...] (1999, p. 145, grifos nossos).

Novamente, Paula habita o espaço - por ela eleito - do entrelugar, revelando, por meio de sua construção estética fluida, que pode ocupar o lugar que desejar no envolvimento amoroso, com liberdade, com criatividade. Essa passagem vem exatamente ao encontro da imagem ambígua, comentada anteriormente, conferida à Paula pelo narrador: “boneca assexuada” - sinalizando ironicamente a possibilidade de Gabriel “brincar” com ela, como bem entender (ou seja, de ser “submissa”), porque ela lhe oferece, *ativamente*, as suas “passividades eróticas”, nessa performance amorosa-sexual encenada por ambos.

Assim, se posicionando às margens do senso comum, Paula é construída como uma personagem que refigura o presente, oferecendo novas possibilidade de vivência para o feminino que pode, inclusive, conciliar elementos paradoxais - nos fazendo lembrar a discussão importante de Bhabha (2013) :

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato

insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (2013, p. 29, grifos nossos).

Logo, Paula personifica essa perspectiva e chega a celebrar essa forma descontínua de pensar, evidenciando o contraste entre o seu ponto de vista e o de Pedro, ainda preso a narrativas mestras que reprimem a autonomia feminina, legitimando o poder do homem sobre a mulher. Enquanto ele a discrimina, Paula, em resposta, declara:

Mas vou-lhe dizer em que é que o mundo melhorou. Para esta gente nova, para a minha geração [...] para todos nós pela primeira vez desde sempre o amor, o sexo, os instrumentos do amor escusam de estar associados ao pecado, como nos catecismos, ou à doença, como nos poetas românticos. Deus está em época de banhos, distraiu-se, já não sabe se é homem ou mulher, há antibióticos, há a pílula. Vai ver que foi por isso que os rapazes e as raparigas da King 's Road se tornaram tão parecidos. Porque podem ser (Macedo, 1999, p. 45-46).

Em suma, Paula emerge como uma personagem que desafia e transcende os limites impostos pelas narrativas do patriarcado, ocupando o entre-lugar descrito por Bhabha (2013). Sua postura evidencia uma ruptura com as convenções sociais, ao mesmo tempo que concilia contradições e abraça a pluralidade pós-moderna.

Portanto, a narrativa apresenta figuras femininas de enorme complexidade, cuja subjetividade é atravessada por frustrações, desejos e identidades em constante mutação. A construção narrativa de Fernanda e também de Ana dá a ver, de maneira diferente, modos de ser que descontinuam os discursos circundantes, fixos, de centro, sobre a mulher. É sobretudo em Paula, no entanto, que encontramos, de fato, a tessitura dessa possibilidade de muitas perspectivas narrativas, de muitos olhares diversos que sinalizam esses “espaços-projeto”, essas criações de outras maneiras de ser mulher.

Fernanda, Ana e Paula são atravessadas por situações de violência perpetradas por homens e esses abusos e, principalmente, o modo como elas reagem a isso - seguindo o raciocínio de Stuart Hall (2006, p. 39) - vão preenchendo com outras cores as identidade dessas mulheres, nos lembrando que a identidade será sempre um processo em andamento: em diálogo, em contato com as experiências vividas. Arriscamos dizer que o que coloca Paula em evidência é, sobretudo, a sua realização narrativa como personagem que representa uma contingência potente no sentido daquela “interrupção da atuação do presente” (Bhabha, 2013, p. 29) que comentamos antes.

Num sentido diferente de Ana e de Fernanda, Paula escolhe não flertar mais com o poder - pelo menos não com esse entendimento mais comum do poder como um tipo qualquer de colonização do outro ou de si mesmo. Fernanda e Ana, embora representem uma figuração disruptiva, se aproximam desse tipo de poder específico, o tomam para si de alguma maneira, *repetindo* estruturas opressoras. O poder encenado pela personagem Paula, se é que assim o podemos nomear, está na contramão: ele consiste em estar ela habitada de si mesma, podendo agir de maneira livre e absolutamente singular. A performance sexual “daquele *ativo* oferecer de *passividades eróticas*” é uma excelente metáfora para o que estamos tentando dizer: a identidade - inclusive a feminina - pode ser não apenas disruptiva mas, inclusive, contraditória. Esse pensamento por disjunção, que culmina na construção de Paula, por Helder Macedo, é sustentado tecnicamente pela presença da ironia:

[...] esta é, parece-me, uma consequência última da ironia: a procura de uma síntese no que, objetivamente, se apresenta como incompatível. Expressão máxima dessa procura é a tentativa de conciliação dos dois elementos paradigmáticos de uma oposição: o absoluto e o relativo (Ferraz, 1987, p. 18).

Logo, toda a movimentação narrativa de Paula nos dá a ver a criação de instabilidades, tensões e contingências que não se resolvem, não se fixam “aqui” ou “ali”, provocando, invariavelmente, um abalo na certeza do absoluto - mas também do relativo: ativa, passiva, transgressora, submissa, amante, irmã, filha, mulher, mãe - livre, Paula nos mostra que pode ser quem quiser, movimentando e criando a sua identidade de maneira singular, de acordo com a sua maneira particular de elaborar os acontecimentos. A partir da metáfora da “boneca sexuada”, a construção de Paula e, consequentemente, as suas escolhas nos mostram - pelas malhas da ironia - que só é capaz de prescindir do poder quem efetivamente o detém.

Considerações finais

Mas finalmente qualquer coisa de fundamental quebrara mesmo em Paula em relação ao irmão. Estava livre dele. Afinal era dele que tinha andado a querer libertar-se todos aqueles anos. Foi o que finalmente percebeu. Livre do poder que ele tivera sobre ela mesmo naquilo em que de fato a ajudara e de que haviam ficado restos mais ou menos consentidos por ela. Mas porque livre, agora também indiferente a tudo que a ele a ligara tão profundamente, da identidade visceralmente partilhada desde antes nascerem, da gratidão que genuinamente, que exageradamente sentira ser-lhe devida e que agora continuava a reconhecer como um fato a ser reconhecido, mas só isso (Macedo, 1999, p. 209).

O trecho acima marca o momento simbólico da emancipação de Paula, uma ruptura definitiva com a relação de poder que a mantinha atrelada ao irmão. No entanto, essa liberdade lúcida de Paula está sujeita tanto às contingências do universo opressivo das narrativas mestras quanto às expectativas que esse universo impõe. Pedro, que supostamente sempre desejou proteger a irmã, revela sua índole ao abusar sexualmente dela. A consumação do estupro na narrativa tem um impacto profundo, pois além de evidenciar a verdadeira dinâmica de poder entre os gêneros, Pedro personifica a violência - com o agravante do incesto, reafirmando uma estrutura social em que a autoridade masculina também se sustenta na violação dos corpos femininos.

O abuso, objetivando subjugar Paula, ilustra, mais uma vez na obra, o caráter de Pedro e aquilo que ele representa - não somente a Paula, mas para um tipo de moral dominante espelho da realidade. Paula, como vimos até então, é uma personagem que oscila no péndulo do poder, abrindo espaços entre ideias fixas e desafiando verdades estabelecidas. Sua libertação do irmão não é absoluta, mas vulnerável, e é essa ambiguidade que a narrativa nos revela de forma contundente. Ou seja, é evidente que Paula é uma personagem liberta, todavia, lamentavelmente, isso não a torna imune à violência do irmão.

Estaria Paula livre desse abuso se se libertasse antes do irmão? Até que ponto o seu polissêmico “pois é” - usado por ela no decorrer da narrativa para evitar tensões com o irmão - foi uma defesa eficaz? No último capítulo do romance, Macedo revela os destinos das demais personagens e os desdobramentos na vida de Paula treze anos após o episódio do abuso. Pedro permanece impune, sem enfrentar consequências pelo crime cometido, o que sugere uma escolha narrativa que reforça a impunidade estrutural da violência patriarcal, ou seria essa impunidade também uma escolha de Paula?

É nesse território das escolhas que Paula reafirma e reconfigura sua identidade, marcada pela complexidade e pela simultaneidade de perspectivas, mas vulnerável - como não poderia deixar de ser - a questões externas. Como artista e pintora, ela assume um papel de criação de significados que estão articulados pela ironia macediana. A revelação tardia de que Paula teve uma filha, Filipa, traz à superfície uma questão irresolvida “O pai da Filipa. O Gabriel? O Pedro? Se calhar a resposta é que é impossível, nas circunstâncias. Deixemos portanto que aqui fique, como uma pergunta sem resposta.” (1999, p. 215). A incerteza sobre a filiação reforça a recusa da narrativa em fornecer desfechos estáveis, pois seu objetivo não é organizar os eventos sob um fechamento definitivo, mas manter o leitor em um estado de suspensão, confrontando-o com o vazio resultante das inúmeras leituras possíveis, e desafiando-o a construir suas próprias leituras, refletindo sobre as escolhas de Paula.

A dúvida sobre se Filipa é fruto de um incesto, seja pelo abuso de Pedro ou pela relação com Gabriel, seu (im)provável pai - persiste até o fim do romance.

“Achas que até a Filipa nascer a filha era eu? Pareces a minha mãe. Desculpa decepcionar-te mas não, não foi incesto.”

“Ou achas que foi?”

“Que foi o quê?”

“Incesto. Eu e o Gabriel. E se foi, faz mal?” (Macedo, 1999, p. 232).

Paula evita falar de Pedro, reflete sobre a possibilidade do incesto com Gabriel, contudo, ainda questiona a relevância da pergunta, expõe sua recusa em aceitar os julgamentos alheios como fatores determinantes de sua experiência. Sua forma de ruptura não nega o juízo das normas sociais, mas ela se recusa a se submeter à necessidade de validá-las. Ainda que a norma em questão seja a interdição ao incesto - a regra mestra que funda a sociedade -, Paula se coloca, como vimos, no limite entre o aceitável e o inaceitável, entre o certo e o errado, entre a verdade e a mentira.

Em meio a tantas leituras possíveis - e nenhuma leitura fixa - mais vazios vão preenchendo a obra e a possibilidade de incesto se perde no mar de incertezas. O que parece ter mais importância na narrativa é a tomada que Paula faz para si de seu próprio destino, criando, como afirma Rorty (2007) novos vocabulários para dar conta da contingência da sua vida.

Diz ela sobre sua gestação, “Meu querido amigo. Ainda bem que decidi... que deixei que a Filipa nascesse.” (Macedo, 1999, p. 229). De início poderíamos interpretar a fala como resultado da autonomia de Paula sobre seu próprio corpo e seu destino. Ao dizer que decidiu, Paula reivindica para si a agência sobre a gestação, rasurando com a lógica de uma maternidade imposta por ser mulher. A afirmação indica que a gravidez de Filipa não foi um fardo inevitável, mas sim uma escolha consciente, mesmo que possivelmente fruto de um abuso incestuoso.

No entanto, a pausa que se insinua entre “decidi” e “que deixei que a Filipa nascesse.” adiciona outro sentido, outra leitura dentro desse universo de possibilidades. As reticências do narrador indicam um pensamento interrompido, possivelmente uma hesitação em relação ao peso dessa decisão. Ao invés de afirmar categoricamente que desejava a filha desde o início, o uso do verbo “deixei” sugere que a gestação pode ter sido algo que ela cogitou interromper por seu poder de escolha, sem necessariamente planejar ou desejar. Essas elucubrações nos levam, ainda, para a sugestão de que se Paula aventou a possibilidade de não deixar a gestação seguir, ela considerou real a possibilidade de que Filipa fosse filha do irmão.

Ao tecer Paula, Helder Macedo cria para ela caminhos que nos parecem incompatíveis, pois as escolhas e ações dessa personagem representam o entrelugar de valores que conhecemos ser conflitantes, incongruentes. Entretanto, na linha de Stuart Hall, Paula nos faz lembrar, justamente, que a identidade - inclusive nas mulheres - é algo fluido e contingente, como a linguagem que a parteja; fixos - ou

não - podem ser os vocabulários que elegemos para dar à luz a realidade circundante, incluindo a realidade sobre nós mesmos. (Rorty, 2007) Portanto, é com refinamento e perspicácia que Helder Macedo desautomatiza de muitas maneiras - através da linguagem, como só poderia ser - modos de pensar, de conhecer e de assimilar o mundo. Finalizamos com a passagem abaixo, bastante representativa do que temos discutido no decorrer deste trabalho; nela, Paula conta sobre a morte de Gabriel:

Estava dentro de mim quando morreu. É o que ele deve ter querido. Foi para isso que veio para casa. E eu” – Paula hesitou à procura de palavra justa – “eu a integrá-lo dentro de mim” [...] “Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido. Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu querido amigo... De modo que estás a ver, meu caro senhor escritor, andas há dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele.” (Macedo, 1999, p. 234-236).

No momento em que ambos fazem amor, Gabriel morre. Paula poderia ter elaborado esse acontecimento de maneira linear, repetindo, através da malha simbólica da palavra, apenas a tragédia óbvia da contingência de Gabriel ter morrido dentro dela. Entretanto, criativa, singular, descontínua, Paula encena mais uma vez, ao final do romance, a possibilidade inesperada - tanto quanto a tragédia que vivencia - de atravessar esse acontecimento pela palavra com toda a sua liberdade, da maneira que lhe cabe, com a autonomia que seu criador lhe pôde dar.

Revelando uma capacidade única de assimilação e elaboração da realidade - assentada na criação e não na repetição -, Paula comprehende que Gabriel vem para morrer nela, consumando - talvez - esse ritual de integração performado por ambos durante toda a narrativa; Paula entende ainda que, ao perder a vida dentro dela, Gabriel - paradoxalmente - “tira para sempre de dentro dela o sabor a morte que o irmão lá tinha metido”. Morte, vida, alegria, tristeza, início, e fim - todos esses “lugares” são deslocados de seus sentidos comuns que, caprichosamente, não são destituídos, mas passam a conviver com as novas perspectivas engendradas por esse texto magistral, numa síntese (im)possível de incongruências que só a ironia é capaz de assegurar.

ALAVARCE, C.S; ALVES, J.M.D.S; OLIVEIRA, L.B.A. Yes no maybe: irony and the construction of simultaneity in *Pedro e Paula*, by Helder Macedo. **Itinerários**, . Itinerários, Araraquara, n. 60, p. 131-151, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** This article analyzes how the effects of meaning in *Pedro e Paula* (1998), by Helder Macedo, are crossed by irony, a central element in the construction of the

narrative. From the perspective of Hutcheon (1991), irony is understood as a fundamental discursive tool for the articulation of identities and power relations in the book. Also based on the theories of Hall (2006) and Rorty (2007), the analysis investigates identity as a fluid and historically situated process, as well as the construction of subjectivities through language. The greatest example of this ironic effect is manifested in the character Paula, whose trajectory shows shifts and negotiations of identity throughout the book.

■ **KEYWORDS:** Helder Macedo. Feminine. Irony. Simultaneity.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo:** fatos e mitos; tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. “Literatura do vazio e sujeito da cultura: teorias da contemporaneidade.” VALLADARES, Henrique da Couto Prado (Org.) **Paisagens ficcionais:** perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- FERRAZ, M. de Lourdes. **A ironia romântica.** Lisboa: IN-CM, 1988.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. Tradução de Ana LUIZA, Libânia. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Teoria e política da ironia.** Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- JANKOWIAK, William; RAMSEY, Angela. *Femme Fatale and Status Fatale: A Cross-Cultural Perspective.* **Cross-Cultural Research**, v. 34, n. 1, p. 57–69, fev. 2000.
- FIGUEIREDO, Jefferson J. P. **O Potencial político da ironia no complexo teórico do pós-modernismo, segundo Linda Hutcheon.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.
- MACEDO, Helder. **Pedro e Paula.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- _____. **Natália.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- _____. **Vícios e Virtudes.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

Sim não talvez: A ironia e a construção de efeitos de sentido de simultaneidade em Pedro e Paula, de Helder Macedo

_____. Uma Conversa entre Camila Alavarce e Helder Macedo. **Canal CECH UFSCar**, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rejJX4gu-1I> Acesso em: 7 mar. 2025.

MEDEIROS, L. B. Sobre quem não sou: Entrevista com Helder Macedo. **Vernaculum**, v. 8, 2011.

PAGLIARO, Antonino. “Prólogo da ironia”. **A vida do sinal**: ensaios sobre a língua e outros símbolos. Tradução de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas-SP : Editora da Unicamp, 2003. p. 371-385.

