

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS HUMANAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO

GIOVANA DOS SANTOS LOPES

DOMINAÇÃO, INCESTO E LIBERDADE: PAULA E O NARRADOR EM *PEDRO E
PAULA*, DE HELDER MACEDO

MARINGÁ
2009

GIOVANA DOS SANTOS LOPES

DOMINAÇÃO, INCESTO E LIBERDADE: PAULA E O NARRADOR EM *PEDRO E PAULA*, DE HELDER MACEDO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Prof^a Dr^a Marisa Corrêa Silva

MARINGÁ
2009

GIOVANA DOS SANTOS LOPES

DOMINAÇÃO, INCESTO E LIBERDADE: PAULA E O NARRADOR EM *PEDRO E PAULA*, DE HELDER MACEDO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Prof^a Dr^a Marisa Corrêa Silva

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá

Prof^a. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Universidade Estadual Paulista – Araraquara

.864d Lopes, Giovana dos Santos

Dominação, incesto e liberdade: Paula e o narrador em
Pedro e Paula, de Helder Macedo / Giovana dos Santos
Lopes. – Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009.
97 f.

Orientadora Prof^a Dr^a Marisa Corrêa Silva

1. Literatura portuguesa. 2. Vozes. 3. Dominação. 4.
Narrador. 5. Autor. 6. Personagem feminina. I. Título.

(21. ed.) CDD: 869.3

Bibliotecária Responsável
Inês Gemelli
CRB 9/966

Um livro é como uma janela. Quem não
o lê, é como alguém que ficou distante
da janela e só pode ver uma pequena
parte da paisagem.

(Kahlil Gibran).

Dedico este trabalho

Aos meus pais, Vera e Ayrton, e ao meu esposo, Murilo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu esposo Murilo, pelo incentivo, carinho e amor.

Aos meus pais, Vera e Ayrton, por acreditarem sempre na realização deste trabalho.

À professora Marisa, pela orientação, dedicação e amizade tão preciosa; meus sinceros agradecimentos.

Ao professor Adalberto, pelas valiosas indicações para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Jeanette, eterna professora, e sogra, pela revisão, dedicação e carinho.

Ao amigo Wagner, companheiro de estudos, que contribuiu nesses dois anos com sua amizade, incentivo e traduções.

À amiga Yumi, pelas dicas e apoio, desde meu ingresso nesta pós-graduação.

À CAPES, pela bolsa concedida.

RESUMO

Esta pesquisa focaliza *Pedro e Paula* (1998), romance que carrega as marcas de uma sociedade que passou por processos de ditadura, guerra, revolução e pós-revolução portuguesas. Essas marcas estão representadas na caracterização das personagens que o autor, Helder Macedo, utiliza para demonstrar como são construídos os espelhamentos nas metáforas, retratadas em Portugal e África. Com isso a ficção e o real são mesclados em todo o contexto, sempre entre sugestões e hipóteses oferecidas pelo narrador, muito assemelhado ao autor, de modo que isso pode confundir o leitor menos astuto. Esse narrador, também nomeado Helder Macedo, que tem a posição de autor fictício de seu hipotético romance, faz com que as personagens caminhem numa direção que possam exaltar a figura de Paula, sua preferida. Paula é um tipo de perfeição que o narrador confessa construir segundo esse aspecto, utilizando uma linguagem sedutora como um dos recursos que nos instigam a desvendá-la. Com base em tais evidências, e sendo esse o objetivo principal de nosso trabalho, agregamos as concepções teóricas de Bakhtin quando considera os estudos das vozes no romance, e como elas se fazem presentes, segundo o contexto do discurso nos âmbitos literário e social. Dando continuidade aos estudos das vozes no campo social, utilizamos os estudos de Bourdieu para verificar a ideologia da dominação masculina presente no discurso das personagens, e como isso implica a construção de Paula. E ainda, dentro do panorama das vozes e ideologias, Kristeva e Cixous contribuem com o desenvolvimento que enfocamos para a autoria masculina, ou seja, a autoria masculina pode perfeitamente representar a figura feminina, da mesma forma que a autoria feminina. Sob esse prisma é que desenvolvemos o estudo da construção da personagem Paula e as implicações que estão envolvidas nessa edificação.

Palavras-chave: Vozes; dominação; narrador, autor; personagem feminina.

ABSTRACT

Current research focuses on the novel *Pedro e Paula* (1998). The novel is inscribed by a Portuguese society which suffered dictatorship, war, revolution and a post-revolution period. Above-mentioned marks are represented in the characters that author Helder Macedo employs to demonstrate the construction of mirroring in metaphors portrayed in Portugal and in Africa. Fiction and reality are thus mixed up within the entire context, between suggestions and hypotheses offered by the narrator. The latter is very similar to the author and may mislead the less attentive reader. The narrator, also called Helder Macedo, positing as the fictional writer of a hypothetical novel, makes his characters track their way through which they may exalt his preferred Paula. Paula is a perfection type that the narrator confesses to construct according to this aspect by using an alluring discourse as one of the resources to reveal her character. Based on these traits, the main aim of our research, Bakhtin's theoretical concepts are brought forth in his studies of voices in the novel and the manner they become present according to discourse context in the literary and social stance. Through analyses of voices in the social field, Bourdieu's investigation verifies the ideology of male dominance in the characters' discourse and what this fact implies in Paula's character traits. Within a plethora of voices and ideologies, the theories of Kristeva and Cixous contribute towards the development for male authorship, or rather, that the male author may represent the female character as much as the female author. The study of the construction of the character Paula and the implications involved are undertaken.

Key words: voices; domination; narrator, author; female character.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I. DIALOGISMO E AUSÊNCIA DE POLIFONIA EM <i>PEDRO E PAULA</i>	21
1.1 O caráter social contido no enunciado: a palavra e o discurso.....	21
1.2 As vozes do discurso romanescos: o dialogismo e suas características.....	24
II. A DOMINAÇÃO EM <i>PEDRO E PAULA</i>: AS VOZES SOCIAIS	39
2.1 A dominação incorporada em José e Ana	39
2.2 Pedro: a herança de um sistema opressor e dominador	50
2.3 Vozes e dominação	59
III. A CONSTRUÇÃO DE PAULA, SOB A SEDUTORA VOZ DO “AUTOR”- NARRADOR	69
3.1 Certezas e incertezas, probabilidades e improbabilidades: traços da narração sedutora.....	69
3.2 A construção de Paula: a ambigüidade da sedução de Helder	73
3.3 As marcas masculinas e a cumplicidade com o discurso feminino.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

INTRODUÇÃO

Cada um de nós, daqui onde está, tem sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo em que vivemos – e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar (TEZZA, apud BRAIT, 1995, p. 211). A citação de Cristóvão Tezza nos faz viajar pela instigante aventura de descobrir o que a literatura pode nos oferecer. O “outro”, conforme Tezza afirma quando relaciona tal pensamento ao conceito de *exotopia*, cunhado por Bakhtin, trata-se do autor, com suas personagens, seu enredo, seu romance. São esses os alicerces da reflexão e da descoberta de novos mundos interiores para os quais a obra literária é capaz de nos conduzir. Ao constatarmos tais caminhos, vemos a literatura como fonte humanizadora da sociedade, que, segundo Candido (1972, p. 806) constitui sua principal função: *humaniza em sentido profundo, porque faz viver*.

Da mesma forma, Foster (1974) menciona que um dos lados da natureza humana é expresso, no decorrer da história, por meio das ações e da existência espiritual do indivíduo. Mas seu lado romanesco inclui paixões genuínas, como alegrias, tristezas, meditações e sonhos, muitas vezes impedidos de serem expostos pela vergonha e polidez peculiares à aura humana. E a capacidade de romper com tal limitação e expressar esse lado da natureza humana é uma das principais funções do romance.

Com isso, verificamos que o romance que escolhemos como *corpus* desta pesquisa, *Pedro e Paula*, tem como particularidade o desnudamento de nossos interiores, tão inquietos, por meio das também inquietas construções de nosso autor, Helder Macedo. Ele nos faz observar a figura feminina enquanto personificação do encanto, um certo tipo de perfeição, numa obra de autoria masculina, escrita por meio de palavras muito sedutoras.

E a respeito da inquietação de nossos interiores, que em *Pedro e Paula* (1998) surge ao observamos a construção de Paula, sua principal personagem, citamos Foster (1974, p. 68) que traz à baila o seguinte: *a particularidade do romance está no escritor poder falar sobre suas personagens, tanto quanto através delas, ou permitir-nos ouvi-las enquanto falam consigo mesmas*. Contudo, Helder Macedo explica, em entrevista, sua particularidade em escrever sobre as mulheres, quando interrogado a respeito da maneira de, enquanto homem, construir suas personagens femininas:

Essas personagens femininas são formas de tentar construir precisamente o outro. A predisposição de desejar conhecer essas personagens femininas se dá na medida em que gosto das mulheres. Esse desejo de conhecer o outro, acho fundamental em termos da ficção, de processo literário. Há escritores que pensam numa história. Penso numa pessoa e meu processo costuma ser imaginá-la tão em detalhe quanto é possível, (MACEDO, 2002)¹

É sob esse prisma que está calcada a escrita de *Pedro e Paula (1998)*: na construção de uma personagem feminina, retratada com muito apreço, e com muitos recursos sedutores. A sedução é uma das características de Helder Macedo, e sendo um de seus traços peculiares é que surgiu o interesse em desenvolvermos esta pesquisa. A imagem da personagem feminina e os recursos utilizados pelo autor, em sua construção, nos instigaram a produzir uma pesquisa calcada nas tessituras da escrita masculina.

A sedução é um traço que se estende ao narrador, também chamado Helder Macedo, que indaga, a todo momento, o limite entre a ficção e a realidade, ao se referir às probabilidades de vida e à ação de seus personagens, numa espécie de jogo psicológico, percebido apenas pelos leitores mais astutos. É de tais recursos que o narrador se aproveita para enaltecer a figura de Paula.

O caminho percorrido por ele nos suscita desvendar a fragmentação da narrativa em questão. Da mesma forma, recursos estilísticos como a linguagem e o discurso das personagens oportunizam espelhamentos refletidos nas metáforas históricas retratadas em Portugal e na África.

Considerando que tais evidências nos parecem relevantes, salientamos a importância de nossa pesquisa por se referir ao questionamento de algumas das visões tradicionais de obra e de autor, de maneira a nos provar que uma obra não se encerra em si mesma.

Diante de tais perspectivas, são suscitados alguns questionamentos, determinados por nós como objetivos, desde que esta pesquisa foi iniciada: Como é construída a personagem Paula? Quais os recursos utilizados, pelo autor, para sua construção? Dentre os recursos das vozes apresentadas no romance, como se configura o caminho percorrido pelo narrador, assim como a construção dele, a ser confundida

¹Entrevista com Helder Macedo, disponível em http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20021105/pri_cul_051102.htm

com o autor? É a partir de tais questionamentos que se faz necessário delinear como foi desenvolvida nossa pesquisa, em cada capítulo.

Primeiramente, nossa investigação em *Pedro e Paula (1998)* tem a pretensão de se agregar aos estudos que concernem à linha pós-estruturalista, no que se refere ao dialogismo, à intertextualidade, à dominação masculina e à autoria masculina, uma vez que tais caminhos é que nos levam a inquirir sobre a construção da personagem Paula.

No primeiro capítulo desenvolvemos um estudo sobre o dialogismo e a intertextualidade, sob a perspectiva de Mikhail Bakhtin. De acordo com o teórico, o romance apresenta vozes que representam as diferentes ideologias sociais, ou seja, o dialogismo é uma pluralidade de vozes que ecoam como uma orquestra, por meio das personagens do enredo, assim também como o autor e o leitor fazem parte do diálogo entre o sujeito e a obra, desde sua criação e sua recepção, respectivamente. Procuramos, então, ressaltar as vozes em *Pedro e Paula (1998)*, e como elas se fazem imbuir de um discurso social, assim como os intertextos e as simbologias presentes no romance.

No segundo capítulo, como forma de atrelarmos a perspectiva social, sobretudo as multifaces de vozes que o dialogismo evidencia, utilizamos, também, a abordagem social de Pierre Bourdieu, com a finalidade de entrelaçarmos a análise das personagens, no que se refere aos jogos de relação de poder e dominação entre o masculino e feminino, tão bem traçados na obra em questão. Nessa perspectiva é que descobrimos como o narrador caracteriza suas personagens, e como apresenta sua preferência por Paula. Verificamos, ao final desse capítulo, que o jogo de vozes entre essa personagem feminina e o narrador é ocasionado pelo autor, de forma sedutora, da mesma forma que o narrador sugere incertezas e probabilidades, o que confere, na análise que segue, expectativas masculinas na voz de Paula.

Para tanto, no tocante ao terceiro capítulo, adentramos os estudos de Julia Kristeva, Hélène Cixous e Elódia Xavier, nos quais verificamos como a autoria masculina pode, perfeitamente, realizar a representação do feminino, da mesma forma que a autoria feminina. Dessa maneira, calcando-nos nos estudos oferecidos pelas autoras, concluímos ser a construção de Paula realizada segundo a ambigüidade do narrador, mergulhada num discurso altamente sedutor, que nos faz desnudar a singular escrita macediana.

Os caminhos utilizados, citados acima, seguiram, a todo instante, lado a lado na fronteira entre o real e a ficção, o que confere um dos traços peculiares de Helder Macedo.

Nascido em 1935 na República Sul-Africana, na cidade de Krugresdorp, próxima a Joanesburgo, passou sua infância em Moçambique, na antiga Lourenço Marques, hoje Maputo, e parte da juventude em Portugal, aonde chegou em 1948, em Lisboa. cursou a Faculdade de Direito de Lisboa entre 1955 a 1959, e no ano seguinte seguiu para Londres, tendo sido colaborador regular da TV BBC local, até 1971. Lá vive há cerca de 40 anos. Licenciou-se em Estudos Portugueses e Brasileiros e História, e obteve o título de doutor em Letras, em 1974. Lecionou em Harvard (EUA), depois na Ecole Des Hautes Études em Sciences Sociales EHECS (França) e também no Brasil, na Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Campinas (UNICAMP) e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Regeu a cátedra Camões no King's College, de Londres, de 1982 a 2004, quando se especializou nas obras de Cesário Verde, Bernardim Ribeiro e Camões.

Além de romancista é também poeta, crítico e investigador literário. O primeiro romance foi lançado em 1991, *Partes de África*, mas veio a obter consagração nesse gênero após a edição de *Pedro e Paula*, em 1998, embora já usufruísse a mesma condição como poeta e ensaísta. Em 2000 lançou *Vícios e Virtudes*, e o último romance, *Sem Nome*, foi publicado em 2005. Considera-se um jovem romancista dos anos 90, tendo continuidade na nova década; ensaísta dos anos 70 e 80, e poeta dos anos 50.

Vesperal (1957) e *Viagem de Inverno*, em 1994, são os dois títulos de sua produção poética, sendo o primeiro deles muito aclamado por Jorge de Sena, que o considerou como um dos mais perfeitos dos que haviam sido publicados no gênero, naquele tempo. Sua poesia foi qualificada como culta, vigiada, de tonalidades existenciais, e até mesmo hermética. Foi responsável por duas edições de antologias de poesia portuguesa do século XX, no Reino Unido, *Modern Poetry in Translation-Portugal* (Londres, 1973) e *Contemporary Portuguese Poetry* (Manchester, 1978); e uma antologia de poesia camonianiana: *Camões. Some Poems* (Londres, 1976).

Mesmo não sendo associado a nenhum movimento literário, fez parte da segunda geração do grupo *Café Gelo*, que no final dos anos 50 incluiu a participação de alguns surrealistas. Também foi co-organizador das *Folhas de Poesia* (Lisboa, 1956-58), junto com António Salvado; fundou, em 1975, a revista *Portuguese Studies*, dirigindo-a, assim como a revista *Veredas*, em 1998.

Recebe, atualmente, convites para inúmeras conferências e palestras, na área da literatura, em diversas universidades, de vários países; e seus textos, geralmente de cunho ensaístico, encontram-se distribuídos por jornais e revistas, como *The Times*

Literary Supplement, Modern Language Review, Quaderni Portoghesi, Graal, Colóquio Letras, O Tempo e o Modo, Hidra I, Nova Renascença, Expresso, JL, Diário de Lisboa e Diário de Notícias.

Ademais, é membro associado da Academia das Ciências de Lisboa, Emeritus Professor of Portuguese do King's College, e Comendador da Ordem de Santiago da Espada.

Retornando aos traços que caracteriza a escrita macediana, outro que lhe é muito peculiar é mostrar a política e o social em suas obras. Em *Partes de África* (1991) a memória é retratada por meio de relatos e lembranças em terras da África colonial, em que o narrador, também denominado Helder Macedo, conta em detalhes os fatos de sua infância e juventude, que se mesclam entre ficção e realidade, em meio à guerra e à independência dos países-colônias de Portugal. Nesses relatos, o narrador exhibe a face escura e dominadora da política salazarista e da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) e o grito inicial, mesmo que fraco, da democracia, tendo como precursor o movimento militar. Isso tudo, mesclado à fronteira entre ficção e realidade, dentre memórias de sua juventude e infância.

O mesmo jogo entre verdades ficcionais e históricas ainda é lembrado em *Vícios e Virtudes* (2000), quando mais uma vez o narrador Helder Macedo entra em ação para destacar a história de Joana, que tenta retratar como principal personagem de seu livro, sendo ultrapassado na corrida, pela publicação deste, pelo amigo Francisco de Sá Mendes, também escritor e amante de Joana, e que terminou antes seu romance acerca da mesma personagem. Como Joana é mostrada pelo narrador como uma mulher semelhante à figura histórica da mãe de Dom Sebastião, princesa Joana de Áustria; o amigo Sá Mendes, já com seu livro disponibilizado pelas livrarias, suscita hipóteses acerca da produção ainda inacabada de Helder Macedo, pois acredita que seu livro discorre sobre a busca pela identidade nacional portuguesa metaforizada pela figura histórica de Joana, a mãe de Dom Sebastião.

Enfim, as incertezas e probabilidades também estão presentes em *Vícios e Virtudes* (2000), pois Joana é absurdamente mentirosa, o que resulta num trabalho árduo de investigação para o narrador, já que resolveu desvendar sua identidade e transformá-la na personagem principal de seu romance.

Seguindo o mesmo caminho no tecer das linhas da história e da ficção, *Sem Nome* (2005) é o romance macediano em que a memória política é profundamente retratada no discorrer de suas linhas. O advogado José Viana, a jornalista Júlia de Souza

e seu amigo e chefe Carlos Ventura passam por uma busca de identidade que envolve todo um processo histórico de um país que sofreu com as marcas da ditadura salazarista. A história, permeada pela ficção, do que teria sido a vida de Marta Bernardo, o amor desaparecido de José Viana na época da ditadura, e que é confundida com Julia, a autora dessa ficção, é calcada também na linha tênue entre a ficção e a realidade, pelo fato de os personagens se intercalarem na suposição de fatos que tanto se assemelham com o passado e a atualidade da política, o que resultou em profundas marcas na sociedade portuguesa.

Por tudo isso, em *Pedro e Paula* (1998) não poderia ser diferente, já que, como dissemos, o traço de mesclar ficção e realidade entre as reminiscências políticas e sociais de Portugal é característica marcante da escrita macediana. O romance apresenta um grito de libertação de uma nação que sofreu as conseqüências de uma ditadura política. Antes de adentrarmos seu enredo, vejamos como ocorreu a transição da ditadura salazarista para a democracia, em Portugal, fato de fundamental importância para o entendimento de nosso estudo.

De acordo com Nogueira (1985), Portugal teve, em 1910, uma República Parlamentar, de leve tendência esquerdista, mas foi derrubada em 1926 por um golpe militar. Esse regime, formalmente inaugurado em 1928, tinha como ministro da Fazenda António de Oliveira Salazar, que decidiu basear sua política no mesmo modelo de Mussolini, ou seja, no modelo fascista, o que fez que sua ascendência fosse notória entre a burguesia, e com isso construiu prestígio nacional.

Em 30 de julho de 1930, durante o governo de Domingos Oliveira, a União Nacional foi fundada por meio de um discurso de Salazar, intitulado *Princípios Fundamentais da Revolução Política*, que visava criticar as *desordens* cada vez mais graves do individualismo, do socialismo e do parlamentarismo. Um ano depois, Salazar assumiu a condição de chefe de estado e iniciou o totalitarismo. Em 1932, como Presidente do Conselho de Ministros, passou a dirigir, então, o destino de Portugal, até 1968.

No manifesto oficial de lançamento da União Nacional, em 1933, foram definidas as bases da nova ordem constitucional, ficando assim definida a Constituição de 1933 – o Estado Novo. As regras que regiam tal constituição se baseavam, por excelência, em princípios fascistas: adoção de partido único, proibição das manifestações populares, criação de polícia política, propaganda de massa, assim como perseguição aos que se opunham ao regime. Em 1934, a União Nacional concorreu às

eleições da Assembléia Nacional, sem nenhum opositor, que apenas surgiu em 1945, quando o MUD (Movimento de Unidade Democrática) foi organizado.

O MUD, opositor ao regime salazarista, foi criado para reorganizar a oposição e prepará-la para as eleições, com o intuito de proporcionar a democracia, no tocante à questão eleitoral. Segundo Pimentel (2007), com o crescimento do MUD, tendo como participantes principais os intelectuais e profissionais liberais, ele se tornou uma ameaça para o regime de Salazar, que o ilegalizou em 1948, tendo com pretexto suposta ligação com o PCP (Partido Comunista Português). Este último, por ser o partido clandestino da época, organizado e forte, era constantemente perseguido pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), renomeada em 1945, antes PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), que obrigava os membros do PCP a viverem clandestinamente, sempre sob a ameaça de serem torturados ou assassinados. A PIDE, que agia em todo o território português, sendo também responsável pelo controle de estrangeiros e de fronteiras, usava meios que eram baseados nas técnicas da Gestapo (Polícia política nazista alemã). Foi responsável pelo assassinato de José Dias Coelho, militante do PCP, assim como o assassinato do General Humberto Delgado, militar da Força Aérea, contrário a política de Salazar.

No decorrer das guerras coloniais, a PIDE assumiu a função de constituir, informar e enquadrar milícias próprias, em território africano, e com isso atribuíram-lhe a responsabilidade ao atentado que assassinou Eduardo Mondlane, presidente da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), assim como à manipulação dos membros descontentes do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), que assassinaram seu dirigente, Amílcar Cabral.

Mas havia ainda outras instituições criadas em pleno regime salazarista, em sua defesa, além da PIDE: a Legião Portuguesa, uma organização paramilitar, fundada em 1936, com o objetivo de defender o patrimônio espiritual e combater a ameaça comunista e o anarquismo, conforme a ideologia do Estado Novo. Houve também a Mocidade Portuguesa, idealizada nos modelos fascistas italiano e alemão, em que se pregava o desenvolvimento físico da juventude, a formação de caráter e a devoção à Pátria, calcados no sentimento de ordem, nos deveres morais, cívicos e militares, assim como na disciplina. Em 1937 foi formada a Mocidade Feminina (MPF), cuja organização motivava às moças o gosto pela vida doméstica e as várias formas de submissão social impostas ao sexo feminino, conforme modelo patriarcal, orientando-as para o desempenho da missão da mulher na família, assim como no convívio em

sociedade, dentro do Estado. A Censura foi outro fator determinante para a ditadura, pois seu objetivo era mais vasto: além de fiscalizar publicações periódicas, tanto nacionais quanto estrangeiras, protegia assim a ideologia do Estado Novo e mantinha a moral e os bons costumes. Tratava, além disso, da remodelação das mentalidades, do enquadramento cultural e ideológico dos cidadãos, no âmbito dos princípios doutrinários do regime salazarista.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, a ONU (Organizações das Nações Unidas) visou à implementação da descolonização em todo o mundo, mas Salazar, utilizando a política do Estado Novo, calcada no isolamento, negou-se a aderir a essa descolonização, com o propósito de manter as *províncias ultramarinas*, o que trouxe conseqüências negativas a Portugal, tanto culturais quanto econômicas. Sendo assim, seguiu a guerra colonial a Guiné e a Moçambique, o que resultou em milhares de vítimas, assim como ocasionou uma aceleração na economia de Portugal e das colônias, abalando as estruturas sociais e políticas. Esses fatos foram fundamentais para o declínio do regime salazarista, assim como a propulsão para o 25 de Abril.

O declínio de Salazar no regime ditatorial teve início em 1968, quando sofreu uma queda e bateu a cabeça no chão, mas é em 1970 que morreu o ditador. A causa do episódio da queda possui várias versões, até hoje não esclarecidas; de qualquer forma, o adoecimento do ditador fez com que o Presidente da República Américo de Deus Rodrigues Tomás nomeasse, em 1968, Marcello Caetano como substituto de Salazar, o qual definiu sua política como *renovação na continuidade*. Apesar de haver algumas melhorias a repressão continuou, pois Américo Tomás foi reeleito, mas com isso surgiu a insatisfação da população, que a repressão e a censura já não mais podiam calar.

Ocorreu então a Revolução dos Cravos, golpe de estado militar que ocorreu em 25 de abril de 1974, perante uma revolta do MFA (Movimento das Forças Armadas). Secco (2004) explica que esse golpe, conduzido pelos seus oficiais militares, que, em grande parte, haviam participado da Guerra Colonial, derrubou nesse dia, sem muita resistência (salvo da PIDE, que atirou em quatro pessoas que se manifestavam em frente à sua sede), o regime ditador e de inspiração fascista que subjuguou Portugal por cerca de 49 anos. Com isso Marcello Caetano, deposto e destituído de todos os seus cargos, exilou-se no Brasil, juntamente com a família. Destino semelhante ocorreu a Américo Tomás, demitido do cargo e expulso da Marinha, que o enviou para a ilha da Madeira, partindo de lá em exílio para o Brasil.

O cravo, símbolo da Revolução e que lhe emprestou o nome, foi um símbolo utilizado pelos soldados, que colocaram essas flores nos canos de suas espingardas. Entre os portugueses, a denominação *25 de Abril* também é fortemente usada para relembrar o acontecimento. Com o fim da ditadura, logo em seguida a população pôde comemorar o 1º de maio, fato que não ocorria há anos. Da mesma forma, o processo de reconstrução foi organizado pela Junta de Salvação Nacional, constituída pelos militares e que procedeu a um governo de transição.

Em 25 de abril também ocorreu a primeira eleição, de cunho livre, para eleger a Assembléia Constituinte, para a qual foi eleito o PS (Partido Socialista), que elaborou uma nova Constituição, em 1976, a qual apenas não teve a participação do CDS (Partido Democrata Social), em sua aprovação. O renascer de Portugal não foi fácil, e com isso houve ainda alguns confrontos entre as facções de esquerda e direita, mas o exílio era forçado às personalidade que ainda se identificavam com os ideais do Estado Novo e resistiam à nova política democrática do país.

É nesse clima de ditadura, guerra e revolução que as personagens de *Pedro e Paula* (1998) se instauraram. Como vimos, a ditadura salazarista visava aos ideais de dominação, calcados nas malhas do modelo fascista e promovendo, dentre tantas opressões, uma separação acerca das atribuições dos sexos. Assim surgem as personagens masculinas e femininas, e cada uma é uma espécie de metáfora e espelhamento de todo esse período, que movimentou drasticamente tantas vidas nessa nação.

Nesse contexto é que o narrador Helder Macedo², cria a história dos irmãos Pedro e Paula, personagens de seu romance, gêmeos resultados da composição biológica mas totalmente diferentes em temperamentos, concepções e ideais. Filhos de José Pedro Montês a Ana Paula Freire, daí surgindo os nomes Pedro e Paula, nascem em 1945, em Lisboa. José e Ana são amigos desde a época da faculdade de Direito, e a essa amizade soma-se Gabriel Afonso Roriz de Ayres e Vasconcellos, também estudante na mesma faculdade, e que após a união do casal de amigos, e do nascimento dos gêmeos, torna-se o padrinho deles.

Em 1947 José, já formado, parte de mudança para Lourenço Marques, em Moçambique, colônia africana de Portugal, a fim de chefiar um grupo de apoio à PIDE,

² Aqui mencionamos Helder Macedo como exceção, apenas para enfatizar que a personagem possui o mesmo do autor. Mas, a partir do segundo capítulo, utilizaremos a denominação Macedo para o autor, e Helder para o narrador. Ainda quando utilizarmos “Helder Macedo”, estaremos indicando o autor .

na *recuperação* dos colonos, enquanto Gabriel havia sido aceito na carreira diplomática, mas anos depois seria exilado em Londres, pela ditadura salazarista.

Os gêmeos crescem em Lourenço Marques, e ao atingirem a mocidade retornam a Lisboa, com o intuito de Pedro estudar Medicina, que acabou por ter dificuldade em concluir o curso; e Paula ingressar no curso de Belas Artes. Em 1968, aproveitando sua ida a Paris, Paula decide ir à busca de Gabriel, e desse encontro nasce um sentimento de amor, que resulta, depois de algum tempo, numa união marital entre os dois. Nesse tempo Pedro sucumbe entre os ciúmes por Paula viajar e desgarrar-se de suas rédeas e a gravidez da namoradinha Fernanda, moça que ele subestima desde o início do namoro. Grávida, Pedro obriga-a a realizar um aborto, que, na verdade, não foi consumado, mas somente anos depois é que Pedro descobre isso.

De Lourenço Marques, José envia um policial da PIDE, o inspetor Ricardo Vale, para vigiar os filhos, sobretudo Paula. O primeiro não tarda muito a se suicidar, após a guerra na colônia, mas antes disso, Ricardo Vale descobre a mentira de Pedro para os pais, ou seja, que ainda não havia concluído os estudos em Medicina. Depois de ameaças feitas pelo policial, enfrentadas com a ajuda de Paula, respaldada em Gabriel, Pedro decide ir tentar a carreira em Lourenço Marques, melhorando assim sua situação.

Após a queda da ditadura em Portugal, derrubada pela Revolução dos Cravos, Pedro regressa com a mãe, já viúva, para Lisboa, da mesma forma que Paula retorna de Londres com Gabriel. O casal ajuda Pedro a reconstruir sua vida, e depois de reencontrar Fernanda com o filho, sua carreira entra em ascensão, enquanto Paula segue sua carreira na pintura, e Ana começa uma disputa pelo neto com Fernanda, acabando numa espécie de asilo, um lar campestre confortável, com assistência médica, subsidiado por Pedro. Por conta disso, Pedro acreditava ter o direito de brigar com Paula pelos bens materiais da família.

Disputas à parte, os irmãos acabam tendo uma grave discussão, que foi provocada por Ricardo Vale, em meio a uma carta que escreve para Pedro. A discussão transcorre acirrada, e em meio a ela Pedro estupra Paula, num ato de covardia permeado pelo ódio e pela obsessão que sempre nutriu em relação à irmã. Anos mais tarde, já em 1997, o narrador Helder Macedo, amigo de Paula, encontra-se com ela, a real, aqui não mais sua personagem, para tentar obter uma resposta para seu romance fictício: Filipa, a filha que tem a idade que confere exatamente com o tempo que se passou desde o estupro, é filha de Pedro ou de Gabriel? A resposta, cheia de incertezas e probabilidades, jogo que o narrador sedutoramente traça nas entrelinhas da ficção

mesclada com sua realidade fictícia, apresentaremos somente no discorrer de nossa análise, mais especificadamente no terceiro capítulo.

Dessa forma, neste romance macediano está construída uma linha tênue que separa sutilmente ficção e realidade, o que por vezes desconcerta o leitor. Sob esse prisma, salientamos o parecer de Rosenfeld (1995):

A ficção é um lugar antológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. A plenitude do enriquecimento e libertação, que desta forma a grande ficção nos pode proporcionar, torna-se acessível a quem sabe ater-se, antes de tudo, à apreciação estética que, enquanto suspende o peso real das outras valorizações, lhes assimila ao mesmo tempo a essência e seriedade em todos os matizes. Somente quando o apreciador se entrega com certa inocência e todas as virtualidades da grande obra de arte, esta por sua vez lhe entregará toda a riqueza encerrada no seu contexto (ROSENFELD, 1995. p. 48-9).

Esperamos, assim, que a leitura do nosso trabalho de nossa pesquisa, a seguir, possa produzir a mesma sensação que *Pedro e Paula* (1998) nos causou, conforme já apontamos: somar à nossa percepção o encanto do universo literário, que a literatura não encerra em si mesma. O mesmo encanto que descobrimos quando estudamos a construção de Paula, a qual pretendemos nos ater em especial, por ter sido edificada sob uma linguagem sedutora e que por isso constitui um dos recursos que atraem toda nossa atenção para o desnudamento dessa personagem.

I. DIALOGISMO E AUSÊNCIA DE POLIFONIA EM *PEDRO E PAULA*

Conforme a pretensão de realizar um estudo sobre as vozes contidas num romance, de que modo são elas criadas pelo autor, e qual o resultado dessas marcas inferidas, descreveremos neste primeiro capítulo o caminho de estudo proposto por Bakhtin no que se refere à construção do dialogismo.

Partindo dessa abordagem, dividiremos em três partes, que serão englobadas com a intenção de atingir a definição de algumas características do filósofo russo. No primeiro momento apresentaremos algumas considerações sobre a vida dele, como forma de entendimento da criação de seus conceitos, tão importantes à teoria literária. Em seguida partiremos para explicações sobre enunciado, com a finalidade de especificar adiante o dialogismo e suas características.

Tal desenvolvimento parte, também, do objetivo de mostrar a interação da literatura com as questões sociais contidas na obra de Helder Macedo, direcionamento que será especificado a partir do segundo capítulo, com a introdução da sociologia e, posteriormente, o estudo da personagem feminina.

1.1 O caráter social contido no enunciado: a palavra e o discurso

Mikhail Bakhtin foi um filósofo da linguagem que defendeu o caráter social da escrita, contida na prosa e também na poesia. Somente na década de 60 seu trabalho foi divulgado no Ocidente, sendo amplamente significativo em diversas áreas, como teoria literária, crítica literária, sociolinguística e semiótica.

Conforme defendeu o filósofo, fala, escrita e sociedade são vertentes que tramitam paralelamente, pois não há como negar o caráter social contido nessas. Tal fator foi primordial no desenvolvimento dos estudos do filósofo, os quais englobaram linguística e literatura, e, sobretudo, sua inclusão na chamada *crítica sociológica*. Bakhtin é um dos grandes representantes mundiais dessa corrente.

De modo geral, a crítica sociológica é aquela que verifica o fenômeno da literatura como parte de uma sociedade, uma cultura. Defende que é o texto que carrega

as marcas da sociedade, pois sua criação foi realizada em meio a um contexto que emite idéias, valores e características.

Reportando-se ao texto literário, a crítica sociológica não o verifica como independente, ou seja, não é criado a partir da vontade e da inspiração do autor, mas é criado dentro de um contexto, numa determinada língua, numa determinada época, segundo uma determinada ideologia; e carrega em si as marcas desse texto. Portanto, segundo a leitura da crítica sociológica, um romance deve fazer uma ponte estética entre realidade social, coletiva e representação artística.

Dentro do panorama das correntes de investigação literária do século XX, a sociológica tem norteado grande parte dos estudos contemporâneos, uma vez que se verificou que a estrutura imanente revela-se insuficiente para explicar a obra literária. A esse respeito, literatura não seria um sistema, mas sim uma expressão humana participante na formação do homem e influenciada por uma certa função psicológica, constatada, também, como uma necessidade universal.

Nesse caso, o indivíduo passaria por um processo de descoberta, por intensa atividade crítica, cabendo a ele, unicamente, aceitar ou não sua identificação com a obra a partir de seu contexto.

Sendo assim, um dos papéis importantes, desempenhado pelas várias modalidades da crítica literária é, por meio da obra, incitar o leitor à análise da sociedade em que vive, conforme Silva (apud BONNICI; ZOLIN, 2003, p. 124) salienta: *é preciso que [...] cada leitor comece a observar o mundo que nos cerca e perceba, aos poucos, que os nossos hábitos, crenças e valores não surgiram 'naturalmente', nem são eternos.*

De acordo com esse viés da crítica sociológica, os estudos de Mikhail Bakhtin encaixam-se nessa corrente sobretudo pela valorização da fala e da enunciação. A natureza social é evidente em ambas, pois fala e escrita estão indissoluvelmente ligadas às condições da comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais. Nesse sentido, fazemos essa observação em *Pedro e Paula (1998)*, de nosso autor, Helder Macedo, pois suas personagens estão vinculadas ao meio social, e conseqüentemente histórico, de Portugal e da África. Sob esse viés é que se encaixa a corrente social contida na narrativa. As personagens José, Ana, Gabriel, Fernanda, Pedro e Paula são frutos do meio social em que vivem, transpassados pela época de ditadura, guerra e revolução. Apesar de serem reflexos do meio sócio-histórico de uma nação, as personagens não são produtos do meio social, mas uma potencialidade

humana da narrativa, pois cada personagem se insere na teia de acontecimentos ficcionais, dotados de grande realismo, porém ficcionais.

Muitos fatores estão calcados no que verificamos quanto aos aspectos do caráter social na literatura. A linguagem é um desses elementos, e verificada enquanto função dialética, segundo Bakhtin, consistiria em se ver a palavra integrada a um processo contínuo, ou seja *a estrutura da enunciação e da atividade mental a exprimir são de natureza social*. (BAKHTIN, 1981, p. 122). A palavra, seja ela escrita ou verbal, é carregada de ideologia em todo seu processo cíclico de criação, utilização e compreensão; seria a mediadora entre o individual e o social, quer dizer: [...] *ela (a palavra) está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial*, (BAKHTIN, 1981, p. 95).

Bakhtin (1981) emprega a ela essa excelência social enquanto signo lingüístico:

[...] a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de signos ideológicos e servem de trama de todas as relações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminhos para sistemas ideológicos estruturados e bem formados [...] A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 1981, p. 41).

Dessa forma, deduzimos do raciocínio do filósofo que, se a palavra é subsidiada pela ideologia, logo é representante de um determinado grupo social. Tomemos como exemplo Bakhtin, que iniciou seus estudos num país tomado pela ditadura de Stalin e aperfeiçoou-o com o momento da revolução de Bolchevique. Seu pensamento acompanhava os ideais crescentes do meio social em que vivia; mais do que isso, transformou-o num grande repercussor de uma percepção libertária de sua nação, tomando a arte como enfoque inicial. Da mesma maneira verificamos a produção de autores, pesquisadores e profissionais de diversas áreas que utilizam a palavra, a fala, o enunciado como vitalidade de ação, como saber Helder Macedo, que constrói, no romance em questão, suas personagens, numa linha tênue entre a ficção e a realidade,

conforme verificamos, assim como a presença de um narrador, também personagem, que se confunde com o autor, e que leva, inclusive, o mesmo nome que o dele. Há, então, características da vida do autor incutidas na personagem narrador, embora sejam somente ficção. Há, em todas as personagens, demasiada carga de ideologia, que cada uma delas traz embutida no seu papel a ser delineado dentro do romance.

Se, independentemente do mecanismo utilizado (verbal ou não verbal), a ideologia prevalece em qualquer situação, há de se verificar os variados caminhos para que essa ideologia se engendre. No dizer de Yaguello, na apresentação de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1981, p. 16), a *enunciação* é a unidade da língua, no que se refere à sua compreensão como uma réplica de diálogo social, quer dizer, *trata-se de discurso interior (diálogo consigo mesmo) ou exterior. Ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um horizonte social. Há sempre um interlocutor, ao menos potencial. O locutor pensa e se exprime para um auditório social bem definido.* Dessa forma é que se afirma o caráter sócio-ideológico para a língua.

Para Brait (2005), os termos *enunciado/enunciação* explicam que Bakhtin atribuiu aos mecanismos verbais e não-verbais a concepção de unidade de comunicação e significação, o que diverge da chamada estrutura mais fechada, que equivale à frase ou a uma seqüência dela, com fundamento pragmático e sintático, apenas. Assim, atribui-se ao termo *enunciado* desde uma expressão monolexemática até um romance, um texto extremamente extenso.

Sendo assim, o caráter social está contido no enunciado, e a importância a ser delimitada em cada elemento é demasiado fundamental. Para isso, nossa pesquisa submerge ao caráter social das tessituras de *Pedro e Paula* (1998), com grande ênfase nos caminhos que nos levaram ao universo macediano, tão aprofundado nos espelhos da realidade.

1.2 As vozes do discurso romanesco: o dialogismo e suas características

Conforme verificamos, as características ideológicas e sociais do enunciado - caráter que mais pretendemos salientar - são sobretudo possíveis de serem percebidas

no romance, de diversas formas: o *plurilingüismo*, o *discurso de outrem*, a *intertextualidade*.

Segundo Bakhtin (1998), o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. E é graças ao *plurilingüismo* social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo.

Ao considerarmos que todo discurso encerra uma transmissão de contextos, sabemos, obviamente, que tal transmissão é destinada para um interlocutor, independente da forma escrita, em específico; é importante salientarmos, nesta pesquisa, de que determinado recurso refere-se a uma narrativa, a um romance.

Reportando-nos à *intertextualidade*, a terceira característica conferida ao enunciado, adentraremos num dos maiores conceitos exemplificados por Bakhtin: o *dialogismo*. Conforme Barros e Fiorin (1994) mencionam, o conceito de dialogismo permeia não somente a concepção que o filósofo construiu sobre a linguagem, mas inclusive, talvez, sua concepção de mundo, de vida.

O *dialogismo* se opõe ao *monologismo* - característica que o filósofo acredita ser o ópio dos tempos modernos -, isto é, no *dialogismo* há uma interação com o leitor. As personagens possuem voz ativa; em vista disso, o leitor é um receptor dessas idéias. Para ele, o autor cria a obra já com a noção de que tal leitor irá apreender essas idéias, podendo ou não incorporá-las.

Bakhtin (1981) afirma que o modo de existência da linguagem é o *dialogismo*, pois em cada texto, em cada enunciado, em cada palavra ressoam duas vozes: a do *eu* e a do *outro*, permeadas por ideologias internas e externas.

Seria, sobretudo, uma pluralidade de vozes, pois não somente o leitor faria parte desse diálogo, quando interage com o romance, mas também o autor quando escreve imaginando um interlocutor, e ainda as personagens, que dialogam entre si. Essas possuem vozes que não somente são ligadas às idéias e aos valores de um determinado indivíduo, mas sim a uma instituição, ou seja, elas representam uma determinada instituição, permeada por suas características sociais, isto é,

o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se

introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogadas, em maior ou menor grau) (BAKHTIN 1998, p.74-75).

Quando Bakhtin (1981) se refere ao *discurso de outrem*, relaciona o diálogo com uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da recepção ativa do “discurso de outras pessoas”, carregadas de ideologia, vivências e historicidade. Essa recepção é fundamental para o diálogo, uma vez que todo indivíduo que dialoga traz, em si, suas marcas e influências, e é por meio dessas que também irá buscar subsídios no discurso que o outro oferece. Afirma o autor, a respeito:

A língua não é o reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes. Conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais, conforme o contexto presente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma ora outra, ora uma variante ora outra. O que isso atesta é a relativa força ou fraqueza daquelas tendências na interorientação social de uma comunidade de falantes, das quais as próprias formas lingüísticas são cristalizações estabilizadas e antigas. (BAKHTIN, 1981, p.147)

Dessa forma, Bakhtin (1998. p. 127) defende que o *plurilingüismo* introduzido no romance é “o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor”. Esse *plurilingüismo* atua no romance em forma de pessoa, sempre ao fundo de um diálogo mantido entre autor, leitor, narrador e personagem.

Em *Pedro e Paula* (1998), temos as vozes masculinas representadas por José e Pedro, pai e irmão de Paula, respectivamente, carregadas de autoritarismo e preconceito, como fruto da ideologia dominante em que a sociedade, no romance, é inserida.

Uma das vozes femininas, Ana, a mãe de Paula, projeta na filha aquilo que almejava e não conseguiu, ou seja, resistir à ideologia dominante que lhe foi imposta, como mulher e esposa.

O romance mostra essa pluralidade de vozes sobretudo com Paula, que traz consigo as marcas dessa violência produzida pela ideologia, mas que resiste a tal autoritarismo, sobressaindo-se ao seu tempo.

Para entendermos melhor esse jogo de vozes apresentado no romance, verificaremos os conceitos de *polifonia* e *homofonia*, criados por Bakhtin.

Em princípio, Bakhtin (2002) explica que todos os textos são possuidores de vozes, mesmo os assim ditos *monólogos*, pois no *monólogo* não há apenas uma única voz, mas várias delas; porém, há uma voz que domina as demais.

Mas os textos podem conter uma única direção, assim como muitas outras, e ainda apresentarem igualdade ou não na definição de valores e ideologias. É nesse ponto que Bakhtin (2002) explicita seu conceito de *polifonia*, à qual se opõe o conceito de *homofonia*. A *homofonia* não é representante de uma única voz mas sim de vozes que seguem uma mesma direção, uma mesma ideologia, sem contraposição de valores, o que confere um único direcionamento às personagens; diferente da *polifonia*, em que as personagens divergem entre si, em seus valores e ideais, e com isso não há como se atribuir somente um ponto de vista, mas vários deles. Esses pontos de vista são divergentes, mas todos apresentados num mesmo nível, de igualdade, sem uma determinada hierarquia, ou seja, não seria induzido ao leitor um julgamento de quem, ou o que, seria bom ou ruim, certo ou errado. Assim, cabe ao leitor averiguar qual lado lhe parece ser o mais conveniente. No texto *homofônico* pode, também, haver diferenças de valores entre as personagens, porém a desigualdade é muito bem marcada; logo, o leitor pode verificar a direção em que a história segue, pois a indução é apontada para uma determinada ideologia, surgindo, assim, uma hierarquia.

Dessa maneira, verificamos que Bakhtin, ao criar os termos *diálogo* e *monólogo*, confere a existência de vozes a quaisquer deles; mas há a presença de uma ideologia única (no texto monofônico) ou de várias ideologias (no texto dialógico), e a essas ideologias serão direcionadas as tessituras da *homofonia* ou da *polifonia*.

Em *Pedro e Paula* há uma pluralidade de vozes, porém não há *polifonia*. José, Pedro e Ana são vozes que não obtêm ascensão, como a de Paula, havendo assim uma desigualdade entre elas. Da mesma forma, há uma personagem que induz o leitor a tomar partido por um dos gêmeos, no caso, Paula: o narrador. Ele promove uma hierarquia entre as demais personagens; colocando-as, inclusive ela própria, em desigualdade ao explicitar seus valores e ideologias. Sendo assim, a voz no narrador é que confere a *homofonia* do texto. Nesse sentido, erroneamente, poderíamos supor que

o romance fosse *monológico*, pois há a presença do narrador que apresenta as vozes representantes de divergentes ideologias, mas filtradas pela sua voz, superior às demais. Entretanto, seguindo as palavras de Bakhtin (1998, p. 154), *o romance serve-se duplamente de todas as formas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas*. As ideologias contidas em todas as personagens, divergentes; seus pensamentos e ideais, assim como seus deslocamentos pelo momento histórico e político, no decorrer do romance, oportunizam uma ponte entre personagem-autor-leitor, o que acaba por pressupor a existência de diversas culturas e contextos, e tudo isso o caracteriza como um romance *dialógico*. São as vozes que compõem o jogo de vozes, conforme exemplificamos anteriormente.

Paula representa as revoluções de sua época, não somente a social mas, também, a política. O genuíno talento para artes, como a pintura e a música, fez com que ela buscasse novos rumos: a Faculdade de Belas Artes, em Lisboa, a pós-graduação em Paris, a procura por Gabriel, em Londres.

José e Pedro tentam, desde o início, manter Paula sob vigilância. Esta conseguiu, com dificuldade, sua saída de Moçambique para a conquista da faculdade. Foi Pedro quem convenceu os pais, apesar das demasiadas intenções dominadoras, para Paula ir estudar junto com ele, em Lisboa. Assim, Paula foi conquistando sua liberdade paulatinamente, permitindo que o pai e o irmão pensassem que sempre estavam no comando da situação, enquanto ela saía em busca de amizades nutridas por ideologias contrárias à ditadura, voltadas para as artes, como uma espécie de libertação ao regime dominador da família e do país em que vivia.

É interessante verificar também que a libertação sexual da personagem foi expressa, primeiramente, por uma intervenção cirúrgica, pois não queria submeter sua virgindade a um homem. Diz ela: *Sabe o que é que fiz quando fiz dezoito anos? Para celebrar o dia dos meus anos? 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* (p. 47)³.

A procura por Gabriel, em Londres, anterior à ida a Paris, soou como uma vitória a toda opressão, e a partir desse momento da história é que a personagem

³ MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Lisboa: Record, 1998. Todas as citações que faremos desta obra fazem parte dessa edição.

adquire o início de sua ascensão em relação às outras personagens, que não obtêm o mesmo destino. Assim se expressa o narrador:

Viera de Paris, para onde tinha ido após difíceis negociações epistolares com a mãe, porque 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 sem saber se as tenho. Com a melhor das intenções, estou certa, quanto mais cedo menos dói”, p. 37.

Quando chegou a Paris recebeu, por três meses, auxílio financeiro de José, resultado da intercessão de Ana. Depois disso, foi em busca de seu sustento. A voz que nos conta sua trajetória, o narrador Macedo, explica com detalhes como foi a decisão de buscar Gabriel, após uma jornada mista de trabalho e auto-realização:

Mas redimiu nas galerias da margem esquerda as Belas-Artes de Lisboa, conheceu alguns expatriados portugueses, pintores, escritores, foragidos, objetores das guerras da África, aconteceu Maio, deixou-se ir ficando para ver como era uma revolução, se era mesmo revolução. O dinheiro esgotou-se rapidamente, semanas e não meses, mas havia sempre alguém que sabia de um quarto onde pudesse dormir, baguettes partilhadas, sobras de frutas nos mercados. Desenhava os artistas que ainda se conseguissem encontrar nas esplanadas dos cafés, lavava pratos em restaurantes com direito a fundos de tachos depois dos últimos clientes [...], p. 37

A personagem passa pelo momento de busca pela liberdade, e descobre, em contato vivo, um mundo proveniente da esquerda política, que iria de encontro com os ideais que lhe foram impostos pelo pai e pelo irmão. Após ter cuidado de alguns rapazes que apanharam da polícia, Paula é encorajada por eles a procurar Gabriel. “*Conversamos muito, fizeram-me pensar muito. Tenho muito para pensar*”. E foi assim

que se lembrou de que tinha um padrinho exilado em Londres, os amigos cotizaram-me, “achei que era a altura de conhecer o demônio da família”, p. 38.

A afirmação “tenho muito para pensar” já demonstra os indícios de sua trajetória, assim como a decisão em procurar o “demônio da família”, a saber, Gabriel. Essa busca por Gabriel é um misto de curiosidade: conhecer o amor que a mãe não concretizou, o padrinho que nunca foi apresentado pelos pais, com base no afastamento que José impôs, devido aos ciúmes; e um realce quanto à arbitrariedade de sua personalidade em relação a repulsa à dominação, à qual até então havia se submetido.

O envolvimento com Gabriel, que resultou numa relação estável e marital, é uma das características de libertação da personagem. Diferente das mulheres de seu tempo, Paula dá voz às muitas vozes que representa: as muitas mulheres de sua época submetidas a um conjunto de dominação política e social, envolvidas nas questões de ditadura, guerra e revolução. Além de sua relação com o padrinho fugir totalmente às regras da sociedade em questão, havia também a coragem de envolver-se com alguém que a família repudiou. Em outras palavras, foi de encontro às objeções impostas pelo pai e pelo irmão.

Apesar de Paula ter conquistado a liberdade que sua época buscava, sua relação com o irmão Pedro sempre foi instigada por uma espécie de compaixão por ele: *Tudo o que nesse momento queria era não ter de sentir pena do irmão, sentia quase como uma vergonha a pena que estava a sentir por ele*, p. 81.

Ela sabia que Pedro era fraco e que precisava dela quase todo o tempo para livrar-se dos apuros em que se envolvia, e, mais do que isso, sabia que seria difícil livrar-se das mentiras que havia nutrido sem que ela lhe ajudasse, de certa forma; causa disso era o que sempre estava por perto, cheio de ameaças e chantagens: *Desde pequena, se calhar desde antes de nascerem, que a sua lealdade tinha ido para ele, a sua própria existência confundia-se com a dele, era a mesma existência por diferentes que fossem um do outro*, p. 81

Foi Paula quem o encontrou no apartamento, em frangalhos, quando chegou de Londres. O irmão estava em estado lastimável, numa combinação de tubos de Pervitins e whisky: *“Pois é, parece um cineclubista. Vá, duche de água fria e barba feita. Para dar as boas vindas à sua irmã”*, p. 76. E logo depois de colocar o irmão em ordem, afirma ironicamente:

Bravo, isso mesmo! Agora já podemos ir à rua despejar o lixo e comprar velas, antes que anoiteça.[...] E também fruta [...] queijo, leite e pão. E flores. Depois ponho a mesa como dantes e fazemos um piquenique à luz da vela. Tens de me ajudar, Pedro, não consigo carregar tudo sozinha. Tu sabes que preciso sempre da tua ajuda, sou uma menina muito frágil, não te lembras?, p. 77

Uma das formas de não se confrontar com Pedro era não fazer isso em momentos de tensão ou discussão. Ela procurava não alimentar discussões com o irmão, e nesses momentos sempre desviava qualquer provocação que ele pudesse oferecer. Ademais, as várias ofensas que Pedro fazia a ela eram por meio do discurso, mas Paula não atribuía demasiada importância a nenhuma dessas provocações, como vemos no trecho em que Pedro profere palavras pesadas de ódio contra ela, quando discutem, no retorno dele para Lisboa, já fracassado, sobre o suposto aborto de Fernanda. Pedro nunca havia falado para ela sobre o ocorrido, mas percebeu que a irmã, que ele julgava tola, sempre soube de tudo, como se pode ver no seguinte diálogo:

Por quê? És contra o aborto? Nunca fizeste? Tu? Ou só tu tens o direito, como em tudo? Ou julgas que lá porque agora estou sem nada me podes tratar assim? É indigno! É miserável!

[...] Ou levas habitualmente no cu para evitar? “Pois é”, disse ela apenas. “Pois é”. E como pudesse parecer uma confissão de que sim quase riu, o que teria agravado a ofensa. Mas tinha um longo traquejo de como lidar com agressões masculinas e acabou por neutralizar a do irmão num vago gesto de que importância tem isso: “Deixa lá, Pedro. Pois é”, p. 152.

Conforme o narrador explica, o “traquejo” era uma das armas utilizadas pela personagem para defender-se dos ataques constantes de Pedro, da mesma forma de quando decorriam do pai. Mas a compaixão que sentia por Pedro, pelo fato de ser seu irmão, gêmeo, era o elo que lhe dava disposição para ainda amá-lo, apesar de todas as ofensas e formas de dominação que ele sempre lhe impôs. *Paula deu-lhe a mão, como quando eram pequenos, como quando era para ele a proteger a ela, e foram subindo a Avenida de mãos dadas*, p. 153.

Mas, é na inevitável discussão que os irmãos têm, causada por uma carta entregue por um representante de Ricardo Vale, que Paula deixa vir à tona toda sua indignação a todas as ofensas e dominações provindas de Pedro. Nesse momento o narrador nos mostra a libertação total da personagem, em meio a choros e devaneios. Trata-se da grandiosa frase, proferida por Paula, que antecede o estupro, por assim desencadeá-lo: “*Sabes o que é que eu não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo...*”, p. 209. Mesmo depois de ocorrer o estupro, Paula ainda se mostra firme em suas convicções e seus ideais. Ela não se deixa abalar pela violência imposta por Pedro, nem tampouco pela carga opressora que sofreu desde sua criação, assim como toda a atmosfera ditadora em que esteve envolvida. Anos mais tarde, ela conta à filha Filipa sobre o estupro com muita espontaneidade, o que lhe confere, ainda mais, habilidade para lidar com a opressão e a dominação.

Dessa forma, Paula é a única personagem que obtém ascensão detalhada pelo narrador, do início ao fim do romance, o que não acontece com o destino dos demais personagens, com exceção de Fernanda, que aparece no início da história como fantoche de Pedro, e retorna depois, grandiosa, em posição oposta.

Conforme observamos, a busca por Gabriel em Londres, o envolvimento com as artes e a pós-graduação em Paris conferem a Paula estratégias de resistência a uma ideologia dominadora, a qual viola todas as regras impostas pelo poder patriarcal e pelo regime ditatorial da época, ou seja, foi unir-se a um homem mais velho, exilado de Portugal em Londres, o espaço perfeito, que configura o lugar de encontro das diferenças propício para se constituir uma identidade livre e independente.

Paula é uma espécie de metáfora da independência das mulheres oprimidas por toda a herança dominadora de uma sociedade ditatorial; presumida de forma sutil e conquistada lentamente, como a revolução de sua época. Essa personagem é uma voz que ecoa liberdade e propulsão no romance, induzidas pela voz do narrador, o que nos permite a constatação da ausência da polifonia, conforme as características expostas por Bakhtin.

Sendo assim, retornando aos estudos do filósofo acerca da polifonia para melhor exemplificarmos suas características, ela é co-integrante do *dialogismo*, pois as personagens criadas não concordam com o narrador, o que faz com que o autor organize o texto de forma que o leitor possa criar a hipótese de que há uma variante de

pensamento dentro da obra, e, por consequência, esse leitor pode obter definições próprias.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2002), Bakhtin especifica que a autêntica polifonia de vozes é sua grande peculiaridade. Afirma ainda que Dostoiévski escreveu segundo a realidade social de sua época, na Rússia, conforme os conflitos surgidos em meio à crescente onda capitalista, que rompia com um equilíbrio ideológico-monológico, e caminhava para uma nova representação, que geraria vozes em busca de novos ideais. Assim se expressa:

As contradições extremamente exacerbadas do jovem capitalismo russo, o desdobramento de Dostoiévski enquanto indivíduo social e sua incapacidade pessoal de adotar determinada solução ideológica, tomados em si mesmos, são algo negativo e historicamente transitório mas, não obstante, constituíram as condições ideais para a criação do romance polifônico, “daquela inaudita liberdade de “vozes” na polifonia de Dostoiévski”, que é, sem qualquer sombra de dúvida, um passo adiante na evolução do romance russo e europeu (BAKHTIN, 2002, p. 36).

Essa pluralidade de vozes carregadas de conteúdo social e ideológico se expressa, de forma polifônica, nos textos de Dostoiévski. Dessa forma, entendemos que Dostoiévski obteve razões suficientes, conforme expostas na citação anterior, e segundo Bakhtin, para reproduzir romances que não adotavam “nenhuma solução ideológica”, mas que foram cruciais para o crescimento da literatura, repercutidas até os dias atuais.

Entretanto, um romance polifônico não seria melhor, ou pior, do que um romance homofônico. O que podemos afirmar é que ambos são estruturados por um conjunto de vozes, que carregam valores e ideologias adquiridos, e também transformados, no decorrer dos tempos. A diferença estaria na postura textual de induzir ou não um vetor de leitura, uma valorização de um determinado discurso ideológico, o adotar ou não uma voz que se sobrepusesse às outras.

A respeito dos valores e ideais contidos e reproduzidos nos romances, pelos autores, e repercutidos aos leitores, verificamos a necessidade de explicar as características da *intertextualidade*. Esse termo foi como uma espécie de tradução do termo *dialogismo*, introduzido na década de 60, por Júlia Kristeva.

Segundo Kristeva, o *dialogismo*, definido por Bakhtin, *designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade* (KRISTEVA, 1969, p. 67). Dessa forma, todo texto seria construído como um mosaico de citações, sendo uma espécie de absorção e transformação de outro texto. A intertextualidade não estaria limitada somente nas reproduções, citações ou menções a outros textos; mas, sobretudo, num diálogo com esses textos movido pelas relações internas e externas a eles.

Kristeva explicita o aspecto ambivalente da linguagem acerca do que Bakhtin define como *translingüística*, o que confere a necessidade de se compreender as relações intertextuais, sendo assim, *a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um duplo*, (KRISTEVA, 1969, p.68).

Se verificarmos o termo *intertextualidade*, no sentido russo, conforme especificado pelo que Bakhtin exprime como *diálogo e enunciado* (precursor ao termo criado por Kristeva), ou seja, as relações dialógicas entre textos e dentro do texto, caracterizadas pelo sentido de pluralidade, concordamos com Fiorin (2006), quando argumenta:

as relações dentro do texto ocorrem quando as duas vozes se acham no interior de um mesmo texto. [...] No entanto, pode ser também relações entre textos, quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já constituído. Há no texto que se relaciona com ele um encontro de dois textos, (FIORIN, 2006 p. 181-182).

Nesse caso, constatamos que a intertextualidade tem um caráter dialógico no que se refere às relações entre e dentro os textos. Concordamos, ainda, com Fiorin quando afirma que a concepção do termo é alargada no sentido que exemplifica o uso da *interterxtualidade* também nos estilos literários: *por ter uma materialidade, os estilos de autores, de movimentos literários, de grupos sociais, quando são utilizados ou parodiados, mantêm também relações intertextuais*, (FIORIN, 2006, p. 184). Dessa forma, a intertextualidade não é possível somente no sentido estanque de que o texto é mera reprodução de outro texto, mas é tida como pluralidade no sentido de que tais menções detém um caráter dialógico, ou seja, promovem um diálogo do texto atual com as reproduções dos textos citados, e, além disso, caracteriza o diálogo do autor, e as características e ideologias que o cercam, assim como para o leitor.

Sendo assim, as determinadas vozes contidas no texto expressam um diálogo com outros textos. São conceitos e ideologias de diversos autores, que correspondem a diversas épocas e diversos aspectos, que se relacionam entre si e ganham uma rica definição, que acaba seduzindo o interlocutor, de tal forma que transforma o texto, a narrativa, o romance em algo perpetuado através dos tempos.

Assim culmina o diálogo entre o real e a ficção em *Pedro e Paula (1998)*. Aspectos contidos no romance nos direcionam a perceber algumas partes. Conforme Silva (1999), *Pedro e Paula (1998)* rompe com as fronteiras do real e imaginário ao exemplificar os conceitos de *intertextualidade* e *intratextualidade* ao longo do romance. Silva (1999) menciona as epígrafes do romance, de autoria de Bernardim Ribeiro, Camões, Garret, Eça de Queirós, Cesário Verde e Machado de Assis, respectivamente, como um direcionamento do romance a determinados autores. A viagem é um dos temas abordados por Silva, no romance, que direciona ao tema dos textos dos autores citados. É que todos produziram obras em que o mesmo tema, de formas diferentes, foi retratado.

A intratextualidade é retratada por Silva (1999) quando verifica um sistema de referência interna ao texto, especificada pelo narrador, que insere trechos que dialogam no decorrer do romance. A autora menciona os trechos que oportunizam tal diálogo, como o de *Casablanca* e o *Teatro de Revista*,

Modelo: Ah, nem me fale em água que eu penso logo em Veneza!

Compère: Veneza!... Ó Menina Flausina, parece que já vem ali a gôndola. Música, maestro!

Coro: Veneza, Veneza!

Foi por isso que a Ilsa, apoquentada de saudades as time gões by, teria caído com febres de África. Mas sempre se podia chamar o falso médico do filme onde o Vasco Santana, o que estava para o António Silva como o Bucha estaria para o Estica se também fossem portugueses, não sabia de marchas populares e podia cantar-lhe um fado terapêutico, que era o melhor que se podia arranjar num país onde já dizia que a ocupação nacional é estar doente [...], p. 17.

A propósito, Ilsa e Victor Laszlo, personagens de *Casablanca*, são bastante citados no romance, logo nessa primeira parte, de forma a organizar melhor a relação

interna do texto. São utilizadas de forma bastante perspicaz, pelo narrador, que inclusive joga com uma aproximação entre personagem cinematográfica e atriz, no caso, Ingrid Bergman e o escândalo com Roberto Rossellini.

Ainda apontada por Silva (1999), a intratextualidade se patenteia nos exemplos de diálogo entre *Casablanca* e a obra do compositor alemão Richard Wagner, (1813-1883), mais especificamente nas óperas que compõem a tetralogia *O anel dos Nibelungos*. Macedo utiliza a metáfora do quarto episódio da ópera, intitulado *A Valquíria*, quando introduz no romance o nascimento dos gêmeos Pedro e Paula: “*É menino ou menina?*”, *perguntou o extenuado pai quando os pletóricos vagidos finalmente se sobrepuseram aos gritos da mãe. “Os dois!*”, *foi o canto da valquíria depois de um terrível silêncio*, p. 20. Também há outras citações, em capítulos posteriores, em que o narrador coloca como hipótese do uso dessa metáfora a constatação da repercussão da indústria cultural. No entanto, para entendermos melhor a intertextualidade que ocorre acerca do episódio da ópera wagneriana, em relação aos irmãos Pedro e Paula, discorreremos um pouco, aqui, sobre o mito de Sigmund e Sieglinde.

Wagner se apropria dos mitos nórdicos para compor a tetralogia presente em *O Anel dos Nibelungos*, nos episódios *O ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Siegfried*, e *Crepúsculo dos deuses*. É no quarto episódio que acontece o amor de Sigmund e Sieglinde: irmãos, são os semideuses que se sobressaem da criação de Wotan, o mais grandioso dos deuses vikings, que, resolvendo recuperar o ouro do Reno, cria uma raça de semideuses da qual deverá sair o herói capaz de tal feito. Os dois irmãos crescem separados, sem conhecerem um ao outro. Quando se encontram, Sieglinde está casada com Hunding, mas apaixonou-se por Siegmund e este por ela. Siegmund briga com Hunding por causa da mulher, e em seguida foge com Sieglinde, deixando furiosa a esposa do deus Wotan, Fricka, deusa do matrimônio, que com isso se sente ultrajada. Fricka exige de Wotan que mate Siegmund, que, mesmo a contragosto, manda Brünhilde, a líder das 9 valquírias, trazer Siegmund para Valhala (um maravilhoso palácio, um paraíso nórdico, que abriga os guerreiros mortos bravamente em combates, e depois trazidos pelas valquírias).

Ao saber do desgosto de Wotan, Brünhilde decide proteger Siegmund, o que deixa o deus furioso, por conta da desobediência da valquíria, e ordena que Hunding mate Siegmund. Brünhilde foge e leva Sieglinde, prestes a dar à luz o filho que resultou do romance com o irmão, que se chamará Siegfried. Wotan pune Brünhilde retirando

sua imortalidade e a adormece no alto de uma montanha cercada por um fogo mágico que só poderá ser vencido por um destemido herói. Esse herói será Siegfried, que no terceiro episódio apaixona-se por Brünhilde depois de matar o anão Mime, que o criou com a intenção de, quando se tornar um adulto, matar o dragão Fafner, o guardião do anel. Siegfried tem um final trágico, no quarto episódio, pois sofre com encantamentos que lhe são destinados para trair Brünhilde e perder o anel. Ele acaba morrendo numa caçada e tem o corpo queimado na pira, como ocorria na tradição nórdica.

Macedo cita o mito de Sieglinde e Sigmund quando o narrador faz seu comentário após citar o que, concordando com Dal Farra (1999), julgamos ser uma das tentativas ensaiadas por Pedro para estuprar Paula:

Mas depois, de repente, agarrou-se à irmã a pedir desculpa, a acariciar-lhe o cabelo, a puxá-la para si num gesto trapalhão que lhe tocou nos seios e, por um momento, pareceu a Paula, a querer beijá-la nos lábios, respirando fundo, segurando-a pelos quadris contra o seu corpo, todo ele a tremer e, finalmente, quebrando em fundos soluços de choro. E de novo pediu desculpa, afastou-se, confuso, tapando os olhos com as mãos como se apenas para enxugar as lágrimas, E ela: “Ai Pedro. Como tu estás!... Meu querido irmão...” Aqui estava portanto Pedro transformado em metáfora nacional de falso médico, mesmo se com Wagner no lugar de fado menor numa de Sigmund sem Sieglinde, que é como quem diz com a imagem a ser mais importante do que a identidade, p. 81.

O incesto de Sieglinde e Sigmund é uma simbologia a que Macedo remete quando cria o incesto entre Pedro e Paula, mesmo que o mito nórdico, retratado por Wagner, aconteça acidentalmente, ou seja, sem os primeiros irmãos saberem que têm essa ligação. Mas, mesmo que os gêmeos soubessem que eram irmãos, o incesto seria absolvido, pois, por serem criação de Wotan, estariam cumprindo sua vontade ao conceberem Siegfried. E, ainda, o incesto dos semideuses é fruto de um belo amor que nasce entre eles, diferentemente do que acontece entre os irmãos do romance macediano. Ademais, Sigmund luta com Hunding pela posse de Sieglinde, e Pedro luta com Paula durante o estupro. Estes últimos não cumprem um plano divino, como os primeiros, mas a simbologia da luta entre Pedro e Paula é contextualizada por serem os

gêmeos diferentes em suas concepções e seus ideais. Dessa forma, a simbologia do incesto entre os gêmeos nórdicos se faz presente, por meio da intertextualidade, na criação dos gêmeos portugueses.

Outro exemplo de intertextualidade, em *Pedro e Paula* (1998), também no tocante a luta, é o intertexto que faz com *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Os irmãos Pedro e Paulo são opostos nos ideais políticos, um monarquista (Pedro) e outro republicano (Paulo), o que remete aos gêmeos Pedro e Paula, na obra aqui estudada, também sob o viés político. Inclusive, Machado de Assis é um dos autores favoritos de Macedo. No romance em estudo neste trabalho há várias menções a Machado de Assis, e dentre elas citamos: *Além de que era evidente que só poderiam ser Pedro e Paula, como o profético ou intertextual padrinho se tivesse lido o relevante Machado de Assis [...], p. 22*. Da mesma forma, eis uma outra passagem, ao conferirmos as palavras do narrador:

O Machado de Assis é mais complicado, porque encontrou aquela maneira muito especial de falar do que é no modo condicional, dizendo ao mesmo tempo o que poderia não ser e portanto poderá vir a ter sido, como Deus nos anos 60. Mulato ressentido, fartaram-se os críticos de dizer até que se fartaram, p. 214.

Sendo assim, concordamos com Kristeva quando cria o termo *intertextualidade* como derivado dos aspectos plurais do dialogismo. O sentido de crescimento e o de função emancipadora do texto são bastante amplos, segundo tais aspectos. Todo texto, enquanto romance, tem a função de emancipar o indivíduo, oportunizando o diálogo que resulta entre ficção e realidade, capaz de unir literatura à sociedade. Essas convergências são atribuídas também a diversos campos sociais, enlaçando a literatura com muitos outros saberes. É o que também verificamos, a seguir: a união da filosofia bakhtiniana com o estudo do campo social, segundo os conceitos de Pierre Bourdieu.

II. A DOMINAÇÃO EM *PEDRO E PAULA*: AS VOZES SOCIAIS

Neste capítulo faremos uma abordagem sobre as vozes sociais que se fazem presentes por meio das personagens José, Pedro, Ana e Paula, conforme exemplificaremos logo a seguir, sob a perspectiva social de Pierre Bourdieu. A ditadura de Salazar, a guerra, a revolução, e também o período pós-revolução estão inferidos nas análises das personagens, de forma que verificamos como lhes são atribuídas as concepções de valores.

A dominação masculina é um dos campos de estudo do filósofo francês, segundo o qual se percebe uma forte evidência nos aspectos atribuídos às personagens José, Ana e Pedro, que internalizam, inconscientemente, a ideologia dominante, patriarcal, que lhes foi repassada por meio de um processo histórico e social. São vozes que estão submersas no texto, carregadas de autoritarismo e exclusão, resultando num fracasso contínuo, ao contrário da personagem Paula, que conquista, aos poucos, a liberdade tão almejada pelas demais.

O pensamento de Bourdieu se faz paralelo ao de Bakhtin devido ao caráter social de ambos os estudos, uma vez que Bakhtin buscou inserir a ordem social, a história e o sujeito nos domínios da filosofia da linguagem e da estética, da mesma forma com que Bourdieu o fez, na sociologia. Pode-se comprovar isso com a representação das diversas vozes reunidas numa sociedade, como as criadas por Macedo em suas personagens romanescas.

2.1 A dominação incorporada em José e Ana

Pedro e Paula (1998) nos instiga a perceber um entrelaçamento entre ficção e realidade. O campo social está presente em todo o romance, desde a construção das personagens, envoltas em questionamentos emocionais e psicológicos, ávidas por descobrirem e solucionarem dúvidas acerca de si mesmas, de sua história, até o desvendamento do momento histórico e político em que vivem.

O processo de deslocamento entre os países pelos quais as personagens passam (Moçambique e Portugal) deve-se à busca por uma melhor qualidade de vida para todos. Cada personagem tem, muito bem definidos, seus ideais para conseguirem aquilo

que almejam. E pelo fato de o autor apresentar de forma muito bem articulada essa busca de ideais, não temos como duvidar da evidência da construção pontual acerca das características peculiares de cada uma dessas personagens.

Assim, iniciando o desnudamento da história, damos início à verificação dessa construção das personagens, a fim de melhor entendermos a relação de dominação exercida pelas masculinas sobre as femininas.

José e Pedro parecem, de certa forma, estarem juntos conforme seus ideais e suas concepções. José foi preterido por Ana, a qual, talvez, como nos sugere o impreciso narrador, alimentasse a espera de um pedido de casamento por parte de Gabriel, e que nunca aconteceu. Nesse caso, talvez o silêncio pudesse ter ajudado Ana a tomar a decisão de se unir a José, logo após ter concluído o curso de Direito. E sendo assim, José teria sido aceito porque Ana não teve a opção que desejou: Gabriel.

Ou talvez não tivesse sido tão difícil se escolha de fato tivesse havido, como Ana quase se permitiu cismar no meio da azáfama que precedeu o casamento, e não só porque o que se não tem é o que melhor se pode continuar a desejar. A verdade é que sempre achara que Gabriel tinha um pouquinho mais de tudo do que José – inteligência, graça, elegância e sedução [...] Quero crer em suma, que Ana teria considerado que no filme certo o noivo é que estaria bem para o papel de melhor amigo e não o outro. Mas terá acabado por concluir, dissolvendo a inquietação das dúvidas na placidez das certezas, que precisamente por isso poderia ser mais ela própria com José, mais segura, menos vulnerável, poderia ajudá-lo, construiriam uma vida juntos, seria felizes sem grandes sobressaltos emocionais, era a escolha certa. Além de que já sabemos que já sabia que não tinha havido outra, p. 23-24.

As concepções políticas de José, outrora as mesmas de Gabriel, começam a mudar após o noivado com Ana. Antes, ambos compartilhavam os ideais libertadores do MUD, movimento de oposição ao regime fascista em Portugal, mas a diferença crucial, desde o início, é que José tinha pressa na realização desses ideais, enquanto Gabriel avaliava os riscos com o passar do tempo. A filiação ao MUD foi vista por Gabriel

como um ato de coragem por parte de José, mas muito cedo este se desiluiu, ao julgar que tinha sido enganado por seus novos amigos políticos, e usado em nome de um proletariado inexistente, num país sem capitalismo. Havia até chegado a oferecer sua casa, caso fosse necessário, para encontros clandestinos. Logo foi tomado por seu temperamento ressentido, como afirma o narrador, porque considerava que terem-no usado dessa forma *era um insulto à sua inteligência*, p. 26. Ana se desentende com José depois de ter sabido de sua desistência do MUD, e ainda se aproveita disso para uma certa vingança, por ter sido excluída de algumas decisões importantes naquele momento.

Como forma de evitar um possível rompimento do noivado, Gabriel tenta intervir, e é nesse momento que José, começando a deixar aflorar seu temperamento ressentido, descarrega sua raiva no amigo. Mas tão logo a discussão foi apaziguada, a única lembrança que José tinha do acontecido era de que Ana era vulnerável. A “noivamenina”, órfã e frágil, demonstrava inteligência e sensibilidade, e assim, por causa de seus ideais políticos é que José se apaixonou definitivamente por ela. Não havia mais a disputa, que ele mesmo sabia, conforme sugestão do narrador, que secretamente acontecia entre ele e Gabriel, e que era o motivo para casar-se com ela. O noivado com Ana foi mantido de forma casta; afinal, ele tinha de manter o respeito e as normas que a sociedade da época lhe impunham. Na véspera do casamento, tentando driblar os preceitos moralistas, a moça teve frustrado seu desejo de se entregar a ele:

Como Ana, apesar de tudo, não resistisse a cultivar uma certa ironia maliciosa, teria notado o latente subdiscurso edipal do sentimentalismo de José. Mas foi, e porventura disposta a mais do que beijos. Ele é que, com redobrada ternura e comoção, lhe teve de explicar que não queria abusar dela antes do casamento coroar o desejo de que fosse toda sua. Daí o beijo casto de despedida na véspera de o desejo poder ser desabusado. p. 28

Contudo, logo após a primeira noite do casal José demonstrava ser bastante invasivo nas relações sexuais com a esposa. E com o passar do tempo, Ana, mesmo atribuindo certa maldade às atitudes do marido, resolveu ceder às “semanais maldades” com muita paciência. Até no sexo ele já se demonstrava ressentido, e com isso vinha à

tona seu comportamento dominador, achando que o homem deveria sentir prazer e a mulher deveria ceder, pois isso seria atributo da natureza feminina.

Não é de se questionar o fato de o autor construir as personagens de modo a espelharem o momento histórico e social em que estão imersas. Macedo trabalha o lado da realidade social de um Portugal regido pela ditadura, pela opressão, sendo inevitável mostrar o apreço pelo patriarcalismo em que José estava inserido.

A dominação que José exerceu sobre Ana, personagem que deixou seus ideais para acompanhar o marido, desistindo de lutar contra essa dominação e, assim, acomodando-se, está evidenciada após o casamento. Era como se o casamento fosse uma espécie de posse devida e, merecidamente, justificada.

A respeito dessa evidência, no decorrer do romance, acreditamos que exista uma linha tênue dividindo dois campos, o da ficção e o da realidade, pois se pode admitir que ambas não sejam delimitadas na (s) história (s) de Helder Macedo devido ao fato de se misturarem aos episódios sociais e políticos da época. Pode-se dizer, sobre essa posição do narrador, que seu trabalho é executado com perícia. Sobre a forma com que o narrador joga com o real e o imaginário, Silva (2002), quando analisa o narrador de *Partes de África* (1991), emprega a nomenclatura “autor”-narrador, já utilizada antes por Maria Lucia Dal Farra (1993), com o acréscimo do uso de aspas para enfatizar que não se trata do autor textual. Silva (2002) explica que, mesmo havendo esse jogo entre real e ficção, o jogo fundamental nesse romance se dá sempre dentro do contexto mimético.

As correntes literárias que surgiram no decorrer dos tempos evidenciam esse tipo de procedimento, ou seja, a mescla entre ficção e realidade, e, se o campo da ficção instiga a muitos pela capacidade de assemelhar-se ao real, seria inevitável que na obra em estudo tal ocorresse.

É sob essa perspectiva que optamos por analisar as personagens de *Pedro e Paula* (1998), devido às diferenças entre o masculino e o feminino, segundo a abordagem filosófica e social de Pierre Bourdieu, um dos autores mais lidos nos campos da sociologia e da antropologia. Parte do trabalho do filósofo, produzido entre os anos de 1954 a 2002, centralizou-se na questão da dominação, contribuindo com diversas áreas do conhecimento, como literatura, educação, arte e mídia. Seus estudos foram desenvolvidos acerca das características da dominação, referindo-se a alguns fatores da esfera social: o colonialismo, a aculturação, o capitalismo, a economia, a política, bem como as instituições sociais e a sexualidade (relação entre os sexos). Em todas as

constatações realizadas, havia sempre uma saída para aqueles que seriam especificados como dominados de um determinado sistema. Ele procurou demonstrar como os agentes, homens e mulheres, poderiam e, sobretudo, deveriam livrar-se de tais opressões.

Em *A Dominação Masculina*, publicado em 2007, Bourdieu faz um estudo sobre a sociedade cabila, da Argélia (onde havia estado antes), cultura mediterrânea de características fechadas, retrógradas, dessa vez sob o enfoque da dominação do sexo masculino para com o feminino, e evidencia, então, como determinada ideologia resultou numa espécie de incorporação entre cada um dos sexos. Embora tal estudo tenha sido estruturado segundo normas da sociedade pesquisada, o sociólogo deixa evidente que essa dominação é devida ao cosmos masculino, de forma universal, e transmitida por herança até a atualidade.

Em relação a isso, Bourdieu questiona os mecanismos históricos que causaram tal herança dita “natural”, inconsciente muitas vezes, sendo assim incorporada em épocas posteriores:

[...] se é verdade que as relações entre os sexos se transformaram menos do que uma observação superficial poderia fazer crer e que o conhecimento das estruturas objetivas e das estruturas cognitivas de uma sociedade androcêntrica particularmente bem conservada (como a sociedade cabila, tal como pude observá-la no início dos anos sessenta) fornecem instrumentos que permitem compreender alguns dos aspectos melhor dissimulados daquilo que são essas relações nas sociedades contemporâneas mais avançadas economicamente, é preciso realmente perguntar-se quais são os mecanismo históricos que são responsáveis pela *des-historização* e pela *eternização* das estruturas da divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes. BOURDIEU, 2007, p. 5.

O trabalho que o sociólogo apresenta como des-historização é o que nos permite verificar a forma com a qual a sociedade atual ainda detém as marcas da eternização da divisão sexual em vários sistemas. Sabemos que os mecanismos acerca dessa ordem de divisão provém dos tempos mais remotos, desde a sociedade primitiva; porém, os registros mais evidentes do predomínio do sexo masculino estão centralizados na Grécia

antiga, talvez a época de que mais tenhamos informações históricas a respeito das práticas mais divisoras entre os sexos, e que se fazem acompanhar de questões políticas, econômicas e religiosas.

Desde então, a evolução de práticas sociais obteve êxito em diversas áreas, porém a divisão sexual ainda se apresenta deficiente. Talvez o princípio religioso de que homens e mulheres são hierarquicamente diferentes contribua para que a evolução do processo histórico e cultural não tenha ocorrido da mesma forma na ordem sexual.

Bourdieu (2007) atribui às relações de dominação, sobretudo à masculina, uma espécie de violência simbólica para com o sexo feminino, estabelecida como “natural”, sendo facilmente incorporada pelos indivíduos, chamados por ele de agentes sociais. Essa incorporação é construída inconscientemente, por meio de esquemas de percepção e apreciação da ordem masculina, sob suas estruturas históricas, a começar pela construção social dos corpos, a qual consiste em se admitir que existem, no mundo social, estruturas objetivas que podem dirigir e coagir a ação e a representação dos agentes. No entanto, tais estruturas são construídas socialmente, assim como os esquemas de ação e pensamento, chamados por Bourdieu (2007) de *habitus*.

A divisão de tudo que se refere à oposição entre masculino e feminino está diretamente ligada à topologia sexual do corpo socializado, como o movimento para o alto simbolizando o masculino, antepondo-se ao movimento para baixo, em referência ao feminino.

Segundo Bourdieu (2007), para as divisões constitutivas da ordem social, homens e mulheres têm funções e atribuições diferentes. À mulher cabem os trabalhos domésticos, privados e escondidos, ou seja, inferiorizado, enquanto o homem poderia realizar os trabalhos de sua ordem, que incluem responsabilidade única ao seu sexo. Essa divisão está estampada, no ambiente familiar, sob uma forma de separação em universo público, masculino, e mundos privados, os femininos.

Sendo assim, Paula, na visão de José, para se tornar uma mulher digna deveria ter permanecido em Lourenço Marques, debaixo de sua autoridade, conseguindo um “bom marido” e um trabalho “honesto”. Em momento algum ele considerava e respeitava a vontade da filha e o esforço que ela fazia para estudar e alcançar a carreira que almejava quando decidiu ir para Lisboa, da mesma forma como proibiu Ana de trabalhar, de seguir sua profissão de advogada.

Bourdieu (2007) também explica que para o homem há uma cobrança da sociedade no sentido de que aja de forma rigorosa e dominadora, pois as mulheres, para

o sistema dominador, devem seguir o marido, casarem-se virgens, tornarem-se “boas esposas”, e, principalmente, atribuir o poder de decisão somente aos homens, os chefes de família.

Observamos, então, a partir dessa afirmação de Bourdieu (2007), ambos os lados da cobrança de uma sociedade dominadora: José deveria manter a esposa debaixo de sua liderança, e Ana, que após ter escolhido o casamento e abandonado a carreira e o amor de quem realmente desejava, deveria submeter-se às regras impostas pelo marido, de forma a ser boa mãe, boa esposa. Mas mesmo Ana se submetendo às regras impostas, ele ainda achava que a mulher não estava à altura de ser uma boa esposa, totalmente submissa, pois questionava a idoneidade do serviço que ele executava.

Logo após o nascimento dos gêmeos, Pedro e Paula, o que ocorreu quando Gabriel foi aceito no serviço diplomático e José não, o que restou a este foram os negócios ilícitos que iria chefiar na cidade de Lourenço Marques, na África do Sul. Assim se expressa Ana, a respeito, de forma irônica, conforme está embutido no comentário do narrador:

O José ia, em suma, chefiar serviços que desconhecia numa colônia de que nada sabia, era perfeitamente normal e de toda a justiça, um favor que ele fazia à pátria, declarou Ana com toda a sua antiga ferocidade, escolhendo as palavras que mais magoassem o marido, acumulando desdêns sobre a moralidade duvidosa da opção que ele prosseguira sem conselho ouvido ou realmente procurado, (p. 31.)

Dessa forma, José somente comunicou a Ana a decisão de irem para a colônia, e não permitiu discussão sobre o assunto sobretudo em decorrência da tão duvidosa função que ele exercia.

Em relação às objeções de Ana, José apenas as escutava, mas se revoltava, num diálogo interno. Ela não concordava com seu trabalho de “recuperação” dos negros, e, sempre que podia, reclamava:

[...] polícia é polícia [...] era só o que Ana conseguia dizer ao marido quando ele finalmente não pudera deixar de lhe explicar os idealísticos porquês das suas novas funções a implicarem frequentes missões no mato, mas que não se inquietasse, ela ao menos ficava

sosegada e confortável na bela casa de Lourenço Marques com vista para mar e criados de confiança. Por mais que José lhe demonstrasse o até pacifismo subjacente à sua política dos espíritos, a base que poderia constituir para a criação de uma sociedade multirracial de fato viável e permanente, Ana apenas repetia, monocórdica, obsessiva: “Pide é Pide, Pide é Pide”p. 65-96

Como observamos em *mas que não se inquietasse*, Ana não deveria reclamar, pois deveria ter-se por contente e satisfeita em desfrutar a bela casa com vista para o mar, e todo o conforto, presumido pela ausência dos trabalhos domésticos, atribuídos aos criados. Entretanto, ela não conseguia, com todas as suas objeções, desviar o marido dos novos ideais que ele então escolhia.

O fato de ela não concordar com essa nova função o deixava preocupado. Por mais que sua convicção dominadora o instigasse a não escutar a esposa, mantinha uma luta interna, na qual sabia que seu comportamento poderia não ser o mais adequado; porém, o orgulho masculino não o deixava admitir isso, a ponto de mudar seu comportamento.

Sobre a insistência da esposa em achá-lo uma peça nas mãos do governo ditador, ele apenas pensava que por detrás daquele tipo de trabalho havia, ainda, uma parte de seus ideais de quando era jovem, época em que sonhava com a libertação política.

E por se tratar de uma luta interna, ele se sentia culpado por não conseguir dar o que a esposa e a filha requisitavam: a devida recuperação da própria moralidade, mas mesmo assim exigia que elas aceitassem, acima de qualquer suspeita, seu trabalho de recuperação dos negros, e sequer admitia que o questionassem.

Vemos que, apesar da dúvida que ele tinha acerca de seu trabalho, jamais poderia aceitar que a esposa e a filha pudessem tê-la também. É nesse prisma que se torna evidente o processo de dominação, incutido de forma inconsciente. A forma de pensar sobre a vida era totalmente patriarcal, e isso ocorria de forma natural, o que demonstra a separação dos sexos e suas atribuições, no que se espera para o masculino e para o feminino.

Com referência à delimitação entre o masculino e o feminino é que observamos as personagens de Macedo, segundo nossa proposta de trabalho. José carrega uma herança provinda de tempos remotos, e reflete em suas atitudes, em seu modo de viver, pensar e agir as características de dominação tidas como naturais no meio em que

viviam. Ele projeta na esposa, e mais tarde nos filhos, tal incorporação, adquirida de modo inconsciente.

O relacionamento com Paula é o de um pai dominador. Não queria que ela fosse para Lisboa, e os argumentos do irmão gêmeo é que o fizeram concordar com sua ida, para estudar. Impõe então a Pedro a responsabilidade de cuidar dela e de vigiá-la. Esse filho é a personagem que mais se identifica com a dominação masculina, herança obtida do pai.

Em trocas de cartas, José e Pedro trocam confissões a respeito de Paula e de Ana. Pedro queixa-se do comportamento “libertino” da irmã, constantemente, e o pai retruca:

Estou indignado com o comportamento da tua irmã. A culpa porém não é tua. É dela, que devia saber portar-se como uma mulher honesta. E se a culpa é de mais alguém então é nossa, minha e da vossa mãe, por não a termos sabido disciplinar, por a termos deixado sair do nosso controle. A responsabilidade de ela ter ido tão nova para a Metrópole também não foi tua. Foi da vossa mãe, que lhe meteu idéias na cabeça desde muito pequena, e minha, que permiti. Como se uma rapariga pudesse ter o teu sentido de responsabilidade. Tu fizeste o que podias para ajudar a tua irmã e mais não poderias ter feito. Mas tenho de desabafar contigo. Faz-me vergonha sabê-la assim, a entregar-se a qualquer. Não foi para isso que a criamos. E agora escreveu à vossa mãe a dizer que quer ir para Paris por causa da pintura. Da pintura que põe na cara para atrair os homens? O melhor seria que viesse para aqui. Mas não a posso forçar porque já atingiu a maioridade. Só poderia cortar-lhe as mesadas. É tão irresponsável que disse que se lhe pagássemos a ida a Paris depois prescindiria do nosso apoio financeiro. Deus sabe as poucas-vergonhas que faria sem dinheiro, que tenciona fazer para obter. Se quer tanto ser independente, aqui teria a possibilidade de ensinar no liceu, de trabalhar honestamente. De se tornar uma mulher respeitável. De se casar, se algum homem honrado ainda a quisesse como esposa. Mas a vossa mãe encoraja-a em todas as loucuras, aceita todas as vergonhas. Até já me tentou convencer que Paris seria uma possibilidade a considerar. Como se mesmo financeiramente fosse fácil, para não falar do resto. Como se eu catasse dinheiro na carapinha dos pretos.

Vive num mundo irreal, a vossa mãe. Não é controlável e por vezes faz-me aceitar o inaceitável só para a pacificar. Tu, que praticamente já és médico, poderás entender como é difícil. O meu receio é que a filha tenha herdado o desequilíbrio da mãe p. 71-72.

É bastante evidente, nessas palavras, que José tinha a esposa, e sobretudo a filha, como mulheres que não têm o direito de decidir acerca de si mesmas. Paula era acusada por ele de leviana e libertina por tentar seguir a vida conforme seus ideais, enquanto Ana via na filha a possibilidade de conquista daquilo que não teve, pois havia decidido seguir o marido, abandonar a profissão, e somente cuidar dos filhos.

Paula era sempre repreendida por José, uma vez que ela seria a projeção dos ideais da mãe; logo, o envolvimento com Gabriel, que Ana buscava, não se concretizou: *Esse homem é a maldição da minha vida*, p. 103, diz o pai. Além disso, ele se culpava também por tentar manter a mulher e a filha sob suas rédeas, embora não conseguisse: *Ao ter de render-se às razões de Pedro, José ficou ao menos satisfeito por o não ter alienado, como alienara a mulher, a saber que o não ia perder, como tinha perdido a filha. “Quem me dera que a tua irmã tivesse teu carácter”*, p. 103.

Se Paula tivesse a mesma visão opressora de Pedro ela estaria vinculada ao rol das mulheres dominadas, como Ana, e por conseguinte seria mais fácil mantê-la sob ordens, assim pensava José. Entretanto, Pedro era o único que teria, na visão do pai, o caráter idôneo digno de um homem de bem, diferente de Paula, a filha *rebelde*.

Para todo esse sistema de culpa, Bourdieu (2007) explica que a imagem que homens e mulheres têm de si mesmos é uma espécie de imagem incorporada das estruturas históricas da ordem masculina, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e apropriação. Estaria destinada aos homens a responsabilidade de cuidados à família, em todos os gêneros. Essa cobrança é, em parte, herança recebida da historicização da sociedade. E, nesse caso, José seria também, conforme Bourdieu afirma, vítima constante e inconsciente de tal sistema opressor, conforme vimos.

E tal culpa ainda lhe revolvía os pensamentos acerca da desconfiança para com Gabriel, que nesse andamento da história já havia sido fadado a rival. O fato de Ana tê-lo preterido em razão do silêncio de Gabriel, e a desconfiança de os gêmeos não serem seus filhos, mas filhos do outro, corroíam-no com o passar dos anos.

Dois dias antes da mudança para Lourenço Marques, Ana tinha inventado uma desculpa, a de ficar encaixotando a mudança. Deixou os gêmeos com os avós, e assim tramou para se encontrar com Gabriel. O que aconteceu naquela noite não foi revelado. Há uma grande incerteza por parte de todos sobre o que realmente ocorreu. Essa incerteza é mais aguçada, ainda, pelo narrador, que conjectura sobre a (im)probabilidade de Paula ser ou não filha de Gabriel. Ana disse a José que teve um encontro amoroso com Gabriel, para feri-lo durante uma discussão. Em outro episódio, Gabriel, indagado por Paula sobre tal encontro, e sobre a possibilidade de ele ser seu pai, diz que apenas responderia depois de beberem e conversarem, e a levou para casa.

Tal dúvida, companheira de José até sua morte, era ainda mais aguçada quando Ana se referia aos traços físicos dos gêmeos:

E a jovem mãe, um dia, como a coisa mais natural do mundo, ouviu-se a dizer para os dois amigos depois de ter atentamente inspecionando os olhos ainda indefinidos dos gêmeos: “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho.” E terá sentido que, de algum modo, assim tinha ficado tudo certo. Como talvez continuasse, ou sabe-se lá, p. 29.

Essa dúvida foi responsável por grande parte da culpa que afligia José, conforme sugere o narrador, e que determinou o sentimento de fracasso ante seu posicionamento masculino para com a mulher, os filhos e a sociedade. Por isso, optou por cortar as relações com Gabriel.

Na realidade, José é vítima do mesmo sistema opressor e dominador, ao incorporar a ideologia que havia sido transmitida ao longo de tantas gerações. No Portugal em que viveu, o sistema salazarista, opressor, fez dele, enquanto jovem, mero idealista da causa revolucionária, que não logrou sucesso. Por isso adere ao sistema dominante, o qual lhe parece mais fácil e menos complicado de se conviver.

Sendo assim, ele se iguala a Ana, que também fracassou quando abandonou seus ideais por um casamento que lhe proporcionava segurança, o que a fez desistir, então, da carreira da advocacia, apenas para servir ao marido e aos filhos.

É por reconhecer sua fraqueza, e por não suportar a vida completamente fora de seus ideais, tidos como secretos e impraticáveis, que José comete o suicídio. Ademais, a luta, também interna, que traçara com Gabriel, havia corroído seus sentimentos. Não

poderia conviver indefinidamente com tal dúvida. José morre atirando contra a própria cabeça; no entanto, deixa uma herança convicta de seu caráter dominador: Pedro.

Contrariamente à meta de Bourdieu (2007) de que os agentes, após minucioso trabalho de des(historização), devem se libertar de sua herança tida como natural, verificamos que a personagem de José não consegue tal proeza. Muito pelo contrário: como as demais personagens, com exceção de Paula, ele é derrotado por todos os “fantasmas” que o assombram, o que resulta na perda da vontade de viver.

2.2 Pedro: a herança de um sistema opressor e dominador

Pedro é a personagem que mais representa o sistema dominador. É ele quem constrói toda a trama de opressão para Paula, que provém desde José. Desde o nascimento Pedro já é colocado pelo narrador como o que queria sempre estar à frente da irmã, mas que sabia, no íntimo, que era realmente um fraco, ou seja, o oposto dela. Por isso, jamais deixaria que ela se destacasse mais do que ele, pois, afinal, ele era homem e deveria sempre estar em primeiro lugar, acima de qualquer suspeita quanto à sua eficiência, inteligência e força.

Desde as primeiras mamadas Pedro já se mostrava furioso para tomar o lugar da irmã: *“Muda-os querida, já estás com isso em sangue!” Não posso, ele não deixa!” “Mas ao menos alterna-os, escusam de mamar os dois ao mesmo tempo.” Um desastre: daí em diante era tudo dele e a menina teve de ser passada para um bibeirão clandestino nos intervalos. Temperamentos. Metáforas da história”, p. 21.*

É interessante salientar como o autor contrói uma contraposição de valores entre suas personagens. Como já observado, a realidade social está mantida viva em todo o texto; sendo assim, no que tange aos irmãos, Pedro representa todo um passado colonialista evidenciado por uma postura dominadora, o qual reflete todo um contexto histórico marcado pela agressividade política, o que ocasiona uma luta interna e secreta contra a irmã.

Esse confronto de forças pode ser verificado no texto como um todo, ou seja, os irmãos encarnam ideais opostos, que representam a libertação de Lourenço Marques de Portugal, assim como a libertação de Portugal do regime salazarista. Cada um deles representa, também, a opressão e a libertação das duas nações, e dos agentes que fazem

parte delas. Esse mesmo recurso também é retratado em outra obra, conforme o comentário de Silva (2002) a respeito de como é o processo que Macedo utiliza para criar os espelhamentos com a África, em *Partes de África* (1991):

A Colônia deixa profundas marcas na psique do narrador: parte dele é África. E a mulher também imprime sua marca: o narrador solidariza-se com o ponto de vista feminino. Trata-se, portanto, de relativizar a distância entre o ser humano, numa perspectiva quase anti-existencialista, onde a generosidade e o otimismo subjacentes mostram o indivíduo como soma de partes suas e alheias, campo de influências recíprocas onde a comunicação se dá ainda que não haja consciência disso. O indivíduo funciona, então, como metáfora da relação de mão dupla entre Colônia e Metrópole (SILVA, 2002, p. 94).

Desde a infância, a rivalidade de Pedro com Paula era notória. Ele sempre assumia as questões que poderiam ser decididas pela irmã, como uma espécie de proteção paterna, masculina, oriunda das obrigações dos irmãos mais velhos, e de certa forma isso se torna uma ironia, pois eram gêmeos: *“Tu sabes que és uma menina muito frágil... És diferente... És a minha irmãzinha... Vá, Paula. Cara alegre. Isso mesmo!”* p. 57. Foi Pedro quem convenceu Paula e os pais para que ela fosse estudar Belas Artes em Lisboa. Assim ele teria a oportunidade de estudar Medicina e de, ao mesmo tempo, *cuidar* da irmã:

Foi ele quem conseguiu apaziguar as legítimas, previsíveis e naturalíssimas objeções do pai, argumentando a perfeita lógica e boa economia de irem mais tarde se não conseguissem libertar, como era a lei salazarista do tempo, ou sequer aumentar a renda. Que, tendo estabelecido o argumento financeiro, acentuou junto à mãe o estímulo intelectual de que a sonhadora filha tanto carecia. Que exortou ambos a acreditarem no que muito gravemente asseverou ser a genuína vocação artística de Paula lembrando o piano que ela tocava desde pequena, a pintura em que agora passava ainda mais tempo do que passava da praia: *“bem sabem que não me considero estúpido, mas a Paula nasceu a saber o que eu tenho de aprender”*. E com a Paula, mesmo só com o curso geral dos liceus e sem disposição para

os adicionais dois anos pré-universitários, já podia entrar na Escola de Belas-Artes que (e Pedro riu) certamente não era o antro de perdição moral que em Lourenço Marques se imaginava, sossegassem, confiassem nele, tomaria conta de tudo, desde a moral às finanças, controlaria as mesadas de ambos, lá o teriam a protegê-la, a encorajá-la, a ser o seu irmão mais velho (riu de novo), pois não fora para isso mesmo que tinha nascido cinco minutos antes dela? Confiavam ou não na sua sensatez, na sua maturidade? Confiar, confiavam. Mesmo assim não estava a ser fácil. Mas o argumento sentimental que guardava para o fim teve seu devido efeito: pois não viam que a irmã seria para ele a única companhia capaz de o compensar de ter de ir viver tão longe dos pais? p. 57-58.

Pedro era bastante astuto, e com esses argumentos, sempre respaldados nos interesses dos pais e de Paula, soube bem articular uma trama para mantê-la dominada, sob sua vigilância. É importante salientarmos, também, que o sentimento confuso que ele nutria pela irmã o deixou numa espécie de devaneio, ou seja, esses argumentos utilizados para manter Paula perto de si demonstravam que Pedro era dependente da presença dela. Mesmo administrando a mesada, e mantendo contato com os pais acerca de todos os passos de Paula, ele se metia em mentiras, crises de depressão, numa espécie de tentativa de libertar-se do rumo que sua vida tomou. Era como uma necessidade de dominar a irmã e sempre entregá-la aos pais, caso ela tomasse um rumo diferente dos ensinamentos que lhe foram infundidos desde a infância.

Como vimos, Pedro foi criado por José na mesma aura ideológica de dominação, mas a orientação que recebeu foi muito diferente da de Paula. Por ser homem, mesmo sendo gêmeo da irmã, ele teria mais liberdade do que ela, teria mais direitos em todos os aspectos, tanto nos relacionamentos quanto na escolha da profissão. Pedro poderia ser médico, assim como José queria, mas para Paula teria sido melhor ensinar no Liceu, casar-se antes de qualquer outra realização, ou seja, nem realização alguma ela deveria ter ido buscar.

A imagem que Pedro faz de Paula é de que ela era frágil, um ser sensível, alguém que precisava de cuidados. Essa imagem sempre foi utilizada de forma muito convincente por ele, diante dos pais e de quem mais pudesse observá-la. E, por conseguinte, o fato de serem gêmeos não era crucial para as pessoas se lembrarem de

uma possível igualdade ou pelo menos semelhança, pois ela era, acima de tudo, mulher, ou seja, precisava de cuidados e de um homem, na oportunidade o irmão, para guiá-la.

Esse tipo de caracterização é evidenciado, também, por Bourdieu (2007), no que se refere à divisão homóloga dos corpos. Algumas oposições são evidentes no processo de incorporação, como alto/baixo, fraco/forte, associadas ao fator biológico, segundo o qual homens e mulheres possuem determinadas diferenças, como uma espécie de relação de forças, as quais são facilmente interiorizadas no inconsciente. O sociólogo explica que “*a divisão entre os sexos parece estar na ordem das coisas*” (BOURDIEU, 2007, p. 17), e dessa forma é considerada como natural, normal, e até mesmo inevitável.

As divisões estariam presentes em todo lugar, como um estado objetivado, a exemplo da casa, em que todos os lugares são metaforicamente sexuados. Isso ocorreria da mesma forma nas relações do mundo social, incorporados assim no *habitus* dos agentes.

Da mesma forma, como explica Bourdieu, *ser homem, no sentido de vir, implica um dever-ser, uma virtus, que se impõe sob a forma do “é evidente por si mesma”, sem discussão* (BOURDIEU, 2007, p. 63). Nesse caso, Pedro, por ser o irmão, o homem, ficaria acima de qualquer suspeita em relação aos cuidados que teria para com Paula. A ele seriam atribuídas todas as responsabilidades perante a irmã, o que fazia com que os pais confiassem nele, e, obviamente, em tudo que lhes dissesse.

Todavia, foi ele também quem permitiu a Paula a conquista da liberdade, sem perceber que assim o fazia. Os esforços por convencer pai e mãe de que era o mais correto e centrado, e, por assim dizer, o responsável pela irmã, foram todos em vão, já que, por adotar essa postura, enclausurou-se num mundo de mentiras, que idealizou para ser mostrado aos outros, e foi assim que Paula teve o caminho aberto para buscar seus ideais.

O próprio narrador nos confirma o insucesso dos planos de Pedro:

O que entretanto aconteceu foi que na timorata Lisboa universitária do início dos anos 60 não havia muitos estudantes com casa própria, a hospitalidade de Pedro tornou-se lendária, o whisky, os Lucky Strike de contrabando, o bridge até altas horas, a sua cultura também, livros, discos, jornais e revistas estrangeiras, uma elaboradíssima alta-fidelidade, até o piano embora ele não tocasse e fosse um presente da mãe para Paula. Provocou as necessárias invejas para

criar admirações, amizades talvez menos. Mas em todo o caso criou uma pequena corte à sua volta, sempre em terreno próprio, recostado na poltrona, entre paredes, estudando, lendo, ouvindo música, falando para e sendo ouvido por quem o visitasse, enquanto Paula, que desde logo havia considerado a casa mais dele do que dela dadas as circunstâncias e os temperamentos, começava a explorar outras vias possíveis no vasto lá fora, ela apostamente armada em seu formoso cavalo e ele em alto aposento, cada um a seu modo revertendo as expectativas tradicionais do que deveriam ser as recônditas donzelas e os audazes cavaleiros. Em suma: porque sim e porque não, Pedro dera a Paula as fundações da sua liberdade, p. 58-9.

Outro aspecto verificado como dominador é a relação que ele não tinha somente com a irmã, mas também com Fernanda, a namorada, que ficou grávida e anos mais tarde aparece independente, e com o filho. A moça logo chamou sua atenção pelas formas físicas tão delicadas. Mesmo imaginando que, pelo tipo físico, futuramente poderia engordar, ela lhe pareceu convidativa a ponto de ser “cuidada”, o que o direcionava para o mesmo caminho que os sentimentos por Paula lhe instigavam:

Pequenita, cara bonitinha, um sorriso lindo, olhos muito atentos, peito cheio, pernas curtas e ancas sólidas prenunciando futuras expansões, mas tão radiosamente jovem e aberta e confiante que dava logo vontade de protegê-la. p. 59.

Mas Pedro logo perdeu o entusiasmo pelos encantos de Fernanda, pois não conseguia driblar o sentimento dúbio que tinha por Paula, a saber, projetava a imagem da irmã em qualquer uma que pudesse se envolver com ele, conforme menciona o narrador, de forma bastante astuta.

Em carta que Pedro escreve para os pais (a qual nunca foi enviada, pois era mais uma confissão íntima, aquilo que realmente pensava), o jovem estudante comenta sobre Fernanda:

Sim, acabei tudo com Fernanda. Eliminei-a da minha vida. Segui os vossos bons conselhos. Não amarrei o meu futuro a uma provinciana convencional e gananciosa de africanistas benesses que nunca me poderia acompanhar nos meus sublimes vôos. Mas a provinciana tinha desprezado as convenções. Ficou grávida. Insisti num aborto. Fiz-lhe promessas. Casamento logo que acabasse o curso. Entretanto chegaram as vossas cartas. Os bons conselhos mais o cheque da mesada. Tirei o resto da mesada da Paula. Que não fez perguntas, mas deixou. Aceita sempre tudo. Não quer saber de nada. Foi o suficiente para pagar um aborto semi-profissional. Nem sequer a acompanhei. Por medo da Ordem dos Médicos. A que talvez nunca venha a pertencer. E o pior vem a seguir. Escrevi-lhe. Uma carta muito clínica a explicar que o filho nunca poderia ter sido meu. Por esterilidade comprovável com certificados médicos. O dinheiro para o aborto fora um gesto final de compaixão. Uma despedida triste. Decepcionada. Definitiva. Fui firme. Fui generoso. Não fiz julgamentos morais. Fui magnânimo. Sou isto. Há três dias fechado em casa. Com medo de ser o que sou. E ela tão gananciosa que me devolveu o dinheiro do aborto. Que só Deus sabe como terá conseguido pagar. Num envelope sem carta. Sem uma palavra. Ela é que pode ficar estéril. Acontece às vezes quando essas coisas são malfeitas. E pelo preço este deve ter sido de carnicheiro, p. 62-63.

Pelo discurso de Pedro verificamos, mais uma vez, como se faz presente o pensamento dominador em que estava aprisionado. De acordo com suas concepções, que, como vemos, são estritamente patriarcais, Fernanda era a única responsável por ter engravidado. E, mais do que isso, à moça era conferido o posto de depravada por ter-se deixado engravidar: “mas a provinciana tinha desprezado as convenções”. Conforme Bourdieu (2007) explica, somente às mulheres, segundo as ordens estabelecidas pela sociedade patriarcal, é dado o senso de responsabilidade por engravidar ou não. Ao homem caberia a responsabilidade apenas de gerar, estando ele dentro das atribuições de sua virilidade, caso o descuido de uma gravidez indesejável ocorresse. Nesse caso, a responsabilidade seria atribuída primeiramente à mulher, por não ter se mantido virgem até o casamento.

Dentro das concepções de Pedro, o casamento, conforme a ordem patriarcal considera a gravidez não planejada, estaria fora de cogitação. Sendo assim, a maneira mais fácil era atribuir a culpa à Fernanda, e com isso, de forma cruel, obrigá-la ao aborto, oferecido por ele como um gesto de *compaixão*.

Mas a carta enviada para os pais não é a mesma que escreve para si mesmo. A forma com que fala sobre o rompimento com Fernanda é completamente diferente. O tom utilizado é de dor e sofrimento por ter abandonado uma bela moça, que muito lhe queria bem. A explicação para esse abandono era de que o sentimento da moça era maior, e, por não sentir o mesmo, ele não estaria sendo sincero o suficiente a ponto de corresponder ao amor dela com a mesma intensidade.

Também estou um pouco deprimido por causa da história com a Fernanda. A Mamã perguntou na sua última carta se voltei a vê-la. Quase poderia parecer que não acreditou em mim quando disse que tinha acabado tudo. Repito: fui radical e definitivo. Mas mentiria se vos dissesse que não me custou. Custa sempre ter de magoar as pessoas que gostam de nós. E eu sei que a Fernanda gostava de mim. p. 65.

Em ambas as cartas, Pedro comenta também sobre Paula, da mesma forma com que se refere à Fernanda, mas com um tom mais carregado de ódio e ciúmes. É evidente, também, que na carta aos pais ele aproveita para inverter a imagem de Paula, e dessa forma a imagem dele mesmo é colocada de forma correta e íntegra, a saber, como o protetor de sua irmã.

A Paula, é claro, recusa-se a estas sutilezas. Quer sempre simplificar tudo. A certa altura até sugeriu sair da Padre António Vieira para a Fernanda vir viver comigo, à experiência! Como se a pobre rapariga – para nem falar dos simplórios progenitores transtaganos – fosse capaz de tais modernices, “à experiência”!, p.65

Pedro nunca perde a oportunidade, quando se comunica com os pais, de reclamar de Paula, utilizando sempre um discurso conveniente às regras patriarcais, e com isso contribui para a desaprovação de seu pai para com ela. É evidente que, além

das características dominadoras que faziam parte de sua personalidade, a forma de manipular as situações era, sobretudo, muito peculiar.

Na carta que não é enviada aos pais ele faz uma espécie de confissão a respeito dos próprios sentimentos em relação aos pais e ao mentiroso em que está se tornando, ou seja, Pedro tem consciência da pessoa em que se tornou, e de que engana os pais em nome daquilo que lhe cobraram desde pequeno: um produto de seus caprichos.

Colocando em evidência a perspectiva de Bourdieu (2007), essa percepção que Pedro tem de si mesmo é fruto da cobrança que a sociedade impôs aos pais, e a ele em consequência, por herança. Entretanto, embora haja essa evidência, não deixa que sua imagem seja mostrada a ninguém, pois sabe que deve aparentar conforme o que esperavam dele.

É sob esse prisma que, embora vítima de um sistema dominador, patriarcal, Pedro pode ser visto como uma personagem manipuladora, de requintes cruéis, ao mesmo tempo em que é colocado como um fraco, um perdedor, pois não consegue livrar-se dessa máscara, nem tampouco abalar os horizontes de Paula.

A relação com Fernanda e a união entre eles, que mais tarde comprovam a fraqueza de Pedro, sugerem que a personagem irá seguir um rumo mais correto e menos perturbador. Foi surpreendente para ele saber que Fernanda, a moça tola, de horizontes limitados, conforme assim a julgara, havia se tornado delegada renomada, e trazia consigo a prova de sua astúcia: o filho que não abortou.

Fernanda enganou Pedro, reconstruiu a vida e criou o filho sozinha, ou seja, manifestando um comportamento avesso às ordens masculinas que ele tanto priorizava. Logo uniu-se a ela, quando esta demonstrou desprezo acerca da curiosidade sobre, até então, a incerta paternidade do filho, Elmano, que ela a seguir esclareceu.

Depois do casamento Pedro recupera-se profissionalmente, mas Fernanda o detém, segundo todas as suas vontades e opiniões. É ela quem arquiteta ficar com a casa do Azeitão, em que Ana morava, mandando-a para o asilo, e assim acumulando mais propriedades para si mesma. Em tudo que quis a delegada conseguiu persuadir Pedro, tendo o filho como sua mola propulsora.

E como Pedro não precisava mais da ajuda de Paula e de Gabriel, depois de livrar-se dos contratemplos quanto à nacionalização da medicina, em Moçambique, resolve, então, compactuar com os caprichos de Fernanda, o que os transforma numa *boa* dupla, como nos confessa o narrador:

Como já disse e julgo que agora já deu para entender, o Pedro desde sempre tinha tido dificuldade em amar duas pessoas ao mesmo tempo, quando fossem ou devessem ser amadas em registros afetivos diferentes: em pequenos, a mãe e a irmã; na grande crise, a irmã e a namorada; e agora de novo a mesma namorada recuperada como mulher e a irmã. A Fernanda estava na mó de cima, p. 189.

A carta que escreve a Ricardo Vale, atribuindo culpa a Paula pelo terrorismo que a PIDE cometeu contra Ana, acaba sendo mesmo uma espécie de verdade inconsciente que ele percebia em si em relação à irmã, ou seja, realmente ele traduzia, sem querer, todo seu sentimento dúbio e cruel em relação a ela. É assim que se inicia o processo de desequilíbrio total da personagem, a caminhar para a concretização do estupro, já previsto numa discussão repleta de cinismo, de ironia, mas calcado nas malhas da verdade sinistra de suas amarguras.

E é nesse momento, quando Pedro se aproximou de Paula, que submerge toda a herança dominadora que lhe foi repassada. É dessa forma que a violência simbólica, conforme Bourdieu (2007), determina que ela não se opera na ordem das intenções conscientes; é abandonada, e no lugar dela surge a violência física, consciente, representada pelo ódio. Após breve frase proferida pela irmã, que lhe causara grande impacto, segue a cena:

“Tudo para mim começava e acabava em ti!...”, dizia no entanto Pedro, a afagar-lhe os cabelos, a querer beijá-la, a prendê-la nos seus braços, ele próprio quase em lágrimas, comovido com a sua própria comoção. “Perdoa-me, perdoa-me...”. Paula procurou afastá-lo, arrancar do seu corpo as mãos com que ele agora a segurara pela cintura, a puxarem-na para ele, a descerem sobre as nádegas. Sacudiu-o bruscamente. Afastou-se. Olhou-o com repulsa. “Sabes o que é que não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre diabo...” E então... Bom, o resto foi rápido e brutal. Pedro avançou para a irmã de punho erguido, empurrou-a, ela caiu, ele caiu sobre ela, rasgou-lhe a camiseta, comprimiu-lhe os seios, bateu-lhe várias vezes com a nuca no chão, hesitou por um brevíssimo momento

quando a percebeu atordoada, levantou-lhe a saia sobre o ventre, quebrou o elástico das calcinhas de seda, baixou-as até conseguir desembaraçá-las dos pés, abriu a braguilha, tirou das calças o pênis erecto, afastou-lhe as coxas com ambas as mãos, penetrou-a num orgasmo imediato, que esfriou rapidamente, viscoso, em parte derramado sobre a vagina contraída. Depois andou atarantado pelo estúdio, à procura dos óculos. Que estavam caídos no chão, perto de Paula. Apanhou-os, correu para a porta, saiu sem a fechar, p. 210

Pedro se vinga de Paula da maneira a mais cruel e violenta possível para afirmar sua masculinidade e seu poder sobre o feminino. Ele sabia que sua debilidade física e moral, assim como toda a sua fraqueza no amor e no trabalho eram suportadas por Paula, porém a herança ideológica que fazia dele fruto da dominação masculina não o tornava vencedor, como a irmã, tampouco se ombreava com ela.

A respeito da posse indevida da mulher, destacamos a afirmação de Bourdieu (2007): *A penetração é uma das afirmações da libido dominandi, que jamais está de todo ausente na libido masculina*, p. 31. Sendo assim, realçamos a brutalidade do ato cometido pela personagem, que confere a afirmação do poder masculino para com o feminino. Quando Pedro percebeu que nada mais podia fazer para dominar Paula, acabou por utilizar a força física, em junção com o desequilíbrio emocional e psíquico. Verificamos, assim, que o incesto é uma violação que põe em evidência não somente a sexualidade em si, mas o desamor, a posse indevida e a usurpação do outro.

Sob esse prisma é que se instauram as concepções de Bourdieu (2007), no que tange ao processo de dominação masculina, tão explícito no enredo, em relação às personagens de Pedro e José. Ademais, as personagens masculinas que Macedo cria neste romance não obtêm uma ascensão, no que se refere ao tema trabalhado por Bourdieu; nem tampouco conseguem sucesso como sua personagem principal, Paula, conforme verificaremos posteriormente, numa análise imbuída, também, de outras perspectivas teóricas.

2.3 Vozes e dominação

O processo de dominação masculina, conforme vimos, é um reflexo de caráter social incorporado, sob estado inconsciente, pelos agentes, assim representados nas

personagens José, Ana e Pedro, que trazem em si as marcas da ideologia dominante próprias de uma nação em processo de libertação social e política.

Com base nesse pensamento de que homens e mulheres trazem consigo as marcas da ideologia, mas que podem e devem resistir a ela utilizando o discurso, correlacionamos o pensamento de Bourdieu ao de Bakhtin, no que tange ao processo de tentativa de reificação da personagem Paula, conforme arquitetado por José e Pedro.

A respeito da reificação, Bakhtin (1981) explica que o homem é levado por forças externas a si mesmo, que agem sobre ele de fora e de dentro, sujeitando-o às mais variadas formas de violência – econômica, política e ideológica, tornando-o uma espécie de objeto, privado de qualidades pessoais. Essa violência só pode ser enfrentada ao se gerarem vozes e consciências que resistem a tal redução.

Sendo assim, verificamos que Paula é a única personagem que consegue libertar-se totalmente da tentativa de reificação oriunda da herança ideológica dominante. A ela é dado todo o mérito da história, construída, por assim dizer, em exímios detalhes pelo narrador, conforme verificaremos em análise posterior. Entretanto, o narrador-autor conta a história segundo seu ponto de vista, e por isso em diversas partes do romance admite preferências ou não por algumas das personagens. Com exceção de Paula, e também Fernanda, as demais são imbuídas de um fator determinante: o fracasso. Conforme vimos, Pedro, José e Ana tentam mas não conseguem libertar-se de suas prisões internas, nem tampouco Gabriel, que tem em Paula a mola propulsora da ânsia pelo amor perdido, uma vez que nela, em lugar da mãe, tem a oportunidade de ver novamente acesa a chama de sua juventude. Com Paula, toda a sua paixão, seus ideais e suas convicções se viam novamente ativos.

Em determinadas personagens verificamos vozes que se presentificam no texto, mas submetidas à voz não confiável do narrador, que as permeia de certezas e incertezas. Esse narrador, que constrói sedutoramente as personagens, confunde-se com o autor, porque também se denomina Helder Macedo e possui algumas características semelhantes a ele: era escritor, morava em Londres e também lecionava no King's College, conforme observamos no trecho em que comenta sobre sua vontade de lecionar à Felipa, filha de Paula:

Gostaria, é claro, que ela viesse estudar português no King's, que não perdesse as suas raízes, dar-lhe o Bernardim e o Camões, o Garret, o

Cesário e o Eça, mandá-la ler o Machado de Assis embora já não seja eu quem ensina literatura brasileira, p. 214

Os leitores que conhecem as obras de Helder Macedo sabem que lhe é muito peculiar utilizar a intertextualidade em seus romances. Esses autores acima citados fazem parte de muitos de seus estudos, da mesma forma que em algumas entrevistas Macedo explica sua admiração por todos. Tal traço de narração se faz presente em outros romances, como *Partes de África* (1991) e, posteriormente, *Vícios e Virtudes* (2000). No último capítulo de *Pedro e Paula*, o narrador menciona:

E a propósito de perguntas sem resposta [...] numa conversa aqui há dias com outra jovem universitária, esta aqui na Inglaterra (houve quem achasse que usei demasiadas pessoas reais no último romance, como se uma vez nele tivesse continuado a lê-lo, alguns amigos até se zangaram, de modo que esta também vai sem nome), p.219.

O leitor menos astuto pode confundir perfeitamente o narrador com o autor. Essa voz que dá voz a outras vozes contidas no romance, além de usar esse recurso, acaba ainda por tramar a história numa teia de incertezas e probabilidades, a começar pela frase que inicia o romance, *O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte* [...] p. 11, em que o narrador introduz a viagem dos casais de búlgaros e austríacos, o que remete às personagens de *Casablanca*.

É nesse prisma que a escrita deste romance macediano é calcada: a fronteira entre o real e o verossímil. A partir deste primeiro capítulo ele afirma: *Tudo para que este livro de agora, moderno e europeu, pudesse ter começado assim, à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se*, p. 17.

Ao constatarmos que este narrador de incertezas é a voz predominante do romance, observamos a pluralidade das vozes que surgem dentro a trama. A ficção torna evidente a pluralidade de vozes que ecoam, e que se fazem enraizadas nos aspectos sociais de Portugal entre a guerra e a revolução.

Segundo tal panorama, as vozes que surgem são as que Bakhtin (1998) reconhece como as que estão inseridas numa ideologia carregada de conteúdo social, o que resulta no dialogismo utilizado por Macedo em todo o romance. A fronteira entre real e imaginário, assim como as certezas e incertezas, são fatores que determinam as

vozes que permeiam o texto, a saber, as personagens, e também o dialogismo conferido ao enredo.

A esse respeito Grossman (1967), quando analisa a multiplicidade de vozes que Bakhtin cita na obra de Dostoievski, evidencia:

A forma da conversa ou da discussão, onde diferentes pontos de vista podem dominar alternadamente e refletir matizes diversos de confissões opostas, aproxima-se sobremaneira da personificação dessa filosofia, que está em eterna formação e nunca chega à estagnação. (GROSSMAN, 1967 p. 45)

Observamos essa vertente em *Pedro e Paula* (1998), pois as personagens possuem diferentes pontos de vista, inclusive o do narrador, que tenta seduzir o leitor embora esse possa obter suas conclusões sobre as personagens, com suas certezas e incertezas. Porém, esse leitor consegue observar que há uma direção no romance, que separa as personagens José, Pedro e Ana, de um lado, e Fernanda, e sobretudo Paula, de outro. Esse é o traço primordial no romance, ou seja, são vozes construídas como repletas de incertezas, sob o ponto de vista de um narrador confundido com o autor, que se distribuem como cartas de um jogo. Inclusive, a metáfora do jogo de cartas é utilizada pelo narrador quando fala sobre suas personagens e os fatos que ligam seus destinos, como em:

Os jogos estão bem feitos? Bom, estão e não estão. Diria antes que as cartas foram distribuídas, bem ou mal, e que agora compete a cada personagem fazer o seu jogo, nunca esquecido que muitas vezes não é quem tem a melhor mão que vai ganhar. No pôquer há o bluff, no bridge a finesse, nos romances o livre-arbítrio até deixar de haver, como no vasto lá fora da vida. Digamos, portanto, que de momento temos apenas os hipotéticos corpos das nossas personagens, e que ainda faltam os espíritos factuais. E algumas correspondências, por semelhança ou contraste, sugerindo metafóricos potenciais, p. 93.

Conforme as regras de um jogo, o grande *bluff* do romance é Fernanda. Essa personagem parecia ser mais uma vítima de Pedro, pois ele não sabia lidar com

sentimentos entre duas pessoas, a saber ela e Paula. Embora ele tenha acreditado que a moça de “horizontes limitados” tinha sido escorraçada de sua vida, depois de ter-se submetido ao aborto, ela retornou anos depois, toda triunfante, com o filho, justamente quando Pedro estava em fracasso. Com a ajuda dela ele se tornou um médico muito conceituado, mas acabou por se transformar numa espécie de fantoche em suas mãos, quando cedeu a todos os seus caprichos e suas vontades, ou seja, é Fernanda, a partir daqui, quem controla a situação.

Verifica-se, nessa personagem, mais uma atitude de quem se liberta da dominação, embora sua trajetória não seja detalhada pelo narrador, como a de Paula, nem tampouco é uma personagem dotada de valores positivos. Fernanda foi uma das “cartas” utilizadas por ele para inverter o *jogo*, a história.

As personagens José, Ana e Pedro, como vimos, não obtiveram a mesma libertação e a ascensão de Fernanda e Paula. São as vozes que ecoam a ideologia da ditadura, da repressão e da dominação masculina. Ana é uma personagem que está numa linha tênue entre as duas ideologias, dominada e libertadora.

Por ter escolhido abandonar a carreira de advogada, acompanhar o marido nas empreitadas não lícitas, e, sobretudo, por tê-lo escolhido ao invés de Gabriel, tornou-se frustrada e depositou todos os seus desejos não realizados em Paula. Embora reclamasse constantemente da vida que levava, Ana não se libertou das amarras em que José a mantinha. José e Pedro estão inseridos na mesma ideologia, no papel de dominadores. Essas três personagens perpetuam a concepção da ideologia patriarcal e são vozes que ecoam o processo de incorporação inconsciente de tal ideologia.

Paula e Fernanda, ao contrário, são vozes que ecoam a liberdade, e personificam a metáfora de uma independência política e a representação da trajetória de várias mulheres dessa época.

Vimos que esse processo de ideologia dominante está diretamente relacionado à violência simbólica, conforme mencionamos, segundo a perspectiva de Bourdieu (2007). A ideologia é uma forma de subjetividade em que o dialogismo se faz evidente, tal qual defende Bakhtin. Conforme seus ensinamentos, o sujeito é puramente dialógico. Acerca disso, Fiorin (2006) explica:

A consciência constrói-se na comunicação social, ou seja, na sociedade, na História. [...] A apreensão do mundo é sempre situada historicamente, porque o sujeito está sempre em relação com outro(s).

O sujeito vai constituindo-se discursivamente, apreendendo as vozes sociais que constituem a realidade em que está imerso, e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas. Como a realidade não é heterogênea, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si. Portanto, o sujeito é constitutivamente dialógico. Seu mundo interior é constituído de diferentes vozes em relações de concordância ou discordância, p. 55.

Essas vozes sociais são as que constituem os diferentes tipos de discurso. Conforme observamos em *Pedro e Paula* (1998), há os dois tipos de discurso (ideologias) exemplificados pelas personagens, e por meio delas observamos a pluralidade de ações e pensamentos em que estão imersas. São vozes que representam a realidade em que se situam, e também, como vimos em Bourdieu (2007), são vozes que representam ideologias provindas de sistemas sociais bastante antigos, perpetuados por uma herança histórico-social.

Por meio dessa pluralidade de vozes é que se orchestra o romance, cujo narrador consideramos como o ponto chave de toda a história. É ele quem confere o caráter das personagens, e ainda as permeia de incertezas e probabilidades. Conheceu os gêmeos quando iriam completar 29 anos, e a partir desse encontro ele os transforma nas personagens de seu romance. Sobre o encontro, comenta: ... *e a democracia ficou adiada para quando os gêmeos estivessem quase a completar vinte e nove anos que foi quando direi que os conheci para se tornarem nos que deste livro haviam de ser.*

A respeito disso, Booth (1980) discute sobre o narrador não confiável, que seria um observador pouco digno de confiança, que utiliza certos recursos para prender o expectador. O ponto de vista dessa personagem não é alterado até a versão final da história, embora faça vários fatores evoluírem gradualmente até se rivalizarem, podendo até sobrepor-se ao tema original. É nesse prisma que surgem os fatores de incertezas e probabilidades dentro do romance. Nesse caso, o leitor precisa perceber seu *jogo*, e assim inferir respostas às questões sugeridas por ele.

Booth (1980) explica que esse tipo de narrador tem uma tendência irônica ao narrar. Essa ironia acaba sendo projetada para o leitor, que pode concluir que o livro foi lido erroneamente, e por isso não entendeu direito a história, ou simplesmente tira suas conclusões sobre a fidelidade do narrador. Mas é esse, mesmo, o objetivo pretendido

pelo autor: criar um tipo de narrador que ofereça incertezas, e com isso passa a gerar dúvidas e apontamentos. O livre-arbítrio deve ser oferecido ao leitor. Assim é que se verifica o caráter plural da literatura, pois é instigada pela liberdade de opiniões e arrematada com os fios que tecem o real e o imaginário. É dessa forma que acontece a imersão das vozes sociais, a saber, as que permeiam o leitor, a obra, os personagens, o autor. Cada voz tem sua função de despertar dúvidas, anseios e pensamentos que venham a complementar a formação desse indivíduo.

Sendo assim, reportado-nos à ironia utilizada pelo narrador, observamos que essa é uma forma muito sedutora de instigar respostas aos mais variados questionamentos suscitados no romance. A dúvida do incesto perpassa toda a história, a começar pelo provável envolvimento de Ana com Gabriel, o que resulta no ciúme de José, assim como toda sua dúvida sobre a fidelidade, quanto aos sentimentos da esposa. A mesma dúvida percorre o caminho de Paula, que tenta descobrir se poderia ter sido gerada no provável envolvimento de Gabriel com sua mãe, e além disso o narrador apresenta a dúvida principal, ou seja, se Filipa seria realmente filha de Gabriel ou se teria sido gerada por Pedro, quando ocorreu o estupro. Nem o narrador nem o diálogo com Paula podem explicar o que realmente era a verdade, apesar da insistência dela em dizer, primeiramente, que não ocorreu incesto entre ela e seu padrinho Gabriel:

“Achas que até a Filipa nascer a filha era eu? Pareces a minha mãe. Desculpa decepcionar-te mas não, não foi incesto”. Horrível provocação. A pôr-me no meu lugar. Se eu fosse parvo, e por um momento quase fui, ter-me-ia saído com qualquer coisa no gênero de “não esse”. Que outra ocasião e noutra contexto a própria Paula poderia perfeitamente ter dito, como desafio profilático aos olhares desviados de quem soubesse da história, como bizarramente parece que houve logo, ou que constou, p. 229-230.

Percebemos que o narrador fica na dúvida se Paula realmente contava a verdade, pois em trecho mais adiante, no mesmo capítulo, ele se confessa preso na própria teia de incerteza:

Lembram-se que a pouco eu tinha conseguido evitar a tempo a tal gracinha que no contexto seria parva, quando a Paula me gozou a

dizer que eu pareci a mãe a sugerir que o Gabriel era pai dela. E como agora eu tinha ficado calado, a pensar nisto tudo que acabei de escrever, com uma contribuição audível para a conversa só ao nível do “este chá realmente consegue ser ainda pior do que o vinho”, a Paula voltou à carga: “Ou achas que foi?” “Que foi o quê?” “Incesto. Eu e o Gabriel. E se foi, faz mal?” “Bah...”, p. 232.

Embora se apresente em dúvida, esse recurso é completamente administrado por ele, que comanda as probabilidades e incertezas relacionadas ao destino das personagens. Da mesma forma que coloca o incesto como a mola propulsora que instiga a dúvida, ele constrói suas outras personagens de forma provocadora.

Vimos que José e Pedro foram apresentados como personagens dominadoras, no que tange à relação com o feminino. No entanto, apesar do que preconiza nosso arcabouço teórico, que remete ao desenrolar de um processo histórico e social, em todos os momentos em que o narrador descreve Pedro ele o coloca em posição inferior, não só por essa personagem ser o grande vilão da história, mas pelo fato de ser um perdedor. Comparado com a ascensão de Paula e a misericórdia de Fernanda, ele é mostrado como patético e fútil, inclusive por meio de suas características físicas:

Já se viu e concordou que, quando bebês de mama, Pedro queria tudo para ele, era tudo dele, o que, vendo também as coisas a sua perspectiva, como agora me cumpre, teria tornado a inoportuna irmã numa inadmissível que mal lhe tinha dado tempo e espaço para nascer à vontade. A probabilidade seria que Pedro crescesse triunfantemente grande e feio, dominador, irascível, um tirano. Mas não é assim tão simples. Não era gordo nem magro, nem feio, nem bonito, mais baixo do que alto, e se tinha os seus momentos de saturninas exigências também tinha um riso fácil de boca inteira, inesperado, contagioso, com lágrimas nos grandes olhos castanhos de míope a embaciar-lhe os óculos. A verdade é que depois de estabelecidos os seus direitos, depois de universalmente aceito que seus eram e devidos lhe tinham sido, Pedro até gostava de ser generoso. O que talvez também não deixasse de ser um progresso em relação ao temperamento idealista do pai, com quem já se viu que até

era fisicamente parecido, uma modulação mais sutil do mesmo desejo de não terem precisado de ninguém, p. 55-56.

Observamos que, além dessas características físicas, que não mostram o tipo de Pedro segundo um estereótipo grotesco, como realmente são suas características emocionais e psicológicas, o narrador ainda faz uma contraposição entre os irmãos. Demonstra diferenças entre eles, e atribui a Pedro características típicas da violência simbólica, já que escondia de todos sua índole dominadora. Vemos também que o narrador ainda põe em evidência a herança provinda de José. Pai e filho eram iguais, até mesmo nas características físicas, ou seja, esses personagens possuem um elo, o elo que Pedro não teve com a irmã, que era sua gêmea, mais uma ironia apresentada pelo narrador.

Desde o início já é apresentada uma divergência entre as características dos irmãos, e segue pelo mesmo caminho a construção das outras personagens. O feminino e o masculino são marcados com características diferentes. Para as personagens masculinas Pedro e José, a dominação é evidente, demonstrada pela violência simbólica. Ana está no patamar dos dominados, assim como Fernanda no início, mas esta volta triunfante e cruza a linha para encontrar-se com Paula, a personagem que se liberta das amarras da ideologia dominadora. Gabriel é o acompanhante de Paula, mas a ele também é, de certa forma, imposto o fracasso, pois vive sozinho, no exílio. Não teve a coragem de assumir seus sentimentos por Ana, o que resulta em unir-se a Paula, numa espécie de busca aos anseios não conquistados no passado.

Observamos que todas as personagens passam pelo crivo do narrador, ou seja, todas são construídas de forma sedutora, pois não há nenhum estereótipo evidentemente marcado. São vozes que representam o universo de uma época idealista, em transição, e de valores mais retrógrados, que certamente seriam ultrapassados com o decorrer da História, como Fernanda, que é uma espécie de metáfora caricata do neoliberalismo. A busca pelos ideais sócio-políticos constitui uma metáfora evidente em todas as personagens, inclusive no narrador, que delinea seus aspectos como forma de incitar a dúvida e o questionamento.

Em todo o texto observamos a forma com que essa personagem, o narrador, utiliza a sedução, conforme citamos, para construir as demais personagens. E é com as particularidades da construção de Paula que verificamos a voz do feminino descrita pelo

masculino, mas, ainda assim, com características femininas. É o que delinearemos, a seguir, no estudo da personagem Paula, segundo a voz do narrador Helder.

III. A CONSTRUÇÃO DE PAULA, SOB A SEDUTORA VOZ DO “AUTOR”- NARRADOR

O enfoque que daremos ao recurso utilizado pelo narrador, a sedução, é apontado como um dos principais artifícios de Helder, sempre permeado pelas incertezas e probabilidades. A forma com que ele a utiliza, direcionada a construção de Paula, envolve conceitos que remetem aos estudos feministas de Elódia Xavier, acerca do corpo, verificado em estudos de obras de autoria feminina.

Entretanto é com a autoria masculina que está em questão, relacionada a construção do masculino e feminino. Para tanto, verificaremos como Julia Kristeva e Hélène Cixous explicam como a escrita masculina pode conter o mesmo discurso que a feminina. Por se tratar de estudos que envolvem os campos literários e sociais, ainda verificaremos a direção na qual as autoras caminham, para verificarmos que seus conceitos caminham paralelamente a Bourdieu e Bakhtin, a respeito das vozes sociais que estão em evidência na construção da personagem Paula.

3.1 Certezas e incertezas, probabilidades e improbabilidades: traços da narração sedutora

Conforme constatamos nos estudos de Bakhtin e Bourdieu, a literatura caminha ao lado do social. As características que fazem parte do âmbito social são, de uma forma ou de outra, repercutidas no âmbito literário, podendo estes serem integrantes e participativos. Mas a ficção não chegou ainda a superar a realidade; com isso, queremos dizer que a ficção se apresenta apenas semelhante ao real, ou seja, ela pode conter detalhes dignos de legitimidade, mas ainda não cruzou a linha que a separa da veracidade.

Com isso, muitos autores podem utilizar recursos que se assemelham muito à realidade, e assim deixar leitores menos atentos em condições equivocadas, quando questionados a respeito da ficção do enredo. Tais autores buscam inclinar artificialmente seus leitores, de forma a deixá-los muitas vezes em dúvida, o que caracteriza um narrador como não-confiável, conforme vimos em Booth (1980), porque utiliza o discurso de forma que sua opinião, entre suposições, possa estar sendo

verídica, o que, no entanto, pode não o ser. Essa característica, como estamos estudando no romance em questão, é muito utilizada por Helder Macedo. Inclusive, esse traço lhe é bastante peculiar, pois em *Partes de África* (1991) e *Vícios e Virtudes* (2000), como já citamos, também há a presença de um “autor”-narrador denominado Helder Macedo.

Em *Pedro e Paula* (1998), Macedo continua com as mesmas características que remetem de forma muito acentuada ao autor, entidade real e extratextual, pois em *Partes de África* (1991) há o mesmo “autor”-narrador. Sendo assim, temos um autor sedutor construindo um narrador também sedutor. Como resultado, as demais personagens arquitetadas pelo narrador são misturadas, num processo de ficção e realidade, dentro do que seria a história “real” delas e o romance que ele escreve. O conceito que atribuímos à sedução é emprestado de Edimir Perroti (1986) que, a respeito da literatura infantil concluiu que um texto sedutor é construído sob aspectos de incertezas, probabilidades, e dessa forma ocasionam dúvidas e curiosidade ao leitor.

Logo no início do romance, quando Helder narra o nascimento dos gêmeos, realizado pela enfermeira-nazista alemã, deixa em evidência o cruzamento entre a realidade dos fatos e a hipotética construção de suas personagens:

É a sua nazi eficiência que se deve este livro, deixemo-la portanto em paz com seus fantasmas e o gás das anestésias que veio a facilitar-lhe o suicídio daí uns anos, pois sem o sucesso do parto as personagens desta minha história teriam tido de ser outras mesmo se para significarem o mesmo, como quaisquer poderiam nas transpostas circunstâncias e parciais correspondências em que parecessem significar outra coisa, p. 20.

A incerteza está presente em todo o romance, conforme temos verificado em diversos aspectos. Já nos títulos de alguns capítulos podemos constatar essa dubiedade: *Entradas e saídas*; *A virtude e o muito imaginar*; *Intenções e projeções*; *Os males e os que vêm por bem*; *Espíritos e corpos*; *O não e o sim*; *Cemitério dos prazeres*, *Pois é*.

Há, também, inúmeras marcas de ambigüidade no decorrer do romance, sempre aparecendo a voz do narrador no comando das certezas e incertezas, dentre as quais destacamos, entre outras:

Ou talvez não tivesse sido fácil se escolha não tivesse havido [...] Quero crer, em suma, que Ana teria considerado [...], p. 23; Julgo que uma das principais características de José [...], p. 25; Talvez sim, talvez não, mas isso são ainda outras histórias de logo se vê, p. 58”. Ou ainda , Mas julgo que não, creio que a personalidade e as circunstâncias já definidas o não permitiriam, fiquemo-nos portanto pelas alternativas plausíveis, que já não são fáceis, sem complicar ainda mais a narrativa com hipóteses duvidosas [...] p. 101.

Na probabilidade que constatamos na passagem que antecede o estupro de Paula, ele utiliza, além de um recurso dúbio, também a ironia:

Se eu fosse dado às psicologias teríamos aqui pano que até sobrava para as vastas mangas de um colete-de-forças. Mas quem é médico e deve saber dessas alfaiatarias é o Pedro, não sou eu, que sou apenas o perplexo autor dessa história. E, como autor, julgo que o máximo que me compete é tentar abstrair desta exemplificativa lição a sucinta lição pública que a todos nós diz respeito [...] Sim, já dei por isso, afinal também me deu para as psicologias. Voltemos portanto de novo ao resto. Não se pode evitar. A Paula, lembrem-se, estava a chorar, p. 207-208.

Outro exemplo bastante curioso, mas muito original, da ironia utilizada está no capítulo intitulado *Festa é festa (1974)*, preenchido totalmente por reticências, terminando com apenas uma frase: *Mas festa é festa, e essa já ninguém nos tira*, p. 118. Tal festa se refere à Revolução dos Cravos, que derrubou o regime salazarista.

Traços assim, de improbabilidades e ironias, são recorrentes em todo o romance, conforme já observado no capítulo anterior. E com isso verificamos a marca bastante presente de sua sedução por todo o texto. Há duas passagens que acreditamos ser as que mais representam a sedução, enquanto narrador-autor para leitor hipotético. A primeira preenche o início do capítulo “A terra e quem a trabalha”,

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, pois foi quando finalmente conheci os gêmeos. Ou, mais propriamente, que vou dizer que

conheci um rapaz e uma rapariga que depois me disseram que eram gêmeos mas não pareciam e passaram a ser os que me davam jeito para esse livro. Já o disse: problemas do chamado livre-arbítrio, ou seja, das aparências do que foi no que poderia ter sido. E se não disse digo agora para talvez dizer outra coisa: nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até o fim. Mas mesmo esses, quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas. A colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são, a irem logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor. Não é que gostem sempre do autor, mesmo quando colaboram, algumas teriam preferido outro destino. Mas isso é ainda outra coisa, outras histórias de livre-arbítrio. Para o aqui e agora deste livro, direi portanto apenas que foi agora e aqui que as minhas personagens me confrontaram como se vindas do terem existido antes dos nomes e destinos em que os estou a inventar. Que é também um modo de dizer que eu também lá estive, sou testemunha, p. 140.

A segunda marca está no capítulo *Cemitério dos Prazeres*, em que Helder sugere os dois possíveis finais para a fuga de Pedro, após ter cometido o estupro de Paula:

Depois andou atarantado pelo estúdio, à procura dos óculos. Que estavam caídos no chão, perto de Paula. Apanhou-os, correu para a porta, saiu sem fechar. E acho que aqui devo dar duas escolhas ao leitor. A versão mais sucinta seria assim: Pedro meteu-se no carro, arrancou foi à vida, e quando Gabriel veio pouco depois buscar a Paula para o jantar (tarde, como na véspera, para ela ter podido aproveitar melhor o dia de trabalho) encontrou tudo normal, entrou, e o resto nem seria necessário contar. Gênero seco e eficiente, à maneira dos clássicos, a deixar a tragédia reverberar fora de cena. A versão alternativa arrisca-se a estragar tudo pelo grotesco. Mas é aquela que conceptualmente me dá mais jeito. Assim: Ao sair Pedro viu na rua, saltitando absurdamente, a querer espreitar pela janela do estúdio, numa grande aflição, o vulto que logo reconheceu de Ricardo Vale. E também contra ele avançou de punho erguido, como avançara

para a irmã, mas agora aos berros: “Traidor! Canalha! Este é da Pide! Traidor! É da Pide! É da Pide!”, p. 210.

Em ambas as passagens podemos constatar que a ironia é muito presente. Principalmente no que diz respeito à personagem Pedro, da mesma forma que José é construído. Mas, como já verificamos, Pedro é escolhido para simular o grotesco da condição humana, uma vez que foi largamente incumbido de herdar os valores do pai.

Nesse sentido, entendemos que é a partir desse recurso utilizado na construção de Pedro e nas demais personagens vítimas da ideologia dominante que o narrador, por contraste, engrandece a personagem Paula. É para ela que as características sublimes são direcionadas, narradas em detalhes mínimos, conforme verificaremos adiante.

3.2 A construção de Paula: a ambigüidade da sedução de Helder

Paula representa uma espécie de perfeição, na narração de Helder. Os detalhes utilizados em sua construção são minuciosos e ricos, nos quais se pode constatar a admiração do narrador, muito antes de esse confessar sua preferência por ela. A composição dos detalhes utilizados para as outras personagens, em comparação aos atribuídos a Paula, caminham para que essa seja enaltecida entre os demais. É ela a única que se liberta totalmente das amarras que lhe tentaram impor.

Podemos dizer, como já verificamos anteriormente, que Fernanda é outra personagem que obtém ascensão no romance, no sentido de livrar-se do rótulo de “menina de horizontes limitados”, como se referia Pedro. Mas a ela não estão direcionados os detalhes mais ricos que a narração apresenta, nem tampouco o livramento maior, que seria sua libertação quanto à presença maléfica de Pedro, pois Fernanda representa valores e comportamentos a serem execrados, como sua voraz conversão ao capitalismo e ao consumismo, metaforizados na sua cirurgia de lipoaspiração. Mesmo que Fernanda tenha promovido uma espécie de manipulação do marido, ela continua sua companheira; entretanto, obtém a segunda posição entre os sentimentos dúbios e estranhos que Pedro nutre por Paula, que são maiores que o companheirismo que desenvolveu em relação a Fernanda.

Características que confirmam ser Paula a personagem preferida de Helder são os traços físicos. Em muitas passagens ele descreve com riqueza de detalhes a beleza que ela supostamente possuía:

Uma bela jovem e livre criatura nascida assim de repente como uma filha já adulta para lhe preencher os vazios? Apenas partenais, a notar-lhe a curva das nádegas comprimidas pelos jeans, a convergência das coxas no triângulo do púbis, a magreza flexível, os reflexos louros no cabelo solto, o perigoso fascínio daqueles olhos nunca os mesmos, os lábios amplos a explodirem no desenho de outro modo quase demasiadamente perfeito do rosto de pele fina, translúcida, sem pintura, os seios vivos adivinhados breves mas talvez mais cheios do que pareciam poder ser sob a camisa a que só faltava soltar o terceiro botão para emergirem nus? p. 39.

O narrador define as características físicas de Paula com toda essa riqueza de detalhes, como ele mesmo confessa, porque a moça era a sua preferida, a ponto de estar quase que apaixonado por ela, e essa sua preferência poderia interferir na direção de sua história, pois, como ele mesmo diz:

Mas como eu também tenho um problema que preciso de resolver primeiro ou, pelo menos, parecer fazer isso. O meu é que tomei partido: Gosto de Paula, apetece-me a Paula, não teria tido os escrúpulos de Gabriel. É certo que também não teria tido razões para ter tido, não sou padrinho, nem fui amigo dos pais ou hipotético amante da mãe, se é que são boas razões para os ter tido, não sou padrinho nem fui amigo dos pais ou hipotético amante da mãe, se é que são boas razões e não reincidentes hipocrisias de “logo se vê”. O que neste momento me apetece é passar o resto dos capítulos a construí-la nos mais íntimos pormenores. Decidir, por exemplo, a exata proporção entre o nariz – que só poderia ser um nariz a sério, uma feição, nada daquelas patéticas de boneca – e os olhos e a boca. E depois por abaixo até os pés, decentes, verdadeiros (obrigadinho, ó Cesário), pôr Gabriel a fazer-lhe os melhores poemas que tenho escrito ultimamente, dar-lhe o destino que o mundo nega e talvez, no

fundo de tudo, sem que nenhum de nós o pudesse saber, ser difusamente pressentido por ela como uma espécie de reminiscência tutelar, a forma da matéria de que é feita. p. 53-54.

Podemos constatar que a ambigüidade está nessa pretensão do narrador quanto a Paula, a construí-la nos *pormenores*, e fazer dela a personagem principal de sua história, ao mesmo tempo em que, enquanto “autor”, avisa o leitor de que a está construindo de forma extremamente eufórica, em oposição a uma forma disfórica. Para isso Helder utiliza características que colocam Paula em posição positiva, ao atribuir a imagem de bela, benévola, serena; a personagem que busca e consegue a libertação. A forma disfórica, ou seja, a frustração, a dominação, e outras características negativas são todas destinadas às demais personagens, o que acaba por valorizar Paula. Sendo assim, a posição narrador e “autor”, em Helder, torna a ambigüidade a característica que rege sua narração.

Embora a posição de narrador venha travestida de “autor”, ela varia de acordo com a apreciação que faz de Paula, conforme podemos conferir em:

Em suma, controla-te rapaz que já tens idade para isso e bem que sabes que estás simplesmente a querê-la transformar no perene retorno dos amores que já são teus, lá porque as vidas morrem e os corpos arrefecem. E agora lembra-te também que o voyeur é o outro, o pai-padrinho que ainda não aprendeu a amar melhor, p. 54.

Conferimos que o narrador sentia admiração por Paula não somente pela beleza física, mas também pela liberdade que ela simbolizava. Como vimos, Paula era bastante revolucionária à sua época, e decisões como ter escolhido um bisturi, manuseado pela médica, para romper-lhe a virgindade, apontada também por Figueiredo (2001), não era fato nada comum para uma moça da década de 70, nem tampouco para uma jovem cidadã de Portugal em regime ditatorial. Tais detalhes são realçados pelo narrador, ao afirmar:

“A sexualidade feminina sempre foi muito mais violenta do que a masculina. Daí os sustos, os controles, as cinturas de castidade reais e

metafóricas. Uma ereção afinal é uma coisa muito precária, precisa de toda a ajuda que lhe possam dar.” Era uma verdade profunda que eu estava a aproveitar para reciclar de uma predadora donzela que gostava de assustar primeiro os homens com quem ia para a cama. Eu concordara logo, e a sabichona ficara a olhar para mim entre divertida e desconfiada com o que teria presumido ser a minha versão sofisticada da canção do bandido, rimos, nunca fomos, e continuamos amigos para o resto da vida, porque ela e os outros costumavam mastigar e cuspir os caroços. É certo que nessa altura apanhei logo nas ventas com a intervenção gabarolas de um marialva que também estava no grupo e com quem ela foi, coitado, um bom rapaz, hoje uma ossada, p. 147.

A *predadora donzela* referida, com ironia, é uma personagem qualquer, sem nome, que retrata a sexualidade feminina, e todos os riscos e seduções que estariam agregados a ela. Helder cita essa personagem para contrapor-se a Paula, que é, obviamente como ele descreve, mais serena e benévola. Mas há um desejo não concretizado com Paula de talvez ter uma relação um tanto mais estreita com ela, e que realmente ficou apenas na vontade, por isso sua imaginação o tornou ávido a construir a moça nos pormenores, [...] e já agora aproveito para esclarecer que o Gabriel tem pelo menos mais quinze anos do que eu e que se houvesse justiça neste mundo não seria ele quem teria tido direito às preferências da Paula, p. 141.

Certamente o desejo não concretizado, de Helder, fez com que definitivamente sua preferência por Paula ficasse evidente. E essa caracterização se presentifica na ambigüidade que constatamos acerca da construção dessa personagem.

Também a respeito dessa caracterização, Helder utiliza uma espécie de projeção de um corpo sexuado, elemento que a crítica feminista muito tem a dizer, na imensidão do campo literário. No entanto, optamos por citar o conceito de *corpo erotizado* que Xavier (2007) propõe. Esse corpo representa a descoberta da mulher do próprio corpo, em meados da década de 70, mas já existindo essa tendência em algumas pioneiras, décadas antes, como Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1949). Finalmente, o corpo era uma posse devida, e somente a essa mulher pertencia. Com isso o prazer poderia ser obtido para ela mesma, sem se ter que internalizar o sentimento negativo de que esse prazer seria destinado somente aos homens. Isso era uma conquista, uma vez que não havia muitas vozes que se incumbiam de se contrapor à dominação masculina.

Assim Xavier (2007) define o conceito de *corpo erotizado*: *Trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica*, (XAVIER, 2007, p. 157). Esse tipo de experiência é atribuído a Paula, já que o narrador decide construí-la utilizando, também, os detalhes de suas características físicas: femininas e belas, além de eróticas:

Talvez também porque tivesse assim podido vir a permitir-se saber o que as mulheres sempre souberam e desaprenderam com os homens, e que com aquele homem Paula finalmente pôde permitir-se: a total sexualidade de ser mulher, quando numa noite, de repente, se encontraram olhos nos olhos do outro lado de todos os disfarces, pois já não era ela que estava a ser penetrada por ele, mas ela que o estava a envolver, a incorporar em si como só uma mulher pode porque para isso foram feitos os órgãos de que é feita, p. 145.

Essa passagem nos diz sobre o primeiro envolvimento sexual que Paula tem com Gabriel. Esse momento marca o início de uma relação que terá fim apenas quando Gabriel morre, também num momento semelhante, ou seja, em ato sexual, com Paula. Isso acontece anos mais tarde, depois do nascimento de Filipa, que só é narrado no fim do romance.

Com Gabriel ela descobre o amor, realmente, entre uma mulher e um homem, mas nessa época Paula já era independente e resolvida acerca de sua sexualidade. Sendo assim, o corpo erotizado, conforme (XAVIER, 1997, p. 158) explica, *pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará, seguramente, vivendo sua sexualidade*. E não há dúvidas de que o narrador mostra que Paula sabia viver sua sexualidade. Atribui a ela a curiosidade em descobrir um mundo novo, diferente do que lhe tentaram impor, como vemos na afirmação de Paula logo depois de explicar a Gabriel a decisão de romper o hímen na incisão cirúrgica, realizada pela médica, em comemoração à chegada da maioridade:

[...] E depois fui para a cama com tudo o que era gente, e às vezes quase nem era. Porque só havia medo e prisões à minha volta. E mentiras. E disfarces. Mesmo para obter o que estava a ser oferecido livremente. Mesmo para justificar uma ereção previamente

autorizada. Medo de ser. Medo de sequer imaginar poder ser. E sabe do que é que gostei mais dos acontecimentos de Paris? L'imagination au pouvoir! Uma frase. Foi por causa dela que decidi vir a Londres, que quis conhecer, partilhar consigo a minha imaginação, ver se a sua cara correspondia ao retrato em que o tinha imaginado, pedir-lhe que me ajudasse a aprender a minha liberdade. E hoje aprendi: não gosto de botas altas com minissaias”. Levantou-se. “Quero ir para casa, prefiro os meus blue jeans , antes de ir para a cama com não importa quem e depois sacudir-me como uma cadela molhada”, p. 47.

A erotização do corpo de Paula cria uma expansão em todo o romance, ao mesmo tempo em que o narrador a coloca sob aspectos delicados e serenos, como a maneira com que ela lida com Pedro, José, e nos episódios de toda a sua emancipação. Paula possui os dois extremos: ela é lutadora mas consegue tudo de forma muito serena, sem precisar usar nenhuma violência.

Sendo assim, a liberdade conquistada por Paula, quando o narrador sabiamente a envolve entre delicadezas e sutilezas, também produz um outro tipo de corpo, assim definido por Xavier (2007): *corpo liberado*. A autora explica que esse tipo de corpo é expresso em narrativas cujas protagonistas passam a ser sujeitos da própria história, no que se refere ao processo de redescobrir valores por meio do autoconhecimento, e assim se tornam condutoras das próprias vidas, [...] *nos leva da personagem enredada nos “laços de família” ou nas próprias dúvidas existenciais à personagem, enfim, liberada* (XAVIER, 2007, p. 169).

Paula é, então, apresentada pelo narrador também por esse viés. Toda a sua luta, mesmo que serena, sem violência, faz dela uma mulher diferente das outras de seu tempo. Ela representa a geração que vai em busca de seus ideais, e assim se liberta completamente da ideologia dominante e repressora, de várias ordens: familiar, social, política, e com isso obtém a maior de todas as libertações, a descoberta da mulher que havia em si mesma.

O narrador mostra a busca de Paula pela própria identidade, e utiliza com maestria os recursos que verificamos. Há, então, um processo de evolução dessa personagem feminina, que Helder oferece no decorrer do romance: ela passa de menina inocente, enquanto criança, que aprende a lidar com a egocentria do irmão, o qual sempre tinha de ter as melhores coisas; depois, passa para a adolescência sonhadora,

quando começa a driblar a dominação de Pedro e José, até chegar à mocidade. E assim parte à procura do autoconhecimento, descobrindo as artes, a liberdade política e o amor. Essa trajetória nos é apresentada sob um clima de descoberta e curiosidade, pois o início de tudo se dá quando parte em busca de Gabriel, o padrinho exilado e “proibido” pelo pai, repudiado pelo irmão e lembrado com saudade pela mãe.

Sendo assim, Helder mostra que Paula sai de uma família dominadora e de um país dominado, e descobre o mundo e todas as oportunidades que possa oferecer. Dessa forma é que acontece, no caso de Paula, a passagem de *corpo sexuado* para *corpo liberado*, porém essas duas vertentes caminham juntas por um tempo, em busca da liberdade: liberdade de mulher outrora dominada, liberdade de uma mente livre das ideologias patriarcais, resultando, assim, em liberdade de escolha, de seu corpo e da própria vida; enfim, de ser a única a decidir sobre si e seu destino.

Essa é a Paula por quem o narrador tem apreço, e sem dúvida ele a constrói sob uma forma muito agradável aos olhos dos hipotéticos leitores: minuciosamente moldada com perfeição e beleza, de corpo e de mente, e, principalmente, de atitudes. E não é à toa que todos os outros personagens, também articulados pelo narrador, são apaixonados por ela.

A respeito dessa liberdade expressada em Paula, sob o viés de Helder, Figueiredo (2001) explica sobre *o grito de liberdade em festa e o desejo despertado por corpos que tanto poderão ser acarinhados como violados*, quando discute sobre os personagens de *Pedro e Paula*. A autora faz breve ensaio sobre o significado e a expansão do corpo, no romance, a começar pelo narrador, que desenha o corpo de Paula com perfeição, conforme vimos anteriormente, *percorrendo, no papel, o corpo que está a desenhar: nariz, feição, olhos, boca, pés, construindo na linguagem a posse do corpo feminino*.⁴

Também concordamos com Figueiredo (2001) quando menciona que o corpo de Paula foi invadido por Pedro, Ana e José, cada um a sua maneira, conforme vimos nos aspectos citados com base em Bourdieu. Ana projeta na filha os desejos que nunca se concretizaram, e a imagem de Paula também é figurada como uma espécie de corpo metafórico, durante um jogo de toques corporais com requintes sarcásticos, entre Ana e Ricardo Vale, que utilizam a fotografia de Paula numa tentativa de sanar o desejo

⁴ Figueiredo, Monica do Nascimento. *O corpo, esta casa no mundo. A propósito de Pedro e Paula de Helder Macedo*, 2001. Disponível em http://www.geocities.com/ail_br/ocorpoestaemcasanomundo.htm. Todas as citações, desta autora, sem página numeradas estão disponíveis neste endereço.

reprimido: ele, o prazer que desejosamente queria ter tido com o corpo de Paula, e Ana, que via na filha a liberdade que não obteve; *não o corpo da filha, mas um corpo feminino desejante que ela, por ter perdido, quer punir e silenciar*, (FIGUEIREDO, 2001)

Figueiredo (2001) ainda diz que nasce do corpo de Paula um novo Gabriel, pois é por meio da relação que tem com Paula que ele novamente se descobre vivo. É Paula quem lhe devolve a vontade de viver, retirando-o da posição de observador, de *voyeur*, conforme nos evidencia o narrador, assim ajudando-o a aprender sua liberdade.

Enfim, o corpo é um dos elementos que o narrador constrói para todas as personagens, mas, sem dúvida, o corpo de Paula é o único que se transforma lindamente, como o caminho que uma borboleta percorre para livrar-se do casulo e bater asas para o mundo. É assim que constatamos sua preferência pela personagem, em meio a ambigüidade do romance, pois, enquanto narrador, diz gostar de Paula, e dessa forma previne o leitor de sua postura na construção da personagem, ou seja, ele se coloca em posição de “autor”, mas esse autor, homem, possui tantas características semelhantes a Macedo que podemos classificá-lo como autor implícito.

A sedução é característica marcante do romance em questão, destacando-se como o fator mais utilizado por Macedo, em *Pedro e Paula (1998)*, pois, ao criar um narrador como autor implícito, deixa à mostra sua astúcia em construir um romance em que as vozes se assemelham muito às do mundo real, e com isso vem à tona a esperteza da personagem em tentar, da mesma forma, embaralhar ficção e realidade. É nesse sentido que as vozes sociais permeiam todo o romance, e dão vida às metafóricas personagens, num jogo sabiamente regido por uma voz predominante.

A esse respeito nos confirma Bakhtin (2002), quando menciona o diálogo do autor sobre a importância da representação social em seus personagens, com o intuito de atingir os leitores, tomando Dostoiévski como exemplo:

[...] Representar o homem interior como entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem”, para outros ou para si mesmo. Compreende-se perfeitamente que no centro do mundo artístico de Dostoiévski deve estar situado o diálogo, e o diálogo não como meio, mas como fim. Aqui o diálogo não é limiar da ação mas a própria ação. Tampouco é

um meio de revelação, de descobrimento do caráter como que acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros mas também para si mesmo, p. 27.

Por meio das vozes que Macedo cria, carregadas de ideologias, certezas e incertezas, e pelo fato de seu romance se assemelhar estreitamente com o real, verificamos a presença nítida do diálogo, como ponte ligando autor-obra-público, pois é assim que funciona a obra literária.

A respeito da influência que um autor possa exercer, no momento da concepção da obra, Candido (1985, p. 25) esclarece:

O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador protótipo.

Em *A literatura e a formação do homem*, Candido (1972) sublinha que a obra literária exerce função humanizadora, que consiste em incitar o leitor a conciliar a fantasia - que seria uma necessidade universal - à própria realidade, e com isso contribuir para a formação de sua personalidade.

A esse respeito, a literatura não seria um sistema, mas sim uma expressão humana participante na formação do homem e influenciada por uma certa função psicológica, constatada, também, como uma necessidade universal.

Nesse caso, o indivíduo passaria por um processo de descoberta, por intensa atividade crítica, cabendo a ele, unicamente, aceitar ou não a sua identificação com a obra a partir de seu contexto.

Citando Roman Ingarden, considerado o precursor dos lugares indeterminados no texto literário, Zilberman, em *Fim dos livros, fim dos leitores?* (2002, p. 50) comenta que *os objetos ficcionais particularizam-se antes pela falta que pela presença*. Em vista disso, o texto é caracterizado por lacunas, vazios e pontos de indeterminação, resultantes da impossibilidade de a linguagem refletir, em sua totalidade, o objeto designado.

Se os elementos textuais aparecem de forma inacabada e descontínua, exige-se intervenção do leitor, que passa a ter função criativa, preenchendo os vazios disseminados pelo texto.

No dizer de Iser (1999, p.81), as referidas lacunas são classificadas como estrutura de apelo do texto: *O texto é um sistema de combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios, que assim se oferecem para a ocupação do leitor.*

É o que verificamos no romance de Macedo, pois o narrador, utilizando a dubiedade, ao pairar entre incertezas e probabilidades, deixa indeterminados os lugares, no texto, mas que o leitor astuto percebe, por meio dos tempos verbais que Helder utiliza com maestria, fugindo das afirmativas categóricas. Essas falas estão sempre envoltas na narração dos fatos, assim como em decisões e características das personagens, sempre sob o tom do “poderiam ter sido”. Tudo isso ele constrói sempre na posição de narrador-autor, como verificamos nas várias passagens do romance que citamos.

Embora as definições de algumas características de Paula possam ser constatadas enquanto construção de um *corpo erotizado* e um *corpo liberado*, devemos salientar que Macedo mostra uma personagem masculina, a saber, o narrador, que constrói uma personagem feminina, Paula. Conforme Xavier (2007) explica, esses dois conceitos, dentre outros relacionados ao corpo, são facilmente encontrados em obras de autoria feminina, o que nos evidencia que alguns recursos, geralmente ditos como particulares a essa autoria, também podem ser encontrados em obras de autores masculinos.

Da mesma forma, outras características que compõem obras de autoria feminina podem também estar presentes em textos de autoria masculina.

3.3 As marcas masculinas e a cumplicidade com o discurso feminino

Helder é um narrador que declara sua admiração e até mesmo paixão por Paula, assim como todos os personagens, homens, sentem o mesmo por ela, incluindo Pedro, que não sabe ao certo que tipo de sentimento tem pela irmã. Como vimos, isso remete à posição de “autor” no romance, uma vez que ao fim da história Helder vai atrás de

Paula para obter melhores explicações acerca de suas suposições no romance fictício. Entretanto, após a conversa que tem com ela, que dura alguns encontros, ele mesmo acaba por não concluir a veracidade de alguns fatos, ou seja, tudo ainda caminha na trilha da sugestão e da incerteza. É nesse momento que termina o livro de Macedo, quando Helder obtém de Paula a suposta resposta que gostaria de ouvir: se Filipa era ou não filha de Gabriel.

Nesse trecho, a conversa se dá com Helder indagando inicialmente Paula sobre a morte de Gabriel, o que confere ainda alguns artifícios que ele utiliza para a construção de Paula, mesmo que a versão dada por ela seja um tanto mais contida:

Não chamou médico nenhum nem disse à Paula o que tinha acontecido. Disse-lhe apenas que tinha uma idéia, que perdoasse a interrupção, mas era importante: um blanc de noirs! Ia pôr no congelador para ir arrefecendo enquanto a Paula se preparasse para uma grande festa só os dois, e quando já estivesse pronta já estaria no balde de gelo. [...] Já que era blanc de noirs, desencantou o vestido preto de Londres (recordação sentimental), tomou um chuveiro rápido, maquilou-se, perfumou-se. Engrossara um tudo nada (presumo) depois da gravidez, os seios teriam ficado talvez ligeiramente maiores, possivelmente mais fluidos, o ventre de uma curvatura mais abaulada. O vestido estava um pouco apertado mas ainda assim conseguia entrar nele, vestiu-o diretamente sobre a pele, o estar apertado se alguma coisa acentuando a maravilha do efeito por sugerir imprevistas transparências onde ele se colava ao fluxo expansivo dos seios, aguçava os mamilos, desenhava as nádegas e o ventre depois de definir o estreitamento da cintura, roçava levemente o púbis antes de cair sobre a bifurcação longas das coxas para acabar numa bainha flutuante, só as pernas, os braços e a garganta completamente desnudos. [...] ele atirou-a sobre a cama com um triunfante Ahh! Num excesso de espasmos de que tudo nos dois corpos fossem as entradas e saídas. Não foi, é claro, nada disto e nada assim o que a Paula me teria contado. Teria mencionado apenas o champagne e o vestido, sem grandes pormenores, apenas que lhe estava um pouquinho apertado. Mas agora ouvi-a dizer: “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” Deixamos a esplanada e andamos um pouco pelo parque. Fui-lhe mostrar o lago das aves e o jardim das rosas, que estava um esplendor. “Se isto é que é o incesto...”, disse Paula. Mas não seria àquela explosão de rosas de todas as cores que estava a referir-se, p. 234-235.

Ainda num misto de exaltação da figura de Paula com a incerteza dos fatos, Helder patenteia, até o último momento, astúcia em construir sua personagem. Nessa etapa, a realidade dos fatos mesclada com a dinâmica da incerteza, no romance fictício, estão em efervescência. Até o último momento Macedo conduz as duas personagens em meio a esse jogo sedutor. Observamos com isso, durante todo o romance, inclusive, o diálogo que o autor cria entre essas duas personagens que, devemos salientar, são masculinas e femininas, eis a questão primordial.

Assim, verificamos diversas marcas masculinas na construção da voz de Paula, sempre balizadas pelo crivo do narrador; entretanto, há uma cumplicidade com o feminino por meio da linguagem, quando constatamos as características atribuídas por ele, tanto físicas quanto emocionais e psíquicas: É uma apresentação de Paula como um ser perfeito, lindo e adorável por todos, e mulher: uma mulher magnífica, que encanta a todos os homens, deixando-os, à sua estranha maneira, apaixonados. Além disso, as mulheres Ana e Fernanda, que se projetam em Paula, vêem despertar em si mesmas, de certa forma, o desejo em relação ao que “poderiam ter sido”.

A certa altura, Helder confessa sua cumplicidade ficcional para com as mulheres em geral, nos seus romances:

A propósito do Brasil: uma jovem universitária de lá que leu o meu último romance disse-me há tempos qualquer coisa no gênero de que nele eu trato as mulheres “bem demais”. Dadas as diferenças entre o português de cá e de lá isto pode significar duas coisas: ou simpaticamente que sou um escritor que até dá gosto no tratamento das personagens femininas (sentido brasileiro) ou, a gozar-me imenso, que sou apenas um parvo dum sentimentalhão (sentido português). Devia ter esclarecido na altura. Outra dúvida que vai ficar sem resposta. E no entanto se assim fosse (em ambos os sentidos) até seria justo. Afinal devo-lhes tudo: nascer, comer, falar, andar e amar, e assim por diante até poder ir morrer um dia destes tendo gostado de

viver. Acresce (e posso dizê-lo porque este livro não é dirigido ao mercado americano, onde gostar de mulheres é antifeminismo) acresce que como design não conheço nada de mais completo nem mais interessante. De modo que obrigadinho e desculpem. Donde, dirás tu que é dado à ironia: trataas tão bem as mulheres que depois de todas as maldades que no último capítulo fizeram – que fizeste, se as inventasse – à tua, dizes agora, boa amiga Paula que já não dá para se saber muito bem se afinal existe ou não existe, pões-te por aí a divagar sobre isto e sobre aquilo sem sequer uma palavra de compaixão. E direi eu, que preferiria não ter de explicar tudo [...], p. 216.

Todavia, já tivemos provas suficientes da preferência dele pela Paula, como também da colocação das outras personagens femininas num segundo plano, o que assim contribuiu para a exaltação da moça. De qualquer forma, as imagens das demais mulheres não são construídas da mesma forma que as personagens masculinas. O que confere uma característica de igualdade entre essas outras é o fracasso, o que contribui para o destaque na construção de Paula, que está sempre superior a elas.

Toda essa exaltação de Paula é manipulada pela voz masculina do narrador, que se traveste de autor e confunde-se com Macedo. Temos então uma autoria masculina que constrói duas vozes em evidência: a feminina, que é regida pela masculina. Conforme constatamos, muitas características acerca do discurso feminino, evidentes na construção de personagens femininas, eram tidas como de exclusividade da autoria feminina. Entretanto, Julia Kristeva e Hélène Cixous defendem o outro lado da questão: a autoria masculina pode também construir a voz feminina tanto quanto as escritoras o fazem.

Kristeva (1974) explica, em estudo sobre as obras Lautréamont e Mallarmé, realizado na passagem da década de 60 para 70, que a autoria masculina pode conter aspectos da autoria feminina, ou seja, a voz masculina (do autor) pode construir um discurso especificamente feminino, utilizando os mesmo artifícios que as escritoras. A autora obteve essa conclusão quando verifica que a divisão social está em meio aos pensamentos do sujeito, de acordo com os caminhos que lhe indicam a religião, a família e a política. Sendo assim, a ideologia que caracteriza determinada sociedade

influencia a separação dos sexos, porém nas obras dos autores pesquisados por ela, são encontrados elementos que colocam a mulher em posição de sujeito.

Nesse ponto, inclusive, podemos constatar que o pensamento de Kristeva também é coincidente com o de Bourdieu, conforme vimos, uma vez que Bourdieu (2007) também indica que a ideologia define os agentes segundo a divisão dos sexos, e que cada um pode e deve ser verificado enquanto sujeito.

Kristeva (1974) verifica que os autores, apesar de manterem uma caracterização um tanto fetichista acerca das mulheres, em suas obras ainda trabalham muito bem com a estrutura social e familiar, pois a mulher acaba sendo definida como sujeito, assim como o homem. A autora constata que a ordem social e suas objeções estão colocadas enquanto metáforas do cotidiano social e dos problemas que acompanham esse cotidiano.

Embora ainda houvesse traços fetichistas atribuídas às mulheres (personagens femininas), elas seriam sujeito da história, assim como os demais personagens: [...] *une fois extrait du procès de la signifiance se condamne à s'enfermer dans une enceinte qui, pour le sujet, représent le corps de la mère et, pour la société, l'intransigeance d'une loi infranchissable*⁵ (KRISTEVA, 1974, p. 440). A autora menciona, então, que nos textos de Maldoror e Mallarmé são perceptíveis elementos iguais ao da escrita feminina. Dessa forma, Kristeva (1969) mostra a essência feminina resgatada e representada pela autoria masculina, ou seja, a feminilidade sendo retratada por meio de uma voz masculina, sem diferenciação ou separação no que diz respeito à ênfase quanto à separação dos sexos:

A la lecture du *Tombeau d'Anatole*, nous avons remarqué une phase féminine qui se place à l'intérieur du procès du sujet divisé par la rupture que lui inflige la mort, et qui consiste en une identifications maternelles ou généralement féminines du poète les constations socio-biographiques que nous avons pu faire plus haut sur la fétichisation de la femme, nous sommes amenés à considérer sous un

⁵ [...] uma vez extraído do processo da significância, condena-se a si próprio a fechar-se em uma caixa que, para o sujeito, representa o corpo da mãe e, para a sociedade, a intransigência de uma lei intransponível.

nouvel éclairage la position de la féminité dans le procès le l'écriture⁶
(KRISTEVA 1974, p. 599).

Na mesma linha de pensamento, Hélène Cixous apresenta igual concepção acerca da autoria masculina. Seu ensaio teórico *La risa de la Medusa* (1995), produzido na década de 70, vem nos dizer sobre a *escrita feminina* em comparação com a *escrita masculina*. Em linhas gerais, a *escrita feminina* propõe um pensamento que liberta a singularidade sem conceitos submetidos ao legado patriarcal, ou seja, a separação dos sexos ocorre com total alteridade. A *escrita masculina* evidencia o aprisionamento da alteridade, ou seja, o contrário, pois ela limita a igualdade e a separação das ideologias, de modo que a ideologia dominante, masculina, é colocada em posição superior à feminina. Porém, segundo a autora,

Hay excepciones. Siempre las ha habido, son esos seres inciertos, poéticos, que no se han dejado reducir al estado de maniqués codificados por el implacable rechazo del componente homossexual. Hombres o mujeres, seres complejos, flexibles, abiertos. Admitir el componente del otro sexo les hace a la vez mucho más ricos, varios, fuertes y, en la medida de esa flexibilidad muy frágiles (CIXOUS, 1995, p. 43).

Assim como Kristeva, Cixous (1995) diz que determinadas escrituras independem de sexo. Ela acredita que tanto homens quanto mulheres produzem atividades literárias de *escrita feminina*:

⁶ Da leitura do *Tombeau d'Anatole*, notamos uma fase feminina que se localiza no interior do processo do sujeito dividido pela ruptura que lhe prenuncia a morte, e que consiste em uma identificação com o nonsense, o ritmo, o nada [ou a negação]. Juntando a estas identificações maternas ou geralmente femininas do poeta as constatações sóciobiográficas que pudemos fazer sobre a fetichização da mulher, somos conduzidos a tecer considerações sobre um novo esclarecimento [uma nova iluminação] quanto a posição da feminilidade no processo da escritura.

(Tradução: Wagner Vonder Belinato).

Pero escribir e trabajar; ser trabajado; (em) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin e que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizando al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro; sólo se conocen y se reinician a partir de lo más lejano – de si mismo, del otro en mí. Recorrido multiplicador de miles de transformaciones. [...] Pero, es esto específicamente femenino? La lógica paradójica de la economía sin reservas ha sido escrita, descrita, teorizada por los hombres. Que así sea no es contradictorio: eso nos lleva de nuevo a cuestionar su feminidad. Raros son los hombres que pueden aventurarse al extremo en que la insustancia fálica, donde la subjetividad que inscribe sus efectos se feminiza. Donde tiene lugar la diferencia en la escritura? Si existe diferencia, radica en los gastos, de la valoración de lo propio, en la manera de pensar lo no-mismo, (CIXOUS, 1995, p. 47).

Concordamos com Kristeva e Cixous, e acreditamos também que homens e mulheres podem produzir uma *escrita masculina*, uma vez que tais características provindas do processo de historicização social muitas vezes acabam por determinar as linhas de pensamento e ação, assim como Bourdieu (2007) explica acerca da incorporação da ideologia dominante.

Sendo assim, a construção do feminino não é exclusiva da autoria feminina. É nisso que verificamos a escrita de Macedo, em *Pedro e Paula* (1998): uma autoria masculina colocando em evidência a voz feminina. Paralelamente a isso, há marcas masculinas na construção da voz de Paula, regida sob a narração de Helder, como a indicação dos *corpos*, em Paula, inclusive quando confessa a sedução que essa personagem causava nele; mas verificamos também a cumplicidade com o feminismo, conforme vimos, por meio do discurso, quando constrói as características dessa personagem feminina. A forma com que Helder narra a história, cheia de suposições e incertezas, acaba por produzir expectativas masculinas quando observamos a construção da voz de Paula, porém o feminino não deixa de ser colocado em plano singular, que resulta na alteridade da personagem.

Bourdieu, Kristeva e Cixous defendem que homens e mulheres têm seus fatores de diferenciação, e com isso a individualidade deve ser des(historicizada), libertada das ideologias provindas de todo um processo sócio-histórico, enquanto Bakhtin reitera,

com a posição de que a pluralidade é a marca dessas vozes, como se pode verificar também nos campos social e literário.

Essa mesma pluralidade é marcada em Macedo, que evidencia o masculino e o feminino, na busca de seus anseios e ideais. Paula é a escolhida por Helder para alcançar seus objetivos, e criada por Macedo para seduzir os leitores, apaixonadamente, como todos os personagens se posicionam frente a ela.

Paula é metáfora da libertação, a representação de todas as mulheres que ousaram lutar pela liberdade de escolha, numa nação submetida à ditadura e ao patriarcalismo vigente, construída pela voz do “infernai” narrador, como denomina Figueiredo (2001), que dá voz a ela em detrimento de todas as outras personagens: a mulher que provou do gosto da morte, pelo covarde estupro de Pedro, mas que sai triunfante, conquistando merecidamente sua liberdade, em todos os planos,

“Mas julgo que o que ele [*Gabriel*] ficou a lembrar-me mais é que eu também lhe disse que tinha ido para aprender com ele a minha liberdade. Linguagem dos vinte e três anos. L’imagination au pouvoir. Tinha ido a Londres de Paris, do Maio de 68. 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 caro amigo... De modo que estás a ver, meu caro senhor escritor, andas há dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só poderia ser filha dele”, p. 236.

Assim se dá o desfecho do constante jogo perigoso apresentado por Helder, cheio de artimanhas, que confere singularidade ao romance e que não poderia terminar sem a sua duvidosa afirmação acerca da paternidade de Filipa: *E fui eu que disse: “Pois é.”*, p. 236.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como disse Georg Lukács, a *filosofia da arte se aplica muito mais adequadamente ao trágico do que ao épico* (LUKÁCS, 1962, p. 46). Certamente essa afirmação se aplica a *Pedro e Paula*, obra que apresenta elementos que remetem à Tragédia: um incesto, as máscaras que caem, a sociedade, o herói, e particularmente neste caso a heroína, que está sempre em busca da sua liberdade. Tal busca corrobora outra afirmação do autor: *O espírito fundamental do romance, aquele que lhe determina a forma, objectiva-se como psicologia dos heróis romanescos: esse heróis estão sempre em busca* (LUKÁCS, 1962, p. 60).

Sem dúvida, *Pedro e Paula* (1998) é um romance vasto, rico em temas, no qual o leitor viaja por entre as linhas produzidas pela imaginação de um autor perspicaz e sedutor. A vastidão que encontramos na obra fez escolher alguns caminhos, dentre tantos a serem percorridos, com o objetivo de delimitarmos nossa pesquisa. Tivemos a pretensão de desenvolver tal estudo levando em conta a liberdade de escolha que é fartamente oferecida pela literatura. Essa liberdade fez chegar à conclusão de que o romance pesquisado mescla realidade e ficção, entre temas políticos e sociais, permeados pela ideologia de uma nação que passou pelo processo de libertação da ditadura salazarista, vigente durante tantas décadas.

Paula resume em si, metaforicamente, o caminho percorrido pela nação, mas o caminho da vitória; é a representante da voz feminina em ascensão, num romance de autoria masculina, e é ainda representante de tantas mulheres submetidas ao discurso ideológico dominante, eminentemente masculino. Trata-se de uma personagem que enfrenta todas as tentativas de dominação que lhe tentam impor.

As simbologias estão espalhadas por todo o romance, e fazem tentar depreender a relação que mantêm com os eventos construídos por Macedo, narrados sob a influência de acontecimentos histórico-políticos ocorridos em épocas de ditadura, guerra e revolução, nos quais as personagens se movimentam. A separação das ideologias que são repercutidas pelos movimentos político e social demonstra que as personagens trazem consigo as marcas que a sociedade portuguesa buscava, de acordo com as concepções de esquerda e de direita políticas.

Dessa forma, em *Pedro e Paula* (1998) a ficção caminha ao lado das malhas da realidade, e nos transporta para um passado distante de nossas fronteiras geográficas. A esse respeito concordamos com Schüler (1989), quando afirma que o romance é verossímil quando se impõe como verdadeiro por si mesmo, e no caso do romance de nosso estudo ele é verdadeiro por si só, sem necessitar recorrer a outros discursos para parecer verossímil, conforme também defende Schüler (1989). É isto o que *Pedro e Paula* faz transparecer: seus próprios discursos, suas simbologias e ideologias.

Da mesma forma que a Revolução dos Cravos deu início a uma nova construção para a sociedade portuguesa, ou seja, a busca de uma nova identidade nacional, Paula tenta manter sua nova vida com Gabriel livre do gosto de morte que Pedro covardemente tentou plantar dentro dela, com o estupro. Assim, a atitude de Pedro também representa as vozes que defendiam o Estado Novo, após o 25 de Abril. O mesmo ocorre com Ana, que se enclausura no asilo, como uma metáfora dos exilados que não conseguiram perpetuar o salazarismo e dos que não concordavam com as novas frentes democráticas.

Assim como no mito nórdico de Sigmund e Sieglind, retratados na ópera wagneriana e utilizados pelo autor como uma das simbologias acerca do incesto e da disputa entre Pedro e Paula, o fruto incestuoso do amor entre os irmãos nórdicos, Siegfried, remete também ao nascimento de Filipa. Outrossim, mesmo que a paternidade da moça seja mais uma das incertezas que o narrador nos apresenta, isto é, mesmo que não tenhamos resposta concreta de que Filipa seja ou não fruto do incesto entre os irmãos, ou até mesmo fruto de um incesto entre Paula e seu suposto pai, Gabriel, a bela jovem não é fadada à morte e a adversidades como Siegfried, mas encarna a continuação dos belos ideais da mãe, e, de certa forma, também dos de Gabriel.

Vimos que José, Pedro e Ricardo Vale são a imagem dos ideais da ditadura salazarista, e de toda uma ideologia que se agregava a ela. Mais especificamente, José é a representação da guerra colonial, assim como Ricardo Vale é a personificação da violência aos colonos, e traz consigo os ideais da PIDE: a tortura, a opressão, os assassinatos. Ana é a reprodução daqueles que se curvaram perante esse regime opressor e desistiram de buscar a liberdade. Na mesma condição se encontra Fernanda, que carrega consigo os ideais de manipulação, de trama, que foram tão peculiares à ditadura. Gabriel traz em si as marcas do exílio daqueles que se fizeram contrários aos ideais de Salazar, aqueles que foram obrigados a viver solitários, em outras terras, e

com isso precisaram deixar seus sonhos e anseios para trás, no passado. Paula é, enfim, a vitoriosa, aquela que representa a nação que foi reprimida, a voz feminina que se libertou das amarras da opressão. Essa personagem é o símbolo das vozes femininas que tiveram a coragem de enterrar a inferioridade que a dominação masculina lhes tentou impor, aquelas que tiveram a ousadia de lutar por sua identidade em tempos obscuros e conflituosos, as que buscaram a realização profissional, e, acima de tudo, a pessoal. É portadora das vozes da tomada de 25 de Abril, num país que, depois de tantos anos de opressão, não mais se deixou comandar, assim como carrega em si as marcas da ascensão de uma nação em processo de revigoração.

Helder, o narrador, representa a voz masculina que rege a *grande orquestra*: é o escritor que não mede esforços para enaltecer sua figura feminina predileta, sob a influência da paixão. É a voz que submete as demais, dentro de suas certezas e incertezas; que sabiamente constrói as personagens de acordo com suas preferências; é o narrador, travestido de “autor”, com muitas características semelhantes às da própria vida. A esse respeito, convém ainda lembrar quando Schüler (1989) menciona que autor e narrador não se confundem, pois o primeiro é o fundador do mundo romanesco ao qual o segundo pertence. Isso é bem verdadeiro porque a confusão embrenhada nas teias das incertezas e probabilidades pode perfeitamente iludir os leitores menos atentos, no romance em questão. Assim, sua narração perigosa, astuta, tão cheia de hipóteses e de dúvidas entrelaçadas, portando uma identidade não fidedigna, que remete à identidade do autor, tudo isso só nos leva a cogitar de ser esse o principal recurso sedutor que o autor nos apresenta como um de seus traços marcantes.

Com base em tais evidências é que escolhemos as concepções teóricas que iriam subsidiar a análise do texto literário. Elegemos Bakhtin para validarmos a pluralidade das vozes construídas no romance, a saber José, Pedro, Ana, Paula, Fernanda, Ricardo Vale e Helder. Esse teórico, com sua concepção acerca do discurso, nos campos social e literário, ajudou-nos no desenvolvimento da análise de tais personagens, sobretudo quanto à regência da voz do narrador, que predomina no romance.

Assim, sem perder de vista as concepções teóricas de Bakhtin, decidimos nos servir também dos resultados das ricas experiências no campo social obtidos por Bourdieu, cuja pesquisa nos ajudou a delimitar as vozes masculinas e femininas, e a buscar a compreensão do caminho percorrido por elas, quando submetidas ao processo de incorporação sócio-histórica, em todo o romance. Da mesma forma que Bakhtin, Bourdieu nos mostrou o percurso de cada uma das personagens, quando atingiram o

fracasso ou a vitória, levando em conta aspectos de sua busca, como fonte de vida e ideologia. Sob esse prisma, as metáforas históricas são retratadas por meio do discurso das personagens, que representam as ideologias dominadoras instauradas na ditadura, fruto da incorporação de todo um processo sócio-histórico em Portugal e na África.

Além disso, o exame de traços do masculino e do feminino foi necessário para analisarmos como se deu o processo de cumplicidade com o feminino, em todo o romance, ou seja, como a autoria masculina cria o feminino, de acordo com as características outrora verificadas como exclusivas da autoria feminina. Kristeva e Cixous nos foram importantes na elaboração de uma análise em que as vozes masculinas e femininas, enquanto autoria, não se mostram a partir da questão de sexo. Vimos, então, que a voz feminina, em *Pedro e Paula* (1998), é demonstrada na cumplicidade do discurso masculino com o feminino, ou seja, Helder e Paula, respectivamente.

Novamente utilizando as concepções de Bakhtin, gostaríamos de citar uma de suas idéias a respeito das vozes, como consta em Cristóvão Tezza (apud BRAIT, 2001),

[...] a minha palavra está inexoravelmente contaminada pelo olhar de fora, do outro, que lhe dá sentido e acabamento. Em suma, no universo bakhtiniano nenhuma voz, jamais, fala sozinha. E não fala sozinha não porque estamos, vamos dizer, mecanicamente influenciados pelos outros – ele lá, nós aqui, instâncias isoladas e isoláveis -, mas porque a natureza da linguagem é inelutavelmente dupla. O que, em princípio, parece apenas uma classificação teórica aplicável à literatura ou à lingüística, um instrumento neutro, na verdade é uma visão de mundo; a natureza dupla da linguagem tem conseqüências filosóficas que se desdobram, acho que não será exagero dizer, até mesmo à fundação de uma ética, p. 211-212.

Em complemento à citação de Tezza (apud BRAIT, 2001), no que se refere ao acabamento que o outro pode dar a nós e que nós podemos dar ao outro, salientamos o caráter plural das vozes, e, dessa forma, a pluralidade da literatura. As vozes do eu e do outro estão interiorizadas dentro do romance, do autor, do leitor. Sendo assim, a relação que a literatura produz entre os indivíduos é amplamente plural.

Sem dúvida, o romance macediano faz parte de uma literatura fascinante, envolvente e sedutora, que incita expectativas a cada página, a cada capítulo. A pluralidade de sua construção nos remete ao passado histórico, às vertentes políticas, e, acima de tudo, leva-nos a buscar entender o significado que se encontra embutido nas ideologias vigentes numa nação, e que lança suas teias por sobre os indivíduos, homens e mulheres, que fizeram parte de uma história permeada de vozes que gritam pela busca de seus ideais, mesmo que nem todos tenham podido alcançá-los. São vozes que gritam, cada uma a sua maneira, dentro de todos nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética* (A teoria do Romance). Tradução: Aurora F. Bernardini; José P. Júnior. São Paulo: UNESP, 1998.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução: Michel Lahud; Yara F. Viera. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 3ª. ed São Paulo: Forense Universitária, 2002.

BARROS, D. L.; FIORIN, J. L. *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994..

BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (org). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOOTH. W. C. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRAIT. B. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, v. 24, n 9, 1972, p. 803-809.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CIXOUS. H. *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Traducción: Ana María Moix; Myriam Díaz- Diocaretz. Barcelona: Anthropos, 1995.

FOSTER. E.M. Aspectos do Romance. 2ª ed. Tradução: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

FIORIN. J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GROSSMAN. L. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1967.

ISER, W. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. v.1. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KRISTEVA. J. *Introdução a Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1969.

KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde a la fin du xix siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil, 1974.

LUKÁCS. G. *Teoria do Romance*. Tradução: Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

MACEDO, H.. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Vícios e Virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Sem Nome*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

NOGUEIRA. F. *Salazar*. Porto: Livraria Civilização, 1985.

PERROTI. E. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

PIMENTEL, I. F. *A história da PIDE*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.

ROSENFELD. A.. Literatura e personagem. In: CANDIDO. A. (org.) *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SECCO. L. *A Revolução dos Cravos*. São Paulo: Alameda, 2004.

SILVA. M. C. *Partes de África*. Cartografia de uma identidade cultural portuguesa. Niterói: EdUFF, 2002.

SCHÜLER. D. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

TEZZA. C. As vozes no romance. In: *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. (org) BRAIT. B. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

ZILBERMAN, R. *Fim dos livros, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2002.

XAVIER. E. *Que corpo é esse?* o corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

Referências eletrônicas

DAL FARRA. M. L. De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo, 1999. Disponível em http://www.geocities.com/ail_br/depedroapaula.htm Acesso em: 16 nov. 2008.

FIGUEIREDO, M. N.. *O corpo, esta casa no mundo. A propósito de Pedro e Paula de Helder Macedo*, 2001. Disponível em http://www.geocities.com/ail_br/ocorpoestaemcasanomundo.htm Acesso em: 28 jul. 2008.

MACEDO, H. Entrevista/ Paulo Paniago. O Brasil é o futuro da língua portuguesa. Correio Brasiliense. [Brasília], 5 nov. 2002. Disponível em http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20021105/pri_cul_051102.htm. Acesso em: 16 dez. 2008.

SILVA, M. C. A viagem em *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, 1999. Disponível em http://www.geocities.com/ail_br/aviagemempedroepaula.html Acesso em: 5 fev. 2008.

Referências de apoio

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. (rev. e aum.). Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Güinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1997.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COUTINHO, A. *Da crítica e da nova crítica*. Brasília: INL, 1975.

DUBBY, G. ; PERROT, M. (orgs). *História das Mulheres no Ocidente*. v. 1; v.4. Porto: Afrontamento, 1999.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.

FIGUEIREDO, F. *A luta pela expressão: prolêgomenos para uma filosofia da literatura*. São Paulo: 1973.

FUNK, S. B. *Da questão da mulher à questão do gênero: Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

RAMOS, M. *Interfaces: literatura, mito inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.