

A IRONIA COMO RECURSO DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *PEDRO E PAULA* DE HELDER MACEDO

MELO, Cristiane Tavares Santos
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)
crhis_ane@yaho.com.br

Resumo: No romance *Pedro e Paula*, o autor português Helder Machado tece sua narrativa fazendo um percurso pelas relações conflituosas provocadas pelo regime salazarista em Portugal. Ao fazer esse percurso, o romancista tenta desconstruir os discursos criados para justificar a ideologia colonialista. A história é norteadora por triângulos amorosos, traições, suicídio e incesto. Tudo isso ocorre em torno dos gêmeos protagonistas – Pedro e Paula – que vivem sob o clima de guerra, ditadura e revolução provocado pelo regime Salazarista em Portugal. Nesse contexto, a ironia é empregada como recurso para que o narrador se manifeste de forma crítica e provoque o leitor para o questionamento dos discursos pacificadores que foram estabelecidos como verdades para legitimar o regime de Salazar. Em meio às narrativas, são apresentados contra-discursos que contribuem para mostrar a decadência do país e trazer à tona a reflexão sobre as meta-narrativas que foram institucionalizadas. Portanto, o presente trabalho pretende analisar a emprego da ironia como recurso da Metaficção Historiográfica, tomando como ponto de partida o romance mencionado. Nesse sentido, será discutido o conceito Metaficção Historiográfica proposto por Hutcheon, as nuances da relação entre literatura e história, bem como as estratégias discursivas utilizadas pelo narrador pós-moderno conforme nos indica Silviano Santiago.

Palavras-Chaves: Metaficção Historiográfica; ironia; Helder Machado.

As transformações ocorridas na Era Pós-Industrial, que deram origem aos discursos da pós-modernidade, trouxeram consigo fortes críticas ao projeto iluminista, princípio norteador da modernidade, que concebia o mundo partindo da premissa de que o ser humano era o dono do seu próprio dever.

O discurso cibernético e informacional passa a condicionar as diferentes áreas do saber, causando o questionamento de paradigmas teóricos modernos e, conseqüentemente, a crise de alguns conceitos como razão, sujeito, totalidade, verdade e progresso. Isto porque, o cenário pós-moderno tenta desmistificar a ciência enquanto discurso da verdade, colocando-o num lugar comum a qualquer modalidade de conhecimento. Nesse contexto, onde as regras da ciência são afetadas, ocorre uma efervescência nos diversos domínios do saber e da cultura, como a arte, literatura e história. Segundo Albuquerque Junior (2007), a vontade de saber e da verdade, divulgada pelos valores modernos e que fazia o homem divagar entre um saber e outro, vai ser substituída pelo dilaceramento do caráter relativo dos saberes e das incertezas da ciência.

Sendo assim, a história que, no século XIX, tinha pretensões estritamente científicas, vai passar por uma resignificação, que trará como consequência o questionamento da disciplina como verdade absoluta, bem como o fim da legitimidade das metas-narrativas. Para o autor citado acima, os discursos construídos sobre o conhecimento histórico são condicionados pelo lugar ocupado pelo historiador, por isso podem ser visto também como meras invenções do passado:

O conhecimento histórico é perspectiva, pois ele também é histórico e o lugar ocupado pelo historiador também se altera ao longo do tempo. Nem sempre se faz a história do mesmo jeito, e ela serviu a diferentes funções no decorrer do tempo. O historiador não pode escamotear o lugar histórico e social de onde fala, e o lugar onde o saber histórico se produz. Por isso, a história como meta-narrativa está em crise. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.61)

Isso significa dizer que a história é produto de interpretações que, muitas vezes, refletem as influências do contexto cultural e das relações de poder que envolvem aquele que tem posse da autoridade para escrevê-la. Em outras palavras, é difícil encontrarmos imparcialidade no discurso histórico.

Esse novo paradigma vai refletir também na relação histórica entre as disciplinas de História e Literatura. Conforme Hutcheon (1947, p. 141), antes do advento da “história científica” de Ranke, essas duas disciplinas eram consideradas como “ramos da mesma área de saber”. Nesse sentido, as teorias pós-modernas e os ensinamentos da metaficção historiográfica vão questionar essa separação, mostrando as semelhanças que as duas têm em comum.

Sobre a relação entre o fato e a ficção Albuquerque Junior afirma que:

A interpretação de uma história é a imaginação de uma intriga, de um enredo para os fragmentos do passado que se tem na mão. Esta intriga para ser narrada requer o uso de recursos literários como as metáforas, a alegoria, os diálogos, etc. Embora a narrativa histórica não possa ter jamais a liberdade de criação de uma narrativa ficcional, ela nunca poderá se distanciar do fato de que é narrativa, e, portanto guarda uma relação de aproximação com o fazer artístico, quando recorda seus objetos e constrói, em torno deles, uma intriga. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.63)

Com o advento das teorias pós-modernas e essa renovação epistemológica do discurso histórico surge também um novo interesse pela história, manifestado pela literatura contemporânea, que se recusa a aceitar as respostas da tradição para as perguntas feitas sobre a humanidade. Desse modo, a Metaficção Historiográfica – conceito proposto por Hutcheon - irá revisitar o passado, a fim de questionar os discursos que foram construídos sobre ele. O objetivo agora não é mais o relato fiel dos acontecimentos, mas sim a necessidade de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Para a autora, a metaficção historiográfica “demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada”. (HUTCHEON, 1991, p. 158)

Silviano Santiago afirma que “as narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomendar” (1989, p. 46). Esse princípio contraria a narrativa clássica, condicionada por uma vontade de intercambiar experiências. Por isso, enquanto a narrativa histórica se baseia no discurso historiográfico tradicional, a metaficção tem a consciência de que o que está fabricando é uma construção da história, como tantas outras que foram realizadas anteriormente.

É justamente essa postura que Helder Machado assume no romance *Pedro e Paula*. Ao fazer um percurso pelo Portugal Pós – salazarismo, o romancista tenta desconstruir os discursos criados para justificar a ideologia colonialista. Para tanto, sua narrativa irá tecer relações conflituosas com o histórico.

A história contada no romance é norteada por triângulos amorosos, traições, suicídio e incesto. Tudo isso ocorre em torno dos gêmeos protagonistas – Pedro e Paula – que vivem sob o clima de guerra, ditadura e revolução provocados pelo regime Salazarista em Portugal. A

obra é objeto de vários estudos realizados pela crítica brasileira, especialmente por conta do flerte intertextual assumido com os romances de Machado de Assis. No segundo capítulo, o autor faz uma referência explícita ao escritor brasileiro, ao narrar como procedeu a escolha dos nomes dos irmãos Pedro e Paula que, da mesma forma que ocorre na história dos gêmeos Esaú e Jacó no Brasil, são personagens que percorrem por momentos e caminhos importantes da história portuguesa: “além de que era evidente que só podiam ser Pedro e Paula, como o profético ou intertextual padrinho se tivesse lido o relevante Machado de Assis”. (MACEDO, p. 22)

Outros pontos de intersecção podem ser percebidos entre os dois autores no que diz respeito ao jogo das metáforas, a constante provocação e o diálogo com o leitor, o registro irônico e o tom de oralidade utilizados em suas produções, como afirma Silva:

O diálogo com Machado de Assis [...] vai além da coincidência com os personagens dos gêmeos, que no caso da narrativa de Helder Machado são, a um só tempo, imprescindivelmente divergentes e complementares; passando pelo campo da estilística, da composição ficcional e, antes de tudo, do compromisso com o diálogo explícito com o leitor. [...] em *Pedro e Paula* também se pode ler o mesmo registro irônico e o mesmo tom de oralidade que marca a escrita do autor brasileiro. (SILVA, 2008, p. 172)

Macedo segue as lições da metaficção historiográfica e utiliza o recurso da ironia, a fim de colocar em cheque os discursos históricos e provocar o leitor para o questionamento das verdades difundidas como meta-narrativas. Antes de iniciarmos um percurso pela aplicação da ironia no romance *Pedro e Paula*, faremos uma breve circulação pelos conceitos de ironia propostos por alguns estudiosos do termo.

O conceito de ironia que interessa nesse estudo resultou de um processo evolutivo do termo. Aplicado de diferentes formas, em vários momentos da história, este se ampliou, sobretudo no período romântico. Ao revisar uma grande variedade de teorias acerca da ironia, Muecke finaliza mostrando que, no século XX, o seu sentido “é relativista e mesmo reservado”. Ocorre uma substituição da antiga definição de ironia, na qual se afirmava que se trata de “dizer uma coisa e dar a entender outra” e esta passa a ser vista como uma forma de “dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma infundável de interpretações subversivas.” (MUECKE, 1995, p. 48).

Massaud Moisés (1974, p. 295) distingue ironia de sarcasmo, ao afirmar que “a ironia é resultado do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor, ao passo que o sarcasmo lança mão da dualidade para aniquilá-lo”.

Linda Hutcheon integra o panorama de teóricos que discutem a conceito de ironia na contemporaneidade. Para a autora, interessa, principalmente, a ironia em uso no discurso, ou seja, como ela funciona em seu contexto. Destaque o modo como ela acontece e as possíveis consequências de se interpretar um texto como irônico. Sendo assim, “a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações.” (HUTCHEON, 2000, p. 30)

Partindo dessa acepção, é possível perceber que o leitor assume importante função na recepção e no efeito que a presença da ironia pode provocar em um texto. O enredo de *Pedro e Paula*, por exemplo, que é apresentado como uma metáfora da história, o leitor é convidado constantemente a participar do jogo irônico entre ficcionalidade e a verossimilhança.

Logo no primeiro capítulo, o narrador assume-se como alguém não confiável, que se isenta da obrigatoriedade para com a verdade, deixando explícito que pretende apenas suscitar dúvidas e lacunas sobre o que almeja narrar: “O que certamente não aconteceu foi o

seguinte”. (MACEDO, 1998, p.12). Sendo assim, o romance é todo construído no plano da dúvida, do fingimento, de incertezas e ambiguidades.

É justamente nesse jogo discursivo que perpassa a ironia onde, segundo Hutcheon (2000), abriga o seu perigo. Para a autora:

[...] o sentido irônico, não é, assim, simplesmente o sentido não dito e não dito nem sempre é uma simples inversão ou oposto do dito [...] ele é sempre diferente – *o outro* (grifos do autor) do dito e mais que ele. É por isso que não se pode confiar na ironia [...] ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de ‘um significante: um significado’ e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação de sentido irônico. (HUTCHEON, 2000, P. 30)

A partir daí, o jogo entre as verdades ficcionais e históricas se iniciam. Nesse mesmo capítulo, o autor faz uma referência direta a cenas do filme *Casablanca*. Dessa forma, envolve ficção e realidade, mostrando como essas duas vertentes são, por vezes, complementares. Embora exista o diálogo entre ambas, o narrador deixa subtendido que não deseja torná-las equivalentes, mas sim que seja talvez impossível definir uma linha de separação entre elas, uma vez que uma bebe da outra.

Em seguida, o narrador recorre à metalinguagem e brinca mais uma vez com a possibilidade (ou não) de seu livro representar integralmente o que aconteceu: “[...] a imagem dessa Lisboa de outras eras que me ia chegando às minhas partes da África. Tudo para que este livro de agora, moderno e europeu, pudesse ter começado assim, à maneira realista. Ou seja: baseado no que vi e não no mero diz-se.” (MACEDO, 1998, p. 17)

As metáforas da história ganham corpo na narrativa e podem ser percebidas, sobretudo através da descrição da personalidade dos gêmeos, que aparecem como símbolos do contexto histórico de Portugal. Enquanto Pedro faz referência ao discurso de dominação do salazarismo, Paula representa o espírito de mudança de Portugal. Dessa maneira, as características utilizadas para a descrição do primeiro remetem à preponderância deste em relação à irmã.

Em meio à composição do caráter dos gêmeos, o narrador assume a predileção por Paula, ressalta ironicamente estar “cheio de má vontade com Pedro” e questiona o lugar do escritor diante dos moldes impostos para a produção literária, que aconselham o comportamento de imparcialidade do autor:

Percebo agora que sempre estive ao pôlo de bochecha gorda e capacete colonial a chupar todas as tetas da mamã e nada para a linda menina. Mas sei também que não posso permitir tais tentações narcisistas, o leitor não me paga para isso e tenho de me projetar como um profissional equânime e se possível aceitável pela esquerda liberal. (MACEDO, 1998, p. 54)

Por isso, tenta explicar esse dilema, demonstrando que por mais que quisesse destruir a imagem desse homem, isso não seria possível, pois como afirma posteriormente, seus personagens têm vida própria, o que faz com que Pedro possua características que o impossibilitam de negar seus méritos.

O Pedro desde sempre manifestou uma invulgar inteligência, liceu brilhante, o aluno mais novo do curso de Medicina aos dezessete anos, vasta leitura, filosofia, ciências, os clássicos antigos e modernos, panos de investigação na área de neurologias [...] E também porventura demasiado crítico para se poder aventurar em precárias criatividades próprias [...] e se tinha seus momentos de saturninas exigências também tinha um sorriso fácil de boca

inteira, inesperado, contagioso, com lágrimas nos grandes olhos castanhos de míope a embaciar-lhe os óculos [...] Pedro até gostava de ser generoso. (MACEDO, 1998, p. 55 - 56)

Contudo, é impossível negar que a descrição da personalidade de Pedro seja representativa da dominação e da força salazarista portuguesa.

[...] Assim também seria nas relações humanas se uma mais funda compulsão o não impelisse por vezes a querer o que não queria por vontade de querer [...] de querer só, sem desejar. E nisto seria o oposto da irmã, o reverso geminado da medalha. [...] Quando bebês de mama, Pedro queria tudo para ele, era tudo dele [...] (MACEDO, 1998, p. 55)

A identificação entre Pedro e a ideologia salazarista se sobrepõe à composição do seu perfil e vai ficar mais evidente nas situações em que assume a voz de ressonância do regime. Isto fica explícito em suas palavras na carta enviada ao pai, quando mesmo duvidando dos das virtudes e dos méritos de Portugal, defende a função civilizadora de país em relação à África, como justificativa para os conflitos entre metrópole e colônia: “É simplesmente que os africanos nunca serão capazes de administrar estruturas políticas e econômicas tão complexas. Que não foram criadas nem por eles nem para eles.” (MACEDO, 1998, p. 64)

Em contrapartida, a personagem Paula é símbolo do clamor pela liberdade e desse novo Portugal que se espera emergir após a Revolução de Abril. Totalmente contra os ideias que justificavam a colonização da África e a guerra, ela subverte os mecanismos de dominação impostos à figura feminina. Mesmo trazendo em sua subjetividade as marcas físicas e psicológicas do autoritarismo vigente na época, exala o sentimento e a aspiração da liberdade, o que provoca indignação no seu pai e no irmão, símbolos em potencial dessa dominação masculina.

O narrador ressalta ainda, por meio da ironia crítica, em alguns momentos da trama, que apesar de algumas personagens discordarem das justificativas e da metodologia da guerra, esta financiava os gastos de toda a família, como é possível perceber na fala de Pedro e de Ana, sua mãe, ao questionar a atividade do marido na África:

Que mesmo achando que a guerra não é a melhor das soluções não me posso recusar a servir nela depois de todos os adiamentos que me foram concedidos para acabar o curso. (MACEDO, 1998, p. 65)

E todos os cidadãos, inclusive ela, não se beneficiavam da proteção da Pide? E mesmo os democratas do café, e os advogados que iam defender dissidentes no tribunal, não estavam ali a enriquecer graças ao sossego graças ao sossego que a Pide lhes assegurava? (MACEDO, 1998, p. 96)

Já que o romance é uma trama de ironias, os personagens que a compõe também assumem a disfarce do fingimento e da ironia como é possível perceber em alguns trechos. Um por exemplo disso é o momento em que Gabriel se dirige aos repórteres quando estes lhe indagam sobre os boatos de que teria sido vítima de tortura pelos policiais ao regressar a Portugal:

E se dissesse que sim, que me torturaram, vocês publicariam? Que os meus planos é (SIC) atirar bombas para ver se esta pocilga areja de uma vez por todas? E a vossa censura? E o vosso respeitinho? E o vosso cagaço? Ou isto é uma provocação? (MACEDO, 1998, p. 83)

A personagem Paula é uma recorrente transmissora dessa veia irônica do narrador. Como artista, assume a função de questionar a realidade, visto que possui a liberdade para representar os novos rumos que as revoluções de sua época vão garantir para a sociedade.

Mesmo sendo discriminada e inferiorizada pelo pai e pelo consanguíneo, ela tem consciência da sua superioridade e, conseqüentemente, da fraqueza e da necessidade de autoafirmação do irmão. Por esse motivo, finge-se frágil e dependente ao encontrá-lo em situação deplorável: “Tens de me ajudar, Pedro, não consigo carregar tudo sozinha. Tu sabes que sempre preciso da tua ajuda, sou uma menina muito frágil, não te lembras?” (MACEDO, 1998, p. 77)

Segundo Lopes (2007, p. 8), a personagem Paula “descortinou toda ideologia de uma sociedade”, uma vez que “foi capaz de desvencilhar-se da dominação, driblar a ditadura de um tempo, emigrar-se para Paris e Londres em busca de novos ideais e suportar a fraqueza e a dominação do irmão”.

Outra característica dessa ironia, inerente ao comportamento de Paula, está presente nas expressões curtas e enigmáticas que utiliza em muitas das suas falas, como o “pois é”, que deixa sempre subentendido uma ideia oposta ao que parece estar afirmando; e o tom irônico para quando usa expressão “happy end” para se referir à conclusão do dilema do irmão, que por não conseguir fazer os exames de conclusão do curso de medicina, tem seu diploma falsificado pelo supervisor da Pide.

O narrador comenta o período Pós-Revolução, destacando o fato de que mesmo que Portugal e as colônias tenham ficado submetidos ao sistema de violência e tortura resultantes do regime de Salazar, em alguns lugares luso-portugueses, a teoria dos brandos costumes conseguiu ocultar os legítimos interesses que estavam por trás de todo o processo de dominação, fazendo com que muitas pessoas só tivessem o conhecimento daquilo que se quis divulgar sobre a colonização:

[...] quarenta e oito anos de vampiros sonâmbulos foram tão contagiosos que os portugueses até acreditaram que tinham feito uma revolução pacífica, de brandos costumes. E ao mesmo tempo também diziam que a revolução tinha sido feita nas colônias, sem notarem a contradição. (MACEDO, 1998, p. 119)

Em seguida, critica e enumera com deboche os propósitos divulgados após a revolução e que, provavelmente, ficaram apenas no plano das ideias:

E por outro lado do outro lado, lembram-se? “povo unido”, “justiça social”, “distribuição de riqueza”, “reforma agrária”, “abaixo a mais valia”, “todos ao Rossio para a grande manifestação”. Ou talvez que os propósitos nunca tenham sido esses e a confusão seja minha. Tenho essa tendência. (MACEDO, 1998, p. 120)

Após fazer um percurso crítico pela história colonial de Portugal, o narrador afirma estar deixando o lugar de detentor da verdade, preocupado com o fato, para se tornar um disseminador de incerteza: “Bom, vamos dar uma volta a isto. Porque a partir de agora posso deixar de ser o cauteloso inventor de probabilidades para me tornar no confiante cronista de incertezas” (MACEDO, 1998, p. 139). A partir daí, passa a ser também um personagem. Diz que vai narrar o que realmente aconteceu e presenciou. Nesse momento, parodia mais uma vez o lugar da ficção e da história, negando as duas o estatuto de detentoras da verdade.

Como se vê, no romance meta-ficcional analisado, a ironia é utilizada como atuação crítica do narrador sobre os fatos históricos, com a intenção de fazer uma releitura da história de Portugal e desconstruir os discursos pacificadores que foram vendidos como verdade para

legitimar o regime salazarista. Em meio às narrativas são apresentados contra-discursos que contribuem para mostrar a decadência do país e trazer a tona à reflexão sobre o discurso histórico que foi pré-estabelecido.

Ao percebermos a diferença entre a mensagem enviada e a aquela que realmente parece ser a pretendida, é possível afirmar que o autor se encaixa no perfil do ironista traçado por Duarte (1994, p. 9) que assevera se tratar daquele “que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito só se completa no efeito correspondente [...]”. Nessa perspectiva, Macedo percorre pela história através de caminhos que certamente não levarão o leitor a uma verdade definitiva. Caberá a este último, então, participar do jogo de verdades ficcionais e históricas, ao qual é convidado. Para tanto, terá que percorrer por um trajeto repleto de esquinas que se cruzam, gerando incertezas, que segundo o narrador, só “gente culta” terá o privilégio de conhecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru, Sp: Edusc, 2007.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Humor e ironia na literatura*. Anais do XXVI SENAPULLI, 1994, campinas, SP.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós – Modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- LOPES, Giovana dos Santos. Dominação Masculina: pedaços de um tempo histórico, em Pedro e Paula de Helder Macedo. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. v. VI, ano XXIII, 2007. Disponível em <http://www.unigranrio.com.br/unidades_acad/i hm/graduacao/letras/revista/galleries/downloads/A_dominaxo_masculina-textogiovana.pdf> Acesso em 05 de maio de 2009.
- LYOTARD, Jean-Francois. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MATOSO, José [et all.]. *História de Portugal*. 2ª ed. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PT: Instituto Camões, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed, Perspectiva, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 46-47.
- SILVA, Edson Oliveira da. O olhar deslocando-se pelas trilhas de Pedro e Paula. In: *Revista Alpha*. Ano 9, n. 9. Patos de Minas: Central Universitária de Patos de Minas, 2008.