

**PAULA BOHRER RIBEIRO**

**AS PERSONAGENS FEMININAS EM HELDER MACEDO:  
*PEDRO E PAULA, SEM NOME E NATÁLIA.***

**PORTO ALEGRE  
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA PORTUGUESA  
LINHA DE PESQUISA: ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO**

**AS PERSONAGENS FEMININAS EM HELDER MACEDO:  
*PEDRO E PAULA, SEM NOME E NATÁLIA.***

**PAULA BOHRER RIBEIRO**

**ORIENTADOR (A): PROF (A). DR (A). REGINA ZILBERMAN**

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa,  
apresentada como requisito parcial para a obtenção do  
título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2014**

A maior de todas as libertações é a  
liberdade de pensar nas coisas em  
si. (Virginia Woolf)

*Às mulheres que participaram da minha vida em tudo e sempre: minha mãe, Tânia Bohrer, minha vó, Leda Bohrer, e minha tia, Rosane Bohrer, a quem devo os exemplos de determinação e força e o incentivo constante aos estudos.*

*Às mulheres que conheci durante o percurso da minha vida, amigas queridas que sempre souberam me apoiar: Anelise Lisboa Barros, Cátia de Figueiredo Zortea, Giuliana Marques e Lisiane Lisboa Barros.*

*Ao meu pai, César Ribeiro, e meus irmãos, João Pedro e Lucas, pela fundamental importância que têm para mim.*

## **AGRADECIMENTOS**

As primeiras palavras de agradecimento dirigem-se à minha orientadora, professora doutora Regina Zilberman, que acreditou em mim, leu atentamente meu trabalho, orientando-me de forma precisa e segura, e a quem devo um modelo ético de profissionalismo e de dedicação à literatura.

Especialmente agradeço aos professores e professoras do Instituto de Letras, os quais contribuíram para meu aprendizado e amadurecimento acadêmico, e também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudos.

Quero agradecer às amigas que conheci durante o Mestrado, pelas conversas que carinhosamente me ajudaram a superar as angústias e aflições que inevitavelmente me assolaram no período de pesquisa e escrita deste trabalho: Emilene C. Souza, Sandra Salenave e Iarima Redü. Muito obrigada queridas colegas pelo apoio efetivo na realização da dissertação, através de leituras, indicações e conselhos atentos.

À Giuliana Marques, por tudo que significa nossa amizade e por contribuir com incentivo e traduções, desde o tempo da graduação em Letras.

Por fim, meus sinceros agradecimentos a minha família: pai, mãe, irmãos, avó e avô, tios, pois sempre me apoiaram e continuam ao meu lado em todos os momentos.

## RESUMO

A presente dissertação pretende realizar uma leitura dos romances do escritor português Helder Macedo, *Pedro e Paula*, *Sem nome e Natália*, considerando como ponto principal de análise a construção das protagonistas femininas. A ficção do escritor português Helder Macedo recorre a artifícios narrativos permeados por incertezas e probabilidades para compor personalidades femininas complexas, em torno das quais são construídos mundos que aliam fatos históricos e acontecimentos ficcionais. A partir desses mundos, pretende-se refletir sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea. Para tanto, realiza-se um estudo acerca do contexto histórico, da apropriação de referências intertextuais e da representação das personagens que habitam os romances, utilizando a contribuição das reflexões realizadas pela crítica feminista, acerca das questões sobre sujeito, identidade, gênero, sexo e sexualidade. Deste modo, pretende-se interpretar as personagens femininas e a representação do sujeito feminino suscitada por elas.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa Contemporânea, Helder Macedo, Personagens Femininas.

## ABSTRACT

This thesis aims to accomplish a reading of the novels by the Portuguese writer Helder Macedo, *Pedro e Paula*, *Sem Nome e Natália*, considering as the main point of the analysis the construction of female protagonists. The fiction of the Portuguese writer Helder Macedo uses narrative devices permeated by uncertainty and probabilities to compose complex female personalities and construct worlds that combine historical facts and fictional events. From these worlds, we intend to reflect on the role of women in contemporary society. In order to do so, we make a study of the historical context, the appropriation of intertextual references and the representation of the characters that inhabit the novels, using the contribution of the considerations made by the feminist criticism about the issues on the subject, identity, gender, sex and sexuality. Thus, we intend to interpret the female characters and the representation of the female subject raised by them.

**Keywords:** Contemporary Portuguese Literature, Helder Macedo, Female Characters.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 MULHER E LITERATURA: O ESTADO DA ARTE LITERÁRIA PELO VIÉS CRÍTICO FEMINISTA</b> .....	18
<b>3 PEDRO E PAULA: CONFLITOS DA DIFERENÇA</b> .....	33
<b>3.1 As personagens e suas relações</b> .....	42
3.1.1 <i>Protagonista: Paula</i> .....	42
3.1.2 <i>Personagens secundárias</i> .....	47
<b>3.2 Do Estado Novo à Revolução dos Cravos: questões históricas de Portugal e África</b> ..	53
<b>3.3 De <i>Esau e Jacó</i> a <i>Pedro e Paula</i>: intertextualidade e metáforas da história</b> .....	61
<b>3.4 Conclusão</b> .....	65
<b>4 SEM NOME: IDENTIDADES, DESEJOS E DESCOBERTAS</b> .....	69
<b>4.1 As personagens e suas relações</b> .....	74
4.1.1 <i>Protagonista: Júlia de Sousa</i> .....	74
4.1.2 <i>Personagens secundárias</i> .....	77
<b>4.2 Da Guerra colonial e da Guerra Fria ao discurso salazarista</b> .....	83
<b>4.3 Diálogos interliterários: Helder Macedo e José Saramago</b> .....	87
<b>4.4 Conclusão</b> .....	92
<b>5 NATÁLIA: MEMÓRIAS, ORIGENS E REVELAÇÕES</b> .....	96
<b>5.1 As personagens e suas relações</b> .....	104
5.1.1 <i>Protagonista: Natália</i> .....	104
5.1.2 <i>Personagens secundárias</i> .....	108
<b>5.2 O regime salazarista e suas consequências</b> .....	115
<b>5.3 Da intertextualidade ao mito</b> .....	121
<b>5.4 Conclusão</b> .....	130
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	134
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	140



## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende investigar os livros *Pedro e Paula*, *Sem nome e Natália*, através da análise comparativa das personagens femininas criadas por Helder Macedo. Nessas obras, o escritor português expressa diferentes condições sociais e políticas, bem como complexas identidades femininas na construção de universos ficcionais que engendram temas que remetem à família, à cultura portuguesa e a fatos históricos como: Segunda Guerra Mundial, Guerra Colonial em África, Estado Novo, Revolução dos Cravos.

A vivência entre culturas tão distintas proporcionou ao escritor visão crítica e universal sobre o discurso literário. Helder Macedo nasceu em 1935, em Krugersdorp, próximo a Joanesburgo, na África do Sul. Viveu a infância em Lourenço Marques e Moçambique, mudando-se na juventude para Portugal, onde frequentou, sem concluir o curso, a Faculdade de Direito. Durante a ditadura, por motivos políticos, exilou-se na Inglaterra, onde fixou residência, mesmo após o 25 de abril. Na Inglaterra, Macedo licenciou-se em Literatura Portuguesa e em História, obteve o doutoramento na área de Letras e foi professor titular da Cátedra Camões, no King's College, em Londres. Por volta de seus vinte anos, lançou o primeiro livro de poesia, *Vesperal*, de 1957. Após isso, Helder Macedo publicou diversos artigos e obras ensaísticas. Seu primeiro romance, *Partes de África*, apareceu em 1991, seguido por *Pedro e Paula* (1998), *Vícios e Virtudes* (2000), *Sem Nome* (2004), *Natália* (2009) e *Tão Longo Amor Tão Curta a Vida* (2013).

A escolha dos romances que compõem o *corpus* desta dissertação teve como motivação inicial o estudo das protagonistas femininas, a partir da interpretação da representação do sujeito feminino contemporâneo. Em *Partes de África* e *Tão Longo Amor Tão Curta a Vida*, romance publicado após o fechamento do projeto de pesquisa que originou este trabalho, o enredo se centra em personagens masculinas. Já em *Vícios e Virtudes* há a presença de Joana, entretanto, ela não é a protagonista da trama. Na obra se desenvolve o tema da identidade nacional e recupera-se o mito sebastianista, tão caro à cultura portuguesa, a partir da relação entre a personagem citada e a figura histórica da princesa Joana da Áustria, mãe de D. Sebastião. Por isso, a pesquisa deteve-se em *Pedro e Paula*, *Sem nome e Natália*.

Entende-se que a protagonista se refere àquelas personagens que tem papel fundamental na narrativa, conforme definição do *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes:

[...] trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história. Esta e as categorias que a estruturam são,

pois, organizadas em função do herói, cuja intervenção na ação, posicionamento no espaço e conexões com o tempo contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível. (REIS; LOPES, 1994, p. 193-194).

Nos romances *Pedro e Paula*, *Sem Nome* e *Natália* algumas personagens femininas ganham destaque central, em torno das quais são construídos mundos que aliam fatos históricos e acontecimentos ficcionais. A partir desses mundos, estuda-se o espaço feminino na sociedade contemporânea, um espaço de “mulheres menos marginalizadas” (MACEDO, 1999, p. 201), conforme evidencia o narrador de *Pedro e Paula*.

Estas obras também misturam o momento histórico português mais atual, referente ao pós-guerra colonial, à democracia e à globalização, com o período da Ditadura Salazarista, da Guerra Colonial e da Revolução de Abril. Algumas das personagens femininas das obras são envolvidas pelos acontecimentos do passado, enquanto outras vivem em período mais recente. Isto configura uma questão importante na construção das identidades das protagonistas, pois os contextos culturais e históricos que enredam as personagens são determinantes de seus caracteres complexos.

No livro *A personagem* (1985), Beth Brait discute a relação entre as noções de pessoa, ser vivo, e de personagem, ser fictício, mostrando que o fundamento dessa questão consiste na natureza da personagem, concebida como um elemento ficcional e de representação de pessoas. A autora define que as personagens podem ser encaradas como pura construção linguístico-literária e como espelho do ser humano. A partir dessas considerações, Brait defende que somente um estudo detalhado sobre o texto possibilita uma análise consistente sobre a personagem do romance:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a vida desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (BRAIT, 1985, p. 11).

Essa ideia pressupõe que o texto literário é um “espaço em que, por meio de palavras, o autor vai erigindo os seres que compõem o universo da ficção” (BRAIT, 1985, p. 18). Portanto, é um espaço utilizado pelo escritor para reinventar e reproduzir uma realidade por meio da combinação de recursos linguísticos que constroem um mundo ficcional, transportando sua visão de mundo ao leitor e fazendo-o, por essa ilusão, reportar-se à chamada realidade. A autora examina o conceito de mimesis de Aristóteles a fim de analisar sua contribuição para a verossimilhança interna da obra, distanciando-se, desse modo, da interpretação comum do conceito aristotélico focalizada na imitação do real. De acordo com

Brait, a verossimilhança interna da personagem diz respeito ao comportamento e ao desfecho das ações protagonizadas por ela, as quais devem estar apoiadas nas necessidades de encaminhamento da história. Conforme Souza (1968), a personagem concretiza o paradoxo entre realidade e ficção do qual depende a verossimilhança, sentimento de verdade. Esta é a possibilidade de um ser fictício comunicar a impressão de veracidade.

Forster (1974) discute a relação entre ficção e realidade, focalizando sua análise na pessoa do romance. Segundo ele, a personagem é, ou intenta ser, um ser humano, pois o romancista é um ser humano e a natureza da personagem está condicionada ao que ele imagina sobre si mesmo e sobre os outros. Em virtude disso, o autor afirma que “o que é fictício num romance não é tanto a estória, mas o método pelo qual o pensamento se transforma em ação, um método que nunca ocorre na vida diária” (FORSTER, 1974, p. 35), reforçando a ideia de que uma personagem pode referir a um ser real, entretanto, seu caráter ficcional prevalece. Para Forster, a arte é a barreira que separa as “pessoas nos livros” das “pessoas na vida”, termos do autor, porque a realidade das personagens consiste não só na semelhança delas com os seres humanos, mas também no fato de serem convincentes e verossímeis. Entretanto, o autor vai além dessa definição, defendendo que a personagem

pertence a um mundo onde a vida secreta é visível, um mundo que não é nem pode ser o nosso, um mundo onde o narrador e o criador são um só. [...] uma personagem num livro é real [...] quando o romancista sabe tudo a seu respeito. Ele pode não querer nos contar tudo o que sabe – muitos dos fatos, mesmo os que chamamos óbvios, podem estar ocultos. Mas ele nos dará a sensação de que, embora a personagem não tenha sido explicada, ela é explicável, e conseguimos disso uma realidade de tal espécie como nunca teremos na vida cotidiana (FORSTER, 1974, p. 48).

Após traçar um panorama da longa tradição de estudos sobre a personagem, Brait conclui que qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador. Não é possível visualizar uma personagem, saber quem ela é e como se materializa, sem foco narrativo que ilumine sua existência. O ponto de vista do narrador concede a caracterização da personagem, diz quem ela é:

A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas criaturas de papel. Dependendo de suas intenções e principalmente de sua perícia, ele vai manipular o discurso, construindo essas criaturas, que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilita aos incontáveis receptores (BRAIT, 1985, p. 67).

Rosenfeld (1968) também realiza um breve estudo sobre o narrador e afirma que “na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes com uma ou outra personagem, ou tornando-se onisciente” (ROSENFELD, 1968, p. 26).

O narrador, nesta perspectiva, torna-se o responsável pela criação de diferentes tipos de personagens, os quais, segundo Forster, podem ser divididas em planas e esféricas<sup>1</sup>. As personagens planas, conforme definição do autor, são compreendidas também como entes tipificados ou caricaturais, não apresentam profundidade psicológica, uma vez que são delineadas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Por isso, podem ser definidas em uma única frase e reconhecidas com facilidade, já que não são transformadas pelas circunstâncias, permanecendo inalteráveis. Diferentemente destas, as personagens esféricas, definidas com base na sua complexidade, dinamicidade e variedade de qualidades, são capazes de construir imagens que representam diversas facetas dos seres humanos. Para Forster, a personagem é um elemento inerente do romance, e os dois tipos de seres fictícios que ele desenvolve são considerados essenciais para a organização coerente e lógica da narrativa, configurando um modo particular de representar a realidade. Segundo o autor, “o romance que tem alguma complexidade, requer com frequência gente “plana”, tanto quanto “redonda”, e o resultado de seu entrelaçamento assemelha-se à vida” (FORSTER, 1974, p. 56).

Muir (1975) dialoga com Forster, valendo-se das definições de personagens planas e de personagens esféricas para delinear as análises de diferentes categorias de romances: romance de ação, romance de personagem, romance dramático e romance epocal. Segundo o autor, as personagens planas habitam o romance de personagem, enquanto as personagens esféricas constituem o romance de ação. Contudo, deve-se considerar que Muir examina a personagem em relação à ação. No romance de personagem a ação serve às personagens, de forma a contribuir com a apresentação delas, enquanto no romance de ação ele considera que as personagens são parte do enredo, dependentes dele. Ou então, como no romance dramático, personagem e ação aparecem entrelaçados: “As qualidades conhecidas das personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva as personagens e assim tudo é impelido para diante em direção a um fim” (MUIR, 1975, p. 21).

Souza (1968) reconhece a fundamental importância da construção estrutural da narrativa para o estudo da personagem. O autor afirma que o romance é composto por três

---

<sup>1</sup> No livro consultado é utilizada a palavra redonda, entretanto, considerou-se que a expressão “personagem esférica” parece mais abrangente e apropriada.

elementos centrais e indissociáveis: o enredo, a personagem e as ideias. Os dois primeiros se referem à matéria romanesca, enquanto o último diz respeito ao significado do romance. A personagem é o elemento mais atuante, mais comunicativo, quem vive o enredo e as ideias, tornando-os vivos. Entretanto, a personagem só adquire pleno significado no contexto. Com efeito, “a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (SOUZA, 1968, p. 54 – 55), porque a combinação dos elementos utilizados para descrever e definir as personagens concede impressão de vida à obra literária e garante a complexidade e multiplicidade dos seres fictícios:

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. [...] O romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação (SOUZA, 1968, p. 59).

Em *Literatura e Personagem* (1968), Anatol Rosenfeld dedica parte de seu estudo à teorização sobre a estrutura da obra de arte. Esta consiste na associação de uma camada “material” com uma ou várias camadas irrealis. Os sinais tipográficos impressos no papel correspondem à camada material mais sensível, constituindo o único plano real e concreto do romance, enquanto as camadas irrealis são formadas pelas unidades significativas, as orações, que projetam contextos objetivos, determinantes dos sentidos e das significações de um romance, por exemplo, o mundo imaginário. Segundo o autor, a estrutura da obra ficcional é a de “quase-juízos”, pois sua intenção não é séria, não busca correspondência exata em qualquer coisa real. O objetivo é “dar aparência real à situação imaginária” por meio de aspectos esquematizados e de uma multiplicidade de pormenores circunstanciais. A questão do juízo, por sua vez, refere-se à objetualidades que pretendem corresponder aos seres reais, manifestando intenção séria de verdade. Para Rosenfeld, as personagens permitem que o homem possa contemplar sua condição fundamental:

muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limites em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos (ROSENFELD, 1968, p. 45).

Essas reflexões elucidam que a análise da personagem está intimamente ligada ao estudo da estrutura do texto literário. Essa estrutura gera os significados mais profundos, os quase-juízos, para usar os termos de Rosenfeld, e possibilita a experiência estética, uma vez que o modo de aparecer do mundo mediado pela ficção faz com que o leitor integre e suspenda em si a participação nas dores e mágoas das personagens.

Através dos seres fictícios, sua origem, seu gênero, suas escolhas e contexto social que os envolve, a literatura oferece uma gama de formas de construção de identidades e fornece explicações políticas e sociológicas acerca do papel que essas características desempenham nas questões de representação. O texto literário não só representa a problemática em torno dessa discussão, como também expõe complicações e enredamentos que envolvem o processo de construção de identidade das personagens.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos, nos quais se busca analisar as questões levantadas acerca da representação das protagonistas femininas macedianas. O trabalho tem o objetivo de se agregar aos estudos que se referem à discussão sobre a questão de gênero, ao diálogo intertextual e à reavaliação crítica da história.

No primeiro capítulo, são expostas considerações teóricas a respeito da crítica feminista, pois essa perspectiva oferece suporte para a interpretação acerca da construção e a representação das protagonistas de *Pedro e Paula*, *Sem nome* e *Natália*. Toma-se como ponto de partida o livro *O segundo sexo* (1980), de Simone de Beauvoir, acerca da situação da mulher na sociedade. A autora problematiza questões que contribuíram em larga medida para os estudos feministas ao longo dos anos, tais como a relação entre os sexos, a situação da mulher enquanto outro, a dominação masculina e consequente opressão feminina. O texto de Virgínia Woolf, *Um teto todo seu* (1928), torna-se essencial para discutir o tópico mulher e ficção, propondo também questionamentos sobre a condição social feminina. Estas produções são fundamentais para o estudo da questão de gênero, o qual constitui um dos principais enfoques da teoria crítica feminista da atualidade. Para refletir sobre este aspecto, desenvolve-se um estudo das contribuições de Teresa de Lauretis e Judith Bultler, a respeito da abordagem mais recente da questão de gênero, e realiza-se a leitura de textos que direcionam as discussões para o campo literário. Neste sentido, discute-se a relação entre a questão de gênero e a literatura, a partir dos textos de Elódia Xavier, Elaine Showalter e Constância Lima Duarte. Os estudos oferecidos pelas autoras citadas orientam a interpretação da escrita de Helder Macedo, no sentido que se verifica que a autoria masculina pode realizar a representação do feminino, situando a mulher enquanto sujeito sócio-histórico e político.

Nas análises das obras literárias realizadas no presente estudo, o enredo principal de cada livro ganha destaque, a partir do qual se realiza a interpretação das protagonistas femininas. Entretanto, busca-se também analisar outros aspectos que envolvem as narrativas, tais como as personagens das tramas, o contexto histórico e a questão intertextual.

No segundo capítulo, realiza-se uma leitura interpretativa do romance *Pedro e Paula*, considerando cinco procedimentos fundamentais: panorama e exame do enredo, estudos sobre

as personagens, abordagem histórica, apropriação de referências intertextuais e análise da protagonista. Para tanto, elabora-se reflexão sobre os períodos do Estado Novo português, da Revolução dos Cravos e da integração de Portugal a Europa, e propõe-se uma comparação intertextual com o texto machadiano, *Esaú e Jacó* (1988). Com isso, procura-se investigar a construção da protagonista Paula e sua trajetória na narrativa para propor a representação de mulher que ela permite.

Os dois capítulos seguintes seguem a mesma estrutura, com inevitáveis variações. O propósito do capítulo três é analisar a personagem central da trama, Júlia de Sousa, focalizando o estudo intertextual no romance *Todos os nomes* (1997), de José Saramago e a abordagem histórica na discussão sobre a oposição ao regime salazarista efetivada pelo Partido Comunista Português.

No quarto capítulo, o objetivo é examinar *Natália* e a representação feminina suscitada pela protagonista que assume a voz narrativa do romance, a personagem/narradora cujo nome concede título à obra. Sobre o aspecto histórico, o foco é o estudo sobre a censura e a PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), importante base política do regime totalitário salazarista. O ponto de partida da leitura intertextual é a comparação com o texto árabe *As mil e uma noites*, mas o propósito principal é investigar a recriação do mito iorubano a respeito da criação do mundo pelos orixás.

Helder Macedo é reconhecido por diversos estudiosos como um dos grandes escritores portugueses do século XXI, possuindo em sua fortuna crítica um vasto número de artigos. Um exemplo disso é volume da Revista Nau Literária, periódico eletrônico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, titulado *Dossiê: Literatura portuguesa - séculos XIX-XXI*, organizado por Regina Zilberman, no qual constam cinco artigos sobre o romance *Natália: A metaficção na criação de Natália, de Helder Macedo*, de André Leite Costa; *A busca da origem em Natália, de Helder Macedo*, de Bruna da Silva Nunes; *A estilística do pensamento em Natália, de Helder Macedo*, de Jean Kartabil Loregian; *Levados pela mão: uma proposta de leitura para Natália, de Helder Macedo*, de Renata Einsfeld; *Homossexualidade e Identidade em Natália*, de Sara Augusto Carra.

No Brasil, recorrentemente, Macedo também figura como tema de dissertações de Mestrado e de teses de Doutorado. As pesquisas de Pós-Graduação, realizadas até o momento sobre a obra macediana, têm-se dividido em três vertentes: propõem leituras que evidenciam os aspectos históricos, a luz de teorias pós-modernas sobre a relação entre ficção e história; outras debatem a questão da identidade do sujeito pós-moderno no romance; ou preferem ater-

se ao estudo sobre o narrador. Alguns exemplos são as teses de doutoramento elaboradas por Gregório Foganholi Dantas, Paulo Ricardo Kralik Angelini e Seleste Michels da Rosa.

O trabalho de Dantas, *Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo*, concluído em 2009, dedica-se ao estudo dos romances *Pedro e Paula*, *Vícios e Virtudes*, *Sem Nome e Partes de África*, sob o viés do narrador, da intertextualidade e da metaficcionalidade.

O ângulo de pesquisa escolhido por Angelini (2008) e Rosa (2013) é a construção do narrador. Em *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*, o pesquisador analisa diversos romances portugueses, não só a obra de Helder Macedo. Rosa, por sua vez, na tese *O narrador em Helder Macedo: Partes de África e Natália*, focaliza sua pesquisa nos dois romances macedianos que compõem o título do trabalho.

O catálogo de pesquisa da biblioteca da UFRGS disponibiliza para consultas o banco de dissertações e teses elaboradas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Neste catálogo, estão disponíveis duas dissertações de Mestrado sobre o escritor português: *Canalha sedutor: o narrador não digno de confiança de Helder Macedo*, de Paulo Ricardo Kralik Angelini, e *Os “vícios e as virtudes” da identidade portuguesa*, elaborada por Cassiana Grigoletto. As duas versam sobre o livro *Vícios e Virtudes* e, conforme os títulos indicam, os estudos se voltam para a questão do narrador e para a identidade do sujeito, sucessivamente.

No banco de currículo Lattes do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, consta o cadastro de seis dissertações de Mestrado sobre Helder Macedo, entre as quais cinco discorrem sobre algum dos romances do escritor. São elas: *Os jogos de construção ficcional em “Sem nome”, de Helder Macedo*, de Claudia Patricia de Oscar; *A pós-modernidade e os jogos de linguagem: o autor-narrador em Pedro e Paula e Vícios e Virtudes, de Helder Macedo*, Paula Renata Lucas Collares; *Intertextualidade e Verossimilhanças: História e Tradição em Vícios e Virtudes*, de Janaína da Silva Sá; *“Júlia, minha Amiga”: Imaginário, duplo e identidade em Sem Nome, de Helder Macedo*, de Juliana Raguzzoni Cancian; *Dominação, Incesto e Liberdade: Paula e o narrador em Pedro e Paula, de Helder Macedo*, de Giovana dos Santos Lopes.

Entre as pesquisas de Mestrado citadas, somente as duas últimas examinam de algum modo a personagem feminina macediana. O trabalho de Cancian se detém no romance *Sem nome*, enquanto Lopes prioriza *Pedro e Paula*. Entretanto, não é novidade que Macedo constrói personagens femininas fortes, conforme observa Marisa Corrêa Silva, no artigo *Representações Femininas em Helder Macedo e Saramago: Olhares Masculinos*. Com efeito,



em muitos dos romances do escritor há uma personagem feminina que desempenha papel central na obra, talvez como elemento estruturante da diegese, pois retém aspectos indispensáveis que sustentam a narrativa.

Essas considerações demonstram que ainda existem muitas possibilidades de estudo para serem exploradas na ficção do escritor português. De forma que o viés escolhido nesta pesquisa encontra um campo fértil para investigação, não só porque não configura uma temática recorrente nos trabalhos acadêmicos sobre Helder Macedo, mas também porque alarga as possibilidades de interpretação do viés histórico, que tão frequentemente aparece como questão central nos estudos dos romances sobre o escritor citado.

## 2 MULHER E LITERATURA: O ESTADO DA ARTE LITERÁRIA PELO VIÉS CRÍTICO FEMINISTA

*“ficção é como uma teia de aranha, presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos”* (WOOLF, 1990, p. 53).

O pensamento feminista assumiu-se como teoria crítica por volta do século XX, quando as reflexões centradas na mulher se tornaram objeto de estudo e de pesquisas acadêmicas não só no campo literário como também na Sociologia, na Antropologia, na Psicanálise e na História (CONCEIÇÃO, 2009). Uma das questões principais da teoria feminista constitui o estudo acerca das relações de gênero, o qual orienta, de certo modo, as outras vertentes do seu trabalho científico, assumindo diversos focos de atenção. Jane Flax (1992) reconhece essa centralidade, defendendo que a análise das relações engloba um conjunto complexo de relações sociais e históricas:

As relações de gênero entram em qualquer aspecto da experiência humana e são elementos constituintes dela. Por sua vez, a experiência de relações de gênero para qualquer pessoa e a estrutura de gênero como uma categoria social são formadas pelas interações de relações de gênero e outras relações sociais, como as de classe e de raça. As relações de gênero não têm, assim, essência fixada; variam tanto dentro do tempo quanto além dele (FLAX, 1992, p. 220-221).

Flax entende o gênero como uma categoria analítica e como um tipo de processo social. Para ela, o gênero é originalmente relacional, constituído por processos complexos e instáveis que relacionam as partes interdependentes e inter-relacionadas que o compõem. Estas manifestam, de alguma forma, traços e capacidades humanas. A autora explica que através das relações de gênero criam-se dois tipos de pessoas, apresentados como categorias excludentes: homem e mulher. Pertencer a alguma dessas categorias exclui a possibilidade de pertencer a outra ou a ambas. Isso mostra que o significado de ser homem e de ser mulher obedece a limites rígidos, variáveis de acordo com o tempo, a idade, a classe, a raça e a cultura, manifestando relações de dominação controladas por um dos aspectos inter-relacionados do gênero: o homem.

Com base nos apontamentos de Flax, observa-se que a concepção de gênero, enquanto construção social e cultural de identidades sexuais, guia as formulações teóricas da crítica feminista. Essa concepção opõe-se às proposições patriarcais fundamentadas na diferença de gênero, nas quais gênero e sexualidade são definidos em função do discurso masculino. Pode-se afirmar que o foco sobre o gênero responde ao interesse das feministas em questionar o

privilégio do homem como sujeito universal e as diversas questões ligadas a isso, problematizando as relações entre os sexos, ocultadas por esse privilégio. Nesse sentido, a tradição do pensamento feminista, marcadamente contestatória, fundamenta-se em tornar possível a desestabilização das tradições do pensamento, pois entende que a cultura construiu, ao longo do tempo, ideologias de gênero profundamente discriminatórias, identificadas na correspondência entre as relações de sexo e poder e alicerçadas sobre questões políticas.

Portanto, a crítica feminista assume caráter desconstrutivo, buscando questionar as verdades politicamente legitimadas, desconstruindo e desnaturalizando tendenciosidades androcêntricas, como as concepções de masculino e de feminino. Com isso, pode-se dizer que as problematizações promovidas pela teoria crítica feminista, a partir do século XX, possibilitaram uma virada na produção do conhecimento acadêmico, não só pela entrada da mulher na academia, representando experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, compreendida enquanto experiência de margem que se expressa por meio de um contradiscurso, mas também pelo viés altamente crítico e contestatório oferecido como modo alternativo de operação e articulação do debate científico. Sobre isso, Marlise Matos comenta:

[...] tendo realizado toda sorte de inflexões em vários campos disciplinares, partindo das críticas aos vieses androcêntricos encontrados nesses campos, os questionando fortemente, assim como também, algumas delas, voltando-se para a crítica consistente ao fetichismo da objetividade, as mulheres feministas no campo acadêmico visaram ampliar, nas ciências humanas e sociais, o escopo das reflexões para adotar uma nova proposta teórico-conceitual: os estudos de gênero (MATOS, 2008, p. 336).

O caráter desconstrutivo concede dimensão teórico-crítica e política aos estudos feministas que desestabiliza as tradições do conhecimento por meio de ressignificações de conceitos, os quais não objetivam propor definições únicas para as questões sobre as quais se debruçam – essencialmente os significados dados a biologia/sexo/gênero/natureza que facultam lugares fixos e naturalizados para o gênero. Além disso, as categorias de homem e de masculino, de mulher e de feminino, também passaram a ser questionadas e profundamente desconstruídas. Deve-se considerar, no entanto, que as desestabilizações promovidas pelo pensamento feminista vão além das questões de gênero, questionando as diversas fundamentações de desigualdades: econômicas, políticas, sociais, culturais, biológicas, históricas, demográficas e psicológicas (MATOS, 2008).

Essas considerações evidenciam a convergência entre a crítica feminista e as formulações dos filósofos pós-modernos, como observa Jane Flax. Para a autora, a teoria feminista constitui um tipo de filosofia pós-moderna, fundamentado em um discurso desconstrutivo, pois se apoia na convicção de que construções ideológicas que veiculam

verdades absolutas podem ser submetidas a estruturas de funcionamento diferentes. Os filósofos pós-modernos põem em dúvida, por meio de questionamentos e reflexões, diversas concepções que permeiam a cultura ocidental, desde o Iluminismo, tais como: univocidade do eu, autonomia da razão e da ciência, verdade objetiva e universal. Conforme pondera a autora, essas noções refletem a experiência de uma pequena parcela da sociedade, fundamentalmente os homens brancos ocidentais. Sobre isso, Flax afirma:

As teóricas feministas mergulham em discursos pós-modernistas e lhes fazem eco, assim que começam a desconstruir noções de razão, conhecimento ou ego e a revelar os efeitos dos arranjos de gênero que se escondem por trás de fachadas neutras e universalizantes (FLAX, 1992, p. 224).

Uma das abordagens sobre o conceito de gênero que influenciaram fortemente o pensamento feminista foi realizada por Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*. Este é um livro sobre a mulher, conforme a autora aponta no início do seu texto, publicado em 1949, que adquiriu importante destaque nos estudos feministas, sendo, ainda hoje, uma referência imprescindível. A autora assume posicionamento existencialista para estudar o sujeito feminino, sempre envolto em um sistema de valores. Esse ponto de vista sustenta as discussões realizadas por Beauvoir, entre as quais ganha destaque o célebre argumento do livro citado: não se nasce mulher, mas torna-se mulher.

De acordo com Judith Butler, em *Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault* (1987), essa frase reflete para Beauvoir que o gênero possui caráter dual: é ao mesmo tempo uma questão de escolha e uma construção cultural. Conforme expõe Butler, aceitar que "o que nos tornamos não é o que já somos" acarreta que identidade natural e identidade de gênero não constituem coisas coincidentes, portanto, "gênero é desalojado do sexo; a interpretação dos atributos sexuais é distinguida da facticidade ou simples existência desses atributos" (BUTLER, 1987, p. 139).

Segundo a interpretação de Judith Butler, sendo o gênero um lugar de significados culturais e uma questão de escolha, o corpo torna-se, por sua vez, o lugar da interpretação das normas da cultura. O indivíduo é um corpo que se torna gênero num processo incessante, sem origem nem fim definitivos, de maneira que o gênero possa ser compreendido como "um estilo ativo de viver nosso corpo no mundo" (BUTLER, 1987, p. 142), como algo que se faz e não que se é.

Diante disso, o tornar-se gênero, conforme propõe Beauvoir, pode ser compreendido como algo que se processa por meio de incorporação cultural, sendo um acontecimento cotidiano de interpretação, um projeto contínuo. Com isso, considerar o gênero algo

determinado essencialmente por aspectos naturais, bem como aceitar que a relação entre sexo e gênero também é natural e inevitável, vem a ser algo suspeito.

Outro ponto crucial do pensamento feminista é apresentado por Beauvoir na introdução de *O segundo sexo*, através do questionamento acerca do significado de ser mulher. Para a autora, a raiz dessa questão consiste em ser o homem o portador de sexo natural, restando ao sexo feminino à condição singular de diferença, do Outro:

O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos [...]. A mulher aparece como o negativo de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade (BEAUVOIR, 1980, p. 09).

Conforme defende a autora, a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. O Outro é base da definição de um grupo, pois “nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si” (BEAUVOIR, 1980, p. 11). Assim, a mulher é compreendida como o Outro, pois o homem é considerado o sujeito absoluto, de modo que a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela. Isso marca um dos pontos cruciais da discussão acerca da subordinação da mulher ao homem, uma vez que ser o Outro caracteriza fundamentalmente a condição feminina, mesmo que componha um dos termos da totalidade que representa o ser humano. Beauvoir opõe-se a essa perspectiva, defendendo que a mulher, assim como o homem, é um ser humano e, como tal, situa-se de um modo singular. A autora acredita que o sujeito é composto por transcendência e superação, portanto não se pode determinar sua subjetividade *a priori*; esta depende de contexto:

Uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. (BEAUVOIR, 1980, p. 56).

Deste modo, compreender a situação da mulher enquanto Outro é ir além de determinismos biológicos e perceber a anatomia do corpo feminino em conjunto aos contextos ontológico, econômico, social e psicológico. O corpo feminino é um dado essencial da situação histórica da mulher, no entanto, não constitui elemento único na definição da mulher.

Beauvoir reflete sobre o papel da mulher na sociedade e sobre a construção da ideia da "natureza inferior" da mulher, determinante de sua condição de segundo sexo. A autora busca desvendar as questões envolvidas no processo de discriminação da mulher através de uma

retomada histórica, percorrendo momentos históricos marcantes da evolução da civilização humana, para mostrar que a concepção do macho enquanto existência que possui valor e estabelece a ordem moral e social, a ponto de a mulher ser concebida como o Outro, ou seja, como aquele que deve se submeter a tal ordem, é algo que se perpetuou no decorrer do tempo. Essa retomada sustenta o argumento da autora de que a história das mulheres foi feita pelos homens. Estes se valeram da força física, aliada ao prestígio moral, para criar valores, costumes e religiões que atentaram na maioria das vezes para os projetos, interesses e necessidades masculinos, legando à mulher a condição de Outro.

O texto de Simone de Beauvoir elucida a preocupação das feministas em mostrar as circunstâncias sócio-históricas determinantes da opressão feminina, as quais evidenciam a construção de estereótipos femininos negativos, e a relação entre sexo, poder e política que permeia essa construção. Essa questão estende-se à literatura, uma vez que esta configura um lugar ocupado eminentemente pelo discurso masculino, até início do século XX, segundo se observa em *Um teto todo seu* (1990). Neste ensaio, Virgínia Woolf desenvolve o conceito de que a mulher, para escrever, necessita de dinheiro e de um lugar privativo. Para tanto, vale-se da ficção, cria personagens, espaço, tempo e enredo, para apresentar seu ponto de vista a respeito do tópico mulher e ficção, sobre o qual fora convidada a palestrar na Sociedade das Artes, em Newnham, em 1928.

O texto constitui-se de um relato realizado pela personagem feminina central, no qual ela visita uma universidade para falar sobre o tema “mulher e ficção”. A partir dessa visita, a autora estrutura uma crítica incisiva a respeito da situação da mulher no que se refere à educação e independência financeira, refletindo sobre a influência dessas questões no desenvolvimento da escrita feminina. Com esse relato, Woolf também retoma vários aspectos da história das mulheres, objetivando discutir as condições de vida das mulheres e suas reais possibilidades como artistas numa sociedade notadamente patriarcal e desigual.

Outro aspecto importante do ensaio são as considerações da autora acerca da questão do gênero, compreendida como fator essencial para a interpretação da realidade feminina. Ela relaciona o problema do gênero à estrutura social completamente desigual em oportunidades e direitos entre homens e mulheres, tanto no que se refere à questão econômica quanto no acesso aos diversos bens culturais, como a educação e a arte:

Foi assim que me vi caminhando com extrema rapidez por um gramado. Imediatamente, um vulto de homem ergueu-se para interceptar-me. Nem percebi, a princípio, que os gestos daquela pessoa de aparência curiosa, de fraque e camisa engomada, eram a mim dirigidos. Seu rosto revelava horror e indignação. O instinto, mais que a razão, veio em meu auxílio: ele era um Bedel; eu era uma mulher. Aqui era o gramado; a trilha era lá. Somente os *Fellows* e os Estudantes têm permissão de

estar aqui; meu lugar é no cascalho. Esses pensamentos foram obra de um momento. Quando retomei a trilha, os braços do Bedel penderam, o rosto assumiu a serenidade costumeira e, embora seja melhor andar no gramado que no cascalho, não houve maiores danos. A única acusação que eu poderia levantar contra quaisquer *Fellows* ou Estudantes daquela universidade, era que, para protegerem sua grama, que há trezentos anos seguidos era aparada, eles haviam feito meu peixinho esconder-se (WOOLF, 1990, p.10).

Essa passagem ilustra o viés crítico adotado por Woolf para criticar uma sociedade que rejeita a presença feminina nos ambientes de produção de conhecimento e de circulação da cultura. Com base nessa posição, entende-se que a autora considera a educação uma forma de liberdade, da qual a mulher foi privada por muito tempo. A visita à Universidade gerou na personagem inúmeros questionamentos a respeito da situação da mulher: “Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte? – faziam-se mil perguntas a um só tempo” (WOOLF, 1990, p. 33). Para encontrar as respostas, a personagem realiza pesquisas no Museu Britânico. A partir dos livros que encontra no museu, dos jornais que ela lê naquele espaço e do contato com um professor que está escrevendo um livro sobre a inferioridade feminina, intitulado *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*, a personagem destaca que não só a sociedade em que vive é desigual e patriarcal, na qual poder, dinheiro e influência estavam destinados exclusivamente aos homens, mas que esses elementos estão profundamente presentes na produção científica e artística.

Woolf mostra que a sociedade patriarcal castrava o talento feminino e a liberdade da mente feminina de escrever o que desejar, através de uma crítica cruel aos escritos das mulheres: “conspiração que havia no ar contra a mulher que escrevesse, quando se constata que até mesmo uma mulher com um grande pendor para a literatura fora levada a crer que escrever um livro significava ser ridícula, e até mesmo mostrar-se perturbada” (WOOLF, 1990, p. 80). Desse modo, a escrita feminina percorreu um longo processo até deixar de ser considerada um sinal de loucura e passar a ter importância prática. Para a autora, isso somente foi possível quando a mulher começou a ganhar dinheiro com sua produção intelectual, por volta do início do século XIX.

O marido poderia morrer, ou alguma desgraça atingir-lhe a família. Centenas de mulheres começaram, no decorrer do século XVIII, a contribuir para o provimento das despesas pessoais ou ir em socorro da família, fazendo traduções ou escrevendo os inúmeros romances de má qualidade que deixaram de ser registrados até mesmo nos compêndios, mas que podem ser obtidos nas caixas de quatro *pence* na Charing Cross Road. A extrema atividade mental que se revelou entre as mulheres no final do século XVIII — as conversas, as reuniões, a redação de ensaios sobre Shakespeare, a tradução dos clássicos — baseou-se no sólido fato de que as mulheres podiam ganhar dinheiro escrevendo. O dinheiro dignifica aquilo que é

frívolo quando não é remunerado. Talvez ainda fosse de bom-tom torcer o nariz para as "literatas com ânsias de escrevinhar", mas não se podia negar que elas conseguiam pôr dinheiro na bolsa. Assim no término do século XVIII promoveu-se uma mudança que, se eu estivesse reescrevendo a história, descreveria mais integralmente e consideraria de maior importância do que as Cruzadas ou as Guerras das Rosas: a mulher da classe média começou a escrever (WOOLF, 1990, p. 81).

A ênfase nas questões do teto e do dinheiro, que englobam discussões sobre opressão feminina, sociedade patriarcal e educação da mulher, evidencia que a relação entre mulher e ficção depende de questões práticas, tão importantes quanto as questões relacionadas ao ato criativo. No entanto, a autora defende que a independência da mulher, no que se refere à liberdade de pensar e ao dinheiro, representa, na sociedade do século XIX, uma questão que necessita de solução mais urgente, indispensável para se pensar sobre a escrita feminina.

Elaine Showalter também se dedica às questões que envolvem mulher e literatura. Showalter defende que uma crítica de feição feminina, que busca refletir sobre as especificidades do feminino, possibilita mudança de foco do questionamento androcêntrico sobre o texto, pois suscita diferentes perguntas, na medida em que entram na cena teórica as inquietações críticas de leitoras e escritoras. Assim como faz Woolf, Showalter detém-se na reflexão sobre a mulher escritora, aliando-se à ginocrítica: um dos vieses da crítica feminista, dedicado ao estudo sobre a mulher escritora e as diversas questões englobadas no processo de produção de uma literatura escrita por mulheres. Desse modo, ganham destaque tópicos como “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira individual ou coletiva; a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Showalter considera a ginocrítica uma maneira mais produtiva de discutir o texto escrito por mulheres do que a crítica ideológica, pois dá mais atenção aos aspectos específicos característicos da escrita feminina. Uma vez que o foco de análise da ginocrítica é o texto de mulheres, seu projeto teórico assume como pressuposto fundamental a questão da diferença, objetivando analisar as diferenças entre a mulher e o homem enquanto produtores de textos. Para tanto, a crítica feminista ginocêntrica se divide em quatro modelos teóricos: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. A autora parece identificar-se com o modelo teórico da ginocrítica focalizado na cultura da mulher, pois este proporciona um olhar sobre a especificidade dos textos produzidos por mulheres mais completo e satisfatório que os outros modelos. O enfoque cultural engloba questões ligadas aos vieses biológico, linguístico e psicanalítico, interpretando-os em relação aos contextos sociais nos quais ocorrem.

As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como produto ou a construção de forças culturais.



A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Conforme defende a autora, a teoria cultural centra-se na força cultural que liga as mulheres escritoras, considerando que fatores como classe, raça, nacionalidade e histórias são determinantes literários tão significativos quanto o gênero, uma vez que manifestam diferenças existentes entre as mulheres escritoras, possibilitando, dessa forma, a expressão feminina. Em função disso, a autora considera que a teoria fundamentada no modelo cultural reconhece a igualdade na diferença, pois apresenta as diferenças entre as mulheres ao mesmo tempo em que enfatiza a experiência cultural coletiva do grupo feminino. Nesse sentido, a diferença é entendida enquanto “zona selvagem”, considerada por Showalter o *locus* da linguagem revolucionária das mulheres. Tal linguagem representa a repressão feminina e, com isso, configura um importante meio de análise da situação cultural da mulher e da diferença.

As reflexões acerca da questão do gênero, um dos pontos centrais da crítica feminista, revelam que a hegemonia de um gênero sobre o outro, do masculino sobre o feminino, evidencia a distribuição de poder desigual entre os sexos e, conforme aponta Elódia Xavier, determina uma posição subalterna às mulheres também no que diz respeito à literatura. Isso indica um campo de ação dos estudos feministas bastante difundido na atualidade: a necessidade da realização de uma revisão dos textos canonicamente aceitos, pois compreende-se que as obras literárias escritas por mulheres não figuram nas listas dos clássicos canônicos. Sobre isso, Xavier argumenta que a crítica oficial, a qual até meados do século XX foi dominada pelo gênero masculino, habitualmente atribuiu estatuto inferior à mulher escritora. Isto fez com que muitas mulheres optassem pelo uso de pseudônimo ou pelo anonimato para escapar da rejeição crítica. A autora propõe algumas indagações a respeito da articulação entre as práticas críticas feministas focadas na contestação do patriarcado e a discussão sobre a revisão do cânone literário:

De que forma a categoria de gênero, operacionalizada pela crítica feminista, pode ser constituir num elemento transformador de leitura e interpretação de textos literários? Como podemos desenvolver estratégias de leitura que, ao tornarem visível a rigidez das relações de gênero, operem sua desconstrução? (XAVIER, 1999, p. 16).

Xavier aponta que a ideologia patriarcal, no que diz respeito às questões da literatura, regula não somente o cânone, mas também as construções das personagens femininas realizadas pelos homens. Portanto, a leitura proposta pela crítica feminista não só busca desconstruir as leituras consagradas, propondo maior visibilidade das obras de autoria

feminina, como se empenha em desvendar os meandros do discurso preconceituoso que envolve as personagens femininas engendradas por certos escritos masculinos.

A crítica feminista tem se preocupado em resgatar obras escritas por mulheres que, em função das razões apontadas pela autora, foram excluídas do cânone. Dessa forma, propõe-se uma revisão dos textos de autoria feminina para, de alguma maneira, incluí-los na historiografia literária.

Entretanto, a autora enfatiza que a leitura proposta não deve conceber a autoria feminina como critério de valor literário, uma vez que é preciso atentar para as qualidades estéticas dos textos. Somente um trabalho crítico bem realizado contribuirá com a historiografia literária:

reconhecer as qualidades estéticas de uma obra até então invisível requer uma série de estratégias que amenizem a subjetividade crítica, interessada no processo revisionista do cânone. Uma leitura feita com bom-senso, nestes tempos de crise, talvez seja o único recurso para detectar uma obra de qualidade literária. Ela deve corresponder a alguns princípios básicos, como domínio técnico da linguagem, visão crítica da realidade, completude e coerência interna e outros mais, que não cabe aqui enumerar (XAVIER, 1999, p. 20).

Elódia Xavier defende que propor a revisão do cânone não é outra coisa senão reconhecer a contribuição das diferenças, neste caso, da literatura produzida pelas mulheres, tornando possível, assim, que obras invisíveis sejam valorizadas.

Constância Lima Duarte dialoga com os apontamentos de Virgínia Woolf, em *Um teto todo seu*. Aborda a questão do cânone a partir da retomada de diferentes histórias de mulheres que publicaram seus textos sob pseudônimos masculinos, não tiveram nenhum direito autoral sobre suas obras e foram consideradas doentes mentais porque escreviam ou tiveram seus textos reprovados pelos homens da sua família. Essas histórias englobam vários aspectos responsáveis pelo fato de a produção intelectual feminina praticamente não aparecer na história literária, ou porque foi incorporada à obra de outro autor, ou porque enfrentou condições adversas. Duarte afirma:

Poderia, portanto, lembrar inúmeras histórias semelhantes que testemunham as dificuldades e as tentativas das mulheres ao longo da história, para serem consideradas escritoras, e, assim, integrarem o cânone literário. Poderia, por exemplo, lembrar a utilização que muitas fizeram de pseudônimos masculinos, como forma de driblar a crítica e os leitores, e, ao mesmo tempo, se protegerem da opinião pública. Ou falar de muitas filhas, mães, esposas ou amantes que escreveram à sombra de grandes homens e se deixaram sufocar por essa sombra. As relações familiares, hierarquizadas e funcionais, não incentivavam o surgimento de um outro escritor na família, principalmente se a concorrência vinha de uma mulher (DUARTE, 1997, p. 54-55).

Esses apontamentos evidenciam que as relações entre os sexos, ao longo dos tempos, refletem uma relação de poder que predomina na maior parte da história sociocultural do

Ocidente. As dificuldades enfrentadas pelas escritoras, conforme denuncia Duarte, mostram que a sociedade patriarcal reprimiu a mulher nos diferentes domínios sociais, e não só no âmbito cultural: "Não se admitia à mulher qualquer iniciativa que lhe permitisse escapar do estreito círculo a que estava confinada. Os espartilhos do preconceito teimavam em mantê-la bem segura e dentro dos limites do espaço doméstico" (DUARTE, 1997, p. 56). Essas condições esclarecem alguns dos motivos pelo quais se conhece apenas um pequeno número de escritoras do século XIX. Segundo os argumentos de Duarte, as escritoras dessa época eram aquelas que conseguiam superar os obstáculos que representavam o intuito de manter as mulheres confinadas à esfera privada da vida.

Detendo-se na questão do anonimato e da utilização de pseudônimos, a autora argumenta que isso é consequência da oposição implícita da sociedade machista à mulher escritora, manifestada através de pressão social e desprezo da crítica literária. Essa situação impõe à mulher a necessidade de uma escolha angustiante: "ou proteger-se e ter vida privada, ou assinar uma obra e expor-se pela publicação de suas ideias" (DUARTE, 1997, p. 57). Devido a isso, criar pseudônimos ou optar pelo anonimato tornaram-se subterfúgios estratégicos.

Duarte define brevemente o olhar da crítica masculina no século XIX sobre o texto feminino como limitador, capaz de reduzir a produção literária da mulher ao denominador feminino, anulando, assim, as especificidades individuais de cada texto. A autora elenca algumas das principais posições assumidas pela crítica em relação à obra de autoria feminina:

atribuição de um estatuto inferior à mulher escritora (com raras exceções); o constrangimento em apreciar textos escritos por mulheres; a recomendação de formas literárias mais "adequadas" à "sensibilidade feminina", como os romances sentimentais e os de confissão psicológica; a surpresa diante da representação da figura masculina em determinados textos, em tudo diferente do estereótipo do homem viril, forte e superior dos escritos de autoria masculina; e a denúncia de uma certa tendência das mulheres de confundir vida pessoal com literatura, o que levou, inclusive, alguns críticos a afirmar que as escritoras pareciam incapazes de se afastar da experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem de um outro (DUARTE, 1997, p. 58).

Diante disso, a autora defende que, principalmente no que se refere às primeiras escritoras que enfrentaram essa situação, a construção das personagens, a escolha do gênero literário e dos temas dos textos presentes na produção literária feminina eram guiadas pela tentativa de aproximação aos padrões exigidos pelo masculino. Para Duarte, a consciência dessa questão permite a recuperação da literatura feminina produzida no século XIX, objetivando, com isso, propor a revisão do cânone a partir do reexame de textos das mulheres.

Conforme apontado, o conceito de gênero é uma das principais bases de sustentação das reivindicações do feminismo. Entretanto, desde os anos 1960 e 1970, este conceito vem

sendo reformulado e repensado pelas teóricas feministas. Mais recentemente, autoras como Judith Butler e Teresa de Lauretis dedicam-se a pensar a questão do gênero em função do discurso e do sujeito contemporâneo, discutindo determinadas ênfases que a teoria feminista concede ao estudo do gênero, como as proposições fundamentadas essencialmente na diferença sexual. Lauretis afirma que “o conceito de gênero como diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina etc. – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista” (LAURETIS, 1994, p. 206). Pode-se compreender que Lauretis, assim como as observações do feminismo contemporâneo, defende que a sexualidade feminina deve ser pensada em sua forma autônoma, que a identidade sexual da mulher está desvinculada da sexualidade masculina. A autora argumenta que a mulher enquanto sujeito social é determinada pela tecnologia do gênero e pelas relações sociais. Para ela, este sujeito é contraditório, e, portanto, a crítica feminista deve apoiar-se nessa contradição: a mulher é, por um lado, objeto e a própria representação, e, por outro lado, a mulher é sujeito histórico, de relações sociais reais.

Lauretis observa que a diferença sexual é produto de efeitos discursivos, argumentando que este conceito apresenta, no mínimo, duas limitações. A primeira encerra o pensamento crítico do feminismo em uma oposição do feminino ao masculino, dificultando a articulação entre as diferenças existentes no próprio sujeito feminino:

A partir dessa perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (LAURETIS, 1994, p. 207).

A segunda limitação apontada pela autora refere-se à ligação do conceito de diferença sexual aos preceitos patriarcalistas, recuperando a ideia de sujeito dividido, contrária a visão de sujeito heterogêneo, constituído no gênero e nas relações sociais, conforme formulado por Lauretis. Segundo a autora aponta:

Necessitamos de um conceito que não esteja tão preso à diferença sexual a ponto de virtualmente se confundir com ela, fazendo com que, por um lado, o gênero seja considerado uma derivação direta da diferença sexual e, por outro, o gênero possa ser incluído na diferença sexual como efeito de linguagem, ou como puro imaginário – não relacionado ao real. (LAURETIS, 1994, p. 208).

O conceito de tecnologia do gênero desenvolvido por Lauretis fundamenta-se na ideia de que a construção de gênero é realizada por meio de diversas tecnologias do gênero: aquelas que podem produzir, discutir e apresentar representações de gênero, e discursos institucionais, a teoria. A autora concebe a tecnologia do gênero como “representação e auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida

cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208). Para Lauretis “a construção do gênero é o produto e o processo tanto de representação quanto de auto-representação” (LAURETIS, 1994, p. 217).

Judith Butler, em *Problemas de gênero*, considerado um trabalho indispensável para a teoria crítica feminista pós-moderna, desenvolve a ideia de que o sujeito é um construto performativo. Isto se relaciona à concepção da autora de que o gênero é performativo, pois “o ser de um gênero é um efeito” (BUTLER, 2003, p. 58), culturalmente construído:

A reconceituação da identidade como efeito, isto é, como produzida ou gerada, abre possibilidades de “ação” que são insidiosamente excluídas pelas posturas que tomam as categorias da identidade como fundantes ou fixas. Pois o fato de uma identidade ser um efeito significa que ela não é nem inevitavelmente determinada nem totalmente artificial e arbitrária (BUTLER, 2003, p. 211).

Butler afirma que a identidade é construída por processos no interior da linguagem e do discurso; para ela, não existe “eu”, enquanto sujeito, fora da linguagem, pois a identidade é uma prática significante e um efeito. Neste sentido, o gênero é performativo, é muito mais um fazer do que um ser, uma vez que os corpos são gêneros desde o começo de sua existência social.

A autora defende que ser mulher não revela o que alguém é, pois o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classicistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Ela entende que mulher é um termo em processo, sem uma origem ou um fim determinados, pois está aberto a intervenções e ressignificações, constituindo, dessa forma, uma prática discursiva.

Uma das questões fundamentais desenvolvidas em *Problemas de gênero* é o conceito de genealogia crítica, que descreve uma investigação sobre o funcionamento dos discursos e suas finalidades. Para Butler, a genealogia permite criticar as categorias de identidade e de sujeito legitimadas pelas estruturas de poder, reguladoras dos discursos contemporâneos, a partir da investigação dos interesses políticos implicados na determinação das identidades e dos gêneros. Ela defende que essas categorias são efeitos de instituições, práticas e discursos.

A partir dessas considerações, Butler desenvolve especificamente a genealogia feminista da categoria das mulheres e a genealogia crítica do gênero. O viés da genealogia crítica, focalizado na mulher, busca determinar as operações políticas que produzem e ocultam o que se qualifica como sujeito jurídico do feminismo. Por outro lado, a genealogia crítica voltada para a questão do gênero procura compreender a produção discursiva da relação binária masculino e feminino, para mostrar como certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do real, consolidando sua hegemonia ao tornar natural a relação sexo/gênero.

A autora compreende que o gênero é culturalmente construído, não está ligado de forma natural ao sexo: não é nem o resultado causal do sexo, nem está preso a esse. Sendo assim, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Com isso, pode-se dizer que a categoria homem não se aplica necessariamente a um corpo masculino, assim como mulher não se refere apenas a um corpo feminino. O gênero, neste sentido, é um construto discursivo, algo que é produzido, e não uma realidade natural.

Em Portugal, as reivindicações das mulheres estão de acordo com as pretensões da teoria feminista descritas neste trabalho. No entanto, conforme Maria Regina Tavares da Silva (1983), o feminismo português impõe-se de modo moderado e relativamente pacífico. Com base nos textos de escritoras do início do século XX, entre 1900 e 1930, Silva define que o feminismo português refere-se a um movimento a favor da emancipação feminina, privilegiando a tomada de consciência do valor da mulher como pessoa a partir da busca por uma definição do papel feminino na sociedade e da contestação e revisão de preconceitos e limitações impostos à mulher. Além disso, ela afirma que uma das reivindicações fundamentais do movimento feminista português da época é o direito das mulheres à educação e a necessidade da sua valorização cultural e intelectual.

Ana Paula Ferreira detém-se na análise da produção literária de autores que emergiram após a Revolução de 1974, refletindo especificamente sobre a visibilidade da literatura feminina após esse acontecimento: “O que poderá considerar-se um muito importante fruto do 25 de abril: a visibilidade inaudita na história da literatura portuguesa de mulheres escritoras, particularmente autoras de obras de ficção” (FERREIRA, 1996, p. 90). Isto sustenta a reflexão de Ferreira sobre a abertura de “um novo espaço cultural”<sup>2</sup> gerado pela Revolução. Segundo os argumentos da autora, esse espaço explica o crescente número de publicações de textos de mulheres após o evento histórico citado, bem como a exploração da vivência feminina envolta no 25 de abril de 1974. Ferreira define que:

O período de 1975 – sintomaticamente o Ano Internacional da Mulher – e os princípios dos anos oitenta testemunha o advento das mulheres portuguesas, se não enquanto sujeitos políticos de renome público, pelo menos enquanto muito faladas entidades sociais e objetos de estudos (FERREIRA, 1996, p. 91).

A autora expõe alguns eventos, realizados a partir de 1975, que percorreram o objetivo de melhorar a precária condição social e política de muitas mulheres portuguesas, tais como a criação da Comissão da Condição Feminina, organização estatal fundada em 1975, a

<sup>2</sup> Tal como observa Ferreria (1996), essa expressão foi formulada por Eduardo Lourenço em *Literatura e Revolução*. Colóquio/ Letras 78 (Março 1984) 7 – 16.

declaração de igualdade entre os sexos, promulgada pela Constituição portuguesa de 1976, e o reconhecimento de igualdade entre marido e esposa nos amplos aspectos da vida familiar, determinado pelo Código Civil neste mesmo ano. Entretanto, Ferreira aponta que apesar desses esforços “valores e práticas culturais profundamente enraizados dificultaram, quando não impediram, que verdadeiras transformações se realizassem, tanto na chamada “esfera pública” como na chamada “esfera privada”” (FERREIRA, 1996, p. 91). Ela afirma que há uma tensão que sustenta a estrutura social e política do Portugal pós-revolução:

A proliferação de escritoras publicadas durante o referido período e, mais importante ainda, a proliferação de escritoras (científicas, jornalistas, literárias) centradas nas mulheres, pode, pois, ser correlacionada, por um lado, com o interesse institucional por fazer os direitos das mulheres figurar nas agendas políticas (dos vários partidos) e, por outro, com a contínua ausência de mulheres enquanto sujeitos políticos com capacidade e voz para a auto-representação (FERREIRA, 1996, p. 92).

A partir da análise do poema *Mulheres de Abril*, de Maria Teresa Horta, Ana Paula Ferreira analisa a produção literária feminina que emerge após 1974, definindo que:

O grande desafio tanto ideológico como formal que as mulheres escritoras enfrentam neste período é, pois, o seguinte: como evitar a sedução de se tornarem nos porta-vozes de uma ficção histórica que continuamente silencia as mulheres, junto com as tradicionais “minorias silenciosas”, precisamente na junção conflitiva onde revolução e sexualidade se encontram como e para específica finalidade da reprodução (FERREIRA, 1996, p. 93).

Para a autora, alguns romances escritos por mulheres após o 25 de Abril convidam a outras articulações da realidade histórica. Tais romances configuram-se como brechas na ordem patriarcal do período, capazes de questionar os significados, a função política e o valor social da linguagem, pois “a linguagem é em si um meio de auto-representação, uma ponte de acesso à comunhão social ou uma arma de luta pela emancipação dos tradicionalmente oprimidos e silenciados” (FERREIRA, 1996, p. 106).

Ana Paula Ferreira defende que as ficções produzidas por mulheres recuperam e reinscrevem a Revolução de Abril, denunciando “a imposição resistente da estrutura simbólica em que se apoia o paternalismo autoritário fascista ou, em termos gerais, a política patriarcal” (FERREIRA, 1996, p. 92).

As teorizações da crítica feminista sobre a mulher e o gênero levam a refletir sobre a representação feminina na literatura, no caso deste trabalho, nos textos literários produzidos por homens. Os questionamentos sobre a posição social da mulher e todas as questões envolvidas na discussão sobre o gênero, tais como diferença sexual, sexualidade, cultura da mulher, patriarcalismo e outras, direcionam o olhar sobre o texto literário para as questões femininas e para a forma como elas aparecem na literatura, evidenciadas na relação entre a representação literária da mulher e o sujeito feminino histórico. Sobre isso, Maria Luíza Ritzel

Remédios escreve que “a representação da mulher realizada na ficção de autoria masculina revela o poder masculino e sua fraqueza” (REMÉDIOS, 2000, p. 09). Ela afirma que é por meio desse mecanismo representacional que a mulher é construída literária e culturalmente.

Outra questão importante para pensar a representação da mulher na literatura é o caráter desconstrutivo da crítica feminista, o qual contribui “para a crise da legitimação das chamadas “narrativas mestras” da tradição humanista” (REMÉDIOS, 2000, p. 10). Esse caráter propicia uma leitura que vai além das estruturas de pensamento cristalizadas, questionando, por exemplo, a maneira como o texto literário trabalha questões como “a mulher”, “a alteridade”, “o corpo”.

As proposições da teoria crítica feminista são referências importantes para situar a mulher, como personagem, em obras ficcionais de autoria masculina ou feminina. Há na literatura de todos os tempos personagens femininas fortes e bem delineadas, em torno das quais gira a ação, de tal forma que são determinantes para a construção do sentido do texto. Segundo Maria Luiza Ritzel Remédios, isto estabelece o paradoxo da representação literária feminina: “a diferença entre essas personagens e o registro histórico da condição feminina das épocas em que viveram” (REMÉDIOS, 2000, p. 11). Essa representação não se desvincula da figura do autor, conforme a autora defende, citando Ana Helena Cizotto Belline:

Não basta apenas situar a mulher como personagem central [...]. É necessário que se analisem não só a caracterização e as estruturas narrativas que determinam o destino da personagem feminina, mas, principalmente, mas marcas da subjetividade do sujeito da enunciação para determinar-se o grau de empatia do autor com a sua personagem, esse sim revelador de uma posição feminista (REMÉDIOS, 2000, p. 11).

Remédios argumenta que a escrita masculina é uma modalidade fundamental de escrita, assim como a escrita feminina. Como tal, pode denunciar a situação da mulher na cultura ocidental com a intenção política de transformá-la, afastando-se, portanto, da representação de estereótipos femininos negativos. A visão de um autor masculino pode ser solidária com a visão de mundo da mulher, sendo capaz de levar para dentro de seu texto a discussão sobre a posição feminina na História. Em outros termos, a literatura produzida por escritores homens pode não só analisar com maestria o modo como as mulheres são constituídas culturalmente, mas também mostrar de que modo elas participam dos discursos sócio-históricos como entidades sociais e politicamente marcadas.



### 3 PEDRO E PAULA: CONFLITOS DA DIFERENÇA

A narrativa de *Pedro e Paula* (1999) passa-se entre os anos de 1945 e 1997, conforme a demarcação temporal presente no título dos doze capítulos que compõem a obra. Esse período representa o pano de fundo histórico e cultural que envolve o narrado, guerra, ditadura, revolução e transição para democracia, proporcionando uma releitura crítica das últimas décadas do século XX português.

Uma frase emblemática, instauradora de ambiguidade, abre o romance: "o que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte" (MACEDO, 1999, p.11). O narrador afirma veementemente que o que será relatado não ocorreu, entretanto, insere na mesma frase uma expressão de dúvida, o advérbio "talvez", instaurando, assim, desde as primeiras linhas da narrativa, um jogo de significações regido pela multiplicidade de sentidos. Com isso, a interpretação volta-se não só para o que se conta, mas também para o como se conta.

Conforme aponta Mônica Figueiredo (2011), valendo-se dos estudos de Antoine Compagnon, interpretar os sentidos de um texto é analisar o ato da escrita. Portanto, em *Pedro e Paula*, é fundamental perceber a forma como o narrador constrói uma realidade que mescla ficção e história, tornando-se "um primoroso exemplo de literatura" (FIGUEIREDO, 2011, p. 118):

É preciso saber que nesse romance, para além das vidas ficcionais que o leitor seduzido perseguirá, ele também encontrará a tela do cinema, os acordes musicais, o gosto dos vinhos, as roupas da moda, as cores e os pintores, o romance e a poesia, as paisagens e as cidades, o comportamento social, a atividade política, a violência das guerras, a asfixia da repressão, a dor da tortura, o manso enlouquecimento, o grito de liberdade em festa e o desejo despertado por corpos que tanto poderão ser acarinhados como violados (FIGUEIREDO, 2011, p. 118).

Tzvetan Todorov, em *As categorias da narrativa literária* (2011), afirma que a obra literária é constituída basicamente por dois aspectos: história e discurso. Nesse sentido, o enredo, as personagens e a maneira pela qual o narrador faz conhecer os acontecimentos tornam-se questões essenciais para a compreensão do texto. De acordo com o autor, a história de uma obra possui o poder de evocar a realidade, acontecimentos ocorridos de fato. Em função disso, as personagens são capazes de representar pessoas, pois podem ser confundidas com personalidades "da vida real" (TODOROV, 2011, p. 220). O aspecto discursivo destaca-se pela presença do narrador, entidade narrativa que determina o modo como o enredo se apresenta ao leitor e a rede de relações estabelecidas entre as personagens, questão determinante para a estrutura da narrativa, tal como defende Todorov. O autor considera a história e discursos como questões literárias, pois defende que os aspectos da narrativa

refletem “a relação entre um ele (na história) e um eu (no discurso), entre o personagem e o narrador.” (TODOROV, 2011, p. 246).

A história de *Pedro e Paula* inicia com o relato de uma viagem de avião clandestina, cujo destino é um país de trânsito no qual as pessoas desembarcam em busca de novos lugares e novas vidas. O piloto do avião é um conhecido jogador de pôquer, que sustenta suas atitudes nas práticas deste jogo, principalmente no blefe. Estas encorajam o piloto a desligar os aparelhos de controle aéreo e a prosseguir com o transporte clandestino de pessoas, principalmente foragidos e duques, que seguem para um exílio forçado, rumo ao futuro, rumo a Portugal. A narração da viagem, dos passageiros e dos primeiros passos destes no território português inicia o livro "moderno e europeu" (MACEDO, 1999, p. 17) que o narrador escreve. A partir desse relato, situa-se historicamente o nascimento dos gêmeos Pedro e Paula, protagonistas da história: final da Segunda Guerra Mundial. Para Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1999) o relato dessa viagem é uma alusão ao filme *Casablanca*, que serve para compor a imagem da Lisboa de 1945; uma cidade de desembarque de passageiros, em que conviviam refugiados e diversos tipos de pessoas.

Os bebês nascem pelas mãos de uma dentista alemã, enquanto os médicos portugueses celebram nas ruas o fim da Segunda Guerra Mundial. A dentista está disponível para realizar o parto porque não sente qualquer desejo comemorativo, uma vez que seu noivo morrera em Dresden, cidade alemã bombardeada durante a referida guerra.

Os gêmeos Pedro Freire Montês e Paula Freire Montês, biovulares e não idênticos, são filhos de José Pedro Antunes Montês e de Ana Paula Freire, e afilhados de Gabriel Afonso Roriz de Ayres e Vasconcellos. A insatisfação deste com a grande quantidade de sobrenomes que compõe seu nome foi determinante na escolha dos nomes das crianças: "advogou um máximo de dois sobrenomes para os afilhados, Freire do lado da mãe, Montês do lado do pai" (MACEDO, 1999, p. 22).

A amizade entre os pais de Pedro e Paula e Gabriel de Vasconcellos, iniciada na faculdade de Direito, na qual foram colegas, é essencial para a compreensão da história dos gêmeos, conforme o narrador admite. Essas personagens formam um triângulo de amizade, no qual Ana representa o elo central: ela casa-se com José, apesar de sentir especial admiração por Gabriel. Este não manifesta qualquer intenção em casar-se com Ana, nutrindo condescendente amizade tanto por José quanto por ela. O encanto que Ana sente por Gabriel, espécie de amor platônico, transforma o triângulo de amizade em uma espécie de triangulação amorosa, fantasiada por Ana durante anos. Entretanto, isso fica no plano do que poderia ter sido, pois é algo bastante improvável enquanto fato real na narrativa. Não fica evidente que

Ana e Gabriel relacionaram-se amorosamente. O acontecimento mais próximo a isso é o jantar na casa dele, ocorrido nas vésperas da mudança de Ana para a África. Gabriel é aceito na carreira diplomática, mudando-se para Londres. José muda-se com a família para a África, assumindo cargo de chefia política.

No início dos anos 1970, Pedro e Paula vão viver em Lisboa, residindo no apartamento que os pais compraram na época em que moravam em Portugal, localizado na rua Padre António Vieira, e que permanecera desocupado até então. Pedro vai para Lisboa estudar medicina e Paula para a Escola de Belas-Artes. No solo universitário português, os gêmeos reverterem as "expectativas do que deveriam ser as reconcidas donzelas e os audazes cavaleiros" (MACEDO, 1999, p. 59).

Pedro toma posse do apartamento, aproveitando os privilégios e a admiração que a casa própria e a situação financeira confortável, concedida pelo dinheiro enviado pelos pais da África, proporcionam diante dos amigos:

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 [...] criou uma pequena corte a sua volta, sempre em terreno próprio, recostado na poltrona, entre paredes, estudando, lendo, ouvindo música, falando para e sendo ouvido por quem o visitasse [...] (MACEDO, 1999, p. 59).

Pedro enamora-se de Fernanda, uma "indefesa virgem de província com tendências esquerdistas e recém-chegada a Lisboa" (ibidem), entretanto o romance entre eles termina quando ela engravida. Pedro não aceita a gravidez, impõe à Fernanda o aborto, dando-lhe dinheiro para os procedimentos ilegais. Entretanto, ela devolve a quantia e não realiza a vontade do rapaz, desaparecendo da vida de Pedro por desprezo à atitude egoísta.

Diferentemente do irmão, Paula não se limita ao espaço do apartamento, vivenciando diversas experiências. Dedicar-se ao ofício de pintora e conhece muitos lugares nas viagens que faz para expor seus quadros. A paixão pela pintura é um dos motivos que instiga Paula a pedir consentimento aos pais para visitar a cidade de Paris, momento em que ela conta vinte e três anos e a vida em Portugal está mergulhada no espírito revolucionário e na insatisfação popular pelas guerras em África, no final dos anos 1960 e início dos 1970, período de reestruturação política. Esse episódio é notável na vida de Paula, porque marca o reencontro dela com o padrinho, por quem se apaixona e com quem viverá em Lisboa. Depois de passar um tempo na capital francesa, onde atravessa o período revolucionário de maio de 68, ela vai a Londres procurar Gabriel, com pouco dinheiro e uma foto antiga dele, motivada pelo desejo de compreender melhor a si e o mundo.

A chegada da afilhada, uma bela, sensual e fascinante jovem, causa profusão de

sentimentos em Gabriel, desconcertando-o:

Sentiu isso exageradamente, o que ainda mais o inquietou, não querendo ainda pensar no que ela aparecer-lhe assim, vinda do nada, tinha significado para si, a que fantasias ou carências podia ter correspondido, que sentimentos tinha desencadeado. Paternais? Uma bela e jovem e livre criatura nascida assim de repente como uma filha já adulta para lhe preencher os vazios? Apenas paternais, a notar-lhe a curva das nádegas comprimidas pelos jeans, a convergência das coxas no triângulo do púbis, a magreza flexível, os reflexos louro 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 faltaria soltar o terceiro botão para emergirem nus? E se ela era a liberdade que ele não tinha, o que fazer com ela que a não invadisse ou contaminasse? (MACEDO, 1999, p. 39).

Apesar de Gabriel e Paula conversarem sobre a condição dele de amigo dos pais dela, padrinho dos gêmeos e hipotético amante de Ana, desde a descrição da cena referente ao primeiro encontro entre eles fica subentendida uma atmosfera sentimental que vai muito além da relação entre afilhada e padrinho: "Conversaram, riram, numa intimidade fácil, feliz, inconseqüente, que tivesse vindo desde sempre" (MACEDO, 1999, p. 41). Tal atmosfera ganha relevo com os pensamentos noturnos de Gabriel, voltados para os encantos sedutores de Paula e para o planejamento de um futuro que pudesse ser partilhado por ambos. A liberdade que a afilhada representa para Gabriel talvez seja um dos maiores encantos dela. Enquanto Paula circula por Portugal, Paris, Inglaterra e África, não permitindo que os valores patriarcalistas do pai governem sua vida, Gabriel é espectador da sua própria existência, permitindo que um "absurdo falso exílio" (MACEDO, 1999, p. 43), mais estético do que político, sufoque suas ideias, seus atos e seu viver.

Paula fica pouco tempo em Londres. No segundo dia, após passeio com Gabriel para compras, caminhada pelas King's Road e longa conversa em um dos bancos da Sloane Square, ela recebe uma carta escrita por um amigo do irmão, na qual há uma súplica pela sua volta a Portugal urgentemente, pois Pedro necessita de ajuda. Sabendo que a carta fora escrita há mais de uma semana, Paula viaja imediatamente.

Chegando a Lisboa, ela encontra o irmão em estado deplorável e profundamente deprimido. O apartamento estava bastante desorganizado e sujo, refletindo a situação de vida em que Pedro se encontra:

Paula foi encontrar o apartamento sem gás nem eletricidade, telefone cortado, mulher-a-dias desaparecida, só ainda havia água porque Pedro talvez se tivesse esquecido de não pagar a conta. Colchão na sala, encostado aos auto-falantes, um de cada lado, gramofone toscamente ligado a uma bateria de automóveis a produzir um Wagner ondulante e retardado, tubos de Pervitin, garrafas vazias de whisky, cinzeiros a transbordar, restos de espaguete embutidos em pratos e panelas, fragmentos de pão duro, laivos verdes de fiambre, o cheiro de poeiras e tabaco flutuando sobre outros, mais acerbos (MACEDO, 1999, p. 75).

Essa descrição produz a imagem de um ambiente perturbado, sombrio e desesperador. A associação de remédios que causam euforia, inibem o sono e aumentam o desempenho intelectual, como o Pervitin, com comidas estragadas, bebidas alcoólicas e certa mistura de cheiros desagradáveis compõem uma atmosfera fétida. Nesse lugar, Paula encontra o irmão, desesperado, tenso, com medo de sair à rua e extremamente carente de cuidados. Pedro se desespera diante da impossibilidade de conclusão do curso de medicina, pois não comparecera aos exames finais do curso universitário, mentindo aos pais sobre o assunto ao afirmar seu ótimo desempenho nas provas. Isso acarreta riscos de servir na guerra em África como soldado comum e não como médico, já que não se diplomou.

O inspetor Ricardo Vale, um ser agressivo, visita Portugal a fim de verificar o andamento do curso superior de Pedro a pedido de José, com quem trabalha em África. Para tanto, vai ao apartamento conversar com os gêmeos. Ricardo Vale, de forma atroz, revela saber que Pedro não se formou médico, desestabilizando emocionalmente o irmão de Paula. O inspetor recorre ao possível abalo na admiração que Ana e José Pedro sentem pelo filho para convencê-lo a aceitar sua perversa proposta: obtenção de nova oportunidade de realização dos exames conclusivos, em regime especial, sem que os pais suspeitem da mentira. Entretanto, há uma condição: Pedro deve concordar em trabalhar na pacificação portuguesa em África, onde o governo português necessita de médicos.

Gabriel regressa a Portugal, a pedido de Paula. Sua volta é noticiada em vários jornais. Hospeda-se no luxuoso hotel Ritz, próximo ao apartamento dos gêmeos. Paula e Gabriel encontram-se no restaurante do hotel e depois vão à cervejaria da Trindade, lugar frequentado por ela, onde a afilhada conta ao padrinho os acontecimentos sucedidos após o encontro deles em Paris. Eles dormem juntos no hotel e, pouco tempo depois dessa noite, Paula deixa de morar com o irmão, mudando-se para a Lapa com Gabriel. Ela abre um ateliê no Campo de Ourique, começa a dar aulas na Escola António Arroio e passa a vender alguns de seus quadros na Galeria 111.

Concomitantemente a esses acontecimentos, em Moçambique, o pai dos gêmeos assume um cargo equivalente ao de governador e passa a coordenar a "Política dos Espíritos", plano de recuperação pacífica de terroristas apoiada pelas forças militares e pela polícia política portuguesa. Tal política consiste no enclausuramento de africanos em espaço específico para destribalização e disseminação de uma consciência nacional por meio de tortura.

José Pedro idealiza de tal forma a política dos espíritos que enxerga nela fins pacíficos, compreendendo-a como algo determinante para a constituição de uma sociedade africana multirracial viável e permanente. Para o marido de Ana, a política dos espíritos é capaz de

criar condições para que a ação da polícia portuguesa e dos militares se torne desnecessária na África. O pai dos gêmeos acredita que sua política pode civilizar os nativos, a ponto de poderem governar Moçambique por suas próprias mãos.

As pessoas submetidas à política dos espíritos são consideradas terroristas, pois, de acordo com a ótica dos governantes portugueses, necessitam de recuperação para poderem conviver socialmente. O último ritual dessa política consiste em marcar com ferro em brasa o desenho de uma borboleta no ombro esquerdo das pessoas. Somente aqueles que aceitam espontaneamente a marca são considerados psicologicamente habilitados. Essas marcas obedecem a objetivos específicos:

[...] as vantagens funcionais das marcas e de serem feitas nos ombros: por um lado, permitiam futuros controles, dificultando reincidências; e, por outro, se fosse, por exemplo, num braço ou numa perna, sabe-se lá se os terroristas não lhos cortariam depois, como vingança ou contrapropaganda (MACEDO, 1999, p. 97).

Esse ritual revela a metamorfose sofrida pelas pessoas sujeitadas à política dos espíritos, conforme aponta José em discurso aos recém-civilizados: "Vocês dantes eram vermes que se arrastavam no chão do terrorismo. Agora estão livres para voar. Podem ir" (MACEDO, 1999, p. 98).

Pedro aceita a proposta do inspetor, assumindo uma dívida com Ricardo Vale. Em pouco tempo, muda-se para Moçambique, onde passa a atuar no hospital central como médico militar, vivenciando diferentes experiências profissionais: "Pedro fez cirurgia plástica e psiquiatria, medicina interna e desintoxicação de drogados" (MACEDO, 1999, p. 106). Além disso, dá aulas em alguns cursos da Faculdade de Medicina e participa ativamente da vida intelectual de Lourenço Marques. Com auxílio financeiro da família, instala-se em um apartamento próprio. Quando as obrigações militares chegam ao fim, Pedro abre um consultório próprio, tornando-se um médico prestigiado.

Algum tempo depois, em 25 de abril de 1974, ocorre em Portugal a Revolução dos Cravos. Conforme consta no romance *Pedro e Paula*, o evento consiste em uma revolução militar que acaba com a ditadura salazarista, regime governamental que vigorou em Portugal por quase cinquenta anos. Esse acontecimento possibilita que as colônias portuguesas em África aos poucos tornem-se independentes.

Esses fatos, tão importantes para a história portuguesa, são fundamentais para o enredo do romance macediano em questão. Marcam uma virada substancial no curso da vida das personagens – parece que não é à toa que esse episódio apareça por volta da metade do livro, na página 119. A polícia política é extinta em Portugal e em África, e o inspetor Ricardo Vale vê-se obrigado a fugir, exilando-se no Brasil. Para efetuar a fuga, procura Pedro. Valendo-se

do tom repugnante utilizado na primeira conversa entre eles em Portugal, o inspetor força o irmão gêmeo de Paula a providenciar uma viagem clandestina para longe de Moçambique. Durante o encontro, Ricardo Vale relata que passara a visitar frequentemente Ana para conversar sobre Paula e sobre o que se passava nos centros de recuperação da política dos espíritos. Disse também que, por causa desses encontros, motivados por uma foto de Paula, tornaram-se amantes.

Com a independência de Moçambique, o governo português transfere os poderes que detinha sobre esse território para governantes africanos. Diante dessa situação, José não tem mais motivos para permanecer em África, pois perdera seu cargo de chefia política. Diferentemente de Ricardo Vale, José não se exila em parte alguma, preferindo o suicídio.

Pedro, em função da morte do pai, providencia a volta de sua mãe para Portugal, sugerindo que Paula interne Ana em um asilo. No entanto, a protagonista não aceita a imposição do irmão. Com a ajuda de Gabriel, que vendera sua casa em Londres e o apartamento dos pais dos gêmeos na rua Padre António Vieira, consegue instalar a mãe em uma casa bela e ampla, com jardim, pátio e pomar, no Azeitão. Graças a Gabriel, boa parte dos móveis da casa de Ana em Moçambique é enviada para Portugal.

Pedro também retorna a seu país de origem: fora obrigado por guardas moçambicanos a abandonar seu consultório médico, em 1975. Passa a morar no ateliê de Paula, contando com o auxílio de Gabriel para reconstruir sua vida até conseguir manter-se com o dinheiro recebido pelas consultas médicas prestadas em um consultório que abre juntamente com um sócio.

Pedro fica sabendo pela irmã que Fernanda tem um filho, um menino. Ele percebe imediatamente que Fernanda não realizara o aborto exigido:

Mas foi apenas assombro, exarcebada culpabilidade, compungida admiração pela pobre moça que ele tão mal tratara e afinal tão digna, tão corajosa, logo seguida de inquietas dúvidas a fazê-lo contar pelos dedos os meses e os anos porque afinal nem sabia que idade teria a criança, oh, e sim, em que dia teria nascido, que nome lhe teriam dado e, finalmente, como encontrá-los. O costume (MACEDO, 1999, p. 154).

Quando o gêmeo consegue localizar Fernanda, ela "foi não querer nada de Pedro até ter tudo" (MACEDO, 1999, p. 155). Inicialmente a moça despreza o antigo namorado, mas casa-se com ele três meses após o reencontro. Pedro faz questão de trocar o nome do filho para Rogério Freire Montês, recusando o nome Elmano, dado por Fernanda em homenagem ao seu pai.

Fernanda começa a levar frequentemente Rogério para visitar a avó na casa em Azeitão, permitindo também que ele ficasse com Ana nos fins de semana. Porém, proíbe as visitas

quando descobre que a avó do menino desnuda os seios e oferece-os para o neto mamar, tal como fazia com Pedro e Paula quando crianças. O afastamento forçado de Rogério e Ana gera um clima tenso entre sogra e nora, que perdura por bastante tempo. Fernanda torna-se objeto de inúmeras críticas e reclamações de Ana nas conversas com Paula:

Uma porcalhona. Quando cá vinha e ficava cá a dormir ela atirava as calcinhas para o bidê que era uma vergonha, todas sujas de cocô. Aquela saloia, com aquela imaginação venenosa a conspurcar o meu amor maternal feito só de alma. E eu gostava tanto do meu neto! E o Pedro também é bom, no fundo. É meu filho [...] (MACEDO, 1999, p. 177).

Fernanda instiga o marido a investir o capital adquirido como médico em imóveis que, por estarem ocupados por idosos, ninguém deseja comprar e cujo preço é inferior ao de outras casas. Com isso, começam a construir um pequeno império mortuário, pois, conforme defende Fernanda, com o tempo os velhos morrem e os imóveis valorizam. Além dos investimentos imobiliários, a esposa de Pedro dedica-se à carreira artística, inscrevendo-se em um curso sobre restauração de mobílias.

Ricardo Vale, apesar do exílio brasileiro, não deixa de buscar informações sobre a família Freire Montês. Ele escreve uma carta à Ana, identificando-se como dedicado servidor, sendo extremamente simpático e respeitoso. Ela responde solícitamente, aproveitando a oportunidade para oferecer hospedagem ao ex-inspetor, caso ele retornasse a Portugal. Contudo, Ricardo vale não encara isso como uma opção real ao regressar para sua nação de origem:

Ficou primeiro num antro de retornados no Poço do Bispo, arranjou depois um quarto mais permanente já mais para o lado de Xabregas, e só semanas depois se meteu na camioneta da carreira para ir cumprimentar a Senhora Dona Ana Paula Freire Montês em Azeitão, muito respeitador e tão respeitável quanto conseguira (MACEDO, 1999, p. 185).

O ex-inspetor também procura Pedro. Encontra-o no consultório em que ele trabalha e mantém com ele o mesmo tom educado e cerimonioso utilizado na visita feita a Ana. Consegue que Pedro disponha-se a cuidar dele, sem nenhum custo, quando surgir necessidade de consultas médicas. Pedro apresenta a esposa para Ricardo Vale em um almoço proposto por este. O encontro reacende o desejo de Fernanda de ver a sogra em um asilo, incentivando o marido a empenhar-se em atestar a insanidade mental da mãe. Para tanto, era necessário conseguir dois certificados de médicos diferentes. Para Pedro, a loucura da mãe sustenta-se em dois fatos: "Matara o marido, tinha a certeza de que o pai se suicidara em grande parte por causa dela. Molestara sexualmente o neto, o seu filho!" (MACEDO, 1999, p. 189).

O regresso de Ricardo Vale e sua forçada aproximação a Ana e Pedro são pretextos para ficar mais perto de Paula, por quem nutre desejos sexuais desde a primeira vez que se



encontra com ela. O ex-inspetor passa a seguir Paula por toda a parte:

Verificou onde morava, observou-se as rotinas, do Campo de Ourique para a Lapa, da Lapa para o Campo de Ourique, deixava-se ficar entre as sombras do Jardim das Amoreiras para a ver sair do Procópio com Gabriel, mas também a ter chegado antes, toda só, que é como preferia segui-la, ou então ao anoitecer, exercitando toda a sua arte de ser invisível, o treino profissional de muitos anos, toda ela à sua mercê sem o saber. Ou às vezes desejava que ela o soubesse um pouco, só o pouquinho necessário para apressar ligeiramente o passo, olhar em volta [...] (MACEDO, 1999, p. 192).

Em um dia em que os trabalhos com os quadros não rendem o desejado, Paula decide voltar a pé para casa e percorrer caminhos diferentes dos corriqueiros, chegando no Cemitério dos Prazeres, durante uma tarde de sol. Nessa ocasião, Paula, que há tempos desconfia ser observada e seguida por alguém, descobre que o perseguidor é Ricardo Vale. Ele se aproxima dela, mas a protagonista é hostil, tratando-o com desprezo apesar do pavor que aquele homem lhe causa sempre que se lembra da horrível manhã em que ele entrou no apartamento em que ela residia com o irmão. Ricardo Vale não hesita em falar para Paula que passou a vida a protegê-la, mesmo de longe: "As vezes que lhe podia ter acontecido alguma coisa e que não aconteceu porque eu a tinha sob minha proteção, à distância. E ainda agora!" (MACEDO, 1999, p. 197).

Ricardo Manuel Ferreira Vale encaminha a Paula uma carta que Pedro lhe enviara quando aquele regressara a Portugal. A frase final da carta, "sei muito bem que todas as suas atitudes foram instigadas pela minha irmã", causa grande perturbação em Paula, porque "alguém que ela amava, não, mais, o irmão, o seu gêmeo, o quase ela própria, a odiá-la, a querer destruir tudo o que ela fosse" (MACEDO, 1999, p. 203). Sucede que Paula liga para o irmão, dizendo que lera a carta, pedindo para Pedro ir ao ateliê para conversar. Eles discutem muito, Pedro revela-se extremamente ressentido com a irmã, acusando-a de obter proveitos em todas as coisas que aconteceram na vida deles, mostrando-se como injustiçado. Ele lamenta inúmeras vezes gostar muito da irmã, "tudo para mim começava e acabava em ti" (MACEDO, 1999, p. 209), mas sempre alega ser menos recompensado. O desfecho desse encontro é bastante cruel, rápido e brutal. Pedro agride e molesta Paula:

Pedro avançou para a irmã, 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 (MACEDO, 1999, p. 210).

Ricardo Vale, como de costume, está a vigiar a vida da gêmea e percebe a brutalidade com que Pedro trata a irmã. Esse episódio, de certa forma, encerra a história dos gêmeos, pois

Pedro morre para Paula a partir daquele momento. Conforme aponta Maria Lúcia Dal Farra (2000):

De maneira que a brutalidade do estupro incestuoso, várias vezes antes ensaiado por Pedro contra a irmã, e por fim executado na dimensão dessa agressividade sem peias, só pode ser entendido à luz da sua perda de ascendência sobre ela que, em definitivo, se alforriara da proteção e do julgo de seu gêmeo. E, segundo sua própria tese a respeito da vida, Pedro macula a irmã naquilo que ele mesmo considera os dois atos biológicos fundamentais para a sobrevivência da humanidade: a ingestão e a expulsão, o sêmen e o parto – e, por isso mesmo, essa ação, dita de vida e de preservação da espécie humana, se transmuta, pelas mãos de Pedro contra Paula, em ato de morte (DAL FARRA, 2000, p. 395).

O único vínculo entre eles passa a ser a mãe e a casa dela, a que têm direito como herança. Isso logo se resolve: Ana decide ir para um asilo e Paula delega a advogados a resolução das questões referentes à herança. Pedro, em sociedade com sul-africanos, abre uma clínica estética de reconstrução plástica. Fernanda dá a luz a mais um filho, o qual recebe o nome do pai, Pedro.

Paula e Gabriel têm uma filha, Filipa. Instaura-se certa ambiguidade relativa à paternidade da menina, pois há a possibilidade de Pedro ser o pai biológico de Filipa, em função do incesto. Entretanto, isto não se resolve na narrativa.

Gabriel morre com quase setenta anos, quando a filha faz treze anos. O falecimento ocorre como uma forma de despedida entre ele e Paula: durante uma tarde de amor, Gabriel morre dentro dela e ela passa a integrá-lo dentro de si, em um ato de ternura, carinho e amor que retira de Paula o espírito de morte colocado pelo irmão, devolvendo-lhe a vida.

### **3.1 As personagens e suas relações**

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 [...] (MACEDO, 1999, p. 139).

#### *3.1.1 Protagonista: Paula*

Paula é uma grande personagem: forte, determinada e independente. Ela é construída de maneira tão complexa que é capaz de representar toda a nova geração de mulheres que surge com a revolução de 1974. Figueiredo reforça essa ideia, afirmando a existência real desta personagem: “advirto o leitor que sim, Paula existe e sua existência é revelada por seu

próprio criador que na dedicatória do livro já a pluraliza, mostrando que nela existem todas as mulheres” (FIGUEIREDO, 2000, p. 403).

A protagonista reúne as características da mulher que emergiu com a Revolução dos Cravos: uma mulher que se dedica à atividade profissional, não fica reclusa no espaço doméstico, participa ativamente da vida social, estuda e busca qualificação, usa métodos contraceptivos, enfim, uma mulher que vive as transformações políticas, sociais e culturais que concedem maior autonomia feminina e garantem mais igualdade de direitos entre homens e mulheres.

A gêmea de Pedro experimenta o que as mulheres da geração anterior a sua, como Ana, desejavam. Assim como aconteceu com a mãe de Paula, mesmo as mulheres que conseguiam concluir o ensino superior não escapavam do destino que a condição feminina patriarcal lhes reservava: o casamento. O narrador do romance não deixa de considerar essa questão, ao manifestar-se sobre a união de Ana e José:

E assim, deixou-se ser amada, o que talvez não deixe de ser uma forma de amar, fazendo-se mais dependente do que de fato se sentia, menos crítica, menos aventureira do que sempre achara que deveria vir a ser, menos livre, embora não soubesse muito bem que forma poderia ter tomado a sua liberdade, mais dissimulada, embora por vezes susceptível a súbitas irritações, inesperadas mudanças de humor, mas também mais irônica mesmo no modo como adotou uma atitude protetoramente complacente, sacrificialmente votiva, em relação ao seu destino escolhido. Ou à sua condição feminina, como ao seu tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes ficava para o resto da vida (MACEDO, 1999, p. 24).

Considerando que o nome da protagonista é parte do nome da mãe, pode-se dizer que ela é uma continuação de Ana, porém transformada: “Tu és José Pedro, você Ana Paula. Preenche-se o coeficiente narcísico dos pais, respeita-se a identidade própria dos filhos, tira-se a média, dá Pedro e Paula. Tem as conotações espirituais devidas: a pedra e o templo, a fundação e a invenção” (MACEDO, 1999, p. 22).

Portanto, pode-se dizer que Paula representa um mecanismo de conservação e de transformação, do novo que olha para o passado não para repeti-lo, mas transformá-lo: “na lógica de reprodução do ser social cujo princípio é a criação do novo, que surge pela superação do velho, mas que necessariamente não significa o aniquilamento deste” (MAGALHÃES, 2003, p. 42).

Paula não fica reclusa no espaço privado, logo cedo deixa de morar como os pais em Moçambique e vai viver em Lisboa. Visita diversos lugares na metrópole e viaja pela Europa, conhecendo Paris e Londres. Esses acontecimentos revelam que ela recusa o destino do casamento a que sua mãe se sujeita, assim como rejeita o conservadorismo patriarcal do pai, ultrapassando os fados que poderiam impedir sua realização plena como sujeito. Tais atitudes

revelam um novo olhar sobre a condição feminina. Por isso, a protagonista tem os olhos do padrinho, e não os olhos do pai, como o Pedro.

José, em função de seu passado colonialista e de seu caráter conservador, além do seu completo envolvimento com o severo regime ditador, representa uma visão patriarcal sobre a mulher. Por outro lado, Gabriel, que, diferente do pai de Paula, não compactua com o governo repressor, exilando-se no exterior, sabe entender os anseios da nova geração de mulheres que surge com o espírito de liberdade dos anos de 1970.

É porque a protagonista possui olhos capazes de enxergar além das convicções paternas que ela deixa a casa de José e parte em busca da liberdade que garante a existência dela como sujeito: liberdade de escolha, liberdade sexual, liberdade profissional, liberdade de opinião e de ação. A liberdade experimentada por Paula opõe-se aos planos do pai para o futuro dela: casar, ter filhos e trabalhar nas escolas fundadas em Moçambique pelo governo português.

O comportamento da gêmea de Pedro distancia-se dos padrões da sociedade hegemônica patriarcal representada pelo pai. A conduta dela em nada se assemelha à condição feminina de esposa, submissa e mantenedora do *status quo* do casamento. O cotidiano da protagonista, mesmo após a união com Gabriel, não fica restrito ao lar e às tarefas domésticas. Ela escolhe suas atividades, decide não ficar confinada a um só local. Em função disso, para José, a filha vive como se não houvesse limites naturais, como se as regras morais fossem um desafio que servem para ser violadas.

Paula simboliza a imagem feminina que oscila entre a visão patriarcal e a nova mulher com ares de emancipada que começa a impor-se na sociedade portuguesa após os anos 1970, uma mulher agente de seu próprio destino. A protagonista comporta-se de acordo com a emancipação que o período histórico no qual está enredada lhe permite, mesmo com a desaprovação do pai:

Vivendo a clivagem definitiva dos anos 70, de corpo em corpo, Paula procura o caminho do prazer, percorrendo a trilha de uma geração de mulheres que, após a pílula, descobriu que toda forma de amor vale a pena. No entanto, é com Gabriel que, enfim, o amadurecimento chega. Com olhos postos “do outro lado de todos os disfarces”, a narrativa celebra o encontro dos corpos e a experiência do fazer. O feminino redescobre o que séculos de poder masculino tentaram calar (FIGUEIREDO, 2000, p. 406).

A pílula anticoncepcional, que a protagonista consegue clandestinamente com uma médica, significa uma revolução nos hábitos sexuais não só em Portugal como também em todo o mundo. Com a pílula, o sexo deixa de ser visto exclusivamente como método de reprodução, passando a ser uma forma de prazer.

Na Europa Ocidental, durante muitos anos, o prazer erótico não é aceito nem pela Igreja Católica, nem pela sociedade capitalista burguesa, pois a relação sexual é tida como parte do casamento, entendida como uma forma de propagação da raça humana:

O prazer sexual não era permitido, segundo as leis canônicas, já que o sexo devia servir apenas para a reprodução, propagando a espécie. As formas de agir no momento da copulação, os movimentos a serem tomados, as posições corretas, tudo isso era esclarecido pelos padres [...]. Caso os casais não procedessem dessa forma, eram condenados por lascívia, por se deixarem conduzir pela paixão erótica, extrapolando as leis canônicas. (FILHO; ZINANI; SANTOS; WAGNER. 2012, p. 246).

Por permitir prazer à mulher sem o risco da gravidez, a pílula significa uma reviravolta na sexualidade feminina, desconstruindo uma moral que se naturalizou através de um processo cultural ao longo de séculos. A triangulação casamento-sexo-reprodução perde força com a liberdade sexual proporcionada pela pílula. O casamento, enquanto instituição que garante domínio da mulher pelo homem e incapacita a realização sexual feminina, desmantela-se.

Essa reviravolta fez com que “as mulheres levassem para a cama quem lhes apetecesse porque sim, um pintor para a manhã porque a luz era mais bonita, um poeta à tardinha para as melancolias, um conselheiro da revolução para o resto da noite” (MACEDO, 1999, p. 146). Mas não só isso, as mulheres puderam se permitir a vivência da sexualidade, como fez Paula:

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 eram 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 (MACEDO, 1999, p. 145).

A liberdade de Paula não se restringe à sexualidade, uma vez que ela também vive a independência financeira: além de pintora, ela trabalha como professora em uma escola. O trabalho proporciona autonomia econômica à protagonista, as telas e as tintas para o ateliê são compradas com sua própria renda. A atividade profissional distancia Paula de situações de submissão ao marido, contribuindo para o fortalecimento do poder de decisão e de escolha que conquista.

A relação conturbada da gêmea de Pedro com o pai aproximou-a de Gabriel, o grande amor da sua vida:

“Sabes”, disse a Paula, “quando vim a primeira vez a Londres estava à procura de um pai. Nunca tinha tido. Só irmão. Faz falta. Não se pode ser mulher, sem pai. É muito difícil. E portei-me horrivelmente, provoqueei o Gabriel até ele ficar zozzo... Mas tudo isso tu já sabes.”[...] “Mas julgo que o que ele ficou a lembrar-se mais é que eu também lhe disse que tinha ido para aprender com ele a minha liberdade [...]. Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha

metido. Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu querido amigo... [...]”. (MACEDO, 1999, p. 235 – 236).

Com Gabriel, a protagonista mantém uma relação de matrimônio e tem uma filha, desfrutando também de uma prática amorosa plena, que além de preencher o vazio de companheirismo, amizade e carinho deixado pela figura masculina do pai ausente, é repleta pelo erotismo do encontro de dois corpos que juntos experimentam o prazer e vivem a sexualidade sem disfarces. O amor é vivido tão intensamente entre eles, que “Paula abriga Gabriel e encontra nele o seu abrigo. De certo modo o inicia, mas fecunda também sua própria iniciação feminina por caminhos que antes estavam sob o poder masculino” (FIGUEIREDO, 2011, P. 146).

A plenitude da paixão vivenciada por Paula e Gabriel também simboliza a transformação do espaço tradicional ocupado pelo feminino. Paula tem a companhia do seu tempo histórico, marcado por mudanças definitivas do comportamento da mulher. Suas atitudes abandonam esse lugar conservador, refletindo as mudanças também no campo das relações amorosas:

[...] a mulher é capaz de abrigar homem dentro de si, guardá-lo, protegê-lo, compreendê-lo melhor que ele mesmo. Mas é também dessa forma que ela o devora, alimentando-se de seus atributos como os guerreiros que se alimentam da carne de seus inimigos para se fortalecer. É por meio do dom de amar e de promover a intimidade que a mulher se apodera um pouco mais da masculinidade e busca um jogo de espelhos onde passa a se apoiar para aprende a sublimar (KIT, 1996, p. 70. In: FIGUEIREDO, 2011, p. 146-147).

A justeza de caráter da protagonista se expressa em diversos sentidos, inclusive nas suas atitudes com o irmão. Paula é extremamente leal a Pedro. Para ela, as existências dos dois se confundem e os piores problemas de Pedro são considerados seus também, pelo fato de serem irmãos.

Aquí estava portanto Pedro transformado em metáfora nacional de falso médico, mesmo se com Wagner no lugar de fado menor e numa de Sigmund sem Sieglinde, que é como quem diz com a imagem a ser mais importante do que a identidade. [...] Tudo o que nesse momento queria era não sentir pena do irmão, sentia quase como uma vergonha a pena que estava a sentir por ele. Mas por isso também sabia que não se podia deixar ficar enleada nas estúpidas cadeias em que ele se amarrara ou aceitar o falso dilema em que ele a colocara, entre lealdades a mentira e mentiras a lealdade. Mas não era fácil. A menos que fingisse que não tinha nada a ver com o assunto, o que seria ainda pior. Aquilo eram problemas que ela desde há muito se recusara a ter, no que lhe dizia respeito. Como tê-los agora em elação a outro? Sim, mas também como não tê-los se o outro era Pedro, era o irmão (MACEDO, 1999, p. 81).

A integridade de Paula e a lealdade do amor que ela sente por Pedro motivaram-na a desconsiderar a existência do irmão, afastando-o de sua vida depois de ser violentada por ele. A desilusão do estupro não impede a protagonista de administrar sua própria vida, livrando-se da inveja e da possessividade de Pedro. Ele rompe o sentimento que liga os dois: para Paula o

irmão gêmeo morre após o ato violento contra o corpo dela. A protagonista não sucumbe, porque:

é uma mulher fisicamente realizada, emocionalmente satisfeita, liberta do jogo adoecido de sua família, com uma carreira em construção e, já agora, dona de uma linguagem própria, codificada por meio de telas e das tintas. Enfim, um exemplo feminino que ratifica de forma inquestionável a masculina pequenez de Pedro (FIGUEIREDO, 2011, p. 130).

Após a morte do companheiro, Paula aceita o desafio de criar sozinha a filha. Sempre determinada e independente, agindo como mulher emancipada e aberta para o futuro, a protagonista muda-se para Londres, livre de amarras familiares, sociais e históricas, e assume o total controle sobre si e sobre a educação de Filipa, a menina que só poderia ser filha de Gabriel, conforme explica a protagonista sobre a personalidade digna da menina. Assim, a filha do casal representa o gozo de viver, aquela vida que Gabriel devolve a Paula ao morrer dentro dela.

### 3.1.2 *Personagens secundárias*

O narrador de *Pedro e Paula* cria personagens tão complexas – algumas são fortes, outras frágeis, e há ainda aquelas eticamente ambíguas – que passam a comunicar uma impressão de verdade. Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1999), as personagens desse romance são “suficientemente ambíguos para não serem bons nem maus, mas complexos e humanos” (SILVA, 1999, p. 275). Essa possibilidade talvez leve o narrador a entender suas personagens como entidades autônomas e pessoas em potencial, esquecidas de que são formas da matéria narrativa: “Mas já disse que dentro das minhas personagens há pedaços de gente a querer existir, vontades próprias a interferirem nas minhas monstificações emblemáticas” (MACEDO, 1999, p. 171).

A partir dos conflitos vivenciados pelos seres fictícios de *Pedro e Paula*, busca-se o desnudamento das principais personagens do romance a fim de analisar a representação de realidade que elas suscitam. Para tanto, parte-se da ordem de apresentação realizada pelo narrador da história.

Os gêmeos, protagonistas da história, são os primeiros a aparecer. Paula reúne traços de inúmeras mulheres, representando um momento histórico específico, marcado por importante transformação cultural para a história da maioria das mulheres portuguesas. Conforme o estudo desenvolvido anteriormente, a protagonista feminina do romance é uma personagem complexa e consistente, que inaugura um novo tempo e um novo olhar sobre o feminino.

Pedro, que nasce minutos antes da irmã, tem os olhos do pai e começa a andar primeiro. Apesar da inteligência excepcional e do vasto conhecimento filosófico-literário e científico, sendo o aluno mais novo da sua turma de Medicina, sua personalidade usurpadora torna-o uma pessoa menor: “és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo” (MACEDO, 1999, p. 109). A mediocridade do gêmeo tem raiz num querer sem desejo, nas palavras do narrador é um “querer o que não queria por vontade de querer ou, o que não é a mesma coisa mas não deixa de estar relacionado, a confundir o desejo de ser querido com o desejo de querer” (MACEDO, 1999, p. 55).

Pedro é o oposto da irmã, por quem nutre desde o nascimento uma inveja incomum. Para ele, Paula não passa de uma “inadmissível intrusa que mal lhe tinha dado tempo e espaço para nascer à vontade, uma malevolente usurpadora dos seus direitos naturais que era forçoso neutralizar” (ibidem). De fato, o gêmeo se empenha energicamente em anular Paula, a começar por lhe usurpar o peito da mãe, outorgando-lhe um biberão clandestino. Outra arma utilizada por Pedro na tentativa de neutralização da irmã é o desejo de exercer poder sobre Paula, expresso no empenho em se mostrar superior a ela. Para tanto, sempre procura colocá-la numa posição de inferioridade, valendo-se de um discurso de proteção para legitimar perante a família sua superioridade:

Tu sabes que é uma menina muito frágil... És diferente...É minha irmãzinha... [...] Foi ele quem conseguiu apaziguar as legítimas, previsíveis e naturalíssimas objeções do pai, argumentando a perfeita lógica e boa economia de irem ficar os dois a viver no apartamento que tinha tido de ficar vazio na Padre António Vieira [...] sossegassem, confiassem nele, tomariam conta de tudo, desde a moral às finanças, controlaria as mesadas de ambos, lá o teriam a protegê-la, a encorajá-la [...] (MACEDO, 1999, p. 57-58).

Pedro usa o discurso protetor para impingir em Paula um sentimento de gratidão exagerada pelos cuidados e pelas ajudas dele. No entanto, é ela quem realmente protege e cuida do irmão:

A experiência de viverem juntos no apartamento em Lisboa põe às claras a total incapacidade de gerência de Pedro; logo ele que, diante dos pais (e de si), fora incumbido de tomar conta de Paula, de protegê-la. Invertendo a ordem machista que organizava a célula familiar, é Paula quem protege o irmão, primeiro de si próprio e depois do tempo histórico que lhe entrava em casa corporificado em Ricardo Vale (FIGUEIREDO, 2011, p. 125).

Mônica Figueiredo (2000) elabora breve síntese do gêmeo:

Pedro é infantilmente incapaz de lidar com a diferença que ele não entende como acréscimo, antes vê como ameaça. Para que ele exista em segurança é preciso que Paula morra e é sobre o corpo de Paula que desaba o ódio do irmão através do estupro, tentativa primitiva de tomar o outro à força e para alguém do desejo. Pedro tem aí um segundo nascimento, mata a mãe original com o enclausuramento e com o diagnóstico de loucura para depois matar a irmã, mas...

Paula não morre, portanto, no embate, quem sucumbe é Pedro, para sempre aliado da consciência e do discurso, servo da culpa, um títere nas mãos de Fernanda – a



mãe castradora que ele ousou matar – preso à reprodutibilidade técnica de uma medicina que perdeu a função social e se quis arremedo estético. Pedro é aquele que vive de lipoaspirações. (FIGUEIREDO, 2000, p. 408).

Pedro opta por seguir o caminho mais fácil e por aceitar vantagens sem preocupar-se com o que aconteceria depois, como ocorre na sua primeira conversa com Ricardo Vale. Na ocasião, deixa-se corromper pelo inspetor da polícia política, aceitando privilégios que o prendem ao autoritarismo e à violência do regime totalitário salazarista. Pedro não colabora diretamente com o governo, nega-se a cooperar com o pai na execução das atrocidades de repressão da política dos espíritos. Entretanto, beneficia-se do trabalho realizado por José, aceitando o auxílio financeiro concedido pelo pai durante muito tempo.

Depois dos gêmeos não idênticos, o narrador apresenta os pais e o padrinho das crianças. José Pedro Antunes Montês, formado em Direito, deixa de ser funcionário mediano em Santarém para assumir um cargo de chefe político em Moçambique graças ao intermédio de Marcello Caetano. Para o narrador, sua principal função foi “ser uma daquelas personagens sem desenvolvimento possível, a girar sobre si próprio até que de repente percebeu isso e bang” (MACEDO, 1999, p. 222). Seu envolvimento com o governo repressor da ditadura portuguesa evidencia uma mentalidade que não respeita o sentimento, a vontade e a liberdade das pessoas a sua volta, desprezando os desejos alheios aos seus. Isso está intimamente relacionado ao modo como José encara sua vida: “precisava ter de si a imagem do lutador, de alguém que conseguira tudo sozinho, a despeito dos outros, em competição com os outros para quem tudo parecia sempre mais fácil, imediato, quantas vezes merecido” (MACEDO, 1999, p. 25).

Por não aceitar a vontade alheia, José exige que Ana dedique-se somente ao lar e aos filhos, impedindo-a de trabalhar fora de casa. Para o pai dos gêmeos, a profissão da esposa deve ser centrar-se nele, fazer-lhe feliz e garantir a felicidade da família. Na sua concepção machista de mundo, as questões relacionadas ao dinheiro são dever dele, dever de homem. A mulher vive a impossibilidade de trabalhar: “E onde é que ela já vira uma senhora embaixatriz ir às nove da manhã para o emprego!” (Ibidem).

Tais atitudes expressam a carga de autoritarismo, característica da época em que José vivia e da ideologia de uma sociedade patriarcal, observada no discurso sobre a filha:

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 pequena, e minha, que permiti. Como se uma rapariga pudesse ter o teu sentido de responsabilidade. [...] Mas tenho que desabafar contigo. Faz-me vergonha sabê-la assim, a entregar-se a qualquer. Não foi para isso que a criamos

(MACEDO, 1999, p. 71).

O futuro desejado pelo pai para Paula condiz com o controle masculino defendido por José. Para ele, a filha deve se tornar uma mulher decente e respeitável, trabalhando no liceu de Moçambique e casando-se com um homem honrado.

Não se pode esquecer que José compactua com um regime de opressão e tortura, chefiando a política dos espíritos. Ele permite que uma sociedade inteira seja atingida por atrocidades autoritárias. José prefere não saber das torturas da política de recuperação que coordena – sua omissão liga-se ao interesse próprio de sucesso e prestígio.

O suicídio de José expressa espécie de fantasma do fim: fim do Estado Novo, fim da guerra colonial. Ribeiro (2004) afirma que o suicídio físico engloba a noção de fim e representa o epitáfio da nação portuguesa imperial, pois é:

imagem de desidentificação pessoal que se transforma numa potente metáfora de um país que deixa de ser, deixando as personagens num tempo suspenso, entre um futuro desejado a construir sem presente e a imagem do passado que se quer esquecer, mas que não se pode esquecer (RIBEIRO, 2004, p. 425).

Ana Paula Freire pode ser compreendida como uma espécie de prenúncio da existência de “mulheres menos marginalizadas” (MACEDO, 1999, p. 201). Ela vive sua juventude durante o regime repressor da ditadura e, mesmo possuindo ares emancipatórios, permanece presa à estrutura social, colonial e patriarcal que subjuga muitas mulheres portuguesas.

Ana utiliza o dinheiro que ganha de herança dos pais para custear a graduação em Direito. No entanto, exercer a profissão de advogada não é seu objetivo principal. Com a proximidade da diplomação, os projetos para o futuro realizados por Ana referem-se ao casamento. Em função disso, casa-se com o homem que lhe pede primeiro: José Pedro Antunes Montês. Ana não escolhe casar com José, sua vontade primordial é ficar com Gabriel, mas aceita passivamente o curso dos acontecimentos. O casamento transforma Ana em uma pessoa

menos crítica, menos aventureira do que sempre achara que deveria vir a ser, menos livre, embora não soubesse muito bem que forma poderia ter tomado sua liberdade, mais dissimulada, embora por vezes susceptível a súbitas irritações, inesperadas mudanças de humor, mas também irônica mesmo no modo como adotou uma atitude protetoramente complacente, sacrificialmente votiva, em relação ao seu destino escolhido. Ou à sua condição feminina, como ao tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes ficava para o resto da vida (MACEDO, 1999, p. 24).

Da mesma forma que aceita o casamento, Ana concorda submissamente com a vontade do marido de ela não trabalhar, vivendo para ele, para o lar e para os filhos: com isso, a personagem rejeita seus próprios desejos. Torna-se uma “voluntária vítima especular da vida que desejara viver e forçadamente não vivera” (MACEDO, 1999, p. 180).

Portanto, pode-se dizer que Ana representa a imagem da geração de mulheres construída pela visão patriarcal, cujas vidas, como a dela, foram desperdiçadas: “uma figura incapaz de abrir espaço concreto para suas aspirações e que se confina no sonho do que poderia ter sido sem transformar o que é: geração de mulheres falidas a esperarem também por um novo tempo” (SILVA, 1999, p. 277 - 278).

Gabriel é uma personagem que auxilia a movimentação do romance. Suas relações com Ana, José e os gêmeos provocam diversos sentimentos e reações que fazem a narrativa avançar, assumindo papel fundamental na trajetória da família de Pedro e Paula. A figura de Gabriel permanece acoplada à história dos gêmeos mesmo quando fisicamente ausente, e é por isso que Paula decide procurá-lo em Londres.

O padrinho dos gêmeos é apresentado em comparação a José: “Tinha um pouquinho mais de tudo do que José - inteligência, graça, elegância, sedução -, tudo, melhor figura, olhos garços de fauno, além de que o pai era advogado de sucesso em Lisboa” (MACEDO, 1999, p. 23). A partir dessa descrição, percebe-se que Gabriel é o oposto do amigo de faculdade, não só na aparência física como também no trato com as mulheres, pois, diferente de José, ele sabe respeitar as vontades e as liberdades femininas. Por isso, é muito mais que amante de Paula, é amigo, pai e seu real protetor. Sabe compreender os anseios da amada e deixá-la livre para tomar as próprias decisões, diferente do pai e do irmão, que a criticam e desprezam seus desejos.

Gabriel exerce funções diplomáticas em vários países, especialmente no Brasil, em 1961, e em Paris, até 1964, quando se exila em Londres até ver sua vida invadida e transformada pela afilhada, em 1968, aos 47 anos. Na Inglaterra, vive em um bairro de prestígio, Knightsbridge, tem uma vida economicamente confortável com os salários que recebe do governo português e da BBC, referente ao programa semanal que apresenta. No entanto, é um espectador da vida, pois não se envolve em questões políticas e sociais, nem portuguesas nem inglesas, apenas observa os acontecimentos.

Paula transforma a vida de Gabriel, porque o motiva a regressar para Portugal, onde ele deixa de assistir à vida e volta a entender que há coisas que não se podem aceitar. Depois da Revolução dos Cravos, ele torna-se deputado independente do Partido Socialista, atuando diretamente na elaboração da constituição portuguesa. Este partido defende a democracia parlamentar como a única forma política a ser aceita.

Por fim, o narrador expõe Fernanda e Ricardo Vale. Ela representa, assim como Pedro e Paula, uma geração que viveu a Revolução de Abril e suas consequentes mudanças políticas, sociais e culturais. Entretanto, Fernanda, apesar de militante na luta contra o regime ditador,

torna-se uma mulher com desejo desmedido por dinheiro e lucro. A aquisição de um império mobiliário é uma questão marcante da sua personalidade, um desejo alcançado através da compra de casas habitadas por idosos a preços mais baixos, vislumbrando na morte dos velhos uma perspectiva de maiores lucros. Sobre Fernanda, Figueiredo (2011) afirma que:

A narrativa ensina-nos aí a terrível lição: os cravos de abril não floriram coerentemente para todos aqueles que lutaram contra o fim do regime. Caberá a Fernanda o peso da traição ideológica [...]. Para ela, o tempo da dor havia ficado definitivamente para trás e, junto com ele, a luta política e a condição proletária que foram substituídas por uma felicidade neoliberal e pela pragmática justificativa de que “só os burgueses beneficiários de herdadas mais-valias se podem dar ao luxo de ser conscientemente revolucionários” (FIGUEIREDO, 2011, p. 131).

Diante disso, pode-se dizer que Fernanda representa uma das características da revolução portuguesa: “provar que o Estado capitalista pode ser afectado por uma paralisia geral durante longo período, sem, no entanto, desaparecer. Pelo contrário, mantém-se intacto como um Estado de reserva, pronto a ser reactivado logo que a relação de forças se alterar a seu favor” (SANTOS, 1993, p. 28).

Fernanda vive num período em que as mulheres começam a ter mais autonomia, marcado por um processo de cariz transformativo da condição feminina. Ana Paula Ferreira (1996) afirma que a Revolução dos Cravos inaugura um novo espaço cultural, abrindo caminho para relação interdependente e sobredeterminada entre política e sexualidade, opondo-se ao paternalismo autoritário fascista ou, em termos gerais, à política patriarcal.

Essa transformação não ocorre de uma hora para outra: a mulher há muito tempo reivindicava seu lugar na sociedade participando ativamente, por exemplo, da luta pela revolução, como fez Fernanda. Pode-se dizer, portanto, que ela representa uma faceta dessa mudança. Vinda da província, Fernanda é capaz de impor sua vontade ao desejo egoísta e machista de Pedro, não aceitando a imposição do aborto. Teve o filho, criando-o e educando-o sozinha durante alguns anos.

O casamento com Pedro não impede que Fernanda mantenha sua autonomia: ela participa ativamente das decisões acerca dos investimentos financeiros do marido e inscreve-se em um curso de restauração de mobílias, mesmo que motivada pelo desejo de possuir o talento artístico de Paula. Além disso, o nascimento do segundo filho também é decisão sua.

Ricardo Vale, o homem prevenido que “vale por dois” (MACEDO, 1999, p. 97), é inspetor da polícia política, e polícia é polícia, como afirma Paula, pois as principais características dele ligam-se a torturar, vigiar, ameaçar e reprimir. Possuidor de um olhar agressivo, Ricardo Vale, a sacrificar-se pela segurança nacional, de acordo com o relato irônico do narrador, representa algumas das atrocidades e ataques impingidos pelo regime

repressivo totalitário às pessoas. Ele é um profissional de torturas, friamente inspecionando de perto a violência física e moral a que são submetidos os nativos africanos na política de recuperação coordenada pelo pai dos gêmeos. O processo é tão brutal que poucas pessoas resistem às torturas.

Com essa mesma frieza, Ricardo Vale invade a vida da família de Paula, assombrando-a desde a primeira vez que se encontram, quando ele tortura emocionalmente Pedro, convencendo-o a aceitar seus arranjos para a conclusão do curso de Medicina. O seu caráter atroz permite que o desejo de possuir Paula seja expresso por meio de jogos sexuais com Ana, instigados pelo retrato da gêmea.

Após o período de exílio forçado no Brasil, Ricardo Vale regressa a Portugal, onde começa a receber uma pensão integral referente aos serviços prestados ao governo na época em que atuara como inspetor da polícia política, com direito a “atrasados e emolumentos devidos” (MACEDO, 1999, p. 221). Porém, o ex-inspetor e torturador não deixa de ser indefensável, configurando forte metáfora de uma ideologia política grotesca e cruel. Mesmo quando sua obsessão por Paula faz com ele se dedique a protegê-la incansavelmente, Ricardo Vale não escapa à abjeção de perseguidor político.

### **3.2 Do Estado Novo à Revolução dos Cravos: questões históricas de Portugal e África**

*A guerra, a solidão, fim do Império,  
vieram dar o rosto da tragédia  
ao que nunca sonhara como história*

*que fosse pessoal. Coube-nos todo  
este peso da História e esta surpresa  
de te reconhecer como eu respiro  
(MENDES, 1999, p. 283).*

O enredo da obra estabelece forte diálogo com a história, discutindo a relação do cidadão português com questões como a colonização africana, a ditadura salazarista e o Portugal contemporâneo, integrado à Comunidade Européia. Propõe uma leitura da história portuguesa baseada na relação entre as questões sócio-históricas e a possibilidade de construção de identidades coletivas e individuais.

As personagens representam um fazer histórico na medida em que o relato das suas vidas evidencia posicionamentos políticos, pois os acontecimentos vivenciados por elas sofrem a intervenção direta de determinados fatos históricos: os gêmeos nascem quando a 2ª Guerra Mundial acaba, José muda-se com a família para colaborar com a agência estatal

autoritária e violenta do Estado Novo, Paula viaja a Paris em pleno de Maio de 1968, Pedro vivencia a vigilância e a violência da polícia política portuguesa, Paula e Gabriel residem em Portugal quando ocorre a Revolução dos Cravos, José suicida-se quando a colonização portuguesa em África chega ao fim, os gêmeos, juntamente com Fernanda e Ricardo Vale, acompanham as mudanças proporcionadas pela Terceira República, marcadas pela democracia e pela modernidade.

Em função disso, tal como propõe Magalhães (2003), pode-se afirmar que o romance macediano:

cria a metáfora necessária para discutir as contradições das identidades que se formam da relação entre exploração e poder, tendo sempre na mira de suas lentes aqueles cidadãos que não concordam com a dominação, com os regimes totalitários, mas vivem sob eles.

Na verdade a narrativa é conduzida pelo questionamento da possibilidade de ser diferente. Há sempre um embate entre as condições objetivas que determinam o lugar ideológico dos indivíduos e a suspeita de que, pelo menos, é possível o rompimento dessas determinações na esfera da subjetividade (MAGALHÃES, 2003, p. 43).

O contexto histórico evocado pela narrativa engloba palavras como nacionalismo, imperialismo e decadência, definidoras do universo português do século XX, tal como aponta Ribeiro (2004).

Benjamin Cohen (1976) define que, entre outras possibilidades, o termo imperialismo equivale a colonialismo, portanto ao “estabelecimento e extensão política de uma nação sobre povos e territórios estrangeiros” (COHEN, 1976, p. 16). Para o autor, imperialismo refere-se a relações de dominação e dependência entre nações, intimamente ligadas à opressão ou subjugação nacional: “Refere-se simplesmente a qualquer relação de dominação ou controle efetivo, político ou econômico, direto ou indireto, de uma nação sobre outra” (COHEN, 1976, p. 21).

A prática imperialista caracteriza o regime político autoritário e corporativista do Estado Novo em Portugal, que liquidou as liberdades mais elementares e exerceu violenta repressão, vigorando por mais de quarenta anos (entre 1933 e 1974). Segundo Saraiva:

Os aspectos mais salientes desse quase meio século de história portuguesa são, no plano interno, a reorganização geral da administração e o exercício do governo e termos autoritários e os planos de obras públicas e de fomento econômico; no plano externo, a enérgica imposição da independência política e econômica de Portugal perante o jogo dos interesses externos e a luta militar e diplomática para a defesa do Ultramar (SARAIVA, 1983, p. 353).

O Estado Novo também ficou conhecido como período salazarista, em referência a António de Oliveira Salazar, ditador que governou Portugal por aproximadamente 40 anos,

desde sua entrada no Ministério das Finanças em 1928 até 1968, quando sofreu um acidente vascular cerebral que o impossibilitou de exercer as atividades de comando da nação. Salazar preocupou-se em afirmar o nacionalismo, defendendo a soberania da nação portuguesa e propagandeando o Estado Novo como legítimo representante político português, por meio do discurso: “Tudo pela Nação, nada contra a Nação” (TORGAL, 2003, p. 156). Em 1933, criou-se o Secretariado de Propaganda Nacional, órgão responsável por divulgar o ideário nacionalista, diretamente ligado à censura.

O primeiro evento histórico mencionado explicitamente na narrativa é o fim da 2ª Guerra Mundial. Sobre isso, é importante lembrar que Portugal manteve-se neutro perante o conflito durante quase toda a guerra, tomando partido dos Aliados somente após a entrada dos Estados Unidos, quando a derrota dos oponentes ao Eixo tornou-se improvável (SARAIVA, 1983). Entretanto, não é a essa neutralidade que se refere o contexto histórico que envolve as comemorações de 1945, época do nascimento dos protagonistas do romance macediano: o pós-guerra trouxe esperança de liberdade para os portugueses. No entanto, o governo do Estado Novo negou-se a qualquer adaptação às novas condições políticas mundiais, reforçando ainda mais a repressão. Tanto as pessoas favoráveis quanto as hostis ao regime contestaram abertamente o regime, por meio de projetos de liberalização e pela vontade de revolução (SARAIVA, 1983).

Outra questão relacionada à situação de Portugal no pós-guerra é o processo de descolonização africana e asiática, levada a cabo pelos países vencedores do conflito mundial. O governo português não seguiu os passos do movimento descolonizador, recusando-se a aceitar a independência de suas colônias em África, mantidas enquanto vigorou o Estado Novo. O discurso sustentado pelo regime autoritário defendia “um Estado pluricontinental e plurirracial, modelado por alguns séculos de evolução histórica, não sendo os territórios situados fora da Europa verdadeiras colônias, mas, sim, parcelas integrantes do território nacional, e como tal inalienáveis” (SARAIVA, 1983, p. 359).

A partir de 1961 surgiram os movimentos de guerrilha nas colônias portuguesas, caracterizados pela luta africana contra a presença colonial de Portugal. Estes representavam a insatisfação dos nativos com a discriminação racial e social contidas nas leis coloniais que impediam sua participação na vida civil.

A guerra colonial exigia altos investimentos financeiros da metrópole para manter o enorme contingente militar que atuava na luta armada em África, defendendo o território de Portugal. Essa situação, somada ao fato de que nessa época Portugal era um dos países menos desenvolvidos da Europa, gerou grande insatisfação popular, que culminou na Revolução de

Abril e no conseqüente fim das guerrilhas, com a retirada dos colonialistas em 1975. Sobre isso, Carlos Serrano afirma:

Nas vésperas do 25 de abril e 1974, Portugal possuía nas colônias mais de 150 mil soldados sustentando um conflito que duraria cerca de 14 anos. O número de mortos, feridos e mutilados, bem como o grande número de desertores e a conseqüente crise econômica gerada pelo esforço de guerra, são alguns dos pontos relevantes que contribuíram, sem dúvida, para a emergência da crise do fascismo que conduziria Revolução dos Cravos e ao início do processo de negociação das independências dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) (SERRANO, 1995, p. 109).

A Revolução de Abril abalou profundamente a sociedade portuguesa. Em 25 de abril de 1974 ocorreu um golpe militar de oficiais das Forças armadas, apoiado pela mobilização popular através de greves políticas e econômicas, que derrubou o regime autoritário mais longo da Europa, instaurando o processo de estabelecimento de um regime democrático. Essa revolta acabou com o sistema partidário único, com a polícia política, os tribunais políticos e as prisões políticas. Entretanto, não se realizou uma reestruturação política profunda de imediato, instaurando-se uma crise revolucionária, conforme afirma Boaventura de Sousa Santos:

As transformações qualitativas do processo político surgiram a seguir a Março de 1975, verdadeiro início da crise revolucionária: nacionalização maciça da indústria, nacionalização total dos bancos e das seguradoras, ocupação, seguida de expropriação, de terras no Alentejo, ocupação de casas nas grandes cidades, comissões de trabalhadores, autogestão de fábricas e empresas comerciais abandonadas pelos proprietários, criação de cooperativas nos sectores comercial, industrial e agrícola, comissões de moradores, clínicas do povo, dinamização cultural nas regiões mais atrasadas. Nenhuma destas medidas, por si só, constituía ameaça para a sociedade capitalista ou para a natureza classista do poder de Estado. Em conjunto, porém – e contando ainda com a dinâmica interna de mobilização dos trabalhadores e da iniciativa popular, a paralisação geral do aparelho do Estado e os crescentes conflitos no seio das forças armadas -, essas medidas originaram, em meu entender, uma crise revolucionária (SANTOS, 1993, p. 26).

Para o autor, tal crise gera certo desacordo entre a prática social e o regime jurídico-institucional instaurado pela nova Constituição da República e aprovado pela Assembleia Constituinte, a qual estabelece direitos democráticos aos cidadãos. Essa questão promove a abertura do país à modernidade das relações econômicas que a perspectiva da globalização, característica do capitalismo tardio do fim do século XX, concede ao pensamento ocidental contemporâneo.

Em janeiro de 1986 Portugal integrou-se na Comunidade Econômica Europeia (CEE), atual União Europeia. Essa integração deu-se econômica, política e socialmente. Na esfera política, contribuiu decisivamente para a consolidação da democracia; nos planos econômico e social, os principais efeitos foram a criação de empregos e construção de infraestruturas,



resultantes da aplicação dos fundos monetários estruturais que a CEE injetou na economia de Portugal.

Santos defende que a entrada do país na CEE é um fator estruturalmente essencial do período de transição que sociedade portuguesa sofre desde a Revolução dos Cravos, projetado na esfera nacional e na europeia. Para o autor, o Portugal integrado a CEE assume uma forma política de *Estado-come-imaginação-do-centro*:

O Estado-come-imaginação-do-centro é uma forma política com uma produtividade variada. Em primeiro lugar, produz sinais inteligíveis e credíveis de uma melhor vida futura, tornando transitórias e, conseqüentemente, suportáveis as dificuldades e as carências actuais. Em segundo lugar, permite que o Estado tire partido de todos os benefícios decorrentes da integração, relegando eventuais custos para um futuro indeterminado. Em terceiro lugar, deslegitima qualquer especificidade do desenvolvimento nacional que não se enquadre nos actuais objectivos do Estado (por exemplo, o sector empresarial do Estado ou a pequena agricultura familiar), alegando que contrariam os padrões de desenvolvimento europeu, não sendo, por isso, politicamente defensáveis. Em quarto lugar, despolitiza o processo político interno, invocando e inevitabilidade técnica de determinadas medidas em nome das exigências da integração europeia (SANTOS, 1993, p. 51).

O romance *Pedro e Paula* retrata os fatos históricos descritos por meio do entrecruzamento das histórias das personagens que compõe a obra, criando uma imagem do Portugal moderno não condizente com uma imagem empolgante e agradável. O romance denuncia uma realidade cruel escondida atrás da Revolução de Abril, sustentada pela euforia da integração com a Europa:

Quarenta e oito anos de vampiros sonâmbulos foram tão contagiosos que os portuguesas até acreditaram que tinham feito uma revolução pacífica, de brandos costumes. E ao mesmo tempo também diziam que a revolução tinha sido feita nas colônias, sem notarem a contradição. Um pingo de napalm para cada cravo vermelho? E depois de alguns estertores entre os Já Já Já e os Nunca Nunca Nunca, ocupações ao Sul e cacetadas ao Norte para desopilar o fígado, mais ou menos toda a gente acabou por concordar que assim é que tinha sido bom, rumo ao futuro e a Europa conosco, porque agora somos todos brancos e os pretinhos que se lixem (MACEDO, 1999, p. 119).

De acordo com Ribeiro (2010) *Pedro e Paula* mostra certo esquecimento coletivo das questões do passado diante da redescoberta da Europa, da qual sobressai “um ato de fuga, um gesto covarde, através do qual um povo se demitiu de uma memória coletiva africana que havia se tornado incômoda, deixando-a como propriedade daqueles que a tinham vivido” (RIBEIRO, 2010, p. 109).

O último capítulo, intitulado “Pois é...”, também revela uma imagem pessimista do Portugal pós-colonial: com os colaboradores do regime autoritário, como Pedro e o Pide, assumindo posições elevadas, sendo agraciados com medalhas, enquanto aqueles que resistiram às atrocidades do governo, como Paula, discutem as opções para os que não querem acostumar-se com a situação presente.

As trajetórias das personagens Ana Paula, Paula e Fernanda concedem breve panorama da crescente participação da mulher na estrutura social de Portugal. O processo de emancipação feminina é um dos fatores constituintes da sociedade portuguesa atual. Sobre isso, Coelho afirma:

Portugal assistiu, nos últimos 40 anos, a uma transformação rápida e profunda do papel económico das mulheres e, conseqüentemente, também das relações intrafamiliares e do modo como as famílias se relacionam com as outras instituições (Mercado, Estado e Comunidade). A inserção das mulheres no mercado de trabalho ocorreu a ritmo muito rápido e de modo abrangente, a família transformou-se, acompanhando as tendências verificadas no mundo desenvolvido, a população envelheceu e urbanizou-se significativamente. O efeito conjugado destes movimentos alterou profundamente a vida das mulheres portuguesas. A contribuição para o aumento do rendimento monetário da família reforçou a visibilidade do seu contributo para o bem-estar material dos seus membros, a sua capacidade negocial no âmbito familiar reforçou-se, elas transformaram-se em agentes da economia mercantil e sujeitos de escolhas (COELHO, 2011, p. 1).

De acordo com as observações de Lina Coelho, a emancipação da mulher é explicada pelo entrelaçamento de fatores históricos, sociológicos e culturais. A Revolução de Abril de 1974, com seus valores libertários, igualitários e emancipatórios, é um marco na transformação da condição feminina em Portugal. Para a autora, a Revolução dos Cravos rompeu o quadro de normas e valores da sociedade portuguesa, permitindo o reconhecimento da igualdade entre homens e mulheres em termos de direitos e deveres de cidadania, e de acesso ao mercado de trabalho.

Efetivamente, o pós-revolução implicou uma participação feminina intensa na atividade econômica e na vida social até então desconhecida. Esse episódio histórico permitiu à mulher romper as barreiras que lhe prendiam exclusivamente ao espaço doméstico, possibilitando a ela experimentar “pela primeira vez, o que significava “participar” e “tomar a palavra” em reuniões, manifestações, em pequenas e grandes assembléias” (TAVARES, 2003, p. 62). Manuela Tavares define que a emancipação da mulher se efetivou na busca por autonomia e participação social:

A cidadania feminina surgiu assim através de um processo anterior às próprias alterações legislativas. Ela consubstanciou-se na enorme participação das mulheres em todas as movimentações sociais: nos bairros, organizando-se em associações de moradores, ocupando casas para viver, construindo creches, reivindicando caminhos ou fontanários, nas campanhas de alfabetização, nas colectividades de cultura e recreio; nas ocupações de terras no Alentejo; nas comissões de base de saúde; nas empresas, lutando pelo direito ao emprego, gerindo fábricas abandonadas pelos patrões; nos sindicatos, reivindicando salário igual para trabalho igual (TAVARES, 2003, p. 62).

Essas transformações foram consideradas nas formulações legislativas posteriores a abril de 1974. Tornou-se impraticável conceber qualquer lei sem considerar os direitos femininos à cidadania.

Ferreira (1993) aponta a lei de licença de parto, que garante 100% da remuneração à mulher durante o período da licença, um dos importantes direitos femininos afirmados na nova legislação. Isto contribui com a inserção da mulher na atividade econômica portuguesa. Para a autora, a lei reflete “que a integração das mulheres na força de trabalho, mesmo depois do casamento e durante os anos de cuidados mais intensivos aos filhos, é não só inevitável como até desejável” (FERREIRA, 1993, p. 253).

Entretanto, atualmente a igualdade de oportunidades para homens e mulheres não é uma realidade. Em matéria jornalística publicada no site do *Jornal i*, no dia 20 de julho de 2013, Catarina Falcão mostra que o *Índice de Igualdade de Gênero* em Portugal é um dos mais baixos da Europa. A afirmação fundamenta-se na pesquisa realizada pelo Instituto Europeu para a Igualdade de Gênero, que comparou e analisou estatísticas dos membros da União Européia, de 2010, sobre trabalho, dinheiro, conhecimento/educação, tempo e poder, levantadas pela Comissão Européia, pela Fundação Européia para a Melhoria das Condições de Vida e de Trabalho (Eurofound), pela Comissão Econômica das Nações Unidas para a Europa (UNECE) e pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE) (FALCÃO, 2013).

A jornalista explica que o número 1 representa a desigualdade total e o 100 simboliza o máximo da igualdade entre homens e mulheres. A média da União Européia ficou em 54, enquanto Portugal ficou com 41,3, indicando alto índice de desigualdade de gênero.

A partir do relatório da pesquisa, Falcão conclui que as questões referentes a poder e a tempo são as que mais afastam homens e mulheres:

É na distribuição do tempo livre que Portugal registra os piores resultados, com uma igualdade de apenas 22,4. Para avaliar a distribuição do tempo fora do trabalho entre os géneros, o índice estimou o tempo dedicado aos cuidados familiares (tomar conta de crianças e da lida da casa) e às actividades sociais (desporto, cultura ou lazer e voluntariado). Em Portugal, não só a mulher é mais responsável pelos cuidados com os filhos ou com os netos, como é a mulher europeia que assume mais responsabilidades domésticas - como as arrumações ou a preparação das refeições, participando em 80% destas tarefas, enquanto os homens ficam pelos 20%. Só as actividades domésticas ocupam diariamente mais de duas horas às mulheres portuguesas (FALCÃO, 2013, p. 1).

Sobre essa questão, Coelho observa que:

A resiliência da cultura patriarcal constitui a origem essencial dos entraves à realização da igualdade entre homens e mulheres, desde logo porque está na origem do desfasamento de velocidade com que homens e mulheres invadem as esferas tradicionais de actuação social uns/umas das/os outras/os. Ou seja, a rápida invasão do mundo do trabalho remunerado pelas mulheres não foi correspondida por fluxo semelhante para a esfera doméstica, por parte dos homens, daí resultando uma situação particularmente penalizante para aquelas que, assim, passaram a acumular ambas as esferas de actividade. Subsiste assim a questão da conciliação entre as várias esferas da vida, domínio no qual as mulheres continuam a ser enormemente penalizadas, porque lhes continua a competir a responsabilidade pelas tarefas

domésticas e pelo cuidado às crianças e outros dependentes, tantas vezes agravadas pela árdua tarefa que é a gestão de famílias recompostas. A desigualdade de género daqui resultante, em termos de esforço, desgaste físico e psicológico e incapacidade para usufruir de tempos de lazer e de participação cívica e cidadã, é, obviamente, lesiva do bem-estar e violadora do princípio da igualdade de oportunidades, sobretudo para as mulheres situadas nos patamares inferiores da escala de rendimentos (COELHO, 2011, p. 9).

Diante do exposto, percebe-se que as mulheres portuguesas são confrontadas pelo dilema de dividir seu tempo entre os cuidados com os filhos e a atividade profissional. Em função disso, elas tendem a privilegiar a profissão, adiando o ato de serem mães, conforme aponta o baixo índice de fecundidade de Portugal, quando comparado a outros países europeus, tornando comum a maternidade depois dos 30 anos. (FERREIRA, 1993)

A situação das mulheres experimentou mudanças radicais nas diferentes formas do agir social, porém há obstáculos que impõem limites à participação feminina. Nem mesmo o acesso à educação rompeu as limitadas oportunidades destinadas à mulher.

Na faixa etária inferior aos 30 anos, 63,3% dos indivíduos detentores de um diploma de ensino superior são do sexo feminino, a taxa de desemprego feminino, desde 1974, é sempre superior à taxa de desemprego masculino; a taxa de actividade feminina é sempre inferior à taxa de actividade masculina e é sempre orientada para actividades tradicionalmente feminina, menor remunerada e de mais baixo estatuto socioprofissional (FERREIRA, 2003, p. 107-108).

Contudo, a abertura do acesso a carreiras profissionais e a destituição do homem do papel de chefe da família, mudanças promovidas durante o período da instauração e consolidação da democracia portuguesa, são questões significativas para a emancipação feminina, pois alteraram a condição social da mulher. O trabalho, assim como a educação, tornou-se importante agente de socialização, interferindo diretamente no êxodo das mulheres da casa para a vida pública. As mulheres passaram a frequentar escolas e universidades objetivando ingressar no mercado de trabalho.

As palavras do narrador sintetizam a condição feminina e a atualidade portuguesa:

Portugal tinha-se tornado numa democracia igual às outras, num país normal, e isso era um quase milagre. Mais pobre do que muitos mas muito menos do que tinha sido, não tão eficiente como outros mas também não tão corrupto como alguns, tinha os seus governos eleitos e deseitos como deve ser, as artes assim-assim, a imprensa também, o ensino só pior porque mais abrangente, as mulheres menos marginalizadas (MACEDO, 1999, p. 200-201).

O romance acompanha a travessia do salazarismo até o Portugal moderno, passando pela Revolução dos Cravos. Mostra algumas transformações que estes episódios históricos promoveram na vida portuguesa. Essa carga histórica que permeia a narrativa representa um percurso de transformação cultural que revela a gênese de novos tempos. Nessa

representação, há a valorização e a independência da mulher, além da capacidade desta de decidir sobre seu próprio destino.

### **3.3 De *Esau e Jacó* a *Pedro e Paula*: intertextualidade e metáforas da história**

No segundo capítulo do livro, o narrador, ironicamente, alerta o leitor sobre possível desarmonia na relação dos protagonistas. Ele sugere que, no caso específico dos gêmeos que habitam *Pedro e Paula*, o relacionamento pode ser ainda mais perturbado:

Se um elefante mete medo a muita gente, dois elefantes metem medo a muito mais. Que é como quem diz, irmãos é complicado mas gêmeos nem é bom pensar. Mesmo se, ou talvez ainda mais, quando biovulares e não idênticos como estes tinham de ser para darem menino e menina, ela de olhos verdes e ele castanhos, ela magrita e ele gorducho, ela frugal no seio esquerdo e ele imperioso no direito (MACEDO, 1999, p. 21).

Esta passagem também adverte o leitor de que as divergências entre os irmãos são de ordem física e moral. Enquanto Paula comporta-se sobriamente diante dos acontecimentos da vida, Pedro mostra-se imperioso, ou, em outros termos, arrogante e orgulhoso. De fato, essas características orientam as atitudes dos gêmeos nos vários casos relatados na obra e definem as personalidades deles, principal causa de conflito entre os irmãos.

Os gêmeos da história macediana crescem e vivem juntos até a idade adulta. Não somente os laços genéticos os unem: os dois desenvolvem também laços emocionais, cada um a sua maneira. Pedro liga-se à irmã por sentimentos de hostilidade, ciúmes e posse. Paula vê-se presa ao irmão por sincera fraternidade, compaixão e respeito à suposta proteção que ele garante a ela.

As diferenças no vínculo afetivo entre eles são causadas essencialmente pela personalidade complicada de Pedro. Este é o responsável pelo rompimento deles, que ocorre na parte final da narrativa.

As divergências de caráter entre Pedro e Paula ligam-se ao fato de não serem univitelinos, como propõe o narrador. Isto possibilita posicionamentos diversos dos gêmeos em relação à colonização africana, ao governo salazarista e às mudanças provocadas pela Revolução de Abril.

O narrador atesta que a desastrosa relação entre os irmãos inicia na mais tenra idade deles, nas brigas pela preferência do seio materno com Pedro usurpando o peito da mãe. Esse relato motiva a explicação sobre a aplicabilidade dos nomes Pedro e Paula, realizada com base na alusão ao romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis:

Além de que era evidente que só podiam ser Pedro e Paula, como o profético ou intertextual padrinho se tivesse lido o relevante Machado de Assis logo demonstrou: “[...] dá Pedro e Paula. Tem as conotações espirituais devidas: a pedra e o templo, a fundação e a invenção.” *Coisas futuras?* (MACEDO, 1999, p. 22).

A intertextualidade, que se torna explícita nessas palavras do narrador, é latente desde o título da obra, composto pelo nome dos protagonistas. Conforme afirma Silva (1999):

*Pedro e Paula* é um título carregado de falas anteriores. Pois é, o leitor sagaz há de evocar logo suas reminiscências bíblicas, encontrará os apóstolos e acreditará que encontrou a chave e o segredo. Não estará de todo errado, pode até ter certa razão, mas vai logo perceber que esse mesmo título, já assim traidoramente em vertente feminina, tem mais a oferecer e se recusará a deixar-se enredar em desconfortáveis verdades unívocas. É então que, imbuído daquela “proverbial perspicácia” com que o narrador machadiano já o concebera, decide-se a evocar terrenos menos etéreos que os da palavra divina e descobre os gêmeos do seu autor de inspiração, que são também Pedro e Paulo, duplamente nascidos do fundo bíblico que os remete dos apóstolos aos imemoriais hebreus – também gêmeos – Esaú e Jacó. Deu um grande salto, esse leitor atento! E é bem capaz de, por essas virtuosas vias, descobrir que está no caminho certo para ir ao encontro desse casal de gêmeos nascidos em bom estilo nas comemorações do fim da Segunda Grande Guerra, na Lisboa de 45 (SILVA, 1999, p. 271, 272).

A intertextualidade pode ser compreendida como o leque de múltiplas relações que podem existir entre um texto literário e outro (ou outros). Tânia Franco Carvalhal, no texto *Intertextualidade: migração de um conceito*, retoma Julia Kristeva para definir a referência intertextual como propriedade do texto literário, a qual se constrói “como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto.” (CARVALHAL, 2006, p. 127). Para a pesquisadora, a intertextualidade faz do texto literário um diálogo de escrituras, de maneira que a interpretação é estabelecida no conjunto dos textos, uma vez que as relações interliterárias pressupõem uma palavra que pertence ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes. Carvalhal acrescenta que os vestígios da existência de intertextos são compreendidos como propriedade textual, dando ênfase à natureza criativa do processo de produção textos. Diante disso, considera-se que a intertextualidade não ocorre ao acaso: as complexas relações interliterárias promovem uma releitura de textos que se torna determinante para a interpretação.

Em função da intertextualidade, é imprescindível atentar para o enredo do romance machadiano, o qual, conforme Cintra (1988), divide-se em pelo menos três linhas:

- 1ª) a história das famílias Santos e Batista, onde ressalta o envolvimento de Flora com os gêmeos Pedro e Paulo, em meio a sucessos financeiros e insucessos políticos de uns e de outros, tudo sob o olhar desconfiado de Aires;
- 2ª) a sequência de lances da transição republicana, que passa pela questão da abolição, em flashes fragmentados, tal como repercutem na vida ou nos interesses das personagens do romance;
- 3ª) a atividade literária do Conselheiro Aires, às voltas com seu diário de memórias, escrito nos intervalos de visitas e conversas. Espécie de imagem em espelho do próprio ato de escritura do romance, o suposto autor aparece em muitas cenas escrevendo o memorial (CINTRA, 1988, p. 144).

A alusão do narrador de Helder Macedo a um romance que trata da história de dois irmãos gêmeos que brigam desde o ventre materno, como ocorre em *Esau e Jacó*, desenvolve relações intertextuais de grande complexidade, colocando em relevo a relação dos gêmeos que habitam a sua narrativa.

No caso machadiano, trata-se de Pedro e Paulo, “um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que vi dobrado” (ASSIS, 1988, p. 35). Os gêmeos univitelinos de Machado de Assis são semelhantes em muitos aspectos. Entretanto, assim como os irmãos macedianos, diferenciam-se pelo caráter:

Tinham o mesmo peso e cresciam por igual medida. A mudança ia-se fazendo por um só teor. O rosto comprido, cabelos castanhos, dedos finos e tais que, cruzados os da mão direita de um com os da esquerda de outro, não se podia saber que eram de duas pessoas. Viriam a ter gênio diferente, mas por hora eram os mesmos estranhões. Começaram a sorrir no mesmo dia. O mesmo dia os viu batizar (ASSIS, 1988, p. 35).

Enquanto Pedro e Paula têm seus nomes escolhidos pelo padrinho Gabriel, os nomes dos irmãos do romance de Machado de Assis são definidos pela madrinha das crianças, Perpétua. A inspiração surge durante a reza do *Credo*, em uma missa: “– Pedro e Paulo, disse Perpétua à irmã e ao cunhado, quando rezei estes dous nomes senti uma cousa no coração...” (ASSIS, 1988, p. 36).

Essas questões evidenciam que certas relações podem ser estabelecidas entre a origem bíblica dos nomes dos gêmeos machadianos e a referência intertextual dessas personagens na narrativa de Helder Macedo. Machado de Assis cita explicitamente a ligação com os pressupostos bíblicos e os nomes Pedro e Paulo, personagens bíblicas que se desentendem em certa ocasião:

O doutor foi á estante e tirou uma Bíblia, encadernada em couro, com grandes fechos de metal. Abriu a Epístola de S. Paulo *aos Gálatas* e leu a passagem do capítulo II, versículo 11, em que o apóstolo conta que indo a Antioquia, onde estava S. Pedro, “resistiu-lhe na cara”.

- Leia: “resistiu-lhe na cara”.

Santos leu e teve uma idéia. As idéias querem-se festejadas, quando são belas, e examinadas, quando novas; a dele era a um tempo nova e bela. Deslumbrado, ergueu a mão e deu uma palmada na folha, bradando:

- Sem contar que este número *onze* do versículo, composto de dous algarismos iguais, 1 e 1, é um número gêmeo, não lhe parece?

Justamente. E mais: o capítulo é o segundo, isto é, dous, que é o próprio número dos irmãos gêmeos.

Mistério engendra mistério. Havia mais de um elo íntimo, substancial, escondido, que ligava tudo. Briga, Pedro e Paulo, irmãos gêmeos, números gêmeos, tudo eram águas de mistério o que eles agora rasgavam, nadando e bracejando com força (ASSIS, 1988, p. 50).

Os conhecimentos bíblicos são acionados no romance de Machado de Assis tanto pelos nomes dos protagonistas quanto pelo título, que menciona Esaú e Jacó, duas personagens do livro de *Gênesis*, dando-lhe uma dimensão interpretativa que é atravessada pela intertextualidade. A narrativa machadiana é penetrada pela história presente na Bíblia acerca de Esaú e Jacó e dos apóstolos Pedro e Paulo.

Esaú e Jacó são descendentes de Isaque e Rebeca. Esta, que era estéril, alcança a graça divina de ser mãe dando luz aos gêmeos Esaú e Jacó. Tal como as personagens machadianas em questão, estes também brigam no ventre materno.

Esaú nasce primeiro, recebendo o direito da primogenitura que vende para o irmão mais tarde, em troca de um prato de comida após voltar enfraquecido da empreitada de caça no campo. O direito da primogenitura garante ao filho mais velho certos privilégios que o mais novo não recebe.

Conforme o texto bíblico, Jacó não só coage o irmão a lhe vender o direito de primogenitura como astuciosamente, auxiliado pela mãe, toma a benção de prosperidade que o pai deseja conceder a Esaú. Sabendo que a velhice cegara Isaque, Rebeca veste Jacó com as roupas de Esaú para este encontrar o pai e ser abençoado:

Então, disse Isaque a Jacó: Chega-te aqui, para que eu te apalpe, meu filho, e veja se és meu filho Esaú ou não. Jacó chegou-se a Isaque, seu pai, que o apalpou e disse: A voz é de Jacó, porém as mãos são de Esaú. [...] E lhe disse: És meu filho Esaú mesmo? Ele respondeu: Eu sou. [...] Então, lhe disse Isaque, seu pai: Chega-se e dá-me um beijo, meu filho. Ele se chegou e o beijou. Então, o pai aspirou o cheiro da roupa dele, e o abençoou [...]. (GÊNESIS, 1997, cap. 27, ver. 21-27, p. 36).

As atitudes sórdidas de Jacó, capaz de enganar o pai para tirar vantagens, despertam o desejo de vingança em Esaú, que anseia por matar o irmão. Com medo, Jacó foge para outra cidade, onde enriquece. Decorridos muitos anos, Jacó decide voltar à cidade natal para se reconciliar com Esaú e doar seus bens ao irmão, como forma de arrependimento pelos atos cruéis cometidos no passado. Essa atitude demonstra a transformação de caráter sofrida por Jacó. Em função disso, Deus troca o nome de Jacó para Israel, abençoando-o com prósperas promessas. Quando os irmãos se reencontram, Esaú aceita as desculpas de Israel e ambos reconciliam-se.

A alusão ao texto bíblico liga-se também ao fato de que há inúmeras narrativas na Bíblia sobre desentendimentos, vinganças e ciúmes entre irmãos. Entre elas, pode-se citar a história de Caim e Abel, na qual Caim, com ciúmes da bondade do irmão, mata-o:

Aconteceu que no fim de uns tempos trouxe Caim do fruto da terra uma oferta ao SENHOR. Abel, por sua vez, trouxe das primícias do seu rebanho e da gordura deste. Agradou-se o SENHOR de Abel e de sua oferta; ao passo que de Caim e de sua oferta não se agradou. Irou-se, pois, sobremaneira, Caim, e decaiu-lhe o semblante. [...] Disse Caim a Abel, seu irmão: Vamos ao campo. Estando eles no



campo, sucedeu que se levantou Caim contra Abel, seu irmão, e o matou (GÊNESIS, 1997, cap. 4, ver. 3-8, p. 06).

O relato sobre a vida de José configura outro exemplo dessa questão. Seus vários irmãos unem-se na tentativa de matá-lo. Como o plano não alcança sucesso, eles vendem José para pessoas de outra cidade. Tais atitudes são motivadas pela inveja dos irmãos acerca da relação entre José e seu pai, marcada por grande amor:

Ora, Israel amava mais a José que a todos os seus filhos, porque era filho da sua velhice; e fez-lhe uma túnica talar de mangas compridas. Vendo, pois, seus irmãos que o pai o amava mais que a todos os outros filhos, odiaram-no e já não lhe podiam falar pacificamente (GÊNESIS, 1997, cap. 37, ver. 3-4, p. 51).

As discórdias entre irmãos existem desde os mais tenros anos da humanidade, como sugere a Bíblia, persistindo até a atualidade, conforme propõe a narrativa de Helder Macedo. A questão mais relevante disso é, tal como afirma o conselheiro Aires machadiano, “saber a causa do conflito” (ASSIS, 1988, p. 48).

Em *Esau e Jacó*, a rivalidade não separa os irmãos: antes, os une: “Pedro e Paulo envolvem-se em episódios que tendem aos abstrato e exemplar, com os gêmeos ganhando particularidade na medida em que se complementam e competem entre si” (ARAÚJO, 1999, p. 94).

Por outro lado, em *Pedro e Paula* os laços fraternos são rompidos, irremediavelmente. As diferenças entre os gêmeos são tão profundas, que Pedro sucumbe aos ciúmes e ao desejo de posse sobre a irmã e a estupra, destruindo, com isso, os laços entre eles.

A intertextualidade com *Esau e Jacó* não se limita às relações entre os gêmeos machadianos e os gêmeos de *Pedro e Paula*. Ambas as narrativas estão enredadas por acontecimentos históricos e políticos. No romance de Helder Macedo, a transformação política proporcionada pela Revolução dos Cravos, que marca a passagem do regime ditatorial para o regime democrático, é um dos principais fatos históricos tematizados. Em *Esau e Jacó*, a transição do Império para a República configura o pano de fundo histórico da obra brasileira. Gregório Dantas (2011) considera que as quatro personagens em questão (Pedro e Paulo, Pedro e Paula) são metáforas da história, pois simbolizam os momentos históricos retratados nos romances.

### 3.4 Conclusão

A personagem Paula concede significado à narrativa que resgata a história portuguesa dos últimos anos do século XX, a partir da qual o papel social da mulher é problematizado.

Através da ótica de um narrador que sustenta seu relato “no que eu próprio vi e não no mero diz-se” (MACEDO, 1999, p. 155) e apresenta-se também como personagem do enredo e comentarista do texto, o romance estrutura-se em um discurso sobre o que é escrito e também sobre o que poderia ter sido redigido, na esteira da produção literária de Machado de Assis: “O Machado 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[...].” (MACEDO, 1999, p. 214).

No romance macediano, essa questão revela-se na frase inicial do romance e nas ideias de condição e possibilidade instauradas pelos inúmeros verbos conjugados no futuro do pretérito do modo indicativo que compõem o primeiro capítulo da obra:

Se assim não fosse certamente que teria trocado as voltas ao pide perfumado, corrido com Salazar e, ao mesmo tempo, encorajado a cinematografia portuguesa tomando copos celebratórios nos bares de Lisboa com o Mister Scott, que esta logo a ver que era só o mirífico António Silva a fazer do americano que quando ficava bêbedo entrava numa de socialismos e roubava os ricos para dar aos pobres [...] (MACEDO, 1999, p. 16).

O narrador de *Pedro e Paula* transfigura-se em personagem, compondo um enredo no qual a voz que narra participa da narrativa:

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 estive lá, sou testemunha (MACEDO, 1999, p. 140).

Esse narrador preocupa-se em explicar ao leitor como adquire o conhecimento sobre os fatos relatados: é testemunha porque conhece o casal de gêmeos que protagoniza a história. Por intermédio de Gabriel, o narrador é apresentado a Pedro e a Paula, tornando-se amigo dela: “E mais: a Paula [...] vive agora em Londres pelo que agora tanto faz e nos tornamos bons amigos. Sim, só amigos” (MACEDO, 1999, p. 173-174).

O narrador de *Pedro e Paula* intromete-se na narrativa, justificando que tal ato é em função da “arte do bem contar” (MACEDO, 1999, p. 144). Essa característica é percebida no relato sobre o nascimento dos gêmeos pelas mãos da dentista alemã:

É a sua nazi eficiência que se deve este livro, deixemo-la portanto em paz com os seus fantasmas e o gás das anestésias que veio a facilitar-lhe o suicídio dais a uns anos, pois sem o sucesso do parto as personagens desta minha história teriam de ser outras mesmo se para significarem o mesmo, como quaisquer poderiam nas transpostas circunstâncias e parciais correspondências em que parecessem significar outra coisa (MACEDO, 1999, p. 20).

O narrador identifica-se com o autor Helder Macedo, incorporando dados autobiográficos do escritor português. Entre tais dados, destaca-se: o fato de ser um cidadão

português que reside em Londres, ser um escritor que trata bem as mulheres em seus livros e um professor que leciona no King's College.

A partir do estudo sobre as personagens que habitam *Pedro e Paula*, torna-se evidente a intervenção dos fatos históricos. A questão histórica mescla-se na ficção, proporcionando a discussão sobre o universo português dos últimos 50 anos do século XX. Entra na cena narrativa a problematização da dominação europeia em África, focalizada nas atrocidades da política dos espíritos administrada pela personagem José Pedro. Essa política, extremamente atroz, representa a discriminação racial e social contida nas leis coloniais, que impediam a participação dos nativos na vida civil africana. A questão política referente à época mais atual da história portuguesa não deixa de ser questionada. A euforia da integração de Portugal à CEE é um dos panos de fundo da narrativa, que promove a reflexão sobre a situação pós-colonial do país português. O enredo abriga personagens que vivem durante o período da ditadura e vivenciam os acontecimentos que promovem a instauração da democracia, seja como colaboradores do regime salazarista, seja como personagens que se negam a aceitar as atrocidades do governo. O desfecho da história desses seres de papel permite o olhar crítico a respeito da história portuguesa mais recente.

O romance também mostra diferentes papéis sociais assumidos pela mulher, a partir dos quais se pode perceber a crescente emancipação feminina na sociedade. A Revolução dos Cravos é um marco na história das mulheres portuguesas, pois a partir desse episódio histórico os direitos femininos passam a ser considerados legislativamente. Efetivou-se uma participação feminina cada vez mais intensa na atividade econômica e na vida social portuguesas.

Paula representa a nova geração feminina que emerge com a revolução de 1974: mulheres que começam a decidir sobre suas vidas. Essa nova mulher opõe-se ao silenciamento imposto pela autoridade do homem e ao sufocamento da sexualidade feminina promovido por uma sociedade na qual os pais e os maridos dominavam as filhas e as esposas. A mulher que ganha espaço com o período pós-revolução não compreende o casamento e a maternidade como únicas realizações de vida.

Ana Paula representa a emancipação feminina que se foi processando ao longo do tempo, a partir das crescentes oportunidades educacionais conquistadas pelas mulheres. Paula extrapola essa condição, aproveitando os benefícios das transformações econômicas ocorridas em Portugal. Tais mudanças afetam substancialmente a vida das mulheres, pois possibilitam a sua atuação no mercado de trabalho e conseqüente independência financeira. Soma-se a isso a revolução causada pela pílula anticoncepcional, a qual permite à mulher, de certo modo,

dominar a natureza, uma vez que pela primeira vez vê-se diante da possibilidade de tornar-se dona do seu corpo. Sobre isso, Simone de Beauvoir afirma: “É pela convergência destes dois fatores: participação na produção, libertação da escravidão da reprodução, que explica a evolução da condição da mulher.” (BEAUVOIR, 1980, p. 145).

Paula não entra na universidade, como faz a mãe. Ela opta por cursos relacionados à sua vocação artística, exercendo a profissão de pintora durante sua trajetória de vida. O casamento e o nascimento da filha não a impedem de trabalhar, diferente da mãe, que não exercera a advocacia para obedecer à vontade do marido, o qual exige completa dedicação de Ana Paula ao lar e à educação dos filhos gêmeos.

Diante disso, percebe-se que a mãe da protagonista vive presa à condição tradicionalmente imposta à mulher apesar da oportunidade educacional, a qual representa importante conquista feminina, pois durante séculos a mulher encontrou dificuldades de obter instrução: estudar era um privilégio raro. Paula, por sua vez, experimenta os comportamentos típicos da mulher contemporânea, progressivamente emancipada. Exemplo disso é a conciliação da vida no lar com a atividade profissional realizada pela protagonista de *Pedro e Paula*.

Desse modo, Helder Macedo explora questões referentes à subjetividade da mulher, inventando uma personagem feminina que rompe com o mundo organizado pelo desejo masculino, mesmo que para isso seja preciso enfrentar o pai e a violência sexual impingida pelo irmão, através do estupro. Paula assume seu destino, repelindo a representação feminina frágil vivida pela mãe, Ana Paula. Com isso, firma-se como sujeito, agente participante sócio-histórico.

#### 4 SEM NOME: IDENTIDADES, DESEJOS E DESCOBERTAS

*[...] numa história sem destinatário imediato as letras, as palavras, as frases têm de ser construídas sobre si próprias até se tornarem em pessoas e acontecimentos, até tornarem quem está a escrevê-las nas pessoas que vivem esses acontecimentos (MACEDO, 2006, p. 103).*

A trama de *Sem nome* é desencadeada pela situação constrangedora vivenciada pela protagonista do romance, Júlia de Sousa, no aeroporto de Londres, durante viagem a passeio. A identificação de problemas no passaporte e na identidade da protagonista gera confusão na alfândega inglesa, a ponto de a moça necessitar da intervenção de um advogado para lhe defender. Por obra do acaso, o defensor chamado é José Viana, homem que tivera um relacionamento amoroso com uma mulher em muitos aspectos semelhante a Júlia. Este acontecimento impacta a vida de José Viana e de Júlia de Sousa. O encontro inusitado no aeroporto gera amizade entre eles: o advogado vê na jovem a oportunidade de revisitar as memórias sobre seu passado e ela encontra na história de amor de José o lampejo para o antigo projeto de escrita de um romance.

O romance introduz situações vivenciadas pelas personagens em um tempo passado no momento presente, mais próximo do relato, colocando-nos, através dessa estratégia narrativa, diante da complexidade do mundo contemporâneo. A história de amor que guia a narrativa, bem como os diversos tipos de afeto presentes nas dobras do texto, revelam a ação determinante das escolhas no curso da história e da vida. Sobre isso, Ribeiro (2010) sublinha:

Como no amor nada é simples, transitivo e fluido, nem a história, nem a memória, nem a possibilidade de lembrar ou de julgar. A verdade é árdua, dolorosa e difícil, mas não é única e, portanto, difícil de enquadrar nos modelos dicotômicos que nos moldam a interpretação do mundo no Ocidente. A verdade depende, logo, das escolhas que se fazem quando é preciso decidir (RIBEIRO, 2010, p. 112).

Essa questão atravessa a história que une as três personagens centrais do romance, Marta Bernardo, Júlia de Sousa e José Viana, também conhecido como Senhor Doutor. A narrativa é introduzida por meio de breve reflexão sobre idade e aparência ou, nos termos do narrador, verdade e verossimilhança. Emblematicamente, tal reflexão culmina na "maravilha ou no suplício de tântalo" (MACEDO, 2006, p. 11), expressão que se refere ao pesar de desejar alguma coisa aparentemente próxima, que, entretanto, dificilmente será conquistada.

O suplício de tântalo instaura certo suspense no relato da primeira cena do romance: o reencontro entre José Viana e sua antiga namorada, Marta Bernardo, separados há aproximadamente trinta anos. O fato de a moça parecer não ter envelhecido após tantos anos instaura o conflito inicial, construído com base no referido suplício de tântalo, já que a

aparência jovial da moça revela a impossibilidade de José Viana estar diante da sua amada do passado. Além disso, na medida em que a narrativa se desenvolve, esclarece-se que ocorrera um engano e que a moça chamava-se Júlia de Sousa. Entretanto, a inusitada semelhança entre ela e Marta Bernardo reafirma a impossibilidade de José Viana reencontrar sua amada, mesmo diante de alguém tão parecido com ela. Para ele, Júlia é uma “imagem simultaneamente tangível e fantasmática dos seus perdidos amores de juventude” (MACEDO, 2006, p. 28).

Esse dilema movimentava os primeiros momentos da narrativa, desde o instante em que José Viana recebe uma ligação da polícia de imigração de Londres a respeito de uma jovem portuguesa presa no aeroporto devido a um problema enigmático, de ordem burocrática. O Senhor Doutor foi chamado a pedido da moça; o pai dela, colega de recruta de José Viana, fornecera-lhe o contato. O telefonema desestabiliza a pacata rotina do Senhor Doutor: euforia e dúvida se instauram nele, pois, segundo a polícia, trata-se de uma moça chamada Marta Bernardo. O nome informado coincide com o da mulher que ele amara e sobre a qual não tem notícias há muitos anos.

A moça fica presa no aeroporto até a chegada de José, que consegue resolver a situação e acelerar a volta dela para seu país de origem. Antes disso, Marta, como é conhecida até então, é submetida a interrogatório e ameaçada de inspeção íntima, em função dos problemas que impediram seu turismo em Londres: confusão na data de nascimento presente nos documentos de identificação. Ela nascera em 1978, e não em 1948 como consta no passaporte e na identidade apresentados na alfândega inglesa.

Era claro que aquela rapariga não podia ter cinquenta e seis anos. Era claro que em Portugal tinham posto o algarismo errado num dos documentos e que esse tinha servido de base para o outro. Mas ela própria não tinha dado uma explicação satisfatória para o engano, reconhecido ao menos que tinha havido um engano, concordara mesmo com a idade impossível como se eles fossem parvos, em suma, tinha mentido à polícia de Sua Majestade Britânica (MACEDO, 2006, p. 25).

O problema agrava-se porque Marta insiste na autenticidade de seus documentos, sem entretanto saber explicar a origem da confusão nas datas. Para José Viana é ainda mais difícil encontrar explicação plausível, pois, além do nome, da data de nascimento, do endereço de sua residência, a semelhança física com a Marta de seu passado é muito forte: “esta era quem a outra tinha sido” (MACEDO, 2006, p. 26). Por outro lado, o Senhor Doutor inquieta-se diante da impossibilidade de a moça do aeroporto ser filha da Marta Bernardo que ele conhecera na juventude, anulando, assim, a explicação mais provável que encontra para tantas coincidências. Ele sabia “de ciência segura” (MACEDO, 2006, p. 37) que sua amada não podia ter filhos, por causa da violência sexual impingida pelos agentes da PIDE.

Objetivando resolver o impasse intrigante, José Viana resolve voltar a Lisboa e encontrar a moça que ajudara no aeroporto. A decisão ocorre somente após um sonho perturbado que ele tivera pouco tempo depois do fatídico incidente, um sonho que mistura recordações do passado com previsões para o futuro, causando forte angústia em José por representar a perturbação que “a reparação da imagem da mulher que amara na forma de outra igual a ela” (MACEDO, 2006, p. 58), no qual sua Marta desaparecida e a Marta do aeroporto são a mesma pessoa, sem ser. O sonho também mostra o conflito vivido pelo advogado: “dali em diante tudo o que acontecesse só podia ser partilhado com esta, a outra ficaria para sempre excluída, mas tinha levado consigo a memória do passado que esta, sem ela, não podia ter, e que ele, com esta, também iria perder” (MACEDO, 2006, p. 57).

No quinto capítulo, o narrador revela que a moça do aeroporto e a mulher do passado de José não possuem o mesmo nome, que a confusão a respeito dos nomes foi um engano dos policiais ingleses. A Marta do aeroporto na verdade chama-se Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes, jornalista portuguesa conhecida como Júlia de Sousa. Ela reside em um apartamento próprio, comprado com a herança recebida pela morte da mãe, juntamente com auxílio financeiro do pai. Coincidentemente, trata-se do mesmo lugar em que José Viana e Marta Bernardo viveram, o apartamento da Rua do Barão: “o paraíso num quinto andar sem elevador” (MACEDO, 2006, p. 39). Este local assume grande importância para o casal, pois nele viveram momentos de intenso amor e felicidade.

Neste mesmo local, José estivera com Júlia, quando retornara ao seu país natal. Na ocasião, revelara-lhe a história do seu passado, esclarecendo o espanto que sentira no evento do aeroporto. No início dos anos de 1970, José concluía o curso de Direito, momento em que deveria se tornar recruta do exército português e posterior combatente nas guerras coloniais em África. Porém, decidiu escapar desse destino, pois, além de se opor à guerra e ao regime salazarista, não desejava separar-se de Marta. Diante disso, ambos concordaram que deveriam proteger um ao outro, evitando qualquer suspeita sobre a ligação amorosa deles, pois pretendiam fugir das massacrantes resoluções salazaristas e viver juntos longe de Portugal. Para tanto, mudaram a rotina de vida: deixaram de dormir juntos no apartamento e obedeciam a um plano estratégico para encontro:

O ponto de encontro inicial era a praça do Príncipe Real, por causa do cedro, a árvore favorita dos dois em toda a cidade, e a alternativa o Jardim das Amoreiras, onde também muitas vezes tinham namorado. Para emergências, acrescentaram outro toque idílico adequado aos seus amores: o desenho de uma árvore numa folha de papel branco que ele deixaria na caixa do correio ou, se de todo possível, sobre a mesa da sala, a significar que o processo dos encontros devia começar imediatamente (MACEDO, 2006, p. 40).

José aproveitou uma repentina chance de fugir clandestinamente do país, na madrugada de 2 de junho de 1972. Viajou para Rotterdam em um navio cargueiro preparado pela organização de esquerda holandesa, na esperança que sua amada pudesse encontrá-lo depois. Devido à súbita possibilidade de fuga, José valeu-se dos procedimentos de comunicação de emergência adotados pelo casal, deixando sobre a mesa da sala, na tarde do dia primeiro de junho de 1972, o desenho de uma árvore. Contudo, desconstruíram-se, e ele nunca mais soube de Marta; mesmo quando voltou a Portugal, após a Revolução dos Cravos, não conseguiu descobrir o paradeiro dela. Conversou com os vizinhos do apartamento da Rua do Barão, com os atuais moradores e com todas as pessoas que possivelmente conhecessem Marta, mas não alcançou sucesso.

Esses episódios enchem a vida de José de amargura, melancolia e culpa, justificando, em certa medida, o fato de não assumir relacionamento amoroso sólido com mais ninguém, entregando-se a diversas e passageiras aventuras românticas. Tais atos revelam a nostalgia de uma personagem que vive no plano do que poderia ter sido, sem realização plena como sujeito no tempo presente, desesperançosa em relação ao futuro.

Júlia fica extremamente perturbada diante da história contada por José. Ela procura seus “dois homens preferidos” (MACEDO, 2006, p. 64), Carlos Ventura e Duarte Fróis, na esperança de que eles dissessem o que ela poderia fazer com as revelações do novo amigo. Primeiro conversou com Carlos Ventura, espécie de tutor para assuntos profissionais: “o jornalista protetor com quem não se importava de ir para a cama porque ele gostava” (ibidem). Depois, encontrou-se com Duarte Fróis, amigo de infância: “um jovem diplomata com quem havia muito tencionava ir porque ainda não tinha ido, pelo menos no sentido literal do termo” (ibidem).

Esses dois homens, apesar de não se conhecerem, expressaram idêntica opinião a Júlia sobre o assunto. Para eles, ela não poderia fazer nada para ajudar a encontrar a Marta Bernardo, uma vez que já haviam se passado muitos anos. Porém, Júlia aproveitou-se do relato do Senhor Doutor para levar a cabo o projeto de escrita de um romance, procrastinado há tempos. O passado de José Viana e Marta Bernardo renderia boa história, principalmente se o foco da narrativa se voltasse para a razão pela qual ela não fora encontrada, tal como sugeriu Carlos Ventura.

Com o pretexto de ajudar José Viana a encontrar ou descobrir o que acontecera com Marta Bernardo, Júlia dedica-se a buscar informações sobre o assunto do seu futuro romance. Para tanto, anda pela cidade, percorrendo os lugares que Marta e José frequentavam, faz anotações e reflete sobre as possibilidades plausíveis de desfecho da história a respeito da



mulher desaparecida. Também em função do propósito da escrita, Júlia tenta se portar como se ela fosse realmente a Marta Bernardo, tentando por momentos sentir o que talvez a outra sentira na época. Júlia recorre a essas artimanhas e às roupas e utensílios que pertenceram a sua mãe para compor a personagem do romance que no final das contas nunca fora escrito.

Essas atitudes concordavam com o objetivo de construir uma trama plausível sobre Marta Bernardo. Assim, Júlia misturou fatos reais, baseados na história que José lhe contara e nas informações que obtivera com suas pesquisas, com fatos resultantes da sua fabulação para criar um relatório que inventava a morte de Marta Bernardo e representava espécie de intertexto com o romance que pretendia compor. Através do relatório, Júlia reescreve a história de José Viana, restaurando o passado do país e mesclando-o com o momento histórico presente de Portugal, engendra personagens e forja depoimentos, operando mudanças na vida de José, pois: “escreve-se, e aconteceu. [...] não é necessário fazer as coisas para as coisas terem acontecido. A diferença era essa. Passarem a ter acontecido” (MACEDO, 2006, p. 161).

No fim da narrativa, Júlia reflete sobre o relatório fictício, admitindo que fora cruel ao inventar a morte da amada de um homem, criando pormenores situacionais e temporais. Por outro lado, mesmo que supostamente, o tal relatório mudara o curso da vida desse homem. José viu-se livre para voltar ao seu país natal, pois definitivamente aceitara que sua namorada morrera:

Porque graças à Júlia soubera finalmente como foi, por terrível que tivesse sido. Sentia que podia finalmente consentir que a Marta morresse também dentro de si. Não para a esquecer, não era isso, mas para a poder celebrar. Dar-lhe dentro de si o funeral que os dois precisavam que tivessem havido. Para finalmente poder deixá-la repousar. Para não continuar com essa espécie de alma penada a sofrer dentro de si (MACEDO, 2006, p. 219).

A narrativa que Júlia criara sobre o desfecho da vida do casal, a qual de certa forma representava uma usurpação da memória de um dos amantes, encoraja José a tomar as decisões que há tempos desejava: demitir a secretária, com quem tivera “meia dúzia de fodas” (MACEDO, 2006, p. 218), negociar o escritório de advocacia e todos seus clientes, desfazer-se da sua residência londrina e mudar-se para Portugal, definitivamente.

Por fim, descobre-se que o suplício de tântalo que abre o romance não se refere somente a José, conforme apontado anteriormente, mas estende-se a personagem Júlia de Sousa. Ela admite, em diálogo com sua cabeleireira, desejar algo que não pode ter:

De momento há três eles, que é como não haver nenhum. Um julga que eu quero ser outra. Outro, eu faço julgar que ele que ser outro. E o melhor dos três não quer ser nada. Mas para esse é que eu às vezes gostava de ser como ele gostaria que eu fosse. É o mais feio dos três e lava-se pouco (MACEDO, 2006, p. 228).

Com efeito, Júlia desejou ser Marta Bernardo na intenção de compreender a si própria. Sabendo da impossibilidade disto, encontrou na construção ficcional o meio de apropriar-se da história da namorada de José e reconstruí-la de acordo com a sua ótica criativa, fundamentada em plausibilidades. Assim, Júlia produziu efeitos de verdade sustentados nas suas escolhas narrativas.

A experiência de escrita e o mergulho na vida de outra pessoa levaram Júlia a agir como “menina crescida” (MACEDO, 2006, p. 235). Suas decisões e seus atos passaram a serem guiados pela sua vontade. Afinal, tornara-se uma mulher: “a saber o que quer” (ibidem).

#### 4.1 As personagens e suas relações

*É perfeitamente normal os escritores às vezes sentirem-se envergonhados pelos comportamentos que imaginam para as suas personagens. Que pode acontecer aos melhores. Se calhar mesmo só a esses. A solução é esquecer e mudar de rumo. Ou pelo menos consultá-las, saber das próprias personagens o que são capazes e não capazes de fazer e de pensar. Elas dizem sempre. Não como gente, é claro, mas como personagens (MACEDO, 2006, p. 181).*

##### 4.1.1 Protagonista: Júlia de Sousa

Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes (Júlia de Sousa), protagonista da trama de *Sem nome*, é uma jovem jornalista que deseja escrever um livro. Em uma viagem turística a Londres, fica presa no aeroporto com problemas na data de nascimento presente nos documentos de identificação. Isto leva os policiais ingleses a perceberem semelhança em seu nome com o de Marta Bernardo.

Portanto o polícia da imigração no aeroporto de Londres deve ter escrito Maria com um i que parecia t, transformando Maria em Marta ao presumir que numa portuguesa Maria contava o nome e não era apenas uma espécie de hímen batismal, e Bernardo ou Barnardo em vez de Bernardes, talvez porque há uma instituição britânica de lares para crianças desvalidas chamada Dr. Bernardo’s em homenagem ao benemérito fundador. E também porque não só os burocratas semiperiféricos cometem erros (MACEDO, 2006, p. 59).

Esse equívoco liga a jornalista ao advogado José Viana, chamado ao aeroporto para defender a moça. Este, que coincidentemente fora namorado de Marta Bernardo, encontra outras semelhanças entre Júlia e Marta, como aparência física e endereço de residência em Lisboa.

Apesar da inverossimilhança que caracteriza tal relato, este constitui o conflito que desencadeia todos os outros eventos da urdidura narrativa. Júlia encontra na história da mulher com a qual fora confundida a possibilidade de realização do projeto romanesco. A construção da identidade da protagonista é atravessada pela redação do romance, o qual, entretanto, não é de fato escrito até a última linha da narrativa.

A história de Júlia é encadeada nesses eventos, mostrando a transição que conduz a protagonista a mudanças de personalidade. Ao longo da narrativa, percebe-se que Júlia abandona o caráter ingênuo e um pouco infantil de uma jovem que guia sua vida com base em um mundo da fantasia do faz-de-conta, assumindo a personalidade de mulher adulta, decidida, dona de si e de suas vontades, que sabe o que quer. Sobre a protagonista, Silva argumenta:

Júlia adquiriu uma capacidade de visão contextual, politizada, que não demonstrara até então [...] passou a simbolizar plenamente o mundo à sua volta, estabelecendo relações (falsa, arbitrarias, como tudo que se constitui pela linguagem, mas mais saudáveis do que a crença de que o mundo e o indivíduo são uma coisa só) com o mundo, finalmente entendido como “o que não é ela”, o outro que a inserção na ordem do Simbólico constitui aos torná-la Sujeito (SILVA, 2008, p. 7).

Em determinados momentos da trama, Júlia busca ser Marta, sentir, pensar e vestir-se como ela, apropriando-se da história da namorada de José por meio do faz-de-conta. Entretanto, isso configura uma forma de Júlia se relacionar com sua subjetividade, conforme ela admite no relatório que escrevera ao advogado: “Embora, como já disse, por vezes me sinta como se tivesse ido em busca de mim própria” (MACEDO, 2006, p. 123). Na tentativa de ser outra, trouxe o jogo de faz-de-conta para seu viver: “No fundo a Júlia só inventava enredos para poder ser parte dos enredos que inventava” (MACEDO, 2006, p. 205). Com isso, torna-se “sem nome”, de certo modo, perdendo a essência de si mesma:

Tinha-se tornado dona da memória dos outros e achava que portanto também, pela primeira vez, senhora de si própria. Livre. Poderosa. Sem nome. Com o nome que escolhesse conforme as circunstâncias e as necessidades das pessoas em que se transformasse. “Nunca me importei de não ser eu”, tinha dito ao Duarte (MACEDO, 2006, p. 161).

A história de Marta e a experiência da escrita proporcionam a Júlia refletir sobre si e sobre seus comportamentos. A jornalista passa a considerar que ser ela ou ser o outro não é indiferente. A partir disso, começa a assumir posicionamentos mais maduros em relação ao mundo e às pessoas.

A sexualidade é questão marcante da personalidade de Júlia, a qual configura um dos vieses representativos da emancipação feminina da atualidade. Esta é uma das formas através das quais a personagem exerce autonomia sobre suas escolhas, seja através de relacionamento por conveniência, como mantivera com Carlos Ventura para agradecer favores profissionais,

seja no jogo ficcional de sexualidades estabelecido com Duarte Fróis. De uma ou de outra forma, ela age conforme a sua vontade.

Júlia assume um lugar na relação amorosa entre homem e mulher que se afasta da posição de objeto de desejo masculino. Não se porta de forma passiva, mas exerce o papel de mulher controladora: “Quando [Carlos Ventura]<sup>3</sup> ia sair pediu-lhe que ficasse um pouco mais, conduziu-o gentilmente para o quarto, era seu modo de lhe agradecer” (MACEDO, 2006, p. 71).

Para Beauvoir, essa posição é um modo de a mulher encontrar sua essencialidade e viver sua liberdade: “A mulher sente no homem desejo e respeito a um tempo; se a deseja em sua carne, reconhecendo sua liberdade, ela se reencontra como o essencial no momento em que se faz objeto, ela continua livre na submissão a que consente” (BEAUVOIR, 1980, p. 141).

Tal essencialidade se faz presente em Júlia na forma com que sente prazer e entrega-se à relação amorosa: “Sabia-se atraente, cuidava-se meticulosamente, olhava o seu corpo ao espelho com agrado, mas o prazer que alguma vez sentira com os homens a quem deixava usá-lo foi sempre apenas o de sentir o prazer deles dentro de si” (MACEDO, 2006, p. 72).

A autonomia da protagonista para gerir sua vida é aplicada na relação sexual, a qual não é experimentada como forma de autoafirmação, mas como um modo revelador de sua liberdade. Porém, a autonomia de Júlia não fica restrita somente à questão sexual: ela detém total poder de decisão sobre os diferentes aspectos da sua vida, como aponta o narrador:

Júlia nunca fora econômica, nem em relação a dinheiro nem a si própria. Assim ao menos já não precisava de fazer traduções, sobretudo as comerciais, mas ultimamente também as que embora menos bem pagas sempre preferira, dos romances de qualidade mediana que os editores lhe mandavam quando tinham pressa e os tradutores melhor credenciados estavam ocupados com ambições mais altas (MACEDO, 2006, p. 61).

Júlia representa a emancipação feminina iniciada pelas mulheres da geração de Marta: “Dantes era só filhos família, como este teu escravo. Agora até as mulheres embaixadoras. E ministras” (MACEDO, 2006, p. 89). Tal transição mostra que um modo de vida está prescrevendo, aquele fundamentado em regras que excluem e desconsideram a subjetividade feminina, abrindo um espaço cada vez maior para a participação da mulher no mercado de trabalho, na política e na cultura.

---

<sup>3</sup> Grifo meu.

#### 4.1.2 *Personagens secundárias*

A trama do romance macediano, *Sem nome*, gira em torno de cinco personagens fundamentalmente: Júlia de Sousa, Marta Bernardo, José Viana, Carlos Ventura e Duarte Fróis. Pode-se destacar também Dr. Sereno e Lisa Costa, personagens que participam rapidamente da história.

Marta Bernardo é uma presença ausente, como define o narrador: “Presumida presa, desaparecida, morta. Como se tivesse desacontecido. A presença da ausência” (MACEDO, 2006, p. 19). Uma presença porque ela desencadeia as ações relatadas no romance: em função de Marta a trama se desenvolve, ela é uma presença estruturante da narrativa. Porém, trata-se de uma personagem desaparecida, que existe somente na memória de José Viana e nas fabulações de Júlia de Sousa. Através dessas conhecemos a história de Marta: namorada de José Viana durante a época em que ambos eram camaradas do PCP, por volta dos anos de 1970. Ela desaparecera sem deixar rastros no período em que seu amante desertou do serviço militar, fugindo de Portugal e, assim, contrariando os pressupostos do partido. Para o PCP os militantes deviam ir com o exército português para a guerra a fim de subverter os companheiros de combate, enfraquecendo o conflito.

Marta tinha origem humilde, o pai estudara pouco e era operário em uma empresa, enquanto a mãe dedicava-se exclusivamente aos afazeres domésticos. Marta tivera seus estudos custeados pelos chefes do pai. Após concluí-los, mudara-se para Setúbal, onde fora trabalhar como secretária em uma firma de conservas. Neste período, fora recrutada pelo PCP, motivo pelo qual foi viver em Lisboa, um ano depois. Ela reunia as qualidades essenciais de um camarada: “Temperamento rebelde, a querer entender o porquê das coisas, curiosidade intelectual insaciável, trabalhadora, destemida, a militante ideal para o Partido” (MACEDO, 2006, p. 35).

A personalidade de Marta e seu envolvimento com o PCP eram alvos de desaprovação dos pais, fato que a levou a afastar-se deles. O ideal de Marta, trabalhar e tornar-se independente, bem como sua consciência política, contrariava a ordem social e a política estabelecida por António de Oliveira Salazar, a qual era fielmente seguida pelos pais da personagem em questão. O destino prescrito às mulheres pelo regime salazarista previa a formação católica, a educação para a maternidade e a formação de esposas abnegadas, tal como a mãe de Marta. Sobre a situação das mulheres portuguesas na época salazarista, Rocha (2011) argumenta:

Na ditadura salazarista, a função da mulher portuguesa - virtuosa, digna e modesta - seria a de formadora de um lar, por isso, a disciplina economia doméstica era ofertada nas escolas. O trabalho fora de casa seria imprescindível ao homem e não à mulher, conforme teor de seu discurso de março de 1933: o trabalho da mulher do lar desagrega este, separa os membros da família, torna-os um pouco estranhos uns aos outros. Desaparece a vida em comum, sofre a obra educativa das crianças, diminui o número destas; e com o mau ou impossível funcionamento da economia doméstica, no arranjo da casa, no preparo da alimentação e do vestuário, verifica-se uma perda importante, raro materialmente compensada pelo salário recebido (ROCHA, 2011, on-line).

A militância comunista de Marta motivou a perseguição da polícia política do regime: fora presa e submetida a tortuosos interrogatórios e sucessivos estupros, dos quais resultou a impossibilidade de gerar filhos. Algum tempo depois desses acontecimentos, ela conheceu José, com quem viveu até seu desaparecimento. O desfecho de sua história é elaborado por Júlia, que constrói um enredo plausível para a morte de Marta, como se estivesse a escrever um romance.

A representação política e histórica dessa personagem é um dos vieses que dão razão ao título da obra:

Sobre a Marta Bernardo ter ficado a ser só um nome para os outros. Não sobre a pessoa que ela tinha continuado a ser ter ficado sem nome para os outros. O que era completamente diferente. Sem se saber se estava viva ou morta. Uma espécie de fantasma para os outros, mas uma pessoa de carne e osso lá onde estivesse (MACEDO, 2006, p. 233).

Marta representa, assim como aponta Ribeiro (2010), uma geração de pessoas que tiveram seus nomes retirados pelo governo autoritário de Salazar. O desaparecimento de Marta remete às várias formas pelas quais os opositores ao regime tinham sua identidade usurpada: obrigação de viver na clandestinidade, exílio forçado no estrangeiro e constantes assassinatos. Essas medidas cruéis forçavam o escamoteamento de identidades, conforme simbolizado pela personagem Marta.

José Viana, advogado, formado em Lisboa, foi militante do PCP juntamente com Marta Bernardo. No entanto, ele compunha o setor dos intelectuais e não dos operários como a namorada; logo, ocupava um nível hierárquico superior, na visão da polícia política.

José Viana fugiu de Portugal em um navio de carga holandês, livrando-se de servir nas guerras coloniais em África. Refugiou-se em Londres, onde se tornou um renomado advogado da comunidade portuguesa na Inglaterra, através da rápida e impressionante ascensão na *Inns of Court*, fruto da sua capacidade sagaz de burlar as regras. Essa particularidade do caráter de José Viana marca sua atividade profissional. Arditosamente, vale-se das conversas no bar *Wig & Pen*, onde encontra seus colegas advogados, para ganhar causas aparentemente perdidas:

O bar *Wig & Pen* tornou-se portanto utilíssimo para as suas manobras fictícias com destinos reais, não sendo poucos os casos perdidos que ganhou por ter

codificadamente sugerido aos colegas da acusação que ia seguir uma linha de defesa que depois, no tribunal, não seguia, apanhando-os de surpresa e tornando irrelevante toda a argumentação contrária que haviam laboriosamente preparado (MACEDO, 2006, p. 16).

O sucesso profissional não significou realização pessoal, já que o passado deixou grande vazio na existência de José Viana, causado pela trágica história amorosa com Marta Bernardo. Os constantes encontros sexuais de circunstância ou a longa relação de amor casual com a secretária não fizeram com que ele fosse capaz de esquecer o desaparecimento da namorada portuguesa. O avanço da idade não ofuscou seu desespero de viver diante da presença ausente de sua amada, antes aprisionou-o em uma vida de prazeres momentâneos: “a sentir que mesmo nos prazeres de ocasião que teimosamente ia cultivando estava a viver a sua vida de passagem, como se as suas três décadas de Londres não fossem mais do que um longo parêntese entre a Marta Bernardo e ninguém” (MACEDO, 2006, p. 19).

José Viana compreende que envelhecera ao perceber que está “a olhar para os espelhos com olhos jovens, os espelhos é que padeciam de rugas e de cinzas” (MACEDO, 2006, p. 12). O conflito da velhice é mais um motivo de melancolia, desencadeado, sobretudo, por uma moça que cedera seu lugar no trem para José sentar. Enquanto ele a olha com desejo de conquista, a moça considera-o um idoso que merece a preferência no assento:

Tudo por causa daquela puta do metrô, a fazê-lo sentir-se sem o direito de desejar os corpos núbéis que desejava, a torná-lo consciente do grotesco das suas carnes flácidas a transbordarem junto a ventres lisos, nádegas firmes, cinturas, pernas, seios, a fonte macia dos segredos, lábios provando o gosto das marés, o cheiro morno do verão depois da chuva (MACEDO, 2006, p. 28).

Tais acontecimentos levam José Viana a mexer em coisas que lembram suas aventuras amorosas londrinas e a encarar a solidão em que está mergulhado, em função de um passado que nunca deixa de lhe atormentar. A lembrança de Marta é o fantasma que tortura a vida de José, enchendo-a de nostalgia por tudo que ele poderia ter vivido, mas que não viveu, em função de seu aprisionamento ao passado:

A única explicação que por enquanto se pode adiantar é que é perigoso mexer em papéis velhos. Quando menos se espera, salta do meio deles uma voz a intrigar que talvez sim talvez não, vidas alternativas a desarrumarem o presente com o passado. Se alguém que a gente julga ter conhecido como a nós próprios se vem de repente anunciar como quem nunca foi, ou mais grave ainda, se alguém que a gente não conhece nos vem de repente dizer que é quem nunca teria podido ser, torna-se um pouco mais difícil continuar a acreditar que nós próprios somos quem estamos a ser (MACEDO, 2006, p. 12).

José Viana chegou a Londres no início dos anos 1970, identificando-se no Consulado Português como perigoso comunista, portador do pseudônimo Bernardo. Ele representa a geração de jovens que viveram as aflições do regime salazarista:

José Viana, como tantos outros, achava dever persuadir-se de que tinha de ficar para pensar depois, mesmo que não fosse apenas propaganda anti-soviética, mesmo a sentir-se moralmente contaminado. Entretanto também por isso culpava o regime, a Censura, a Pide e a guerra, que não lhe deixavam alternativas menos dúbias (MACEDO 2006, p. 34).

José Viana é um homem de meia-idade com medo de se libertar do passado e de já não ter futuro porque a sua história de vida é motivo de imensa culpa: por sair de Portugal sem se despedir dos pais e de Marta. Ele representa a parcela da geração das pessoas que vivem um presente inundado pelo sofrimento resultante das consequências das atitudes tomadas em momentos de desespero por sobrevivência e dignidade, durante a ditadura salazarista. Muitas vezes essas atitudes causaram danos irreparáveis às pessoas, assim como aconteceu com José e com tantos jovens portugueses. O inevitável afastamento do país natal, forçado pela repressão do governo em função da sua oposição ao regime, alterou profundamente o curso da vida de José Viana. Durante muito tempo, fora atormentado pela culpa da fuga que lhe distanciou definitivamente de sua família e da namorada, frustrando seus projetos para futuro. Os pais morreram algum tempo depois de ele fugir para Londres e Marta desapareceu sem deixar rastros.

O encontro com Júlia de Sousa configura um marco na vida de José, pois foi a mentira contada por ela por meio de uma narrativa plausível sobre o que ele não conseguira aceitar, o provável falecimento da mulher amada, que provocou a reviravolta na sua pacata e angustiante vida. Sobre José Viana, Ribeiro (2010) considera:

O encontro de José Viana com seu passado, que nos conduz à representação de uma personagem que deambula em alguma ficção portuguesa contemporânea – ex-comunista exilado por razões políticas principalmente para fugir à mobilização da Guerra colonial, o que no caso de José Viana tinha determinado a afastamento da sua namorada Marta, na figura de Júlia, como se de um acerto de contas com o passado se tratasse [...] (RIBEIRO, 2010, p.113).

O relato fictício da morte de Marta Bernardo, criado por Júlia, fez José se conformar com o passado trágico. Em função disso, conseguiu regressar a Portugal, projetando futuros e enterrando a nostalgia do passado fantasmático que lhe assombrara durante trinta anos. Enfim, era um homem livre: “A verdade é que há muito se não sentia tão bem, com tanta energia, tão jovem, tão activo” (MACEDO, 2006, p. 216). Após a revelação presente no relatório redigido por Júlia, José conseguiu lembrar serenamente de Marta e dos bons momentos que viveram, pois a angústia dessas lembranças se amenizou.

O jornalista Carlos Ventura ganha relevo na trama em função de sua relação com Júlia de Sousa, assim como acontece com Duarte Fróis. Juntos, eles representam um espaço de liberdade para a protagonista, manifestado no jogo de criar histórias e na relação amorosa.



Júlia experimenta com eles sua pretensa arte de compor faz-de-conta, empreendida no desejo de produzir um romance. Elabora diversas versões da mesma história, com ênfases e pormenores diferentes para cada um de seus ouvintes: “a contar a mesma história em paralelo aos seus dilectos e paralelos amigos Carlos Ventura e Duarte Fróis, àquele uma versão jornalística e funcional, a este uma elaboração gótica” (MACEDO, 2006, p. 90).

As conversas que Júlia mantém com Carlos Ventura e Duarte Fróis são um dos meios através dos quais ela tece suas tramas ficcionais, uma espécie de pré-narrativa do suposto romance. Pereira (2009), em sua análise sobre Júlia de Sousa, colabora com esse argumento:

Aprendiz de artista, de mulher e de revolucionária, a protagonista, a partir de seu relacionamento com Carlos Ventura, José Viana e Duarte Fróis - e mesmo com a presença ausente de Marta Bernardo -, realiza um exercício de arte como artefato e artifício, fingimentos dos faz-de-conta que lhe ensinam o levante operado pela ficção (PEREIRA, 2009, p. 3).

A relação de Júlia com Carlos Ventura e Duarte Fróis também representa a liberdade sexual vivida pela mulher contemporânea, a qual não se estabelece conforme padrões convencionais. Assim como em *Pedro e Paula*, o sexo não se resume a mecanismo de reprodução, antes representa uma experiência de prazer. Em *Sem nome*, Júlia vive tal experiência de modo diverso: fisicamente com Carlos Ventura e verbalmente na união com Duarte Fróis.

O jornalista impulsiona a carreira de Júlia Sousa no jornal; como forma de agradecimento, Júlia incita um relacionamento amoroso casual entre eles:

A partir daí aconteceu de novo várias vezes irem para a cama sem que tais encontros se tornassem numa rotina ou numa obrigação, o que era bom para os dois, embora, como todas as escolhas livres, ao mesmo tempo tivesse levado a expectativas de recorrência. Mas também sem que se criasse entre eles uma intimidade maior do que da primeira vez, o que seria bom ou não. Faziam amor em silêncio, a verdadeira conversa era a que tivesse havido antes e recomeçasse depois. A principal diferença foi que passara a tratar-se por tu, mesmo em público (MACEDO, 2006, p. 71).

Carlos Ventura, apesar de ser um homem tímido, magro, feio, desajeitado e que usa óculos grossos, está acostumado a aventuras com diversas mulheres, gosta da companhia delas e elas apreciam estar com o jornalista. Logo, a relação fortuita com Júlia lhe apetece. Ele também é um exímio interlocutor para os assuntos referentes à escrita, portador de opiniões plausíveis e críticas.

A relação de Júlia com o amigo de infância Duarte Fróis envolve sentimentos, não obedecendo às mesmas regras dos encontros esporádicos mantidos com Carlos Ventura. Com este, “tudo era mais fácil do que com Duarte [...], era só preciso uma espécie de lubrificação de vez em quando, como para os automóveis circularem sem problemas” (MACEDO, 2006, p. 92), tal como ironicamente afirma o narrador sobre o envolvimento de Júlia e do jornalista.

Duarte é um jovem diplomata com o qual Júlia convivera durante as fases da infância e da adolescência, no período das visitas a casa paterna, nas férias de verão alternadas de ano em ano, pois a residência do pai se localiza próximo à casa da família de Duarte. Os pais do amigo de infância da protagonista são católicos tradicionalistas, os quais, por desaprovar o casamento da mãe dela com um sindicalista de Lisboa, persuadem o pai de Júlia, a qual tinha então nove anos de idade, a submetê-la a exame íntimo.

Quando crianças, Júlia e Duarte têm o primeiro aprendizado sexual em uma brincadeira de doente e médico, na qual descobrem as diferenças entre seus corpos. Na idade adulta, os dois mantêm uma relação fundamentada mais em sentimentos e amizades do que em contato físico e erótico. Isto fica expresso na presença de Duarte em momentos difíceis da vida de Júlia, como durante a doença e a morte da mãe. A amizade de infância estabelece entre eles uma intimidade fácil e natural, bem como um amor genuíno. O envolvimento sexual fica no plano do faz-de-conta, assim como ocorrera na brincadeira do passado, transformando-se em um jogo de sexualidades. Este se fundamenta em fingimentos e na imaginação de uma vida homossexual para Duarte levada a cabo por Júlia.

A personagem Dr. Sereno aparece pela primeira vez no terceiro capítulo, titulado *Diletantes*. Membro leal do PCP, ele tem a missão de controlar os emigrados políticos portugueses que chegam a Londres, onde residira do fim dos anos sessenta até meados dos setenta, época da Revolução dos Cravos em Portugal. Conhecido pelo “risinho grasnado – eh eh” (MACEDO, 2006, p. 29), característico da sua fala e das mensagens confidenciais enviadas aos outros membros do PCP, tem o olhar firme, como seu admirado Álvaro Cunhal, histórica autoridade comunista portuguesa e militante opositor do Estado Novo.

Dr. Sereno possui acesso às informações sobre todos os portugueses que residem em Londres antes de qualquer pessoa:

[...] gostava que lhe contassem o que houvesse para saber sobre os outros portugueses em Londres, o que, saborosas histórias de godas à parte, que ninguém de juízo perfeito desperdiçaria nos seus ouvidos puritanos, era evidente que já sabia antes de todos. Tanto assim que ia diagnosticando cada nome mencionado com um epíteto escolhido da sua escala Richter de desprezo político: “diletante”, “oportunista”, assim por diante até “provocador” e, supremo insulto, “trotskista” [...] (MACEDO, 2006, p.31).

Assim, como não poderia deixar de ser, logo que José Viana desembarca em Londres o Dr. Sereno toma conhecimento da ficha de inscrição que ele preencheria no Consulado de Portugal, desprezando-o imediatamente. O advogado se negara a agir de acordo com os postulados comunistas, chegando a Londres sem o apoio do PCP. O Dr. Sereno representa a

alusão explícita ao PCP como um dos fortes mecanismos de ataque ao regime repressor de Salazar.

Por fim, temos a secretária *Miss Lisa Costa*, usada por José para compensar os vazios de alma causados pela perda de Marta. Ela existe enquanto forma de diversão e válvula de escape de José “para continuar a viver como se a vida tivesse continuado depois do desaparecimento de Marta Bernardo” (MACEDO, 2006, p. 17).

*Miss Lisa Costa* dedica-se inteiramente a José Viana, cuidando e organizando a vida dele e o escritório de advocacia. Entretanto, para ele a secretária é tão somente a forma corporal do seu desespero, o meio para fugir durante alguns instantes da culpa pelo passado. A atitude sacrificial da secretária, a qual abre mão de sua vida para viver em função do seu chefe, homem por quem é apaixonada, acentua a tensão instaurada pelo passado no presente da narrativa.

#### **4.2 Da Guerra colonial e da Guerra Fria ao discurso salazarista**

O contexto histórico que envolve o enredo de *Sem Nome* é essencial para compreender a representação feminina suscitada pela protagonista da narrativa, assim como em *Pedro e Paula*. Esses romances representam importantes momentos recentes da história de Portugal. Com isso, compreende-se que a interpretação da condição da maioria das mulheres portuguesas contemporâneas permitida pelo texto de Helder Macedo é atravessada pelos diferentes momentos da História abordados nas obras.

Observa-se que os fatos históricos portugueses aparecem incorporados a eventos mundiais. No romance *Sem nome*, mesclam-se fatos como a Guerra Fria com a marcante guerra colonial que Portugal manteve em África, durante a ditadura salazarista. No romance *Pedro e Paula* conforme foi apontado, a Segunda Guerra Mundial, acontecimento histórico de alcance global, aparece relacionada ao Estado Novo português.

Dantas (2009), ao refletir sobre a obra literária em questão, atesta que a referência a fatos históricos adquire sentidos que ultrapassam o mero detalhe de ambientação narrativa. Ele argumenta que os dramas vivenciados pelas personagens macedianas estão carregados de significado histórico, pois se relacionam sensivelmente a eventos do passado português.

Com efeito, a relação estabelecida nos romances entre as questões históricas é determinante para a significação do texto e para a representação das personagens. Essa relação traz pormenores do real que envolvem as ações dos seres fictícios que habitam os

romances citados, transmitindo paradigmas de comportamento, de mentalidade e de personalidade.

Chama-se atenção para a comparação que o narrador de *Sem nome* estabelece entre a guerra colonial e a Guerra Fria:

A guerra quente nas colônias e a fria no resto do mundo eram ao tempo grandes catalisadores, inestimáveis agências de recrutamento para estudantes com futuros tão duvidosos quanto era certo que não podiam acreditar em nada que cheirasse a propaganda do regime (MACEDO, 2006, p. 34).

Essa citação refere-se à posição singular de Portugal em relação ao restante da Europa e do mundo, mostrando discrepância nas experiências vividas em um mesmo período: de um lado, há o colonialismo tardio de Portugal, afastado do reordenamento mundial do pós-guerra; de outro lado, a Europa em meio a processos de descolonizações, com os Estados Unidos assumindo hegemonia econômica.

Sobre a posição isolada de Portugal, durante a época salazarista, Ribeiro observa:

Salazar verbaliza o mito da nação pluricontinental e plurirracial. Aprisionando um país, pobre e isolado, num discurso que apelava a sedutoras memórias nacionais, a imperativos morais tão transcendentais como a preservação dos valores do Ocidente europeu e trazendo proféticas promessas de uma grandeza futura, Salazar oferecia de novo aos Portugueses uma pátria única, exemplar e feliz, cobiçada pelos estrangeiros. Ao exterior, Salazar mostrava o país portador de uma missão providencial de importância capital na preservação dos valores cristãos ocidentais em África, pela criação de sociedades multirraciais como única esperança de salvação (RIBEIRO, 2004, p. 160).

As palavras da autora apresentam resumidamente a ideia da propaganda nacionalista de Salazar, a qual consiste em uma das principais justificativas para a guerra colonial: a salvaguarda da civilização cristã ocidental. Isto fortalece a imagem difundida durante o Estado Novo de um Portugal como centro do mundo, detentor da missão de unir a humanidade através da doutrina cristã. Porém, esse discurso distancia-se da realidade imoral dos atos políticos e ideológicos praticados pelo regime, particularizados pela violência, censura e repressão. Em função disso, Ribeiro afirma: “Salazar tinha encontrado a fórmula também ela <<mágica>>, para a conservação intransigente do seu regime colonialista que toda a evolução do mundo negava.” (RIBEIRO, 2004, p. 164). Essa questão relaciona-se às palavras do narrador macediano, conforme citação, pois elucida a descrença da população na propaganda salazarista. A crescente perda de confiança gera insatisfação popular, ocasionando a ampliação da oposição ao regime, pois “oficialmente não havia nem guerra nem colônias, a despeito da evidência dos amputados a calcarem com muletas as ruas de Lisboa.” (MACEDO, 2006, p. 34). O romance *Sem nome* apresenta um das facetas dessa oposição: a militância comunista.

O período do Estado Novo envolve a história de José Viana e Marta Bernardo, sendo constantemente revisitado na trama por Júlia de Sousa, através da tentativa de escrita de um romance sobre o passado daquelas personagens. Diante disso, percebe-se que, apesar de a trama se desenrolar no período histórico referente ao Portugal contemporâneo, cerca de quase trinta anos após o fim da ditadura estabelecida por Salazar, as marcas deste evento estão fortemente presentes nas pessoas que viveram durante o período repressor, como é o caso de José Viana.

A alusão à Guerra Fria para comentar um acontecimento essencialmente português não ocorre por acaso. Há minúcias referentes a esses fatos históricos que permitem tal comparação.

A Guerra Fria diz respeito ao conflito político, econômico e ideológico entre as duas grandes potências saídas da Segunda Guerra Mundial, o qual dividiu o mundo em bloco capitalista, liderado pelos EUA, e bloco socialista, comandado pela URSS, por mais de quatro décadas. Nesse contexto, o termo guerra não diz respeito à luta armada, mas às profundas divergências entre os dois blocos e a grande hostilidade entre eles.

Conforme explicam muitos historiadores, a Guerra Fria eclodiu com o programa de ajuda global e sistemática à reconstrução europeia proposto pelos Estados Unidos, o chamado Plano Marshall. Fundamentado em um viés substancialmente capitalista, o programa tinha o objetivo de restabelecer a economia europeia e combater a fome, a pobreza, o desespero e o caos gerados pela Segunda Guerra. Entretanto, a União Soviética não somente recusou a proposta desse plano, como impôs a aceitação da recusa aos outros países da sua área de influência, essencialmente a Alemanha Oriental e os países do leste europeu, tais como Bulgária, Hungria, Polônia, Tchecoslováquia, Romênia e Albânia. Em função disso, ocorreu a formação de dois campos econômicos opostos: um, a ocidente, que aceita o Plano Marshall, capitalista; outro, a leste, que o recusa, socialista.

O narrador de *Sem nome* transporta essa polaridade para a narrativa, afirmando que os americanos eram a favor da guerra colonial e os russos contra. Isto é reforçado com a autodefinição de José Viana como “perigoso comunista ao serviço de Moscou” (MACEDO, 2006, p. 33). A relação entre José e Moscou fundamenta-se no comunismo. Moscou é a atual capital da Rússia, centro da antiga URSS, e José fora militante do Partido Comunista Português, PCP. Enquanto os comunistas de Moscou lutavam na Guerra Fria contra o capitalismo, os comunistas portugueses guerreavam contra a ditadura, a repressão e a guerra colonial.

Para os Estados Unidos, Portugal servia como ponto geoestratégico de defesa contra o comunismo mundial. Contudo, para o governo português, apoiar o bloco capitalista significava exigir garantias de não aprovação das resoluções contra a política colonial do Estado Novo (SANTOS, 2009). Apoiar a guerra colonial interessava aos EUA como meio de manter Portugal como seu aliado.

A alusão feita a Moscou, na definição da personagem José Viana, concede ênfase à questão comunista que faz parte da urdidura narrativa. Segundo consta na parte inicial desse capítulo, concernente ao enredo de *Sem nome*, as vidas de José Viana e Marta Bernardo são determinadas pela militância junto ao PCP.

O PCP ganha força por volta de 1941 com a publicação do jornal *Avante!*, recorrendo a um discurso antifascista com vistas à independência e unicidade nacional (NEVES, 2008). Os comunistas portugueses se mostravam arduamente empenhados em defender a liberdade; com isso, formavam forte oposição ao regime ditador.

Além disso, o PCP contrapõe-se ao afastamento de Portugal do convívio com as outras nações, configurando-se como país à parte da nova organização internacional que avultara após a Segunda Guerra Mundial:

Para os comunistas de Portugal está a nascer uma nova era dos povos que se exprime através de um novo protagonista mundial, o movimento das nações, movimento composto pelas duas grandes potências vencedoras da guerra (a URSS, sobretudo, mas também os EUA), pelos novos países de Leste, por países ocidentais renascidos como a França e a Itália (onde os comunistas estiveram na linha de frente das resistências ao nazi-fascismo) e pelos países nascidos da primeira vaga de independências coloniais. Ao PCP reorganizado cabe empenhar-se na constituição de uma entidade nacional portuguesa que engrosse as fileiras do movimento das nações (NEVES, 2008, p. 44).

O programa partidário do PCP possuía estratégias revolucionárias que previam o desenvolvimento econômico em etapas, as quais visavam a harmonizar economicamente classe e nação. De acordo com Neves (2008), os comunistas portugueses objetivavam estabelecer o desenvolvimento harmonioso dos setores e dos recursos da economia nacional. Isso contribuiu para a compreensão do anticolonialismo levado a cabo pelos comunistas de Portugal, pois combater a exploração colonialista se tornara determinante para o estabelecimento da futura nação comunista.

Diante desses pressupostos, não é difícil compreender a intensa perseguição sofrida pelos partidários do PCP durante o salazarismo, conforme ocorreu com a personagem Marta Bernardo.

Sobreposto ao enredo, há o contexto histórico-político contemporâneo de Portugal. Marcado por tensões no governo do país, pela morte de Maria de Lourdes Pintasilgo,

primeira mulher a exercer o cargo de primeiro-ministro, e pela emergência do Partido Nacional Renovador (PNR), formado por ideais nacionalistas.

Conforme define Costa (2011), o PNR representa o mais recente desenvolvimento na história das organizações e partidos de extrema-direita em Portugal, composto por personalidades de feição salazarista, tal como é aludido por Júlia no relatório que escrevera para José Viana: “O grande medo é que o líder do partido minoritário da coligação, o ministro da defesa, que já foi caracterizado, com alguma graça, como uma espécie de salazarista pós-moderno, passe a ser a personalidade dominante do governo” (MACEDO, 2006, p 137).

As reflexões de José Viana fornecem um panorama da tensão que assola o governo do país, marcada pela dissonância entre os atos dos governantes e as aspirações da geração anterior. O governo que, aliás, era curiosamente composto por pessoas que se opuseram ao antigo regime:

Conhecera bem e respeitara o actual presidente da República no tempo das lutas estudantis e anos seguintes. Votara nele com alegria. Quando alguém como ele procede assim, esquecendo os valores que deveriam ter sido a razão de ter querido ter poder, a razão pela qual foi eleito pelo povo, está a legalizar o pior em nome do melhor. A piorar o pior. Até se tornar tarde demais. A preferir o legalismo à equidade (MACEDO, 2006, p. 145).

Tais apontamentos mostram que o romance denuncia impasses da História de um Portugal mais recente, propondo, de certo modo, a reavaliação da política portuguesa no sentido de reelaborar a postura dos políticos e da sociedade, cada vez menos engajada politicamente. Isto se dá pela rememoração da geração de pessoas que viveram nos anos do Estado Novo e tiveram suas vidas marcadas pelo período, pois assumiram posicionamentos políticos fortes, não alienantes.

### **4.3 Diálogos interliterários: Helder Macedo e José Saramago**

A leitura do romance *Sem nome*, assim como a de *Pedro e Paula*, revela que a estratégia de referenciação intertextual constitui importante aspecto da composição narrativa da obra macediana. Percebe-se que o romance partilha com outros textos literários uma série de elementos, reconfigurando-os, já que o autor insere tais elementos na organização da narrativa, concedendo-lhes nova significação. Conforme Helder Macedo (1992) defende em ensaio crítico, o autor intervém no seu texto através da organização estrutural, escolhendo certos fatos significativos em detrimento de outros, logicamente. O autor considera ainda que a tradição literária é cúmplice dos escritores e não inimiga destes, pois a alusão a outros textos representa o constante diálogo intertextual que constitui a literatura.

A construção estilística de *Sem nome* é marcada pela referência explícita a textos e escritores. Como exemplo dessa questão, cita-se parte da conversa entre as personagens Júlia de Sousa e Carlos Ventura, na qual este opina sobre os rumos da escrita do romance que aquela pretende escrever, citando escritores como José Saramago e Teixeira-Gomes:

Bom, o que me parece. Olha, depende. Se é mais uma história de duplos, dessas que andam a ser recicladas por aí desde que as clonagens as puseram de novo na moda, esquece e esquece já. Andas com isso na cabeça desde o Hamlet do Peter Brook. A ver duplicações em tudo. Se é sobre uma jovem mulher que aceita ser outra para um homem mais velho que desejaria que ela fosse a mulher que ele amou noutra tempo, é mais interessante, mas o Teixeira-Gomes já escreveu. Se não me engano também com uma Júlia e uma Marta à mistura [...]. Se a conclusão do romance é uma das mulheres supostamente idênticas matar a outra, o Saramago já fez isso no masculino (MACEDO, 2006, p. 194).

A alusão a estes escritores orienta a leitura de *Sem nome*, focalizada em uma relação de diálogo com a obra *Todos os nomes*, de José Saramago, um dos grandes escritores portugueses da geração pós-revolução dos cravos. Ele recebeu o prêmio Nobel de Literatura e alcançou considerável visibilidade no cenário literário mundial, tendo suas obras traduzidas para diversos idiomas.

Saramago é reconhecido pela singular fluência que concede ao seu texto: temática inusitada, centrada em questões sociais complexas e inquietantes, e peculiar tratamento da linguagem, marcado pela ausência de pontuação, pelo fluxo de pensamento com trocas de enunciador e por constantes digressões. O discurso direto aparece interligado ao indireto, as regras sintáticas são subvertidas em muitos momentos, percebendo-se certo esforço em reproduzir o discurso oral pelo forte tom de diálogo que estas marcas concedem ao texto.

Em *Todos os nomes*, publicado em 1997, essas questões constituem características marcantes. O romance narra a história do Sr. José, um homem de meia idade que realiza um trabalho mecânico, no qual não põe nada de si, atuando como modesto auxiliar de escrita na Conservatória Geral do Registro Civil. A narrativa é situada em um país não identificado e em um tempo cronológico não delimitado. O lazer do auxiliar é colecionar informações sobre celebridades, de modo que nas horas vagas ele se dedica a viver a vida dos outros. Por obra do acaso, essa pacata rotina é abalada, o Sr. José parte em uma busca sem sentido da história de uma mulher desconhecida, a qual termina por conceder sentido à sua própria vida.

A partir dessa história, aparentemente banal, o romance centra-se em temas sobre “os abusos, as irregularidades e as falsificações” (SARAMAGO, 1997, p. 13), denunciando o cotidiano burocrático, extremamente hierárquico e totalitário de uma repartição pública destinada a registrar nascimentos e mortes, a Conservatória Geral do Registro Civil. Esta



armazena documentos com os nomes de todas as pessoas que são registradas. Salma Ferraz (2012) define que:

A Conservatória Geral acaba sendo uma metáfora contemporânea às três parcas, ninfas gregas responsáveis pelo nascimento, amadurecimento (complicações durante a vida) e morte dos humanos, não-deuses – uma tecia, outra fiava e outra cortava a linha da vida. Afinal, o registro de nascimento chega novo, com o passar do tempo vão se acumulando na mesma pasta certidões, diplomas, requerimentos, até o dia em que chega o registro de óbito e todo o arquivo é destinado ao depósito, ao arquivo-morto (por assim dizer), e o ser humano retorna de onde veio: o pó (FERRAZ, 2012, p. 110-111).

O Sr. José é conhecido por seu espírito metódico e reservado e por ser um funcionário honrado. Ele vive em profunda solidão e aparente humildade numa pequena casa agregada ao prédio em que trabalha. Nas horas em que não está trabalhando na conservatória, dedica-se ao seu *hobby*, aparentemente inocente: “Colecção de notícias acerca de pessoas do país que tanto por boas como por más razões, se haviam tornado famosas” (SARAMAGO, 1997, p. 23). Este lazer torna-se motivo de transgressão das sólidas leis da Conservatória, respeitadas fielmente pelo protagonista. Ele conclui que sua coleção está deficitária, os recortes de jornais e revistas com notícias e imagens dos famosos não exaurem as informações sobre as celebridades. O secretário de escrita decide acrescentar dados a respeito da origem, paternidade, datas de batismo, de casamento e de nascimento nas fichas dos famosos que compõem sua coleção, para conceder aparência de completude aos arquivos. Tal decisão leva o protagonista a pesquisar nos registros da conservatória, as quais lhe fornecem dados identificadores das celebridades, tais como:

nome completo, sem lhe faltar um apelido ou uma partícula, a data e o lugar de nascimento, os nomes dos pais, os nomes dos padrinhos, o nome do pároco que o baptizou, o nome do funcionário da Conservatória Geral que o registrou, todos os nomes [...] pôde nele mais a satisfação e o orgulho de ter ficado a conhecer tudo (SARAMAGO, 1997, p. 27).

A pesquisa é realizada durante a noite, clandestinamente, quando todos os outros funcionários já não estão presentes e o lugar encontra-se vazio. Esse procedimento marca a primeira de muitas infrações cometidas pelo Sr. José, que começa a agir sem ordem ou autorização de seus superiores, a falsificar documentos, a desleixar-se não só com o trabalho como também com a aparência, e a faltar ao serviço. Tais atitudes em muito se distanciam da honradez característica de personalidade do funcionário da conservatória, o qual passa de funcionário competente e dedicado a objeto de admoestação e advertência, chegando a receber a punição de suspensão de salário.

Em uma das suas empreitadas de pesquisas noturnas nos arquivos da conservatória, em busca de fichas das pessoas famosas, acidentalmente, o Sr. José depara-se com a ficha de uma

mulher desconhecida. A partir disso, ele dedica-se obsessivamente a descobrir dados sobre ela, pois todos os nomes que compunham seu arquivo não fazem sentido, pois pouco informam sobre sua vida. O Sr. José percebe que conhecer a história e a intimidade de alguém é ir além de saber os nomes presentes nas fichas de identificação dos registros de nascimento e/ou de morte.

[...] à Conservatória só interessa saber quando nascemos, quando morremos, e pouco mais, Se nos casámos, se nos divorciámos, se ficámos viúvos, se tornamos a casar, à Conservatória é indiferente se, no meio de tudo isso, fomos felizes ou infelizes, A felicidade e a infelicidade são como as pessoas famosas, tanto vêm como vão, o pior que tem a conservatória Geral é não querer saber quem somos, para ela não passamos de um papel com uns quantos nomes e umas quantas datas [...] (SARAMAGO, 1997, p. 197).

Essa questão instaura o jogo de significações entre o título da obra de José Saramago e o título do romance macediano. A expressão “todos os nomes” adquire sentido equivalente a “sem nome”, pois não agrega especificidade nem significado à identidade de alguém, assim como acontece na história engendrada por Helder Macedo. Nesta, a personagem Marta Bernardo representa somente mais um nome no meio de tantos que constam nos arquivos de desaparecidos durante a ditadura salazarista, de tal forma que a nomeação perde significado: é como se ela não fosse nomeada, pois sua identidade se perde no emaranhado dos registros da ditadura. Na obra de Saramago, essa questão também ganha relevo, pois o Sr. José, apesar de ser a única personagem nomeada, pode significar qualquer outro nome, tendo em vista que para a Conservatória Geral do Registro Civil: “ser José, João ou Maria é não ter nome também” (PEIRUQUE, 2004, P. 107).

Diante disso, não soa estranho que no romance titulado *Todos os nomes* a maioria das personagens não receba nomes, sendo identificadas por uma qualidade, grau de parentesco em relação a outra personagem, cargo ou característica peculiar: o conservador geral, subchefes, auxiliares de escrita, o diretor da escola, a mulher com filho nos braços, a vizinha do rés-do-chão direito, a mulher desconhecida, os pais e o ex-marido desta.

Durante o período em que o Sr. José procura a mulher desconhecida, ele descobre que ela morrera recentemente. Contudo, não deixa de buscar informações a respeito dela, passando a investigar sua morte. Ele percorre lugares como o cemitério no qual a mulher fora sepultada, conversa com os pais dela e visita seu apartamento. Consegue descobrir que a mulher desconhecida se suicidara e que ela lecionava matemática no mesmo colégio em que estudara durante a infância e a juventude. No final da narrativa, José decide não colocar o nome da desconhecida no arquivo dos mortos. Seguindo o conselho de seu chefe, sai à procura do atestado de óbito dela nos corredores da conservatória. O objetivo da busca é

eliminar o certificado da morte da mulher, para que assim, ela permaneça entre os arquivos dos vivos, mesmo que: “burocraticamente viva, ao menos” (FERRAZ, 2012, p. 241).

Estas considerações mostram que *Sem nome* dialoga com a narrativa saramaguiana. A história da personagem José, criada por Helder Macedo, assim como a do Sr. José, que habita o romance de José Saramago, é marcada por mudanças fundamentais. Ambos têm a rotina pacata de suas vidas alterada por acontecimentos não planejados. A vida da personagem macediana é transformada após o inusitado episódio no aeroporto, conforme referido. A personagem engendrada por Saramago, por sua vez, em função da investigação sobre a mulher desconhecida, muda sua atitude e seu comportamento:

Tal objetivo [descobrir informações sobre a mulher desconhecida] o torna vivo novamente. José começa a se preocupar com algo além de fazer bem o seu trabalho. Essa preocupação o faz mentir, invadir uma propriedade privada, sair da Conservatória, conhecer lugares diferentes e, para tanto, vai vencendo as tonturas, os medos, os anseios, as fobias (FERRAZ, 2012, p. 193).

Essas personagens também vivem numa profunda solidão, a qual é responsável pelas furtivas e passageiras relações amorosas. José Viana, além do relacionamento casual com sua secretária, envolve-se sem compromissos com diversas mulheres. O Sr. José, assim como confessa para a senhora do rés-do-chão direito: “É casado, Não, Nem viveu nunca com uma mulher, Viver, aquilo que se chama viver, isso, vivo sozinho, quando a precisão aperta faço o que todos fazem, vou a procura e pago” (SARAMAGO, 1997, p. 63).

Por fim, em ambos os romances há a fundamental presença ausente de uma mulher. É em função de Marta Bernardo, no caso de *Sem nome*, e da mulher desconhecida, em *Todos os nomes*, que os enredos se desenvolvem. Essas personagens femininas tornam-se peças essenciais do relato.

A investigação sobre a história da mulher desconhecida, realizada pelo protagonista do romance saramaguiano, inicia pelas fichas contidas nos arquivos da Conservatória, quando ela ainda está viva. Segundo os dados ali presentes, trata-se de uma mulher divorciada, de trinta e poucos anos. A primeira pista que o Sr. José averigua é o endereço do apartamento que consta na ficha da mulher. Esta o leva ao encontro de uma moça com uma criança no colo de vinte e cinco anos. Essa questão dialoga com o conflito inicial do romance *Sem nome* no que diz respeito à confusão identitária entre Marta Bernardo e Júlia de Sousa. Porém, diferente do caso macediano, o fato não ganha relevo, configurando apenas algo que impulsiona as investigações da personagem da obra de Saramago:

O Sr. José percebeu logo que a mulher desconhecida, casada fosse ela ou divorciada, nunca poderia ser a que tinha na sua frente. Por muito bem conservada que estivesse, por muito que a houvesse poupado o tempo, não era natural levar alguém trinta e

seis anos no corpo e parecer ter menos de vinte e cinco na cara (SARAMAGO, 1997, p. 52).

O diálogo entre os romances citados pode ser percebido também na relação entre o Sr. José e Júlia de Sousa. Ambas as personagens se apropriam da história de outrem, intervindo nela: a primeira resgata a história de uma mulher desconhecida, buscando modificá-la através da tentativa de manter a personagem sem nome no mundo dos vivos; a segunda agrega fatos à história de uma mulher que desaparecera sem deixar rastros, inventando o relato minucioso da morte dela.

Os diálogos estabelecidos entre *Sem nome* e *Todos os nomes* mostram as diferentes possibilidades de posicionamentos que a relação entre textos permite na construção da narrativa. A partir de suas particularidades discursivas, tornam-se evidentes as diferentes perspectivas para os eventos narrados.

#### 4.4 Conclusão

O universo romanesco de *Sem nome* é construído pela ótica de um narrador em terceira pessoa. A palavra desse narrador apresenta as personagens e os episódios que compõem o sistema de representação. No que concerne ao desvelamento da figura feminina, essa obra cumpre o papel de mostrar o percurso da emancipação da mulher num momento de mudanças radicais da sociedade portuguesa, situando a gênese desse processo na experiência histórica de viver em um modelo governamental totalitário.

São duas as personagens femininas que ganham destaque no enredo de *Sem nome*: Marta Bernardo e Júlia de Sousa. Marta é oriunda de uma família tradicional e humilde, o pai é operário e a mãe é dona de casa. Diferentemente dela, Júlia de Sousa tem origem mais abastada. Além disso, a organização familiar da protagonista não obedece ao modelo tradicional do arranjo familiar de Marta: Júlia é filha de pais separados, representando outra construção simbólica de família.

O crescimento do movimento feminista, a partir do século XX, desencadeia uma série de transformações no desenho clássico de família (pai, mãe e filhos), pois as mulheres passam a pleitear uma posição social que não a de mãe e diligente do lar. As mudanças levam as mulheres ao mercado de trabalho e à busca pela realização profissional, questões intimamente ligadas ao desejo de emancipação feminina no âmbito subjetivo e sexual. Sobre isso, Birman (2007) afirma: “o ideal de constituição da família e da prole como seu correlato não ficava mais de pé, como no século XIX e até os anos 50 do século XX, pois as mulheres queriam se

realizar como singularidades e não apenas como mães [...]” (BIRMAN, 2007, p. 56). Essas questões culminam na disseminação de separações, divórcios e novos casamentos, alterando profundamente o organograma das famílias, pois a mulher começa a impor suas vontades na relação conjugal, desprezando enlaces que não contribuem para sua plena realização como sujeito. Diante disso, entram na cena familiar novas personagens, tais como: o marido da mãe, o irmão por parte de mãe, os filhos da mulher do pai. Birman afirma:

Passou a se tornar comum que cada um dos parceiros tivesse já uma prole anterior e que estas proles fossem conjugadas na nova cena conjugal, independentemente de a nova relação possibilitar outros filhos. As crianças, em contrapartida, passaram a se inscrever em dois cenários familiares, o que foi constituído por cada uma das figuras parentais (BIRMAN, 2007, p. 56).

Os pais de Júlia divorciam-se quando ela é um bebê, por volta da década de 1980. Ambos casam-se novamente, mas não têm novos filhos. Sua história representa a organização familiar que surgiu com a emancipação feminina: “A Júlia cresceu portanto sem meios-irmãos ou meias-irmãs, o que de algum modo lhe dificultou a vida de compensatória filha única a dividir por quatro mas também a melhorou como miminhos e apoios financeiros, todos a rivalizarem para seu benefício.” (MACEDO, 2006, p. 62).

As configurações das personagens Marta e Júlia refletem os momentos históricos distintos que elas viveram, de modo que, através de Marta Bernardo e Júlia de Sousa, Helder Macedo apresenta duas gerações, focalizando a figura da mulher: a primeira é marcada pelo autoritarismo da ditadura salazarista, e a segunda pelo pós-25 de abril. Essas personagens simbolizam diversas situações vividas pela mulher durante período da história recente de Portugal, possibilitando o olhar sobre o impacto dessas mudanças na condição feminina.

Mesmo vivendo em períodos históricos antagônicos, elas representam quebras nos padrões da conduta feminina, regidos pela ideologia social e familiar do salazarismo. A jovem de vinte e seis anos que habita o Portugal contemporâneo, assim como Marta Bernardo o fazia ainda no tempo da ditadura, dedica-se com perseverança à carreira profissional. Nota-se que, para Júlia, essa situação não causa tanto impacto social quanto produz na época autoritária, na qual vivera Marta Bernardo. Com efeito, essas personagens distanciam-se do papel tradicionalmente conferido à mulher: mantenedora do lar e zeladora da família. Sobre este, Simone de Beauvoir descreve:

Pela mulher, a continuidade dos dias é assegurada; quaisquer que sejam os acasos que enfrente no mundo exterior, ela garante a repetição das refeições, do sono; ela conserta tudo o que a atividade destrói ou desgasta: ela prepara os alimentos do trabalhador cansado, dele trata se está doente, cerze, lava. E no universo conjugal que constitui e perpetua, ela introduz todo um vasto mundo: acende o fogo, enche a casa de flores, domestica os eflúvios do sol, da água, da terra (BEAUVOIR, 1980, p. 220-221).

A trajetória das personagens citadas revela a progressiva emancipação feminina proporcionada pelo sistema de vida moderno, implementado em Portugal essencialmente com o fim do salazarismo. As mulheres não são mais educadas para sustentar o cotidiano doméstico, mas para desbravar o mercado de trabalho, na busca por realização profissional e independência financeira. Ambas deixam o mundo privado do lar, porém Marta é punida pelo desprezo familiar, e avançam pelo mundo coletivo, antes habitado somente pelos homens.

A liberdade sexual experimentada por Júlia configura outra forma através da qual a emancipação da mulher é referida no romance. Porém, exercendo uma liberdade similar, Marta também foi punida: não mais pela família, mas pelo Estado. Diferentemente desta, Júlia vive plenamente a experiência sexual.

Marta assume uma posição de recusa da condição feminina de zeladora do lar e da família, não sendo intimidada nem mesmo pela extrema coação e repressão do Estado de Salazar: fora reprimida e anulada pelo regime. A trajetória dessa personagem reflete importantes passos de libertação das mulheres portuguesas no sentido de transformar e ocupar um espaço social, emanando para o exterior do ambiente doméstico a atuação feminina.

Em *Sem nome* o feminino é abordado através da especificidade dos percursos das mulheres que habitam a narrativa. De um lado, há a exaustão das possibilidades de liberdade vivenciada por Marta, que “também tinha feito o que pôde, lá no seu tempo no Partido” (MACEDO, 2006, p. 238). De outro lado, existem as mulheres representadas por Júlia, que apontam para a busca por novos caminhos, para ações ainda a serem definidas que visem à crescente participação feminina no âmbito social e político, pois estão abertas para um futuro sem nome, repleto de possibilidades e desafios para a mulher.

A libertação da mulher ainda não se efetivou, há inúmeras conquistas a serem realizadas. Este é um processo lento e gradual, pois “a condição de ser livre para sentir e pensar é agora uma realidade na vida da mulher, que já sabe serem a transcendência e a liberdade uma libertação realizada e conseguida a cada instante, num eterno devir.” (AIRES, 2011, p.10)

Essas questões destacam que Helder Macedo reflete ficcionalmente sobre o papel das mulheres na sociedade portuguesa a partir de um olhar retrospectivo sobre as transformações sociais e políticas, representado no cotejo entre Marta e Júlia. A realidade vivida por Marta Bernardo mostra que a filosofia salazarista sobre a mulher passa a se fragmentar, concedendo espaço para que o sujeito feminino comece a atuar.

Através da história que liga as personagens femininas citadas, o escritor aborda a questão da identidade da mulher pelo viés das aparências, refletindo sobre o problema da crise

de identidade “pois apesar de tudo já nada é o que era, embora, às vezes, pareça.” (RIBEIRO, 2010, p. 114). O conflito inicial do romance elucida essa preocupação.

A identidade é uma questão que vem sendo amplamente discutida, ao longo dos últimos anos, por diversos teóricos da área social, conforme aponta Stuart Hall na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*. Para o autor, a discussão sobre a identidade do sujeito contempla um processo amplo de mudanças, fundamentando-se no deslocamento de estruturas sociais e no abalo dos quadros de referência que concediam estabilidade à esfera social. Segundo Hall, em virtude desse processo a identidade estável dá lugar ao transitório, ao aparentemente estável, fazendo surgir um sujeito fragmentado, diferente do sujeito moderno unificado. Para o autor, a emergência da crise de identidade está intimamente ligada ao princípio do deslocamento, seja em relação ao lugar que o indivíduo ocupa no âmbito coletivo, seja no conceito que os seres têm de si mesmos:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, e nacionalidade, que no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (HALL, 2006, p. 9).

No romance macediano, há clara intervenção da história no deslocamento das identidades femininas, as quais, com o Portugal contemporâneo, viram-se livres do centro articulador salazarista. A democracia possibilitou a abertura do país, tornando sua cultura mais exposta à influência externa. Com isso, tal como afirma Hall, “é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (HALL, 2006, p. 74). Essas transformações provocaram em Portugal, assim como ocorre com as sociedades modernas, conforme observa Stuart Hall, a emergência de uma pluralidade de centros de poder, que faz com que a sociedade seja deslocada por forças múltiplas, externas a ela mesma, abrindo espaço para a diferença.

A leitura desta obra, focalizada especificamente nos problemas das mulheres, revela que a identidade feminina é marcada pela diferença e pela experiência histórica. Desse modo, refletir sobre a situação feminina no Portugal contemporâneo envolve a compreensão da sociedade portuguesa moderna, marcada pela memória da ditadura e pela abertura ao exterior.

## 5 NATÁLIA: MEMÓRIAS, ORIGENS E REVELAÇÕES

O romance se desenvolve em torno da protagonista e narradora, Natália, e de suas memórias. Valendo-se do discurso em primeira pessoa, ela conta sua história, recordando fatos da sua infância e da convivência com o avô, Diogo, e com a avó, personagem não nomeada, descrevendo as diferentes experiências amorosas com seus dois ex-maridos e com Fátima, com a qual viveu uma relação homoerótica. Mesclado à narração deste passado conhecido pela personagem central, há o relato de um passado ignorado por ela, referente a acontecimentos que antecederam seu nascimento, tais como a história de seus pais e dos fatos nebulosos que envolveram sua origem africana. Este passado é revelado gradativamente após a morte do avô, Diogo, através de documentos, fotos e histórias de pessoas que conviveram de algum modo com ele.

Com o objetivo de produzir um livro, Natália dedica-se à escrita de um diário, o qual configura a base do seu pretense romance: “Ora bem, vou começar assim para ver no que isto vai dar. Fazendo uma espécie de diário que depois logo se vê se poderei reorganizar num livro como deve ser.” (MACEDO, 2010, p. 09). Essa decisão é encorajada pela conversa que Natália tem com um escritor, durante entrevista para a televisão na qual trabalhara como apresentadora de programas culturais. O tal escritor, identificado como Helder Macedo no fim da narrativa, ensina à protagonista a arte de escrever:

Sugeriu (o escritor) também que escrevesse de dia para dia, sem pensar no que iria escrever no dia seguinte. A dar um número novo à seção que escrevesse de cada vez, como se fossem entradas num diário que correspondessem a capítulos de um livro. Dando um número novo mesmo ao que escrevesse no mesmo dia, se tivesse havido uma interrupção. Para cada capítulo poder ser escrito da perspectiva de cada vez que escrevia. Para desse modo deixar acontecer, deixar que as coisas acontecessem por si próprias. E só depois de tudo ter acontecido tentar entender o que tinha escrito, reorganizar tudo o que tinha escrito num livro coerente. Com títulos e capítulos a seguir os números. Chamar-lhe um romance, se era isso que eu queria que fosse (MACEDO, 2010, p.18).

Seguindo os conselhos do escritor, Natália torna-se personagem dela mesma, ao redigir um diário no qual o relato centra-se em sua própria história. Esse aspecto particulariza *Natália* quando comparado às outras obras de Helder Macedo que compõem o *corpus* de estudo deste trabalho. No romance em questão, o narrador é uma voz feminina, ensaiada, de certo modo, em *Sem Nome* pela personagem Júlia de Sousa. Entretanto, tanto em *Sem Nome* como em *Pedro e Paula* é a voz masculina em terceira pessoa quem conta a história. Sobre isso, Rosa (2013), em seu estudo sobre o narrador macediano, afirma:

Na medida em que obra de Macedo se aproxima temporal e esteticamente de Natália, o autor começa a desaparecer, e as personagens tomam a narrativa dos



livros. O *turning point* desse eixo, olhando a obra como um todo organizado cronologicamente, é a carta de Júlia a José, no romance *Sem Nome* (ROSA, 2013, p. 9).

Após a morte do avô e da avó, quando a protagonista encontra-se sozinha na casa em que crescera, cheia de vestígios da presença deles, ela recorda o passado e encontra na escrita o meio de organizar suas lembranças. Esta casa, por si só, já é uma lembrança do passado: “É uma casa antiga, anos 30, uma pequena moradia independente e razoavelmente central, a única que sobreviveu na vizinhança. Dantes eram todas parecidas, mas outras foram demolidas e agora esta cercada de prédios altos.” (MACEDO, 2010, p. 51).

O momento presente da narrativa da primeira parte do diário refere-se ao período em que Natália se apresenta como uma mulher adulta, solitária e assombrada pelas lembranças do passado:

E pronto, agora estou sozinha em casa. Herdei o suficiente para não precisar de trabalhar por uns tempos. Trouxe para o escritório os álbuns de retratos que estavam no quarto da avó. O escritório do Avô agora é o meu escritório. Ainda com restos do cheiro a sândalo e a cachimbo. A manta amarela e encarnada dobrada sobre o braço da poltrona. O cachimbo pousado no cinzeiro vazio na mesinha ao lado. A minha almofada à frente da poltrona. O último galgo da última bolsa de tabaco cada vez mais encardido. Eu a recordar o passado. A imaginar o presente (MACEDO, 2010, p. 58).

Phillippe Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, elenca características basilares de um diário. Para o teórico, a data é um aspecto essencial: “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital” (LEJEUNE, 2008, p. 260). Desse modo, as entradas de um diário são marcadas pelo dia em que algo é escrito.

Natália segue essa regra básica: inicia a escrita de seu texto diarístico em 3 de novembro de 2000, numa sexta-feira, redigindo diariamente, não raro com mais de uma entrada por dia, até 16 de novembro de 2000, uma quinta-feira. Porém, há duas pausas na escrita: primeiramente Natália interrompe a atividade composicional por aproximadamente três anos, período em que não ocorre nenhuma entrada no diário. Em 22 de dezembro de 2003, Natália retoma a escrita diarística, mantida até janeiro de 2004, momento em que acontece a segunda interrupção. A pausa dessa vez é de quatro anos, Natália começa a compor novamente em 27 de novembro de 2008. No que diz respeito às características do texto diarístico, definidas por Lejeune, isso não configura um problema, pois:

O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: Não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento de origem. O vestígio único será não um diário, mas um “memorial” (LEJEUNE, 2008, p. 260).

A organização da escrita de Natália está de acordo com a propriedade textual específica do diário de que fala Lejeune. Entretanto, o texto construído por ela possui uma particularidade: a maioria dos fatos relatados não corresponde a acontecimentos ocorridos no dia da escrita, não são eventos recentes. Em seu diário, a personagem/narradora de Helder Macedo recupera acontecimentos do passado, pois está interessada em resolver as muitas incertezas acerca de sua origem. Mesmo que os acontecimentos mais recentes não assumam importante relevo diante do objetivo central da narradora, ela não deixa de incluir eventos que ocorrem concomitantemente ao momento presente da escrita, concedendo ao relato tom de fidelidade à verdade. Essa construção narrativa pode ser observada nos seguintes excertos:

Não consigo largar este maldito computador. Dormi até a pouco, vim logo para aqui, reli o que tinha escrito. Ainda não sei onde isto me está a levar. Estou a escrever mais estas linhas mas agora tenho de decidir se vou ou não vou ao vento. Talvez. [...] Pronto. Fui ao vento e voltei. Mas a sentir-me muito triste. Sem razão que dê pra entender. Gostei de ter ido, tudo correu otimamente. Bom, até quase o fim. Já agora vou contar como foi (MACEDO, 2010, p. 67-71).

Estas citações evidenciam a preocupação de Natália em mostrar-se como narradora fiel às suas recordações, tanto as remotas como as imediatas. O tom de confiabilidade é uma característica do diário, o qual transmite a impressão de veracidade ao relato pessoal. No caso do diário de Natália, é importante considerar que essa propriedade é uma estratégia para imprimir a sensação de certeza a um texto que o tempo todo instaura desconfiança no leitor. A dúvida no final da narrativa sobre a autoria do livro é um dos principais focos de atenção das suspeitas suscitadas pelo romance macediano em questão. Sobre isso, Padilha (2010) afirma que *Natália* é “um romance transliterado em diário, o que se dá trapaceiramente” (PADILHA, 2010, p. 99):

A cena final, contudo, também se permite ler na clave da dúvida, pois o que a narradora do diário diz é “Agora é só iluminar o texto e carregar na tecla *delete*.”(MACEDO, 2009, p. 198). O que se pode perguntar é se ela teria mesmo cumprido esse gesto. [...] Ora, se o texto não lhe pertence, a quem atribuí-lo? (PADILHA, 2010, p. 98).

Outra questão que colabora com as incertezas presentes no texto de Natália diz respeito à narradora. Ela acredita que “nada é o que é” (MACEDO, 2010, P. 72), assim como seu avô, Natália diz uma coisa para significar outra. O diálogo entre ela e seu segundo companheiro, Jorge, durante a visita que Natália faz à exposição fotográfica dele, elucida essa peculiaridade do caráter da narradora/personagem: “<<Então, a menina que já não sabe se gosta de mim, afinal gostou?>> O Jorge a querer cobrar. A saber perfeitamente que eu ia dizer que não precisamente porque tinha gostado.” (MACEDO, 2010, p. 72-73). Esse aspecto

desestabiliza, de certo modo, a sugestão de confiabilidade concedida pelo relato pessoal do diário.

Em entrevista, Helder Macedo comenta sobre o romance *Natália* e explica sinteticamente a escrita diarística realizada pela narradora/protagonista:

É uma espécie de diário, em que ela está a escrever, não apenas o que lhe acontece nesse dia, mas o que esse dia lhe traz de memórias de coisas anteriores ou de hipóteses futuras, condicionais. Mas é como se fosse escrito em cada dia, desencadeado por aquilo que aconteceu mas que a leva ao passado e a desejos de futuro. (DIÁRIO DIGITAL; LUSA, 2013, p.1)

As palavras do autor elucidam o apelo à memória realizado por Natália na escrita de seu texto. A partir da consideração de que é alguém que está a “viver num presente que não reconhece o seu passado” (MACEDO, 2010, p. 10), Natália busca nas suas lembranças sobre a infância, na trajetória dos pais e nas histórias enigmáticas contadas pelo avô sobre seu nascimento o meio de compor ficcionalmente a narrativa sobre sua origem. Com isso, ela recorre às suas memórias e às memórias de outrem.

A questão memorialística é uma marca do diário: “Além disso, a anotação cotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma “identidade narrativa” que tornará minha vida memorável” (LEJEUNE, 2008, p. 262). Sobre memória, Santo Agostinho, no livro *Confissões*, tece significativas considerações:

Irei também além desta força da minha natureza, ascendendo por degraus até àquele que me criou, e dirijo-me para as planícies e os vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram. Aí está escondido também tudo aquilo que pensamos, quer aumentando, quer diminuindo, quer variando de qualquer modo que seja as coisas que os sentidos atingiram, e ainda tudo aquilo que lhe tenha sido confiado, e nela depositado, e que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou. Quando aí estou, peço que me seja apresentado aquilo que quero: umas coisas surgem imediatamente; outras são procuradas durante mais tempo e são arrancadas dos mais secretos escaninhos; outras, ainda, precipitam-se em tropel e, quando uma é pedida e procurada, elas saltam para o meio como que dizendo: ‘Será que somos nós?’ E eu afasto-as da face da minha lembrança, com a mão do coração, até que fique claro aquilo que eu quero e, dos seus escaninhos, compareça na minha presença. Outras coisas há que, com facilidade e em sucessão ordenada, se apresentam tal como são chamadas, e as que as vêm antes cedem lugar às que vêm depois, e, cedendo-o, escondem-se, para reaparecerem de novo quando eu quiser. Tudo isto acontece quando conto alguma coisa de memória (AGOSTINHO, 2008, p. 53-54).

Essa citação esclarece que para Santo Agostinho a memória é uma forma de percepção do real que ocorre dentro de cada indivíduo, sem interferência alheia. Em função disso, compreende-se que a memória é algo radicalmente singular, pois as lembranças pertencem à individualidade do homem: o senhor da memória. As lembranças encontram-se desordenadas e cabe a este adentrar “no palácio da memória” e realizar o trabalho de organizar as

recordações para que façam sentido. Além disso, a memória é individual, refere-se às experiências no tempo vivenciadas por um ser que tem sua identidade pessoal construída por elas.

Com base nas considerações de Santo Agostinho, visto como um precursor no olhar sobre a interioridade do sujeito, Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, afirma que:

a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado. É por esse traço que a memória garante a continuidade temporal da pessoa [...] Essa continuidade permite-me remontar sem ruptura do presente vivido os acontecimentos mais longínquos de minha infância (RICOEUR, 2007, p. 107-108).

Natália adentra no emaranhado de suas memórias na busca por reorganizar suas recordações e, juntamente com as informações que vai descobrindo ao longo da narrativa, desvendar sua história. A narradora/protagonista almeja, assim, organizar sua vida e não mais viver num presente sem passado.

A história relatada pela narradora/personagem é marcada pelo assassinio dos seus pais em Argel, durante operação secreta da polícia política portuguesa no início da década de 1970, quando Natália ainda era bebê. Por se oporem a ditadura salazarista, os pais dela exilaram-se em Paris por algum tempo e depois se mudaram para África, onde foram combater na luta armada contra o exército de Portugal. Estes fatos tornaram-os perseguidos políticos da polícia.

Em função da ausência dos pais, Natália fora educada pelos avós maternos. Entretanto, a figura mítica e erudita do avô é quem marca mais intensamente a narradora. As histórias do avô ganham destaque nas recordações da narradora sobre a época em que era criança. Estas versam sobre a vida de seus pais, sobre livros que Diogo desejava que a neta lesse e também sobre temas inventados por ele. Por vezes, as histórias dizem uma coisa para explicar outra:

Uma vez contou-me a história daquela revolução em que saíam flores das espingardas em vez de tiros. A fazer-me perceber que essa poderia ter sido a conclusão da história da minha mãe e do meu pai, a fazer com que a história deles passasse a poder ter sido como não chegou a ser (MACEDO, 2010, p. 24).

A cidade de Paris ganha relevo na narrativa de Natália, pois reúne fatos notáveis da história da narradora, sempre atravessada pela figura tutelar de Diogo. Esse lugar, especificamente o restaurante Balzar, é palco do encontro clandestino entre o avô e a filha, em setembro de 1973. Na ocasião, Diogo descobre que será avô e que sua neta nasceria em breve, no mês de dezembro daquele mesmo ano. Aproximadamente vinte anos após esse episódio, logo após a formatura do curso superior em Letras, Natália visita a cidade parisiense com o avô. O pretexto para as duas viagens fora a participação de Diogo nas edições do congresso

que ocorrera na cidade citada. O avô, professor com amplo reconhecimento acadêmico, frequentemente participa de congressos e colóquios, sendo agraciado com conferências de abertura ou fechamento.

Decorridos três meses da primeira visita de Diogo a Paris, ele recebe uma carta assinada por “Um Servidor da Pátria” (MACEDO, 2010, p. 36), um policial da polícia política portuguesa. O documento comunica ao avô sobre a morte de sua filha e as instruções para resgate da neta que sobrevivera. Natália tem acesso a esta carta somente após a morte de Diogo, quando já está a escrever seu diário. As recordações suscitadas pela escrita instigam a narradora a procurar e ler a tal carta:

Mas há pouco, estava eu a escrever isso e, não sei porquê, decidi ir procurar essa carta. Encontrei-a facilmente na gaveta do fundo da secretária, como se sempre tivesse sabido que estava lá. [...] Sempre soube onde estava a chave, é claro. Estava no mesmo molho onde o Avô tinha a chave da porta da casa e a chave do gabinete na universidade, apesar de já não precisar dela. De modo que era como se ele me tivesse mandado ir abrir a gaveta e ler a carta.

Obedeci, interrompi o que estava a escrever, fui buscar a chave, abri a gaveta e vou ler a carta (MACEDO, 2010, p. 33).

A leitura desestabiliza emocionalmente Natália, o documento torna-se “uma boa razão para chorar” (MACEDO, 2010, p. 77), pois coloca a protagonista diante da realidade cruel da morte dos pais, das palavras do assassino deles, que, apesar disso, é capaz de salvá-la por ter uma filha recém-nascida. A carta também contém pormenores sobre a origem africana de Natália, suscitando nela questionamentos sobre sua filiação. Juntamente com o documento, Natália encontra três fotografias de uma mulher desconhecida: uma de bebê, outra da infância e a última da adolescência. À primeira vista, a narradora pensa que se trata de retratos de sua mãe, pois estão junto a documentos referentes a seu nascimento. Um exame atento revela que não, inundando a mente de Natália de dúvidas. A fim de resolver o mistério, ela inicia uma investigação para descobrir quem é a pessoa retratada. Para tanto, recorre a seus dois ex-maridos.

O primeiro esposo foi Paulo. Natália o conheceu por intermédio do avô, pois aquele fora assistente desse na universidade. Ambos tinham estreita ligação, de tal modo que Paulo visitava frequentemente a casa de Diogo. Acreditando agradar ao avô, Natália casa-se com o assistente, mesmo sentindo que “era como se ele fosse da família, uma espécie de irmão” (MACEDO, 2010, p. 43). Sobre o casamento, a narradora diz: “creio que na altura pensei que era o que o avô tinha querido que eu fizesse, mas foi um grande engano.” (MACEDO, 2010, p. 28). Essas questões esclarecem que o enlace não acontece por atração mútua e marcam o fracasso da união, que não resiste muito tempo.

Jorge, artista que trabalha com fotografias e faz instalações, é primo de Paulo. A protagonista o conhece na cerimônia de seu primeiro casamento, torna-se sua amante e, após se divorciar de Paulo, vai viver com ele. Deste modo, Jorge converte-se em uma espécie de segundo marido de Natália, já que os dois não oficializam a união. O enlace com Jorge chega ao fim após a morte do avô, quando a narradora/personagem volta a morar na casa da sua família para cuidar da avó, que já estava com a saúde debilitada por causa de uma doença cancerígena. Assim como Natália, Paulo casa-se novamente, com Fátima Rua. Com ela tem um filho, para o qual concede o nome do avô da ex-esposa.

Esses acontecimentos não põem fim à amizade entre Natália, Paulo e Jorge. No momento de angústia diante da incompreensão sobre a relação entre a história de seu nascimento e os retratos citados, Natália procura os ex-maridos, descobrindo que a pessoa fotografada é Fátima. O tom de suspense que cinge a narrativa desde o início emerge com intensidade até o momento em que a esposa de Paulo procura a narradora/personagem para esclarecer o mistério sobre sua ligação com Diogo, justificando o fato de ele possuir aquelas fotografias.

Fátima explica minuciosamente sua ligação com Diogo. Este, por conhecer seu pai, Joaquim Rua, policial da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) que assassinou os pais de Natália, presta todo o tipo de assistência para a sobrevivência dela. Em função da ausência do pai, a serviço do regime português em África e depois da Revolução dos Cravos exilado no Brasil, Fátima e a mãe viviam humildemente em uma pequena vila perto de Aveiro. Ela conta que fora obrigada a conviver com os homens com os quais sua mãe mantinha relação descompromissada, pois contribuía para o sustento delas, até ser abandonada aos onze anos, quando a mãe desaparece com um de seus amantes. Diogo cuida de enviar Fátima para um convento, localizado em Amarante, onde é educada por freiras modernas e pouco rígidas. Neste lugar, Fátima vive até os dezesseis anos, tempo limite de permanência. Na ocasião, despede-se de Diogo, que a visitou regularmente durante todos os anos em que estivera no convento, cuidando-a como uma filha. Para selar o último encontro, Fátima presenteia o avô de Natália com fotografias.

Natália no princípio não simpatiza com Fátima, nem tampouco nutre nenhum afeto por ela: “Visita surpresa da Fátima Rua. Da mulher do Paulo. Da putéfia. Da ninfete do meu avô.” (MACEDO, 2010, p. 107). Porém, depois da conversa reveladora, vê seus sentimentos mudarem e laços afetivos começam a se atar: “Senti, a contragosto, que não estava a desgostar da Fátima. Se calhar já nem sequer a contragosto. A ter pena dela. Não, se calhar não era pena. Era achar que ela era mais interessante do que eu julgava.” (MACEDO, 2010, p.111).

Depois da revelação do passado de Fátima, as duas apaixonam-se, vão viver juntas na casa de Natália e passam a cuidar do menino, Diogo, como se ele fosse filho delas. Diferentemente de Natália, Fátima relacionara-se homoeroticamente com outra pessoa, durante o tempo em que residira em Londres e trabalhara como garota de programa e atendente telefônica de uma empresa prestadora de serviços de sexo pelo telefone. Observa-se, assim como destaca Rosa (2013), que a atração que uniu Natália e Fátima está profundamente vinculada à história que une ambas ao avô: “As duas são como irmãs criadas pelo mesmo pai, usurpador – já que o Avô não é pai de nenhuma delas” (ROSA, 2013, p. 68). A narradora reconhece que o avô é o ponto central do interesse dela por Fátima:

Com a Fátima é diferente. É mulher como eu. Somos da mesma geração. Mesmo sem ser por isso, não sei, é diferente. Raparigas da minha idade conheço muitas. Não é só por isso. É sobretudo pelo avô, é claro. Por ela o ter conhecido. Pelo que ele fez por ela (MACEDO, 2010, p. 113).

O avô também é o fio que une Fátima a Paulo, assim como o ligou à Natália: “Mas foi assim que comecei a gostar do Paulo. Por causa do teu avô [...] Era mais como querer o amor dele através do Paulo” (MACEDO, 2010, p. 142).

Nesta altura, dá-se a primeira pausa no texto. Natália retoma a composição diarística após reaver o emprego na televisão – dessa vez atua como coordenadora cultural – e casar-se novamente com Paulo. Antes de voltar a escrever, ela lê o texto do fim para o começo, determinada a apagar tudo o que escrevera. O encontro com o diário ocorre somente porque Natália decide transferir seus arquivos do computador do escritório para o *laptop*, já que o local deixa de ser frequentado por ela e passa a ser ocupado por Paulo, pois ele vai morar na casa que fora dos avós maternos de Natália, juntamente com o menino Diogo.

Natália apresenta duas justificativas para a suspensão da escrita: a primeira diz respeito à substituição do diário pela analista, para a qual contava suas histórias. A segunda refere-se ao fato de a protagonista concluir que seu relato chegara ao fim e, portanto, poderia viver sem a necessidade de organizar memórias. Sentia-se realizada e satisfeita ao lado de Fátima, de modo que a escrita tornara-se desnecessária. Porém, volta a escrever, e os primeiros apontamentos da segunda parte do diário versam sobre Fátima. Natália recorda o período que viveu com ela, quando o Diogo se tornou filho delas, já que ambas cuidavam do menino. Sobre essa época, a narradora/personagem detém-se no relato da viagem realizada ao Brasil, uma espécie de lua-de-mel tardia, à primeira vista. Diante do projeto da viagem, elas obrigam-se a contratar uma babá para o filho. A pessoa selecionada é Ivanilda, uma brasileira que conta histórias da mitologia africana para Diogo.

Durante a viagem, após assustadora discussão, Fátima rompe seu romance com Natália, que volta sozinha do Brasil, cumprindo ordem dada pela agora ex-parceira. Em Portugal, a protagonista recebe uma ligação de um dos funcionários do hotel no qual se hospedara no Rio de Janeiro, última cidade visitada na viagem citada. Transmitindo as informações dadas por Joaquim Rua, que estivera com a filha no Brasil, o recepcionista noticia a Natália o falecimento de Fátima. A veracidade desse episódio não é esclarecida, e a narradora/personagem chega a supor que a filha do policial tenha ingerido uma dose mortal de morfina, guardada desde o tempo da doença da avó, pois o frasco desaparecera. Porém, nada é comprovado.

Paulo também viaja ao Brasil, após a Natália retornar a Portugal sem Fátima. Objetivando desvendar os mistérios do desaparecimento da mãe de seu filho, ele encontra-se com Joaquim Rua, que informara ao hotel sobre a morte de Fátima. O ex-policial não desmente a versão anteriormente contada no hotel e desvia o foco da conversa para Diogo, o avô. Ele revela para Paulo que o avô era um colaborador intelectual da polícia política e que o assassinio dos pais de Natália fora uma tragédia, resultante de uma falha de comunicação, pois a relação entre o avô e a PIDE garantia proteção à filha e ao genro de Diogo.

Nos relatos da terceira parte do romance, ocorridos durante o ano de 2008, Natália narra o desfecho de sua história. Ela deixa de trabalhar como coordenadora cultural e torna-se dona de casa, dedicando-se ao lar e ao filho dela e de Paulo, o menino Diogo, que na verdade é filho de Fátima. Em função disso, despede a babá Ivanilda. Ao encerrar a narrativa, Natália sugere que irá apagar tudo o que escrevera, pois desiste de enviar o texto para o escritor da entrevista, conforme planejara.

## **5.1 As personagens e suas relações**

### *5.1.1 Protagonista: Natália*

Natália é a personagem criada por Helder Macedo para protagonizar o romance que leva seu nome no título. Além de protagonista, ela é também a voz que narra a história. Seu ponto de vista sobre os acontecimentos guia o relato e nos coloca diante de uma personagem angustiada pela busca de respostas quanto a sua origem.

A narradora, assim como Júlia de Sousa de *Sem nome*, começa a escrever para realizar a vontade de publicar um romance. O ensaio do pretense livro de Júlia deu-se pela produção



de relatórios sobre a vida alheia. Natália, por sua vez, como meio de ensaiar a escrita romanesca, opta por compor um diário, no qual o tema diz respeito a sua própria vida.

Nas primeiras linhas de seu texto, Natália esclarece a dificuldade de viver o momento presente sem conhecer suas raízes. Para atingir o saber sobre o passado, resgata a história dos pais, mas alerta: “Se a minha intenção ao escrever isto fosse fazer literatura à custa da história dos meus pais, começaria logo por misturar poetas” (MACEDO, 2010, p. 11). O interesse dela é escrever um texto que possa se tornar uma obra literária. Para tanto, Natália utiliza o gênero discursivo do diário, estabelecendo um diálogo consigo mesma sobre sua trajetória de deslindamento de lembranças do passado enigmático e sobre as transformações ocorridas na sua vida após o desenredar da história sobre sua origem. A narrativa sobre os pais, bem como a respeito do avô e de Fátima, surge como parte do relato da protagonista: eles são personagens da história que Natália escreve no diário.

A atividade composicional de Natália transforma-se em uma espécie de investigação frenética sobre o passado. Ela se coloca na narrativa como uma personagem que não conhece muito sobre si mesma, “a sentir-se sem mim própria” (MACEDO, 2010, p. 17). O tema da primeira parte do romance traduz-se no esforço da protagonista por descobrir informações a respeito de suas raízes. Entram em cena as pessoas que participam, direta ou indiretamente, dos eventos desconhecidos por Natália sobre sua vida e dos momentos que envolvem seu nascimento em território estrangeiro e seu deslocamento até Portugal, país onde cresce.

Conhecemos a narradora/protagonista na medida em que ela começa a saber sobre si, momento em que transpõe as descobertas sobre sua história às páginas de seu diário. Portanto, conforme aponta Rosa (2013), a personagem Natália e o enredo do romance são criados simultaneamente, tal como a preferência da protagonista:

Prefiro quando os escritores conseguem fazer parecer que as coisas que acontecem às suas personagens não tinham sido decididas antes. Que também só aconteceram aos escritores naquela altura, quando estavam a escrever. Que não vai ser tudo como decidiram desde o início que ia ser, os escritores muito sossegados e a deixarem-nos sossegados até ao fim, como se a vida de quem quer que seja alguma vez pudesse ser como já se tinha decidido (MACEDO, 2010, p. 16).

Natália cresce envolta por livros, mantendo o hábito da leitura desde pequena. Ela também traduz algumas obras literárias e gradua-se em Letras. A vontade de escrever um livro surge na época em que Natália exerce a profissão de apresentadora de programas culturais na televisão; esse desejo, entretanto, logo se transforma em sentimento de necessidade:

Mas não foi por isso que me pus agora a escrever isto sem saber ainda para onde vou. Foi por causa do último escritor que entrevistei na televisão. Foi ele quem me explicou que poderia escrever fingindo que não sou eu que está a escrever. A fazer-

me perceber que era disso que eu precisava para poder escrever. E, sobretudo, que precisava de escrever (MACEDO, 2010, p. 16).

Ao longo do romance, percebe-se que essa necessidade se refere à organização da própria vida, realizada através da composição textual, em um momento de solidão da personagem. Natália é órfã de pai e mãe, foi educada pelos avós maternos e, no momento em que inicia a escrita, está sozinha, pois os avós faleceram.

Nascida na cidade de Argel, na África, e trazida para Portugal pelo avô em uma manta de quadradinhos amarelos e encarnados, durante um período tenso da história portuguesa, Natália cresce sem conhecer profundamente os acontecimentos de sua origem. Quando adulta, decide buscar esses saberes, relatando-os concomitantemente com eventos do seu presente.

Desde pequena Natália submeteu-se ao avô, por quem nutre profunda admiração e carinho. Suas atitudes obedecem à pretensão de agradá-lo ou de chamar a atenção dele, mesmo quando adulta. Casa-se com Paulo, julgando que agradaria o avô com esse comportamento. Deixa um poema de Florbela Espanca no escritório do avô, o qual contém parte de uma das histórias que o avô lhe contara, como forma de reclamar atenção:

Mas por essa altura o Avô já tinha deixado de me contar histórias, ao fim da tarde ficava no escritório a fumar o cachimbo sozinho. Não sei porque fiz isso nem o que estava a querer dizer-lhe com esse outro verso. Se calhar era para me queixar de ele me ter abandonado, a querer vingar-me (MACEDO, 2010, p. 42).

As histórias do avô são compostas por elementos ocultos, muitas vezes relacionados à origem de Natália. Um exemplo é aquela inspirada no texto da poetisa portuguesa Florbela Espanca, a qual versa sobre a possibilidade de a protagonista ser oriunda da moirama e filha de rei:

Desde sempre tinha sido evidente para mim que o Avô dizia aquilo por eu ter nascido na Argélia sem ter pai nem mãe, mas de repente passou também a haver o resto do poema, o que vinha antes e depois desse verso: <<Morte, minha Senhora Dona Morte, que bom que deve ser o teu abraço! Vim da moirana, sou filha de rei, má fada me encantou e aqui fiquei à tua espera... Quebra-me o encanto!>> (MACEDO, 2010, p. 41).

Assim, tal como a personagem do avô, as histórias contadas por ele marcaram a personalidade da protagonista. O caráter enigmático perturba a mente de Natália, causando dúvidas sobre sua identidade. Na fase adulta, seguindo o exemplo do avô, cultiva o hábito de contar histórias para o filho adotivo, porém é cautelosa com as narrativas, pois pretende proteger o menino das confusões que as histórias do avô lhe causaram: “À noite agora sou eu que lhe leio histórias, é claro. Mas histórias lidas em livros para crianças, no quarto dele, antes de ele adormecer. Não histórias como as do meu avô no escritório” (MACEDO, 2010, p. 236).

Em conformidade com as mulheres do seu tempo, experimenta a liberdade sexual: namora rapazes e deixa de namorar quando julga prudente. Domina as relações casuais com colegas de acordo com sua própria vontade:

Isso já lá ia, já tinha acontecido várias vezes com colegas, nada planejado, quando ficávamos a estudar até alta noite e depois caíamos juntos na mesma cama. Nem virgem nem pudica, portanto. Mas sobretudo deixei de o ser depois do Jorge, isso também é verdade. Se calhar quando me casei com o Paulo ainda era um pouco. Com os colegas não contava, as coisas aconteciam sem se dar por isso. Tínhamos estado a estudar, ou a conversar, alguns deles bebiam, outros fumavam charros. Eu nem uma coisa nem outra, mas depois adormecíamos onde calhasse. Às vezes todos juntos na cama, quando havia uma cama, às vezes espalhados pelo chão. Nunca me despi, assim tudo acontecia por acaso. Foi como aconteceu da primeira vez e outras vezes depois (MACEDO, 2010, p. 43).

No casamento com Paulo ela também domina a relação, comportando-se com ele como uma virgem pudica, mesmo sem o ser. Intencionalmente, não divide com Paulo sua intimidade, diferente da atitude que tivera com Jorge, seu segundo parceiro. Com este, conduz o relacionamento até ele perceber como deveria agir com ela: “O Jorge é fino, percebeu que eu gostava assim, a acontecer como se nada estivesse a acontecer, em perfeita inocência” (MACEDO, 2010, p. 47).

Natália experimenta uma união homoerótica no casamento com Fátima. Com esta, a protagonista deixa-se dominar, permitindo que Fátima manipule a relação ao obedecer às ordens dela:

A Fátima afastou-me as mãos: <<Deixa>>, disse, <<deixa eu fazer. Fica quietinha.>>. Retirou o seio dos meus lábios, o bico a sair dos meus lábios com um estalido líquido. Baixou a cara até a minha, envolveu a sua cara com os meus cabelos, beijou-me os lábios, provou o gosto do seu próprio leite na minha boca, a sua língua a sentir os recessos escondidos dentro da minha boca. [...] << [...] Fechas os olhos. Fica quietinha. Agora estás a dormir. Estás a sonhar. Sente só. Não faças nada. Ouve só. De olhos fechados. Para sentires melhor o que te vou dizer. Como se estivesses a sonhar >> (MACEDO, 2010, p. 176).

Depois da separação de Fátima, Natália mantém por algum tempo outro relacionamento homoerótico, dessa vez com uma rapariga que fora sua assistente na televisão. As experiências homossexuais não impedem uniões heterossexuais, pois a protagonista casa-se novamente com Paulo e torna-se amante de um rapaz, o qual também fora seu assistente.

A liberdade de Natália não se restringe ao âmbito das relações sexuais: ela se constitui como uma mulher independente, dona das próprias escolhas. Conclui um curso universitário, constrói uma carreira profissional, torna-se mãe e para de trabalhar por vontade própria.

Após viver diversas experiências na esfera das relações intersubjetivas e no âmbito profissional, Natália escolhe dedicar seu tempo ao filho, assumindo um comportamento tradicionalmente imposto à mulher. Entretanto, conforme Rosa (2013), a atitude de Natália condiz com a conduta da mulher contemporânea, capaz de conceber o papel de mãe, de

esposa e de zeladora do lar como uma das muitas opções de comportamento e não mais como imposição social.

A maternidade muda o curso de vida da protagonista, pois ela deixa o trabalho na televisão para ficar em casa com o filho adotivo, Diogo. Essa atitude mostra a inteira liberdade de ação exercida por Natália no final da narrativa, que deixara de ser manipulada pelo avô e por Fátima, decidindo sobre sua vida ao obedecer somente os próprios desejos.

### 5.1.2 *Personagens secundárias*

As personagens que compõem a trama elaborada por Natália têm suas presenças marcadas pelo vínculo estabelecido entre elas e a narradora. Neste sentido, ganham destaque o avô e Fátima, personagens que, pelo viés metafórico permitido pelo texto, representam os pais que Natália não tivera. Ligam-se fortemente à narradora/personagem, preenchendo suas carências de pai e mãe, explicitadas desde o começo da narrativa.

Nas primeiras linhas de seu texto, Natália relata a morte dos pais: “o que eu sei é que meus pais morreram por uma causa justa” (MACEDO, 2010, p. 10). Crescer sem mãe e pai é algo traumático para ela, que busca o tempo todo compreender o passado relativo ao seu nascimento e ao falecimento dos pais. Essa questão revela o complexo de orfandade que perpassa a personalidade de Natália.

Natália sabe muito pouco a respeito da história dos pais, os quais, de certo modo, ela não chega a conhecer, pois é um bebê na ocasião de suas mortes. As breves e vagas informações que possui sobre o pai e a mãe provêm das histórias contadas pelo avô. A mãe, incentivada por um amor arrebatador, acompanha o pai no exílio político. Ele busca destino diferente do que é determinado pelo regime ditador aos jovens portugueses: lutar nas guerras coloniais no território africano. Primeiramente se exilam em Paris, onde vivem espécie de lua-de-mel. Na cidade não podem permanecer por muito tempo, mudando-se para Argel a fim de combater nas lutas armadas contra o exército de Portugal. Para Natália, os pais eram uns desenganados amorosos e existiam enquanto personagens de Diogo.

Natália também não possui amplo conhecimento sobre a vida dos avós: acerca da história da avó sabe apenas que ela nascera no Brasil, que é filha de alemães nascidos em Dresden e que Von Hutten é seu nome de solteira; a respeito do avô as informações são ainda mais rasas: “a verdade é que nunca soube muito da sua vida fora de casa. Além das coisas públicas, é claro, das coisas universitárias” (MACEDO, 2010, p. 27). Sabe-se que Diogo fora célebre professor catedrático, detentor da arte dos disfarces e exímio contador de histórias.

Estas são questões definidoras do avô, as únicas necessárias para representar o modo de ser dessa personagem disseminado por todo o texto: o grande mestre dos disfarces. Aquele que diz uma coisa para significar outra.

Além de o avô representar o único elo entre Natália e os pais, é ele quem acolhe e educa a menina órfã, ocupando o lugar de pai da narradora/protagonista. O avô estabelece com a neta um elo de forte identificação e familiaridade, capaz de influenciar nas decisões dela, mesmo na fase adulta. A figura do avô é tão importante para Natália que seu falecimento não cessa a influência exacerbada que possui sobre a moça. A ausência física do avô é suprida pelas constantes histórias sonhadas por Natália, nas quais divide com Diogo suas angústias e incertezas, trazendo à tona a figura tutelar do avô em fragmentos que parecem não pertencer ao diário que a narradora/personagem escreve, o que justifica a escrita em itálico, tal como aponta Padilha (2010):

<<Ó Avô...>>  
 <<Porque na costa do que veio a ser Portugal dobravam as velas dos barcos quando chegava no mar. Plissare resultou no verbo que designa o ato de chegar. E no interior do que veio a ser Romênia dobravam as tendas quando partiam do acampamento. Plissare resultou no verbo que designa o ato de partir. Pleca ou, na forma infinitiva que em romeno é determinada pela proposição, a pleca. Um povo marítimo, outro monádico. Os dois a dobrarem, cada um à sua maneira, em direções opostas.>>  
 << E o Avô conta-me isso porque? [...]>>  
 <<Não nada disso. É só porque é melhor ficares a saber. Amanhã conto-te outra história>> (MACEDO, 2010, p. 62).

Uma vez que a figura emblemática do avô supre a carência paterna de Natália, lembrar-se do pai torna-se algo desnecessário para a narradora/personagem. Essa questão pode ser percebida pelas raras menções ao pai biológico presentes na narrativa. Esta personagem é lembrada somente quando Natália procura descobrir se dispõe de direitos a herança. Seu interesse por ele se dá pelo viés prático e econômico, o viés afetivo é completamente ofuscado pelo avô. Isso se dá de forma tão intensa, que Natália transmite a um advogado a tarefa de contatar a família paterna, mostrando-se completamente desinteressada em firmar laços afetuosos que possam construir uma imagem de pai que não corresponda ao avô.

A relação com a avó é diferente. Assim como Diogo, ela participa da educação de Natália, entretanto não chega a ocupar o lugar de mãe, permanecendo numa posição periférica em relação ao espaço conquistado pelo avô na vida da neta: “A avó entrava pé ante pé no escritório para nos trazer o chocolate quente e os bolinhos, e às vezes ficava a escutar pela porta entreaberta a suspirar. A minha avó suspirava muito.” (MACEDO, 2010, p. 24). A avó deixa sua vida ser controlada por Diogo, sua identidade é quase obliterada: “A minha avó era

como se não tivesse nome próprio, todos e ela mesma se lhe referiam apenas como Avó ou a Vovó” (MACEDO, 2010, p. 41). A particularidade da avó refere-se aos afazeres domésticos e às qualidades de dona de casa, única atividade desempenhada por ela: “A avó sempre foi muito mais direta que o avô, tinha o sentido prático de mulher habituada a tomar conta das pequenas coisas, era assim que ela lidava com tudo na vida” (MACEDO, 2010, p. 40). A personagem da avó está tão implicada no avô, que a morte dele não lhe permite outro destino que não morrer também: “Ela é que estava doente quando o Avô morreu, mas sempre tinha deixado para ele as iniciativas. E depois seguia-o como podia.” (MACEDO, 2010, p. 53). Essas atitudes caracterizam a trajetória da avó pela completa submissão ao esposo.

A presença de Fátima Rua é iluminada na narrativa conforme sua ligação com o avô de Natália vem à tona, momento em que começa a nascer a paixão entre elas. O destaque dessa personagem vai além do enlace amoroso que a une a Natália: sua presença na narrativa justifica-se principalmente pelo preenchimento da lacuna materna na vida da narradora/personagem. Aos poucos, a união amorosa de Natália e Fátima se metamorfoseia em relação maternal: “Éramos mulher e homem, mãe e filha [...]” (MACEDO, 2010, p.195).

Fátima não só ocupa o lugar materno carente de Natália, como passa a dominar a narradora: “A Fátima começara por adquirir poder sobre mim utilizando as minhas carências derivadas do fato de nunca ter tido mãe. Sexualizara as minhas carências [...]” (MACEDO, 2010, p. 188). O relato da primeira cena homoerótica vivida por elas se dá pela construção de imagens de filha carente e mãe dominadora, projetando-se “muito mais como um “batismo” realizado pelo leite materno de Fátima do que como pura e simples sexualidade” (PADILHA, 2010, p. 100).

<<Ó minha bebé, não tenhas medo>> [...] <<Se tu fosses a minha bebé, então é que me poderias ajudar. Se eu fosse tua mãezinha. Assim, deixa, vou-me já embora se não queres que eu seja. Ou então deixa-me ser. Não queres? Eu sei que tu queres...Vem aqui.>> Abriu o roupão, desnudou os seios. <<Não, sem as mãos. Só teus lábios.>> O leite era tépido, da temperatura dos nossos corpos. Mais doce do que eu teria imaginado. De início saiu muito pouco. Depois, de repente, encheu-me a boca numa golfada [...] (MACEDO, 2010, p. 175-176).

Transformando-se na referência materna que Natália não tivera, Fátima a enfeitiça, chegando a diminuir a relevância da personagem do avô na medida em que ocupa o lugar dele:

E agora era a vez de usurpar o poder do meu avô, de transformá-lo no seu próprio poder sobre mim. Um pequeno fato significativo foi que nunca deixou que eu tirasse da mesinha ao lado da poltrona no escritório o cachimbo e a sacola de tabaco do meu avô. [...] A Fátima sentava-se na poltrona e punha sobre os ombros a manta amarela e encarnada que o meu avô costumava colocar sobre os joelhos. O meu avô foi-se tornando mais dela do que meu. E eu mais dela do que de mim (MACEDO, 2010, p. 188-189).

Essa citação mostra que, assim como afirma Nunes (2012), Fátima supre as necessidades do complexo de orfandade de Natália, passando a possuir grande poder sobre ela, apossando-se do lugar do avô e tornando-se o alvo da dependência de Natália. O elo que inicialmente liga Natália a Fátima, o avô, atenua-se na medida em que a filha do policial apodera-se tanto do lugar de pai, anteriormente ocupado pelo avô, quanto da mãe, espaço vago até sua chegada: “Ao tomar o lugar do meu avô na minha vida, tinha usurpado o lugar do seu único rival. Tinha-se tornado tudo e todos para mim” (MACEDO, 2010, p. 196).

O nome é um traço definidor de identidade. Na obra de Helder Macedo, este aspecto adquire significação importante para a representação das personagens, tal como reconhece Rosa (2013). A justificação para o nome da narradora/personagem é latente no texto: Natália se justifica por ser o presente de Natal do avô, pois ela nascera no mês de dezembro. Essa explicação estabelece certo elo entre o nome Natália e o episódio do Natal, referente ao nascimento de Jesus Cristo, filho de Deus e de Maria, a Nossa Senhora, tal como prescreve a Igreja Católica, instituição marcante na história portuguesa.

Na esteira da ligação do nome Natália aos preceitos religiosos do catolicismo, propõe-se que Fátima, não somente pelo nome, mas também pela sua trajetória na narrativa, estabelece forte relação com Nossa Senhora de Fátima, santa católica. Conhecida também como mãe dos homens e dos povos, a santa representa a Virgem Maria que teria aparecido, reiteradamente durante seis meses do ano de 1917, para crianças que brincavam no bairro Cova da Iria, localizado na cidade de Fátima, em Portugal. Nessas aparições, a Virgem Maria, mãe de Jesus, faz revelações sobre acontecimentos mundiais, vida eterna e salvação (APARIÇÕES. Em: <<http://www.fatima.org.br>>).

No imaginário católico, o amor despendido por Nossa Senhora de Fátima aos homens é similar ao amor de mãe pelo filho, talvez superior a este sentimento:

E a Ela se aplica fielmente a frase que o Espírito Santo insculpiu na Escritura: Ainda que teu Pai e tua Mãe te abandonassem, Eu não me esqueceria de ti. É mais fácil sermos abandonados por nossos pais segundo a natureza, do que por nossa Mãe segundo a graça (DEVOÇÃO. Em: <<http://www.fatima.org.br>>).

A oração de Nossa Senhora de Fátima corrobora a imagem dessa entidade religiosa:

Santíssima Virgem, que na Cova da Iria vos dignastes aparecer a três humildes pastorinhos e lhes revelastes os tesouros de graças contidos na reza do Terço, incuti profundamente em nossa alma o devido apreço em que devemos ter por esta devoção, para Vós tão querida, a fim de que, meditando os mistérios da nossa Redenção, aproveitemos de seus preciosos frutos e alcancemos as graças... Que vos pedimos nesta devoção, se forem para maior glória de Deus, honra vossa e salvação de nossas almas. Amém (ORAÇÕES. Em: <<http://www.fatima.org.br>>).

Essas considerações agregam significados relativos à imagem de mãe ao nome Fátima, na medida em que se aceita a ligação com o imaginário materno sugerido por Nossa Senhora de Fátima, a mãe de Jesus. Assim como a santa aparece para revelar informações aos homens, sendo compreendida como mãe soberana, a Fátima de Helder Macedo ganha relevo na narrativa quando revela sua ligação com o avô e transfigura-se na mãe que Natália não conhecera. A representação completa-se pelo fato de Fátima ocupar o lugar de mãe de uma personagem que se chama Natália pelo motivo de nascer em dezembro, assim como Jesus, filho de Nossa Senhora de Fátima.

Paulo, Jorge, o menino Diogo e a babá Ivanilda também integram o conjunto de personagens do enredo criado por Natália sobre sua história de vida. Não alcançam o relevo que o avô e Fátima assumem na narrativa, mas são fundamentais para compreender a subjetividade da narradora/personagem.

A admiração que Natália nutre por Paulo resulta das semelhanças entre ele e o avô: “A ser apenas em função do meu avô, a ser aquele que devia ao meu avô ser quem era, o seu simulacro <<prosopopeico>>.”(MACEDO, 2010, p. 221). Essa personagem tão correta de caráter, no início na narrativa mostra-se extremamente passiva aos acontecimentos, sem reagir a eles: aceita sem comoção a traição de Natália com Jorge, mostra-se indiferente à separação da segunda esposa, não se importa com o fato de Fátima usá-lo para se aproximar do avô e também não se opõe ao fato de as suas duas ex-esposas educarem seu filho como se o menino Diogo fosse apenas filho de ambas.

Interessa observar que Paulo sofre uma transformação e assume-se como sujeito de seus atos. O ponto de virada da vida de Paulo é a viagem que faz ao Brasil: “O Paulo regressou do Brasil um homem transformado, como se finalmente tivesse adquirido a sua própria identidade” (MACEDO, 2010, p. 222). A partir desse momento, passa a proceder como um homem prático e toma as rédeas da vida de Natália:

Bom, mas o Paulo também reorganizou o escritório que tinha sido do meu avô. Mandou levar o piano para o quarto que passou a ser do Diogo. Deitou fora a bolsa de tabaco dizendo que já cheirava a mofo e arrumou não sei onde o cinzeiro e o cachimbo que eu desde a morte do meu avô tinha deixado na mesinha junto à poltrona. A manta amarela e encarnada foi para o sótão. Isso eu sei porque a encontrei há dias junto à boneca desarticulada que a minha avó tinha lá guardado. [...] Até foi por decisão dele que eu fui à psicanalista. E que depois deixei de ir (MACEDO, 2010, p. 223).

A mudança na personalidade de Paulo acaba por afetar diretamente a vida de Natália, pois ele reorganiza não somente a casa, mas a também vida dela. Paulo afasta da esposa objetos que a mantinham presa ao passado, tais como o as coisas do avô e a manta amarela na qual ela fora enrolada quando Diogo buscara a neta em Argel. Essas atitudes indicam que



Paulo propõe um novo começo para a relação matrimonial com Natália, fundamentada, principalmente, em novos comportamentos e no crescente distanciamento do passado.

Jorge Negromonte, pintor e artista que trabalha com fotografias, é o oposto do primo, Paulo. Desse modo, à primeira vista não se parece com o avô e não possui nenhuma ligação com ele – diferente de Paulo, que fora aluno e assistente de Diogo, mantendo-se ligado a atividades acadêmicas tal como o professor. Entretanto, considerando a atividade profissional de Jorge, percebe-se que, assim como outras personagens da trama de Natália, ele também possui elo com o avô.

De acordo com o dicionário online *Michaelis*, artista é “pessoa que exerce uma das belas-artes. / Pessoa que exerce um ofício com gosto. / Pessoa que interpreta uma obra musical, teatral, cinematográfica, coreográfica. / Fam. Artificioso, manhoso, arteiro. / Pop. Operário, artífice.” (WEISZFLOG, Em: <<http://michaelis.uol.com.br>>). Com base nessa definição, tal como o avô, Jorge possui o talento de inventar:

O Jorge continua a ser um pintor que prefere fazer instalações, que usa a sua arte para construir mundos alternativos. Como o meu avô? Sim, se calhar como o meu avô, como as histórias do meu avô. Se calhar eram parecidos demais para se poderem reconhecer um ao outro, para poderem gostar um do outro (MACEDO, 2010, p. 233).

Talvez seja em função dessa profunda semelhança com Diogo que Natália vive uma paixão intensa e verdadeira com Jorge. O relacionamento deles extrapola o contato físico, atingindo a dimensão de amizade sincera, a qual perdura por toda a narrativa.

Diogo, o filho de Paulo com Fátima, torna-se filho adotivo de Natália: “sim, penso no Diogo como se fosse meu filho, ter a responsabilidade pelo futuro de uma criança que depende de nós muda totalmente as percepções” (MACEDO, 2010, p. 238). Dois momentos são decisivos para isso: primeiro, a união com Fátima, quando a protagonista passa a considerar que o menino é seu filho também; segundo, o novo casamento com Paulo, após o desaparecimento de Fátima, momento em que o casal passa a cuidar do menino Diogo como filho deles.

No fim da narrativa, Natália assume o papel de mãe do garoto. Para ter mais tempo de cuidar dele, ela deixa o emprego de coordenadora cultural na televisão. Apesar disso, a imagem da mãe biológica não é esquecida pelo menino; Paulo mostra-lhe retratos de Fátima:

No outro dia o Paulo fez uma coisa que me deixou perplexa. Até mesmo um pouco desagradada. Às vezes não o entendo. Mandou emoldurar uma fotografia da Fátima, não uma daquelas que o meu avô tinha mas outra, mais recente, a cores[...] E chamou o Diogo, como se para o consultar, a perguntar-lhe se achava bem. E perguntou-lhe se sabia quem era. O Diogo respondeu que sim, que sabia. Que era a outra mamã (MACEDO, 2010, p. 237).

Diogo, assim como seu bisavô, gosta muito de contar histórias, principalmente aquelas aprendidas com a babá, Ivanilda. No escritório que fora do avô, ele brinca e conta histórias:

Ontem, quando o Diogo estava no escritório com ele, ouvi pela porta entreaberta a conversa deles. O Diogo sentado na poltrona, a parecer muito pequeno, com os pezitos a não chegarem ao chão, e o Paulo, de óculos na mão, sentado na minha almofada a ouvi-lo a contar uma história. Está-se a ver como eu fiquei. O Diogo a contar na sua vozinha uma história de orixás que poderia ter sido uma das histórias do meu avô. E o Paulo a ouvi-lo como se fosse eu. Sentado na minha almofada aos seus pés (MACEDO, 2010, p. 240).

As histórias de orixás são ensinadas a Diogo por Ivanilda, a mulata brasileira contratada para cuidar do menino quando Natália e Fátima viajaram para o Brasil. Ela conta ao menino os mitos sobre a origem do mundo pelos orixás, histórias que o Diogo aprende rapidamente, decorando até os nomes dos orixás. Natália, apesar de considerar que a babá fora importante no desenvolvimento de seu filho, não vê com bons olhos a influência das histórias de Ivanilda sobre o menino, sentindo receio da influência das narrativas míticas sobre Diogo:

Foi sem dúvida uma excelente mestre-escola, pô-lo a ler e a escrever mal ele conseguia pegar num livro, segurar um lapis entre os dedinhos. Mas metia-lhe as coisas mais abstrusas na cabeça, com aquela mania das histórias de magias brasileiras (MACEDO, 2010, p. 236).

Antes de trabalhar como babá na casa de Natália, Ivanilda fora professora primária em Araraquara, cidade do interior do estado de São Paulo, no Brasil. Para lá voltou, quando seus serviços deixam de ser imprescindíveis, pois o menino Diogo está crescendo, começa a frequentar a escola, e Natália passa a ficar em casa com ele. Após a despedida, Ivanilda muda-se para um sítio, comprado com as economias dos salários referentes aos anos que fora babá em Portugal. Sobre ela, Padilha afirma:

Repare-se que, pela primeira vez, alguém não português de origem entra na casa, sem contar com os membros da família feito portugueses, ou por opção, como a avó, ou mesmo por “adoção” como Natália, nascida na África (Argel). Esse outro sujeito em diferença traz com ele outros ares, outros sons, como o riso, outra fala e outra pele. Com a babá entram em cenas ruas, uma cidade de nome estranho e, mais que tudo, um corpo forjado pelo poder colonial português, pois se trata de uma mulata que, para além de tudo, pertence à mesma categoria profissional do avô, pois é professora, embora menos qualificada do que ele por ser “primária”, enquanto ele é catedrático (PADILHA, 2010, p. 101).

Essa personagem representa cultura e visão de mundo diferentes da eurocêntrica. Por isso, o menino Diogo fala com as vogais abertas, tal como a pronúncia de Ivanilda, e as histórias dela são diferentes das contadas pelo avô. As histórias de Ivanilda versam sobre uma perspectiva da criação do mundo que não é a da mitologia cristã reconhecida em Portugal, um país historicamente marcado pela influência da Igreja católica.

## 5.2 O regime salazarista e suas consequências

O exame do romance *Natália* não pode deixar de considerar a relação entre ficção e história, tão característica da produção literária de Helder Macedo. O romancista português entretece nas suas obras dados históricos, sem perder o caráter predominantemente ficcional. O mundo das verdades históricas emoldura os acontecimentos da ficção macediana, revelando novos significados. Em *Natália*, assim como referido a propósito de *Pedro e Paula* e *Sem Nome*, a subjetividade feminina sofre intervenção de eventos históricos de Portugal.

Na busca por remontar sua história de vida, Natália relaciona-se sensivelmente com os cenários de repressão e censura característicos da política do Estado Novo português. A emergência desses episódios motiva significados históricos que contribuem para o estudo sobre a protagonista da obra.

A reconstrução de fatos propriamente históricos no discurso ficcional é discutida por muitos estudiosos da literatura. Dantas (2009) cita Ana Paula Arnaut para afirmar que uma das propriedades estruturantes da ficção portuguesa contemporânea é o entrecruzamento entre o mundo real e o ficcional e a presença da História.

Carlos Reis (2004) chama atenção para a emergência da História (independentemente das modulações ficcionais a que ela é sujeita) no romance português contemporâneo, afirmando que este é um domínio que, no final do século XX, ganha relevância cada vez mais clara. Segundo o estudioso, no caso da literatura portuguesa, por causa de circunstâncias históricas como a Ditadura Salazarista, as obras literárias confinam indagações de orientação pós-colonial, na qual a guerra colonial aparece como tema das obras, de diversas maneiras.

No livro *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, Álvaro Cardoso Gomes (2003) também identifica como característica importante do romance português contemporâneo a atuação crítica romanesca perante os fatos históricos, evidenciando o entrecruzamento entre o histórico e o fictício. De acordo com Gomes, esse entrecruzamento acontece por meio da revisitação do passado, na qual a abordagem dos acontecimentos históricos substitui o “verdadeiro” (discurso histórico legitimado) pelo “verossímil”, abrindo espaço para acontecimentos obliterados pela história convencional.

Em *Natália*, ficção e história harmonizam-se no relato sobre as raízes da protagonista, no qual as personagens Diogo, o avô, Joaquim Rua e os pais de Natália ganham destaque e representam questões históricas marcantes para Portugal. São as lembranças da protagonista que guiam a narrativa e conduzem pelos caminhos da história portuguesa. Tais lembranças mesclam-se à história do Estado Novo de Portugal na medida em que, a partir das

personagens citadas, são discutidas a censura e as atrocidades do regime totalitário salazarista, impingidas pela polícia política.

Natália não viveu durante o Estado Novo, mas sua vida foi marcada por este período, uma vez que perdeu os pais porque eles foram perseguidos e assassinados por alguém a serviço do governo: Joaquim Rua, um policial da PIDE.

A PIDE, criada em 1945, após a Segunda Guerra Mundial, em substituição à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), é uma das principais bases da política do Estado Novo português, instituído pela Constituição salazarista, no final de 1933. Seu papel fundamental era a repressão política dos crimes contra a segurança do Estado, em Portugal e no exterior. As incumbências da PIDE eram de ordem administrativa e repressiva, além da execução de funções de prevenção criminal. Suas principais responsabilidades eram: fiscalizar as emigrações, a passagem nas fronteiras, a permanência e o trânsito de estrangeiros no país; zelar pela ordem pública, perseguindo e coibindo a população suspeita de agir contra o regime salazarista; controlar as prisões, efetuando prisões preventivas, sem julgamento ou controle judicial (momento em que o preso sofria tortura). Nas colônias africanas, além desses poderes, a PIDE possuía atribuições judiciárias.

Em nome da segurança do Estado, a PIDE cometia violações de correspondência, escutas telefônicas, chantagens, buscas e prisões sem mandados, torturas físicas e psicológicas, e julgamentos sem culpa formada. Para Pimentel (2011), a PIDE era “um órgão de “polícia judiciária”, na qual – decisivo pormenor – os chefes de brigada e inspectores da PIDE passaram a ter, nos anos 1950, funções e poderes próprios equivalentes aos dos magistrados judiciais na P. J.” (PIMENTEL, 2011, p. 140). De acordo com a autora, a autonomia da PIDE, apesar de subordinada ao Ministério do Interior, relaciona-se à colaboração de toda administração pública do regime e ao fato de seus diretores terem acesso direto a Salazar, constituindo assim “a polícia de um ditador todo-poderoso” (ibidem). As autoridades e repartições públicas, bem como os representantes diplomáticos e consulares de Portugal no estrangeiro, eram obrigados pelo Governo a colaborar com a PIDE.

A PIDE tinha o poder de administrar medidas de segurança provisórias: prisões sem julgamento prévio, prorrogação de penas (enquanto o preso fosse considerado perigoso), interdição de saída, fixação de residência e expulsão do país. Conforme Pimentel, as medidas de segurança eram aplicadas a pessoas consideradas loucas incorrigíveis, delinquentes terroristas e delinquentes de difícil correção; eram pessoas suspeitas de manifestar oposição ao regime: comunistas, operários, trabalhadores rurais, estudantes e intelectuais. Sobre os presos políticos, Pimentel afirma:

Do ponto de vista da profissão e classe social, mais de 60% de todos os presos políticos eram trabalhadores manuais indiferenciados das cidades e do campo, quase 20% pertenciam aos setores do comércio e dos serviços e cerca de 11% eram membros das profissões liberais, estudantes ou profissionais de alto estatuto social, ou seja, da classe média e até alta. Se a estes últimos, se juntarem os negociantes e comerciantes, a percentagem quase chega aos 20%. Por outro lado, quase metade, 42,4% dos presos políticos, eram naturais e/ou viviam no Algarve, Alentejo, na margem sul do Tejo e na Grande Lisboa, ou seja, no sul do país e nas grandes cidades (PIMENTEL, 2011, p. 144).

Durante o marcelismo, período em que Marcello Caetano assumiu a presidência do Conselho de Ministros, de 1968 a 1974, ocorreu substancial aumento das atividades de oposição ao regime, surgiram diversas organizações de extrema-esquerda e de luta armada, houve ampliação do movimento de estudantes e de trabalhadores que assumiu um viés cada vez mais politizado. Nessa época, a PIDE foi substituída pela Direção Geral de Segurança (DGS). Entretanto, as atribuições do serviço político não sofreram alterações substanciais, os antigos poderes da PIDE foram mantidos, as torturas e perseguições permaneceram. A PIDE/DGS foi abolida logo após a Revolução dos Cravos, a qual, conforme referido anteriormente, acabou com o regime ditador, iniciando o processo democratizante. A transição para a democracia foi marcada pela atitude antiditatorial, responsável pelo desmantelamento das instituições do regime salazarista, entre elas a PIDE/DGS.

Crescer sem os pais é algo determinante para a história de Natália. Sobre a morte deles, a narradora/protagonista discute: “o que eu sei é que meus pais morreram por uma causa justa. Estavam do lado dos bons. Foram considerados terroristas. (...) eram os maus da história dos outros, dos que nesse tempo destruíam e explodiam tudo.” (MACEDO, 2010, p. 10).

Essa citação recontextualiza a história portuguesa legitimada, pois questiona a legalidade das ações políticas do Estado Novo português a partir do ponto de vista da vítima de uma barbárie característica de um período histórico que não é o seu: o governo totalitário de Salazar. As palavras de Natália aludem à violência impingida pela PIDE às pessoas contrárias ao regime repressor. Entretanto, a reflexão sobre a questão histórica volta-se para a natureza humana, ameaçadoramente boa e má.

A atuação extremamente violenta da PIDE mostra que a ditadura salazarista é profundamente marcada pela barbárie legitimada pelo Estado. Durante este período, medidas excepcionais configuravam a regra, de tal maneira que o desaparecimento de pessoas, mortes, coações e torturas tornaram-se atitudes habituais daqueles que estavam a serviço do governo.

Essa situação define o Estado de Exceção, característico do estado totalitário, no qual os direitos são suprimidos pelo poder que o Estado tem para administrar a vida civil e militar.

Este estado de coisas transforma a excepcionalidade em regularidade: a barbárie, o sofrimento e a maldade deixam de ser extraordinárias, tornando-se acontecimentos que participam da normalidade cotidiana (AGAMBEN, 2004).

Hannah Arendt (1999), no livro *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*, realiza extensa reflexão sobre o mal enquanto algo inerente à sociedade humana. Arendt analisa a trajetória de Adolf Eichmann no nazismo através das tarefas que ele realizou como coordenador da deportação de judeus para os campos de concentração, onde milhares de pessoas morreram. Arendt mergulha na burocracia do regime totalitário alemão e mostra que a maldade tornou-se uma regra no governo de Hitler. Conforme o relato de Arendt, o extermínio de judeus foi algo aterrorizantemente organizado e administrado pelos nazistas, configurando assim um ato legalizado pelo Estado Alemão hitlerista. Essas considerações sustentam o conceito de banalidade do mal, desenvolvido por Arendt. A autora compreende o mal como ato político institucionalizado, resultante de um sistema brutal. A trivialização da violência decorre do cumprimento de ordens, pois não há necessidade de reflexão sobre a brutalidade dos atos praticados, já que estão de acordo com a legalidade da lei.

O regime salazarista, através da atuação da PIDE, assim como o nazismo e outros regimes ditatoriais, transformou a excepcionalidade da maldade em normalidade, banalizando o mal, e, com isso, desrespeitando questões éticas e morais. A perseguição efetuada pela PIDE aos opositores ou possíveis ameaças ao regime salazarista era marcada pelo excesso de violência e brutalidade das torturas para cumprimento das normas do regime. Assim, pode-se dizer que as ações da PIDE representam o conceito de banalidade do mal, de Hannah Arendt: a violência cometida pelo homem contra sua própria espécie, protegido pela lei do Estado. Essa vulgarização do mal retira do homem sua condição humana, revelando o mal radical presente no próprio homem, provocado pelo terror e pela morte.

Natália é vítima da banalidade do mal, pois experimenta os efeitos da maldade: ficou órfã porque “não eram os bons que tinham por hábito torturar os maus, que era o contrário” (MACEDO, 2010, p. 10). Mesmo que seus pais não fossem criminosos, portanto deveriam estar “do lado dos bons”, foram perseguidos e assassinados por representarem uma ameaça ao regime salazarista: “eram os maus” do ponto de vista da lei. Com isso, evidencia-se que a lógica foi invertida no período do Estado Novo, o mal foi relativizado e as noções de bem e mal tornaram-se deslizantes, conforme esclarece Natália: “para o assassino dos meus pais, os meus pais é que eram os assassinos. Eles é que eram os maus. Os terroristas” (MACEDO, 2010, p. 160).

Com efeito, o Estado autoritário de Salazar regulamentou essa inversão, tornando legítima a violência: “Se calhar o homem achava mesmo que era tudo a bem da nação. Se calhar achava que era mesmo um servidor da pátria” (MACEDO, 2010, p. 77). O homem, Joaquim Rua, representa a gama de opressores que justificam seus delitos pela obediência à disciplina exigida pelo Estado, tal como coloca Levi ao analisar a defesa dos opressores nazistas:

Em substância, ambos se defenderam do modo clássico dos sequazes nazistas, ou melhor, de todos os sequazes: fomos educados para a obediência absoluta, a hierarquia, o nacionalismo, [...] ensinaram-nos que a única justiça era aquela que servia a nosso povo, e a única verdade eram as palavras do chefe. O que queriam de nós? Como podem pretender de nós, depois de tudo, um comportamento diferente daquele que foi o nosso e o de todos que eram como nós? (LEVI, 2004, p. 23).

Além de ser responsável pela morte dos pais de Natália, Joaquim Rua salvou a bebê, avisou Diogo sobre a sobrevivência da neta e agilizou a viagem que o avô fez à África para buscar a menina. Estes atos, antes de representar vestígio de bondade, são condicionados pelos laços de cumplicidade entre o policial e o avô.

Diferentemente da filha, estudante que se opôs à coação do Estado, Diogo optou por garantir privilégios e manter a respeitabilidade que alcançou como professor e intelectual. A inteligência proporcionou ao avô saber “tudo quanto se pode saber para também saber o que não podia saber” (MACEDO, 2010, p. 14). Com efeito, ele optou por fingir que não sabia ou, então, por fechar os olhos para os acontecimentos e, com isso, obter o privilégio de manter sua vida quase totalmente inalterada. Para isso, desenvolveu a arte do disfarce, que exercia como “uma forma de liberdade dentro das esquadrias predeterminadas pela necessária disciplina” (ibidem).

O avô manteve-se neutro, usando as filologias obscuras que ensinava na universidade para se abster de qualquer atitude contrária ao regime. A principal colaboração de Diogo com a PIDE era não se opor ao Estado. Em função disso, assistiu alienadamente à demissão de vários colegas professores e à prisão de alguns de seus alunos. A colaboração do avô para com a PIDE fica implícita na narrativa, mas mostra-se como única explicação para o salvamento e o resgate de Natália:

A insistir que tinha sido mesmo um acidente, um engano, a consequência de uma falha de comunicação por parte dos seus superiores que não tinham dito à brigada operacional que a família do Professor não era para matar porque o Professor era amigo. A frase devastadora tinha sido esta: <<porque o Professor era amigo>>. A fazer pressupor uma relação de colaboração com a polícia política. [...] E que foi por isso que depois foi tão fácil ao Professor trazer a neta de Argel, tudo tinha sido facilitado pela polícia das fronteiras que, ao tempo, como talvez o Paulo não soubesse por ser novo demais, era um ramo da polícia política (MACEDO, 2010, p. 227-228).

Sobre isso, Primo Levi aponta que “quanto mais feroz a opressão, tanto mais se difunde a disponibilidade de colaboração com o poder” (LEVI, 2004, p. 37). Com a PIDE não foi diferente: a polícia política portuguesa contava com o apoio de muitos informantes, controlados pelos serviços de informação:

A ampla rede de informantes, cuja quantidade era aliás exagerada, de forma indireta pela própria polícia, contribuiu para espalhar o medo nos portugueses, convencendo-os que os olhos “panópticos” da PIDE os vigiavam por todo o lado e que meio país denunciava outro meio país (PIMENTEL, 2011, p. 145).

A atitude do avô coloca-nos diante da situação dos estudantes, professores e artistas durante o Estado Novo português. Além da coação física, o regime ditatorial salazarista impingia forte censura à produção intelectual, pois recusava a pluralidade de opiniões e não permitia a circulação de textos que manifestassem oposição ou crítica ao governo. Brito (2009) aponta que, por volta da década de 1960, ideias de liberdade começaram a circular no ambiente acadêmico, formando uma elite intelectual divulgadora de consciência libertadora que defendia a independência das colônias e, com isso, opunha-se ao Estado Novo. A partir disso, intensificou-se a luta engajada de muitos estudantes, entre os quais os mais politizados foram lutar nas guerrilhas em África. De acordo com Brito, o regime ditador respondeu com violência a essas atitudes: perseguiu, repreendeu, torturou e prendeu muitos intelectuais nas prisões da PIDE. As produções escritas foram censuradas; muitas obras tiveram a publicação proibida. A maioria dos textos escritos nesse período foi produzida clandestinamente, na tentativa de escapar da censura.

Para fugir da perseguição da PIDE aos intelectuais portugueses e buscar certa proteção para sua família, o avô optou por colaborar com a polícia política: “aquilo que o meu avô teria feito seria apenas por não ter feito, por ter deixado que fosse feito sem protestar” (MACEDO, 2010, p. 233). Em função dessa colaboração, ele não tivera o mesmo destino de muitos professores, estudantes e intelectuais: prisão e tortura. Mas não somente isso: Diogo teve livre acesso a congressos, apresentando livremente seus trabalhos, sem impedimentos da censura.

Não foi somente pela colaboração com a PIDE que Diogo não teve problemas com a censura, assim como muitos intelectuais da época. Diogo dizia uma coisa para significar outra, garantindo-lhe grande capacidade de transformar. Essa característica era aplicada também nos seus trabalhos acadêmicos:

Mas era sobretudo um contador de histórias, se é que não mesmo um disfarçado autor de ficções originais dada a sua capacidade de transformar, como anos depois me contou que tinha feito nesse congresso em Paris, uma análise filológica das partículas deonticas (o que quer que isso seja, ele explicou-me mas não entendi) numa alegoria sobre as relações entre o poder e o dever ao longo da História da humanidade. Presumo que tudo o que disse nessa conferência estava relacionado



com a situação da filha e do genro. Mas se calhar só ele a entender. Ou eu, se tivesse podido estar lá com ele antes de ter nascido (MACEDO, 2010, p. 14).

Roani (2004), em seu estudo sobre a Revolução de Abril, tece considerações sobre a censura do Estado Novo de Portugal. Para o autor, o exame de toda a produção artística e intelectual efetuado pelos agentes do governo ditatorial representou o crivo de uma censura impiedosa e limitadora da livre expressão artística. As produções que não recebiam o aval da censura podiam ser proibidas ou destruídas, dependendo da avaliação dos censores. Diante disso, o ato criativo via-se limitado: “Os artistas eram obrigados a ter diante de si a consciência de que seu trabalho artístico e o seu destino como escritores dependia daquelas pessoas encarregadas de analisar o produto final da sua escrita: a obra destinada à publicação.” (ROANI, 2004, p. 18). A censura agia também sobre os intelectuais, não somente sobre sua produção. Não foram raras as prisões de escritores, críticos literários, jornalistas e professores universitários.

Na busca por compreender os eventos de sua origem, as memórias de Natália mesclam-se às memórias sobre a história dos pais e do avô, envoltas no discurso histórico sobre o Estado Novo de Portugal. As memórias da narradora/personagem são inundadas de revelações sobre a história portuguesa, a partir das histórias contadas pelo avô, dos depoimentos de Fátima e Joaquim Rua, e de documentos, como a carta do policial.

Os dados históricos referidos entrelaçam-se ao universo diegético de *Natália*, em que Helder Macedo reconstrói eventos propriamente históricos em função da representação do discurso ficcional. Com isso, concede um novo olhar aos fatos conhecidos como verdades históricas absolutas, apresentados por uma voz feminina, herdeira de memórias de uma época marcante da história portuguesa.

### **5.3 Da intertextualidade ao mito**

Seguindo os exemplos de *Pedro e Paula* e *Sem nome*, *Natália* configura-se enquanto trama intertextual. O diálogo com outros textos literários constitui importante característica deste romance, o qual propõe também forte relação com a questão mitológica, reconstruindo o mito de origem iorubano. O foco da análise proposta é estudar a releitura do mito sobre a criação do mundo pelos orixás; entretanto, é fundamental tecer considerações sobre os significados articulados no romance a partir da intertextualidade entre *Natália* e *As mil e uma noites*.

A trama da narrativa árabe orienta-se a partir das histórias contadas por Chehrezad,

protagonista da obra, ao poderoso rei Chahriar, seu interlocutor. O rei Chahriar, ao descobrir a infidelidade pública de sua esposa, que lhe traía com escravos do reino, mandou cortar a cabeça dos protagonistas da ação infiel. Decepcionado e extremamente humilhado, decide restituir seu orgulho e impedir outras traições através de punição impingida às mulheres. O rei casa-se com uma moça a cada noite e ordena a morte dela na aurora: “Em três anos, centenas de moças foram assim sacrificadas. A tristeza e o horror encheram o reino. As famílias fugiam para salvar as filhas” (CHALLITA, s/d, p. 16-17). Após o primeiro e único encontro com Chahriar, as mulheres morriam irremediavelmente.

Chehrezad, primogênita de um dos funcionários do rei, detém vasto conhecimento sobre povos, reis e poetas, pois lera muitos livros, e tem o dom de contar histórias: "Era eloquente, e sua voz tinha um timbre melodioso muito agradável." (CHALLITA, s/d, p. 17). Astuciosamente, a moça consegue driblar o destino cruel, divertindo o rei através da contação de "maravilhosas histórias para que a noite passe mais agradavelmente" (ibidem). Durante mil e uma noites, Sherazade conta a Chahriar histórias que versam sobre experiências mágicas, as quais são repletas de moral e ensinamentos sobre perdão e bondade, apontando para o engrandecimento de certas virtudes humanas. Essa atitude leva o rei a libertar as mulheres da iminência da morte:

Mandou vir o vizir pai de Chehrezad e outorgou-lhe, na presença de toda a corte, uma suntuosa veste honorífica, dizendo-lhe: “Possas Alá proteger-te por me teres casado com tua generosa filha. Foi ela que me levou a arrepender-me de meus crimes passados e a desistir de matar as filhas de meus súditos. Ademais, ela me deu três filhos varões.” Depois, o rei ofereceu brindes valiosos a todos os presentes e mandou distribuir esmolas aos órfãos, às viúvas e aos necessitados (CHALLITA, s/d, p. 166).

Pela intelectualidade, pela voz e pela palavra a protagonista do romance árabe assume o papel exemplar de impor-se diante de uma situação dominada pela figura masculina, transformando a condição feminina. Devido a Sherazade, as mulheres são salvas da morte e têm sua dignidade restituída.

Sobre *As mil e uma noites*, Hillesheim, Ramos e Cruz (2009) afirmam:

Essa é uma história contada na perspectiva masculina. No entanto, é uma mulher quem assume um plano de salvação para si e para todas as mulheres do reino: a narrativa é seu instrumento. Só a inserção do novo pode subverter a tradição, o que é realizado por Scherazade mediante o uso da palavra (HILLESHEIM; REMOS; CRUZ. 2009, p. 223).

As histórias da Sherazade, referentes a contos populares arábicos, tradicionalmente transmitidos pela oralidade, compõem o conjunto de narrativas que constituem o livro. Estes podem ser compreendidos enquanto relatos encaixados em uma narrativa maior. O romance macediano também permite essa interpretação, pois a trama sugere que as histórias narradas

por Natália, as quais compõem o romance que leva o nome da protagonista e que fora publicado por Helder Macedo, fazem parte de um livro publicado pelo escritor entrevistado por ela. Diante disso, pode-se pensar que ambos os textos se constituem pelo formato de narrativa inserida em outra narrativa, ou ainda, de um livro dentro de outro livro.

Natália, assim como Sherazade, impõe-se como voz feminina. Ela assume o controle do relato do romance macediano, experimentando a liberdade pelo viés do domínio narrativo. Por outro lado, ambas recorrem ao ato de narrar para se libertar de circunstâncias opressivas. Sherazade conta histórias, quase de modo infinito, para lutar contra a própria morte impingida pela determinação real, mas também para evitar que outras mulheres tenham o mesmo destino triste. Natália, por sua vez, recorre ao mundo das histórias contadas pelo seu avô para compor o próprio relato, pois busca resolver as dúvidas sobre o passado que tanto lhe oprimem.

Torna-se importante considerar que a relação intertextual entre *Natália* e *As mil e uma noites* permite o acesso ao mundo cultural árabe. Essa questão é enunciada pela narrativa macediana, pois, em diversas passagens de seu texto, Natália lembra a história relatada pelo avô sobre sua origem moura. Apropriando-se de um poema de Florbela Espanca<sup>4</sup>, o avô sugere que a neta nascera na moirama, terra de muçulmanos, os quais eram conhecidos também como mouros, conforme Saraiva (1983).

A obra *As mil e uma noites* é compilada originalmente em língua árabe, tornando-se conhecida mundialmente pela tradução francesa realizada por Antoine Galland, no século XVIII. Essa questão concede como pano de fundo narrativo do livro a religião muçulmana ou islâmica, fundamentada nas pregações do profeta Maomé, realizadas na Arábia por volta do ano 612 (SARAIVA, 1983).

A ligação entre a cultura européia cristã e o mundo cultural e religioso árabe, representada na leitura que aproxima a narrativa portuguesa contemporânea *Natália* à coletânea *As mil e uma noites*, propõe a releitura crítica de uma questão histórica determinante para Portugal. Este se situa na península ibérica, território que fora dominado pelo povo árabe durante longo período da Idade Média e início da Idade Moderna, aproximadamente do século VIII ao XII (SARAIVA, 1983). Essa fase da história é marcada por disputa pelas terras ibéricas, motivadas pelo cariz religioso (combate entre cristãos que habitavam as terras e muçulmanos que as invadiram): “Era a exteriorização de uma implementação de domínio, ao mesmo tempo religioso, político e social: do Evangelho contra o Corão, do novo Estado

---

<sup>4</sup> Florbela Espanca, poetisa portuguesa, nasce em 1894 e suicida-se em 1930. Possui três livros publicados, sendo que o terceiro é póstumo, *Livro de mágoas* (1919), *Livro de Sórora Saudade* (1923), o *Charneca em flor* (1931). De acordo com Dal Farra (2000), da obra de Florbela eclode um modelo de mulher que ultrapassa os apertados horizontes ditados pela moral tradicional.

neocristão contra o jugo sarraceno [...].” (SARAIVA, 1983, p. 41).

O embate é determinante para compreender a história portuguesa:

A Galiza foi uma das regiões da Península onde a luta entre os Mouros e os cristãos foi mais renhida e devastadora e essa circunstância teve importantes consequências na modelação de alguns traços sociais da população que aí se instalou, e que viria mais tarde a ser origem da sociedade medieval portuguesa (SARAIVA, 1983, p. 39).

Diante disso, entende-se que a intertextualidade presente em *Natália* não se limita à presença do texto árabe, mas propõe novos significados. A discussão sobre o papel social da mulher e sobre a história portuguesa é iluminada pela presença de valores culturais diferentes dos preservados pela civilização europeia. A alusão a *As mil e uma noites* mostra a interação do texto macediano com produções literárias do passado, promovendo a ressignificação do presente focalizada na problematização da condição feminina e da homogeneidade cultural.

Essas questões participam do debate sobre a questão da identidade, pois “é nas idiossincrasias que se passam a distinguir as fronteiras, e elas estão na cultura, donde se reforça a idéia de que a nação não é uma entidade plenamente formada, mas sujeita a mecanismos de inclusão e exclusão” (TUTIKIAN, 2006, p. 12). De acordo com Tutikian, a globalização, um fenômeno internacional de integração econômica, social, cultural e política, característico dos séculos XX e XXI, compreende as ideias de “planetarização ou mundialização da cultura” e “multiculturalismo”. Estas evidenciam que “na medida em que as sociedades então produzidas, produzem, por sua vez, diferentes formas de estar e ser, ou, diferentes identidades que, em determinadas circunstâncias, se permitem alguma articulação” (TUTIKIAN, 2006, p. 14).

Tutikian centra seu estudo na identidade de uma nação, afirmando que identidade não se desvincula de elementos como língua, mitos, folclore, economia, crenças, artes, literatura, passado e presente, mesmo e outro. Portanto, conforme defende a autora, não pode ser considerado um fenômeno fixo. *Natália* simboliza essas questões ao questionar o passado e compreender expressões culturais diversas.

No último capítulo de *Natália*, Helder Macedo resgata o mito iorubano a respeito da criação do mundo pelos orixás. O conhecimento sobre a mitologia dos orixás é ensinado ao menino Diogo por Ivanilda, a babá de origem brasileira. Ele transmite seus aprendizados sobre os orixás ao pai, através das histórias que conta a Paulo no antigo escritório do avô, as quais Natália também aprende, pois escuta atrás da porta. Desse modo, assim como na cultura dos povos iorubás, em que o conhecimento mítico e religioso era transmitido oralmente, é pela oralidade que o mito é comunicado entre as personagens de *Natália*.

Os mitos referem-se a histórias de natureza sagrada, consideradas verdadeiras por determinados povos. Em muitas sociedades, o mito fornece modelos de conduta para os homens, concedendo valor à existência, pois justificam comportamentos e atividades humanas. Portanto, compreender um mito significa perceber fenômenos humanos, religiosos e de cultura. Mircea Eliade, em *Mito e Realidade*, define:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido num tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças as façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE, 1998, p. 11).

Conforme afirma o autor, as personagens que compõem as histórias mitológicas são entes sobrenaturais, que agiram durante o tempo dos primórdios. Este é o tempo mítico das origens, alterado pela ação dos entes não humanos, no qual ocorrem os acontecimentos milagrosos da criação. Em função do elemento sobre-humano, os mitos são considerados sagrados, revelam a intervenção de forças sobrenaturais no mundo: “é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (ELIADE, 1998, p. 11).

Os mitos relatam o processo de criação do mundo e de todas as coisas que o compõem (tais como terra, animais, plantas e seres humanos), narrando os acontecimentos primitivos que originaram o homem. Os entes sobrenaturais são responsáveis por essas ações, eles executam as tarefas da criação. Portanto, o homem e a sociedade foram constituídos pelos eventos míticos protagonizados pelos seres sobre-humanos. Para Eliade, o mito ensina ao homem sobre as histórias do começo do mundo e também de um tempo anterior a este, ligado à origem da existência. Esses ensinamentos permitem ao ser humano compreender como foi constituído, e entender que todas as coisas que se relacionam com sua existência e com seu modo de agir no universo lhe afetam de maneira direta. Os mitos fornecem explicações sobre o mundo e sobre a forma de ação dos homens nesse mundo, por isso são constantemente lembrados e transmitidos de geração para geração nas tribos míticas, pois: “conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem.” (ELIADE, 1998, p. 18).

O mito que encerra o romance *Natália* consiste em uma história sobre a criação do universo pelos orixás, referindo-se, portanto, a um mito de origem. Para Eliade (1998), um mito de origem narra uma situação inexistente antes da criação do mundo e a própria criação,

mas não somente isso: conta também como o mundo foi modificado, para melhor ou para pior. Tal como expõe o autor, a ideia mítica de origem liga-se aos enigmas que envolvem a criação: “Uma coisa tem uma “origem” porque foi criada, isto é, porque um poder se manifestou claramente no Mundo, porque um acontecimento se verificou. Em suma, a origem de uma coisa corresponde à criação dessa coisa.” (ELIADE, 1998, p. 39).

No romance, a fonte da mitologia dos orixás é brasileira, representada por Ivanilda. Entretanto, a crença nos orixás é de origem africana, pertencente aos povos iorubás, tendo chegado ao Brasil na época da escravidão. O trabalho escravo de negros vindos da África, pelo tráfico negreiro, foi um dos pilares da economia brasileira durante o Império e uma prática comum na América desde o século XVI, a qual, no caso do Brasil, foi proibida em 1888, com a Lei Áurea. Com isso, os negros trouxeram para o território brasileiro suas origens nativas africanas, entre as quais a cultura negra iorubana:

Junto à mão-de-obra importada à força, veio um complexo sistema ideológico-mítico-religioso de ver e de estar no mundo. A filosofia de vida do africano, que cruzara o vasto Atlântico, procurou, no novo mundo, sob a fúria dos açoites, um modo de resistir, de subsistir, de adaptar-se, de permanecer (ALMEIDA, 2006. p. 5).

O mito resgatado no universo ficcional de *Natália* pertence às religiões dos orixás dos povos iorubá, entre as quais está o candomblé, a mais conhecida no Brasil. O mito descrito no romance versa sobre momentos fundamentais da criação do mundo para contar a história do ente supremo, Olorum, e seus orixás, Oxalá, Nanan e Exu. A fim de compreender a recriação mitológica realizada no romance de Helder Macedo, cita-se o trecho sobre o mito iorubano na íntegra, apesar da longa extensão:

*Olorum, O Deus supremo, sonhou o mundo quando uniu o ar que havia desde o início dos tempos com as primeiras águas. Dessa união nasceu um orixá todo branco e muito poderoso que foi chamado Oxalá. Olorum ficou contente e sonhou uma orixá toda negra que possuía o mesmo poder que Oxalá e foi chamada Nanan. Oxalá e Nanan são a vontade de Olorum de criar o universo. Olorum continuou sonhando e fez nascer Oxu. Oxalá ficou sendo o lado direito de Olorum e Nanan ficou sendo o seu lado esquerdo. A partir desse filho e dessa filha outros orixás foram nascendo para servir os planos divinos de Olorum. Exu, o terceiro, ficou sendo o elo de ligação de todos os orixás entre si e de todos eles com a vontade de Olorum. Por isso era necessário prestar-lhe homenagem para todos trabalharem em harmonia.*

*Olorum confiou a Oxalá a missão de criar a Terra e entregou-lhe uma cabaça cheia com os seus poderes, que era o saco da criação. Oxalá orgulhoso por ter recebido tanta honraria, achou desnecessário prestar homenagem a Exu. Vendo que Oxalá partira para criar a Terra sem lhe prestar homenagem, Exu disse que ele assim não ia conseguir realizar o sonho de Olorum. A caminhada era longa e difícil, e Oxalá começou a sentir sede mas, devido à importância da sua missão, não queria parar para beber água. Todos os caminhos pareciam iguais e, depois de andar muito tempo, sentiu-se perdido. Viu à frente de si uma palmeira. Como estava morrendo de sede, fez um golpe no tronco da palmeira como seu cajado e bebeu todo o líquido branco que saiu. Embriagado pela bebida, desmaiou ali mesmo e ficou desacordado muito tempo. Então Exu avisou Nanan que Oxalá não tinha feito as oferendas propiciatórias e que por isso nunca iria terminar a sua tarefa e ficaria desacordado*

*até o fim do tempo. Então ela, a negra Nanan, agindo por conta própria, resolveu consultar um babalawô para realizar devidamente as oferendas e completar a missão mandada por Olorum. O babalawô disse para ela quais as oferendas que devia fazer: um camaleão, uma pomba, uma galinha com cinco dedos e uma corrente com nove elos. Exu aceitou tudo mas só ficou com a corrente, devolvendo as outras oferendas para Nanan porque ela iria precisar mais tarde. Nanan foi atrás de Oxalá e encontrou-o desacordado junto ao local aonde deveria chegar. Ao saber que Oxalá tinha falhado na sua missão, Olorum ordenou que a própria Nanan prosequisse naquela tarefa de criar a Terra, ajudada por todos os orixás. Assim foi feito. Nanan pegou o saco da criação e entregou-o à pomba, para que voasse em círculo e levantasse a lama do chão. A galinha com cinco dedos foi espalhar aquela imensidade de lama por toda a parte. O camaleão arrastou-se vagarosamente sobre a lama para compactá-la e torná-la firme. Quando Oxalá acordou, viu que a Terra já havia sido criada e que não fora por ele. Desesperado correu até Olorum que o advertiu duramente por ele não ter reverenciado Exu antes de partir, julgando-se superior a ele. Oxalá, arrependido, implorou perdão. Olorum, sempre magnânimo, deu-lhe uma nova tarefa, que seria a de criar todos os seres que habitam a Terra. Usando a mesma lama que criou a Terra, Oxalá modelou todos os seres e, insuflando-lhes o seu hálito sagrado, deu-lhes vida. Foi assim que Nanan e Oxalá, ajudados por Exu, desempenharam todas as tarefas sonhadas por Olorum e que todos os outros orixás ajudaram, a dar surgimento a este novo e maravilhoso mundo em que vivemos. Completada sua criação, Olorum pôde finalmente descansar na continuidade do mundo que souhou e onde estará sempre conosco (MACEDO, 2010, p. 249, 250, 251).*

A apresentação do mito de orixás aparece em um capítulo isolado, escrito em itálico, tal como reproduzido. Essa estrutura pode sugerir certa desconexão com o restante da narrativa, pois, além de estar separado da história, o capítulo em questão imita a forma utilizada para reproduzir os sonhos de Natália sobre as histórias do avô.

O mito apresentado por Helder Macedo em *Natália* apresenta diferenças essenciais em relação a outras versões do mito iorubano sobre a criação. O primeiro aspecto diverso concerne ao relato sobre os filhos de Olorum. Na versão do romance, Oxalá, Nanan e Exu aparecem como criações do ente supremo que juntos formaram o mundo. Já na história mítica iorubana, tal como apresenta Prandi (2001), Olorum tivera dois filhos, Oxalá e Odudua (o mais novo), e encarregou o primogênito da missão criadora. Em ambas as histórias, Oxalá não cumpriu as prescrições sobre as oferendas e com isso não conseguiu executar a tarefa dada pelo pai, Olorum. Diferente do proposto em *Natália*, quem cumpre a missão é Odudua (orixá da criação, masculino ou feminino) e não Nanan (orixá feminino). Na mitologia dos orixás, Nanan é dona da lama utilizada por Oxalá na modelagem do homem:

*Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos. Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra ainda a tentativa foi pior. Fez de fogo e o homem se consumiu. Tentou azeite, a água e até vinh-de-palma, e nada. Foi então que Nana Burucu veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu *ibiriri*, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama. Nana deu a porção de lama a Oxalá, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nana (PRANDI, 2001, p. 196).*

A importância das oferendas fica explícita tanto no mito iorubano apresentado por Prandi como na versão de Helder Macedo: por não oferecer presentes a Exu, Oxalá perde a oportunidade de criar o mundo. Porém, a exigência da oferta no mito iorubano ocorre porque Exu é guardião da fronteira do além, a qual deveria ser transposta por quem desejasse efetuar a criação do mundo. Devido a isso, o orixá mensageiro, Exu, deve ser sempre homenageado:

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão. Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro. Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá. Ia à casa de Oxalá todos os dias. Na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos. Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá, mas ali ficavam pouco, quatro dias, oito dias, e nada aprendiam. Traziam oferendas, viam o velho orixá, apreciavam sua obra e partiam. Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos. Exu prestava muita atenção na modelagem e aprendeu como Oxalá fabricava as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens, as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres. Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá [...] Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada por onde passavam os que vinham à sua casa. Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse oferenda a Oxalá. [...] Exu fazia bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo. Assim, quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também alguma coisa a Exu. Quem estivesse voltando da casa de Oxalá também pagaria alguma coisa a Exu. [...] Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa, ali na encruzilhada. Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa. Exu ficou rico e poderoso. Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu. (PRANDI, 2001, p. 40-41).

A versão macediana do mito dos orixás cita a figura do babalawô, inexistente na interpretação do mito iorubano realizada por Prandi. Neste aparece Orunmilá, orixá do oráculo, consultado sobre resolução de problemas e conselhos. Ele possui vasto conhecimento sobre a revelação de mistérios a respeito da origem e governo do mundo, além de muitos saberes sobre a humanidade (morte, destino, problemas do cotidiano, doenças.). Sua sabedoria foi dividida com os sacerdotes do oráculo, os babalawô (pais do segredo). Tanto Oxalá quanto Odudua consultaram Orunmilá sobre o problema da criação do mundo: foi ele quem lhes recomendou a realização da oferenda de sacrifício a Exu como meio de obter sucesso na missão criadora.

Ambas as versões míticas citadas concordam que Oxalá é responsável pela criação do ser humano, missão concedida por Olorum. Conforme referido, Oxalá criou a humanidade a partir da lama. Em função disso, ficou conhecido como senhor absoluto do princípio da vida, da respiração e do ar, adquirindo enorme respeito entre os orixás. (PRANDI, 2001)

O mito apresentado em *Natália* corresponde a uma possibilidade de versão do mito iorubano, mantendo a essência da história mítica e carregando informações fundamentais sobre os orixás e seus atributos, tal como a interpretação de Prandi. Nesse sentido, ambas podem ser consideradas variantes do mito citado.



A inserção da mitologia dos orixás em um romance português pode ser interpretada como a apresentação de outra proposta de leitura sobre a criação do mundo e das coisas. Trata-se de um conhecimento que se distancia da história tradicionalmente aceita no Ocidente sobre a origem do universo: a versão cristã. Nesse sentido, cabe lembrar a profunda ligação histórica entre Portugal e o catolicismo, uma das vertentes do cristianismo. A igreja católica é uma instituição presente no país desde sua formação como Estado independente, a qual influenciou fortemente a evolução da sociedade portuguesa e de sua cultura. Em função do peso dessa instituição, sua doutrina foi largamente difundida em Portugal, e com ela a história da criação do mundo pela ação de um único ser: o Deus cristão. A narrativa aparece no livro bíblico de Gênesis e conta que Deus criou o mundo durante seis dias e descansou no sétimo.

A religião dos orixás propõe outra perspectiva sobre a origem do mundo. Os povos iorubá acreditam em um criador supremo, chamado Olodumare ou Olorun. De acordo com Almeida (2006), Olorun é tão respeitado pelos seguidores da religião dos orixás que não é raro ele ser chamado de *Baba*, termo que significa pai. Este ser supremo possui muitos nomes, e todos se referem a uma entidade criadora do mundo. Entre os mais comuns estão:

**Olodumare** - Nome de origem duvidosa. Os mais velhos dizem que tem a conotação de “Alguém que tem a totalidade da grandeza máxima” ou “A majestade imortal de quem os homens dependem”.

**Olorun** - Significa “Dono do céu”, ou “Senhor cuja morada é o céu”. Nas orações usam a expressão Olorun-Olodumare (sempre nessa ordem), significando “Deus supremo que mora no céu e que é todo poderoso”.

**Eleda** - Significa “Criador”, o Deus Supremo é responsável por toda a criação. É um ser auto-criado, e origem de todas as coisas.

**Alààyè** - Quer dizer “Aquele que vive”. Sugere que Deus é eterno. Há mesmo um dito popular que afirma: “A ki igbo\_ikú Olodumare” (Nunca ouvimos falar da morte de Olodumare).

**Elemí** - Significa “O dono da vida”. Quer dizer que todos os seres devem-lhe a vida. Quando Deus retira a respiração de um ser vivo, este morre. É por isso que ao fazer planos para o futuro os iorubá dizem: “Bi Elemí kò ba gba a, emi yio se èyi tábi èyiin” - “Se o dono da vida não a tirar, eu farei isto, ou aquilo”.

**Olojo-oni** - Quer dizer “o dono, ou aquele que controla os acontecimentos do dia de hoje”. Enfatiza a dependência total do ser humano e seus planos (ALMEIDA, 2006, p. 95-96).

De acordo com Prandi (2001), os orixás são um tipo de deus, criados pelo ser supremo, que concedeu a eles atribuições de criar e controlar o mundo. Cada orixá é responsável por determinados aspectos da vida humana e da natureza. Os orixás são compreendidos como entidades intermediárias entre os seres humanos e Olorun, dos quais descendem os seres humanos. Observa-se que, assim como pontuou Prandi (2001), esse aspecto constitui um dos pontos de diferença entre a religião dos orixás e o cristianismo: para a primeira o homem provém de uma ampla diversidade de orixás, enquanto a segunda religião

acredita em uma origem única para a humanidade, pois a raiz de todas as coisas se encontra no Deus cristão.

Padilha (2010) considera que a presença do mito em *Natália* pode significar a busca pela compreensão de um mundo desconhecido e de uma cosmogonia a que o ocidente europeu não fora capaz de atribuir valor. Essas questões são trazidas para o universo ficcional macediano pela voz de Ivanilda e do menino Diogo, aprendiz europeu do mito africano:

Assim, o sul da Europa alinha-se, pela voz de um português, a outros lugares do sul em que outros valores epistemológicos levantam-se e clamam por ser reconhecidos. É uma festa esse final de *Natália*, de Helder Macedo. Portugal, Brasil e África comandam a orquestra que a anima e nos faz dela participar com alegria e respeito (PADILHA, 2010, p. 103).

Diante disso, conclui-se que se o mito iorubano presente em *Natália* propicia o retorno às raízes. Não é por acaso que o romance, centrado na busca incansável da protagonista por informações acerca de seu nascimento e do princípio da sua história, seja encerrado com a releitura de um mito de origem. A sociedade dos iorubás acredita que pelo viés mitológico se conhece o passado e se explica a origem das coisas. Também é através do conhecimento sobre os mitos que se pode interpretar o presente e predizer o futuro, tal como descreve Prandi (2001). É o que o percurso de Natália na narrativa mostra. Ela busca no saber sobre seu passado o meio de se livrar das dúvidas sobre sua origem e, com isso, libertar-se dos assombros causados pelos enigmas da sua história, os quais paralisam sua liberdade de ação no presente. Com efeito, assim como no mito de origem dos orixás, o retorno de Natália às suas raízes é uma forma de recriar a vida.

#### 5.4 Conclusão

O escritor Helder Macedo cria um romance protagonizado pela personagem Natália. Esta assume a voz narrativa, tornando-se autora fictícia da história que compõe o livro de Helder Macedo, autor real. Este concede voz à personagem feminina, desenvolvendo a trama a partir do ponto de vista da mulher contemporânea representada por Natália. Sobre essa estratégia, Brait afirma:

Contar uma história, portanto, é uma maneira de compreender a vida e fazer com que outros a compreendam sob determinada perspectiva. Para isso, o autor escolhe o ângulo por meio do qual os acontecimentos ganham vida, a partir de recursos oferecidos pela língua e pelo ritmo estabelecido por um narrador. É possível escolher um ponto de vista que simule uma câmera aparentemente *neutra* e *independente*, que conceda autonomia aos eventos. Ou recorrer a um protagonista que, emprestando voz, corpo e imagem ao relato, costure lembranças tiradas de um baú pessoal cujos limites de fundem com a história de um tempo, de um espaço, de uma determinada sociedade (BRAIT, 2010, p. 134).

Macedo apropriou-se ficcionalmente de um gênero dito autobiográfico, o diário, para dar voz a um eu ficcional feminino. A partir de experiências subjetivas, esse eu representa a mulher contemporânea e problematiza questões da história portuguesa recente.

Mesmo que o gênero escolhido por Natália para ensaiar o projeto de escrita de um livro individualize-se pelo relato imediato, a narradora realiza retrospectiva de fatos passados, aproximando-se da narrativa autobiográfica: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14). No romance em questão, a pessoa que narra os acontecimentos referentes à sua história individual não corresponde a um eu real e sim a um eu ficcional, criado pelo autor real:

autor, única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. [...] O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso (LEJEUNE, 2008, p. 23).

Não há possibilidade de se estabelecer identificação entre narradora e autor real do romance. O conteúdo autobiográfico é ficcional, pertencente à narradora/protagonista. Entretanto, é possível pensar na relação de identidade entre o autor real Helder Macedo e o escritor entrevistado pela protagonista. Aceitando essa possibilidade, pode-se afirmar que Macedo insurge na narrativa reclamando a autoria do texto da narradora para si, através da personagem do escritor, pois este publica um livro titulado *Natália*.

Diante disso, entende-se que Natália é o eu-ficcional de um romance assinado pelo escritor português, o qual se transfigura em personagem e interfere na narrativa com sutis traços da sua identidade real: “Além de que pelo menos um de seus romances anteriores tem como título os nomes das personagens principais. Portanto não é novidade para ele usar esse gênero de título.” (MACEDO, 2010, p. 246). Esse trecho faz alusão explícita a *Pedro e Paula*, título do romance macediano publicado em 1999, cujas protagonistas são os irmãos gêmeos Pedro e Paula.

Helder Macedo cria uma personagem que busca compreender suas raízes para resolver a carência de identificação com o passado. Nesse processo, a história portuguesa emerge na narrativa, sendo problematizada. Natália reavalia o passado que envolve seu nascimento e a história de seus pais sem inocência, rememorando notável período histórico português. As memórias dos acontecimentos atroz da história portuguesa recente, engendradas no romance, contribuem para que elas não caiam no esquecimento das novas gerações e sejam lembradas pelas gerações futuras. Segundo Primo Levi, em *Os afogados e os sobreviventes*,

se uma catástrofe já aconteceu, logo pode acontecer novamente, portanto é preciso despertar nossos sentidos para refletir sobre o significado ético das ações humanas e as constantes ameaças que representam. Levi acrescenta que é indispensável conhecer as figuras torpes que fizeram a história se quisermos conhecer a espécie humana.

Torna-se importante considerar que a identidade de um povo está sujeita, em larga medida, ao conhecimento que esse povo tem de seu passado para que possa sobreviver no futuro, conforme Antônio Machado Pires no texto *A identidade portuguesa*. Não se podem esquecer os acontecimentos que marcaram profundamente uma geração, pois eles são determinantes para a construção da identidade das gerações futuras – como é o caso de Natália.

A trajetória da protagonista mostra que ela representa uma geração de pessoas que não viveu durante o Estado Novo, mas que foi fortemente marcada pelo período, podendo ser considerada uma filha da ditadura, conforme define Ribeiro:

Natália é de fato uma filha da ditadura e, nessa medida, o livro alinha-se não nos tempos da geração de presos políticos, de exilados ou ex-combatentes, mas nos da geração dos netos que Salazar não teve: a geração dos filhos da Guerra Colonial, os filhos da ditadura, os filhos dos retornados, aqueles que ou têm uma memória própria, mas de criança, dos eventos marcantes da história recente de Portugal (Guerra Colonial, fim do império, ditadura, fim da ditadura e revolução), ou pós-memórias já, ou seja, aqueles que não têm memórias próprias destes eventos, mas que cresceram envoltos nessas narrativas sem delas terem sido testemunhas (RIBEIRO, 2010, p. 114).

Natália é herdeira das chagas abertas pela censura e repressão desmedida do Estado. Diante disso, as suas memórias promovem revelações não só sobre sua identidade particular, como também sobre a identidade e a realidade humana. Natália vive a autoritária ditadura salazarista pela lente de filha de pessoas que foram assassinadas. Este acontecimento impacta fortemente sua vida, pois ela mergulha em profunda crise identitária.

A protagonista representa a mulher contemporânea não só porque se impõe como dona da voz narrativa, mas também por exercer a liberdade de determinar sua vida. Ao encerrar seu texto com o mito iorubano sobre a criação do mundo, versão que vai na contramão do mito cristão, ela se opõe ao discurso que coloca a mulher em uma posição hierárquica inferior à ocupada pela figura masculina:

Deus disse: “não é bom que o homem esteja só”. Adormeceu-o, tirou uma das suas costelas e transformou-a em mulher. O homem disse: “é o osso dos meus ossos e carne da minha carne”. Mas a mulher fez-se parceira da serpente. Tomou a fruta da árvore proibida, comeu-a. Sentindo-a deliciosa, deu-a ao homem. Ambos abriram os olhos para o bem e para o mal. Por isso, Deus amaldiçoou a mulher e disse: “multiplicarei os tormentos da tua gravidez. Serás governada pelo homem que será teu senhor” (CHIZIANE, 2013, p. 5).

Tal como afirma Chiziane, a mitologia cristã sobre a criação dos seres humanos permite ao homem comandar a vida da mulher, manipulando suas ações e decisões. Para a autora, “a difícil situação da mulher foi criada por Deus e aceita pelos homens no princípio do mundo” (CHIZIANE, 2013, p. 05).

A política salazarista incentivava o comportamento submisso da mulher, além de a sociedade por muito tempo ter oprimido o sujeito feminino. A contestação de Natália a esse jugo, iniciado pelo comportamento de uma mulher que ocupa um espaço social, culmina na apresentação do mito sobre os orixás. Neste mito, os seres humanos são criados sem distinção, não há diferença hierárquica entre homens e mulheres: “*Usando a mesma lama que criou a Terra. Oxalá modelou todos os seres e, insuflando-lhes o seu hálito sagrado, deu-lhes vida*” (MACEDO, 2010, p. 251). Na reconstrução mitológica proposta no romance, a criação do mundo é efetivada por uma figura feminina. Assim como Natália protagoniza o romance macediano e assume a voz que compõe a narrativa, a orixá feminina cumpre o papel de criar. Com isso, a mulher assume função de destaque, em contraposição à inferioridade imposta pelo discurso ocidental tradicional. Assim, Natália projeta-se como sujeito feminino independente da imagem do masculino. Uma mulher capaz de ultrapassar as barreiras que reprimem o comportamento e o agir social feminino.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evitando conclusões definitivas, pois se está diante de obras que permitem amplos e diversos olhares, tais como os de Helder Macedo, propõem-se considerações acerca do esforço interpretativo realizado pelo exercício de leitura que constitui esta dissertação. Delineou-se um estudo sobre o enredo de cada uma das três narrativas que compõem o *corpus* deste trabalho de pesquisa, buscando indicar em cada uma delas a forma como se constrói a representação da mulher contemporânea permitida pelas protagonistas dos romances. Neste percurso, constatou-se que a intertextualidade e o diálogo com a história são aspectos definidores da obra do escritor português, a partir dos quais a imaginação criativa de Helder Macedo aborda questões relativas à subjetividade feminina.

Assim, a análise pretendida compreendeu, necessariamente, a abordagem de informações de caráter histórico e a leitura de obras literárias com as quais os romances macedianos dialogam, na expectativa que tais dados pudessem contribuir com o estudo sobre a representação da mulher contemporânea. O trabalho de pesquisa pautou-se essencialmente pela análise do texto literário, mas realizou-se uma abordagem a respeito da teoria crítica feminista a fim de refletir sobre a nova condição feminina que começa a se estabelecer a partir da década de 1970.

O discurso feminista se opõe à ordem do discurso, discurso fechado imposto pelas instituições sobre o qual teoriza Foucault (1996). Para o autor, o discurso ordena a sociedade, promovendo o assujeitamento dos indivíduos:

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8).

De acordo com Foucault, o poder está ligado ao conhecimento e regula o discurso através de técnicas de dominação. Essas técnicas pertencem a uma sociedade discursiva disciplinar, ou seja, uma sociedade que dita regras e, assim, faz com que não seja possível ao indivíduo dizer qualquer coisa ou possuir liberdade frente ao seu discurso, pois a sociedade discursiva assujeita o indivíduo a vários discursos já existentes, aos já-ditos. Dessa forma, pode-se dizer que os saberes se constituem em redes de práticas discursivas e que o poder se refere a um saber considerado verdade absoluta, de tal forma que a sociedade, por meio das técnicas de dominação, impõe essa verdade aos indivíduos. Nesse sentido, tal como teoriza a

crítica feminista e as protagonistas de Helder Macedo representam, o discurso da mulher foi desprezado por muito tempo pelo discurso masculino, o qual se impôs como dominante.

Foucault aponta procedimentos de exclusão, por meio dos quais a sociedade controla o discurso, entre os quais se destacou o princípio nomeado pelo autor como “vontade de verdade”, o qual exerce um poder coercitivo e é definido como um discurso forte, valorizado e respeitado ao qual o indivíduo se submete. A ordem do discurso, ao dominar o acontecimento discursivo, impede que possam emergir novas possibilidades de dizer coisas diferentes dos discursos controladores, marcados pela vontade de verdade.

A proposta de Foucault é analisar o discurso em suas condições, seu jogo e seus efeitos. No entanto, isso somente é possível se a vontade de verdade for questionada e se for devolvido ao discurso seu caráter de acontecimento. Ou seja, Foucault avança em relação à episteme moderna, pois, ao enfatizar o discurso, rompe com a relação direta entre representação e ideia e, com isso, a epistemologia passa a pressupor a relação entre saber e discurso.

Colocar o discurso como um dos fundamentos da episteme significa inaugurar uma premissa antifundacionalista nos conceitos da ciência, pois discurso, tal como é concebido por Foucault, e conforme a definição apresentada no *Glossário de Termos do Discurso*, “é algo que se produz socialmente através da língua, prática social cuja regularidade só pode ser apreendida a partir da análise dos processos de sua produção, não de seus produtos; é uma dispersão de textos.” (FERREIRA, 2001). Assim, não pode existir uma origem única para os saberes, uma verdade inquestionável, pois todo discurso já é atravessado por vários outros com os quais mantém diversos tipos de relação. Isto remete ao interdiscurso, o qual se relaciona à ressignificação do sujeito sobre o que já foi dito, o repetível, determinando os deslocamentos promovidos pelo sujeito (FERREIRA, 2001)

Em função dessa concepção, o indivíduo pode adquirir consciência de que é possível questionar os conceitos tidos como verdade absoluta, possibilitando assim deslocamentos dos discursos hegemônicos. Esses deslocamentos podem ocorrer no sentido de considerar e/ou afirmar os discursos excluídos pela vontade de verdade, que privilegia um discurso em detrimento de outros. A partir disso, conclui-se que a teoria crítica feminista promove um deslocamento discursivo ao privilegiar o discurso da mulher, pois este fora desconsiderado durante muito tempo.

Helder Macedo questiona não somente o discurso masculino hegemônico, pois concede centralidade às personagens femininas fortes e complexas, como também problematiza o discurso histórico, promovendo a releitura crítica de importantes

acontecimentos da história de Portugal. Este aspecto, aliado à intertextualidade, se liga às reflexões sobre o pós-modernismo realizadas por Linda Hutcheon (1991).

O pós-modernismo quebra paradigmas e estereótipos e propõe outras maneiras de ver a realidade, pois, entre outros aspectos, possibilita o aparecimento de vozes antes silenciadas, tal como a voz da mulher. De acordo com Hutcheon, o pós-modernismo se particulariza pela força problematizadora de resoluções fixas, em consonância com a cultura contemporânea fragmentada e pluralista resultante das mudanças estruturais sofridas pelas sociedades, ocasionadas em larga medida pelo fenômeno da globalização, a partir do final do século XX, tal como aponta Hall (2006).

Tais transformações ocasionam o surgimento de um sujeito descentrado e fragmentado, pois a identificação cultural deixa de ser compreendida como algo rígido. Diante disso, a concepção de indivíduo de identidade única perde força, concedendo lugar ao sujeito múltiplo em si mesmo, produto das escolhas contraditórias que faz, em função de identificações continuamente deslocadas. A identidade não é mais unificada ao redor de um eu coerente, pois o sujeito assume identidades diferentes em distintas situações e momentos. A identidade se torna algo formado e transformado continuamente em função do modo como o indivíduo é representado ou interpelado nos sistemas culturais que o rodeiam.

Conforme defende Hutcheon, o pós-modernismo subverte a noção humanista de sujeito uno, situando-o em uma ideologia que reconhece as diferenças de classe, raça, gênero, sexualidade, entre outras que compõem a subjetividade do ser humano. Neste sentido, a teoria crítica feminista encontra ponto de contato com a abordagem pós-modernista, pois problematiza a diferença sexual e a questão de gênero ao considerar a mulher um sujeito contraditório e histórico.

Hutcheon considera que “o pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Segundo a autora, o termo contradição é um definidor do pós-modernismo porque manifesta a contestação crítica da história (o passado), tópico central da abordagem sobre o romance realizada por ela:

O romance pós-moderno [...] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

A autora define ainda que a reescrita ficcional da história é um modo de revelar o passado ao presente, e que o questionamento dos fatos históricos impede que este passado se



torne conclusivo. A relação com o passado no romance pós-moderno ocorre pela intertextualidade com outros textos ou com a história:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de reescrever o passado dentro de um novo contexto (HUTCHEON, 1991, p. 157).

O diálogo com outras obras literárias também configura uma característica essencial do pós-modernismo. A literatura já produzida é ressignificada no momento que aparece em outros textos, contribuindo assim com a possibilidade de múltiplas interpretações.

Os romances abordados neste trabalho são produzidos no contexto pós-Revolução dos Cravos e tratam da posição assumida por algumas mulheres portuguesas na contemporaneidade. Nestas obras, Helder Macedo engendra personagens femininas que representam um paradigma que foge ao padrão social tradicional, pois são libertárias, independentes e socialmente ativas. Esta representação não é desvinculada da moral fundada em valores patriarcais e profundamente conservadores, preservada em Portugal durante a ditadura salazarista. A emancipação das protagonistas de Macedo revela posturas passíveis de serem consideradas inadequadas pelo regime censor e repressor do Estado Novo Português. Seus comportamentos contrastam com aqueles esperados pela educação tradicional, pois suas vidas não se restringem aos cuidados do lar, dos filhos e do marido. Com isso, sinalizam as mudanças vividas pelas mulheres, as quais foram amplamente reivindicadas pelo grito feminista que ganhou força no início do século XX.

Pode-se concluir que Helder Macedo recondiciona o lugar periférico do feminino, pondo em xeque o patriarcalismo que o regime ditatorial reforçou. Torna-se evidente um projeto libertador, concebido por intermédio de um olhar masculino que se volta para a subjetividade da mulher. O olhar comparativo sobre Paula, Júlia e Natália permite inferir que as protagonistas dos romances que formam o *corpus* desta dissertação simbolizam um processo de emancipação, iniciado por uma posição contestatória do discurso masculino e patriarcal (Paula), que culmina em uma subjetividade feminina pluridiscursiva na qual se cruzam diferentes identidades sociais (Júlia e Natália). Elas representam a notável evolução do estatuto das mulheres nas décadas que sucederam o abril de 1974. O período histórico que antecede a Revolução dos Cravos é marcado por uma ordem jurídica que pressupõe e defende a subordinação do feminino ao masculino. Com a democracia, a condição social da mulher é alterada em diversos domínios, entre os quais o acesso ao mercado de trabalho, em oposição à obrigação do serviço doméstico antes instituído, o direito ao voto (o qual até então era reconhecido para cidadãos portugueses, do sexo masculino, que soubessem ler e escrever e

fossem chefes de família, conforme afirma Ferreira (1998)), concessão de licença maternidade, reconhecimento constitucional da igualdade entre homens e mulheres.

Paula assume postura socialmente divergente daquelas que circulavam em Portugal na época de sua juventude, anos de 1960 e 1970. Este período se refere ao Estado Novo, no qual Oliveira Salazar conduziu um governo totalitário profundamente filiado à tradição patriarcal, católica e conservadora. Tal postura inscreve o feminino em uma posição inferior em relação ao masculino, com direitos civis restritos e atuação social voltada à educação dos filhos e as atividades domésticas, pois a mulher deveria agir de acordo com a imposição de completa submissão ao esposo e/ou ao pai. A protagonista de *Pedro e Paula* rompe com este comportamento ao contestar o poder patriarcal do pai e a repressão do regime salazarista, tomando as rédeas de sua vida e agindo em consonância com as posturas propostas pela revolução sexual ocasionada pela pílula anticoncepcional. A insubordinação à ordem vigente efetivada por Paula anuncia o processo de autoafirmação feminina que pode ser percebido no conjunto romanesco citado.

Júlia de Sousa e Natália, diferentemente de Paula, não vivem durante os anos da ditadura salazarista, mas suas subjetividades são marcadas pelo momento histórico, de modo que as brutalidades que caracterizam o totalitarismo do Estado Novo estão presentes em *Sem nome* e *Natália*. Ambas habitam o contexto histórico de um Portugal pós-revolução de 1974, democrático e participante da União Européia. Vivendo em um momento no qual as mulheres já conquistaram inúmeros direitos civis, Júlia e Natália intentam o autoconhecimento pela escrita. Mas é a protagonista do quinto romance de Helder Macedo quem assume a voz narrativa e relata sua própria história. Em *Sem nome*, o narrador concede voz a Júlia somente em alguns momentos, inserindo os relatórios escritos por ela na trama.

Paula representa as mulheres que durante a década de 1970 começaram a trabalhar fora de casa, de modo mais evidente, e com isso efetivando um processo de independência que é reforçado pelas gerações de Júlia e Natália. De acordo com Ferreira (1998), a expansão do emprego feminino em Portugal se deve em grande parte aos direitos legais adquiridos pelas mulheres, os quais promovem a assistência familiar, a licença maternidade e benefícios durante a gravidez.

Júlia e Natália simbolizam comportamentos femininos efetivamente mais autônomos, não só na esfera financeira como em diversos aspectos da vida, pois assumem o poder de administrar decisões e escolhas de acordo com sua vontade, sem a necessidade de subordinação ao desejo masculino. Elas asseguram os direitos conquistados pelas mulheres da geração de Paula. As protagonistas macedianas conquistam independência, decidem sobre

suas vidas e alcançam a livre expressão de sua sexualidade, representando a mulher enquanto sujeito histórico-social.

Diante disso, é possível concluir que a obra de Helder Macedo, mesmo se tratando de literatura de autoria masculina, enfoca personagens femininas e discute tensas proposições abordadas pela teoria crítica feminista . Este engloba a questão de gênero, seja na esfera pública ou privada de ação civil dos seres humanos. O escritor português coloca as protagonistas de suas histórias em posição de sujeito, trabalhando a estrutura social, familiar e política em que estão inseridas, a fim de mostrar como elas se impõem nesse contexto. As mulheres criadas por Helder Macedo são sujeitos da história, invadem um espaço que antes lhes era restringido: o espaço fora de casa. Desse modo, a autoria masculina de *Pedro e Paula*, *Sem nome* e *Natália* não evidencia a superioridade da ideologia dominante masculina, pois o singular registro do escritor português realiza com mestria a representação do feminino.

Com este trabalho de pesquisa, almejou-se contribuir com as reflexões em torno da obra de Helder Macedo e, talvez, abrir perspectivas a estudos futuros, a partir de questionamento e discussão acerca do tema desta dissertação. As considerações finais aqui apontadas não encerram conclusões unívocas, pois concorda com os conselhos concedidos por Carlos Ventura a protagonista de *Sem nome*, a respeito da impossibilidade de se dizer tudo de uma vez sobre uma obra de arte: “Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las.” (MACEDO, 2006, P. 71).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- AGOSTINHO. *Confissões*, Livros VII, X e XI. Coleção: Textos Clássicos de Filosofia. Covilhã, 2008. Disponível em: <[http://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_confessiones\\_livros\\_vii\\_x\\_xi.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf)>. Acesso em: 17 dez. 2013.
- AIRES, Eliana Gabriel Aires. A mulher e a literatura: o poder da palavra. In: *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <[http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/eliana\\_gabriel.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/eliana_gabriel.pdf)>. Acesso em 12 dez. 2013.
- ALMEIDA, Maria Inez Couto de. *Cultura Iorubá: costumes e tradições*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI. Tese de Doutorado, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras UFRGS. Porto Alegre, 2008.
- \_\_\_\_\_. Canalha sedutor: o narrador não digno de confiança de Helder Macedo. Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras UFRGS. Porto Alegre, 2004.
- APARIÇÕES de Fátima. Em: <<http://www.fatima.org.br>> Acesso em 18 nov. 2013.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. Esaú e Jacó: Os irmãos quase siameses e Flora. *Nonada*. Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 91-105, jun/jul 1999.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1988.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BIRMAN, Joel. Laços e desenlaces na contemporaneidade. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, jun. 2007, pp. 47-62. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v40n72/v40n72a04.pdf>>. Acesso em 11 dez. 2013.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRITO, Sandra Beatriz de. *Sinuosos Caminhos de Abril: Três olhares sobre a Revolução dos Cravos*. 2009. 97p. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras UFRGS, Porto Alegre, 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de

Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABID, Seyla; CORNELL, Drucila (Orgs.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

CANCIAN, Juliana Raguzzoni. "*Júlia, minha amiga*": *Imaginário, duplo e identidade em Sem nome, de Helder Macedo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2008.

CARRA, Sara Augusto. Homossexualidade e Identidade em Natália. *Nau Literária*. Porto Alegre, v. 08, n. 02 - Dossiê: Literatura Portuguesa - Séculos XIX-XXI -, 2012. Org. Regina Zilberman.

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica*. São Paulo, nº 9, jun 2006.

CHALLITA, Mansour. *As mil e uma noites: os mais belos contos da maior obra de ficção de todos os tempos*. Associação Cultural Internacional Gibran: s/d.

CHIZIANE, Paulina. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

CINTRA, Ismael Ângelo. Discursos entrecruzados: História e representação em Esaú e Jacó. *Revista Letras*, Curitiba, n.37, 1988.

COELHO, Lina. Mulheres e Desigualdades em Portugal: conquistas, obstáculos e ameaças. In: *Criar, trabalhar, valorizar – contributo das mulheres para o desenvolvimento do país*. (organização do MDM-Movimento Democrático de Mulheres). Lisboa, 2011. Disponível em: <[http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/encontros/867\\_Mulheres%20em%20Portugal\\_conqui stas,%20obst%20E1culos%20e%20amea%20E7as.pdf](http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/encontros/867_Mulheres%20em%20Portugal_conqui stas,%20obst%20E1culos%20e%20amea%20E7as.pdf)> Acesso em 26 abr. 2013.

COHEN, Benjamin J. *A questão do imperialismo: a economia política da dominação e dependência*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

COLLARES, Paula Renata Lucas. *A pós-modernidade e os jogos de linguagem: o autor-narrador em Pedro e Paula e Vícios e Virtudes, de Helder Macedo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Brasil, 2011.

CONCEIÇÃO, Antônio Carlos Lima da. Teorias Feministas: da "questão da mulher" ao enfoque de gênero. *RBSE. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. João Pessoa, v. 8, p. 738-757, 2009.

COSTA, André Leite. A metaficção na criação de Natália, de Helder Macedo. *Nau Literária*. Porto Alegre: v. 08, n. 02 - Dossiê: Literatura Portuguesa - Séculos XIX-XXI, 2012. Org. Regina Zilberman.

COSTA, José Mourão da Costa. O Partido Nacional Renovador: a nova extrema- direita na democracia portuguesa. In: *Análise Social*, vol. XLVI (201), 2011. Disponível em:

<<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1328742683P3dJE2xk8Zx19DU6.pdf>> Acesso em 20 jan. 2014.

DAL FARRA, Maria Lúcia. De Pedro e Paula: um caso de amor de Helder Macedo. *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Porto (Fundação Eng. António de Almeida), v. 3, t. II, 2000.

\_\_\_\_\_. Seis mulheres em verso. *Cadernos Pagu*. Campinas: n. 14, p. 251-276, 2000.

DANTAS, Gregório Foganholi. *Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2009.

\_\_\_\_\_. Restaurações e impasses na ficção de Helder Macedo. In: *Anais do SILEL*, v. 2, n. 2, Uberlândia: EDUFU, 2011.

DEVOÇÃO a Nossa Senhora. Em: <<http://www.fatima.org.br>> Acesso em 18 nov. 2013.

DIÁRIO DIGITAL; LUSA. “Literatura cria mundos alternativos, diz Helder Macedo” [entrevista] In: Diário Digital. 13. mar. 2013. Disponível em: <[http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id\\_news=377663](http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=377663)>. Acesso em 27 set. 2013.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.) *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

EINSFELD, Renata. Levados pela mão: uma proposta de leitura para Natalia, de Helder Macedo. *Nau literária*. Porto Alegre: v. 8, n. 2, 2012. Org. Regina Zilberman.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

FALCÃO, Catarina. Portugal é o sexto país da UE com maior desigualdade de gênero. *Jornal i*, julho, 2013. Disponível em: <<http://www.ionline.pt/artigos/portugal/portugal-sexto-pais-da-ue-maior-desigualdade-genero>> Acesso em 12 set. 2013.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.

FERREIRA, Ana Monteiro. Desigualdades de gênero no actual sistema educativo português: Sua influência no mercado de emprego. In: JOAQUIM, Teresa e GALHARDO, Anabela (Orgs). *Novos olhares: passado e presente nos estudos sobre as mulheres em Portugal*. Lisboa: Celta Editora, 2003.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Glossário de termos do discurso: projeto de pesquisa: A aventura do texto na perspectiva da teoria do discurso: a posição do leitor-autor (1997 – 2001)*. Porto Alegre: UFRGRS. Instituto de Letras, 2001.

FERREIRA, Ana Paula. Reinventando a história: Ficções de mulheres e a revolução de abril. *Letras de Hoje*. Porto Alegre. v. 31, nº1, p. 87–107, mar. 1996.

FERREIRA, Virgínia. As mulheres em Portugal: situação e paradoxos. In: *Oficina do Centro de Estudos Sociais*. Nº 119, 1998. Disponível em <<https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/11011>>. Acesso em 26/12/2013.

FERREIRA, Virginia. Padrões de segregação das mulheres no emprego – uma análise do caso português no quadro europeu. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.) *Portugal: um retrato singular*. Lisboa: Centro de Estudos Sociais e Edições Afrontamento, 1993.

FIGUEIREDO, Monica. O corpo, esta casa no mundo: a propósito de Pedro e Paula de Helder Macedo. In: *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Porto (Fundação Eng. António de Almeida), v. 3, t. II, 2000.

\_\_\_\_\_. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

FILHO, Cesar Marcos Casaroto, ZINANI, Cecil Jeanine Albert, SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos, WAGNER, Tânia Maria Cemin. Casamento e Tradição. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert, SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs) *Da tessitura ao texto: percursos de crítica feminista*. Caxias do Sul/RS: Educs, 2012.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Ed. Globo, 2º ED., 1974.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 1996.

GÊNESIS. In: *Bíblia Shedd*. São Paulo: Vida Nova, 1997.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 2003.

GRIGOLETTO, Cassiana. Os “vícios e virtudes” da identidade portuguesa. Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras UFRGS. Porto Alegre, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HILLESHEIM, Betina; RAMOS, Flávia Brocchetto; CRUZ, Lilian Rodrigues da. A salvação pela palavra narrada: o caso das “mil e uma noites”. *Cadernos de Educação*. Pelotas: n. 33, p.219-230, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte:

Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LOPES, Giovana dos Santos. *Dominação, incesto e liberdade: Paula e o narrador em Pedro e Paula, de Helder Macedo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2009.

LOREGIAN, Jean Kartabil. A estilística do pensamento em Natália, de Helder Macedo. *Nau Literária*. Porto Alegre: v. 08, n. 02 - Dossiê: Literatura Portuguesa - Séculos XIX-XXI -, 2012. Org. Regina Zilberman.

MACEDO, Helder. As ficções da memória. In: *Remate de males*, Campinas, vol. 12, 1992.

\_\_\_\_\_. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

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

\_\_\_\_\_. *Sem nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *Natália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida*. Rocco, 2013.

MAGALHÃES, Belmira. Opressão e identidade: o duplo da colonização. *Itinerários*, Araraquara, n. 21, 2003.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 16(2), p. 333-357, mai/ago 2008.

MENDES, Luís Filipe Castro. *Poesia Reunida (1985 – 1999)*. Lisboa: Quetzal, 1999.

MUIR, Edward. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1975.

NEVES, José. *Comunismo e Nacionalismo em Portugal. Política, Cultura e História no Século XX*. Tinta-da-China, Lisboa, 2008.

NUNES, Bruna da Silva. A busca da origem em Natália, de Helder Macedo. *Nau literária*. Porto Alegre: v. 8, n. 2, 2012. Org. Regina Zilberman.

ORAÇÕES. Em: <<http://www.fatima.org.br>> Acesso em 18 nov. 2013.

OSCAR, Claudia Patricia de. *Os jogos de construção ficcional em "Sem nome", de Helder Macedo*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, Brasil, 2009.



PADILHA, Laura Cavalcante. Com as mesmas letras. *Outra Travessia*. Florianópolis: n.10, p. 97-104, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p97/pdf>> Acesso em 17 nov. 2013.

PEIRUQUE, Elisabete. O senhor José e seu labirinto. In: KESSLER, Carlos Henrique, KREISNER, Bianca Guaranha, FRÖHLICH, Cláudia Bechara (Orgs). *Tramas da clínica psicanalítica em debate*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. Uma ficção revolucionária sem nome. *Labirintos* (UEFS), v. 5, p. 1-11, 2009.

PIMENTEL, Irene Flunser. A Polícia Política do Estado Novo Português – PIDE/DGS: História, justiça e memória. *Acervo*. Rio de Janeiro: v. 24, n. 1, p. 139-156, jan/jun 2011. Disponível em: <<http://www2.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/467/392>> Acesso em 23 nov. 2013.

PIRES, António Machado. A identidade portuguesa. *Arquipélago. Línguas e Literaturas*. Universidade dos Açores, Ponta Delgada: Vol. XV, 1998.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1994.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *SCRIPTA*. Belo Horizonte: v. 8, n. 15, p. 15-45, 2º semestre de 2004.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *O despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de Língua Portuguesa*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2000.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Helder Macedo, por outras palavras. *Outra Travessia*. Florianópolis: v. 10, p. 105-116, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p105/pdf>> Acesso em 25 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2004.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alan François et al. Campinas: UNICAMP, 2007.

ROANI, Gerson Luiz. *Sob o vermelho dos cravos de abril - literatura e revolução no Portugal contemporâneo*. *Revista Letras*. Curitiba: n. 64, p. 15-32, 2004.

ROCHA, Denise. Mulheres e Salazar: palavras apesar de mordanças sociopolíticas (Teolinda Gersão). In: *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <[http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/denise\\_rocha.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/denise_rocha.pdf)> Acesso em 27 dez. 2013.

ROSA, Selesté Michels da. *O narrador em Helder Macedo: Partes de África e Natália*. Tese de Doutorado, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras UFRGS. Porto Alegre, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: *A personagem de ficção*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1968.

SÁ, Janaína da Silva. *Intertextualidade e Verossimilhanças: História e Tradição em Vícios e Virtudes*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Brasil, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O estado, as relações salariais e o bem-estar social na semi-periferia: o caso português. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.) *Portugal: um retrato singular*. Lisboa: Centro de Estudos Sociais e Edições Afrontamento, 1993.

SANTOS, Pedro Manuel. Portugal e a NATO: A Política colonial do Estado Novo e os Aliados (1961-1968). *Relações Internacionais* [online]. n.21, p. 45-60, 2009.

SARAIVA, Jose Hermano. *História concisa de Portugal*. 8.ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1983.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SERRANO, Carlos. A luta de libertação nacional na África de língua portuguesa e a crise do fascismo português. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.) *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Maria Regina Tavares da. Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. *Análise Social - Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*. Vol. XIX (3.º-4.º-5.º), 1983 (n.º 77-78-79), pp. 875-907.

SILVA, Marisa Corrêa. *Representações Femininas Em Helder Macedo E Saramago: Olhares Masculinos*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, USP – São Paulo, 2008.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Em passeio com Pedro e Paula: Casablanca, Lisboa, Londres, Paris, Joanesburgo, o mundo... . *Via Atlântica*. São Paulo, n. 3, p. 270-283, 1999.

SOUZA, Antônio Cândido de Mello e. A Personagem do Romance. In: *A personagem de ficção*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1968. Universidade de Lisboa. Vol. XIX (3.º-4.º-5.º), 1983 (n.º 77-78-79), pp. 875-907.

TAVARES, Manuela. Movimento de mulheres em Portugal: Décadas de 1970 e 1980. In: JOAQUIM, Teresa e GALHARDO, Anabela (Orgs). *Novos olhares: passado e presente nos estudos sobre as mulheres em Portugal*. Lisboa: Celta Editora, 2003.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland (Org.) *Análise estrutural da narrativa*. 7 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

TORGAL, Luís Reis. Estado Novo português – Estado Autoritário? In: SZESZ, Christiane Marques, RIBEIRO, Maria Manuela Tavares, BRANCATO, Sandra Maria Lubisco, LEITE, Renato Lopes, ISAIA, Artur Cesar (Orgs). *Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia*. São Paulo: EDUSC, 2003.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas- o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2006.

WEISZFLOG, Walter. *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 27 dez. 2013.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. [1928] Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.