

RASURA: A CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS SOBRE PAULA, DE HELDER MACEDO

Sandra Mônica do Nascimento MOURA*
Penélope Eiko Aragaki SALLES**

■ **RESUMO:** Este artigo pretende analisar a construção da protagonista Paula, do romance *Pedro e Paula* (1999), de Helder Macedo, a partir de diferentes perspectivas, destacando sua resistência aos estereótipos e violências impostos por uma sociedade patriarcal. Cercada por personagens que buscam moldá-la de forma opressora, especialmente no núcleo familiar, Paula enfrenta um ciclo de agressão e controle. No entanto, ela não se submete às normas sociais e constrói sua emancipação por meio da liberdade, rompendo com padrões impostos e ressignificando sua identidade. Nesse processo, ao afirmar seus desejos e potencialidades, Paula acaba sendo associada a novos estereótipos, como democracia, juventude e poder feminino. Assim, este estudo busca compreender como essa personagem complexa se constrói e se emancipa ao rasurar as projeções alheias.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Pedro e Paula*. Estereótipo. Liberdade. Emancipação Feminina.

“Quem me dera que a tua irmã
tivesse o teu carácter!”

Helder Macedo (1999, p. 103).

Introdução

Na tradição literária portuguesa¹, as relações familiares frequentemente aparecem como espaços de opressão e perpetuação do passado, refletindo estruturas

* Doutora em Estudos de Literatura. UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas – Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – sandra.lettras07@gmail.com

** Doutoranda em Estudos de Literatura. UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas – Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – penelope.salles@estudante.ufscar.br. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

¹ De acordo com Carlos Reis, a literatura de ficção portuguesa tem se caracterizado por uma crescente incorporação de temas, valores e estratégias narrativas associadas ao pós-modernismo. Entre esses temas, destacam-se os dramas de guerra – tanto em sua dimensão coletiva quanto individual –, a condição pós-colonial e as reflexões sobre identidade, impulsionadas pelas transformações nas fronteiras geopolíticas (Reis, 2004, p. 16 *apud* Dantas, 2009, p.22).

sociais marcadas pelo peso da herança colonial e patriarcal. Em *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes (1999), temos essa tendência ao retratar a dissolução de uma família portuguesa em Angola no contexto da descolonização. A narrativa fragmentada da obra reflete a desintegração das identidades das personagens, especialmente dos filhos de Isilda, que carregam o peso da memória colonial e das imposições maternas.

Essa característica de um Portugal que se manteve por muito tempo na lógica de dominação colonial aparece, também, no romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo (1999), contemporâneo de António Lobo Antunes, cuja estrutura narrativa múltipla constrói a identidade da protagonista a partir do olhar alheio. Mas, ao passo que a narrativa de *O Esplendor de Portugal* avança na transformação da identidade portuguesa a partir do conjunto das suas personagens, no romance de Helder Macedo a figura de Paula é quem manifesta e reflete o espírito da mudança ao passar do tempo histórico que o romance se preocupa em atravessar.

Pedro e Paula narra a história de dois gêmeos não idênticos. De maneira estética e poética, o autor constrói a figura de Paula a partir do olhar daqueles que a cercam – familiares próximos, como pai, mãe, irmão gêmeo e esposo, além de personagens secundários, como o pido e o próprio narrador², que se insere na trama como personagem. Ainda que atravessada por essas vozes, Paula não se deixa capturar inteiramente por elas: sua presença se impõe, revelando uma personagem que resiste, interpreta e transforma as leituras que fazem de si.

Essa pluralidade de visões de mundo – e, por consequência, de interpretações e projeções sobre Paula – nos convida a uma leitura orientada pelo pensamento pós-moderno, conforme proposto por Linda Hutcheon (2011).

Partindo desse referencial, este artigo propõe uma análise da construção da identidade da protagonista, com ênfase nos processos de resistência e ressignificação dos estereótipos que lhe são impostos ao longo da narrativa. Paula não apenas é objeto do olhar alheio, mas também o confronta, subverte expectativas e reinventa-se simbolicamente. Sua trajetória pode ser compreendida como um movimento ativo de reconstrução subjetiva, no qual afirma sua autonomia por meio de gestos concretos e da criação de novos sentidos para si.

A partir da perspectiva de Paula, ocorre uma “*rasura do olhar do outro*”, isto é, um gesto de subversão das categorias que buscam fixá-la em posições sociais e identitárias normativas. Essa rasura, mais do que uma simples recusa aos estereótipos, opera um deslocamento e uma reconfiguração da identidade.

A pluralidade da personagem também se evidencia nas múltiplas figuras com as quais é associada – menina, irmã, mulher, mãe –, sugerindo uma identidade em constante reconstrução, feita de camadas sobrepostas que desafiam leituras reducionistas. Tal perspectiva encontra respaldo na teoria de Stuart Hall (2016),

² Como nos diz Gregório Dantas, um “narrador autoconsciente” (Dantas, 2009, p.108).

para quem a identidade não é algo fixo ou essencial, mas um campo aberto de disputas simbólicas e significações em fluxo.

A seguir, Hall apresenta algumas dimensões fundamentais do funcionamento dos estereótipos:

A estereotipagem facilita a “vinculação”, os laços, de todos nós que somos “normais” em uma “comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos Eles, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, “que estão fora dos limites”. Mary Douglas (2014), por exemplo, argumentou que qualquer coisa que esteja “fora de lugar” é considerada contaminada, perigosa, tabu. Os sentimentos negativos agrupam-se ao seu redor, é algo que deve ser simbolicamente excluído para que a “pureza” da cultura seja restaurada. A teórica feminista Julia Kristeva chama tais grupos expulsos ou excluídos de “abjetos”, cujo significado em latim é, literalmente, “expulsos” (Kristeva, 1982).

O terceiro ponto é que a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder. Este geralmente é dirigido contra um grupo subordinado ou excluído, um de seus aspectos, de acordo com Dyer, é o etnocentrismo- “a aplicação das normas da própria cultura para a dos outros” (Brown, 1965: 183). Novamente, lembre-se do argumento de Derrida; entre oposições binárias como Nós/Eles, “não estamos lidando com (...) uma coexistência pacífica (...) mas sim com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos governa (...) o outro, ou tem a primazia” (Derrida, 1972: 41).

Em suma, a estereotipagem é aquilo que Foucault chamou de uma espécie de “poder/conhecimento” do jogo. Por meia dela, classificamos as pessoas segundo uma norma e definimos os excluídos como o “Outro” (Hall, 2016. p.192 -193).

Desse modo, a estereotipagem está diretamente ligada ao exercício do poder e à exclusão daqueles que não pertencem a determinado grupo ou que não seguem normas pré-estabelecidas, sendo, assim, frequentemente marginalizados e descartados.

No caso de Paula, essa lógica se evidencia de maneira contundente no contexto familiar, onde ela não corresponde às expectativas sociais e políticas projetadas pelo pai – figura de autoridade e representante simbólico do poder patriarcal. Em comparação com seu irmão gêmeo, Paula ocupa uma posição de menor poder, o que revela a hierarquia de gênero presente tanto na estrutura familiar quanto na esfera social mais ampla.

Contudo, a protagonista não se submete passivamente aos papéis que lhe são impostos. Ao contrário, ela desafia convenções e se apropria criticamente dos significados que a cercam, a fim de reivindicar ativamente um lugar próprio no mundo. Sua identidade não é apenas determinada pelas normas que a envolvem,

mas construída no confronto com os estereótipos, a partir do qual ela inventa outras formas possíveis de existência.

Assim, *Pedro e Paula* constitui um campo fértil para refletir sobre as disputas em torno da identidade feminina, especialmente, no que diz respeito à resistência aos mecanismos de dominação simbólica e à afirmação de subjetividades plurais e emancipatórias.

A sociedade portuguesa retratada no romance passa por transformações significativas em suas estruturas políticas, culturais e filosóficas, o que contribui para a emergência de diferentes olhares sobre Paula. Nesse sentido, torna-se essencial considerar a multiplicidade de perspectivas presentes na narrativa, já que a representação da personagem adquire sentidos diversos conforme o ponto de vista assumido. Um dos marcos centrais do romance, por exemplo, é a violência imposta pelo regime salazarista, que condiciona e atravessa a configuração das personagens ao longo da trama.

Projeções em Paula

Helder Macedo, de forma astuta, constrói um narrador não convencional que, ao apresentar a história de *Pedro e Paula*, torna-se também em narrador-personagem ao longo do romance. Desse modo, a narrativa começa com um narrador onisciente em terceira pessoa e, posteriormente, no final da narrativa, transita para um narrador-personagem. Essa complexidade narrativa provoca a reflexão por meio de uma escrita que já nasce ambígua, como pode ser percebido no próprio nascimento dos protagonistas, nos dizeres da mãe: “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho” (Macedo, 1999, p.29).

Vale ressaltar que essa construção também dialoga intertextualmente com Machado de Assis (2012, 2016), com as obras *Esau e Jacó* – cujos personagens Pedro e Paulo, guardam semelhanças com os personagens de Macedo – e *Dom Casmurro*, por meio de Capitu (Cerdeira, 1999). Sabe-se que, nos estudos de Machado de Assis, o narrador deve ser lido com desconfiança, especialmente pelos recursos poéticos e estéticos utilizados. A própria criação de Capitu pode ser questionada, uma vez que é feita, em sua maioria, pelo olhar ciumento de Bentinho.

Pedro e Paula inicia no contexto do pós-guerra³ e se estende até o final do século XX, perpassando a Guerra Colonial e a Revolução dos Cravos como grandes motores para os acontecimentos da narrativa. Esse período conturbado contribuirá na formação da personagem Paula, uma figura feminina que rompe com a visão tradicional dos valores esperados à época, desta forma, está à margem da sociedade colonialista, aproximando-se do conceito de ex-cêntrico, empregado por Linda Hutcheon (2011) para poéticas pós-modernas:

³ O pós-guerra se refere à segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Uma das coisas que devemos estar abertos para escutar é aquilo que chamei de ex-cêntrico, o que está fora do centro. O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói (cf. Bertens 1986, 46-47). Ele reconhecesse a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes (Hutcheon, 2011, p.65).

O pós-modernismo como uma proposta estética possibilita a criação de narrativas nos quais personagens que estão à margem ocupam papéis de protagonismo. No romance aqui retratado, embora Paula seja a protagonista, há uma certa resistência da sociedade para que ela exerça sua liberdade total, justamente devido ao contexto na qual ela estava inserida.

Esse exercício pós-moderno, no qual o ex-cêntrico ocupa o lugar central, permite reconhecer que a construção de Paula está sujeita às percepções subjetivas das demais personagens. Cada uma, ao se relacionar com ela, projeta sua própria visão de mundo, contribuindo para a formação de estereótipos que revelam mais sobre quem olha do que sobre quem é olhado. Ainda assim, Paula não se submete passivamente a essas projeções: sua trajetória evidencia uma tentativa constante de reconfigurar sua imagem e afirmar sua subjetividade diante dos olhares que a moldam.

Os estereótipos são um conjunto bruto de representações mentais do mundo. Eles são palimpsestos nos quais as representações bipolares iniciais ainda estão vagamente legíveis. Perpetuam o sentimento necessário de diferença entre o “eu” (self) e o “objeto”, que se torna o “Outro”. Tendo em vista a inexistência de uma linha real entre o self e o outro, é preciso desenhar uma linha imaginária; e para que a ilusão de uma diferença absoluta entre o eu e o outro nunca seja perturbada, esta linha é tão dinâmica em sua capacidade de alterar-se como é o self. Isso pode ser observada no relacionamento mutável entre os estereótipos antitéticos, que se equipara à existência de representações “mas” e “boas” do self e do outro. Porém, a linha entre o “bom” e o “mau” responde às pressões que ocorrem dentro da psique. Assim, podem ocorrer (e ocorrem) mudanças dos paradigmas de nossas representações mentais do mundo. Podemos deixar de temer e passar a glorificar o Outro. Deixar de amar e passar a odiar. Os estereótipos mais negativos possuem sempre um contrapeso abertamente positivo. Assim como as imagens mudam, o mesmo ocorre com todos os estereótipos. Dessa forma, os estereótipos são inerentemente versáteis em vez de rígidos [...] (Hall, 2016. p.243-244).

Como propõe Stuart Hall, os estereótipos funcionam como representações mentais marcadas por contradições e por uma linha imaginária entre o “eu” e o

“Outro” – uma linha que, embora instável e sujeita a deslocamentos, busca preservar a ilusão de uma diferença essencial. Assim, as imagens atribuídas a Paula oscilam entre o “bom” e o “mau”, o desejável e o indesejável, refletindo as tensões internas de quem a observa. As personagens a cercam de sentimentos ambíguos – como amor, rejeição e frustração – que acabam por torná-la uma figura constantemente reinterpretada, revelando a multiplicidade e a fluidez de sua identidade narrativa. Nesse processo, a visão – literal e simbólica – torna-se um eixo estruturante.

As figuras familiares, especialmente a mãe, desempenham um papel ambivalente na constituição dessa identidade. Desde o início da narrativa, Ana sugere uma possível dúvida sobre a paternidade de Paula ao notar uma semelhança entre os olhos da filha e os de Gabriel. A recorrência desse olhar desconfiado reaparece na vida adulta da protagonista, impulsionando sua viagem a Londres. Esse deslocamento, no entanto, não se resume a uma busca por suas origens biológicas: trata-se também de um gesto de ruptura, de reinvenção, de recusa aos valores herdados, que inscreve no corpo de Paula o desejo de autonomia e liberdade.

Mesmo envolta em ambiguidades, a figura materna ocupa um lugar de centralidade simbólica. Ana é percebida pelo marido como instável e emocionalmente frágil, mas é ela quem incentiva Paula a estudar fora com o irmão. Ao mesmo tempo que exerce um papel de cuidado e proteção, seu olhar carrega marcas de julgamento e contradição, o que contribui para o sentimento de deslocamento afetivo vivido por Paula. Essa duplicidade afetiva, própria das relações familiares, intensifica o modo como a protagonista é narrada e se narra: entre o que os outros veem e o que ela escolhe ver de si mesma.

A mãe declarou que para si seria o fim de tudo, chorou abraçada a Paula acusando-a de ingratidão, refutou o altruísmo de Pedro acusando-o de extorsão emocional e de ganância material, entrou na mais profunda crise de desespero. Mas foi a primeira a concordar quando emergiu, de face trágica e olhos vermelhos, dois dias depois. Chamou a Paula, abraçou-a de novo, muito fundo: **“Vai, vai minha filha, vai ser que eu não fui”**. O pai tinha entretanto continuado a ponderar os prós e os contras, a decadente metrópole e as ameaças de terrorismo na colônia, as recorrentes crises da mulher e a influência positiva do filho, também ele se ia sentir muito só sem os dois filhos mas enfim, era melhor para os filhos, aceitava, era o seu dever. Ou seja, o **Pedro ganhou. Não admira portanto que a inesperada Paula que tanto iria perturbar a hibernação londrina de Gabriel lhe tivesse declarado que nunca a poderia conhecer sem conhecer Pedro, querendo talvez dizer que só poderia amar quem também o amasse**. Ou mesmo que receava nunca poder amar? Talvez sim talvez não, mas isso são ainda outras histórias de logo se vê (Macedo, 1999, p.58, grifos nossos).

Ao dizer “vai ser o que eu não fui”, Ana projeta na filha a possibilidade de realização de um ideal que ela própria não alcançou. A imagem de Paula como uma mulher emancipada e sexualmente livre é, em parte, moldada por esse desejo materno. No entanto, essa aparente defesa da liberdade da filha é atravessada por ambivalências, que se tornam ainda mais visíveis quando Pedro revela que Paula está tomando anticoncepcionais. A reação de Ana mistura orgulho, desconforto e ressentimento, expondo as tensões entre as expectativas que projeta sobre a filha e os limites da aceitação que é capaz de sustentar:

Tanta agressividade! Tanto ressentimento! (...) O que é natural, a Paulinha é a rapariga que conheces melhor, a única rapariga que realmente conhecias. O modelo feminino, para os rapazes, costuma ser a mãe, mas bem sei, e acredita que não tenho ciúmes, pelo menos já não tenho, já me habituei, o teu tornou-se a Paulinha (...) Estás a ver a reação do vosso pai ao “agradável” perante o que disseste sobre as contracepções da inocente filhinha! Como se a inocência estivesse nessas coisas! Ou ela devesse ter ficado à espera da pomba, como a Virgem Maria! Escandalizo-te? Sim, bem sei que te escandalizo. Mas tu bem sabes, tu, o quase médico, que tens uma mãe frustrada, e neurótica, que o teu pai diz que é louca, e que casou, virgem, e que nunca deveria ter casado, virgem ou rasgada (Macedo, 1999, p.69-70).

É importante enfatizar que, ao mesmo tempo em que Ana aparenta defender a liberdade da filha, ela não reconhece plenamente a violência simbólica exercida pelo filho, tampouco confronta diretamente a estrutura de poder familiar. Ao concluir sua carta, Ana não contradiz abertamente Pedro e já menciona sinais de sua doença, o que indica uma postura de retraimento diante do conflito. Dessa forma, sua defesa da liberdade de Paula revela-se parcial e ambígua, marcada por silêncios que refletem a dificuldade de romper com o machismo estrutural que atravessa seu núcleo familiar.

Essa limitação é tematizada por Helder Macedo ao discutir os impasses vividos por Ana, que:

[...] Fosse como fosse, teve de encarar em si o que, na linguagem pomposa das coisas públicas, se teria chamado os limites da liberdade.

Que não é quando o exercício da liberdade de uns colide com a liberdade dos outros, porque isso é relativamente fácil de resolver, é uma questão de regras de trânsito, de instruções a dizer faz o que quiseses desde que não seja em cima ou por baixo de mim. É quando se tem razão em face da desrazão dos outros que as coisas se complicam, e quem dirá que a Paula não tinha razão?, quando o ter razão, mesmo que se tenha, recusa aos outros com a força punitiva de lei o isso é

lá com eles de por exemplo **até poderem querer ser vítimas, como a Ana, que outra forma de liberdade já não conheceria além da que encontrasse em ser a voluntária vítima especular da vida que desejara viver e forçadamente não vivera.** (Macedo, 1999, p.180, grifos nossos).

Ana, portanto, é construída como uma figura cuja noção de liberdade está atravessada por uma postura de resignação e subordinação, escolhendo ocupar o lugar de vítima da vida que não conseguiu realizar. Essa ambiguidade permeia suas ações e posicionamentos ao longo da narrativa, evidenciando como ela reproduz, ainda que de forma inconsciente, os mecanismos de controle masculino.

A revelação do passado de Ana, como amante do pido Ricardo Vale, adiciona complexidade à personagem e às relações familiares, ampliando a dimensão política e histórica do romance.

(...) E depois a senhora sua mãe também queria que eu demonstrasse nela própria, que **lhe chamasse Paulinha. Mas não é por isso que se pode dizer que nos tornamos amantes, era só uma brincadeira, um faz-de-conta.** O senhor é médico, deve entender estas coisas como elas são. E deve também entender que é melhor ajudar-me. Se não é que vai ser um desgosto para todos. Pense no seu pai (Macedo, 1999, p.129, grifos nossos).

Essa fala revela, de maneira perturbadora, que o desejo de Ana de viver por meio da filha adquire contornos de um fetiche sexual, manifestado na dinâmica ambígua e invasiva estabelecida com Ricardo. A narrativa também insinua um relacionamento de caráter sadomasoquista. Mais tarde, ao ficar viúva e necessitar de cuidados, Ana reencontra Ricardo, e Paula descobre que o caso entre os dois ocorria ainda durante a vida do pai. Em suas palavras:

“E o que é que queres que tenha acontecido? Ele visitava-me com notícias tuas... O que sabia de ti. Só ele sabia... **E eu precisava tanto! Foi tudo por ti...**”

“Isso já me disse. E...?”

“O que é que queres saber mais? O que é que precisas de saber mais? Até eu já não sei! Foi há tanto tempo! O teu pai ainda estava vivo...”

“Um retrato...”

“**Ah não, Paulinha, não!... Eu só queria o teu bem. Queria tanto ser tu!... Mas não aconteceu nada, ninguém te fez mal!...**”

“Bom, deixe lá isso agora. Mas ouça!” E retomou o que teria sido a frase que deixara interrompida ao telefone: “Ouça. A mãe sabe que há quem ache que não é aqui, que não é nesta casa que devia estar a viver. Que precisa de ser

vigiada, controlada. De ter assistência médica permanente...Se volta a convidar esse homem...” (Macedo, 1999, p.179, grifos nosso).

Ao responsabilizar Paula, Ana tenta manipular a filha, distorcendo a realidade e exercendo violência psicológica e emocional. Assim, inverte os papéis, ocultando sua própria responsabilidade. Ainda que Paula se mantenha, na maior parte do tempo, em silêncio diante das violências sofridas, ela continua vivendo, mediando conflitos e contornando agressões por meio de suas ações.

Como apontado anteriormente, a figura materna, cúmplice e amante do pide, não é capaz de reconhecer nem a gravidade da agressividade de Pedro contra Paula, nem sua própria violência em relação à filha. Ana parece reforçar ainda mais essa dinâmica ao insinuar que, para Pedro, a verdadeira figura feminina de referência não é a mãe, mas sim a irmã – o que sugere uma identificação projetiva: Ana se vê na filha, ou, mais precisamente, deseja ser como ela. Em última instância, manifesta-se aí um sentimento de inveja de mãe para filha. O ato falho de Pedro, portanto, revela não apenas uma culpa inconsciente, mas também a convicção de que é a irmã a verdadeira responsável pelo adultério de Ana, o que acaba por validar simbolicamente as ações tanto da mãe quanto do pide.

Ainda que Ana represente a mulher submetida às convenções patriarcais – e, nesse sentido, pareça perpetuar certos valores –, sua postura em relação à filha aponta para uma cisão interna: se por um lado, se resigna à estrutura patriarcal, por outro, almeja a liberdade de Paula, mesmo que essa liberdade não esteja plenamente ao seu alcance. Por fim, é preciso salientar que Ana, por meio de suas violências psicológicas – de suas próprias opressões, frustrações e fetiches – através das manipulações em relação com a filha, deixa evidente também a sua própria fragilidade feminina.

O seu amante, Ricardo Vale, reforça estereótipos ao projetar uma imagem infantilizada de Paula, chamando-a insistentemente de “Paulinha”. Para ele, sua missão é protegê-la – missão essa legitimada por Ana. Embora o diminutivo tenha origem familiar, o pide se apropria dele para reafirmar sua posição de poder e sua visão de Paula como alguém vulnerável, uma menina que precisa de proteção e cuja proximidade ele deseja. Essa projeção fantasiosa e sexual pode ser compreendida à luz da definição de estereótipo proposta por Stuart Hall:

Até agora, nós afirmamos que a “estereotipagem” tem sua própria poética – suas próprias maneiras de trabalhar – e sua política – as maneiras com as quais ela está investida de poder. Também afirmamos que se trata de um determinado tipo de poder – uma forma de poder hegemônico e discursivo que opera tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da representação, quanto por outros meios. Além disso, é circular: implica os “sujeitos” do poder, bem como aqueles que estão “submetidos a ele”. A introdução da dimensão

sexual, entretanto, nos leva a outro aspecto da “estereotipagem”: sua base alicerçada em fantasia e projeção – e seus efeitos de divisão e ambivalência (...) (Hall, 2016, p.200).

Essa estereotipagem perpassa toda a narrativa. Ricardo Vale tenta controlar Paula por coerção, usando sua autoridade, sua força física e os mecanismos de dominação masculina. Sob o pretexto de protegê-la, está sempre a observá-la – e, simultaneamente, a persegui-la. Nesse sentido, é pertinente considerar também o componente voyeurista de sua postura em relação à protagonista. Hall aproxima as noções de fetichismo e voyeurismo à luz da psicanálise freudiana:

Então, finalmente, o fetichismo dá permissão a um voyeurismo não regulamentado. (...) Segundo Freud (1976 [1927]), normalmente há um elemento sexual no “olhar”, um naturalismo dele, que costuma ser guiado pela busca não reconhecida do prazer ilícito e por um desejo que não pode ser realizado. “A impressão visual ainda é o caminho mais frequente pelo qual se desperta a excitação libidinosa” (Freud: 1976[1927]). (...) Ele chamou a força obsessiva deste prazer de “escopofilia”. Ela se torna perversa, Freud argumentou, somente “(a) se restringida exclusivamente à genitália, (b) quando se liga à superação do asco (o voyeur-espectador das funções excretórias), ou (c) quando suplanta o alvo sexual normal, em vez de ser preparatório a ele” (Hall, 2016, p. 209-210).

Ricardo Vale e Ana, juntos, constroem outro estereótipo de Paula: o da mulher que desperta o desejo sexual – figura moldada pela fantasia e pela projeção dos desejos alheios sobre seu corpo feminino. Ainda assim, a protagonista escolhe continuar cuidando da mãe, apesar da manipulação e da carga simbólica perversa que essa relação carrega. Com essa decisão, impõe seu próprio desejo de não institucionalizar Ana, demonstrando consciência crítica e afetiva. Por meio de seus gestos, Paula rasura os estereótipos que lhe foram impostos e enfrenta, com firmeza silenciosa, as múltiplas formas de opressão e violência – inclusive aquelas perpetradas pela própria mãe.

A perseguição e o controle sobre Paula não cessam. Ricardo continua acompanhando seus passos, desde o momento em que ela vai viver com o irmão em Lisboa até mesmo após seu casamento com Gabriel:

Foi que Ricardo Vale fez, depois de por um momento ficar a olhá-la de alto a baixo, numa postura que desejaria irônica, de vilão da fita. Que de algum modo, pelo ridículo, sossegou Paula.

“Gosto de mulheres sem medo”, disse ele. “Mas gosto ainda um pouco mais quando depois ficam com medo. Essas manchas nas calças. É sangue.”

Isto era demais de vilanias estereotipadas para Paula. Ao diabo as cautelas, o homenzinho não podia ser levado a sério. Era afinal um mero polícia desempregado, sem a função de onde viera o seu poder. E também, é claro, já estavam um pouco mais próximos do portão, da gente que houvesse lá fora. Continuou a andar, um pouco mais depressa. Mas disse:

“Sim, sangue menstrual. É o que eu uso para pintar.”

Ricardo Vale riu, apanhado de surpresa. Paula lembrou-se daquele dente de ouro, reparou de lado nas unhas envernizadas, nas manobras gordurosas do cabelo ralo. Acelerou o passo um pouco mais, mas não demais.

“Gosto sim senhor”, ofegava ele ao lado dela, “uma mulher sem medo. E castigadora”, ralhava brandamente, “devo reconhecer que teve graça, embora não seja preciso falar dessas coisas, dos mistérios das senhoras. **Mas o que a senhora, o que a menina Paulinha não sabe, se lhe posso chamar assim, a Paulinha, é que me deve muito. Protegi-a muita vez sem que o soubesse. As vezes que lhe podia ter acontecido alguma coisa e que não aconteceu porque eu a tinha sob a minha proteção, à distância. E ainda agora!**” (Macedo, 1999, p.197, grifos nossos).

Nessa ocasião, Paula menciona a Gabriel que sente estar sendo seguida e, posteriormente, descobre que é o padeiro quem a vigia. Paula, mesmo com medo, sempre enfrentou Ricardo ao longo da narrativa, recorrendo tanto à coragem quanto à ironia. Vale ressaltar que o policial, por meio de suas opressões, também agride Paula emocionalmente e psicologicamente. Desse modo, podemos observar como o *voyeurismo* do padeiro proporciona um prazer ilícito, ao mesmo tempo perverso para a protagonista. Ainda assim, Paula consegue driblá-lo novamente, como fazia quando era solteira. Por fim, consegue lidar com essas novas formas de violência na criação de sua própria história.

A postura de Ricardo aqui sintetiza os resquícios de um poder patriarcal que, embora esvaziado institucionalmente – já que ele está desempregado – ainda busca afirmar-se por meio do medo e da intimidação. A tentativa de encenar o papel do “vilão da fita” escancara sua fragilidade e dependência de um estereótipo masculino ameaçador para manter controle sobre Paula, que, no entanto, já não o teme como antes. A presença de outras pessoas próximas do portão simboliza, nesse momento, a possibilidade de saída do cerco – ainda que simbólica – e o enfraquecimento da vigilância constante que marcou sua vida.

Já Pedro constrói um estereótipo distorcido da irmã, projetando sobre sua liberdade sexual um juízo moral punitivo. Isso se evidencia em uma das cartas do pai dirigidas ao filho, em que sua postura em relação à irmã é reforçada como legítima – o que acentua a naturalização da desigualdade de gênero no seio familiar:

(...) 4. 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 ideias na cabeça desde pequena, e minha, que permiti. Como se uma rapariga pudesse ter o teu sentido de responsabilidade.** Tu fizeste o que podias para ajudar a tua irmã e mais não poderias ter feito. Mas tenho de desabafar contigo. Faz-me vergonha sabê-la assim, a entregar-se a qualquer. Não foi para isso que a criamos. E agora escreveu vossa mãe a dizer que quer ir para Paris por causa da pintura. Da pintura que põe na cara para atrair homens? O melhor seria que viesse para aqui. Mas não a posso forçar porque já atingiu a maioridade. Só poderia cortar-lhe as mesadas. É tão irresponsável que disse que se lhe pagássemos a ida a Paris depois prescindiria do nosso apoio financeiro. Deus sabe as poucas-vergonhas que faria sem dinheiro, que tenciona fazer para o obter. **Se quer tanto ser independente, aqui teria a possibilidade de ensinar no liceu, de trabalhar honestamente. De se tornar numa mulher respeitável. De se casar, se algum homem honrado ainda a quisesse como esposa. Mas a vossa mãe encoraja-a em todas as loucuras, aceita todas as vergonhas.** Até já me tentou convencer de que Paris seria uma possibilidade a considerar. Como se mesmo financeiramente fosse fácil, para não falar no resto. Como se eu catasse dinheiro da carapinha dos pretos. Vive num mundo irreal, a vossa mãe. Não é controlável e por vezes faz-me aceitar o inaceitável só para a pacificar. Tu, que praticamente já és médico, poderás entender como é difícil. **O meu receio é que a filha tenha herdado o desequilíbrio da mãe.** Mas não falemos mais disso. Quero só que me comuniqués o nome e o endereço da tal médica. A Ordem dos Médicos deve ser informada do seu procedimento.

(...) 6. **Mando-te o cheque da mesada com um reforço para os presentes de Natal. Decide tu a parte da tua irmã. Eu por mim nem a mesada lhe daria** (...) (Macedo, 1999, p.71-72, grifos nossos).

A visão do pai reforça essa lógica: ele projeta em Pedro o ideal de virtude e bom caráter, enquanto interpreta as escolhas de Paula como desvios, reafirmando os valores patriarcais que estruturam as relações familiares.

Alguns anos depois, Pedro escreve uma carta ao pede, quando este passa a chantageá-lo:

“É evidente que não nutro ressentimentos nem rancores contra si pois sei muito bem que todas as suas atitudes foram instigadas pela minha irmã.” **Teria certamente querido escrever “instigadas pela minha mãe” e terá sido isso**

que julgou que escreveu. Mas não, há uma fotocópia da carta, está lá “pela minha irmã.”

O Freud explica (Macedo, 1999, p.190, grifos nossos).

Com esse ato falho, o irmão deixa explícita a transferência da culpa para Paula, que, em sua perspectiva, é a verdadeira responsável não apenas pelo adultério da mãe, mas, ao longo da narrativa, por todos os seus infortúnios pessoais. A relação entre os dois é marcada por uma complexidade afetiva e estrutural, pois Pedro, com o aval dos pais, assume uma postura de domínio masculino sobre a irmã. À luz da psicanálise freudiana, o equívoco na escrita revela um conteúdo reprimido: a culpa que ele conscientemente atribui a Paula emerge do inconsciente, materializando-se no momento da escrita.

Nesse mesmo sentido, Stuart Hall discute a constituição do estereótipo a partir da teoria freudiana:

O elemento comum a todas essas diferentes versões de Freud é o papel que diferentes teóricos dão ao “Outro” no desenvolvimento do sujeito. A subjetividade surgirá e a percepção do self será formada somente através das relações simbólicas e inconscientes que a criança forja com o “Outro” significativo que está fora de si - ou seja, que é diferente de si.

À primeira vista, essas abordagens psicanalíticas parecem ser positivas em suas implicações para a “diferença”. Nossas subjetividades, elas dizem, dependem de nossas relações inconscientes com os outros significantes. No entanto, existem também implicações negativas. A perspectiva psicanalítica pressupõe que o self ou a identidade, não possui um núcleo interno, estável e determinado. Psiquicamente, nunca seremos sujeitos totalmente unificados. Nossa subjetividade é formada por este diálogo problemático, nunca concluído e inconsciente com o “Outro” - com a internalização do “Outro”. É formada em relação a algo que nos completa, mas que - por se encontrar fora de nós -, de certa forma, sempre nos falta (Hall, 2016, p.159).

Dessa forma, do ponto de vista do irmão, Paula representa aquilo que lhe falta – especialmente por seu poder feminino – mas que, ao mesmo tempo, o completa, uma vez que acredita tê-la sob seu domínio e sempre ao alcance. Isso se evidencia no momento em que, a pedido de um amigo de Pedro, é ela quem retorna para socorrê-lo após sua chegada de Londres, como se o equilíbrio e a força interna de Pedro dependessem, de fato, da presença da irmã. Importa sublinhar que Paula escolhe voluntariamente ajudá-lo, mesmo já conhecendo seu caráter e o histórico de violência e manipulação que a cerca.

Na visão de seu pai José, Paula não corresponde ao seu ideal de filha nem ao modelo de mulher que ele considera adequado, especialmente no que diz respeito à formação de uma família e à figura feminina idealizada sob o viés patriarcal.

Paula, no entanto, rompe com essas expectativas familiares e sociais ao escolher viver sua sexualidade de forma livre, contrariando os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres. Com esse gesto, ela afirma sua autonomia diante das crenças limitantes da família e da moral patriarcal, desestabilizando os estereótipos associados à figura da “mulher de família” por meio de uma concepção própria de liberdade e empoderamento.

A violência simbólica e material exercida por José sobre a filha manifesta-se tanto no campo afetivo quanto no econômico, revelando a tentativa de controle masculino sobre a liberdade feminina. A mesada administrada por Pedro, nesse contexto, não se limita a uma questão financeira, mas constitui um mecanismo de poder que restringe a autonomia de Paula.

Paula, ao se mudar para a casa do irmão, decide estudar artes e tornar-se pintora. Nesse novo contexto, escolhe assumir o controle sobre o próprio corpo e sua sexualidade: opta por utilizar um método contraceptivo e, por livre-arbítrio, procura uma médica para romper seu hímen cirurgicamente.

(...) Sabe o que é que eu fiz quando fiz dezoito anos? Para celebrar o dia dos meus anos? **Fui à médica, expliquei-lhe as minhas razões, pedi-lhe que me abrisse o hímen com o bisturi. Não queria que a minha virgindade fosse uma coisa que pudesse ser perdida.** E depois fui para a cama, contudo o que era gente, e às vezes quase nem era. Porque só havia medo e prisões à minha volta. E mentiras. E disfarces. Mesmo para obter o que estava a ser oferecido livremente. Mesmo para justificar uma ereção previamente autorizada. Medo de ser. Medo de sequer imaginar poder ser. E sabe do que é que gostei mais dos acontecimentos de Paris? L’imagination au pouvoir! Uma frase. **Foi por causa dela que decidi vir a Londres, que o quis conhecer, partilhar consigo a minha imaginação, ver se a sua cara correspondia ao retrato em que o tinha imaginado, pedir-lhe que me ajudasse a aprender a minha liberdade.** E hoje aprendi: não gosto de botas altas com minissaias.” Levantou-se. “Quero ir para casa, prefiro os meus blue jeans, antes ir para a cama com não importa quem e depois sacudir-me como uma cadela molhada” (Macedo, 1999, p.47, grifos nossos).

Essa escolha – consciente e provocadora – é reveladora da recusa de Paula em ser definida por convenções sociais ou familiares. Ao decidir que sua virgindade não seria algo “perdido”, mas sim transformado sob sua própria vontade, ela rompe com a lógica patriarcal que associa o corpo feminino à posse, à pureza ou ao controle masculino. Em vez disso, ela afirma sua subjetividade e age de forma

autônoma, exercendo um tipo de liberdade que resiste às imposições da sociedade repressora à sua volta.

Importa destacar que, ao fazer isso, Paula subverte novamente o que é socialmente esperado de uma mulher – especialmente em uma sociedade fortemente patriarcal – e constrói para si um novo modo de ser. Assim, ela cria o seu próprio estereótipo de poder e emancipação feminina, que vai além dos olhares externos e das expectativas alheias. Paula não se permite ser moldada: ela se rebela, rasura discursos dominantes e cria suas próprias concepções de mundo e liberdade.

A protagonista assume sua liberdade sexual e, ao procurar Gabriel em Londres, decide conquistá-lo. A amizade entre os dois se transforma em amor e, ao longo da narrativa, ela escolhe casar-se com ele, garantir sua independência financeira por meio da arte e das aulas particulares e, posteriormente, interromper o uso de contraceptivos para tornar-se mãe. Ao final do romance, observamos que Paula expressa sua emancipação feminina mais por meio das ações do que pelas palavras. Ela decide seguir com a própria vida a partir de suas escolhas individuais e de sua concepção de liberdade, de forma consciente.

O narrador sugere que, com Gabriel, Paula alcança sua plena sexualidade feminina:

(...) E Paula? E os deslumbramentos que ela teria desejado? Ah, mas desejou-os, e alcançou-os como de outro modo não teria podido, e não só porque a aparente passividade da sua entrega de si a Gabriel estivesse já a ser um modo ativo de alcançá-los. Talvez também porque tivesse assim podido vir a permitir-se saber o que as mulheres sempre souberam e desaprendem com os homens, e que com aquele homem Paula finalmente pôde permitir-se; a total sexualidade de ser mulher, quando numa noite, de repente, se encontraram olhos nos olhos do outro lado de todos os disfarces, pois já não era ela que estava a ser penetrada por ele, mas ela que o estava a envolver, a incorporar em si como só uma mulher pode porque para isso foram feitos os órgãos de que é feita (Macedo, 1999, p.145).

Do ponto de vista de Gabriel, Paula pode representar o estereótipo da liberdade e da juventude. Ela traz vitalidade à sua vida e, por causa dela, ele decide retornar à sua cidade natal, enfrentando também as questões políticas do seu exílio. Além disso, Paula encarna o desejo sexual e o empoderamento feminino. Escolhe permanecer ao lado dele, respeitando, mais uma vez, suas próprias opiniões e o seu modo particular de viver. Por amor a ela, Gabriel também se dispõe a ajudar sua família.

Em um dos trechos mais significativos do romance, Paula compartilha com Gabriel suas inquietações sobre o relacionamento entre Ricardo e Pedro, expondo feridas abertas do passado e as pressões de uma obediência que lhe foi imposta desde cedo:

[...] Nessa altura saí, deixei-os sós, fui para meu quarto. Furiosa comigo por não ter saído antes. Por ter obedecido ao pido. E também eu desatei a chorar, feita uma parva. Mas de raiva. Por não ter saído logo. Por ter sido uma menina obediente. Pois é, Gabriel. É muito difícil não ser. Mas depois percebi que assim ele também tinha tido poder sobre mim. Que nada que eu fizesse estava certo. E sabe o que é que eu fiz? Tirei os blue jeans, os mesmos de Londres. E vesti-me assim, de boa menina. Parva! E voltei para a sala. E fiquei até ao fim. Como uma boa menina.”

“Não, acho que não”, disse Gabriel. “Duvido que como uma boa menina. Fizeste bem em voltar. Senão é que ele teria ganho.”

“Já nem sei.”

Ficaram calados. Gabriel estendeu a mão sobre a mesa, a palma para cima, a pedir a dela. Ela fechou a mão como em Londres, colocou-a como um objeto dentro da dele, que a envolveu.

“E depois?”, perguntou Gabriel. “Como é que foi o resto?”

“Ah, isso é o mais difícil.” Paula retirou a mão. “Tenho medo de lhe contar. Vou traír toda a gente. Até a si.”

“Paula, estás a tremer! Falamos depois, se preferes.”

“Não. Pois é. Tem de ser. Dê-me mais um copo. Tem de ser. Porque o resto”, disse Paula forçando um tom irônico, “o resto é um happy end” (Macedo, 1999, p.89).

Enquanto Paula amadurece e enfrenta seus traumas com coragem e consciência crítica, Pedro segue por um caminho oposto. Faz um acordo com o pido para permanecer na universidade e evitar o envio à guerra, enganando até mesmo os pais. Além disso, exige que sua namorada, Fernanda, aborte o filho que esperam, mas ela recusa. Mais tarde, ao descobrir que a criança nasceu, casa-se com Fernanda. Contudo, sua atuação como médico revela uma postura antiética, motivada por ambições pessoais, ausência de empatia e manipulação constante. Ao longo da narrativa, Pedro se mostra mentiroso, invejoso e de caráter duvidoso, traíndo completamente a imagem idealizada de “bom moço” que o pai projetava nele – uma ironia que dialoga diretamente com a epígrafe do romance.

Quando Paula tem acesso à carta que Pedro enviou ao pido, ela finalmente decide confrontar o caráter do irmão. Vale lembrar que, desde a infância, ela nutria por ele um amor profundo. No entanto, diante da revelação, volta a sentir uma dor física e um mal-estar que a acompanharam desde a tenra infância:

Percebeu que ia vomitar, correu à casa de banho, ficou curvada sobre o lavatório, o estômago a contrair-se em espasmos, a sentir um suor frio a cobrir-lhe o rosto,

os cabelos a caírem-lhe sobre a boca, a ficarem empastados de cuspo porque nem vomitar conseguia, mal tinha comido. **Não lhe acontecera assim desde pequena, uma náusea assim, sem pré-aviso, sem controle, desde que eram os dois pequenos, e estava a sentir agora que então sentia e se esquecera quando era excluída dele, dos jogos dele, dos brinquedos que haviam começado por ser dela, e que ela depois lhe dava voluntariamente, para o aplacar, e ele já não queria. Teve o mesmo movimento infantil de querer aplacar o irmão, pedir-lhe ela desculpa, fazer de conta que nada do que tinha acontecido acontecera** (Macedo, 1999, p.203, grifos nossos).

Os pais sempre priorizaram as necessidades de Pedro em detrimento das de Paula. Desde a infância, ela foi condicionada a cuidar do irmão, e, ao longo da narrativa, escolhe permanecer ao seu lado mesmo conhecendo seu verdadeiro caráter. Essa responsabilidade atribuída a Paula reflete os valores patriarcais presentes na família, que tratava os irmãos de forma desigual desde o início – como na amamentação, em que Pedro era sempre o primeiro. Quando Pedro percebe que perdeu o domínio sobre a irmã, recorre à violência física e sexual para reestabelecer seu controle:

“Tudo para mim começava e acabava em ti!..”, dizia no entanto ainda Pedro, a afagar-lhe os cabelos, a querer beijá-la, a prendê-la nos seus braços, ele próprio quase em lágrimas, comovido com a sua própria comoção. “Perdoa-me, perdoa-me...”

Paula procurou afastá-lo, arrancar do seu corpo as mãos com que ele agora a segurara pela cintura, a puxarem-na para ele, a descerem sobre as nádegas. Sacudiu-o bruscamente. Afastou-se. Olhou-o com repulsa.

“Sabes o que é que eu não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que afinal tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo...”

E então... Bom, o resto foi rápido e brutal (Macedo, 1999, p.209, grifos nossos).

Após o ataque sexual, Paula decide romper definitivamente com o irmão. Meses depois, ela aparece grávida, e o leitor é confrontado com a dúvida se Filipa seria filha de Pedro ou de Gabriel, seu companheiro. Ainda assim, a protagonista opta por levar a gravidez adiante. Em vez de abortar ou denunciar Pedro, Paula reafirma sua autonomia sobre o próprio corpo e a própria história: escolhe ter a filha e seguir adiante. Gabriel, por sua vez, acolhe a criança sem questionar a paternidade. Anos mais tarde, Paula comenta com o narrador sobre a morte de Gabriel:

“Estava dentro de mim quando morreu. É o que ele deve ter querido. Foi para isso que veio para casa. E eu” – Paula hesitou à procura de palavra justa – “eu a integrá-lo dentro de mim.”

(...) “Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido. Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu querido amigo... De modo que estás a ver, meu caro senhor, escritor, andas há dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele.”

E fui eu que disse:

“Pois é” (Macedo, 1999, p.234-236).

Nesse momento de rara abertura, Paula revela ao narrador a importância de Gabriel em sua vida. Apesar das violências e das questões incestuosas que a rodeavam, ela escolhe atribuir a Gabriel a paternidade de sua filha. Trata-se de uma decisão consciente, marcada não pela negação do passado, mas pela afirmação de um novo sentido – de vida, de afeto, de reparação.

Ao final da narrativa, ocorre uma mudança significativa na posição do narrador, que passa de narrador-testemunha a narrador-personagem:

O que me faz decidir (informações fundamentais) que afinal preciso mesmo de pensar no que a Paula me teria a dizer antes de poder terminar o livro. Vou tratar disso amanhã, talvez depois do jantar. Aliás, até seria divertido, se ela pudesse cá vir jantar, porque já é para vir uma outra Paula também pintora (e essa não há como ocultar-lhe o nome mesmo sem o dizer) além de outra amiga também chamada Paula que é historiadora de arte em Lisboa e me explicou tudo sobre os prazeres dos cemitérios. E mais uns ingleses, a quem vou dizer que Paula em português não é nome, é profissão. O que não sei é se esse fato poderá ajudar a Paula do meu livro a conseguir uma galeria em Londres, que é sempre uma grande complicação. Seja como for: mesmo que o jantar não dê para verificar os pormenores fundamentais de que ainda preciso tenha de ficar para outro dia, pelo menos já irei preparando o terreno (Macedo, 1999, p.220).

Neste momento, o narrador-personagem projeta seu próprio estereótipo de Paula, incorporando-a à sua vida e ao processo criativo, como se ela mesma passasse a ditar os rumos da narrativa. Ao respeitar suas escolhas individuais e concepções de mundo, Paula torna-se responsável por construir seu próprio estereótipo de empoderamento feminino e liberdade. Simboliza, assim, uma força interna que resiste às opressões e às tentativas de moldá-la – seja no âmbito social ou familiar –, afirmando-se e libertando-se continuamente.

A protagonista, ao romper com as amarras de um passado familiar marcado por valores colonialistas que regiam a vida dos seus, exerce um papel central na busca por sua identidade – uma identidade forjada na dor, na violência e na coerção. Sua trajetória de emancipação se apresenta como uma das principais questões do romance: Paula escolhe o amor e o ato de amar, criando seus próprios laços afetivos, independentemente das violências vividas ou do ódio recebido. O que prevalece em sua jornada é o afeto e os amores que ela decide cultivar.

Paula, assim, se destaca como uma personagem que tensiona os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres. Ela não se encaixa no modelo idealizado pelo pai, tampouco aceita a passividade da mãe. Ao escolher trilhar seu próprio caminho – mesmo sob intensa pressão familiar – revela sua potência como figura de resistência. Como aponta Elizabeth Grosz, a condição feminina foi historicamente marcada por mecanismos de controle sobre o corpo e a sexualidade da mulher; nesse contexto, Paula emerge como uma personagem que desafia tais mecanismos ao afirmar sua autonomia e recusar os lugares de submissão que lhe foram impostos.

O espaço familiar, portanto, é representado como um microcosmo das tensões sociais e políticas mais amplas. O romance, assim, aponta para uma resistência feminina que não se constrói a partir de uma oposição absoluta à família, mas no enfrentamento das violências e na elaboração de novos significados para os laços afetivos. Mesmo em meio a um ambiente hostil e patriarcal, Paula encontra formas de afirmar seus desejos e sua identidade, subvertendo os papéis que lhe foram historicamente impostos.

Considerações finais

Portugal, que durante séculos construiu sua identidade sobre o esplendor colonial e a exploração ultramarina, enfrentou o desafio de redefinir-se após a queda do regime salazarista e o consequente desmantelamento do império. O fim da ditadura e da guerra colonial abriu caminho para novas configurações de poder e para uma reavaliação crítica do passado. No entanto, os ecos desse passado não desapareceram por completo, persistindo em estruturas e mentalidades que continuam a moldar a sociedade portuguesa.

Essa tensão entre ruptura e permanência é um dos eixos centrais do romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, que, ao acompanhar a trajetória de sua protagonista, Paula, reflete simbolicamente sobre os desafios de um país que busca sua emancipação sem conseguir se desprender inteiramente das marcas da sua história⁴.

⁴ Sobre o tema, ver análises mais aprofundadas em *De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo*, de Maria Lúcia Dal Farra (2000), e *Metáforas da história: uma leitura dos romances de Helder Macedo*, de Gregório Dantas (2009).

O romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, pode ser lido como uma metáfora da história recente de Portugal, especialmente no que diz respeito à transição do Estado Novo para a Revolução de 1974. Assim como a Paula enfrenta a influência e o controle das figuras masculinas que a cercam, Portugal, mesmo após a revolução, continua lidando com os ecos do seu passado colonialista e patriarcal. As estruturas de poder não desaparecem de imediato; pelo contrário, persistem de forma sutil, moldando a subjetividade e as relações sociais.

Nesse sentido, a narrativa insere-se no contexto do romance pós-moderno ao problematizar a construção da identidade e desafiar verdades absolutas, como propõe Linda Hutcheon (1991). A fragmentação da narrativa e a multiplicidade de vozes reforçam a ideia de que Paula, assim como Portugal, não é um sujeito fixo. Afinal, há uma constante tentativa, por parte das personagens ao seu redor, de moldar a imagem da protagonista, fixando-a em uma leitura opressora.

A forma como Paula é percebida pelos outros é, em grande parte, mediada por estereótipos que buscam reduzi-la a um lugar de submissão, desproteção e marginalização. No entanto, ela não se deixa moldar nem por esses olhares externos nem pelas estruturas herdadas do passado. Ao contrário: ela rasura tais estereótipos, recusa o lugar que tentam lhe impor. A protagonista busca sua emancipação por meio de suas próprias potencialidades, impondo seus desejos e necessidades individuais, e criando, inclusive, seus próprios estereótipos – marcados por liberdade, democracia, desejo sexual, juventude e poder feminino.

A narrativa desloca, assim, o protagonismo para uma figura feminina que, mesmo diante das adversidades, resiste às tentativas de imposição e controle, afirmando sua busca por autonomia. Ao se afastar afetiva e geograficamente da família, Paula passa a exercer maior liberdade sobre si, assumindo sua própria relação com o poder. Esse poder não se define apenas pelo olhar do outro, mas emerge de sua construção interna. O desejo que ela desperta nos que a cercam reflete, inconscientemente, aquilo que lhes falta – como sugerem as análises de Freud e a concepção de estereótipo discutida por Stuart Hall (2016).

Esse impulso de liberdade manifesta-se na multiplicidade de olhares que a cercam, marcados por sentimentos ambivalentes que oscilam entre o amor, o ódio e a constante transmutação dessas emoções. Por fim, a narrativa evidencia tanto a dimensão do afeto quanto a do desafeto, explorando a pluralidade de visões e interpretações do mundo.

A singularidade da escrita de Helder Macedo também se revela na maneira como a obra questiona a literatura e a própria ficção. Como aponta Carlos Reis (2004), a narrativa de *Pedro e Paula* se insere em uma tradição literária que dialoga com grandes nomes como Almeida Garrett, Eça de Queirós e Machado de Assis, incorporando um forte traço de ironia e intertextualidade. Esse jogo literário também contribui para a construção de uma voz narrativa sedutora e multifacetada, que, ao mesmo tempo em que reflete a peculiaridade do autor, permite que se

escutam os ecos de outras vozes literárias. Assim, o romance realiza um exercício de leitura da tradição literária como um recurso para escrever aos moldes do seu próprio tempo.

A essa perspectiva crítica, acrescenta-se a reflexão de Antonio Candido (2011) sobre a literatura como um sistema socialmente inserido. *Pedro e Paula* exemplifica como a ficção não apenas reflete a sociedade, mas também contribui ativamente para a construção de sua memória e identidade. Ao dar voz a uma protagonista que atravessa transformações pessoais e históricas, o romance evidencia as tensões entre tradição e mudança, entre a tentativa de controle e a busca por emancipação. Nessa concepção, a experiência estética promovida pela análise literária não apenas amplia a compreensão do leitor, mas também pode levá-lo a uma reconfiguração de sua própria percepção. Afinal, a leitura crítica da literatura também pode promover uma leitura política da realidade e da sociedade (Candido, 2011).

Como sintetiza Maria Lúcia Dal Farra (2000) em *De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo*, a trajetória de Paula evidencia que a suposta “proteção” oferecida pelas figuras masculinas é, na verdade, um disfarce para a vontade de poder e a tentativa de posse. A verdadeira emancipação só ocorre quando há um rompimento com essas estratégias de dominação:

só a procura de emancipação do outro pode favorecer o seu florescer, a sua integridade. O entendimento desta simples verdade se impõe, a meu ver, como a mais significativa proferição que emana desta narrativa, e, aliás, como um autêntico ato de amor que apenas o exercício da democracia pôde ensinar para sempre (Dal Farra, 2000, p. 396).

Dessa forma, *Pedro e Paula* não apenas revisita a história de Portugal, mas também propõe uma reflexão crítica sobre os desafios da emancipação individual e coletiva, com ênfase na condição feminina. Paula não é apenas um reflexo das contradições sociais de seu tempo, mas um sujeito que resiste às tentativas de silenciamento e de apropriação de sua identidade. Seu percurso simboliza o embate entre um passado marcado por amarras colonialistas e conservadoras e a possibilidade de um futuro em que a mulher possa ocupar plenamente seu espaço – não definida pelo olhar do outro, mas por suas próprias potencialidades. Assim, o romance evidencia que a emancipação feminina, assim como a social e política, constitui um processo contínuo de resistência e de reconstrução.

MOURA, S. M. N.; SALLES, P.E.A. The Construction of Female Stereotypes in *Pedro e Paula*, by Helder Macedo. **Itinerários**, Araraquara, n. 60, p. 165-187, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes the construction of the protagonist Paula, from the novel **Pedro e Paula** by Helder Macedo, from different perspectives, highlighting her resistance to stereotypes and violence imposed by a patriarchal society. Surrounded by characters who attempt to mold her in an oppressive manner, especially within the family sphere, Paula endures a cycle of aggression and control. However, she does not conform to social norms and builds her emancipation through freedom, breaking with imposed patterns and redefining her identity. In the process of asserting her desires and potential, Paula becomes associated with new stereotypes, such as democracy, youth, and female power. This study thus seeks to understand how this complex character constructs herself and achieves emancipation by erasing the projections of others.*

■ **KEYWORDS:** *Pedro and Paula. Stereotype. Freedom. Feminine Emancipation.*

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **Esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Penguin Companhia, 2016.

_____. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.

BADINTER, Elisabeth. **O mito do amor materno**: Um amor conquistado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: _____. Vários escritos. 5ª ed. corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Em passeio com “Pedro e Paula”: Casablanca, Lisboa, Londres, Paris, Joanesburgo, o mundo. **Via Atlântica**, v. 2, n. 2, p. 270-283, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 3, p. 389-399, 2000.

DANTAS, Gregorio Foganholi. **Metáforas da história: uma leitura dos romances de Helder Macedo**. Orientadora: Vilma Sant’Anna Areas. 2009. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. [sn].

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda & William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 14, p. 45-86, 2000.

MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Rio de Janeiro: Record.1999.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Scripta**, v. 8, n. 15, p. 15-45, 21 out. 2004.

