

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
EM LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
MESTRADO ACADÊMICO

JÉSSICA SILVA DE OLIVEIRA

JOANA E OS TRÊS PECADOS: o feminino nos contos de Maria Helena Chein

GOIÁS-GO

2025

JÉSSICA SILVA DE OLIVEIRA

JOANA E OS TRÊS PECADOS: o feminino nos contos de Maria Helena Chein

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina, como requisito para conclusão do curso e obtenção do título de mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade.

Linha de pesquisa 2: Estudos Literários e Interculturalidade.

Orientador: Prof^o. Dr. Samuel Carlos Melo

Coorientador: Prof^o Dr. Luciano de Jesus Gonçalves

GOIÁS-GO

2025



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data¹. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a) autor(a).

Dados do autor (a)

Nome completo: Jéssica Silva de Oliveira

E-mail: ag.jessika03@gmail.com

Dados do trabalho

Título: *JOANA E OS TRÊS PECADOS*: o feminino nos contos de Maria Helena Chein

Tipo:

Tese Dissertação

Curso/Programa: Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade - POSLLI

Concorda com a liberação documento

SIM NÃO

¹ Período de embargo é de até **um ano** a partir da data de defesa.

Goiás, 10 de maio de 2025.

Documento assinado digitalmente
gov.br JESSICA SILVA DE OLIVEIRA
Data: 10/05/2025 18:50:23-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br SAMUEL CARLOS MELO
Data: 10/05/2025 19:30:01-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Assinatura autor(a)

Assinatura do orientador(a)

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

O48j Oliveira, Jéssica Silva de.
“Joana e os três pecados” : o feminino nos contos de Maria Helena Chein [manuscrito] / Jéssica Silva de Oliveira. – Goiás, GO, 2025.
158 f.

Orientador: Prof. Dr. Samuel Carlos Melo.
Coorientador: Prof. Dr. Luciano de Jesus Gonçalves
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade)
– Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2025.

1. Literatura goiana - conto. 1.1. Literatura comparada. 1.2. Análise de personagem. 1.2.1. Personagem feminina. 1.2.2. Mulher. I. Título.
II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82.09(817.3)-34

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu
UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000
Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

ATA DE EXAME DE DEFESA 11/2025

Aos vinte e oito dias do mês de março de dois mil e vinte e cinco às dezenove horas, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Jéssica Silva de Oliveira, intitulado **“JOANA E OS TRÊS PECADOS: o feminino nos contos de Maria Helena Chein”**. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dr. Samuel Carlos Melo – Presidente – (POSLLI/UEG), Dr. Luciano de Jesus Gonçalves (Coorientador-IFTO), Dra. Andréa Jamilly Rodrigues Leitão (UFPA) Dra. Jane Adriane Gandra (POSLLI/UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu/sua orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (x) aprovada, () aprovada com ressalvas, () reprovada com as seguintes exigências (se houver):

Cumpridas as formalidades de pauta, às _____ a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, __28__ de ____março____ de 2025.

Documento assinado digitalmente

 SAMUEL CARLOS MELO
Data: 03/04/2025 16:30:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Samuel Carlos Melo (POSLLI/UEG)

Documento assinado digitalmente

 LUCIANO DE JESUS GONCALVES
Data: 03/04/2025 16:44:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Luciano de Jesus Gonçalves (Coorientador-IFTO)

Documento assinado digitalmente

 ANDREA JAMILLY RODRIGUES LEITAO
Data: 03/04/2025 15:53:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Andréa Jamilly Rodrigues Leitão (UFPA)

Documento assinado digitalmente

 JANE ADRIANE GANDRA
Data: 03/04/2025 16:09:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Jane Adriane Gandra (POSLLI/UEG)

Dedico esta pesquisa aos meus pais, Gilmar e Ângela, que muito sonharam com esse momento e que estiveram, por esses dois anos, ao meu lado me fornecendo todo apoio e incentivo.

AGRADECIMENTOS

Ao bom Deus pelo carinho, paciência, força e bênçãos derramadas sobre mim, durante o processo de escrita e concretização de mais essa conquista.

Aos meus pais, pela luta diária e o incentivo para que eu continuasse a estudar, a conquistar o meu espaço e a ser alguém melhor todos os dias. Como sempre me disseram, “se alguém algum dia conseguiu, você também consegue, também é capaz de conquistar basta ter foco e correr atrás”.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Samuel Carlos Melo, pela confiança depositada em meu trabalho, pelas valiosas orientações, paciência, compreensão e por ter me ajudado a lapidar a temática suficiente para a elaboração desse trabalho. Por me acompanhar a cada linha, cada leitura e toda a escrita. Pelo apoio, incentivo e parceria, meu muito obrigada.

Ao meu coorientador, Prof^o Dr. Luciano de Jesus Gonçalves, por ter acolhido as minhas ideias e por ter me conduzido durante a reta final desse processo. Agradeço pelas valiosas reflexões literárias e pela presença sempre constante, além do apoio na realização deste sonho.

À Prof^o. Dra. Jane Adriane Gandra e à prof^o Dra. Andréa Jamilly Rodrigues Leitão pela disponibilidade em realizar uma leitura minuciosa do texto, em participar das bancas examinadoras e por tantas contribuições que ajudaram a direcionar melhor a execução desta pesquisa.

Aos professores da Universidade Estadual de Goiás - Câmpus Cora Coralina do Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) pela atenção, dedicação e pelas inúmeras indicações literárias durante a realização das disciplinas, abrindo, assim, os caminhos do conhecimento.

Aos meus companheiros de estudos durante o mestrado, com quem pude contar sempre que precisei e pelos quais guardo um grande carinho.

Aos meus familiares, minha irmã e meus pais pela compreensão nas minhas horas de reclusão em função da pesquisa.

À Maria Helena Chein pela sua gentileza, atenção e disponibilidade, concedendo-me a importante entrevista para enriquecimento deste trabalho.

E à UEG, por me acolher em mais um passo importante da minha vida.

Enfim, a todas e todos aqui citados, bem como os que não estão, mas que direta e indiretamente estiveram ou cruzaram comigo durante esse percurso, meu mais sincero muito obrigada!

Que nada nos defina, que nada nos sujeite. Que a liberdade seja a nossa própria substância, já que viver é ser livre (Simone Beauvoir).

OLIVEIRA, Jéssica Silva de. **JOANA E OS TRÊS PECADOS: o feminino nos contos de Maria Helena Chein**. 2025. 158f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2025.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir e analisar como a mulher é representada no livro *Joana e os três pecados* (1983), de Maria Helena Chein. Busca-se compreender como essas personagens enfrentam o Outro, representado pelo gênero masculino, e como Chein aborda essas dinâmicas em suas narrativas, promovendo uma reflexão, que transcende o texto literário. Trata-se de uma pesquisa de natureza teórica, descritiva e analítica, que adota como metodologia a revisão de literatura e o método dedutivo. As afirmações sobre o objeto de estudo partem de hipóteses e de estudos comparativos dos contos, confrontando textos e leituras para identificar elementos comuns. Para isso, esta pesquisa se dividiu em três capítulos. No primeiro, tem-se um estudo sobre a literatura goiana, suas origens e alguns de seus principais expoentes, em destaque, as de autoria de Maria Helena Chein. Realizou-se também uma síntese de sua fortuna crítica, com o objetivo de demonstrar que o retrato do feminino, no conjunto de sua obra, ainda não foi suficientemente explorado pela recepção. No capítulo posterior, investiga-se a refinada técnica de escrita de Maria Helena Chein, a composição estética de seus livros e de seu olhar sutil e original sobre a condição feminina. Por fim, no terceiro capítulo, analisa-se a composição dos contos, destacando elementos de sua estrutura, separando-os em grupos que apresentem características semelhantes. Nesse sentido, estabeleceu-se uma conexão entre as personagens femininas que habitam os contos de *Joana e os três pecados*, com o intuito de alcançar uma compreensão global da obra e identificar uma uniformidade nas experiências dessas mulheres. Para fundamentar a investigação, dentre outros, foram utilizados teóricos como Luciana Borges (2013), Karl Erik Schøllhammer (2009), Alfredo Bosi (2006), Julio Cortázar (2006), Moema de Castro e Silva Olival (1992), Naomi Wolf (1992), Elisabeth Badinter (1985) e Simone de Beauvoir (1970, 1967). Com esse recorte temático, pretendeu-se lançar novas luzes sobre a literatura goiana produzida e representada por mulheres, explorando suas contribuições e as representações do feminino em seus textos. Ao colocar suas ideias no papel, Maria Helena Chein revela sua essência feminina e sua delicadeza, ao mesmo tempo em que transmite a expectativa de liberdade e emancipação, em que as mulheres poderão ter a coragem e o poder de ir além e de romper com as amarras históricas que as aprisionam.

Palavras-chave: Conto. Literatura goiana. Autoria feminina. Mulher.

OLIVEIRA, Jéssica Silva de. **JOANA E OS TRÊS PECADOS: o feminino nos contos de Maria Helena Chein**. 2025. 158f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2025.

ABSTRACT

This work aims to discuss and analyze how women are represented in the book *Joana e os três pecados* (1983), by Maria Helena Chein. The aim is to understand how these characters face the Other, represented by the male gender, and how Chein addresses these dynamics in his narratives, promoting a reflection that transcends the literary text. This is a theoretical, descriptive and analytical research, which adopts literature review and the deductive method as methodology. The statements about the object of study are based on hypotheses and comparative studies of the short stories, comparing texts and readings to identify common elements. To this end, this research was divided into three chapters. The first is a study of Goian literature, its origins and some of its main exponents, in particular those written by Maria Helena Chein. A synthesis of her critical fortune was also carried out, with the aim of demonstrating that the portrayal of the feminine, in her work as a whole, has not yet been sufficiently explored by reception. In the following chapter, Maria Helena Chein's refined writing technique, the aesthetic composition of her books and her subtle and original perspective on the female condition are investigated. Finally, in the third chapter, the composition of the short stories is analyzed, highlighting elements of their structure, separating them into groups that present similar characteristics. In this sense, a connection was established between the female characters that inhabit short stories *Joana e os três pecados*, with the aim of achieving a global understanding of the work and identifying a uniformity in the experiences of these women. To support the investigation, among others, theorists such as Luciana Borges (2013), Karl Erik Schøllhammer (2009), Alfredo Bosi (2006), Julio Cortázar (2006), Moema de Castro e Silva Olival (1992), Naomi Wolf (1992), Elisabeth Badinter (1985) and Simone de Beauvoir (1970, 1967) were used. With this thematic focus, we intended to shed new light on Goian literature produced and represented by women, exploring their contributions and the representations of the feminine in their texts. By putting her ideas on paper, Maria Helena Chein reveals her feminine essence and her delicacy, while at the same time conveying the expectation of freedom and emancipation, in which women will have the courage and power to go further and break with the historical bonds that imprison them.

Keywords: Short story. Goian literature. Female authorship. Woman.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 10 |
| 1 A LITERATURA GOIANA DE AUTORIA FEMININA | 14 |
| 1.1. Uma breve biografia de Maria Helena Chein | 31 |
| 1.2. Fortuna crítica sobre o conjunto da obra de Maria Helena Chein | 36 |
| 2 A INTELLECTUAL E A ESCRITORA..... | 47 |
| 2.1. (Des)vendando o fazer literário de Maria Helena Chein nos textos da crítica literária e nos paratextuais (prefácios) | 47 |
| 2.2. Maria Helena Chein e o conto contemporâneo | 51 |
| 3 JOANA E OS TRÊS PECADOS..... | 57 |
| 3.1. A mulher e o casamento: os contos sobre o amor | 58 |
| 3.2. A mulher imersa em contos desviantes: entre os desatinos e a norma | 99 |
| 3.3. O feminino na contística de Maria Helena Chein | 128 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 130 |
| REFERÊNCIAS | 132 |
| APÊNDICE | 141 |
| UM BATE PAPO COM MARIA HELENA CHEIN | 141 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente pesquisa estuda a representação da mulher na ficção da escritora goiana Maria Helena Chein, a partir de pressupostos sobre a condição feminina na sociedade, envolvendo temas como a identidade, o corpo e a sexualidade. Para a realização deste trabalho, foram selecionados todos os contos que compõe o livro *Joana e os três pecados* (1983), publicado pela Editora da Universidade Federal de Goiás.

Neste trabalho, pretende-se gerar reflexões e buscar entender, considerando as personagens criadas por Chein, como essas mulheres ficcionais reagem diante do enfrentamento com o Outro, vivenciando experiências humanas, tais como a crise no casamento, conflitos amorosos, crises existenciais, enfim, situações cotidianas, reforçando a verossimilhança do ficcional de Chein. Chein lança mão do uso de uma linguagem simples, marcada por diversas figuras de linguagem, hibridismo de gêneros e, às vezes, até mesmo pautado por um exagero para retratar a problemática feminina. Assim, ressalta-se a importância da escritora Maria Helena Chein que, até os dias atuais, continua produzindo escritos notáveis, sob a forma de poemas ou contos.

Esta pesquisa se justifica pela necessidade de refletir sobre o valor da presença feminina na sociedade goiana e no cenário literário. Além disso, por eu ser mulher e buscar a exaltação do feminino como sujeito social, refletindo as restrições e limitações pelas quais as mulheres passaram ao longo da história, e pelas situações opressoras que ainda passam.

O percurso até as fontes de pesquisa procedeu-se, inicialmente, pela escolha de uma autora que fosse goiana, cujo trabalho possuísse grande valor literário, mas que ainda estivesse pouco explorado, chegando, desse modo, ao nome de Maria Helena Chein. Após algumas leituras, optou-se pelo livro *Joana e os três pecados* (1983), composto por treze contos, todos constituídos por mulheres que enfrentam comportamentos sociais estereotipados e almejam se tornar autoras de suas próprias histórias.

Com o intuito de promover um diálogo com as fontes e, assim, construir a pesquisa, buscou-se, por meio de revisão bibliográfica, obras que envolvessem o feminino na literatura como Elódia Xavier (2021), Regina Dalcastagnè (2007), Naomi Wolf (1992), Elisabeth Badinter (1985), Betty Friedan (1971), Simone Beauvoir (1970, 1967), Virginia Woolf (1928), dentre outras.

Posteriormente, no subtítulo 1.2., que aborda a fortuna crítica de Chein, observa-se que, embora existam alguns estudos sobre sua produção literária, tanto na poesia quanto na narrativa, nenhum deles se dedicou exclusivamente a explorar as qualidades

de sua técnica de escrita, que a tornam original e singular. Não é a intenção desta pesquisa esgotar esse debate, nem seria possível.

Assim, de modo geral, o intuito é abrir portas para mais estudos e pesquisas sobre as obras de Chein e sobre seu universo literário. Afinal de contas, em tais livros, são abordadas problemáticas que não devem cair no esquecimento, pelo contrário, devem ser estudadas e debatidas. Em se tratando da autora Maria Helena Chein, sua vida e seus textos dialogam diretamente com a condição feminina em uma sociedade machista e patriarcal, e com a construção da identidade feminina por meio de suas protagonistas nos contos analisados.

Em uma leitura inicial, os contos de Chein revelam o retrato de mulheres desprovidas de liberdade e autonomia, aprisionadas em suas próprias existências, moldadas pelo machismo e condicionadas pela religião. São, portanto, mulheres que não se realizam em sua plenitude, pois enfrentam uma falsa superação de seu conflito existencial.

Com esse propósito, propõe-se um percurso histórico da literatura goiana para compreender a representação da mulher na escrita, destacar a figura de Maria Helena Chein e evidenciar as características que definem seu discurso literário. Apresentar como se efetivam as relações entre as personagens femininas da ficção e o contexto social na qual suas vivências se inserem, além de compreender como Chein aborda essas dinâmicas em suas narrativas, promovendo uma reflexão que transcende o texto.

Todos os objetivos desta pesquisa convergem para um problema sobre o qual os estudos se debruçam, que é: como as mulheres são representadas dentro da literatura goiana contemporânea, mais especificamente, na obra de Maria Helena Chein? Isso nos leva à seguinte hipótese: apesar das protagonistas buscarem meios de superar as crises e empecilhos vividos em cada narrativa, e conseguirem momentaneamente essa superação, ao final de todos os contos, elas não se libertam, mas também não voltam à condição inicial.

Diante disso, para esta dissertação, utilizou-se como princípio metodológico a revisão de literatura e o método dedutivo, pois se trata de uma pesquisa de natureza teórica, descritiva e analítica. As afirmações sobre o objeto de estudo partem de hipóteses e estudos comparativos dos contos, confrontando textos e leituras para identificar elementos comuns. Nesse sentido, para melhor compreensão, a pesquisa foi dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo apresenta a biografia de Maria Helena Chein. Antes, entretanto, é apresentado um breve histórico da literatura goiana, das correntes que a influenciaram e de suas características, em destaque para a literatura de autoria feminina, a fim de situar a autora nesse contexto literário goiano. Quanto à organização, o capítulo está dividido em três tópicos. O primeiro, “A literatura goiana de autoria feminina”, apresenta as principais

características e eventos históricos marcantes para a formação da literatura em Goiás, além de destacar o surgimento das primeiras manifestações do gênero conto e a participação das mulheres nas letras goianas. O segundo, “Uma breve biografia de Maria Helena Chein”, destaca esta autora, evidenciando os principais acontecimentos que marcaram sua vida e obra, enquanto o terceiro, “Fortuna crítica sobre o conjunto da obra de Maria Helena Chein”, examinam-se os estudos já realizados sobre suas obras e, partir disso, reflete-se sobre as características literárias da autora, que lhe conferem uma perspectiva original e inovadora.

No segundo capítulo, “A intelectual e a escritora”, investiga-se a produção literária de Maria Helena Chein, examinando suas singularidades, seu estilo, suas técnicas de escrita, os temas abordados e as afiliações com outros escritores por meio de sua participação ao Grupo de Escritores Novos (GEN). Dessa forma, compreende tanto o aspecto intelectual quanto a sua dimensão de escritora. Desse modo, o capítulo é subdividido em dois tópicos: “(Des)vendando o fazer literário de Maria Helena Chein nos textos da crítica literária e nos paratextuais (prefácios)” em que se tece apontamentos em prol de discutir a perspectiva feminina/ feminista que se enquadra a obra de Maria Helena Chein. Para isso, dialoga-se com a vertente teórica do feminismo para fundamentar a análise. Em sequência, no tópico “Maria Helena Chein e o conto contemporâneo”, realiza-se um breve panorama sobre o conto contemporâneo, especificamente da década de 1980, além de apontar quais destas características, Chein utiliza com maestria em seus contos.

Para finalizar, no terceiro capítulo explora e se analisa a composição dos contos, destacando elementos de sua estrutura, separando-os em grupos que apresentem características semelhantes. Nos contos, as protagonistas são agrupadas em três categorias, segundo o critério do amor, da psicologia e da religião. Além disso, apresentamos reflexões sobre os contos selecionados para compor o *corpus* da pesquisa, explorando a condição feminina e como ela é retratada na obra da autora, estabelecendo diálogos e conexões com a realidade social. Quanto à organização, o capítulo está dividido em três tópicos. O primeiro, “A mulher e o casamento: os contos sobre o amor” é composto pela decomposição e identificação dos elementos dos contos que apresentam como temática a crise na relação amorosa, em que as protagonistas são marcadas pela presença da instituição casamento em suas vidas.

Enquanto o segundo, “A mulher imersa em contos desviantes: entre os desatinos e a norma”, compõe-se pelos demais contos que destoam totalmente da perspectiva do matrimônio e envolvem mulheres solteiras, relações culturais e religiosidade. Esses contos também são protagonizados por mulheres, mas há o envolvimento do princípio religioso que

marca profundamente a postura da mulher na sociedade, além dos conflitos psicológicos que as afligem.

Por fim, no terceiro tópico, intitulado “O feminino na contística de Maria Helena Chein”, são apresentados comentários acerca da condição da mulher sob o ângulo da sociedade. Nesse sentido, busca-se estabelecer uma conexão entre as personagens femininas que habitam os contos de *Joana e os três pecados*, com o intuito de alcançar uma compreensão global da obra e identificar uma uniformidade nas experiências dessas mulheres. Isso proporciona ao leitor uma oportunidade de reflexão para além do texto literário, possibilitando-o perceber os traços dessas protagonistas no mundo real.

1 A LITERATURA GOIANA DE AUTORIA FEMININA

Neste capítulo, apresenta-se por meio de pesquisa bibliográfica estudos sobre as condições de produção da literatura em Goiás, destacando suas origens, os principais precursores e precursoras, como também sobre a literatura de autoria feminina. A partir disso, investiga-se os percursos vividos por Maria Helena Chein para adentrar no âmbito literário goiano e suas principais afiliações. Nesse contexto, realiza-se uma síntese de sua fortuna crítica, com o objetivo de demonstrar que o retrato do feminino, no conjunto de sua obra, ainda não foi suficientemente explorado. Isso possibilitará uma análise mais detalhada da sofisticada técnica de escrita da autora, além de seu olhar delicado e singular sobre a condição feminina.

Assim, buscam-se entender como a literatura é pensada em Goiás, sua história, sua trajetória desde os primórdios, como também sobre os modos que a mulher adentrou ao mundo das letras goianas e quando se tornaram protagonistas das narrativas. Esses aspectos permitem um olhar para nosso objeto de forma a compreender o processo de representação e significação do feminino.

As manifestações literárias em Goiás ocorreram de forma tardia em comparação ao cenário nacional, influenciadas por diversos fatores. O principal deles foi o isolamento geográfico do Estado em relação ao eixo Rio de Janeiro/São Paulo. No entanto, apesar da morosidade do desenvolvimento cultural em Goiás, esse processo não foi interrompido, e é crucial destacar alguns desses fatores para entender seu processo de amadurecimento.

Como demonstram Goyano e Castelan (1970), desde a fundação oficial de Vila Boa, em 26 de julho de 1726, primeira capital de Goiás, hoje conhecida como Cidade de Goiás, até o ano de 1830, quando foi fundado o primeiro jornal no estado, a *Matutina Meiapontense*, foram mínimas as preocupações de ordem intelectual. A sociedade em formação estava à procura de riqueza, como o ouro, portanto, não havia a preocupação de fixar-se definitivamente na terra. Diante disso, pode-se afirmar que os primórdios em Goiás foram marcados por uma gama de aventureiros em busca de riqueza rápida.

Segundo José Humberto Rodrigues dos Anjos (2009, p. 67), “[...] a massa política que administrava Goiás, não mostrava interesse algum para as necessidades culturais, intelectuais e espirituais do povo [...]”, isso porque, segundo o autor, estavam totalmente envolvidos pela descoberta das jazidas de ouro e o movimento aurífero que permeava o estado. Com toda a atenção voltada para o descobrimento e extração do ouro, favorecendo o sistema econômico e ocasionando o desfavorecimento dos demais âmbitos, tais como o campo intelectual, por

exemplo. Entende-se, assim, que o ouro influenciou indiretamente o desdobramento da literatura goiana, tornando sua chegada ao interior tardia, mas não menos importante.

A partir deste momento, tem-se o início da história intelectual de Goiás. O marco se instituiu no ano de 1890, em que Goiás apresentaria manifestações intelectuais de maior porte. Entretanto, “[...] as primeiras manifestações literárias não foram propiciadas por goianos, mas por filhos de outros Estados, que aqui chegaram trazendo, já, algum cabedal intelectual” (Goyano e Castelan, 1970, p. 11). É oportuno observar-se que esse longo hiato na história literária goiana é o reflexo tardio do que ocorria com a literatura nacional, ou seja, a passos lentos a literatura goiana foi se moldando e se consolidando. Além disso, as afiliações intelectuais advindas de outros estados foram fundamentais para impulsionar o nascimento e crescimento de uma literatura propriamente goiana.

Neste contexto, a fim de facilitar a compreensão da história da literatura em Goiás, seus processos e evoluções, têm-se as contribuições de Gilberto Mendonça Teles, professor, escritor e poeta goiano que dedicou parte de seus estudos a história literária do estado de Goiás¹, falecido em dezembro de 2024. Em *A poesia em Goiás* (2018), o autor realiza uma análise minuciosa da literatura goiana, abrangendo desde seu surgimento até o ano de 1964. Apresentando uma visão histórica, ele destaca as mudanças que ocorreram ao longo do tempo, dividindo essa evolução em seis períodos e elucidando como as primeiras publicações se difundiram tanto no cenário estadual quanto no nacional. Embora sua análise se restrinja à poesia, os seis períodos que ele destaca podem ser utilizados como referência para compreender o processo de desenvolvimento da produção literária goiana como um todo.

Segundo Teles (2018), o primeiro período dessa história tem como marco a época do “descobrimento” do Estado, fase aurífera, dos desbravadores e garimeiros que vieram para o Centro-oeste, até a sua lenta substituição pela agricultura e pecuária, em que houve o descobrimento da terra, o surgimento das primeiras cidades e, no fim do século XVIII, o aparecimento das primeiras aulas e com elas, o primeiro poeta. Esse período foi demarcado pelos anos de 1726 a 1830, quando surgiu em Goiás o primeiro jornal intitulado *Matutina Meyapontense*, lançado na província de Meia Ponte (Pirenópolis), trazendo consigo os primeiros escritos poéticos do estado. Conforme Goyano e Castelan, autores da *Súmula da Literatura Goiana* (1970), a publicação do jornal foi de grande importância, pois difundiu o gosto pelos trabalhos de cunho intelectual e despertou um maior interesse para o mundo das letras.

¹ No texto, em algumas passagens usaremos a expressão “Estado de Goiás” como alguns materiais costumavam se referir ao estado.

Para Anjos (2013), os maiores expoentes deste período seriam Bartolomeu Antônio Cordovil (1726-1810), mineiro cuja voz poética foram uma das primeiras em Goiás, além de Luiz Antônio da Silva e Sousa (1764-1840), Florêncio Antônio da Fonseca Grostom (1777-1860), e Luís Maria da Silva Pinto (1773-1869). De fato, apenas estes dois últimos são autores goianos, um fator relevante, dado que as primeiras vozes da literatura goiana foram provenientes de filhos de outros estados, grande parte de Minas Gerais e Rio de Janeiro.

De acordo com Coelho Vaz (2000), Bartolomeu Antônio Cordovil foi o primeiro poeta brasileiro a se referir a Goiás. Seu nome verdadeiro era Antônio Lopes da Cruz, nascido em Minas Gerais. Nomeado como professor de Gramática Latina para exercer o importante cargo em Meia-Ponte, por Carta Régia, datada de abril de 1787, escreveu *Ditirambo às ninfas goianas*. Poema escrito em 1798 a 1800, que em sua primeira parte demonstra esta gratidão pela nomeação e marca a existência do primeiro poema escrito em Goiás.

Já o segundo período teve início em meados de 1830 seguindo até 1903, marcado pela criação das academias de Direito e Letras em Goiás. Essas instituições proporcionaram visibilidade nacional às produções literárias do estado e tiveram um papel fundamental no desenvolvimento de novas gerações de escritores, por meio do jornalismo e da literatura. Segundo Anjos (2013), este período ficou marcado pelos autores Roque Alves de Azevedo (1839-1869), Antônio Felix Bulhões Jardim (1845-1887), Edmundo Xavier de Barros (1849-1899) e Manuel Lopes de Carvalho Ramos (1864-1911). Tornando-se evidente a ausência da escrita feminina já no século XIX e início do século XX.

Além disso, neste segundo período, destaca-se por não ter uma definição estética, pois, mesclam-se alguns indícios do Romantismo como o Classicismo. Enquanto a literatura nacional ganhava as cores do romantismo de imitação francesa, Goiás permanecia alheio ao movimento e estático nas produções. Restava ao jornalismo a tarefa de manter acesa a chama da esperança e do amor às letras, e à imprensa a responsabilidade de conservar as poucas tradições literárias de Goiás até aquele momento (Goyano; Catelan, 1970).

Sob o ponto de vista político, lentamente, uma crescente onda de nacionalismo abalou as ideias políticas desse período e agitou os intelectuais, fato este que, tomou maior proporção com a publicação do *Matutina Meyapontense*, em 1830. Junto a isso, iniciava-se também uma grande preocupação com a poesia, cujo esplendor iluminou a primeira década do século XX em Goiás. Nesse contexto, Teles (2018) afirma que, depois da criação do primeiro jornal e da instalação do Liceu de Goiás, em 1847, não se teve mais dúvidas em relação à existência das preocupações políticas no campo literário.

O terceiro período abrange os anos de 1903 a 1930 e é caracterizado por um

significativo impulso editorial, iniciado em Goiás por Joaquim Bonifácio. Os estudiosos Augusto Goyano e Álvaro Catelan (1970) denominaram esse movimento de “período sincrético” ou “pré-modernismo”. Este período foi caracterizado pelo crescimento da agricultura no Estado, pelo enfraquecimento da exploração de ouro e pelo surgimento de um forte sentimento nacionalista. Conforme aponta Teles (2018), aos poucos, o ambiente literário foi invadido pelas ideias parnasianas e simbolistas, que se tornaram as principais influências na produção literária da época. Essa predominância se encerraria em 1928, quando Leo Lynce inaugura o romantismo em Goiás com o lançamento de seu livro de poesias, intitulado *Ontem*.

Acerca desse período, Teles (2018) afirma que o Estado de Goiás viveu a sua mais intensa atividade intelectual, assinalando-se neste período uma inquietação, cuja consequência imediata é a grande produção literária, principalmente na poesia e no jornalismo, registrando-se também o surgimento dos primeiros contos e as mais primitivas manifestações da crítica literária.

É, portanto, no início do século, o ápice da grande agitação intelectual que se processava, o grande movimento editorial que, depois de 1902, tomou conta do Estado e principalmente da cidade de Goiás, o que nos leva a refletir que as atividades literárias anteriores a esse período muitas vezes existiram, mas sem o conhecimento do público, pois os escritores trabalhavam anonimamente. Destaca-se também, neste terceiro período, os delineamentos de uma literatura em Goiás, embora bastante anacrônica na poesia, movendo-se dentro das mais antigas inspirações românticas.

De acordo com Teles (2018), durante esse período tem-se o registro das primeiras manifestações da escrita literária feminina no estado, precisamente no ano de 1907, na divulgação do semanário *A Rosa*, impresso em papel cor de rosa e dirigido por um grupo de senhoritas, composto por Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas (1889-1985), que assinava com o pseudônimo de Cora Coralina, Leodegária de Jesus, Rosa Santarem Godinho e Alice Augusta de Santana Coutinho, o qual funcionou como um veículo das ideias do movimento literário na Cidade de Goiás. A maioria delas se escondia sob um pseudônimo, por pudor ou receio do julgamento público. Seguindo o costume da época, esses pseudônimos eram, em sua maioria, franceses.

Segundo Vieira Júnior (2017), o movimento literário em torno de *A Rosa*, jornal literário coordenado e redigido por moças da antiga capital goiana, configurou-se como a primeira atitude de emancipação da mulher na literatura produzida em Goiás. Das movimentações em torno do jornal surgiu, em 1906, a primeira publicação de um livro de poesia de autoria feminina, trata-se de *Coroa de Lírios*, de Leodegária de Jesus. Assim, foi

possível verificar que a primeira mulher a escrever e publicar poesia em Goiás deixou seu legado nas letras goianas, em um tempo que tal façanha era permitida, especialmente, aos homens.

A presença das mulheres na coordenação e redação do jornal *A Rosa* é uma significativa representação na Literatura, tanto local quanto nacional. A divulgação do semanário foi fundamental para garantir um espaço para que as vozes femininas fossem ouvidas, e que pudessem conquistar um lugar de destaque no meio social. Além disso, demonstrar que elas não estavam ausentes, mesmo que tenham tido a oportunidade de publicar mais tardiamente.

Uma característica essencial nesse contexto é a presença do gerente e do redator-secretário do semanário, que eram respectivamente, Heitor Fleury e Josias Sant'Anna. As pesquisas relativas ao periódico *A Rosa* mostram que eram elas, as fundadoras e as responsáveis pela publicação, tendo sido consideradas as precursoras da literatura feminina em Goiás. No entanto, durante aquele período, havia uma grande dificuldade para que as mulheres tivessem a oportunidade de expor suas produções intelectuais. Elas não podiam ocupar posições de destaque nesse âmbito, por isso as figuras que representavam os gerente e secretário eram masculinas, bem como a presença de textos de autoria masculina entremeando as crônicas e textos assinados pelas autoras (Costa, s/d).

A respeito dos textos encontrados em *A Rosa*, diferentemente dos demais jornais da época, não era um periódico noticioso, por isso não se dedicava a retratar os acontecimentos factuais. Em sua maioria eram textos literários, e traziam como eixo temático a figura feminina. Nas páginas desta edição, foram encontrados textos que abordavam a cobertura de eventos ligados à intelectualidade vilaboense, ao culto às terras goianas, além de reverências à beleza e a veneração à mulher, que em sua maioria usavam como plano de fundo o relacionamento conjugal. Desse modo, foi possível perceber que *A Rosa* lançava grandes críticas sobre o amor, o ciúme, a traição, a inveja, a confiança, e a condição da mulher no casamento que predominava naquele período. Outra característica notada foi que estas temáticas conflitavam com a idealização do relacionamento amoroso dito perfeito, referenciado por alguns autores (Borges, 2014).

Fleury (2022) destaca que *A Rosa* possuía uma boa qualidade gráfica, com vinhetas sugestivas. Seu título, em manuscrito, era emoldurado por rosas variadas. As colaborações dos literatos da época eram compostas por Luiz do Couto, Eugênio Leal da Costa Campos, José Hermano, João d'Oliveira, J. Antunes, João Nascimento e até colaborações do Rio de Janeiro, como João de Lima, correspondente do estado de Guanabara. Mesmo assim, o

jornal *A Rosa* foi publicado em 23 edições ao longo de 23 meses, de fevereiro de 1907 até janeiro de 1909, marcando o fim do governo de Xavier de Almeida, pouco antes do início da Revolução Branca, que daria o *start* ao caiadismo. Portanto, com o surgimento do jornal *A Rosa*, a mulher conquistou maior visibilidade no mundo literário e jornalístico em Goiás.

De acordo com Teles (2018), o quarto período ocorreu entre 1930 e 1942, uma época caracterizada por mudanças políticas, evidenciadas pela fundação de Goiânia, e por transformações literárias, quando a literatura goiana passou a incorporar o uso de versos livres. Nesse período, destacam-se também o lançamento da revista *Oeste*, o avanço da prosa com notáveis contribuições para o conto, além da assertiva introdução do verdadeiro Modernismo em Goiás.

Entretanto, o movimento Modernista de 1922 tardou a chegar em Goiás, isto que até 1942, quando, por condições peculiares, destacam-se algumas vozes isoladas à constituir-se num grupo de vanguarda, caracterizado como o modernismo goiano, que a partir daí se propôs e vem conseguindo mudar as estruturas literárias do estado.

Relacionando a essa perspectiva, a obra *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (2000), de Antonio Candido sobre a formação do sistema literário brasileiro, é possível observar que a ideia de uma literatura que se possa denominar de brasileira exige, necessariamente, a constituição de um “sistema literário”, conceito central de sua análise. Segundo Candido, a simples existência de obras isoladas não configura um sistema literário. É necessária a interação dinâmica entre os três elementos, criando uma cadeia de produção, circulação e recepção da obra.

Diante do contexto goiano, nesse período ainda não se tem essa consolidação, pois há a necessidade da tríade: escritor, obra e leitor. Ou seja, a atividade dos escritores que integra tal sistema, contribui para a formação da continuidade literária, isto é, a transmissão de algo entre os homens. Diante disso, segundo Candido (2000), sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. Em Goiás, em fases iniciais é frequente não encontrarmos esta organização dada a imaturidade do meio e a tardia inserção das características modernistas.

Cabe destaque nesse período, principalmente na década de 1930 a 1940, a grande movimentação do elemento feminino na literatura de Goiás, marcado pelas vozes de Maria Paula Fleury de Godoy, Rosarita Fleury, Nelly Alves de Almeida, Marilda Palínia, Genezy de Castro e Silva e Cora Coralina. O movimento ficou conhecido entre outros motivos pela atuação nos jornais *A Rosa* (1907) e *O Lar* (1926).

Segundo Teles (2018), o quinto período é considerado pela crítica um dos mais significativos na literatura de Goiás. Esse intervalo, que se estendeu de 1942 a 1955, foi

marcado pela criação da primeira bolsa de publicações do Estado, denominada Bolsa de publicações Hugo de Carvalho Ramos, o que reforçou a influência do Modernismo em Goiás.

Nesse contexto, reflete-se os vinte anos que antecederam o despontar do Modernismo no Estado, em que alguns poetas insatisfeitos com os meios de expressão ou que apenas procuravam ser “diferentes”, ao sabor da moda, foram lentamente experimentando esse ou aquele recurso estético, de contribuição modernista. Observava-se que os livros possuíam poucas características modernas, mescladas com elementos romântico-parnasianos e com poucos resquícios simbolistas.

Foi, portanto, um período eclético que, de acordo com Teles (2018), é denominado de Pré-Modernista, abrangendo os anos de 1930 a 1942. Esse período é marcado pela data do Batismo Cultural de Goiânia e pelo lançamento do primeiro número da revista *Oeste*, em torno da qual se reuniram os intelectuais que promoveram as ideias ecléticas do Modernismo em Goiás.

Somente a partir de 1942 é que se pode notar com maior vigor o estado de Goiás no campo literário, visto que, um grupo de intelectuais atuantes e rebeldes buscou reformular as concepções poéticas até então existentes. O interesse pela literatura crescia verticalmente, surgindo autores que hoje estão consolidados no âmbito nacional, são eles: Cora Coralina, Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis, José J. Veiga, Gilberto Mendonça Teles, Eli Brasiense, dentre outros autores (Anjos, 2009; Goyano; Castelan, 1970).

Já o sexto e último período, que se iniciou em 1955, trouxe uma perspectiva progressista para a literatura, sendo diretamente impactada pela I Semana de Arte em Goiás, que ocorreu em julho de 1956. Teles menciona que “[...] um marasmo tomou conta dos nossos intelectuais” (2018, p. 56), e esse evento teve como objetivo desafiar o conformismo que havia predominado até então.

Nesse período, houve uma aceleração no desenvolvimento socioeconômico do estado, o que possibilitou aos poetas uma maior divulgação de suas obras. Como consequência, tiveram mais liberdade em seus escritos, os quais começaram a se distanciar das técnicas e linguagens do passado, apenas se espelhando nelas. O modernismo se destacou, mas começou a ceder lugar às novas concepções contemporâneas.

Segundo Anjos (2009) os próximos passos para que a escrita goiana se ascendessem partiram da fissura com o tradicional, a partir de 1922, por ocasião a Semana de Arte Moderna. Considerado por Alfredo Bosi como um “[...] evento divisor de águas na história da cultura brasileira” (2001, p. 241), a Semana de Arte Moderna trouxe como proposta o renovo, a diversidade, a novidade, instaurando novas estruturas e novas estéticas. Tal evento foi

importante não somente para o Modernismo como também se consagrou como a inauguração de um novo período na literatura brasileira.

Os resultados dos três dias de exposição na Semana de Arte Moderna foram bem-sucedidos. Ao avaliar esse sucesso, tem-se o que Anjos denomina de “[...] os quatro grandes expoentes do Modernismo em Goiás” (2009, p. 77), sendo o quarteto goiano composto por Bernardo Élis, José Godoy Garcia, José Décio Filho e Domingos Felix de Sousa. Esses exemplos evidenciam um olhar para a literatura de Goiás como literatura brasileira, pois, integram seu processo de constituição.

Considerando isso, e levando em conta a ascensão da literatura goiana, Anjos (2009) conclui:

A Literatura Brasileira em Goiás, passou por um período seminal até alcançar a excelência que se tem hoje. Foi em meio a um processo sociocultural conturbado que os escritores, poetas e jornalistas conseguiram apresentar ao Brasil o que já se sabia por aqui: que a literatura em Goiás, não só rica, é inculta e bela, uma flor que nasceu entre pedras (Anjos, 2009, p. 81).

O autor cria uma analogia para provocar reflexões acerca da literatura produzida em Goiás e seu longo percurso em busca de reconhecimento como parte da literatura brasileira.

Nesse sentido, Teles (2018) ressalta que o verdadeiro desenvolvimento do Estado de Goiás no campo da educação é o incentivo no ensino superior, com o aparecimento das universidades e das preocupações científicas e intelectuais. Diante disso, a fundação da Universidade Federal de Goiás (UFG), em 1960, a fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal de Goiás, em 1962 e a criação da Imprensa Universitária contribuíram significativamente para a circulação da literatura goiana.

Dessa forma, Amanda Rutielly Rodrigues Carvalho (2022) afirma que o número de publicações de escritores goianos aumentou expressivamente, impulsionado pela participação mais intensa do curso de Letras da UFG, que passou a oferecer disciplinas focadas nos contextos estadual e nacional. Entre as iniciativas relevantes da UFG para a divulgação literária estão a criação do Centro de Estudos Brasileiros, que inclui cursos de Estudos Goianos e Estudos Brasileiros, além da realização do I Concurso Literário da Universidade Federal de Goiás, que promoveu um maior destaque a grandes nomes da literatura goiana.

Anjos (2013) ressalta outro fator relevante desse período, a data de 1956, marcada pela fundação do grupo *Os XV*. Esse grupo surgiu como uma resposta ao manifesto de intelectuais paulistas que criticavam a literatura de Goiás, representando uma batalha entre os novos e os

antigos poetas e escritores².

Um aspecto que também não pode ser desconsiderado desta época é a aprovação da Lei nº6.979, proposta pelo Deputado Ursulino Leão, em 1968, que estabeleceu o ensino da literatura goiana nos cursos Ginasiais e Normais em Goiás. Embora esta decisão tenha sido vista como acertada, causou incômodo devido à complexidade dos materiais disponíveis, levando os professores a produzirem suas próprias apostilas de estudo (Anjos, 2013).

Sob essa ótica, Augusto Goyano e Álvaro Castelan desenvolveram a *Súmula da Literatura Goiana*, uma obra que funcionaria como suporte pedagógico aos estudantes para que conhecessem mais de perto a literatura de Goiás, identificando suas particularidades e se familiarizando com seus principais autores.

Desse modo, perante o exposto sobre a cronologia e avanços da literatura goiana, neste momento, volta-se o olhar para a evolução do conto em Goiás. Além disso, busca-se perceber quando as mulheres conquistaram espaço na literatura da região, assim como os principais obstáculos que enfrentaram ao longo deste percurso.

De acordo com Teles (2018), o conto em Goiás segue duas linhas de desenvolvimento distintas: a intelectualista e a primitivista. A linha intelectualista, originada na obra de Hugo de Carvalho Ramos (1917), é marcada por tendências eruditas e refinamentos literários. Caracteriza-se pelo uso de material folclórico e pela temática regional, recriados em uma linguagem culta, empregando recursos estilísticos sofisticados.

Sua obra mais conhecida, *Tropas e Boiadas*, publicada em 1917, é considerada um marco na construção social e literária de Goiás. Os contos oferecem um retrato multifacetado da vida rural no interior de Goiás, com seus costumes, crenças e conflitos. A obra de Hugo de Carvalho Ramos apresenta sua relevância não apenas pelo seu valor literário, mas também por seu valor histórico e cultural. A linguagem regionalista, a descrição detalhada dos ambientes e a construção de personagens complexos contribuem para a riqueza e a expressividade das narrativas. No trecho a seguir pode-se perceber o emprego de alguns desses recursos estilísticos que alinham a essa tendência erudita:

Assentados sobre os calcanhares, os primeiros chegados – cujos lotes arraçados se coçavam impacientes aos varais – espicaçavam pachor-rentamente na concha da mão o fumo dos cornimboques, picavam miúdo no corte do caxerenguengue as rodelinhas finas, esfrangalhando entre os dedos os resíduos, palha grossa de cigarro

² Durante a pesquisa, realizei uma vasta procura nos bancos de dados da SciELO e BDTD, mas não encontrei muitas informações a respeito desse grupo. Os trabalhos que citam o coletivo são apenas os de Anjos (2009, 2013), respectivamente um artigo e sua dissertação. Outra dissertação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, autoria de Cleo Amorim Nascimento (2023) cita o grupo, numa referência breve a Anjos (2009), porém não apresenta informações adicionais.

encarapitada na orelha. O cabra abeirou, apossou-se do cuité fumegante que lhe estendia o cozinheiro; e, enquanto deglutia a beberagem, ia comentando com os demais, voz amolengada, a marcha daquele dia (Ramos, 2006, p. 14).

Esse excerto faz parte do conto “Caminho das tropas”, de *Tropas e Boiadas*. Tanto no fragmento desse conto, quanto nos demais que compõem a obra de Hugo de Carvalho Ramos, é possível perceber a presença de um vocábulo rico e variado, que inclui palavras arcaicas, termos técnicos relacionados à vida rural e expressões eruditas. Além de construções sintáticas elaboradas, a utilização de diversas figuras de linguagem e a presença de um tom poético.

A segunda linha, por outro lado, segue uma vertente mais popular, com menos sofisticação literária, tendo suas raízes nos causos de Pedro Gomes (1924) e, mais remotamente, em Crispiniano Tavares (*Contos Inéditos*, 1910). Essa linha se distingue pela falta de consciência artística, com uma predominância das experiências primárias dos conflitos, resultando em uma ficção simples e que se expressa com poucos detalhes estilísticos.

De acordo com Denófrio e Tietzmann Silva (1993) nesse grupo de linhagem cômico-popular, além de Pedro Gomes, pode-se incluir a obra pioneira do Padre Zeferino de Abreu. O Padre Zeferino estava mais preocupado com uma vertente mais moralizante, já Pedro Gomes em divertir, mas ambos, construíram narrativas recheadas de humor, com episódios curtos, sem desdobramentos ou complicações, protagonizados por personagens que quase se assemelham a caricaturas, sem aprofundamentos psicológicos. Essas narrativas, em sua estrutura, lembram anedotas e, como elas, provocam o riso.

Seguindo por essa lógica, José Fernandes, no livro *Dimensões da Literatura Goiana* (1992), estabelece também algumas considerações sobre a construção da ficção em Goiás. O autor não faz recortes em sua abordagem, especificando sua discussão entre romance e conto, entretanto, apesar de tratar de uma perspectiva geral – a ideia de ficção – suas contribuições são relevantes para entender o modo de escrita de Maria Helena Chein.

Dentre as classificações das vertentes da ficção em Goiás, segundo Fernandes (1992), situa-se Maria Helena Chein na perspectiva da ficção essencialista que aborda problemas predominantemente urbanos, que se voltam para a essência do homem, na medida em que procuram restaurar a sua subjetividade. Nesta vertente, situa-se grande parte das narrativas de Marieta Telles Machado, Brasigóis Felício, Heleno Godoy, Yêda Schmaltz e também Maria Helena Chein.

Nesse sentido, Denófrio e Tietzmann Silva (1993) enfatizam que a evolução que se

verifica no conto feito em Goiás não ocorreu de forma linear e progressiva, mas se constituiu de avanços e recuos, inovações e retrocessos, mesclando, às vezes, formas estruturais populares com outras eruditas. De modo geral, verifica-se também a existência de características regionais, que identificam os textos pelas marcas culturais.

Nesse sentido, Fernandes (1992) aponta que a literatura de ficção em Goiás se destaca como uma das mais férteis e avançadas do país. Os principais autores da região exploram uma ampla variedade de gêneros e adotam técnicas narrativas de vanguarda, como narrativas sem narrador ou personagens, sem tempo ou espaço de fácil determinação, além de utilizarem uma linguagem caótica e múltiplas vozes narrativas. Inclusive, cultivam gêneros pouco difundidos no país, como a ficção científica e a ficção de enigma.

A exemplo dessas narrativas, tem-se o conto “Com quantos maridos se faz uma solidão”, de Maria Helena Chein, de *Do olhar e do querer* (1974), em que Chein se serve de um recurso pouco utilizado na ficção brasileira, a eliminação do narrador. Em *Tropas e Boiadas* (2006), de Hugo de Carvalho Ramos, nos contos “Pelo Caiapó Velho”, “À beira do pouso” e “Caminho das tropas”, há a presença de um magistral jogo de vozes narrativas, fazendo com que a trama produza uma verossimilhança e assuma a forma dos causos, tal como eram relatados nas rodas noturnas pelos vaqueiros e tropeiros. A exemplo dos dois gêneros considerados menores dentro da literatura, pouco difundidos em Goiás e no Brasil, pode-se citar *Dr. Libério, o homem duplo* (1996), de Beriani Ortêncio, que funde em sua narrativa a classificação deste dois gêneros e inclui-se como exemplo na categoria ficção de enigma, o romance *Morte sob encomenda* (1974), de autoria também de Beriani.

Vieira Júnior (2017) descreve que, na segunda metade do século XX, Goiás testemunha uma intensificação notável da produção literária. Com o crescimento da literatura goiana, movimentos como o GEN (Grupo de Escritores Novos), o surgimento de editoras regionais e a inserção dos escritores no ambiente acadêmico se tornaram fundamentais para a promoção e difusão dessas obras. Diante disso, compreende-se que a década de 1960 e 1970 pode ser considerada como a áurea para a literatura goiana, marcada pela ascensão e renovação literária.

No decorrer deste longo e desafiador percurso literário, surgiram artistas que deixaram uma marca significativa na literatura goiana. Nomes como Cora Coralina, Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis, José J. Veiga, Gilberto Mendonça Teles, entre outros, sobressaem-se como referências marcantes tanto no passado quanto na atualidade. É compreensível, portanto, que esses e outros protagonistas da cena cultural goiana, especialmente na segunda metade do século XX, tenham trabalhado arduamente pela superação do isolamento cultural

do estado (Vieira Júnior, 2017). Diante desse contexto, nosso trabalho se dedica a incluir nessa lista o nome de Maria Helena Chein, uma autora goiana cujas obras em verso e prosa ocupam um lugar singular na literatura goiana.

Nesse contexto, é importante ressaltar que a publicação das obras de autoras goianas ocorreu tardiamente, apesar de as mulheres do estado terem sido as primeiras a promover movimentos de incentivo à escrita e à circulação de textos literários no início do século XX. Isso resultou em um cenário em que, no Brasil, a literatura escrita por mulheres só ganhou destaque a partir de 1960, desempenhando um papel crucial no amadurecimento da consciência crítica e artística feminina, além de contribuir para a emancipação contemporânea (Vieira Júnior, 2017).

Por isso, destaca-se a fundamental importância da participação das mulheres na produção literária, inclusive em Goiás. À medida que as mulheres transitam da posição de leitoras e personagens para a posição de escritoras e críticas, editoras e agitadoras culturais da produção literária rompem as barreiras da desconfiança histórica em relação à capacidade de se dedicarem a atividades intelectuais e de criação artística.

A partir de então, o elemento feminino começa a manifestar-se, incluindo-se em nossas letras e constituindo uma de suas primeiras fases, altamente promissoras, não pelo número de escritoras, mas pela qualidade do que se produzia por meio delas, ou seja, mulheres cultas, brilhantes (Almeida, 1988).

Durante um longo período, a mulher foi considerada intelectualmente inferior ao homem, e a literatura, entendida como a arte de bem escrever, que oferecia pouco espaço para a divulgação e valorização da produção feminina (Alves, 2014). Nesse contexto, é importante destacar que o ato de escrever foi, por muito tempo, reservado exclusivamente aos homens. A figura da mulher escritora era alvo de preconceito e hostilidade, e foi com grande esforço que elas conseguiram se destacar em uma sociedade moldada por interesses masculinos. As mulheres começaram a projetar suas vozes na literatura, incorporando em seus textos as demandas femininas e o anseio por liberdade. Evidentemente, ao se engajar na escrita, a mulher estava subvertendo os valores masculinos estabelecidos (Ribeiro, 2009).

Alves (2014) ressalta que foi apenas no século XIX que a literatura escrita por mulheres começou a se destacar, impulsionada pelos movimentos feministas do período. Contudo, em virtude das limitações sociais já enfrentadas pelas mulheres, apenas as representantes da burguesia da época conseguiram publicar suas obras. Essa realidade fez com que a vida da mulher burguesa brasileira se tornasse o foco principal das produções literárias femininas desse período. No entanto, a luta por reconhecimento não era a única questão, as

mulheres também precisavam se desvencilhar dos estereótipos que as apresentavam como submissas e inferiores nas narrativas ficcionais.

Desse modo, entende-se que o fato de a literatura de autoria feminina, principalmente entre as décadas de 1970 e 1980, retratar os conflitos da mulher deve-se especialmente ao contexto no qual estavam inseridas. A partir do momento em que tomam poder da palavra, é compreensível que elas queriam se expressar e se fazer notadas, de certa forma tentar impor sua voz. A esse respeito, salienta que, além da tematização sobre os conflitos, é muito comum nas narrativas de autoria feminina a presença do espaço familiar, aspecto que destacamos em todos os contos de *Joana e os três pecados* (1983).

Historicamente, as mulheres estiveram relegadas quase que unicamente aos afazeres domésticos e maternos, não devendo se desvencilhar de suas obrigações para com o lar e sua família. Dado que não era permitido às mulheres buscar qualquer iniciativa para se libertar do ciclo doméstico no qual estavam sempre confinadas. O patriarcalismo e a manutenção do padrão masculino dominante delegavam à mulher apenas ações dentro do limite do espaço doméstico, impedindo-as assim de se dedicar à literatura (Duarte, 1997).

Ao longo do tempo, sob as influências feministas, a ação de escrever passou a ser um desafio a estas mulheres, visto que “[...] a aura de escritor não só atraía a mulher como lhe abria a possibilidade de exhibir seu talento fora das lides puramente domésticas” (Vasconcellos, 2010, p. 89). Por isso, a conscientização promovida pelas teorias feministas permitiu que a mulher escritora se libertasse dos vínculos que, historicamente, a mantiveram em uma condição de servidão absoluta.

Conforme Alves (2014), embora os movimentos feministas tenham proporcionado mais espaço para as mulheres na literatura, isso também gerou um dilema interno entre elas. O papel feminino já não se limitava apenas a ser mãe e esposa, porém muitas se sentiam culpadas por abandonarem esses antigos padrões ou se viam pressionadas a segui-los. Dessa forma, na década de 1980 e 1990, no Brasil, surgem as obras representantes da “mulher em conflito, dividida entre a recusa dos papéis que lhe foram destinados, sob os parâmetros de sua formação tradicional, e a dificuldade de desvencilhar-se desses mesmos papéis, principalmente no que concerne às obrigações e aos afazeres domésticos” (Castanheira, 2011, p. 33).

A crítica feminista ainda enfrenta alguns empecilhos frente à academia, pois, assim como o feminismo, busca romper todas as formas de subserviência instituídas socialmente, problematizar as relações de gênero e cultura, além de resgatar o poder da autoria feminina. Nesse sentido, é inevitável, para a sociedade como um todo, conhecer como as mulheres veem

o mundo, e como elas expressam isso na literatura, uma vez que sua visão não é a mesma de um homem em virtude de suas diferentes experiências e perspectivas de vida (Menegassi, 2013).

No Brasil, a literatura de autoria feminina foi relegada ao esquecimento no âmbito do cânone e da teoria literária, e essa situação é ainda mais acentuada no contexto goiano. Somente na década de 1980, com a brisa da chegada da democracia envolvendo todos os setores sociais e graças às mudanças produzidas pelas conquistas feministas, houve um interesse sobre a condição feminina na literatura (Menegassi, 2017).

De acordo com Santos e Gandra (2019), a suposta liberdade artística da mulher goiana neste contexto temporal pode ser explicada pelo distanciamento interiorano do estado de Goiás e sua localização afastada do eixo Rio-São Paulo. A isso se somam a descentralização do poder político, a influência autoritária dos coronéis locais e as condições de pobreza e ignorância que predominavam no sertão. Esses fatores resultaram em um enfraquecimento cultural entre os homens, criando um ambiente intelectual homogêneo entre os gêneros. Assim, a participação das mulheres na produção artística se tornou inevitável.

Foram criados grupos de estudos sobre a mulher dentro das universidades brasileiras que visam resgatar a escrita de autoria feminina como, por exemplo, o grupo de trabalho “A mulher na literatura”, filiado à Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), segundo aponta Nádia Batella Gotlib (2003).

Segundo Castanheira (2011), o primeiro movimento feminista, ocorrido na segunda metade do século XIX, desempenhou grandes contribuições para disseminar a escrita da mulher no Brasil. Influenciadas pelo pensamento cientificista, as mulheres começaram a publicar mais intensamente e diante disso, surge uma imprensa feminina onde possibilitou a circulação de jornais e revistas voltados para os seus interesses. A propósito, por meio de artigos, contos, poemas e crônicas era retratada a vida da mulher burguesa em seu espaço privado e familiar.

Diante disso, ressalta-se o nome de algumas mulheres que marcaram os primórdios da literatura brasileira. A maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917) teria sido cronologicamente a primeira mulher brasileira a ter um romance publicado no país, intitulado *Úrsula* (1859). Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) é considerada pioneira na literatura infantil, e tem como marco a sua luta contra a escravidão. Destaca-se também Rachel de Queiroz (1910-2003) que, com a publicação de *O quinze* (1930), seu romance de estreia, destacou-se tanto pela força que entrelaçou o regional, o político e o psicológico, quanto por abordar diversas questões sociais, com ênfase na ascensão da mulher na sociedade.

Outro momento singular é marcado pelo lançamento de *Ciranda de pedra* (1954), o romance de estreia de Lygia Fagundes Telles (1923-2022). A autora é reconhecida até hoje como uma das maiores expressões das letras nacionais, dado ao seu estilo literário e ao modo como trata a representação feminina em seus textos. A exemplos de outras autoras temos Adélia Prado, Dinah Silveira de Queiroz, Olga Savary, Lya Luft, Rachel Jardim, Marilene Felinto, Marina Colasanti, Hilda Hilst, Nélide Piñon, Sônia Coutinho, Márcia Denser, dentre outras.

No entanto, conforme observa Castanheira (2011), o verdadeiro marco da literatura feminina se dá em 1944 com o lançamento de “*Perto do coração selvagem*”, o primeiro romance de Clarice Lispector. A autora rompeu com as expectativas tradicionais do romance, “[...] introduzindo um novo conceito de ficção e afirmando-se pela força e profundidade com que trabalha o corpo e os sentidos femininos” (Castanheira, 2011, p. 32).

Em relação à participação feminina nos estudos regionais, encontra-se nas fontes um processo de transição, em que retratam os anos em que a mulher se manteve em silêncio para a passagem de uma representação em que a mulher goiana pode inicialmente de modo limitado se expressar em suas pluralidades como donas de terras, comerciantes, professoras e jornalistas.

De acordo com Machado (2000), uma das fontes para se estudar a presença da mulher goiana na história cultural do Estado é a partir do viajante francês Auguste Saint-Hilaire, que traçou um retrato menosprezado da mulher que encontrou nesse “país” perdido no coração do Brasil. Saint-Hilaire, por volta de 1819, referindo-se às mulheres de Vila Boa, descreveu-as pelo brilho e encantamento do olhar que atraíam as paixões que as dominavam, mas seus traços não tinham nenhuma delicadeza. Encerra sua fala dizendo que elas eram “estúpidas” e não passavam de fêmeas para os homens. Na obra, o europeu não considerava que essa mulher compunha o universo de uma sociedade não estruturada, inculta, turbulenta e constituída em sua maioria de aventureiros que enxergavam apenas o delírio do ouro.

Anos mais tarde, por volta de 1824, Cunha Matos, em seu relatório ao Rei de Portugal, escreveu sobre as mulheres de Goiás, e afirmou que, várias senhoras eram instruídas em História e tinham uma verdadeira paixão pelos livros, e algumas delas, por vergonha, não demonstravam o que sabiam. De modo geral, a partir de Machado (2000, p. 108), pode-se estabelecer que “os estudiosos são unânimes em afirmar, como Gilberto Mendonça Teles, que a participação da mulher na vida literária e cultural tem sido constante e que, em determinadas épocas, o elemento feminino chega a dominar o ambiente cultural”.

A presença das mulheres na trajetória literária de Goiás revela um panorama singular

quando comparado ao contexto literário brasileiro. Registros revelam que a contribuição das mulheres para a cultura goiana, especialmente na literatura, começou a se intensificar no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, tornando-as verdadeiras precursoras, com suas obras publicadas em revistas da época, agremiações e jornais.

Outro fator que impulsionou a atuação das mulheres nas letras goianas foi a mudança da capital do Estado, o que, mais uma vez, colocou em evidência as ideias e a produção artística de autoras como Rosarita Fleury, Nelly Alves de Almeida e Genezy Castro e Silva em jornais e revistas.

Nesse contexto, Marietta Telles Machado (2000) reforça a fala de Gilberto Mendonça Teles ao apontar as prováveis causas para que a escrita feminina passasse a ter alguma visibilidade, sendo elas:

1º- A formação de uma sociedade culta e refinada, no final do Império, quando, cessadas as causas do nomadismo aventureiro, o homem, dedicando-se à atividade agrícola e pastoril, pode radicar-se, assumir responsabilidades sociais e alimentar ambições políticas. Nesse quadro, a mulher passou a ser valorizada.

2º - O movimento republicano e positivista passou a exaltar a figura da mulher. Nessa época já havia mulheres preocupadas com o movimento de sua emancipação e homens que empunhavam essa mesma bandeira. Xavier de Carvalho, em artigo publicado no jornal *Goyaz*, que assumiu uma posição liberal em favor da mulher, escreveu: “que a mulher deixe de ser a besta de carga e a escrava para ser a companheira do homem, com direitos e deveres iguais a este, no conflito da vida moderna”.

3º - O sentimento da vida comunitária que se desenvolveu devido à distância e ao isolamento de Goiás, o que propiciou o conhecimento mútuo das pessoas, a amizade, e conseqüente participação da mulher em toda a vida comunitária. Sem dúvida, esse ambiente propiciou a ascensão do elemento feminino, a tal ponto que os maridos se deixassem influenciar pelas esposas, surgindo assim um verdadeiro matriarcalismo (Machado, 2000, p. 107-108).

Mediante isso, evidencia-se a existência de muitos nomes que enriquecem a história das precursoras da literatura goiana. Tendo sua representatividade em Goiás, destacam-se Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça, Eurydice Natal e Silva, Cora Coralina, Leodegária de Jesus, Rosarita Fleury, Nelly Alves de Almeida, Marietta Telles Machado, Maria Rosário Cassimiro, Darcy Denófrío, Yêda Schmaltz, Augusta Faro Fleury de Melo e Lêda Selma. Dentre as autoras citadas, Vasconcellos (2010) destaca Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça e Eurydice Natal e Silva, ambas escritoras do século XIX. Essas duas mulheres enfrentaram inúmeras lutas e desafios para que a autoria feminina fosse valorizada e reconhecida da mesma forma que a autoria masculina.

Em posição de destaque, ressalta-se Eurydice Natal e Silva (1883-1970), precursora da

contística feminina da literatura goiana, que em 1904, publicou pelo jornal *A República*, o conto “Ecide”, que dá nome a sua filha mais velha. No mesmo ano, foi fundada a Academia de Letras de Goyaz, na qual a jovem escritora foi nomeada presidente. Entretanto, em 1906, quando Eurydice Natal casou-se, foi residir em Niquelândia e com sua ausência, a entidade se dissolveu. Vale salientar que, enquanto durou, a Academia de Letras de Goyaz teve expressiva relevância em cenário nacional, uma vez que, representou o auge do sucesso literário e intelectual para o seu tempo e o seu meio (*Diário da Manhã*, 2015).

Conforme os estudos de Gilberto Mendonça Teles, enquanto a Academia Brasileira de Letras impunha restrições à participação feminina, em Goiás (Vila-Boa), as portas da Academia de Letras, fundada em 1904, estavam abertas à classe:

A academia de Letras, fundada em 1904, na cidade de Goiás, não deixou de ser uma decorrência da criação da Academia brasileira, em 1897, mas se revestiu de muita importância para Goiás, mesmo que, por si mesma, nada tenha feito que valesse a pena registrar. Mas o gesto inicial da Fundação revela que havia uma pequena sociedade literária e que esta procurava mudar, que começava a haver troca de idéias, leituras, desejos de publicação e até sonho de uma agremiação literária. E revela mais a presença de uma liderança feminina, no momento mesmo em que a luta em prol da emancipação da mulher tinha o seu espaço garantido nos principais jornais do país. Mas Eurídice não só ajudou a fundar a Academia, tornou-se sua presidente. Este fato coloca a mulher de Goiás em vantagem com relação às mulheres escritoras que existiam em várias partes do Brasil³ (Teles *apud* Vasconcellos, 2010, p. 93).

A análise desse fato, realizada pelo escritor, revela a atuação das mulheres nos movimentos intelectuais do estado, mesmo em uma época em que a valorização da intelectualidade masculina predominava. A inserção feminina nesse contexto foi crucial para reforçar os discursos de autoridade conquistado por elas, além de ajudar a formar uma representatividade significativa em um espaço tradicionalmente dominado por homens.

Portanto, cabe-nos prestigiar essa literatura, divulgando-a e estudando-a. E nesta missão de conhecer o cenário goiano e a escrita feminina, o presente trabalho escolhe Maria Helena Chein como representante. Conforme será verificado nos tópicos a seguir³, a produção literária de Chein constitui-se hoje uma das mais expressivas amostras do talento da mulher no panorama da criação literária em Goiás e no Brasil. Na sequência deste trabalho, procuramos aprofundar o estudo sobre a obra da autora, partindo de sua história de vida e analisando suas características literárias.

³ “Goiás *versus* Brasil”. Texto sobre a vida literária da cidade de Goiás, integrante do dossiê enviado à UNESCO para a obtenção do título de Patrimônio Histórico da Humanidade para a cidade.

1.1. Uma breve biografia de Maria Helena Chein

Maria Helena Chein é uma escritora goiana, nascida em 29 de janeiro de 1942, na capital do Estado, mas passou toda a sua infância na cidade de Anicuns, terra de sua família. A autora é formada em Pedagogia e especialista em Orientação Educacional pela Universidade Federal de Goiás (UFG), e em Letras Vernáculas, pela Universidade Católica de Goiás, hoje PUC-Goiás. Foi um dos membros do Grupo de Novos Escritores de Goiás (GEN), integrando também a União Brasileira de Escritores (UBE), seção Goiás. Aposentou-se como professora de Português e Literatura do Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal de Goiás, onde também trabalhou como Coordenadora de Assuntos Culturais da Rádio Universitária.⁴ Pelo seu histórico bibliográfico, Chein teve uma educação privilegiada, pois era uma regalia para poucos nesta nova capital (Goiânia) o acesso ao ensino superior, ainda mais sendo ela mulher.

Maria Helena é contista e poeta. No conto, aponta-se seis livros: *Do Olhar e do Querer*, 1974, prêmio Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, da Prefeitura Municipal de Goiânia e UBE-GO; *Joana e os Três Pecados*, 1983, prêmio do Concurso Nacional de Literatura da Caixa Econômica do Estado de Goiás (Caixego); *As moças do Sobrado Verde*, 1986, Goiânia, Secretaria Municipal de Cultura e Desporto; *Uma Queda e Outros Galopes*, 2007, ed. Kelps, Coleção Goiânia em Prosa e Verso, da Prefeitura Municipal; *Recontar o Conto*, 2009, ed. Kelps, Coleção Goiânia em Prosa e Verso, da Prefeitura Municipal; e *Caçador de Manhãs*, 2012, ed. Kelps, Coleção Goiânia em Prosa e Verso, da Prefeitura Municipal. Na poesia, publicou quatro livros: *Todos os Voos*, 1997, Editora da UFG; *Amor Solto na Terra*, 2004, Ed. Kelps; *Baralho Poético*, em parceria com a poetisa Lêda Selma, 2015, Ed. Kelps, Goiânia; nova edição do *Baralho Poético*, 2017, também em parceria com Lêda Selma; e *Pão Ázimo sob a Figueira*, 2019, Ed. Kelps, Coleção Goiânia em Prosa e Verso, Prefeitura Municipal.

Além da produção literária de contos e poesias, Chein participou também várias de antologias: *Poemas do GEN* (1966), *I Semana Goiana de Poesia Moderna* (1967), *Antologia do Conto Goiano* (1969), *Antologia do Novo Conto Goiano* (1972), *Voces Femininas de la Poesia Brasileña* (1979), *Colheita – A Voz dos Inéditos* (1979), *Antologia do Conto Goiano II* (1994), *Poemas do GEN – 30 anos* (1994), *Uma antologia do conto goiano contemporâneo* (2013), *Sublimes Linguagens* (2015) e *De todos os cantos, em todos os cantos* (2018).

⁴ Conforme dados do site de A redação. Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/noticias/158900/escritora-maria-helena-chein-assume-cadeira-8-da-academia-goiana-de-letras>. Acesso em: 07 abr. 2024.

Publicado pela primeira vez em 1983, o livro *Joana e os três pecados* foi escolhido para compor a coleção dos dez melhores livros em prosa do século XX, em Goiás, fazendo parte da coleção Biblioteca Clássica Goiana – Século XX. Coleção esta que foi publicada em 2006, em uma ação conjunta do jornal *O Popular* e do Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, que tinham como objetivo a publicação da reedição dos contos no intuito de fomentar e propor ações culturais.

A intenção de republicar os principais exemplares escolhidos para essa coleção foi justamente a dificuldade de encontrar tais obras, tidas como as mais importantes já produzidas no estado, visto que, grande parte delas estava esgotada e, em muitos casos, sequer o autor tinha um exemplar. Diante da difícil tarefa de encontrar imagens ao menos das capas de todas as obras para ilustrar a publicação, idealizou-se a republicação de todas elas numa só coleção, proporcionando aos leitores a oportunidade de conhecê-las.

Além disso, o livro foi incluído na lista de leituras obrigatórias para o vestibular da Universidade Federal de Goiás (UFG) em 1989. O conto homônimo também serviu de inspiração para a criação do curta-metragem *Os Três Pecados*, dirigido por Thaís Oliveira e estrelado pela cantora Maria Eugênia, em 2015, exibido no cine Lumière do shopping Bougainville, em Goiânia.

Considerando os seus diversos feitos literários, Maria Helena Chein recebeu inúmeras premiações e homenagens que marcam sua carreira como escritora, sendo elas o Troféu Tiokô, da União Brasileira de Escritores, seção de Goiás, em 1986; a Medalha Mulher Destaque, 1993, do Clube Soroptimista Internacional de Goiânia; Medalha Leodegária de Jesus, de poesia, do Conselho Estadual de Cultura de Goiás (1998), Troféu Goyazes Bernardo Élis, de conto, da Academia Goiana de Letras (2002) e Troféu Liderança Destaque, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC – GO (2018).

Atualmente, aos 83 anos de idade, Chein segue agraciando a literatura com seus escritos. Ela participa frequentemente de bienais internacionais do livro, em comissões julgadoras de concursos literários e mesas redondas sobre literatura em colégios, faculdades e academias, sua participação também se mantém ativa nas produções e publicações.

Recentemente, em junção com outros autores, como Dr. Itaney Campos, Chein escreveu um conto para compor a obra denominada *Contos de 22 – 100 anos da Semana de Arte Moderna* (2022). Organizado por Ademir Luiz, o livro traz em sua composição a marca e o sucesso da Semana de Arte Moderna, que também festejou o centenário da independência do país, além das ideias inspiradas no Modernismo, movimento artístico do início do século XX que visou romper com o tradicionalismo. Desse modo, Maria Helena Chein traz ao

público mais uma vez a presença feminina em suas narrativas, por meio do conto “A mulher de pagodim na semana de 22”.

Além deste, vale também citar outros dois atuais trabalhos em que Chein registrou com maestria sua participação, sendo um de poemas e o outro de contos. *Poemas da Pandemia* (2021) é um livro organizado por Ademir Luiz e que conta com a contribuição de Chein trazendo ao público leitor o poema “Antes do amor começar”, retratando a perspectiva romântica de um encontro diante da incerteza e do vazio provocado pela pandemia.

Contos da Pandemia: 2 anos do dia que a Terra parou (2022), também é um livro organizado por Ademir Luiz, em que Maria Helena Chein apresenta aos seus leitores o conto “Telefone de Glória”. Esta narrativa é mais um texto que a autora emerge a presença feminina, com uma linguagem simples e cativante, exalta uma mensagem reflexiva pelos tempos vividos de pandemia e com um desfecho misterioso.

Atualmente, as últimas publicações registradas de Maria Helena Chein são os livros: a 2º edição de *Todos os Voos* (2024), publicada pela Editora Contato Comunicação e a participação em *Poemas do GEN- 60 anos* (2024), da Editora Chafariz. O livro *Todos os Voos* representa o primeiro trabalho de poesia da autora, no qual ela aborda em seus poemas a problemática das relações entre homens e mulheres. Diante da expressiva aceitação do público leitor, a 2º edição foi lançada com o intuito de conquistar ainda mais leitores e reafirmar o início de sua trajetória na poesia. Quanto ao livro *Poemas do GEN - 60 Anos*, sua produção reúne alguns dos autores que participaram e constituíram o GEN, e essa publicação celebra a existência do grupo e o seu rico percurso na literatura.

Como forma de reconhecimento pelo admirável trabalho desempenhado ao longo de sua vida e trajetória literária, além de sua significativa contribuição para com a literatura goiana e, conseqüentemente, para a literatura nacional, Chein foi escolhida para assumir a cadeira número 8 da Academia Goiana de Letras em novembro de 2021, anteriormente ocupada por Paulo Nunes Batista. A autora demonstra, mais uma vez, a relevância da presença e do posicionamento feminino dentro da literatura, sobretudo, pela escrita de seus contos marcados pelas temáticas sociais e femininas, cujas obras buscam o reconhecido valor literário.

Como observa Vieira Júnior (2017), na segunda metade do século XX, Goiás experimentou uma intensificação significativa da produção literária. No entanto, essas inovações não conseguiram estabelecer um processo literário consolidado na região, uma vez que muitas das publicações receberam incentivo estatal, seja por meio de bolsas de publicação ou de editoras de universidades públicas. Assim, muitos autores goianos frequentemente

alcançam o público leitor através do financiamento da administração municipal, estadual ou federal.

Da mesma forma ocorre com Chein, uma vez que, de modo geral, as publicações de seus livros, tanto de prosa quanto de poesia, foram publicados ora pelo financiamento da prefeitura municipal de Goiânia, também pela UBE – Goiás (União Brasileira de Escritores-seção de Goiás), por prêmios de bolsas de publicações, sendo elas, a Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos e o prêmio do Concurso Nacional de Literatura da Caixa Econômica do Estado de Goiás (Caixego), pela editora universitária da UFG e pela editora Kelps.

Isto é, realizar a publicação de livros há duas ou três décadas atrás não era uma ação muito fácil, pois, a principal editora da época, a Editora Oriente, considerada até então como a casa do escritor goiano, havia fechado as portas na primeira metade da década de 1980. Diante dessa realidade, o então presidente da UBE- GO, Geraldo Coelho Vaz juntamente com o seu vice-presidente, Iúri Rincon Godinho, buscaram uma forma de viabilizar edições de livros associados à entidade, assim, propuseram a criação das Edições Consorciadas da UBE- GO, na qual publicaram cerca de dez anos uma centena de livros de autores goianos filiados à instituição.⁵

É importante destacar a atuação da Editora Kelps, que tem desempenhado um papel crucial na promoção e incentivo da produção literária goiana, tanto por meio de suas publicações quanto por meio de seus projetos: *Concurso Kelps de Poesia Falada e Poesia Prisional*. A leva de escritores que compunham o GEN- Grupo de Escritores Novos, muitos se solidificaram no cenário goiano, chegando mesmo a atravessar fronteiras, tais como: Maria Helena Chein, Miguel Jorge, Yêda Schmaltz, Heleno Godoy, Geraldo Coelho Vaz, Luiz Fernando Valadares e Aldair Aires, dentre outros (Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, 2014). Observa-se que a participação de Maria Helena Chein no GEN proporcionou contribuições marcantes para seu processo literário, o modo como se vê a literatura, além do distanciamento das ideias regionalistas.

Em vista disso, entende-se como Chein conseguiu realizar suas primeiras publicações e os efeitos disso em sua carreira literária. Inicialmente, como já destacado, suas primeiras publicações foram realizadas por meios de bolsas em concursos literários, incentivos municipais e pelas editoras universitárias. O seu contato com a Editora Kelps foi mais tardio.

⁵ Conforme o site:

<https://kelps.com.br/historia/#:~:text=Numa%20sala%20da%20resid%C3%AAncia%20de,Editora%20Kelps%20C%20fundada%20em%201983.>

Acesso em: 12 abr. 2024.

Entretanto, pode-se estabelecer uma ligação pelo histórico de surgimento da editora e o seu vínculo com integrante da UBE-GO. Dentre todas as últimas publicações realizadas pela Chein, nota-se que muitas delas foram editadas pela Editora Kelps.

Diante do exposto, Vieira Júnior (2017) cita as palavras do professor Antón Corbacho Quintela, proferidas em uma palestra na UFG em 2015, em que o professor destaca que o contexto em que os autores goianos alcançam os leitores por meio de financiamento público pode ser descrito como um “proto-sistema” literário em Goiás, uma vez que esses autores não obtêm retorno financeiro significativo de suas obras literárias.

Isso influencia Maria Helena Chein de modo categórico, já que seus primeiros livros foram todos publicados provenientes de financiamentos, bolsas de concursos ou pela editora UFG, o que pode ter dificultado um retorno financeiro que viabilizasse o fomento de novas publicações ou mesmo novas edições. Esse contexto impactou profundamente na divulgação das obras de Maria Helena Chein. Ainda hoje, seus livros são escassos, encontrados principalmente em sebos, o que contribui para a falta de conhecimento e contato do público leitor com sua produção literária.

Outro fator que afeta de modo contundente a visibilidade de Maria Helena Chein frente ao cânone e à crítica literária é a questão do regionalismo, pois a literatura goiana ainda não possui grande destaque no eixo Rio de Janeiro/ São Paulo, possivelmente devido à localização geográfica ou em razão da própria história de colonização do Estado (Borges e Manegassi, 2016). Nesse contexto de isolamento cultural, surge Chein com sua literatura feminina e feminista, contrária às ideias regionalistas e adepta a uma perspectiva mais intimista.

Zahidé Lupinacci Muzart (1995), em sua obra *A questão do cânone*, enfatiza que o processo de canonização de um autor está sujeito a diversos poderes que geram tensões e obstáculos para o reconhecimento de sua obra no cenário literário. São fatores relevantes: o poder das universidades, a influência de grupos específicos e, principalmente, a predominância do eixo Rio de Janeiro/São Paulo/Minas. Esses elementos permitem compreender os impeditivos para uma trajetória de maior visibilidade até mesmo no espaço goiano, em se tratando de uma criação que chama atenção da crítica e, conseqüentemente, do leitor por suas qualidades estéticas e de estilo.

Embora as dificuldades enfrentadas por autoras para publicar seus livros tenham diminuído consideravelmente com os avanços em igualdade de gênero, a distribuição de suas obras ainda apresenta desafios significativos. De acordo com Borges (2013), isso ocorre porque as escritoras, em sua maioria, ainda não possuem acesso às grandes editoras, de forma

que a circulação de seus livros ocorre de modo ineficiente e seus escritos permanecem longe do alcance e conhecimento do público leitor.

As grandes autoras “desconhecidas”, em sua grande maioria, vinculam-se a pequenas editoras que realizam uma edição de mil exemplares de suas obras. Consequentemente, torna-se praticamente impossível divulgar seus trabalhos para além dos âmbitos locais, especialmente quando não se pertence ao eixo Rio - São Paulo (Menegassi, 2017).

Diante disso, analisam-se as possíveis causas do isolamento literário das obras de Maria Helena Chein. As editoras que publicam seus livros, em grande parte, são editoras universitárias, principalmente em Goiânia, o que limita a distribuição, restringindo-se ao estado de Goiás. Além disso, a tiragem dos exemplares tem sido insuficiente, resultando em muitas obras esgotadas e disponíveis apenas em alguns sebos. Em quase duas décadas, não houve um terceiro volume do livro *Joana e os três pecados*, e outros títulos ainda não alcançaram nem a sua segunda edição.

É possível concluir que as questões patriarcais e sociais não são determinantes para o isolamento literário de suas obras. Considerando que uma mulher nascida na década de 1940, em Goiás, mesmo sendo na capital, passou parte da infância no interior e, anos depois, teve a chance de retornar à capital para estudar, nota-se a presença de um apoio familiar significativo e o seu pertencimento a um círculo de classe média alta. Embora sua família não exercesse uma influência direta no meio editorial, a autora desfrutava de uma educação de qualidade, pois era um privilégio na nova capital (Goiânia), especialmente para mulheres, dado o acesso limitado ao ensino superior na época.

1.2. Fortuna crítica sobre o conjunto da obra de Maria Helena Chein

Neste tópico, busca-se apresentar um panorama da recepção crítica da obra de Maria Helena Chein. Como pretende-se demonstrar, embora sejam escassos os estudos a respeito de suas obras, Maria Helena Chein é reconhecida tanto por sua capacidade crítica quanto pelo nível sofisticado de suas narrativas. Diante disso, destacam-se as produções acadêmicas a respeito de sua obra, compostas por cinco artigos, cinco dissertações e quatro livros. Elencam-se estes trabalhos na intenção de estabelecer alguns marcos e para compreender a necessidade de se dedicar uma pesquisa exclusivamente sobre suas obras e suas técnicas de escrita, além de demonstrar que o retrato do feminino, no conjunto de sua obra, ainda não foi suficientemente explorado.

No artigo “O segredo da tradução interlingual quanto a questões de gênero: o romance, a poesia e o filme (2017)”, com a autoria de Kênia Cristina Borges Dias, Luzia Marina Keller Marloc, Silvia do Nascimento Cardoso Ramos e Divino José Pinto, a presença de Chein desponta-se de modo bem sucinto dentro do texto. Este trabalho tem como objetivo a análise da tradução interlingual das obras: *Travessuras de La niña mala* (2006), de Mário Vagas Llosa, o poema *Galo Galo* (1950/1953) de Ferreira Gullar e a tradução intersemiótica de *Joana e os três pecados* (1983), de Maria Helena Chein para o filme *Os três pecados*, produção de Thais Oliveira. Tem-se a finalidade de observar técnicas de tradução utilizadas, possíveis desvios no processo tradutório e as principais teorias contemporâneas utilizadas para a tradução das referidas obras que este trabalho se propôs.

O trecho deste artigo que se refere especificamente a Maria Helena Chein tem como proposta analisar e discutir a tradução intersemiótica em *Joana e os três pecados*, conto da Chein e o filme *Três pecados*, produção de Thais Oliveira. A proposta aguça o olhar sobre os processos de criação e significação a respeito dos diferentes discursos, tanto no campo literário, quanto no cinematográfico.

Segundo as autoras, observa-se tanto no conto narrativo como no filme, o enxugamento do texto, alguns relatos do conto não aparecem no filme, que transmite a ideia de algo mais objetivo. Necessariamente para o enredo ocorrer de forma a atender a arte cinematográfica há a realização de cortes. E é nesse processo de transcrição, de transposição, de transformação que a adaptação para a linguagem cinematográfica ocorre.

De modo geral, o fator predominante, que pode ser citado na questão da adaptação, é a utilização do celular moderno. No conto, a protagonista apenas contava as janelas, já no curta-metragem, houve a inserção da ação de fotografar as janelas, além de contá-las, o que marca uma característica contemporânea e atual, sendo que na data em que o conto foi escrito não havia aparelhos celulares com câmeras.

Outra característica relevante é a utilização de efeitos especiais, o curta-metragem tem a duração de 15 minutos, para a sua realização foram seis dias de filmagens, todos os *sets* na capital de Goiás e com várias cenas feitas por drones. Proporcionando a captação de imagens amplas, ricas em detalhes e que transmite ao telespectador uma visão geral do contexto que cerca a protagonista pelos movimentos de proximidade e distanciamento do que se quer retratar, além, da agilidade que o equipamento possibilita, e gera a sensação de perturbação e vertigem sentida pela Joana.

A respeito do livro *Joana e os três pecados* (1983), esta pesquisa identificou quatro artigos a respeito dos contos que se compõe o livro. São eles: o artigo “Autoria feminina no

jogo elocucional narrativo” (1992), de Moema de Castro e Silva Olival. O segundo se intitula “Sou a que vê e escolhe: o silenciamento do Eros em Rosa Rosália, conto de Maria Helena Chein” (2021), de autoria de Samuel Carlos Melo, Juliano Antunes Cardoso e Franciely Vieira Lima. O terceiro é “A feiticeira e o dragão: imaginários sobre a mulher em Do sobreviver, de Maria Helena Chein” (2023), autoria de Jakeline Nascimento Sousa e Fernanda Surubi Fernandes. E por fim, o artigo “Sexualidade e relações conjugais em *Joana e os três pecados*, de Maria Helena Chein” (2024), de Vanderlei Kroin.

O artigo “Autoria feminina no jogo elocucional narrativo” (1992), de Moema de Castro e Silva Olival, foi o primeiro trabalho encontrado sobre a obra de Maria Helena Chein. Essa pesquisa abordou, de modo geral, os três primeiros livros de contos de Chein com foco nas técnicas de escrita utilizadas pela autora, a estrutura linguística e as habilidades nas quais Chein tem grande domínio na literatura, através das quais a escritora universaliza a condição feminina.

Ressalta-se a importância deste trabalho de Olival (1992) para os estudos sobre as obras de Chein, na medida em que, a partir dele, fornece-se um subsídio para se aprofundar ainda mais nas características da escrita literária desta escritora goiana e em especial, o livro *Joana e os três pecados*, que envolve uma diversidade de temáticas, mas sempre com a presença da personagem feminina.

O livro *Joana e os Três Pecados* revela técnicas de escrita originais e características distintas em sua composição estética e narrativa. Em uma discussão sobre o jogo elocucional narrativo, Olival (1992) destaca o processo de escrita de Chein, evidenciando como a autora emprega os fatos do cotidiano, assim como as artimanhas e dualidades da vida diária, para conferir vida e liberdade às suas protagonistas.

Primeiramente, é essencial entender o conceito de jogo elocucional, que se refere à elocução, o modo de expressar-se oralmente ou por escrito. Esse conceito abrange a maneira como o pensamento é materializado por meio de palavras, buscando clareza e persuasão na comunicação.⁶ Dessa forma, afirma-se que Chein detém uma escrita feminina que possui como marcas o detalhe estético, a adjetivação das personagens, a voz narrativa marcante em primeira ou terceira pessoa, dentre outras características. Essas particularidades possibilitam a autora uma autonomia que lhe dá condições de manter seu próprio estilo de escrita, assim como manifestar o inconformismo das estruturas e relações preestabelecidas pela sociedade que oprime e subjuga a mulher.

⁶ Conforme o site <https://loja.ibrath.com/blogs/elocucional/elocucional-217270>. Acesso em 11/04/2024.

Em sequência, ainda segundo Olival (1992, p. 78), entende-se que as obras de Chein são “[...] um rico manancial de promissoras sendas a serem percorridas, tais as possibilidades de leitura que oferece”. A autora tece elogios a Chein em sua capacidade de ser artesã da linguagem, desvencilhando-se e enrolando-se na expressão, com densidade e intensidade de efeito. Dentre suas produções, os contos que compõe o livro *Joana e os três pecados* revelam a sexualidade da voz narradora, na qual temos exposta sua sutil posição de observadora da condição da mulher, especialmente em todas as complexas situações vivenciais com que ela pode conviver.

Quanto aos diversos artifícios estilísticos e técnicos, destaca-se que Maria Helena Chein utiliza recursos como a voz do sujeito-homem, co-responsável pela enunciação, e o uso constante do pronome “você”. Através desse pronome, a autora universaliza a condição feminina por meio da personagem-interlocutora, ampliando o alcance de suas narrativas. De acordo com Olival (1992), Chein se expressa por meio desses recursos e retrata a busca criativa e renovada de técnicas como reflexo de uma mente andrógina, ou seja, expressa-se por uma linguagem dual, masculina e outra feminina.

A autora condensa a carga psicológica das personagens com recursos de solilóquio, ou seja, são explosões interiores aparentemente disciplinadas que, na verdade, expressam monólogos mascarados. Manifesta-se como um recurso que consiste em verbalizar, na primeira pessoa, aquilo que se passa na consciência de uma personagem. Algo que ocorre em vários dos contos em questão, em que a personagem fala consigo mesma, expressando de forma lógica ou não o que se passa em sua consciência, afastando o narrador para libertar a personagem nos seus desvios de emoção e sensibilidade. Apresentam-se como exemplo, respectivamente os fragmentos dos contos “Estratégias” e “Desconcertos”.

Estou cansada de pratos, talheres, roupa suja no cesto, brigas de menino e menina, empregada que entra hoje e sai hoje mesmo, chega outra, pede duzentos adiantados, prestação do carro do Consórcio, o vestido que preciso comprar, meu Deus, é hora de chegar no trabalho, selos, telegramas, cartas, caixa postal, pacotes, quando sair daqui tenho que comprar fósforos e escova de dentes, os ônibus cada vez mais cheios e sonolentos, moço chega para lá, assim não dá, tá certo, Jesus, esqueci de tomar o anticoncepcional ontem, quando chegar em casa vou tomar dois de uma vez (Chein, 1983, p. 59).

Minha casa é silenciosa. Caminho devagar até o espelho do meu quarto. Olho bem para o meu rosto. Oval, com dois olhos grandes, rodeados por duas rugas de cada lado. Só aparecem, quando rio. Sorrio para a vizinha ao lado, para o amigo do décimo andar. Não sei rir abertamente, desaprendi. Ou nunca soube. Sei apenas ser agradável, pois não, está certo. Voltei das compras com a sensação da inutilidade, do para quê, da insatisfação do dever cumprido (Chein, 1983, p. 129).

O segundo trabalho citado teve como fundamento a busca de identificar e compreender os processos de silenciamento do desejo feminino, analisando a composição do conto “Rosa Rosália”. Esta pesquisa ofereceu um suporte inicial para se adentrar no mundo literário de Chein, proporcionando uma visão global sobre as técnicas de escrita adotadas pela autora na década de 1980 e sobre a condição feminina na sociedade.

A temática desse artigo abrange o Eros feminino que emerge da protagonista em questão, representando o sentimento de inquietação em busca do objeto de desejo. Notadamente, o núcleo dos acontecimentos narrativos do conto “Rosa Rosália” é a palavra “puta”. Além disso, os autores resgatam também a ideia do Eros emancipado que no conto é retratado pela figura da “cabra”. Desse modo, a abordagem desses conceitos promove uma reflexão sobre a mulher na sociedade e o modo como é tratada, e nos impulsiona a pensar além dessa categorização, o valor feminino.

Já o terceiro trabalho, buscou compreender os imaginários acerca da posição sujeito mulher na literatura de autoria feminina, além da constituição da imagem da mulher produzida pelo olhar do outro, mais especificamente, o personagem-repórter. Reafirma-se a relevância de mais este trabalho sobre a obra de Maria Helena Chein, na medida em que, as ideias aqui apresentadas contemplam outras perspectivas de leitura e análise sobre a narrativa desta autora goiana. Souza e Surubi Fernandes destacam a abordagem feminina presente nas narrativas de Chein, evidenciando a forma como a autora expõe questões sociais que permanecem relevantes na sociedade atual. Isso ocorre mesmo que seus textos tenham sido escritos e publicados em uma época e mentalidade diferentes.

Nessa direção, observa-se que os contos de Chein “[...] apresentam um olhar sobre a mulher e seus papéis na sociedade, de modo a refletir sobre como às vezes, apesar das mudanças sociais e históricas, a mulher ainda é colocada numa situação dualística entre a boa e a má, a mãe e a puta, etc” (Souza e Surubi Fernandes, 2023, p.09). Chein retrata com extrema sensibilidade e agudeza de percepção, situações sociais convencionais, por exemplo, o casamento.

Por fim, mais recentemente tem-se o artigo que aborda a construção da figura feminina nos contos de *Joana e os três pecados*, de Maria Helena Chein, especialmente na instância das relações conjugais e em relação às vivências da sexualidade. Segundo Kroin (2024) as personagens do livro diferem radicalmente daquelas mulheres passivas, que aceitam o desejo masculino e inibem suas próprias vontades. Observa-se em vários contos a presença do casamento, como é o caso de “Nos limites do outro” e “Estratégias” e a questão da

sexualidade/ prazer da mulher, tem-se como exemplo “Rosa Rosália”, “Possibilidades” e “Carnaval, minha glória”.

Entretanto, ao explorar as discussões propostas no artigo de Kroin observa-se que ele reafirma e concorda com o posicionamento de Chaves (2006) a respeito da categorização apenas feminina da obra de Chein. Diante disso, ele acrescenta que “mesmo assim a autora (Chein) mostra as mulheres, situadas predominantemente no espaço urbano e pertencentes às distintas classes sociais, digladiando-se dentro de universos machistas, lutando consigo próprias e embatendo-se com seus dilemas íntimos” (Kroin, 2024, p. 232). Outro detalhe é que o autor propõe inicialmente analisar o conto “Possibilidades” e não realiza isso no decorrer do seu trabalho. De modo geral, o seu trabalho oferece contribuições relevantes para pensarmos ainda mais e além sobre a condição feminina na sociedade.

No campo das dissertações, destacam-se pesquisas relativamente recentes sobre as obras de Maria Helena Chein, especialmente a partir de 2009. No entanto, esses estudos ainda limitam-se a fragmentos e breves comentários sobre sua produção. Longe de desmerecer os trabalhos já realizados, é importante reconhecer que essas iniciativas abrem portas para investigações que explorem de forma mais profunda e abrangente as ideias literárias de Chein.

A primeira dissertação de mestrado é *Representações da cidade de Goiânia em contos de meados do século XX: imagens e discursos*, defendida em 2009, por Kamila Lopes Moraes, no Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Goiás. Nesse trabalho, foi abordada a problemática do urbano, com o objetivo de ler as representações de Goiânia a partir da contística produzida por escritores goianos durante a década de 1960, de 1970 e de 1980. Deste modo, destaca-se a presença de Chein dentre estes escritores.

A pesquisa abordou especificamente o conto “Débora”, do livro *Do olhar e do querer* (1974), e os contos “Carnaval, minha glória”, “Pasquela”, “Estratégias” e “As três mulheres do sabonete Araxá”, do livro *Joana e os três pecados* (1983). Segundo Moraes (2009), Maria Helena Chein abordou como cenário de suas narrativas o espaço urbano, que remete em muitos contos à Goiânia. Embora o foco da contística de Chein não seja a problemática da urbe, é possível delimitar aspectos e imagens típicas da cidade grande à medida que são apresentados descrições do cotidiano e dos conflitos de suas personagens, principalmente do sexo feminino.

Ainda de acordo com Moraes (2009), nos contos de Chein é possível apreender o urbano por meio das vivências e do cotidiano das personagens, visto que são sempre mulheres revelando as aflições, o dia-a-dia com a família, com o trabalho até os desejos mais íntimos.

Tudo isso marcado com uma acentuada carga psicológica, com muita audácia e com um distanciamento necessário para o leitor que se propõe a analisar a condição humana, principalmente a figura feminina. A partir dos contos citados é enunciada a problemática do urbano por meio da cena da rua, do trânsito movimentado, dos ônibus lotados e cada vez mais caóticos, a recorrente referência aos edifícios, à dissolução dos laços familiares e as relações transitórias e fluidas.

Após quase uma década, há a dissertação de mestrado intitulada *Artes ecopoéticas e ecopictóricas em Goiás*, defendida em 2018 por Elizabeth Abreu Caldeira Brito, no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Nesse trabalho, aborda-se a análise das imagens líricas e/ou pictóricas das poetisas Alcione Guimarães, Lêda Selma e Maria Helena Chein, do poeta e artista plástico Yvan Avena, e do artista visual G. Fogaça, representantes da pluralidade que abarca a literatura, a ecopoesia e a ecopintura brasileiras produzidas em Goiás.

Brito (2018) destaca que Chein representa as tessituras secretas do ser feminino envoltas na terra. Isso se traduz em sua produção no imaginário e na performatividade. A análise se pauta no livro *Amor solto na terra* (Chein, 2004), em que há a presença de poemas cuja preocupação ecológica se faz presente, marcada pelas teorias do ecocriticismo. De modo geral, a dissertação aborda a poesia de Chein, e destaca a mescla de notáveis versos e lirismo.

Neste livro, a matéria poética cheiniana é transmitida por meio de referências bíblicas e pela preocupação com os aspectos singulares da biodiversidade como forma de equilíbrio do ecossistema. Assim, é evidente que os versos e o lirismo presentes em *Amor solto na terra* (2004) são caracterizados por uma variedade de figuras de linguagem, com destaque para as metáforas, que se entrelaçam com a mitologia e conceitos religiosos. A essência poética é expressa pela voz do eu lírico, que nos leva a refletir sobre verdades profundas contidas nas parábolas. Um exemplo dessa ligação entre as histórias bíblicas e os elementos simbólicos, bem como os arquétipos das narrativas mitológicas, pode ser observado na análise do poema “Colheita” (Brito, 2018).

Posteriormente, no ano de 2021, Valéria Maria Barboza Ferro de Moraes defendeu a dissertação *A construção das subjetividades transcriativas em poemas de Maria Helena Chein e na arte de Rodrigo Godá*, ao Programa de Mestrado *Stricto Sensu* em Letras-Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. O presente trabalho teve como foco a literatura comparada entre os poemas do livro *Pão Azimo sob a Figueira* (2019), de Chein, e das obras do artista plástico Rodrigo Godá no seu catálogo *Série invenções* (2006). O objetivo desse estudo é demonstrar como a representação desses artistas

trabalha com questões inerentes a angústia do indivíduo frente ao universo contemporâneo de Goiás.

Segundo Moraes (2021), o poema de Maria Helena Chein transmite na simplicidade da lírica, estados sentimentais, que provém de sua própria intangibilidade ao possuir uma perspectiva intimista sobre o mundo e a vida. A artista goiana apresenta uma dedicação ao ofício da arte, com ricas contribuições para o imaginário, que recorrem à mesclagem do lírico com o lúdico, num estado psíquico de encantamento estimulado pelo sujeito que reconfigura o mundo conforme a sua subjetividade.

Chein é uma mulher que se revela por meio de seus poemas, expressando os anseios que teve e ainda possui desde sua juventude, mas que está presa a uma cultura, a uma sociedade e a uma política que apenas o espírito era livre. A autora utiliza-se de palavras que remetem a vida prática de uma mulher na sociedade brasileira do século XX, que era educada para o matrimônio, marcada por uma subjetividade repleta de sonhos e príncipes encantados, mas que se depara com uma realidade bem diferente. Após se decepcionar, busca reconstruir sua vida e, ao chegar à velhice, revive memórias, sentindo-se insatisfeita com um mundo que lhe foi apresentado como um verdadeiro conto de fadas. Assim, a subjetividade presente na obra de Chein reside na semiótica das palavras, que trazem uma crítica irônica ao que a sociedade ofereceu às mulheres a quem seus poemas se referem (Moraes, 2021).

Outra dissertação que cita Maria Helena Chein é a de Amanda Rutielly Rodrigues Carvalho, intitulada “*O que sou eu, além de uma interrogação?*”: a lírica de Darcy França Denófrio, defendida no ano de 2022, no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás. Este trabalho menciona Maria Helena Chein de forma breve, dedicando-lhe apenas um parágrafo em que a autora é destacada como crítica literária. Nesse trecho, Chein analisa o processo criativo de Darcy França Denófrio, ressaltando que, em *Vôo Cego*, há uma profunda carga de lirismo e intenções que refletem a liberdade criativa da poetisa, que busca emoções tanto nos acontecimentos quanto na própria arte para fundamentar seu compromisso literário.

De modo geral, até onde esta pesquisa alcançou, o estudo de maior fôlego sobre a obra de Maria Helena Chein está na dissertação de mestrado *Ethos e discurso feminino: percurso e presença na contemporaneidade em duas escritoras goianas*, de Regina Maria Gonçalves Neiva, defendida em 2015, no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Nesse trabalho, além da obra de Chein, Neiva analisa a obra de Maria Aparecida Rodrigues, em uma tentativa de abordar criticamente o *ethos* presente no discurso feminino em suas composições.

Sobre o livro *Joana e os três pecados*, de modo ainda breve, Neiva descreve cada narrativa, destacando rapidamente características que compõe os contos. Além de evidenciar algumas características marcantes de Chein, ressalta a presença do *ethos* feminino dentro da obra estudada.

Conforme observa Neiva (2015), Maria Helena Chein é uma escritora inovadora que não se restringe a um mero reescrever de formas estabilizadas e apresenta em suas obras uma linguagem diversificada e original. As narrativas são compostas por personagens que vivem em uma sociedade culturalmente falocêntrica, onde o dialogismo revela os conflitos e as aflições do eu reprimido, submisso e confuso. São narrativas que se situam em um espaço e tempo indeterminados, onde os contos frequentemente exploram dilemas que incentivam o leitor a refletir. A voz narrativa adota diversas perspectivas para abordar conflitos existenciais, articulando a linguagem e dando forma às personagens.

Dentre os livros produzidos pela crítica literária, esta pesquisa localizou quatro deles que tecem comentários e considerações sobre as obras de Maria Helena Chein e seu modo de expressão dentro da literatura.

Em 1983, ano de publicação do livro *Joana e os três pecados*, o escritor Ático Vilas-Boas da Mota emitiu uma nota sobre a tão jovem escritora destacando o seu sutil e ousado modo escrita. “Eis o que se pode encontrar no seu texto: uma lição de literatura bem realizada, por ser fruto do longo exercício, do talento, da sintonia com o mundo circundante, e, sobretudo, da capacidade de superar a si mesma em direção ao melhor” (Mota, 1983, p. 13).

Além da prosa, Maria Helena Chein se destaca também na poesia, despertando olhares e críticas positivas no modo como escreve, além de fundir prosa e poesia em muitos dos seus contos, ressaltando habilidades peculiares e únicas desta sagaz escritora goiana. Assis Brasil, na antologia *A poesia goiana do Século XX*, destacou que ela “[...] cria uma poesia lírica simples, de estados sentimentais, a partir do eu do poeta, que concentra a sua visão intimista da vida e do mundo” (Assis Brasil, 1997, p. 190).

A partir do comentário de Assis Brasil (1997), ressalta-se que entre a poesia e a prosa, Chein revela aos leitores uma postura de escrita com um tom sentimental e intimista marcados por detalhes cotidianos, evidenciando uma peculiaridade de sua voz narrativa. Além de reflexões existenciais de um sujeito em crise, destacam-se as técnicas de construção do discurso muito presentes na linguagem, como o fluxo de consciência, monólogos e diversas figuras de linguagem, as quais inovam o modo de escrita da autora. Além de uma poesia lírica simples, envolvente e profunda, elevando a presença feminina.

“A poesia é visceral em Maria Helena Chein”, afirmou Lêda Selma (2021), poetisa e parceira de Chein no livro *Baralho Poético* (2015). Ela destaca que Chein é uma

poetisa de primeira água. Dona de uma poesia densa, bonita, forte. A linguagem, marcada por belas imagens, pela profundidade de seu conteúdo, pela consistência de seu sentido, distingue a autora pelo acuro na construção ritmada e melódica dos versos [...] e no respeito ao trato com o idioma (Selma *apud* Naves, 2021b, p.02).

Em *Estudos literários de autores goianos* (1995), Mário Ribeiro Martins objetivou em reunir artigos já publicados em jornais, revistas e livros, nas décadas de 1970 e 1980, sobre autores goianos e alguns nacionais, trabalhos estes que se encontram dispersos ao longo de mais de vinte anos. Nesse intuito, Martins (1995) abre seu livro fazendo referência aos ilustres autores de Goiás, sobre os quais foram escritos muitos artigos que os jornais, por razões diversas, não publicaram. Dentre eles, ressalta-se Maria Helena Chein.

Nesse livro, seu nome conta com uma pequena nota sobre seus feitos literários no gênero conto, destacando os livros *Do olhar e do querer* e *Joana e os três pecados*, além de enfatizar suas conquistas na literatura. E nos apresenta também outro livro que será abordado posteriormente, *Súmula da Literatura Goiana* (1970), que aponta características sobre esta célebre escritora goiana.

No livro *Súmula da Literatura Goiana* (1970), Augusto Goyano e Álvaro Castelan descrevem a forma que Maria Helena Chein se manifesta quando escreve, em um estilo vivo, curto, rápido e incisivo. Suas narrativas são nervosas e diretas, demonstra muita sensibilidade e agudo senso de observação e espírito crítico. Uma informação relevante que se encontra em escassos comentários é sobre seu casamento com o escritor Miguel Jorge. Apesar de que essa fase de sua vida não seja temática para essa dissertação, mas cabe citar que frequentemente utilizava-se de técnicas e características que seu marido também empregava em suas obras. Assim, Goyano e Castelan elenca como exemplo, o uso do estilo indireto livre.

Em *Análises e Conclusões: estudos sobre autores goianos* (1988), Nelly Alves de Almeida destaca que Maria Helena Chein é um dos nomes mais expressivos da moderna ficção goiana. Na complexa arte de realizar histórias curtas, Chein une técnicas, linguagem, trama, dominando o ficcional e realizando, com maestria, uma narrativa que surpreende pelo envolvimento das diversas temáticas que aborda. Segundo Almeida (1988), isso lhe permite alcançar, de modo absoluto, todos os elementos de que requer para sua realização como contista de “primeira água”.

A autora Maria Helena Chein descreve seus anseios e motivações da arte de escrever num tom poético e cativante, proporcionando ao leitor um convite a mergulhar no texto, na

linguagem e no discurso emitido por ela em seus livros. Admiradora confessa de Clarice Lispector, ela procura inscrever-se na mesma corrente da autora de *A hora da estrela*, rompendo com a tradição do enredo linear e objetivo. Suas personagens, geralmente também são mulheres que vivenciam situações cotidianas e, na banalidade do dia a dia, passam por diversos conflitos psicológicos. Chein se inspira em Clarice Lispector ao ponto de citá-la em um de seus contos do livro *Joana e os Três Pecados*. Na qual, emerge no início da narrativa como referência literária para a protagonista. Assim como Clarice, Chein foca mais nos conflitos e angústias internas das personagens do que no ambiente exterior em que elas se encontram.

Ingressa-se em uma literatura intimista em que se preocupa em descrever o psicológico das personagens e retratar o dia a dia comum e rotineiro, analisando as realidades narradas sob uma ótica subjetiva e singular. As emoções, sentimentos e anseios das personagens são refletidos na escrita, por meio da exploração dos aspectos humanos e, sobretudo, no tempo psicológico das personagens envolvidos em cada narrativa.

A obra de Chein é marcada por uma riqueza de detalhes, conteúdo e estrutura, resultado de seu constante esforço por inovação na linguagem. Ela se destaca como uma autora referência na literatura goiana contemporânea, despertando, embora ainda de forma limitada, ilustres comentários sobre suas realizações literárias.

Embora a escolha narrativa do autor possa variar, o narrador detém o controle sobre o enredo e a perspectiva da história, deixando marcas de sua presença. Chein, com domínio e técnica, diversifica sua abordagem e insere em suas personagens femininas características que convidam à reflexão sobre a condição da mulher na sociedade, considerando sua aparência e comportamento. Dessa forma, ela cria um ponto de contato entre a palavra e a realidade, refletindo circunstâncias de uma suposta situação real. Assim, através dos procedimentos composicionais, dos recursos estilísticos e da composição estética de seu livro, o estilo de escrita de Chein emerge como um enunciado crítico, pontual e singular.

Na orelha do livro *Joana e os três pecados* (1983), Wendel Santos aponta como Maria Helena Chein demonstra a posse das qualidades essenciais do bom contista, isto é, a penetração e a concisão. A autora penetra profundamente no universo da consciência humana e, em pouco tempo, dentro da narrativa expõe diante do leitor toda a dramaticidade, dividida entre a rotina do cotidiano e o anseio de liberdade. Além do poder temático, Chein trabalha a forma textual a seu favor, mesmo que, muitas vezes a forma sobrepõe à riqueza da exploração temática. Entretanto, o que se perde no quesito tema, recompensa-se na experimentação de novas formas de escrita.

2 A INTELLECTUAL E A ESCRITORA

Neste capítulo, busca-se explorar a produção literária de Maria Helena Chein, examinando suas particularidades, suas características literárias, suas técnicas de escrita, os temas abordados e as influências que recebeu de outros autores. Assim, a intenção é compreender tanto o lado intelectual quanto a faceta de escritora de Chein. Além disso, analisa-se os prefácios das duas edições do livro *Joana e os três pecados*, com o objetivo de identificar uma inclinação para uma perspectiva feminista ou feminina presente na obra. Para isso, dialoga-se com a vertente teórica do feminismo liberal como base para fundamentar a análise.

2.1. (Des)vendando o fazer literário de Maria Helena Chein nos textos da crítica literária e nos paratextuais (prefácios)

O contexto de surgimento e desenvolvimento do Grupo de Escritores Novos (GEN) fez parte do momento histórico da construção e fundação de Brasília, da mudança da capital de Goiás para Goiânia, cidade que foi idealizada, planejada e construída segundo os fundamentos da modernidade. Assim, por consequência, pode-se afirmar que o GEN nasceu em um momento propício, além dos avanços políticos e econômicos, bem como o surgimento das duas universidades da época, a Católica de Goiás, hoje, PUC-GO e a Federal de Goiás, que ajudaram a consolidar um novo período educacional e cultural em Goiânia. Assim, “[...] ao término da década de 50, na metade do século XX, Goiânia apresentava condições para o aparecimento de novas ideias, novas posições, novos rumos, novas atitudes” (Godoy, 2021, p. 119).

Segundo Heleno Godoy (2021), a criação do GEN foi fruto do esforço de alguns escritores que, no início da década de 1960 começaram a se aventurar no mundo da literatura. Jamais se propôs como “movimento literário”, mas sim como “movimento cultural”, pois não propunham novas estéticas, embora procurassem o novo na literatura.

Diante disso, nota-se que o GEN não foi a causa das inovações da modernidade daquelas duas décadas já mencionadas, mas fruto e resultado de tudo isso. Assim, possibilitando, como nunca antes, que os escritores de Goiás tivessem contato com novos escritores, suas obras, novas tendências e técnicas que surgiram no cenário cultural brasileiro. Além dos meios de comunicação que proporcionaram a expansão das divulgações literárias e as ideias criativas e inovadoras advindas da modernidade que aflorou a partir de 1922.

Portanto, as técnicas inovadoras e criativas adotadas por Chein são justificadas por sua participação no GEN, que a influenciou a aderir as ideias e princípios do movimento. De acordo com a própria autora, ela ingressou no grupo com o objetivo de explorar novas técnicas e descobrir um novo estilo de escrita. Nas reuniões, eles estudavam autores de renome, cujas habilidades e técnicas eram notáveis e contribuíam significativamente para a formação desses novos escritores. “[Os autores] valeram-me bastante, pois procurei fazer um trabalho compatível com as exigências do Grupo, que batalhava o crescimento, tanto na parte do conhecimento, quanto na produção de textos” (Chein, 2021, p.133).

No livro *Goiânia: Literatura e Modernidade no cerrado* (2021), Maria Helena Chein publicou um texto intitulado “O GEN e o Modernismo”, em que expressa características substanciais para entendermos como se estruturou sua formação como escritora e as peculiaridades técnicas adotadas em seus livros, além de seu posicionamento diante do regionalismo.

De acordo com Chein (2021), o GEN já estava em atividade quando ela começou a participar. No entanto, de forma geral, foi um movimento que deixou uma marca significativa, gerando intensas emoções e fazendo-a vibrar em dissonâncias e acertos em relação às questões abordadas pelo grupo, transmitindo sensibilidade e criatividade. Durante aqueles encontros, a palavra se manifestava como uma força propulsora, capaz de transitar entre o real e o imaginário.

A literatura goiana era predominantemente regionalista antes do GEN, com seus grandes nomes: Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis, Carmo Bernardes, Eli Brasiliense, José J. Veiga, dentre outros. Diante dessa realidade, em 1963, surgiu em Goiás um grupo de jovens escritores desejosos de ler, estudar e escrever poesia. Esse era o objetivo em comum, que se ampliou em discussões sobre a literatura nacional, a forma, o conteúdo e as técnicas para elaboração dos textos. Logo, o divisor de águas entre o Regionalismo e o Modernismo no estado acabava de nascer (Chein, 2021).

De acordo com Godoy (2021), o GEN sempre demonstrou admiração e respeito aos renomados escritores regionalistas, além disso, chegaram a escolher e instituir Bernardo Élis como “patrono” do grupo. No entanto, o GEN nunca concordou que o fruto literário de Goiás deveria se basear na preservação de “nossa vocação regionalista”, como defendiam muitos dos autores mais antigos da época. O passar dos anos revelou que a postura do GEN estava correta; a vocação regionalista, muito elogiada na época, foi se esvanecendo com o decorrer do tempo, à medida que novas tendências e mudanças no gosto do público emergiram após 1960, inclusive em meio à ditadura.

Desse modo, é possível afirmar que o GEN apostou no futuro, ignorando todas as menores gerações literárias após os Modernismos de 1922 e 1930, para buscar as vanguardas das décadas de 1950 e 1970, o que Moema de Castro e Silva Olival apropriadamente chamou de “um sopro de renovação em Goiás” (Godoy, 2021, p. 127).

O trabalho proposto pelo GEN era sério e renovador, a partir das características das novas propostas modernistas, os novos autores tinham um grande compromisso com o texto e com a criação, por meio de um trabalho criativo, em termos de linguagem, técnica e conteúdo. Nessa época, a escritora Aída Félix de Sousa fez uma série de perguntas a Maria Helena Chein sobre literatura, abordando temas como a relação entre homem e terra, além do regionalismo artístico, buscando entender a visão da autora sobre esses aspectos em sua obra. Maria Helena Chein destacou:

Eu não era ligada ao regionalismo, mas o respeitava como criação artística, como interpretação de uma realidade, e o Brasil tem dado verdadeiras excelências no campo regional. Contudo, se fosse para eu escolher entre um conto regionalista bom e um conto psicológico bom, ficaria com o último (Chein, 2021, p. 137).

Outra pergunta que Sousa direcionou a Chein foi pela sua preferência pelos temas e soluções líricas, bastante perceptíveis em seus contos. Chein enfatizou:

Soaria mal e pedante, eu dizer que sou o protótipo do lirismo. Mas é a verdade. Não consigo me afastar de minha própria sensibilidade. E o amor é a minha consciência. Sinto-me sempre amando. Daí a causa e a consequência lírica do que escrevo. Fugir do lirismo seria fugir de mim mesma (Chein, 2021, p. 137).

Essa fala da autora então revela a razão da presença constante do lirismo e estruturas em versos em diversos contos, marcando claramente as características de seu estilo e as preferências literárias.

Como resultado disso, entende-se o porquê de Maria Helena Chein como integrante do GEN se aproximar mais da criação de contos com uma perspectiva existencial, reflexiva e de cunho psicológico. Outro fator que justifica sua inserção na escrita de contos deve-se aos seguimentos do grupo, visto que, na prosa, a expressividade dos genianos manifestou-se nos variados gêneros, mas partiram inicialmente pelo conto. Chein teve como inspiração autores brasileiros e de várias nacionalidades que enriqueceram seu conhecimento e possibilitaram novas incursões em seus textos, entre eles, a corrente da consciência, monólogo interior, descontinuidade de tempo, pluralidade cênica e fusão de planos mentais.

Dentre os autores no âmbito da poesia e da prosa que agiram como guias literários para o GEN e em especial também para Maria Helena Chein pode-se citar: na poesia – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, ao lado de muitos poetas estrangeiros, como Fernando Pessoa, Pablo Neruda e Walt Whitman. Na prosa, tem-se Clarice Lispector, Nélide Piñon, Raduan Nassar, ao lado de grandes nomes de nossas letras tem-se também, Sartre, Camus, Kafka e Alain Robbe-Grillet, foram estas as leituras escolhidas, dentre muitas outras.

Assim, observa-se a abundância destas características nos contos de Maria Helena Chein, especialmente no livro *Joana e os três pecados*, uma riqueza nas temáticas, na invenção, na elaboração, na estilística, nas figuras de palavras e de pensamento e nas mensagens estéticas e sociais. A partir disso, explora-se os prefácios e percebe-se como a obra de Chein se comporta, seja na perspectiva feminina ou feminista na intenção de evidenciar suas características.

No prefácio da 1ª edição, Ático Vilas-Boas da Mota tece comentários positivos sobre as técnicas e estilos literários adotados por Chein. Ele destaca, “uma contista, uma coletânea e uma técnica convincente. Maria Helena Chein. Eis um nome. Eis uma boa técnica de trabalho literário. Narrar bem exige conhecimento dos segredos da palavra e de suas engrenagens, da frase e de seus meandros, e tudo o mais” (Mota, 1983, p. 09). Aos olhos de alguns críticos literários, como Mota e os outros autores aqui citados nesse trabalho, Chein demonstra o domínio da arte da boa contista.

No prefácio da 2ª edição, escrito por Rosângela Chaves, em 2006, ela ressalta que “o universo de Maria Helena Chein é feminino, mas não é feminista no sentido engajado, e não raro pejorativo, do termo” (Chaves, 2006, 132). Entretanto, diante de uma análise global da obra *Joana e os três pecados* há traços tanto de uma ficção feminina quanto feminista.

Nesse ponto, para entender como se estrutura as narrativas de Chein, abre-se um parêntese para um breve comentário sobre a diferenciação entre a literatura feminina e feminista. De acordo com diversos autores, como Simone de Beauvoir, bell hooks, Chimamanda Ngozi Adichie, Judith Butler e outros, a "literatura feminina" é entendida como aquela escrita por mulheres ou voltada para o público feminino. Por outro lado, a "literatura feminista" não está relacionada ao gênero literário em si, mas ao discurso, estilo e temas abordados, muitas vezes alinhados com a crítica às estruturas patriarcais e com a busca por justiça social e igualdade de gênero.

Diante disso, considera-se que a obra de Maria Helena Chein se enquadra em ambas as classificações, pois, além de ter autoria feminina, a temática que parte dos contos atinge a

sociedade como um todo, especialmente o público feminino. Pois, as narrativas que compõem *Joana e os três pecados* são permeadas por um discurso que instiga a reflexão, para além do texto, de questões pela luta do direito feminino, de autonomia sobre seu corpo e de seus desejos, em prol de romper com a submissão e o controle patriarcal e machista para alcançar a igualdade de gênero. São histórias ficcionais, mas que retratam situações corriqueiras possíveis de acontecer com qualquer pessoa. Ou seja, uma ficção como recriação da realidade.

Sob a ótica feminina, o pensamento de Simone de Beauvoir, em seu clássico livro *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida* (1967), argumenta que a sociedade moldou a figura da "mulher" com o intuito de oprimi-la. Sua frase célebre, que guiou a teoria de gênero, resume essa ideia: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (Beauvoir, 1967, p. 09). Nesse sentido, as mulheres nascem em uma sociedade que já impõe expectativas sobre como devem ser, agir e comportar-se. Assim, a mulher ocupa uma posição subalterna ao homem, com características “femininas” sendo frequentemente determinadas por um sistema patriarcal e machista.

Nessa perspectiva, o feminismo caracteriza-se como um movimento social, político e cultural que busca a igualdade de gênero e de direitos entre os sexos. A escritora britânica Virginia Woolf é uma figura central nesse contexto. Em seu livro *Um Teto Todo Seu* (1928), Woolf levanta questões fundamentais para o cenário literário feminista das décadas de 1960 e 1970. Ela discute temas como a desigualdade de gênero, a necessidade de autonomia financeira para as mulheres, os preconceitos enfrentados e reflete sobre a carga excessiva de trabalho que historicamente recai sobre elas.

No âmbito literário, Chein traz à tona personagens que vivem essa condição constantemente, como pode ser observado mais claramente nos contos, tem-se como exemplo: “Nos limites do outro”, a protagonista vive à mercê do marido, insistentemente na luta para recuperar um relacionamento em crise. “Estratégias” – destaca-se também uma crise conjugal, uma relação de controle e de submissão. “Da ressurreição” – um relacionamento abusivo, agressões e feminicídio. “Desconcertos” – a busca de domínio sobre o próprio corpo, o limite da dor e a vulnerabilidade feminina. Essas características serão analisadas e percebidas mais evidentemente por meio de exemplos e discussões no capítulo seguinte.

2.2. Maria Helena Chein e o conto contemporâneo

Antes de se iniciar uma análise do modo de composição dos contos que fazem parte de *Joana e os três pecados* (1983), faz-se necessário, mesmo que de forma breve, estabelecer

alguns pontos importantes sobre o conto contemporâneo, principalmente em relação à década de 1980, período de publicação da obra, para que, assim, possamos destacar as características que Chein adotou em sua escrita literária e o que a torna diferente e original.

Ao abordarmos a linguagem, especialmente a linguagem literária, é crucial refletir sobre os conceitos de discurso. A linguagem humana não apenas designa e nomeia, mas também expressa a essência linguística por meio das palavras. Sob a perspectiva bakhtiniana, a linguagem existe em um espaço enunciativo-discursivo e transcende o princípio verbal, abrangendo todas as manifestações que, influenciadas pelo homem, se constituem como linguagem, enunciado e texto.

De acordo com Neiva (2015), discurso pode ser compreendido como uma prática da atividade humana de construir textos, sejam eles orais ou escritos, concretos e únicos, mas sempre relacionados à utilização da língua constituindo a esfera da comunicação. Sendo assim, todo discurso é uma prática social e seu processo de análise deve abordar o contexto em que o discurso emerge, assim como as personagens e as condições de produção do texto. Desse modo, busca-se a partir da análise do discurso de Chein compreender os sentidos e a significância da linguagem literária utilizada por ela.

Segundo Bakhtin (1997, p. 302), aprender a falar é aprender a estruturar enunciados, pois, nos expressamos por enunciados e não por frases ou palavras isoladas. E diante disso, ressalta-se que Chein utiliza-se de uma estrutura de escrita mais desenvolvida em que molda as falas das personagens em seus contos nos três tipos de discurso, sendo eles, discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre. Em cada um deles, sua aplicação dependerá do contexto em que o conto apresenta e, muitas vezes, não necessariamente eles estão separados, mas aparecem juntos no texto.

Em *O Problema do Texto* (1997), Bakhtin argumenta que todo texto possui um sujeito e um autor que se expressam por meio da escrita. O texto, portanto, assume formas e aspectos distintos durante o ato de redação. Assim, o texto torna-se o ponto de partida fundamental para o estudo e a reflexão.

Reflete-se sobre isso no posicionamento de Chein em relação à ação de escrever:

Escrevo para sintonizar-me com o mundo e dizer a mim mesma que estou aqui para colocar em seus lugares os personagens que moram comigo, pôr do lado de fora esta vida interior tão grande e complexa, poesia e prosa de meus desassossegos, segredos do agora e do antigamente. Para ver o que sinto, como e quando sinto, ver a Terra, as criaturas, suas dores, fatos e delitos, porque amo, perdoo, questiono, acredito e duvido. Escrevo a fim de que me leiam, pensem, sonhem e solucionem comigo as comédias e dramas do fazer literário, dos escritos perpetuados nos livros e, agora, nas possibilidades da internet. Disseco-me na poesia. Reinvento-me na prosa. Por

companhia tenho os grandes poetas que sempre ultrapassam minhas medidas, e os prosadores que me apontam caminhos da paixão e da liberdade. O encantamento pela palavra, pelo texto, continua (Chein *apud* Naves, 2021a, p. 04-05).

Em relação à composição e ao estilo literário correspondente à estruturação do enunciado, vale ressaltar a expressividade do locutor/ autor durante a escrita da narrativa, na medida em que “[...] a entonação expressiva não pertence à palavra, mas ao enunciado” (Bakhtin, 1997, p. 310). Assim, Chein, ao escrever seus contos, escolheu as palavras e expressões e as alinhou na finalidade de preencher e construir uma significação marcante para as suas narrativas.

Perante o exposto, estabelecem-se alguns pontos importantes sobre o conto contemporâneo, principalmente em relação à década de 1980, e como essas características adquirem forma nas narrativas do livro *Joana e os três pecados*.

Em obra publicada na década de 1970, Alfredo Bosi (2006) já destacava características sobre o conto contemporâneo, identificando-o como uma narrativa que pode assumir diferentes formas: desde um documento folclórico até uma crônica sobre a vida urbana e burguesa, ou mesmo como uma expressão poética do imaginário. Assim, o conto cumpre a seu modo as exigências da narração realista e do jogo elocucional presente em cada narrativa assumindo formas de surpreendente variedade.

Segundo Alfredo Bosi (2006), conforme se observa que o conto pode adotar diversas formas, nota-se que essa natureza versátil já desafiou muitos teóricos da literatura ao tentarem categorizar a "forma-conto" dentro de um esquema rígido de gêneros. Comparado à novela ou ao romance, o conto apresenta uma narrativa curta e condensada, potencializando diversas possibilidades da ficção em um espaço limitado.

Para Bosi (2006), o conto daquele momento se caracterizava pela realização de uma representação intensa de uma situação real ou imaginária, na qual convergem sinais de pessoas e ações, ligados por um discurso unificador. No que diz respeito à invenção temática, o conto continuava a ser um espaço privilegiado para expressar situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo.

Diante disso, o autor destaca-se o papel que o conto tem de comportar narrativas da vida cotidiana, enfrentadas pelo homem contemporâneo em ambientes urbanos, na intenção de captar situações diárias e descrevê-las em formato reduzido. Bosi (2006) ressalta que o conto não apenas consegue abarcar toda a temática do romance, mas também desafia os princípios de composição que regem a escrita contemporânea, buscando textos sintéticos, diretos e profundos.

Assim, se voltarmos nossos olhos para a versão existencial que Maria Helena Chein procura dar à sociedade, veremos um esforço árduo e constante, que se recusa a um discurso psicológico simples e rotineiro, mas que por meio da literatura almeja construir uma reflexão do verdadeiro poder que a mulher tem sobre seu corpo, seus desejos e anseios mais profundos.

Chein faz isso em suas narrativas, e como um toque criativo, ousado e desafiador ela cria um universo social de enfrentamento e de busca da superação de relações repressivas.

Karl Erik Schøllhammer (2009) afirma que, nos anos 1980, as grandes cidades firmaram-se como cenário para a narrativa, refletindo a realidade social marcada pela miséria humana, pelo crime e pela violência. Além disso, segundo ele, com a redemocratização, a integração das editoras e a profissionalização dos escritores, a literatura tomou novos rumos, como o expressivo desenvolvimento mercadológico.

Esse cenário, conforme Schøllhammer (2009), gera uma literatura de natureza híbrida, derivada da convergência entre a literatura e diversos meios de comunicação, especialmente os visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e outras mídias. Nesse ambiente, nota-se a influência desses meios na literatura, com o aparecimento de novas técnicas narrativas, uma expressiva diversidade de gêneros e uma combinação inovadora de escrita, resultante da interação entre a cultura popular e a cultura de massa.

Em consideração a isso, destaca-se que os contos de *Joana e os três pecados* são compostos, predominantemente, por protagonistas femininas. Os destinos das mulheres dessas narrativas giram em torno de tensões sociais relativas à condição feminina, tendo como espaço a cidade. Do ponto de vista de composição das narrativas, é evidente o uso de estruturas complexas e fragmentadas, mas também do aspecto híbrido dos textos, entre a escrita literária e a não literária, seja utilizando elementos característicos de diversos gêneros, como o jornal, a propaganda, o cinema e a poesia, ou mesmo o uso de tabelas e esquemas.

Julio Cortázar, em *Alguns aspectos do conto* (2006), estabelece alguns enfoques para comparar o conto com o romance. Por sua vez, o tempo de leitura e a noção de limite físico são elementos de destaque, dado que o número de páginas e a capacidade do escritor de sintetizar e recortar fragmentos da realidade, fixando-lhes determinados limites marca claramente como o conto vai sendo moldado.

Cortázar (2006) compara analogicamente o romance e o conto com o cinema e a fotografia. No cinema, como o romance, a captação da realidade é mais ampla e multiforme e é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos cumulativos que constroem o clímax da obra. Já na fotografia e no conto, o fotógrafo, assim como o contista, sente a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento significativo, que não se restringem e

valem por si só, mas que seja capaz de gerar no espectador e no leitor uma abertura para que interpretem e argumentem sobre o aspecto visual ou literário.

Por isso, o conto não pode ser construído por um amontoado de acontecimentos e episódios, pois o tempo e o espaço de narração são limitados. Diante disso, o único recurso do contista é trabalhar em profundidade, com intensidade, significação e tensão. Segundo Cortázar (2006), o conto se caracteriza por ser incisivo, mordente, e implacável desde as primeiras frases. Nesse contexto, afirma-se que um conto adquire significado quando ultrapassa seus próprios limites, produzindo uma explosão de energia que ilumina algo muito mais profundo e significativo do que a simples história narrada.

Considera-se que a trama narrativa e o manejo da frase de cada um dos contos de Chein obedeceram a certos processos imanentes à prosa contemporânea, marcados por narrativas com uma profunda autoanálise das personagens e com uma linguagem simples, marcante e fluida. A forma como Chein constrói suas narrativas e manipula as palavras permite-lhe controlar o ritmo da história, bem como o ritmo da leitura. Em particular, nos trechos que enfatizam o pensamento das personagens, ela proporciona ao leitor uma imersão no fluxo de consciência. Nas primeiras frases dos contos de Chein, são reveladas informações cruciais que orientam o desenvolvimento da narrativa. A autora explora detalhadamente e evidencia o caráter descritivo de suas histórias de maneira penetrante e provocadora.

Segundo Bosi (2006), a invenção do contista se faz pelo achamento de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama. Ou seja, a escolha que o contista faz de suas temáticas não parte do aleatório, mas sim, de um tema geral que o autor poda-o e recorta-o, fazendo com que rebrote em uma nova forma, com um olhar único e profundo.

De acordo com Gotlib (1990), em *Teoria do Conto*, o conto permanece vivo através dos tempos, pois ele possui a capacidade de retratar a realidade fragmentada melhor do que qualquer gênero literário. “Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio de continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário” (Gotlib, 1990, p. 30).

Desse modo, observa-se que a inovação do conto surgiu dentro das narrativas de Chein quando ela começou a retratar não mais um acontecimento, e sim o interior das personagens, suas emoções e seus dramas. Nota-se a partir das técnicas de escrita empregadas pela autora, como o uso do modelo de narrativa circular, a presença marcante dos discursos diretos e pela fluidez da narração, cria-se um efeito semelhante ao que se vê no cinema, aproximando o leitor/ espectador das personagens, diluindo e minimizando a distância do narrador,

personagens e leitor.

Ao mesmo tempo que, segundo Schøllhammer (2009), uma nova perspectiva visual é aberta na narrativa da década de 1980, por meio do uso de técnicas do cinema, como o *flash*, a mudança de foco, os cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado, que arrastam o narrador em movimentos continuamente estilizados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas. O que caracteriza, de modo bem claro, como Chein constrói e molda o ritmo e as estruturas linguísticas de cada conto, com habilidade na escrita, da agilidade do texto e da composição narrativa, cuja fluência nos remete ao ritmo alucinante de um filme de ação, com *flashes* rápidos e cortes impactantes.

Diante disso, verifica-se que ela adota continuamente novos procedimentos de escrita, combinando recursos da tradição com os que vêm surgindo nos novos tempos, ou seja, aliar a um modo tradicional de narrar, com começo, meio e fim a uma experiência de índole moderna. Deste modo, justamente por esta capacidade de corte no fluxo narrativo que o conto ganha eficácia, mobilizando alguns recursos favoráveis a este intuito de seleção, mediante a omissão, expansão, contração e pontos de vista (Gotlib, 1990).

Consonante a isso, em *Formas Breves* (2004), Ricardo Piglia descreve uma característica que se observa de modo especial em algumas das narrativas de *Joana e os três pecados*. Para entender o gênero conto, Piglia define a teoria do *iceberg* de Hemingway, ou seja, o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão. Maria Helena Chein se distingue na arte do bom contista ao cifrar a história 2 nos interstícios da história 1, ou seja, trazer a união de duas histórias que se conectam. Em um relato visível, Chein esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário.

Sem abrir mão do compromisso literário, Chein criou um estilo próprio, enxuto, direto e comunicativo. Voltada para a formação da identidade feminina, apropriando-se não apenas de suas histórias e conflitos, mas, também, de uma linguagem coloquial e popular que resultava em uma nova imagem literária da realidade social brasileira. Além do retorno ao uso das técnicas da verossimilhança descritiva e da subjetividade narrativa, em que visa dar um efeito estético na leitura, envolvendo o leitor na realidade narrativa. Ao final, temos a continuidade de uma prosa direta, pungente, sem rodeios, abordando temas convulsivos e procurando extrair deles a sua máxima força.

Exibe uma linguagem sensível, simples, cativante, significativa e bem elaborada. É uma autora expressiva, conquistando seu espaço com simplicidade, uma nobre contadora de histórias que tece com sabedoria e habilidade suas narrativas, marcadas com um conteúdo

denso e com ricos significados. É uma voz feminina que foge à uniformidade observada nos contistas regionalistas, pois, apresenta novas roupagens e, com uma sutil originalidade, consegue expressar por meio da linguagem os temas para além do seu tempo.

Portanto, de modo geral, reflete-se no modo como Maria Helena Chein constrói seus discursos literários e a potencialidade da linguagem que emerge de seus textos, diante disso, mediante a análise dos contos de *Joana e os três pecados*, busca-se explorar a condição feminina e como ela é retratada na obra da autora, estabelecendo diálogos e conexões com a realidade social.

3 JOANA E OS TRÊS PECADOS

No livro *Joana e os três pecados*, Maria Helena Chein explora o universo feminino dando voz às mulheres por meio de suas personagens. Em cada conto, revela-se uma personalidade diversa, representando uma ampla gama de esferas sociais, incluindo mulheres casadas, solteiras, amantes, submissas, reprimidas e independentes. São mulheres repletas de desejo, em busca da libertação de seu Eros, e também outras que carregam as marcas da religiosidade. Ao longo das narrativas, as personagens expressam angústias, frustrações, medos e esperanças, todas moldadas pelos juízos de valor impostos pelos olhares da sociedade.

O livro apresenta treze contos que exploram uma gama de dilemas existenciais tais como o erotismo sublimado, a trivialidade do mundo pequeno-burguês, o reconhecimento da limitação humana, a obsessão, o desejo, a busca e as angústias de um mundo cercado do “nada”. A exiguidade temporal não impede que cada estória seja fechada em si.

Nos tópicos a seguir investiga-se a composição dos contos e analisa-se as personagens femininas à luz da teoria feminista, destacando elementos de sua estrutura e separando-os em grupos que apresentem características semelhantes. Nesta etapa, são consideradas as condições em que a mulher é submetida em uma sociedade patriarcal, marcada por repressão e submissão, além dos padrões sociais e rótulos que lhe são impostos.

Depois de identificar e categorizar os contos, procede-se a uma análise minuciosa, destacando a presença dos elementos narrativos conforme apresentado por Cândida Vilares Gancho em *Como analisar narrativas* (1991). Esses elementos (enredo, narrador, personagem, tempo e espaço) constituem uma estrutura que se entrelaça para formar a narrativa, tornando-se, assim, essenciais. Embora seja relativamente simples reconhecer esses aspectos de caráter teórico e metodológico dentro da narrativa, é importante também

considerar, para uma análise mais completa, as reflexões que os textos se propõem a transmitir.

3.1. A mulher e o casamento: os contos sobre o amor

Neste tópico, investiga-se a composição dos contos, destacando elementos de sua estrutura, que apresentam como temática a crise na relação amorosa, em que as protagonistas são marcadas pela presença da instituição casamento em suas vidas. O amor que surge dessas histórias é formado pelas relações matrimoniais e pela valorização do amor próprio. Os contos que fazem parte desta análise são: “Nos limites do outro”, “As três mulheres do sabonete Araxá”, “Estratégias”, “Do sobreviver”, “Da ressurreição”, “Possibilidades” e “Desconcertos”.

“Nos limites do outro” é um conto de cunho existencial, que se constitui de um relato conciso sobre um relacionamento que se desmorona pela ausência de diálogo, sufocado pela mesmice do cotidiano. Com interferências das cantigas de roda, mescla realidade e fantasia com elementos da narrativa tradicional, em alguns momentos transita da narrativa para o lírico, retratando um relacionamento que transpõe o tempo e o espaço, além de identificar suas personagens apenas como homem e mulher. As temáticas que provêm deste conto consistem na crise do casamento, a falta de diálogo, a monotonia do cotidiano, o valor da mulher como esposa e mãe, as vontades femininas e a estrutura da família tradicional.

A narrativa se inicia com a descrição de um ambiente urbano, com um teor psicológico e existencial sobre a vida humana e em sociedade. Em sequência, o enredo adentra na história de um casal que vive imerso nessa realidade agitada e conflituosa dos grandes centros urbanos. O homem era bancário, vivia cansado e exausto da rotina diária, repleto de compromissos. Ao chegar em casa, as responsabilidades familiares deixavam-no atordoado, a agitação dos filhos, o barulho da televisão, as contas de casa, a escola das crianças e também sua mulher. Entretanto, em um certo dia resolveu se libertar, distanciou-se de sua esposa, e começou a tratá-la de modo indiferente e sem importância. Passou a sair de casa todos os domingos, feriados e todas as noites. Buscava na rua a liberdade, sem dar satisfação a ninguém, mas sempre fiel a sua esposa.

Um dia, a mulher presenteou seu marido com uma medalha de prata, em que estava gravada uma dedicatória, na qual ele leu apenas uma vez.

rir de mim
 quando lhe contar
 que o meu amor
 era de vidro e se quebrou (Chein, 1983, p. 18).

A partir desse gesto, há uma evocação à literatura oral, especificamente em um trecho da canção de roda infantil luso-brasileira, “Ciranda, Cirandinha”:

O anel que tu me deste
 Era vidro e se quebrou
 O amor que tu me tinhas
 Era pouco e se acabou

Reflete, assim, uma alusão aos valores tradicionais que associam a mulher à condição de posse do homem. O anel de compromisso representa a instituição do casamento, simbolizando um relacionamento frágil e instável no qual o amor se desvaneceu, assemelhando-se ao vidro que se quebra. Essa referência estabelece uma certa infantilização ao recorrer à comparação com um amor expresso em uma poesia infantil, ao mesmo tempo em que adiciona um toque de idealização ao buscar um amor muitas vezes idealizado e inalcançável.

A posição estrutural desses versos no meio da narrativa sugere que Maria Helena Chein colocou a medalha em evidência e destaque para o leitor, assim como a mulher pendurou a medalha acima da cama para que o marido pudesse lê-la várias vezes. Isso significa que o texto literário atua como um “corpo”, um suporte para a mensagem contida na medalha que a protagonista deseja destacar, na esperança de que o leitor capture a essência de um amor que está desvanecendo, mesmo que o homem ainda não tenha percebido.

Mediante isso, a mulher dependurou a medalha acima da cama, na esperança de que fosse lida mais vezes. Infelizmente não foi. E o marido seguia sua rotina, sempre a se imaginar como seria viver sozinho. Diante deste contexto, a mulher passou a estranhar seu comportamento, e buscou reverter essa situação que deteriorava seu casamento. A mulher foi buscar ajuda no psiquiatra, no psicólogo, na cartomante, no astrólogo, no centro espírita, na Aparecida do Norte, mudou seu visual, sua postura, seu jeito de agir, fez cursos, aprimorou-se na culinária, contudo, nada surtia efeito.

Segundo Neiva (2015), a aliteração presente na linguagem remete-nos à ideia de sequência, reforçada pela ordem numérica, indicando precisão e fórmula. Chein utiliza-se de ironia e algumas doses de exagero (a mulher foi ao psiquiatra, cartomante, astrólogo, centro espírita...) num jogo de procedimentos entre um termo no masculino e um no feminino.

Observa-se que, ao exagerar intencionalmente a busca que a protagonista fez dos variados profissionais para recuperar sua relação matrimonial, evidencia-se uma ação de dependência ao seu marido, expressando um sentimento de culpa ou mesmo uma espécie de desespero pelo medo do fim. Sutilmente uma esperança de resgatar algo que está praticamente perdido. Além disso, a técnica de escrita utilizada por Chein transmite a ideia de um “jogo”, porque envolve a manipulação e a combinação de diferentes elementos da língua, ressaltando o seu modo peculiar de narrar.

Ele continuava sua vida, com foco no trabalho e sendo feliz. De tempos em tempos, ele ainda questionava o que mais essa mulher poderia desejar, considerando que ela já tinha tudo: uma casa, uma empregada, uma TV a cores, participava de cursos e desfrutava de passeios, como se essa fosse a totalidade de sua existência.

Em meio a essa situação, o conto se encerra com a mulher morando no apartamento de uma amiga, deixando com o marido os dois filhos. No apartamento, olha-se no espelho, com um marcante batom vermelho na boca, despe-se e anda nua pelos cômodos, além de cuspir a única saliva do dia. Então o marido se cansou das saídas e passou a ficar em casa aos domingos, feriados e todas as noites.

Do ponto de vista estrutural, Maria Helena Chein utiliza um processo descritivo para introduzir um espaço propriamente urbano no conto, explorando as rotinas diárias enfrentadas pelo homem contemporâneo na vida cotidiana. Conforme afirmado por Schøllhammer (2009), na década de 1980, as grandes metrópoles emergiram como cenário preponderante para as narrativas literárias, caracterizadas pela incorporação de elementos da realidade social, incluindo temas como a miséria humana e a violência. Essa tendência é corroborada pelo trecho em questão:

Na rua larga de carros parados, vamos, esbarrando em nós mesmos, em nossos grilos, sem nossos gritos, de mansinho, para não despertarmos os limites do outro. Mas nesse instante, os limites são nossos, as folhas, os gatos alérgicos, a água, a brônquite crônica. Nosso mundo continua sem luminosos, mas cheio de placas e etiquetas, com vários comprimidos e clubes, cinco horas, doze horas, e ninguém duvida do mundo do outro (Chein, 1983, p. 15).

A partir disso, é perceptível que Maria Helena Chein aborda as complexas relações da vida em sociedade, explorando os conflitos e adversidades inerentes à convivência consigo mesmo e com os outros, imersos no contexto tumultuado da cidade. O trecho a seguir orienta o leitor a refletir sobre a intencionalidade dessa narrativa, transcendendo a linearidade do enredo e levando-o a ponderar sobre a posição do homem e da mulher diante dos vínculos

sociais.

Observa-se o trecho seguinte: “[...] E aconteceu o desafio, quebrando resistências, e vieram resistências dissecando cérebros opostos em inteligência e se vive emaranhando opções e se dá, quebrando nervos e células” (Chein, 1983, p. 15). A partir desse excerto, é possível refletir sobre a posição da mulher nos anos de 1980 diante da sociedade e do matrimônio. No século XX, impulsionadas pelos movimentos feministas, as mulheres lutaram pelo seu reconhecimento social, enfrentando as resistências do patriarcalismo e do machismo, e evidenciando as delimitações equivocadas de sua suposta fraqueza intelectual e física. “Dissecando cérebros opostos”, elas buscavam sua igualdade em relação ao homem.

Ao abster-se de nomear as personagens, optando por simplesmente referir-se a eles como homem e mulher, Chein cria um efeito mítico na narrativa. O mito, em sua essência, é uma narrativa que transcende o tempo e o espaço, contendo elementos simbólicos e arquetípicos que ressoam com experiências humanas universais. Assim, essa escolha permite que a história de Chein se torne atemporal e universal, abordando questões fundamentais sobre a natureza humana. Como afirma o narrador do conto de Chein, “E aconteceu assim. Uma história hoje como aquela dos dias idos, que se repete em todos os anos” (Chein, 1983, p. 17).

Isso é corroborado pelo plano estrutural, pois a narrativa é permeada por uma mescla de elementos dos tradicionais contos de fadas, que frequentemente iniciam com a frase "Era uma vez". Essa escolha indica uma história cujo tempo é indeterminado, reforçando ainda mais o caráter genérico dos personagens que essa narrativa aborda.

Ademais, observa-se que ao iniciar o conto, Chein descreve a vida agitada do homem contemporâneo em um contexto urbano, explorando as dinâmicas sociais moldadas pelos limites interpessoais. Isso reflete uma narrativa ancorada em eventos realistas. Em seguida, ela introduz uma história utilizando uma linguagem tradicional e popular, como o início clássico “Era uma vez...”, marcando a inserção de uma narrativa dentro da própria narrativa. Essa técnica funde sonho e realidade, nivelando esses dois elementos ao longo da trama.

Conforme aponta Nunes (2022), essa técnica de inserção funciona como uma narrativa-moldura, que envolve a incorporação de uma história dentro de outra história. O objetivo dessa estrutura é oferecer uma narrativa introdutória que apoie e realce uma segunda narrativa. A história inicial atua como uma moldura que contextualiza e dá relevância às narrativas subsequentes, enriquecendo a compreensão da mensagem central. Em resumo, essa técnica agrega uma camada extra de significado à narrativa principal, permitindo ao leitor uma interpretação mais aprofundada.

Consonante isso, no trecho a seguir temos mais uma referência intertextual, traduzindo o caráter diversificado e híbrido desta narrativa.

Mediante a isso a mulher então,
 Perfumou-se
 falou
 cantou
 beijou
 brigou
 passeou (Chein, 1983, p. 18-19).

A linguagem e a estrutura narrativa desse trecho expressam outro procedimento de criação literária de Chein, ao dispor as ações/ os verbos sequencialmente em forma de lista proporcionando uma visão encadeada de elementos, de modo progressivo partindo de uma ação pacífica para ações mais agressivas, organizadas de forma oscilante. A disposição verbal das ações provoca o cinético, que se configura como o movimento dos corpos na trama. Evidenciando que ela (a mulher) passa de um estado de passividade e agora age. Ações estas que, muitas vezes são esperadas somente do gênero masculino.

Maria Helena Chein incorpora em seu processo de escrita a inclusão de versos em seus contos, mesclando a prosa com elementos da poesia lírica. Essa característica marca a hibridez da produção literária da década de 1980, conforme observado por Schøllhammer. Segundo ele, a redemocratização, a integração das editoras e a profissionalização dos escritores trouxeram novos horizontes para a literatura, refletindo um significativo avanço no mercado. Esse panorama resulta em uma literatura híbrida, fruto da interseção entre as artes literárias e diferentes mídias, principalmente as visuais, como a fotografia, o cinema, a publicidade, o vídeo e outras formas de comunicação (Schøllhammer, 2009).

Além disso, destaca-se a semelhança estrutural entre seu conto e o poema de Manuel Bandeira, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de 1930. Ambos são expressos por meio de verbos que indicam ações no pretérito perfeito do indicativo, ou seja, ações já realizadas:

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da
 Babilônia num barracão [sem número]
 Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
 Bebeu
 Cantou
 Dançou
 Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado (Bandeira,
 Libertinagem, 1930).

Com o passar dos dias, o relacionamento entre o homem e a mulher se enfraquecia

devido às constantes brigas e à falta de diálogo, alimentadas pela rotina monótona do cotidiano. O homem, que era funcionário do banco, vivia exausto e necessitava de um tempo para respirar longe de casa e de sua esposa: “O serviço no banco era cansativo, fatigante, massacrante: atender a solicitações o dia inteiro, cheques, cadastramento, empréstimos, talões, avais, caixa, pagamentos” (Chein, 1983, p. 19).

Nesse trecho, destaca-se uma análise do corpo masculino dentro da narrativa, ressaltando o papel do corpo masculino específico como produtor de um tipo específico de conhecimento, conforme enfatiza Elizabeth Grosz (2015, p. 51): “o papel do corpo masculino específico como corpo produtivo de um certo tipo de conhecimento (objetivo, verificável, causal, quantificável) nunca foi teorizado”. Isso evidencia a posição natural que o homem ocupa no mercado de trabalho, em destaque como um corpo produtivo.

Elizabeth Grosz discute em *Corpos Reconfigurados* “[...] a correlação e associação da oposição mente/corpo com a oposição entre macho e fêmea, na qual homem e mente, mulher e corpo, alinham-se nas representações” (2015, p. 49). Isso fica evidente no enredo do conto “Nos limites do outro”, em que o homem ocupa um trabalho de prestígio e grande visibilidade social, centrado na mente. Enquanto isso, a mulher permanece confinada ao lar, desempenhando o papel tradicional de dona de casa, responsável pelos afazeres domésticos e pelo cuidado do marido e dos filhos.

Por isso, a figura feminina tem sua representação associada ao corpo, em função dessas associações homem/mente, mulher/corpo: “[...] o corpo é codificado em termos que são eles mesmos tradicionalmente desvalorizados” (Grosz, 2015, p. 49). Evidencia-se, assim, que a descrição da figura da mulher não vai além da descrição do corpo:

Mulher – coisa chata! A sua não era bruxa, ao contrário, tinha até uns peitos bem bonitos, cabelos lisos e brilhantes. Sabia costurar, cozinhar, cantar, lia revistas e o esperava contente. Os dentes luziam num branco total, as mãos guardavam os anos que ele lhe roubava noite após noite (Chein, 1983, p.19).

Regina Dalcastagnè, em sua obra *Imagens da mulher na narrativa brasileira* (2007), traz uma reflexão sobre o corpo feminino, conduzindo-nos a uma análise da posição da protagonista. Ela ressalta que sobre o corpo feminino se inscrevem múltiplos discursos, abrangendo aspectos psicológicos, biológicos e artísticos. Esses discursos, afirma a autora, não apenas expressam o corpo, mas também o constituem, uma vez que estabelecem padrões, normas de sexualidade, concepções de higiene e reprodução.

Ao longo do conto, a autora traz para os leitores duas expressões bem sugestivas, de teor filosófico, espiritual e mitológico, que geram um efeito reflexivo na narrativa. A primeira

delas, refere-se ao momento em que o homem sentia-se cansado e saía de casa em busca de liberdade, ou seja, “Sua estrela de oito pontas brilhava”.

A partir desta expressão, infere-se os diversos significados para essa simbologia, e busca-se entender o porquê desta estrela tanto brilhar. De acordo com o dicionário de símbolos, na tradição judaica e cristã, é conhecida como a estrela de Salomão como um símbolo de poder e sabedoria. Na tradição hindu, é conhecida como a Estrela de Lakshmi, é a deusa da riqueza, da abundância, da prosperidade e da fortuna, acredita-se que essa estrela traga sorte e sucesso financeiro⁷.

No conto, a representação da estrela de oito pontas na rotina do “homem” é expressa de modo categórico em sua vida financeira e profissional, a qual estava no ápice. É perceptível ao longo da narrativa sua promoção no trabalho, uma aparente progressão salarial e de *status* social. Essa simbologia sugere, portanto, a relação irresponsável e egoísta que mantém com sua esposa. Num tom de indiferença e orgulho, o homem agia como se vivesse uma vida de solteiro, cansado da “prisão do casamento” e demonstrando um desapego familiar, uma suposta liberdade. O que transparece na vida deste homem é o sentimento de individualidade, o que realmente importa é o sucesso, a alegria e poder masculino dominante em detrimento de quem esteja do lado. Entretanto, o narrador retrata de modo enfático, que ele é sempre fiel. Contudo, expresso num tom irônico provoca-se uma desconfiança na veracidade de sua fidelidade. Conforme pode ser observado no fragmento a seguir:

O homem estava cansado. Pobrezinho. Esticava a pele para alcançar o outro lado. Precisava sair. Ter seus segredos, fumar andando, levantando a cabeça sem olhar para o céu, esticar o braço para puxar a folha da árvore, sem dar satisfação. Também, seis anos de casado, amarrado, atado com nó cego. E fiel. Fi...el. Pronunciava a palavra com capricho, separando as sílabas, dando ênfase no final. Nenhum caso. Não queria. Não era dado a essa coisa – uma mulher aqui, outra ali. Coisa chata. Na rua era olhado, analisado, deglutido (Chein, 1983, p. 19).

A segunda expressão se refere ao fim do conto, em que o narrador surpreende o leitor retratando a mulher saindo de casa e deixando os dois filhos com o marido. Ela opta por se mudar para o apartamento de uma amiga, buscando viver sua vida com liberdade: “Então o homem se cansou das saídas e passou a ficar em casa aos domingos, feriados e todas as noites” (Chein, 1983, p. 21).

Neste trecho, a autora descreve com sutileza o fim do dia desta mulher, que ao chegar no apartamento, olha-se no espelho, em sua boca há um penetrante batom vermelho, tirou

⁷ Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/estrela/>. Acesso em: 13 jan. 2025.

seus sapatos e os jogou pela janela, andou nua pelos comôdos e “cuspiu a única saliva do dia”. A partir desta expressão, depreende-se que hoje ela não tem mais tempo a perder, aproveita cada instante do seu dia para preocupar-se com si mesma e a ação de cuspir a única saliva do dia, é como se esta fosse a única jogada fora, um ponto final na sua história matrimonial, demonstrando claramente ser uma atitude mais masculinizada do que feminina.

Em relação ao corpo feminino, a ação de ficar nua, desfazer-se dos seus sapatos, jogando-os fora e o uso do batom vermelho remete a uma sensação de liberdade, de ousadia e poder sobre o próprio corpo. Despindo-se a mulher retira a única coisa que ainda lhe prendia e apertava, agora liberta nada mais pode a limitar. A cor vermelha penetrante carrega o simbolismo da sedução, da feminilidade, da beleza, do poder e da rebeldia. Segundo Xavier (2021), esta postura refere-se ao corpo erotizado, em que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, por meio de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica.

Neste desfecho do conto, evidencia-se o empoderamento e os anseios da protagonista, que representam uma ruptura em relação às expectativas tanto do leitor quanto da sociedade em geral. Em situações matrimoniais em crise, é comum esperar que seja o homem quem abandone o lar, deixando para a esposa as responsabilidades do cuidado da família. No entanto, Chein traz uma ironia a narrativa e subverte essas expectativas, promovendo essa inversão de papéis sociais entre homem e mulher traz uma ironia a narrativa, além de provocar reflexões sobre o papel da mulher na sociedade e dentro do casamento, bem como seu valor e poder de decisão.

“As três mulheres do sabonete Araxá” é uma narrativa que retrata a vida do homem burguês, o homem urbano que convive diariamente rodeado pelos valores e princípios imediatistas da vida. Em uma organização familiar em crise, o processo narrativo faz emergir uma espécie de caos existencial, preenchido de lamentações e desestabilidade familiar. Constituído por um mosaico de *flashes* rápidos e coesos, a história de três mulheres que se conectam diante de uma relação matrimonial em ruínas.

A narrativa se inicia com a protagonista mergulhada na leitura de uma obra de Clarice Lispector. Era sábado e as crianças demonstravam uma grande ansiedade para sair, questionando incessantemente quando iriam passear. O momento tão aguardado chegou e, juntos, visitaram uma família amiga. Contudo, mesmo em meio a este momento agradável, tensões matrimoniais começaram a vir à tona, discussões sutis sobre convivência surgiram nas conversas entre os casais. Diante desse clima, decidiram voltar para casa, deixando para trás os desentendimentos que haviam testemunhado.

Ao chegar em casa, a mulher recebeu a visita de sua amiga Flor, que se mostrava exausta e insatisfeita com seu casamento. Flor abriu seu coração, revelando seus sentimentos de mágoa e frustração com o cotidiano ao lado do marido, expressando um profundo senso de rejeição e abandono. Durante esse momento de desabafo, a protagonista tentou oferecer conselhos, prestar apoio ou simplesmente ouvir a amiga, enquanto imaginavam fazer uma viagem juntas, acompanhadas das crianças e sem a presença de seus maridos.

A história avança quando a amiga Flor se despede, e a protagonista permanece refletindo sobre sua trajetória e experiências. Nesse momento, ela recebe uma ligação de Lia, outra amiga. Com um tom de angústia e tristeza, Lia segue desabafando sobre os problemas no seu casamento, que enfrentava uma fase conturbada. As duas decidem se encontrar; a protagonista acolhe Lia em sua casa, e juntas, entre lágrimas e risadas, buscam conforto mútuo em prol do bem-estar.

A narrativa chega ao fim quando Lia se despede, saindo com um sorriso no rosto. A protagonista deixa o livro escorregar de suas mãos e se levanta cheia de vitalidade. Apesar de estar acordada, ainda permanece em seus pensamentos a figura de três mulheres lhe dando adeus. Ela inspirou profundamente, balançando a cabeça repleta de pensamentos. O sábado se aproximava do fim e após um banho relaxante com água morna e sabonete Araxá, ela decidiu ir para a cama. Seu parceiro se deitou ao seu lado. Assim, recordou das três mulheres enquanto observava o homem acariciando seus cabelos. E nem percebeu quando o sábado se transformou em domingo.

A análise inicia-se por uma abordagem estrutural, com ênfase no papel do narrador no conto. Identifica-se um narrador personagem que, segundo Norman Friedman (2002), adota o "modo dramático". Este modo é caracterizado pelo uso predominante do discurso direto, permitindo que a narrativa se desenvolva através de uma sequência de cenas que nos revelam, diretamente, os pensamentos, ações, emoções e objetivos das personagens. A história é contada de tal forma que cria a impressão de estarmos presenciando os eventos à medida que ocorrem. Embora o discurso direto seja predominante, há poucas interrupções ao longo da narrativa, e estas têm a função de descrever as ações das personagens em resposta às situações que enfrentam no conto.

O espaço da narrativa prevalece o urbano, pois, é ambientado na cidade grande, o que implica fluidez e celeridade das ações dos personagens. Além de ser citado, o bairro de Campinas, faz alusão à cidade de Goiânia, e proporciona ao leitor situar a história narrada nas terras goianas.

Quanto ao tempo da narrativa, embora seja até possível identificar uma certa

cronologia, a estrutura do conto constituída por um mosaico de *flashes* muito rápidos e bem ajustados proporciona uma perda da noção de tempo. Mas, esta percepção é recuperada ao final do conto de modo bem claro, quando a protagonista ressalta que nem percebeu “quando sábado virou domingo”. Ou seja, todo o desenrolar da narrativa sucedeu-se em apenas um dia. Essa relatividade do tempo, torna-se imprecisa para a personagem, pois, ela estava imersa nos problemas conjugais das amigas e não notou o tempo passar. Diante disso, o tempo reflete a mesmice da vida, uma sensação de que os dias são monótonos e sem novidades, apenas a inércia dos problemas cotidianos.

Quanto as personagens, destaca-se uma divisão em dois grupos. No primeiro, estão os personagens não nomeados: a mulher, retratada pela protagonista; o seu marido; e os filhos. No segundo grupo, estão os personagens nomeados: Flor e Lia, amigas da protagonista. Ao se analisar esse primeiro grupo, pode-se observar que há a predominância de personagens planos, caracterizados por pouca variedade de detalhes, tratando-se de “tipos”. Exceto a protagonista, que apesar de não ser nomeada, ela apresenta uma complexidade, uma personagem redonda, que espelha a figura do leitor, a qual ouve (lê) as histórias que poderiam ser suas também.

De acordo com Candida Vilares Gancho (1991), os personagens “tipo” são reconhecidos por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer ordem. Assim, as figuras do pai e dos filhos nos remetem às características comuns destes personagens. Considerando isso, compreende-se que as duas personagens do segundo grupo, embora nomeadas, também acabam apresentando um grau mediano de densidade psicológica. Segundo Candido (1976), elas se caracterizam como personagens planos com tendência a redondos, em que a capacidade de nos surpreender existe, mas, de modo mais reduzido em relação às personagens de tendência redonda. Notem que, as duas personagens nomeadas podem ser apontadas como uma rede apoio da esposa, pois, suas realidades se conectam diante de uma relação matrimonial em ruínas.

Nos fragmentos a seguir, as características tanto da protagonista quanto de suas duas amigas, podem ser observadas por meio das falas de desabafo em que envolvem as reflexões conjugais e o valor que estas mulheres dão a si mesmas.

Fragmento 01 – conversa com a amiga Flor

- Sabe, é preciso que chegue a hora, eu cheia de tudo isso, asneiras, vaidades, censuras, gritos e ausências, para que eu diga, basta. Então pode vir o Papa que não volto atrás.
- Aquele lobo mau.
- Mas gosta de você.

- Isso basta? Onde a lealdade, o companheirismo?
- Por favor, fique quieta, não quero nada, isto é, quero que me ouça, preciso falar, as palavras estão aqui e aqui – apontou cabeça e o pescoço.

Fragmento 02 – conversa com a amiga Lia

- Olhe, estou na pior.
- Outra vez?
- Meu marido chegou às quatro da manhã.
- Estava na farrá.
- E com uma mulher ao lado, - sentenciou.
- E então?
- Então o quê?
- Chorou o dia inteiro.
- Chorei.
- E então?
- Então o quê?
- Vai continuar a chorar a vida toda? Em quatro anos de casados já teve nove mulheres. Fora você.
- Quer que cada um tenha a sua liberdade, a sua vida.
- Ah é? Enfeite-o com florzinhas vermelhas e mande-o para o inferno.
- Acabarei indo com ele.

O fato de Maria Helena Chein abster-se de nomear as personagens, relembra a mesma técnica utilizada no conto “Nos limites do outro”. Cria-se então, uma perspectiva genérica na narrativa, em que transcende o tempo e o espaço, incorporando símbolos e arquétipos que se conectam às vivências humanas universais.

O hibridismo torna-se presente nesta narrativa pela inserção de um gênero não literário em meio ao enredo. O uso de estruturas semelhantes às listas, proporciona uma quebra na linearidade da história, destinando todo o foco para esses elementos, ora voltados para as crianças ora para os adultos, subdividindo-os em suas categorias comuns como no trecho a seguir:

Chegamos. Quinto andar. O casal e mais três crianças nos receberam. Então aconteceu:

Brincadeiras
risos
correrias
biscoitos
sucos

E a conversa, entre nós, adultos:

feira
automóveis
trânsito
poder executivo
liberdade
casamento (Chein, 1983, p. 42).

A estrutura narrativa desse trecho expressa o procedimento de criação literária de Chein, assim como utilizado no conto anterior, ou seja, dispor sequencialmente em forma de lista. Novamente essa enumeração proporciona ao leitor um sentido, que aparentemente alterna-se entre as obrigações (feira, trânsito, poder executivo, casamento) e desejos materiais e ocultos (automóvel, liberdade). Ou mesmo, podem referir-se aos conflitos ou desordens na vida cotidiana. Observa-se que são balanças que estão descompensadas, acarretando tensões para a vida da personagem, marcadas por mais deveres e desafios diários do que sonhos realizados.

Neste conto, destaca-se uma engenhosa intertextualidade com o poema de Manoel Bandeira, “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, por sua vez, tomado como empréstimo para dar título ao conto. O sentido que a intertextualidade proporciona no conto supostamente leva-nos a refletir sobre quem seriam essas três mulheres. Bandeira transfere esta ideia triádica de sentimento para o seu poema e conseqüentemente reverbera no conto, construindo uma gradação do mais fraco ao mais forte: amiga x irmã x amante.

Outro intertexto que compõe o conto é a presença de Clarice Lispector, na qual a protagonista aparece mergulhada na leitura de uma obra, o que nos remete analisar a intencionalidade narrativa ao trazer essa autora para o enredo do conto. De modo geral, as temáticas de escrita de Clarice se pautam na vida e na condição feminina. A autora retratou mulheres de diferentes classes sociais, seja a dona de casa, a artista, a menina ou a mulher pobre, todas dotadas de grande complexidade e enfrentando vários conflitos. Através delas, Clarice apresenta ao leitor uma reflexão sobre o feminino e seus dilemas existenciais. Logo, inter-relacionam-se as temáticas dos livros escritos por Clarice Lispector e os conflitos que emanam do conto “As três mulheres do sabonete Araxá”.

Conforme pode ser observado, essa técnica revela o talento da escritora em busca de renovação criativa e de ludicidade, inclusive enfrentando as facetas sofridas da vida da mulher. De acordo com Olival (1992), Chein demonstra habilidade em explorar uma profundidade existencial “despreocupada”, revelando uma intensa humanidade em sua obra. Ela maneja com destreza o pensamento ideogramático, utilizando uma abordagem lúdica e dialética que combina concisão com desdobramento.

A temática que emerge desse conto envolve a relação social da vida do homem com os valores e princípios imediatistas da vida, preenchido de lamentações e desestabilidade familiar. Em que as histórias de três mulheres se conectam diante de uma relação matrimonial em ruínas. Tal verdade tão mensurada pode ser confirmada na crítica que Simone de Beauvoir (1967), referente à definição da mulher na sociedade. Para ela, a condição humana é marcada

pela masculinidade, tornando a mulher um ser que apenas existe em relação ao Outro (o homem). O casamento, portanto, não é apenas uma carreira honrosa para as mulheres, ou menos cansativas que muitas outras, mas só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social e realizar-se sexualmente como amante e mãe.

Segundo Xavier (2021), as narrativas contemporâneas escritas por mulheres, aqui como exemplo as de Maria Helena Chein, abordam a crise existencial de protagonistas que se sentem divididas entre os papéis de esposa, mãe e donas de casa, além das diversas oportunidades que o mundo moderno lhes oferece. Seus discursos ainda estão presos a estereótipos de gênero (homem/mulher), talvez esse seja o núcleo de sua crise. Elas se percebem como múltiplas e têm dificuldades em lidar com essa pluralidade, ao mesmo tempo em que rejeitam se conformar a um modelo tradicional. Frágil, submissa e abnegada referem-se à postura das três mulheres que compõem esse conto, as quais constituem uma personalidade de alienação, visto que vivem enclausuradas em seu ambiente natural, o lar. Como esta, seguindo um padrão da boa e exemplar esposa e mãe, destinando um sacrifício e devoção a sua função de mulher.

No conto, todas as três mulheres encontram-se sufocadas à beira de explodirem em sentimentos. Mergulhadas em uma crise existencial, amparam-se umas nas outras em busca de se libertarem das amarras de relacionamentos abusivos, de atitudes grosseiras, do abandono do marido, da solidão e da perda de sua feminilidade. Ou seja, elas lutam para se recompor e moldar sua identidade como mulher.

Conforme, Chein traz ao leitor por meio de uma reflexão ao findar do conto, “o essencial é jogar, mesmo para perder, querendo ganhar. E nesse jogo colocar a palavra, dizer, materializar os pensamentos para não sucumbir, nem morrer em suspiros” (Chein, 1983, p. 47). A partir desse trecho, depreende-se que as três mulheres se jogaram, colocaram a palavra para fora, bem ou mal, elas fizeram, à procura de instituir para a sociedade, aqui representada pelo leitor, o desejo de se libertarem, materializando seus pensamentos por meio de desabafos e súplicas, apesar das consequências que virão, sejam elas boas ou más.

Na narrativa em primeira pessoa, “Estratégias”, o *ethos* feminino se vê diante de um conflito entre o eu e o eu feminino. Lina faz uma análise de sua vida, desperta de uma relação familiar instável para o reconhecimento do eu das ilusões cotidianas e ao se entregar para uma nova realidade, expressa pelo sentimento de mudança. A narrativa traz ao leitor a reação de um marido perplexo diante da súbita mudança da esposa, até então passiva, submissa e subserviente. Quando a presença do marido emerge no conto é explícito à voz masculina, machista e autoritarista, que profere uma linguagem para desconstruir a personagem Rita do

Amaral Vergueiro (com nome e sobrenome) e retomar a passividade de Alina.

O conto inicia-se com a narração descritiva da rotina diária da protagonista que se sente cansada dos cuidados com a casa, dos filhos e as preocupações do trabalho. Após isso, a narrativa avança para a descrição de uma ligação com sua amiga Zuleica, na qual exclama que não poderá ir ao seu encontro, pois, acabara de chegar do serviço e se encontra muito cansada, além do mais, seu marido ainda não havia chegado em casa. Entretanto, espanta-se com a resposta da amiga confirmando que Tiago, seu marido, já está em sua casa desde às seis. Às onze horas, Tiago chega em casa e com o hálito azedo deita ao seu lado, exausto. A mulher tenta conversar, mas seu marido sempre na defensiva destina a conversa para o outro dia.

Assim, a rotina se repetia dia após dia, a protagonista lavando fraldas, vasílias, limpando casa, fazendo lanche para filho, num ciclo vicioso e o marido sempre a chegar tarde em casa. Certo dia, em uma crise de irritação, quebrou todos os espelhos da casa na intenção de não ver sua imagem espelhada nele, de não querer olhar para si e se ver cansada. Já é noite e seu marido nada de aparecer, estava a sua espera de cabelos limpos e toda perfumada. O que lhe restou foi apenas desfilar para si mesma exalando seu perfume e coragem.

O conto segue com um fluxo de informações sobre o momento de empoderamento e mudança de personalidade de Alina para Rita do Amaral Vergueiro. Tiago chega em casa e se depara com a esposa num estranho comportamento. Na mesma noite, o casal começa as discussões, Alina sente-se diferente com poder e autoestima elevada, mas Tiago ainda persiste em dizer que ela estava doida ou bêbada. A fala de sua esposa despontou como uma bomba, ao descobrir que pela manhã ela iria embora, os filhos já estavam avisados de sua decisão e simplesmente deixaria tudo para o marido. As mulheres, as farras, as contas e principalmente os filhos englobando todos os compromissos advindos da maternidade.

Durante a noite, percorre nos pensamentos de Tiago três estratégias para convencer Alina a não ir embora. Na estratégia 1, o fluxo de consciência de Tiago avança aceleradamente, justifica todas as suas qualidades, pensa em conversar, mas logo desiste, tenta culpá-la, contudo admite que a culpa é realmente sua, ameaça se suicidar, todavia, desiste. Pede perdão, declara que a ama e volta a justificar que nunca deixou faltar nada em casa e no amanhecer do dia dirá que também mudou, que não é o mesmo homem de ontem, que não chegará em casa mais bêbado e que se ressuscitará para ela.

Na estratégia 2, o fluxo de consciência percorre os pensamentos de Tiago, imagina-se estar à frente dela e dizendo adeus. Compreende que cada um deve cumprir seus mandamentos e seguir seu caminho. Justifica-se que cuidará das crianças e de tudo que ficar em sua responsabilidade. Contudo, tenta diminuir Alina, desprezando-a e subjulgando seu

corpo, desmerecendo sua aparência e julgando que ninguém poderia querer uma mulher como ela. Numa dualidade entre diminuí-la e amedontrá-la, na tentativa de manter seu casamento e não perder sua esposa, diz para se apressar se não perderia a passagem.

E, por fim, na estratégia 3, Tiago se vê diante de Alina, e desabafa mandando-a embora, para que assim pudesse se sentir liberto e de bem consigo mesmo. Tiago diz que está cheio e que por isso basta, o mundo gira entre os seus milhares de compromissos diários e espontaneamente expressa que se sente perdido entre a segurança, a força, a paixão e tudo que cerca Alina.

Já de manhã, Tiago acorda com Alina dizendo-lhe sobre uma carta recebida de seu pai em que as crianças não querem vir morar com ele, simplesmente diz que o advogado lhe explicará tudo sobre a pensão para as crianças e esbraveja que hoje ele terá tudo o que sonhou, a liberdade. O conto se encerra com Tiago tentando reverter a situação, mas em vão, ele não tinha mais espaço para fala, não havia mais tempo para conversar, clama para que Alina desista de ir embora, entretanto ela minimamente se despede e diz que já ouviu o suficiente todos os anos.

Do ponto de vista estrutural, enfatiza-se o narrador do conto. Trata-se de um narrador protagonista, que, segundo a tipologia de Norma Friedman (2002), caracteriza-se como um narrador que narra necessariamente em 1º pessoa, limitando-se ao registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos. Ou seja, narra de um ponto fixo, vinculado à sua própria existência.

Ou, como destaca Franco Junior (2009), a narrativa utiliza a perspectiva do narrador autodiegético, ou seja, aquele que narra a história centrada em si mesmo, destacando suas próprias vivências e experiências como protagonista. Contudo, em determinado ponto da narrativa, surgem os blocos de pensamentos do marido, intitulados “Estratégias 1, 2 e 3”. Nesse intervalo, o foco narrativo se inverte, passando a adotar a autodiegese de Tiago (o marido).

A estrutura do conto é construída por blocos narrativos que se misturam em uma aparente desordem psicológica. A narradora utiliza-se de um modelo zig-zagueante para mostrar o grande espaço entre seus personagens obtendo, conseqüentemente, um efeito intenso, pois recria o mundo caótico do casal, cuja ordenação só ocorre após a decodificação dos segmentos narrativos acompanhados pelo leitor.

Segundo Olival (1992), o hibridismo presente neste conto se revela de maneira marcante, comparável a uma peça teatral. O conto se configura como uma representação tragicômica, caracterizada por sua natureza de obra aberta, em que múltiplas soluções para o

ato de separação conjugal são sugeridas, permitindo diversas encenações e interpretações possíveis, mantendo a narrativa em um estado de constante abertura. Estas pretensões se elaboram no espaço da mente, em uma atmosfera psicológica, que percebemos no desenrolar do enredo.

E, depois, no fechar das cortinas, a cena final desponta num lance dado pela personagem Alina, que acaba se revoltando. Liberta-se das pretensões para uma ação decisiva por meio de um curto diálogo, em que não se nomeam as personagens, e num ato explosivo, o final é categórico, a superação da mágoa da mulher Alina, a faz se sentir outra mulher que esteve relegada anos a fio. É Rita do Amaral Vergueiro, que se conscientiza de suas possibilidades: “Sou um pássaro, Tiago, quero voar, tenho asas...” (Chein, 1983, p. 63).

Quanto às personagens, é possível dividi-los em dois grupos. No primeiro, estão os personagens não nomeados: o pai de Alina e os dois filhos do casal. No segundo grupo, estão os personagens nomeados: Zuleica, amiga de Alina; Tiago, o marido e Alina, a protagonista que posteriormente se transforma em Rita do Amaral Vergueiro.

Ao se analisar esse primeiro grupo, pode-se observar que há a predominância de personagens planos, pois, tanto o pai de Alina quanto os filhos do casal, são apenas citados na narrativa, com poucas descrições e bastante superficiais. Considerados personagens secundários e planos, com menos importância dentro da narrativa, e caracterizados com um número pequeno de atributos que os identifica facilmente perante o leitor, ou seja, são personagens pouco complexos (Gancho, 1991).

Com exceção da protagonista, os personagens do segundo grupo, embora nomeados, apresentam pouca complexidade, são citados e realizam também poucas interações. A personagem que foge um pouco a regra é Tiago, marido de Alina que se envolve diretamente com a protagonista, cujas ações e comportamentos afetam diretamente o desenrolar do enredo. Portanto, apenas Alina possui uma complexidade de atributos, sendo apresentada como uma mulher que se sente presa em sua rotina de mãe, esposa e dona de casa. Ela sonha em transformar sua vida e se libertar.

Quanto ao tempo da narrativa, é perceptível a cronologia do tempo por meio dos diálogos entre as personagens, descritos pelo discurso direto; nos momentos de reflexão da protagonista consigo mesma e nos blocos de estratégias de Tiago, deixando evidências do passar dos dias.

Há também uma interferência visível da enunciação na organização do enunciado os *flash-back* ou a narrativa em zigue-zague, que retrocede ao passado de cada personagem que aparece, para explicar sua vida até o presente do relato (Leite, 2007). Esse efeito é obtido

pelas desordens psicológicas da personagem Alina, estruturadas em monólogos dentro da narrativa:

Agora é desfilhar para mim mesma meu cheiro e coragem. Atenção, vou fazer um discurso. [...]. E eu, Rita do Amaral Vergueiro, termino meu discurso esticada no sofá, enquanto a chave dá duas voltas na fechadura. Tiago me olha e vai para o banheiro. Depois dá um berro “está doida?” Então enfrento-o cara a cara, terrível na minha beleza nova. Doida, porque meus cabelos brilham e meu corpo explode neste vestido que mal me cobre? Doida, porque me equilibro neste sapato maravilhoso? Porque minha boca se coloriu com o batom que detesta, pois cheira a pitanga e pitanga é a fruta que a gente quer experimentar? Você está com medo, Tiago, agora sou Rita do Amaral Vergueiro (Chein, 1983, p. 60 – 61).

Dentro desse contexto, a partir da obra *O Segundo Sexo: a experiência vivida* de Simone de Beauvoir (1967), é possível refletir sobre como a mulher sempre foi considerada o sexo frágil. Ao longo da obra, a autora tece uma crítica à essa visão. Biologicamente, o homem é reconhecido como um ser dominante desde o nascimento, com suas características genitais exaltadas como uma manifestação de sua masculinidade. Em contraste, a mulher é reduzida a um papel que limita suas possibilidades, sendo tratada como uma menina cujo destino é brincar de boneca e, desde a infância, ser preparada para ser uma boa esposa, mãe e dona de casa.

Dentro desse panorama, é possível notar que, historicamente, as mulheres estiveram em posições consideradas inferiores em diversas esferas sociais, devido ao patriarcalismo. Elas foram silenciadas, excluídas e alvo de preconceitos e estereótipos. Dessa forma, ao relembrarmos as representações femininas, evocamos uma imagem da mulher que reflete um passado de dominação e subordinação. Assim, as relações sociais que foram delineadas sob o sistema patriarcal perpetuam características que exaltam o masculino em detrimento do feminino, acentuando as desigualdades.

Essa condição é nítida na vida da protagonista do conto. Alina se sente submissa à sua rotina de mãe, esposa e dona de casa, à mercê dos cuidados da maternidade e da ausência constante do marido. Desse modo, a crise no casamento é uma questão crucial que prejudica significativamente toda a vivência matrimonial deste casal. Assim, é notório que o casamento agrega essas funções e que se torna o principal destino oferecido às mulheres.

Maria Helena Chein revela ao leitor que a protagonista está a muitos anos casada, o que se torna evidente pela narrativa descritiva e pelos momentos de fluxo de consciência que permeiam o enredo. Esses elementos evidenciam o ciclo de objetificação da mulher, a perda da beleza feminina e a ausência de controle sobre seus desejos e anseios. Ela se sente negligenciada pelo marido, oprimida, triste e solitária, mesmo sendo parte aparentemente de

uma família tradicional, composta por pai, mãe e filhos.

Beauvoir (1967) analisou o casamento como uma espécie de prisão para a mulher, resultando em uma relação de dependência entre os parceiros. Em 1962, foi instituído o Estatuto da Mulher Casada, que permitiu que as mulheres casadas não precisassem mais da autorização dos maridos para trabalhar, conferindo-lhes um certo grau de autonomia (Miranda, 2013).

Desse modo, desde o início de seu conto, Chein ilustra a rotina monótona e exaustiva de Alina, que enfrenta duas jornadas de trabalho sem receber qualquer apoio ou ajuda do marido. No entanto, segundo a perspectiva de uma sociedade machista e patriarcal, o trabalho realizado em casa não é considerado trabalho legítimo, o verdadeiro valor do labor é atribuído ao homem que sustenta financeiramente a família. O trabalho doméstico é, portanto, encarado como uma atividade repetitiva, cansativa, manual e sem remuneração. Lamentavelmente, essa tarefa não é reconhecida como um emprego, mas sim como algo inerente ao cotidiano.

Nota-se que a narrativa elucida o processo de libertação e expressão feminina, em que Alina percorre por todo o conto sobrecarregada e submissa a realidade de mulher, mãe, esposa e dona de casa. A beleza feminina torna-se inexistente, a rotina cansativa anula as perspectivas de se ver como mulher de fibra e de grande valor. Cansada desse ciclo vicioso, inicialmente trata a beleza como algo que se perdeu, exausta de tudo, até mesmo de olhar para si mesma. Chein abuse e utilize com bastante profundidade de diversas figuras de linguagem como a ironia, a hipérbole e a comparação para criar com bastante ênfase uma reflexão sobre a figura feminina diante do casamento e da realidade de ser mãe.

Ao término do conto, é evidente que a protagonista busca uma nova identidade, uma (re) construção, haja vista que perpassa toda a narrativa na tentativa de se encontrar como pessoa, e como mulher, no anseio de liberdade e crescimento. Seu desejo é adquirir autonomia, autoconfiança e capacidade de decisão para vivenciar experiências que foram negligenciadas devido às responsabilidades maternas e conjugais.

O conto “Do sobreviver” narrado em 1ª pessoa por um narrador-personagem, um repórter encarregado de entrevistar e registrar a vida de duas famílias. Para cumprir essa missão, ele se dirige às residências de ambas, com o objetivo de conhecer melhor seus integrantes. No entanto, é possível notar uma falta de entusiasmo da parte do repórter em realizar essa tarefa, o que sugere que ele não aprecia seu trabalho e o executa apenas por necessidade. A narrativa se desenrola de maneira rápida, misturando as falas dos outros personagens com os pensamentos do repórter (narrador-personagem). O título “Do sobreviver” já proporciona ao leitor a capacidade de perceber, antes mesmo de iniciar a

leitura, um dos princípios que rege essa narrativa, a busca pela sobrevivência.

Os personagens principais incluem o Sr. Deodoro e sua esposa, D. Fabiana; além do Sr. Belarmino e sua esposa, D. Jaci. Em segundo plano, são mencionados os filhos de cada uma das famílias e uma prostituta, que o repórter descreve como uma conhecida com quem mantém uma certa relação.

O Sr. Deodoro é retratado como um homem abastado, que conquistou sucesso financeiro e proporciona toda a comodidade e privilégios para sua família. D. Fabiana, por sua vez, encarna uma madame que se dedica a gastar o dinheiro do marido sem parcimônia. Os filhos Paulo Henrique, Roberta e Francesca têm acesso a todas as possibilidades educacionais.

Em contrapartida, encontramos o Sr. Belarmino, um trabalhador esforçado que batalha diariamente para garantir o sustento da sua família. D. Jaci, para auxiliar nas despesas do lar, trabalha fora, desempenhando tarefas domésticas. Os oito filhos, sendo eles: Nico, Neco, Noca, Juca, Juraci, Januário, Tadeu e Tonho também desempenham alguma atividade nas ruas para contribuir com os custos familiares.

São duas famílias que vivem em realidades diametralmente opostas. A análise da pobreza e da riqueza ocorre de forma comparativa, considerando a perspectiva do dinheiro, que, em um caso, é abundante, enquanto no outro, é rigidamente regado. Ambas as famílias apresentam dificuldades para equilibrar as finanças, sendo uma pela extravagância e outra pela miséria. No conto, a imagem da mulher é estereotipada e atravessada pelo olhar do comportamento feminino. Constituído por duas mulheres donas de casa, mães e esposas, desempenhando de maneiras diferentes suas funções em realidades totalmente opostas.

Do ponto de vista estrutural, ressalta-se a presença do narrador-personagem, cuja posição, conforme a tipologia de Norman Friedman (2002), utilizando-se do foco narrativo “câmera”. A posição do narrador se caracteriza pela tentativa de eliminação da presença do autor e, também, do narrador. Essa categoria transmite *flashes* como se apanhados por uma câmera. É uma ilusão, por outro lado, acreditar que esse foco narrativo seja de fato neutro, pois o personagem repórter tece, ao longo de todo o enredo, comentários sobre as situações de ambas as famílias a serem entrevistadas.

Como aponta Mota (1983), os diálogos nesta narrativa são fruto da aplicação da técnica de contraponto narrativo. Nesse processo, enquanto o narrador-personagem desenvolve sua história por meio de uma sequência de cenas que se sobrepõem ou se entrelaçam dinamicamente, os fragmentos de diálogos são integrados ao discurso para oferecer um esclarecimento situacional.

Aliás, observa-se que esta técnica de inserção de diálogos no discurso torna-se

presente com bastante frequência em outros contos, por exemplo, em: “Ideias encontradas num desencontro de dois ou cinco”, “As mulheres do sabonete Araxá”, “Pasquela”, “Estratégias”, “Da ressurreição” e “Desconcertos”.

Santos (2015) explica que o contraponto é uma técnica oriunda da música, que possibilita a criação de uma narrativa fragmentada e simultânea, composta por múltiplas tramas e personagens paralelas, independentes entre si. Essa técnica resulta em um todo harmonioso, derivado do contraste polifônico das diferentes vozes presentes. No conto, essa técnica é nitidamente perceptível, com as vozes do Sr. Deodoro e D. Fabiana, Sr. Belarmino e D. Jaci, mesclando-se com as falas e percepções do narrador repórter.

De acordo com Mota (1983), a aparente incongruência do discurso proporciona ao leitor os efeitos - do uso do “fluxo de consciência” como uma prática narrativa. O enredo apresenta o drama de uma família burguesa, cujo cotidiano é marcado por preocupações fúteis e desejos superficiais. Também pode ser interpretada como uma família de classe média urbana, cujo ideal de vida se limita a necessidades fisiológicas e sugestões triviais: roupa, comida e entretenimentos urbanos, como novelas na TV, futebol e cinema. Em suma, a narrativa aborda uma série de preocupações imediatistas.

Quanto aos personagens, é possível dividi-los em dois grupos. No primeiro, estão os personagens não nomeados, que se restringem apenas ao narrador-repórter. No segundo grupo, estão os personagens nomeados: Sr. Deodoro, o homem de posses; D. Fabiana, sua esposa e os filhos Paulo Henrique, Roberta e Francesca; Sr. Belarmino, o homem trabalhador; D. Jaci, sua esposa e os filhos Nico, Neco, Noca, Juca, Juraci, Januário, Tadeu e Tonho. E Glebs, a prostituta.

Ao se analisar o primeiro grupo, observa-se que o narrador-personagem representado pelo repórter se caracteriza como um personagem plano (Forster, 2005). Já os personagens do segundo grupo, embora nomeados, também acabam apresentando pouca complexidade.

Glebs, a prostituta, é a representação do prazer e da beleza, sem muito aprofundamento, descrita poucas vezes dentro da narrativa aos olhos do narrador-repórter. Os filhos das duas famílias são apenas citados, e tem suas características limitadas enquanto geradores de gastos mensais, pelas atividades exercidas. Apenas Sr. Deodoro, D. Fabiana, Sr. Belarmino, D. Jaci são dotados de uma complexidade de atributos, como duas famílias, em duas realidades distintas, mas analisados sob uma mesma perspectiva, a do dinheiro.

Quanto ao tempo da narrativa, a já mencionada posição do narrador e o contraste polifônico das vozes das personagens provocam uma perda da noção de tempo, uma espécie de diluição, não sendo possível calcular precisamente a quantidade de dias que o repórter

permaneceu junto dessas famílias.

As características intertextuais despontam neste conto de modo singular, conduzindo o leitor ao contato com outros textos literários e evidenciando as qualidades criadoras de Maria Helena Chein. Podemos citar a canção de roda infantil luso-brasileira, “Ciranda, Cirandinha” e o poema “As borboletas”. A primeira, já mencionada no conto “Nos limites do Outro”, ressurge aqui, conferindo um toque de musicalidade e um gracejo infantil à narrativa em questão. A escolha de incorporar um trecho da cultura popular sugere ao leitor uma analogia: quando o repórter se dispôs a cuidar e passear com o cachorro da família do Sr. Deodoro e Dona Fabiana, fica implícito, no final, um convite para que a madame o acompanhe em um passeio ao término dos afazeres. Isso pode ser verificado no excerto abaixo:

- “Ciranda Cirandinha”

- É muito gasto para pouco dinheiro. Quer dizer, o dinheiro é muito, mas as despesas são grandes.

-Ainda damos uma gratificação especial para a arrumadeira levar o cachorro a passeio todos os dias. Mensalmente, consultas ao veterinário.

Madame quer dar essa gratificação para mim? Au, au, quieto, bichinho, não aborreça a madame, “vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dar”, ganha também um pirulito. Você precisa de um bom shampoo e laço verde para realçar o pêlo branco. Depois a senhora dá uma volta comigo? Promete? (Chein, 1983, p. 72).

O segundo é um poema de autoria de Vinicius de Moraes, publicado em 1970. Tal referência da literatura nacional é uma alusão ao comparar o voo livre das borboletas ao uso desenfreado, solto e sem controle do dinheiro do Sr. Deodoro. Isso pode ser verificado no fragmento a seguir:

- Poema “As borboletas”

-E mais uns cruzeiros correm dos nossos bolsos.

- E todos os cruzeiros que teimam. Como são teimosos. Nunca desejam ficar.

- São borboletas. Azuis, amarelas e brancas (Chein, 1983, p. 74).

Conforme Olival (1992), este conto-reportagem, narrado por uma voz masculina, captura um instante da vida cotidiana, em que os diálogos refletem a luta diária de uma família pressionada pela economia opressiva. Esse cotidiano é revelado por dois ângulos distintos: o do entrevistador e o do entrevistado. O entrevistador se dirige quase simultaneamente a várias pessoas, oferecendo observações concisas sobre as dificuldades diárias, enquanto valoriza e desmistifica o trabalho do jornalista. Já o entrevistado revela a resignificação silenciosa e dolorosa de sonhos que nunca se realizarão. E que pode ser observado nos fragmentos a seguir:

Fragmentos do entrevistador:

Não foi uma tarefa ingrata, antes, agradável quanto à possibilidade de ver, ouvir e testemunhar vidas lacradas na contingência dos cruzeiros e milhares, no pão nosso de todo o instante. O que é, o que deixa de ser ou nunca foi: como conseguir com tão pouco e como quase não conseguir com muito? (Chein, 1983, p. 69).

O jornal me encomenda uma reportagem, “excelente, faça o melhor, fique com eles uns dias, documente, escute, indague, e não se esqueça de boas fotos”. Faça o melhor, sempre esse imperativo, quando o desejável é estar no meu quarto, ouvindo os discos e o tic-tac da máquina, contando a história sensacional da prostituta que conheci (Chein, 1983, p. 70).

Fragmentos dos entrevistados:

- Belarmino

- Comida? A gente come, ora se. Sai por uns dezenove mil e quinhentos cruzeiros, fora o litro de leite todo o dia, três pães, manteiga. A gente vai pondo no controle. No começo do mês vai melhor, depois passa como pode. Carne é uma vez ou outra. Não reclamo. Pago nove mil cruzeiros de aluguel, o proprietário é bom, há doze anos sou seu inquilino. Dinheirinho certo. Só quando o mais velho teve meningite atrasei quatro meses. Foi duro (Chein, 1983, p. 71).

- Deodoro

- Sei, senhor Deodoro, que ontem se levantou fazendo contas, pagando, recebendo troco, o dinheiro da faxineira, do médico, do supermercado, do colégio. O que sobrou? D. Fabiana sem as mãos divinas de Gegê, prendendo, ondeando, cada fio em seu lugar, calma, cabelinho, há lugar para todos, aguardem sua vez. E as frutas, o veterinário. As crianças querem conhecer a Suécia, é, foram as aulas de Geografia, então vamos pensar em economizar, Suécia no final do ano. Sete meses passam depressa (Chein, 1983, p. 75).

A partir dessa compreensão, são apresentadas interpretações que emergem neste conto, aparadas a algumas reflexões já realizadas por Souza e Surubi Fernandes (2023). Sobre o réporter, há uma indisposição por parte dele em realizar a reportagem, o que nos sugere um desgosto pela profissão, ressaltando que “[...] jornalista nesta terra não faz fortuna” (Chein, 1983, p. 73). Além de destacar que preferiria estar em seu quarto, ouvindo discos ao invés de realizar a reportagem.

Analisando a construção da imagem da mulher, observa-se que em ambas as realidades, tanto de D. Jaci quanto de D. Fabiana, são estereotipadas de diferentes formas, pois, são condicionadas a desempenhar funções domésticas, nunca se desvencilhando de tais atividades. Conforme argumenta Betty Friedan:

Seu sonho único era ser esposa e mãe perfeita. Sua mais alta ambição, ter cinco filhos e uma bonita casa. Sua única luta, conquistar e prender o marido. Não pensavam nos problemas do mundo para além das paredes do lar e, felizes em seu papel de mulher, desejavam que os homens tomassem as decisões importantes, e escreviam, orgulhosas, na ficha de recenseamento: Ocupação: dona de casa (Friedan,

1971, p.18).

Nessa perspectiva, busca-se compreender o processo que permeia o modo de olhar o comportamento feminino dentro da narrativa. Esse processo está relacionado com o silenciamento e o apagamento da mulher socialmente, que se preocupa unicamente com os cuidados familiares. Nesse conto, além da relação da visibilidade e valorização feminina, ressalta-se o valor do dinheiro e a influência do capitalismo na vida das duas famílias. Apesar de compor faixas sociais diferentes, há traços comuns diante da condição feminina materializada na obra de Chein.

Tanto D. Fabiana quanto D. Jaci são donas de casa, mães e esposas, entretanto, desempenham de maneiras distintas suas funções. Realidades totalmente opostas, e percebidas de formas divergentes perante a sociedade.

Fabiana é uma madame que desfruta de todas as comodidades que deseja. Ela é a primeira a ser entrevistada pelo repórter, assim como a primeira a ser apresentada na narrativa. Sempre descrita como uma mulher dotada de muita beleza, bem-apessoada, elegantemente vestida, sempre preocupada com a aparência física e às suas roupas. Além disso, demonstra um vasto conhecimento cultural, sendo impecável em todos os aspectos. Contudo, todas essas características são percebidas através do olhar do eu lírico – o entrevistador.

Ao longo da narrativa, o repórter tece comentários que expressa elogios e seu interesse pela mulher entrevistada. O narrador utiliza-se de um discurso que remete ao desejo de olhar o outro, à memória sobre a beleza feminina, e à intencionalidade de a tratar como objeto de desejo:

O assado estava maravilhoso. Marrom. Brilhando. Como a senhora, tostadinha na praia, o corpo esquecido na areia, óleo penetrando na pele, que vai se amorenando, se queimando, então abre os olhos e D. Fabiana, que olhos mais verdes, os dentes brancos, não me olhe assim, por favor, sou apenas um repórter a serviço do jornal (Chein, 1983, p. 73).

Uma das principais formas de objetificação do corpo feminino se constitui pelos modos que as mulheres que se vestem, pois é naturalizado o caráter de uma mulher ser julgada pelo uso de suas vestimentas. Assim como afirmam Barbosa e Kazmierczak, “a vestimenta é utilizada como meio de domesticação do corpo, ao passo que o homem, ao definir a roupa de uma mulher, define não só isso, mas como ela deve se portar em sociedade e como a sociedade deve vê-la” (2023, p. 06).

Em relação à personagem D. Jaci, nota-se que há uma oposição em relação à D. Fabiana, pois é uma mulher de classe baixa, que necessita trabalhar duramente para contribuir com o sustento da família. Além dos trabalhos fora de casa, tinha ainda suas obrigações de dona de casa, esposa e mãe. Dedicada sempre a estar com:

A comida preparada, roupa limpa, costurada e os filhos cuidados. D. Jaci é mulher de brio, enfrenta a luta, os pesadelos, carrega barris de ferro, descobre onde é mais barato, como não passar fome comendo bem pouco (Chein, 1983, p. 74).

A respeito do corpo feminino, a menção que o repórter remete à D. Jaci, subentende-se que não lhe agrada o que vê, mediante as características físicas apresentadas. Ao se deparar com a imagem da mulher, o repórter questiona: “- Senhor Belarmino, mas essa é a sua mulher? Falta de sorte, hein ? Não quero pensar. Para que a boca tão grande, se a comida é pouca?” (Chein, 1983, p. 71).

Desse modo, mesmo pertencendo a uma classe social diferente da D. Fabiana, a D. Jaci também é avaliada pela sua aparência, mas ao contrário da outra, ela é marcada pela “ausência de beleza”. Em certo momento o repórter diz, “a senhora não tem dentes” (Chein, 1983, p. 72). Esse modo como se refere à aparência de D. Jaci demonstra uma construção de um processo histórico e social a respeito da mulher que tem duas jornadas de trabalho, além de ser mãe, reduzindo os cuidados consigo mesma. Portanto, marcada pelo tempo e o desgaste na realização de árduos trabalhos, a personagem dedica-se aos cuidados com a casa e os filhos, os quais são poucos valorizados e não são reconhecidos verdadeiramente como trabalho.

Nesse contexto, ressalta-se o peso que a instituição casamento exerce na vida das duas mulheres. Conforme Carole Pateman (1993) elenca, o contrato de casamento é, também, um tipo de contrato de trabalho. Na qual, tornar-se esposa implica tornar-se dona de casa, ou seja, a esposa é o indivíduo que trabalha para seu marido no lar conjugal.

As dificuldades financeiras de ambas as famílias são expostas em vários trechos no conto e que demonstram a falta de controle e a escassez do dinheiro. O que proporciona a refletir que

a forma do dinheiro possui elevado poder ao exercer seu papel e suas funções sociais, pois têm capacidade de mediar a satisfação das necessidades humanas, individuais e sociais, alienadas historicamente ao sistema da apropriação individual da riqueza na sociedade moderna (Alvim, 2003, p. 02).

“Da Ressurreição” é um conto denso e estruturado em um discurso principal que

mergulha na fragilidade dos sentimentos humanos, permeado de monólogos interiores e conflitos da personagem, emergindo suas angústias e frustrações. Os traços de fala quebram a linearidade e a homogeneidade do monólogo. Marcado por fatos do cotidiano, aparentemente banais e simples, a narradora em primeira pessoa demonstra um *ethos* feminino em meio a um conflito conjugal, que, num contexto machista e patriarcal, revela suas motivações e angústias interiores, conduzindo o leitor para um desfecho inesperado. O desfecho motiva o leitor a participar conforme lhe convém, já que o conto apenas induz o que poderia ter acontecido, assim cabe ao leitor refletir e imaginar o fim para esse casal.

No conto há a narração de uma crise na vida matrimonial de um casal, constituído por Florence e Arnaldo. A narrativa inicia-se com a descrição de uma suposta conversa ao telefone entre Florence e uma amiga, ao tardar da noite. Seu marido acorda e lhe exige explicações, na intenção de saber com quem conversava, e reclama da falta que sua esposa faz ao seu lado na cama. Angustiada e sem sono, Florence sente-se “presa e com uma terrível liberdade”.

Novamente no dia seguinte, a protagonista passa horas no telefone a desabafar com sua amiga Ruth. Aproveita a oportunidade para lhe contar tudo sobre o jantar, organizado por Arnaldo para os seus colegas de trabalho. Maria preparou o jantar de modo impecável, nos mínimos detalhes à pedido do patrão. Além disso, ressalta para a amiga, sua ousada presença no jantar, usando um “vestido negro, transparente e sem nada por baixo”, provocando um espanto geral nos convidados e um ciúme avassalador em seu marido.

O casal vive diariamente em meio a discussões, grosserias e descontentamentos. Florence sente-se presa, sem liberdade, angustiada e triste. Arnaldo vive fatigado pelas responsabilidades do trabalho e descontente pela ausência constante de sua esposa. Sempre busca controlar as atitudes, as amizades, as conversas pelo telefone, e principalmente o modo de vestir de sua esposa. Entretanto, a ama e se sente dependente de sua presença.

O conto se encerra com a protagonista mais uma vez ao telefone a desabafar com sua amiga Ruth a respeito das brigas e desentendimentos dos últimos dias. Diz a ela que está na “terceira casa da ressurreição” e que busca incessantemente fazer o que pode para ressurgir as suas verdades. Nesse instante, Florence ouve ruídos, interrompe a ligação e verifica que não há nada, que seu marido está deitado, aparentemente dormindo. Assim, retorna à conversa, quando de súbito, escuta outro barulho, a gaveta se abrindo, a porta fechando, passos, e de repente, no meio da sala, Arnaldo, encontra-se parado, olhando fixadamente para nada, mas lhe aponta um revólver de cano preto.

Do ponto de vista estrutural, destaca-se a presença de um narrador-personagem, cuja

posição, assume segundo a tipologia de Norman Friedman (2002), o foco narrativo do “narrador protagonista”. Se caracteriza por narrar em 1ª pessoa, limitando-se ao registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos. Narra, portanto, de um centro fixo, vinculado à sua própria experiência, já que, como o próprio nome diz, é a protagonista da história narrada.

Quanto às personagens, é possível englobá-los em um só grupo, em que se predominam os personagens nomeados: Ruth, amiga de Florence; Maria, a empregada da família, Arnaldo, o marido e Florence, a protagonista. Ao se analisar cada personagem, compreende-se que Ruth e Maria são denominadas personagens planos (Forster, 2005), dotadas de poucos atributos, e de modo mais generalizados.

Arnaldo e Florence denominam-se personagens de tendência redonda (Forster, 2005), pois, apresentam um alto grau de densidade psicológica, em relação aos atributos que caracterizam o seu ser e o seu fazer. Em outros termos, apresentam uma maior complexidade no que se refere às tensões e contradições que caracterizam a sua psicologia e as suas ações. Tais personagens são imprevisíveis, surpreendendo o leitor ao longo da narrativa.

Quanto ao tempo da narrativa, embora seja possível identificar uma certa cronologia, a posição do narrador, as interferências dos traços de fala e da homogeneidade do monólogo ocasionam uma perda na temporalidade do conto. Além disso, segundo Mota (1983), a técnica empregada pela autora acaba criando um efeito semelhante a de uma complexa fabulação, tecida por monólogos e um desfecho imprevisível, em uma espécie de suspense. Esse desfecho é o símbolo da incapacidade, ou melhor, traduz a recusa por parte do outro em servir de suporte e apoio.

Nesse conto, assim como em vários outros de *Joana e os três pecados*, a condição da mulher, em uma sociedade patriarcal, é, historicamente, marcada pela repressão e pela submissão. As mulheres foram sujeitas a imposições que foram socialmente construídas e transmitidas ao longo das gerações, atribuindo-lhes um conceito de tradição fundamentado em padrões sociais e rótulos. Todos, evidentemente, limitando o direito de escolha das mulheres, como também, reduzindo a sua capacidade de sobrevivência sem uma sombra masculina.

A condição feminina, no processo histórico, difere-se especificamente pela busca constante em colocar a mulher em posição diferente à posição do homem, comumente em uma posição inferior. Paralelamente a isso, é vista como o sexo frágil, limitada e dependente da figura masculina, além de ter sua liberdade controlada. Por sua vez, a sociedade enaltece o homem como o progenitor, viril, herói e indispensável à sobrevivência da mulher.

Na narrativa em questão, a posição de fala e ação de Arnaldo demonstra uma constituição social característica de homens machistas, os quais veem a mulher como objeto, e

que detêm o pertencimento, tomam posse, ditam regras, impõem condições, extrapolam nas crises de ciúmes e buscam dominar todos os aspectos que envolve a mulher. Sejam seus comportamentos, com quem se relaciona, seu modo de vestir e de se expressar, reduzindo a mulher à condição de propriedade do homem.

Segundo Beauvoir (1967), o corpo da mulher é um objeto que se compra, que representa um capital que o homem possui a autorização para explorar. Esse pensamento define o posicionamento do marido de Florence em relação a ela, na perspectiva de que se sente dono de sua mulher e detém o poder de controlá-la. Observa-se claramente nos trechos a seguir:

Florence vestirá o que eu quiser, maquilagem para deixá-la resplandecente, as mulheres a acharão inimitável e os homens se olharão, aprovando (Chein, 1983, p. 95).

Então, que alegria, não absolutamente, estava deitada, ouvindo o respirar do corpo ao meu lado e pensando. Um homem que conheci há sete anos se faz dono de mim, sabendo que dormi vinte e dois anos e cinco meses sem ele, solta e à vontade, primeiro molhando a cama, depois perdida entre sonhos (Chein, 1983, p. 96).

Nos trechos, observa-se que a violência de gênero se expressa e se reproduz culturalmente por meio de comportamentos irrefletidos, que se perpetuam histórica e socialmente, nas instituições como igreja, escola, família e Estado. E isso contribui diretamente para a opressão masculina sobre a feminina. Por sua vez, Pierre Bourdieu (2012) argumenta que a dominação masculina é aprendida pelo homem e absorvida pela mulher inconscientemente. A sociedade, ao naturalizar esses comportamentos, reforça esses atos por meio de sua repetição. Historicamente, pode-se afirmar que as mulheres têm sido socialmente oprimidas. Os valores são transmitidos e aprendidos de forma descontextualizada, apresentados como se fossem universais, ou seja, como se tratasse de uma questão natural.

Isso acontece recorrentemente, e no campo da ficção tem-se como exemplo, Florence, uma mulher mergulhada na fragilidade e no abandono, e que transmite cotidianamente suas angústias e frustrações. Aos olhos da sociedade sua vida é marcada por acontecimentos banais e simples, entretanto, profundamente, revela-se uma crise matrimonial, num contexto machista e patriarcal. Naturalizadas, muitas situações de violência tornam-se frequentes e cada vez mais pesadas, ocasionando fins trágicos, assim como nos induz a refletir o desfecho desse conto, um suposto feminicídio.

Nesse contexto, a sociedade, ao normalizar comportamentos, valida essa perspectiva por meio de repetições. Bourdieu define o poder simbólico como “este poder invisível no qual

só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 1989, p. 7-8). Assim, segundo o autor, a violência simbólica se manifesta como uma forma de violência silenciosa, que passa despercebida, utilizando exclusivamente as dimensões simbólicas da comunicação e do reconhecimento. E assim, com esse silenciamento e naturalização, a violência doméstica só aumenta, resultando em mais vítimas fatais.

“Possibilidades” é um conto que retrata um conflito consigo mesmo da personagem Maria Eulália Rosas da Cunha. Narra a realidade da personagem com sentimentos emergidos em uma estrutura mental com personalidade confusa e complexa diante de um cotidiano rotineiro e saturado, mas recheado de revolta e descontentamento. Emerge o sentimento de perda da beleza feminina, o cansaço rotineiro da vida de esposa e principalmente de ser mãe, e o enfraquecimento da relação matrimonial.

No conto, tem-se de início a narração descritiva da aparência física da protagonista Maria Eulália Rosas da Cunha, seu rosto é descrito como se tivesse 327 anos, com muitas marcas de expressão e rugas, marcando a velhice que se aproximava. Entretanto, diante do espelho, ela se vê sem nenhuma ruga, a pele lisa e morna. Ela vivia os anos, mas eles não passavam em seu rosto. Em uma dualidade de ironia e hipérbole, a autora goiana mescla realidade e ilusão ao descrever a protagonista marcada pelo sofrimento diário.

A família é constituída pela mãe Maria Eulália, o pai e três filhos. A rotina diária se resume basicamente em todos saírem de casa para seus afazeres e a mãe ficar. A mulher sente-se cansada e angustiada pelo que vive, seus sentimentos borbulham dentro de si, lembranças de quando os filhos eram pequenos ressoam em sua mente, entretanto, hoje vive um grande contraste, tudo é silencioso, as crianças cresceram e agora o que resta é passar o dia sozinha.

A protagonista reflete sobre sua vida, diante de tudo que deixou passar, as coisas que não fez ou mesmo não teve tempo de se dedicar, pois tudo era voltado e dedicado aos filhos e ao marido. Mas hoje, apesar dos anos terem se passado, vê-se diante da mesma realidade, apenas como sentido de vida continuar a cuidar da casa, dos filhos e do marido. Nesse momento, Maria Eulália se viu magra, descuidada, sem autonomia e com baixa autoestima.

E depois desse dia tudo recomeçava de novo, o mesmo vestido, o cansaço diário, as obrigações, sentia-se só em casa, em que tardava a noite e a ausência do marido. Era um suplício, mas a casa espelhava, sim, o seu desejo inconsciente de ser. Entretanto, pôs-se a refletir, um dia estará só e o que fazer quando ninguém mais precisar dela.

Em uma certa manhã, o encanador foi a sua casa realizar um serviço, entretanto sentia-

se mal, desanimada, sobrecarregada e sem valor. Diante de um diálogo com ele sobre sua vida matrimonial e sua beleza, Maria Eulália se imaginou sendo sua esposa, com seu sexo formigando, sentiu-se diferente, desejando-o. Mas, instantaneamente o rosto de seu marido surgiu em seus pensamentos, as dúvidas e questionamentos fervilhavam, pois do que adiantava ser bela se o marido não a valorizava.

Com vergonha da situação, Maria Eulália correu para o banheiro, resolveu tomar um banho e voltar à normalidade. Lá passou a acariciar seu corpo cheio de espuma e as suas partes íntimas, mas, freneticamente retirou sua mão e desviou seus pensamentos. Lembrou-se do seu marido e de seus filhos, diante do estava fazendo, o que pensariam dela, cobrava de si mesma uma postura.

Quando o telefone tocou era seu marido dizendo que viajaria novamente e que se ausentaria por seis dias. Instantaneamente se viu livre, poderia sair e voltar quando quisesse, visitar as amigas e comprar roupas novas, no entanto, o sentimento de desânimo e frustração insistia em possuí-la. Mas como um sinal de afirmação, o conto se encerra com Maria Eulália telefonando para a filha Luísa e confirmando a sua viagem, independente do destino, mas com a certeza de que iria.

Do ponto de vista estrutural, destaca-se a presença de um narrador onisciente, cuja posição, em uma espécie de “fluxo de consciência” ou, conforme a tipologia de Norma Friedman (2002), utiliza-se de “onisciência seletiva” em que o leitor fica limitado à mente de apenas um personagem. Refere-se, por vezes, à protagonista como “você” e, segundo Franco Junior (2009), narra a história a partir de um centro fixo, seu ângulo é central e aborda os pensamentos, sentimentos, percepções, sensações, memórias e desejos da protagonista, além de ser marcado pela mistura do discurso direto e indireto.

Neste conto, há a presença marcante do “fluxo de consciência”. Conforme foi descrito por Schüler (2000), destaca-se que o fluir da consciência se constitui de lembranças, temores e reflexões sejam elas recentes ou remotas que geram impressões na personagem. Assim, observa-se como Maria Eulália reflete sobre sua posição de mulher socialmente, além da vida e a rotina cansativa e monótona que vivencia como mãe, esposa, dona de casa e trabalhadora.

Em sequência, ressalta-se a presença do hibridismo em meio à narrativa e os efeitos na composição literária de Chein. Essas características são percebidas quando a protagonista Maria Eulália esquematiza e apresenta ao leitor os personagens que compõem sua família, realiza isso por meio de uma espécie de tabela, alinhando sequencialmente as características deles, segundo sua percepção:

| | | |
|---------|----------------|---------------------------------|
| o pai | - marido | - companheiro |
| a filha | - amiga | - vinte anos |
| o filho | - inteligente | - insolente – vinte e três anos |
| o filho | - independente | - dezoito anos |

(Chein, 1983, p. 122).

A inserção desta tabela semiestruturada em meio à narrativa provoca uma quebra na linearidade da narração, proporcionando ao leitor uma pausa e uma maior atenção aos detalhes e características das personagens, aos olhos da protagonista. Outras quebras e pausas dentro do enredo também são percebidas na inserção do discurso direto, em que Maria Eulália dialoga com o narrador, referindo-se a ela na segunda pessoa do discurso. Conforme pode ser observado neste trecho:

- Mas você continuou o vestido escorrido.
- É, havia as festas para o pessoal da empresa, então me arrumava.
- Você se sentia tão cansada, que mal abria a boca num riso.
- Queria sempre ir embora logo. (Chein, 1983, p. 123).

Quanto às personagens, é possível distingui-los em dois grupos. No primeiro, estão os personagens não nomeados: os três filhos do casal e o próprio marido de Maria Eulália. No segundo grupo, estão os personagens nomeados, que neste conto restringem-se apenas à protagonista Maria Eulália Rosas da Cunha.

Ao se analisar esse primeiro grupo, pode-se observar a predominância de personagens planos, caracterizados por pouca variedade de atributos. São personagens que são apenas citados nas narrativas, com poucas descrições e bastantes superficiais. Considerados personagens secundários e planos, com menos importância dentro da narrativa, e caracterizados com um número pequeno de atributos que os identifica facilmente perante o leitor, ou seja, são personagens pouco complexos (Gancho, 1991).

No segundo grupo, Maria Eulália é caracterizada como uma personagem de tendência redonda, em que se apresenta com muita densidade psicológica, seja na descrição de suas ações ou mesmo de sua psicologia, na formação do seu ser (Forster, 2005). Dotada de complexidade de atributos, Maria Eulália é uma mulher que se sente aprisionada em sua rotina como mãe, esposa e dona de casa, que vive à mercê da família e se vê sem valor ao pensar em não ter mais quem servir. Almeja mudar de vida, se libertar e obter o poder de decisão sobre si mesma.

Quanto ao tempo da narrativa, embora seja possível identificar uma cronologia, a posição peculiar do narrador em segunda pessoa, misturando os discursos direto e indireto, aponta para um “fluxo de consciência” da protagonista com *flashes* do passado com reflexo

no presente sobre a criação de seus filhos e sua rotina como mãe. A posição do narrador do conto lembra os recursos utilizados pelo narrador do conto “Gorda canção de amor”, também de autoria de Maria Helena Chein, em segunda pessoa:

Naquela tarde, você se sentia mais só que todos os dias. A casa respirava silêncio. Telefonou para a empresa, Sandoval estava em reunião. [...] Você se espreguiçou, olhou o relógio, deu dois telefonemas, e tomou um banho. [...] A gravidez não vinha, deixava você e seu marido sem graça, e respondiam às indagações dos amigos, com invasivos “ainda não”, “vamos esperar mais um pouco”, até que o médico lhes deu o resultado dos exames (Chein, 1986, p. 64).

O uso da segunda pessoa na narrativa cria um laço de empatia e intimidade entre o leitor, o narrador e a personagem, enquanto intensifica o monólogo da protagonista e reforça o significado do título do conto: “Possibilidades”, que ilustra como as ações, os planos e os desejos de Maria Eulália nunca se realizam de fato.

Conforme Olival (1992), a voz narradora dirige-se a um “você” que, de maneira dissimulada, reflete um “eu” que se questiona e se revisita. Isso revela a habilidade de retratar estruturas mentais e personalidades complexas que emergem no cotidiano, destacando especialmente o despertar dessas consciências, o ponto de saturação que as conduz à revolta e ao clamor por independência.

Maria Helena Chein incorpora no processo de escrita do conto “Possibilidades” a ironia, o humor e a hipérbole, projetando um exagero cômico no modo como descreve a idade e a percepção física da protagonista Maria Eulália no início da narrativa, proporcionando ao leitor entender o sentimento de perda da beleza, da vaidade e do peso social sob a face/ vida feminina, como pode ser percebido na descrição no seguinte trecho:

Quando você, Maria Eulália Rosas da Cunha, colocou o fone no gancho, é que se lembrou que tinha 327 anos. Passou os dedos pelo rosto, calculando as rugas: 26 na testa, 23 na face esquerda, 21 na direita, 15 sulcos profundos nos lados da boca e um recorte acima do queixo. Os dedos circulavam na cara cor-de-rosa, tentando, pelejando as bases da velhice que chegava (Chein, 1983, p. 121).

A abordagem desse conto sugere uma perspectiva que envolve tanto o corpo, quanto a sexualidade feminina. A relação entre os ideais de beleza e a constituição da feminilidade se manifesta por meio da vivência familiar e social da protagonista no conto. Desde o início da narrativa é perceptível o desvanecer da vaidade e da beleza feminina, em que Maria Eulália se vê diante de uma realidade rotineira, destinada unicamente a cuidar da casa, dos filhos e do marido, esquecendo-se de cuidar de si mesma. Imersa numa condição de descuido, de falta de autonomia, com baixa autoestima e sem anseios para viver. O autocuidado feminino

representa uma forma de empoderamento, uma vez que ultrapassa os simples conceitos de beleza, e se constitui como um elemento de fortalecimento da identidade da mulher.

Conforme bell hooks (2018), confrontar o pensamento sexista acerca do corpo feminino representa uma das intervenções mais impactantes promovidas pelo feminismo contemporâneo. Antes da emancipação das mulheres, independentemente da idade, todas foram condicionadas por essa mentalidade a crer que seu valor se resumia à estética e à possibilidade de serem reconhecidas como belas, especialmente por homens.

Assim, nota-se que a figura feminina, simbolizada pela protagonista Maria Eulália, está atrelada aos padrões construídos pelos homens, que tanto refletem quanto perpetuam estruturas de poder patriarcal. Esses padrões expressam construções sociais e continuam a servir como instrumentos de controle e opressão, levando as mulheres a internalizar valores impossíveis de alcançar e, por consequência, gerando uma relação prejudicial com seus próprios corpos. A continuidade dessas normas por indivíduos e instituições representa um grande empecilho na busca pela emancipação feminina.

Historicamente, a mulher tem sido vista como o “sexo frágil”, uma percepção que a coloca em uma posição de submissão, obediência e recato. Esta visão era amplamente promovida pelo homem, chefe de família na sociedade patriarcal. Qualquer insubordinação feminina, autodomínio, ou manifestação de liberdade e vontade própria era considerada uma transgressão dos valores morais da sociedade.

A abordagem deste conto propõe a observação da relação social entre a mulher e o casamento como uma construção histórica e social que se materializa na identidade feminina, conforme as experiências vividas pela protagonista. Nesse sentido, de acordo com Simone de Beauvoir (1967), a história feminina é sustentada pela dominação, submissão e dependência. O casamento é um componente chave para a manutenção dessa condição e para a limitação da liberdade feminina.

Essa condição é perceptível na vida da protagonista do conto, identificada por Maria Eulália Rosas da Cunha. Ela se sente submissa à sua rotina de mãe, esposa e dona de casa, à mercê dos cuidados da maternidade e da ausência constante do marido. O ponto crucial que desequilibra toda a vivência matrimonial desse casal é a crise no casamento. Assim, é notório que o casamento agrega as funções de mãe, esposa e dona de casa e que torna-se o principal destino oferecido às mulheres. No livro *O segundo sexo: a experiência vivida* (1967), de Simone Beauvoir, a autora afirma: “O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (Beauvoir, 1967, p. 165). Sob essa visão, o

destino é um conceito que transmite a ideia de que não há outra escolha na vivência de uma mulher senão a de arrumar um marido, construir uma família e cuidar do lar.

Nesse sentido, reflete-se a partir do conto, os conceitos de homem e mulher como construções históricas. Ou seja, a sociedade como um todo institucionaliza o papel do homem como diferente do papel da mulher no seu discurso social, marcado pela superioridade e pela dominação. Conforme as palavras de Rocha-Coutinho, “[...] o papel de cada ator social é sempre desempenhado em interação com o outro, numa relação de reciprocidade e troca” (1994, p. 15).

Isso, torna-se perceptível no modo como Maria Helena Chein tece sua narrativa retratando sutilmente os dramas do cotidiano, a condição humana e as relações sociais entre homens e mulheres. A originalidade já se inicia no próprio título do conto, como um convite a refletir e explorar para além do texto, a essência e os dilemas seculares de exclusão, sofrimento, dúvidas e opressões que as mulheres enfrentam nas relações com o sexo oposto.

Além disso, Chein traz para o conto o fator da protagonista ser mãe e a relevância que a maternidade e os filhos têm na trajetória da mulher. Embora os filhos não sejam explicitamente retratados na narrativa, sua existência é de grande importância para o desenvolvimento dos acontecimentos. Nesse sentido, o conto ilustra o sentimento da maternidade, que opera em conformidade com o modelo de “boa-mãe” delineado por Badinter no *Mito do amor materno* (1985). Tal concepção destaca que a maternidade e o amor são elementos que acompanham a mulher desde tempos remotos, sendo, ademais, uma construção social.

Nessa perspectiva, esse fazer cultural e histórico detém características significativas que atuam como modelagem social para as relações de gênero e os processos de formação e constituição da identidade. Pois, mesmo com as mudanças sociais que ocorreram e ainda ocorrem, além das influências do feminismo em direção a levar a mulher a adentrar no espaço público, fora do limite doméstico, o conceito de identidade feminina ainda apresenta traços enraizados em cultura machista e patriarcal. A mulher continua constituindo-se em múltiplas facetas, sem perder uma particularidade histórica que a define, a maternidade.

Segundo Friedan (1971), a realização feminina era restrita à condição de esposa e mãe, limitando-se assim sua identidade e esfera de atuação. A concepção da mulher como um ser em constante transformação e expansão foi rapidamente desconsiderada, relegando-a a um papel confinado ao ambiente doméstico. Este paradigma, conforme exemplificado pela protagonista ao longo do conto, delineia a experiência de crises conjugais, a constante ausência do marido, a rotina exaustiva e as responsabilidades da maternidade, todas

acompanhadas pela supressão de seus sentimentos, desejos e aspirações.

Ao término do conto, é evidente que a protagonista busca uma nova identidade, almejando crescimento e liberdade. Seu desejo é adquirir autonomia, autoconfiança, capacidade de decisão e tempo para vivenciar experiências que foram negligenciadas devido às responsabilidades maternas e conjugais. No Brasil, a partir do século XX e particularmente nos anos 1980, época da publicação do conto, as reivindicações das mulheres brasileiras começaram a ser gradualmente atendidas. Isso implicou romper com o estereótipo do "sexo frágil", que limitava as mulheres ao papel de donas de casa, esposas e mães, relegadas ao ambiente doméstico e à maternidade. Em seu lugar, emergiu uma luta por direitos iguais, conferindo às mulheres um espaço social e profissional digno e justo.

O conto “Desconcertos” apresenta uma narrativa em zigue-zague em que o *ethos* feminino se depara com um momento crucial de decisão. A racionalidade da protagonista entra em conflito com seus sentimentos ao ponderar a realização de uma laqueadura. A autora constrói um processo narrativo em que a personagem principal analisa a si mesma, seus desejos, seu corpo, o limite da dor, a psique feminina e sua relação conjugal com o marido. O ponto de discórdia central é a relação com o corpo feminino e a sensibilidade à dor durante a recuperação. Maria Helena Chein utiliza o dialogismo de forma alternada para enfatizar a sequência narrativa, criando um contraponto entre os diálogos e os pensamentos do casal enquanto discutem a vida a dois.

A partir da escolha do título do conto “Desconcertos”, Maria Helena Chein promove marcas peculiares na escrita e na interpretação do conto. O prefixo “des” compreende-se por meio da literatura linguística como um prefixo polissêmico, que apresenta tanto um significado de negação quanto de reversão nos itens lexicais a que se associa. A palavra “concertos” causa um efeito distinto e de destaque no conto, quando escrito com “c” e não com “s”. A palavra “concerto” isoladamente tem-se como significado uma apresentação pública de música, composta por instrumentos e gera uma conformidade harmônica de sons e vozes, ou seja, a consonância. Já a palavra “conserto” refere-se a reparar, reformar, renovar, refazer e arranjar. Desse modo, analisa-se o prefixo “des” juntamente com o termo “concerto”, que constitui-se como um elemento que permeia a relação matrimonial do conto, isto é, a desordem, a desarmonia e o desacordo.

Antes de iniciar a narração do conto, Maria Helena Chein apresenta ao leitor uma epígrafe que serve como reflexão sobre a temática e o sentido que o conto irá tomar: “Cada um faz o que lhe compete. Competindo ou não, há sempre um fazer para cada um” (Chein, 1983, p. 127). Isso sugere que cada indivíduo na sociedade tem uma função única, um papel

social específico que é de sua competência. Independentemente de haver competição, cada pessoa possui uma responsabilidade própria.

Chein inicia a partir da epígrafe, fazendo uma mescla de significados e utilizando a figura de linguagem paronomásia para criar um jogo de palavras com “compete” e “competindo”. Popularmente conhecida como trocadilho, a paronomásia é uma figura fônica que emprega palavras parônimas em uma mesma frase. Nesse trecho, os dois sentidos do termo “competir” são explorados: o primeiro refere-se à ideia de responsabilidade ou competência de alguém, enquanto o segundo está relacionado à competição ou disputa. Esse recurso produz tanto a musicalidade da criação de um verso livre quanto a reflexão sobre a mensagem que o conto quer transmitir.

A inclusão da epígrafe propicia uma reflexão inicial para a leitura do conto, entrelaçando os dois significados da palavra “competir”. A partir da narrativa, pode-se deduzir a crise conjugal que o casal enfrenta, caracterizada com um desafio e um emaranhado de responsabilidades, em que tanto o homem quanto a mulher têm seus deveres, que são específicas de cada um. A dinâmica de disputa e competição está relacionada à busca por quem está certo na situação, um aspecto que frequentemente resulta em conflitos em um relacionamento. No contexto deste conto, isso se refere ao corpo, aos desejos e aos limites da dor vivida pela mulher.

Nota-se que, a composição estética da epígrafe apresenta um caráter de oralidade que oportuniza o leitor uma conexão maior com o texto, a estrutura semelhante ao do dito popular gera fluidez para a leitura, agregando valor e sabedoria, pois, transmite experiências e conhecimentos promovendo reflexões sobre os comportamentos sociais. Além disso, a presença marcante da ironia garante um gracejo divertido como na introdução da narrativa em questão.

Em “Desconcertos”, a narrativa se inicia com a descrição da visão física e emocional que Cecília, a protagonista, faz dela mesma. Ao se olhar no espelho, reflete o que tem feito de sua vida, resumindo-se na rotina diária em cuidar da casa e dos filhos, cumprindo apenas com suas obrigações. Cecília sente-se sufocada, com a cabeça cheia de pensamentos sem rumos, mas exclama que ninguém ajuda ninguém, cada um se arranja e luta como pode, refletindo que tudo poderia ser diferente, como no mundo de Kikolau, seu filho de onze anos.

Neste conto, percebe-se o que Piglia (2004) define como a teoria do *iceberg* de Hemingway, ou seja, o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão. A autora Maria Helena Chein traz em “Desconcertos” a união de duas histórias que se conectam, a primeira sobre Cecília e seu marido no dilema de

decidir em fazer ou não a laqueadura e a segunda história é a narração do mundo de Kikolau, o filho do casal de onze anos que sonha com um mundo utópico em que há um lugar para todos, sem sofrimento, sem violência, sem ambição, sem fome e guerra, apenas um mundo colorido com flores, sorvete e bombons. Um mundo simples e impossível.

A história do mundo de Kikolau é construída por pequenos fragmentos dentro do conto, mas que produz um efeito ao final dele, gerando uma reflexão e uma alusão para o leitor. Fica claro que todas as pessoas têm medos, dúvidas e inquietações, vivem em meio a discussões e desentendimentos familiares, menos os habitantes do mundo de Kikolau, possibilitando ao leitor pensar no mundo em que se vive e não nas decisões que se adotam.

O marido de Cecília tenta convencê-la a fazer a laqueadura, justificando que ele, como homem, não poderia fazer a cirurgia, alegando que poderia ficar impotente e perder a sua virilidade. Ele encontra dificuldade de convencê-la, mas busca de todas as maneiras apresentar várias razões para que ela faça a ligadura. Cecília só aceita realizar a cirurgia mediante o pagamento de uma indenização feita pelo marido no valor de duzentos mil cruzeiros.

O conflito familiar avança cada vez mais, as brigas e discussões se tornam constantes. Em um diálogo após uma consulta realizada dias antes da cirurgia, a protagonista nos mostra como se sente diante dos procedimentos médicos, descreve ao marido, o quão vulnerável se sente a mulher diante de um exame ginecológico, ao ter suas partes mais íntimas expostas. O marido, com sua visão de homem machista, esbraveja que isso é normal.

No dia marcado, a cirurgia foi realizada. Após a operação, o marido recebe Cecília que, ao despertar, expressa com imensa sensibilidade o que está sentindo: muita dor, ardência e desconforto. Irritada e muito nervosa, ela grita com o marido constantemente. Cecília, em seu momento de dor, relembra o nascimento de seus quatro filhos, as dores que já enfrentou e como se comportou diante de todas elas. Sempre buscou ser recatada, evitando gritar e expressando suas dores de maneira contida. Porém, hoje, ela sente que basta: quer se manifestar e gritar o que está sentindo.

Chega o momento de ir para casa e o conto se encerra com um fluxo de pensamentos do casal, refletindo sobre o medo que todos enfrentam e como as brigas e agressões são resultado desse sentimento. Nossos cérebros estão a todo instante em busca de concertos e desconcertos, pois um casal é composto por duas pessoas em constante tentativa de entendimento, são dois pensamentos repletos de medos, dúvidas e incertezas. E assim como esse casal, existem milhares no mundo, exceto pelos habitantes do mundo de Kikolau.

Do ponto de vista estrutural, destaca-se o papel do narrador no conto. Inicialmente,

temos um narrador-personagem (Cecília), cuja posição é marcada por um fluxo de consciência que reflete sobre sua vida e seu corpo. Como aponta Schüler (2000), esse fluxo é composto por lembranças, temores e reflexões que tumultuam o protagonista, misturando memórias recentes e antigas com impressões do presente. Nesse processo, Cecília atravessa o conto imersa em dilemas envolvendo seus desejos, seu corpo, os limites da dor e a complexidade da psique feminina.

A estrutura do conto adota a forma de uma narrativa em zigue-zague, caracterizada por blocos de pensamentos designados como “pensamento 1” e “pensamento 2”, que aparentemente representam as reflexões de Cecília e de seu marido, respectivamente. Esses blocos de pensamento são intercalados por momentos de diálogo direto entre o casal, assemelhando-se estruturalmente ao gênero dramático ou teatral.

Essa estrutura do conto ilustra claramente a característica da hibridez no processo de escrita de Maria Helena Chein. A subdivisão dos pensamentos das personagens em blocos proporciona à narrativa uma quebra da linearidade, uma pausa na leitura, modificando o olhar do leitor para a história. Possibilita ao leitor, ainda, visão e reflexão, ou seja, a perspectiva de cada personagem perante a situação conflituosa.

Quanto às personagens, é possível distinguir dois grupos. No primeiro, estão os personagens não nomeados: o marido de Cecília, a enfermeira e o médico. No segundo grupo, estão os personagens nomeados: a protagonista Cecília, o filho Kikolau e Sílvia (amiga). Ao se analisar esse primeiro grupo, pode-se observar que há a predominância de personagens planos, caracterizados por pouca variedade de atributos, tratando-se de “tipos”.

De acordo com Franco Júnior, os personagens “tipos” são reconhecidos “[...] a partir de uma categoria social e suas ações correspondem previsivelmente a tal categoria, confirmando os valores que socialmente lhes são atribuídos. Tipo seria a enfermeira, o pirata, o criminoso, o estudante, etc” (2009, p. 39). Considerando isso, compreende-se que, exceto Cecília, os personagens do segundo grupo, embora nomeados, apresentam pouca complexidade. Kikolau, sem aprofundamento, é descrito como o filho de onze anos que imagina um mundo utópico diante da realidade do conto. Sílvia, que aparentemente é uma amiga de Cecília, tem suas características limitadas quanto a beleza física e seu modo de lidar com a vida. Apenas Cecília, portanto, é dotada de complexidade de atributos, uma mulher com seus desejos reprimidos, sem voz e infeliz, que busca recuperar a beleza e a vaidade com seu corpo.

No trecho a seguir, a narrativa traz a grande vulnerabilidade e tristeza da protagonista, mergulhada em suas questões conjugais e em conflitos internos.

Estou do lado de cá. Há dois dias uma bola de gelo sufoca meu peito. E não derrete. Não derrete, porque meu peito está frio, gelado. Como se um pecado muito grande brotasse ali, criasse raízes, tudo em mim cria raízes, sem folhas, flores e frutos. Tamanho pecado, as coisas acontecendo na minha cara, eu nem ligando, as coisas, que chato, um pesadelo aqui dentro, eu também dentro do problema, olhe nos meus olhos, olhe bem, o que você vê, só aquela transparência nítida da tristeza. É, da tristeza, do desencanto. Estou desencantada, morta, gelada, também não precisava chegar a tanto, sou apenas uma pobre mulher, por acaso nasci mulher, como por acaso poderia ter nascido homem (Chein, 1983, p. 130).

Quanto à temporalidade da narrativa, embora apresente uma estrutura diversificada em zigue-zague e em blocos, é possível identificar uma cronologia dos eventos ao longo dos dias. Ademais, por meio dos blocos de pensamento de Cecília e seu marido, observa-se uma espécie de “fluxo de consciência”, no qual são retratados *flashbacks* do passado e reflexões sobre o momento presente diante das condições pós-cirurgia, como se vê neste trecho:

A enfermeira vem fazer o curativo, o metiolate escorre frio, um ardor, vou gritar aaaii, nada de concisão, tive três ou quatro filhos, quatro e sempre me controlei, nenhum gemido, vinha a contração, respiração acelerada, respiração de cachorrinho, au, au, segure a minha mão, benzinho, sou educada, só um gemidinho, nada de escândalo, sou culta, passou, agora respirar fundo, vem outra vez a contração, aprendi que não é dor, é contração do útero, respiração de cachorrinho, tive minhas frutinhas sem barulho, silêncio, o livro ensinou assim, mas agora, merda para o silêncio, para a classe de mulher média, vou gemer, ai, ai, está me machucando, mulher mais mole, pensa a enfermeira, é, sou mole, não sou, benzinho? (Chein, 1983, p. 135 – 136).

A técnica empregada por Maria Helena Chein na escrita do conto “Desconcertos” corresponde às características do conto descritas por Cortázar (2006). De modo incisivo, mordente e sem trégua desde as primeiras frases, a autora lança aos leitores a materialização da identidade feminina que, por meio da personagem Cecília, expressa a fragilidade, o medo e a busca de autonomia.

A autora oferece aos leitores o que Cortázar (2006) descreve como a superação de seus próprios limites, implicando que o conto é tão significativo que gera uma explosão de energia que revela algo muito além da própria história narrada. Chein estabelece uma conexão entre seus leitores e os personagens, utilizando a verossimilhança para nos fazer identificar com a realidade ficcional em que eles habitam.

Antes de se iniciar a análise do limite da dor que o corpo feminino enfrenta em “Desconcertos”, é necessário estabelecer e entender o conceito de *ethos* feminino e os efeitos disso sobre a protagonista. Desse modo, busca-se o núcleo do problema que envolve Cecília e o poder de decidir sobre seus desejos e seu corpo. Como observou Antonio Candido (2006,

p.14), “quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a construir uma estrutura peculiar”.

Nesse sentido, a abordagem desse conto propõe a observação dos processos internos do *ethos* feminino, a conexão do corpo da mulher e a sensibilidade da dor após uma laqueadura com reflexos de uma relação matrimonial em crise e a pressão social sobre a mulher.

Na Antiguidade Clássica, a noção de *ethos* apareceu inicialmente como uma ferramenta de persuasão utilizada pelos oradores no processo de interação com o auditório ao qual dirigiam seu discurso. Aristóteles foi o principal filósofo da antiguidade clássica que tratou da noção de *ethos*. Em sua teoria, relacionada à Retórica, o *ethos* já era considerado essencialmente uma categoria discursiva que se relacionava ao princípio enunciativo, envolvendo os sujeitos discursivos e não sujeitos empíricos (*apud* Neiva, 2015).

O *ethos* ligava-se ao processo discursivo, sendo concebido como a imagem criada pelo enunciador no momento em que tomava a palavra e enunciava. Para Aristóteles, o *ethos* era percebido no momento em que se apresentava o discurso e para persuadir era necessário que o orador gerasse uma imagem positiva de si e que assim pudesse proferir uma credibilidade ao seu discurso. Para esse fim, o orador preocupava-se com os elementos que envolviam sua apresentação pessoal, sendo elas, o modo de vestir, o tom da voz, a gestualidade e a postura do olhar para criar, no momento da enunciação, uma imagem capaz de persuadir o público (Heine, 2013).

Ao refletir a análise do discurso, nota-se algumas possibilidades do *ethos* ser observado além da instância subjetiva, como manifestar no e pelo discurso, constituindo-se de uma “voz” e de um “corpo”, composto de valores sociais e fazer da enunciação o seu próprio discurso. Sendo assim, para analisar o *ethos* é preciso observá-lo em todo texto escrito ou falado e fazer uma relação do corpo e da voz do enunciador, algo que não aparece explícito no enunciado do texto. A partir das escolhas linguísticas, da frequência em que são utilizadas, do uso do vocabulário e do ritmo do enunciado, pode-se distinguir o estilo de cada escritor (Neiva, 2015). No conto, a protagonista, Cecília, manifesta elementos que contribuem para a construção de seu próprio *ethos*, ou seja, a imagem discursiva que expressa sua identidade como dona de casa, esposa e mãe.

Essas características podem ser observadas em “Desconcertos”, principalmente no momento de decisão em que Cecília se vê pressionada pelo marido a realizar a cirurgia. Este utiliza-se de argumentos para preservar a sua imagem de homem viril e superior,

subordinando-a a manter condição de subalterna, submissa e controlada, impondo que ela, como mulher, deveria fazer a cirurgia por ser melhor para todos, buscando controlá-la e a limitar seus desejos.

Um marco a ser considerado para analisar a narrativa em questão é a década de 1970, sendo que foi um período fervilhante na questão de libertação sexual, do feminismo e das ideias de emancipação feminina. As transformações do papel da mulher na sociedade brasileira durante o século XX, com conquistas importantes envolvendo o direito ao voto, ao divórcio, ao trabalho e à educação foram conquistadas com muitas lutas e reivindicações. O que torna evidente é que essas mudanças teriam estimulado um processo de emancipação feminina tanto na esfera familiar quanto social, com destaque para a conquista de autonomia financeira, a redução das taxas de fecundidade e o poder de decisão sobre o próprio corpo.

Simone de Beauvoir trata a relação homem e mulher, na perspectiva do “Um e do Outro”, quando a mulher tornou-se objeto de desejo do homem. Diante disso, podemos refletir sobre a relação matrimonial e a crise familiar que Cecília e seu marido enfrentam: “o drama da mulher é esse conflito entre reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial” (Beauvoir, 1970, p. 23).

No conto de Chein, Cecília busca romper com a subordinação, propondo o acordo de receber os duzentos mil cruzeiros e, assim, renovar seu jeito de ser e agir. Entretanto, o homem sempre busca enaltecer sua existência e rebaixar a mulher a objeto do seu desejo, e isso fica claro na fala do médico ao questionar se o seu marido estava de acordo com a realização da cirurgia, diminuindo seu poder de decisão em relação ao seu corpo e o seu valor enquanto mulher.

De acordo com Beauvoir (1970), a escravização da fêmea à maternidade se deve ao fato de que após a relação sexual em que ocorre a fecundação, a mulher passa a gerar uma vida dentro de si, ela é, ao mesmo tempo, ela mesma e o outro. Essa relação não se encerra no momento do parto, pelo contrário, torna-se a cada instante mais forte, na medida que a fêmea é a garantia de sobrevivência do seu filho. Esse então é um dos motivos que dificultam à mulher obter uma existência individual, ou seja, a própria maternidade não permite à ela reivindicar sua individualidade (Heuser; Salles, 2020).

É o que também se analisa na vida de Cecília, que na perspectiva de encerrar o ciclo da maternidade e decidir não ter mais filhos, ela se autoquestiona sobre sua existência, seu modo de ver e sentir a vida, os cuidados consigo e sua relação com a família. O momento de decidir entre ela e o marido era necessário, a angústia, o aperto no peito e os seus

pensamentos borbulhavam em busca de respostas, mas o sacrifício deveria ser feito por alguém.

Uma das questões fundamentais do feminismo diz respeito ao corpo, que é um dos elementos essenciais nas relações de poder entre os gêneros. Essa temática é central no conto “Desconcertos”, que aborda a discussão e o questionamento sobre a propriedade do próprio corpo. Cecília vive subjugada pela família, negligenciando sua própria aparência e vaidade, como ela mesma menciona: “sobrevivo sem batom e bolsa de pelica. Meu marido também acha” (Chein, 1983, p. 129). Isso evidencia o controle exercido sobre o corpo feminino e a imposição de um novo significado a ele, uma vez que historicamente o corpo da mulher é associado principalmente à maternidade.

Quando Cecília decide cobrar para fazer a cirurgia e se imagina gastando esse dinheiro nos cuidados consigo mesma, começa a se expressar, libertar suas dores e medos aprisionados e reprimidos dentro de si, entende-se que é muito mais que uma luta pelo direito de dispor do seu corpo, mas também consiste na garantia de liberdade para o corpo, coibido pelo controle social e mantido pelo padrão de sexualidade vigente, presente no matrimônio (Scavone, 2010).

“O parto em si é doloroso, é perigoso. O conflito espécie-indivíduo, que no parto assume um aspecto dramático, confere ao corpo feminino uma inquietante fragilidade” (Beauvoir, 1970, p. 50). A dor é uma experiência que faz parte do parto que ao mesmo tempo é física e emocional, afetando o indivíduo em sua totalidade. O momento do parto é um marco na vida da fêmea, que não se restringe apenas ao nascimento de uma criança, como também à transformação da mulher em mãe. A dor do parto então, integra esse momento de passagem e mudança, podendo adquirir sentidos e significados diferentes a cada mulher, como orgulho e superação, trauma e violência (Rezende, 2019).

Em *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), a francesa Elisabeth Badinter nos mostra de maneira bem clara que o amor materno inato é um mito, pois, ela destaca que, uma mulher pode ser “normal” sem ser mãe, e que toda mãe não tem uma pulsão irresistível a se ocupar do filho. A moral, os valores sociais e religiosos influenciam diretamente na posição e decisão da mulher em ser mãe. A antiga divisão sexual do trabalho teve uma grande carga de influência nas atribuições das funções da “maternagem” à mulher, e que, até recentemente, esta se configurava o mais puro produto da natureza.

Na década de 1960, quase quinze anos após a publicação de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, surgiu um importante movimento feminista que se espalhou rapidamente pelo mundo ocidental, com a finalidade de pôr em questão os fundamentos e

implicações sobre a concepção freudiana da feminilidade. Depois de um longo período sem voz, as mulheres buscaram por fim a essa situação e lançar luzes sobre os desejos ocultados há séculos e a opressão sexista que as provocava (Badinter, 1985).

Cecília enfrenta essa dimensão afetiva em sua experiência corporal, no nascimento de seus quatro filhos e após a laqueadura, misturando sensações, dores e sentimentos. Ao mesmo tempo que é uma experiência particular, a dor mostra-se enraizada na realidade corporal dos indivíduos de cada sociedade. A protagonista do conto, durante os seus quatro partos, sempre superou, controlou e reprimiu suas dores e sentimentos, nunca se expressando, sem grito ou escândalo. Entretanto, quando resolveu fazer a laqueadura, o seu *ethos* feminino buscou ser libertado, cansou-se do silêncio, rompeu valores de que mulher deve aguentar calada como se não sentisse dor, que deve se comportar civilizadamente como mulher de classe média. Ela chegou ao limite da sua dor, quebrou padrões sociais, libertou e modificou a perspectiva do *ethos* que antes transmitia, ou seja, de uma dona de casa e mãe que tudo suportava.

Nota-se que a narrativa elucida o processo de libertação e expressão feminina, em que Cecília inicialmente no conto tratava a beleza como algo fútil e sem importância, supérfluo. Naomi Wolf (1992) traz essa perspectiva feminina, em seu livro *O mito da beleza*, retratando a trivialidade com que mulheres veem os cuidados com a beleza, mas observando que o que está em jogo mesmo é a liberdade da mulher e a valorização da beleza feminina:

Muitas sentem vergonha de admitir que essas preocupações triviais — que se relacionam à aparência física, ao corpo, ao rosto, ao cabelo, às roupas — têm tanta importância. No entanto, apesar da vergonha, da culpa e da negação, é cada vez maior o número de mulheres que questiona se não se trata de elas serem totalmente neuróticas e solitárias, mas que o que está em jogo é relacionado com a liberação da mulher e a beleza feminina (Wolf, 1992, p. 11).

Portanto, a narrativa revela a luta que Cecília passa ao longo do conto em busca de assumir o domínio do seu corpo e dos seus desejos. Entretanto, muitos limites sociais ainda são impostos à vida de mulher, vivendo à mercê do marido, dona de casa e mãe, enfrentando “concertos e desconcertos” diários, superando medos e dores, em busca de uma vida melhor. Apesar de ter sido escrito e publicado na década de 1980, os profundos traços sociais abordados no conto ainda são relevantes nos dias de hoje, refletindo-se nas experiências de muitas mulheres contemporâneas que compartilham experiências semelhantes às de Cecília.

3.2. A mulher imersa em contos desviantes: entre os desatinos e a norma

Este segundo tópico é composto pela decomposição e identificação dos elementos dos contos considerados “desviantes”, pois fogem da linearidade da temática anterior. Esses contos também são protagonizados por mulheres, mas a religiosidade torna-se um elemento constante, juntamente com distúrbios psicológicos, que podem ser evidentes ou sutis. Os contos que fazem parte desta análise são: “Rosa Rosália”, “Ideias encontradas num desencontro de dois ou cinco”, “Pasquela”, “Joana e os três pecados”, “Carnaval, minha glória” e “Verdade plena”.

Rosa Rosália, personagem que dá nome ao primeiro conto a ser analisado, é uma mulher independente, liberada e ousada, que expressa a emancipação do corpo feminino. Chein traz por meio de Rosa Rosália a representação da beleza e da sensualidade feminina, do controle sobre seu corpo, e a liberação do desejo reprimido socialmente. Considerada e vista aos olhos da sociedade machista e patriarcal, como puta, a personagem percorre todo o conto em busca de alcançar a consumação do seu desejo.

Rosa Rosália expressa por meio de sua personagem o poder feminino, a autonomia de sua beleza, a liberdade de escolha, a ousadia, e o desejo. Combate, por contraste, o retrato da vulgarização da mulher sob o olhar masculino, e promove a quebra de padrões e os anseios sexuais femininos, haja vista que a personagem evidencia uma postura julgada e criticada socialmente.

Neste conto, tem-se a narração do percurso da protagonista Rosa Rosália, entre o desejo, o flerte e a consumação da relação amorosa com seu dentista, Dr. Teobaldo. A narrativa se inicia com a descrição da beleza de Rosa e sua preparação para se encontrar com “Teo”. Ao deixar o prédio, a protagonista acaba despertando a atenção do síndico e de sua mulher, do ascensorista e do dono da relojoaria, seu Tenório, que a chama de “puta gostosa”. Rosa Rosália se revolta e ameaça contar para a esposa do relojoeiro, a quem se refere como “puta legítima”.

No “encontro” em seu consultório, Teobaldo percebe que Rosa não precisa de tratamento, o que gera a indignação da protagonista, que insiste em ter algum problema. Utilizando suas habilidades para captar a atenção de Teobaldo, ela começa a visitar seu consultório regularmente, mesmo sem necessitar de cuidados dentários. Após agendarem uma radiografia, a narrativa revela que Teobaldo é cliente do banco onde Rosa Rosália trabalha e de como ela conseguiu o emprego, atribuindo-o à sua beleza. A narrativa desdobra uma série de informações acerca dos relacionamentos de Rosa Rosália, desde a descoberta de sua sexualidade na adolescência, aos 15 anos, até suas experiências mais recentes, nas quais ela se empenha em afirmar que não é “uma puta”.

A história avança para o dia em que Rosa retorna ao consultório de Teobaldo. Preparando-se para colocar em prática seu plano de seduzir o dentista, ela resolve antes consultar a cartomante Dinorá. Apesar dos avisos de Dinorá para que abandonasse a ideia de conquistar Teobaldo, Rosa ignora os conselhos, acreditando que sua cartomante estivesse “louca de tanta feitiçaria”. No consultório, Teobaldo finalmente corresponde ao flerte e propõe que se encontrem em um hotel, no sábado, às cinco horas.

Dinorá, então, envia sua filha ao apartamento de Rosa Rosália na tentativa, sem sucesso, de dissuadi-la de se encontrar com o dentista. No sábado, Rosa desperta radiante e começa a se preparar para o encontro (vai ao cabeleireiro, compra um esmalte e uma lingerie nova). Na hora combinada, eles se encontram e dão início à realização de seus desejos. Contudo, já despida, Rosa é surpreendida por outra mulher que a ataca de maneira brutal. A narrativa chega ao fim com o que aparenta ser o desmaio da protagonista antes aos golpes da bela mulher.

Assim, é possível observar que o conto se encerra com a protagonista sendo vítima da própria tentação. Com um tom trágico, há o ápice da consumação, a mulher retrocede à condição de vulnerável, de vítima e de submissa:

Você está nua. Ele a vê com mil olhos. Morde-lhe com mil bocas, mil dedos percorrem seu corpo. Não há nada lá fora. Há o aqui e esse momento. É esse o momento em que a porta se abre de vez. E se fecha. Uma bela mulher surgida dos infernos, aos gritos, atira-se sobre você, com os braços armados para a frente. Seus gritos são de um demônio. Os seus, Rosa Rosália, são balidos de cabra, dolorosos ao enxergar os seios aleijados, sem os mamilos, perdidos no tapete do quarto. Então você teve uma vertigem, ali mesmo (Chein, 1983, p. 32).

Do ponto de vista estrutural, destaca-se o narrador do conto. Trata-se de um narrador onisciente, cuja posição, em uma espécie de “fluxo de consciência”, penetra sutilmente nas lembranças e reflexões da vida da personagem. Ou, conforme a tipologia de Norman Friedman (2002), utilizando-se de “onisciência seletiva”, ou seja, o foco narrativo se restringe a uma só personagem, limitando-se aos pensamentos, sentimentos, percepções, sensações, memórias, fantasia e desejos da personagem principal.

O narrador refere-se, por vezes, à protagonista na segunda pessoa, usando “você”, sem uma distinção clara entre os discursos direto e indireto. Segundo Melo, Cardoso e Lima (2021), a posição do narrador do conto de Chein lembra os recursos utilizados pelo narrador da novela fantástica *Aura* (1962), do mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), em segunda pessoa:

Passou o tempo e você chegou à rua tranquila, onde um homem a esperava. Seu peito mal continha a respiração, você inspirou fundo, fôlego de mil gatos. A porta estava aberta. E o homem surgiu grande, ocupando o espaço branco. [...] Você já estava na cadeira, a boca aberta como a da cabra, ele, o seu homem, com um espelhinho, procurando no pré-molar uma cárie [...] (Chein, 1983, p.26).

VOCÊ LEU ESSE ANÚNCIO: UMA OFERTA DESSA NATUREZA não aparece todo dia. Você leu e releu o aviso. Parece direcionado a você e a mais ninguém. Distraidamente, você deixa a cinza do seu cigarro cair na xícara de chá que você estava tomando neste café sujo e barato. Você vai rereer. Procura-se jovem historiador. Limpo. Escrupuloso. Conhecimento da língua francesa. Conhecimento perfeito e coloquial. Capaz de desempenhar funções de secretário (Fuentes, 2001, p.4, tradução nossa *apud* Melo; Cardoso; Lima, 2021, p. 176).⁸

Diante destes dois trechos, destaca-se que teoricamente não há uma relação evidente entre as duas obras, mas a intencionalidade aqui referida é especificamente estrutural, o que gera uma proximidade no modo de escrita de ambos autores a respeito do uso da segunda pessoa do discurso para referir-se às personagens. E produz o efeito de proximidade do narrador com a protagonista, num tom de intimidade e conhecimento sobre sua vida e ações.

Quanto às personagens, é possível distinguir dois grupos. No primeiro, estão os personagens não nomeados: o relojheiro que assedia Rosa Rosália, o ajudante do relojoeiro, a filha da cartomante Dinorá, e, por fim, a mulher furiosa. No segundo, estão os personagens nomeados: o dentista Dr. Teobaldo, a cartomante Dinorá, e Rosa Rosália, protagonista. Ao se analisar esse primeiro grupo, observa-se que há a predominância de personagens planos, caracterizados com pouca variedade de atributos, e com baixo grau de densidade psicológica.

De acordo com Franco Junior (2009) e Forster (2005), tais personagens são marcados por uma linearidade no que se refere à relação entre os atributos que caracterizam o seu ser e o seu fazer. Levando isso em consideração, com exceção de Rosa Rosália, os personagens do segundo grupo, mesmo sendo nomeados, acabam demonstrando pouca profundidade. Dinorá, apesar de ser misteriosa, representa um arquétipo místico, sem uma exploração psicológica mais aprofundada. Já Teobaldo, "o dentista", possui suas características limitadas como objeto de desejo da personagem principal. Apenas Rosa Rosália, portanto, é dotada de complexidade de atributos no que se refere às tensões e contradições que caracterizam a sua psicologia e as suas ações, denominando-se uma personagem com tendência redonda. Ou seja, uma mulher muito bela e que, consciente disso, não mede esforços realizar seus desejos, em busca de prazer.

⁸ LEES ESE ANUNCIO: UNA OFERTA DE ESA NATURALEZA no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie mas. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de te que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tu rereerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario (Fuentes *apud* Melo; Cardoso; Lima, 2021, p. 176).

Em relação ao tempo da narrativa, apesar de ser possível identificar uma ordem cronológica, a já mencionada posição peculiar do narrador, que se utiliza da “segunda pessoa” e intercala discursos direto e indireto, aponta para um tipo de “fluxo de consciência”, com lembranças da infância de Rosa, como ilustrado nesse trecho:

Aos cinco anos, seu vizinho de cinco anos pediu que você tirasse a calcinha. Tirou. Ele tirou o short. Você sentiu vontade de se agachar. Ele mijou ali mesmo, borrifando seus pés de líquido e terra. A goiabeira tremeu suas folhas e um vento novo chegou. Seu corpo, Rosa Rosália, se agitou antes mesmo de ouvir o berro. A cabra nascera. E você saiu numa carreira doida (Chein, 1983, p. 29).

Nota-se que a referência à cabra é como um símbolo da emancipação do corpo feminino em busca do prazer sexual. A simbologia da cabra, no Nordeste, é utilizada como parceira na iniciação sexual do sertanejo. Isso, possivelmente deve ocorrer em muitos lugares interioranos. Torna-se claro que, pode haver aqui uma relação entre a figura da cabra e Rosa Rosália ser considerada “puta”, um sinônimo de mulher fácil. Observa-se, assim, que a imagem representativa da cabra aparece associada ao desejo e à ansiedade de conquistar o dentista e deleitar-se em prazer.

A técnica utilizada remete ao cinema, aproximando o espectador/leitor da personagem (“você”), reduzindo a distância entre o narrador, a personagem e o leitor. Aliás, como já se viu, uma das marcas do caráter híbrido da literatura contemporânea é a influência das técnicas desenvolvidas pelo cinema. Segundo Mota (1983), neste conto, Maria Helena Chein busca aproximar sua técnica narrativa aos recursos cinematográficos, ou seja, os cortes da narração unem-se às inserções de “*close-up*”, proporcionando ao leitor melhores condições de análise e participação no texto.

Destinando um olhar sobre a análise da narrativa, em “Rosa Rosália”, há o controle e o silenciamento do Eros, uma ponderação sobre a definição da mulher puta, e a desvalorização e o julgamento do corpo feminino. Segundo bell hooks:

O pensamento sexista ensinado às mulheres desde o nascimento deixou claro que o domínio do desejo e do prazer sexual era sempre e somente masculino, que apenas uma mulher de pouca e nenhuma virtude diria ter necessidade ou apetite sexual. Divididas pelo pensamento sexista entre o papel da madona e o de puta, as mulheres não tinham base para se construir sexualmente (hooks, 2018, p. 95).

Diante desse pensamento, observa-se os comportamentos da protagonista Rosa Rosália, que se caracteriza como uma mulher autêntica, vaidosa e sedutora, que não se limita até alcançar seu prazer e atrair o homem que deseja. Sempre profere veementemente que não

é puta e sim a mulher que escolhe o homem que almeja. Assim como nos trechos a seguir:

[...] porque não sou puta, puta é a que vai com quem não quer para receber dinheiro, enchendo-se de espermas de mil homens, você me conhece, escolhe o meu companheiro, prendo-o com meus dengos [...] (Chein, 1983, p. 27).

Eu não sou puta, puta é a que se deita com quem não quer, pelo dinheiro. Sou a que vê e escolhe (Chein, 1983, p. 29).

Além disso, bell hooks (2018) afirma que a liberdade sexual da mulher exige o conhecimento do seu corpo, e que elas se tornam verdadeiramente livres sexualmente quando se perceberem protagonistas com valor, e que não se condicionem a serem objetos de desejo dos homens. Rosa Rosália transmite esse empoderamento em diversos momentos no conto, como:

Apenas o vestido verde colado ao corpo, os seios semi-escondidos, uma rosa nos cabelos e pronto (Chein, 1983, p. 25).

E você se entortou para lá e para cá, movendo a bunda com maestria sob o vestido colado ao corpo, jogando a cabeça, confiante no seu entusiasmo de fêmea bem-sucedida (Chein, 1983, p. 28).

A partir do exemplo da protagonista, hooks reafirma que a mulher detém o direito de expressar o seu desejo sexual à medida que o espírito as move e de encontrar no prazer um *ethos* de afirmação da vida.

Entretanto, uma mulher que tem seus desejos expressos e liberados em algum momento encontrará a intersecção entre seu desejo e seu medo. Rosa Rosália aparentemente percorre todo o conto de forma decidida, corajosa e impetuosa na arte de conquistar Teobaldo. Contudo, infelizmente, ao findar do conto é surpreendida por outra mulher que a ataca agressivamente, humilhando-a, e reduzindo-a à condição de amante ou mesmo de uma suposta “puta”.

Pretende-se então, estabelecer um parâmetro entre a mulher liberal e a que é considerada puta. Segundo Luiza Margareth Rago (1985) visa-se determinar uma linha divisória nítida entre a prostituição institucionalizada e tolerada e a clandestina, que deveria ser eliminada. O ideal de puta para os regulamentistas e para a sociedade é a mulher recatada e dessexualizada, que apenas cumpre seus deveres profissionais, porém sem sentir prazer e sem gostar de sua atividade sexual.

No conto, o posicionamento de Rosa Rosália difere desse contexto da prostituição. Pois, ela busca simplesmente saciar seu desejo, não sendo apenas portadora de sentimentos e emoções, mas também é dotada de uma ampla e diversa capacidade de pensar, questionar e de

brigar pelo homem que quer. Essa posição revela, segundo Rago (1985), a recusa do modelo de feminilidade instituído pelo imaginário social. Assim, a luta pela emancipação da mulher não se restringe apenas à reivindicação para se acender na esfera pública, mas principalmente a uma questão de ordem moral, que se trata da necessidade da mulher se libertar do modelo conservador e patriarcal que lhe é imposto.

O processo de iniciação sexual de Rosa Rosália desde a infância gerou marcas significativas ao longo de sua formação, no entanto, a cada fase uma nova experiência, assim conforme afirma Simone de Beauvoir, “[...] as experiências eróticas da jovem não são um simples prolongamento de suas atividades sexuais anteriores; têm muitas vezes um caráter imprevisto e brutal; constituem sempre um acontecimento novo que cria uma ruptura com o passado” (1967, p.109).

Nas condições que a protagonista vivencia ao longo da narrativa, compreende-se que a iniciação erótica da mulher não é fácil. A relação do corpo feminino nesse processo de se descobrir e libertar seus desejos é a constituição de um corpo que vive sua sensualidade em sua totalidade e que busca usufruir desse prazer, transmitindo isso ao leitor, por meio, de um discurso marcado por sensações e representações da vivência de uma experiência erótica. Associa-se então essas características às de um corpo liberado, ou seja, a mulher tem a sua liberdade de escolha, repaldada pelo amadurecimento, pela longa e dura aprendizagem.

No conto “Ideias encontradas num desencontro de dois ou cinco”, a protagonista é Gema, uma jovem que pinta suas unhas de roxo e se encontra imersa em uma crise existencial. A narrativa, rica em metáforas e elementos poéticos, explora as dualidades, escolhas e desejos que a vida oferece. Com um tom sentimentalista e existencial, o conto aborda a problemática da existência humana, refletindo sobre as marcas deixadas pelo tempo e os valores que emergem dessa realidade.

Ao final do conto, aparece um suposto amor, a presença masculina é revelada sutilmente, expressando uma crise de sentimentos e a falta de pertencimento da personagem em relação a ele. Gema é considerada a feiticeira de homens, e o narrador a descreve de modo ousado e valorativo sobre sua beleza, trazendo à tona a liberdade da mulher e o seu espaço social. Em relação ao título, a numerologia que o 2 e o 5 vem expressar podem conciliar com a possível interpretação do conto. Número 2 significa aquele que traz o equilíbrio a uma realidade dual e de contrastes. E o número 5 é o símbolo do homem e do universo, da ordem, da perfeição e dos cinco sentidos. E o número 7, ou seja, a soma de 2 mais 5, refere-se ao mistério e à reverência, sendo considerado o arquétipo da introspecção, do conhecimento e da busca pela verdade oculta.

Do ponto de vista estrutural, destaca-se a presença de um narrador onisciente, cuja posição, em uma espécie de “fluxo de consciência”, refere-se, por vezes, à protagonista como “você”, assim como no conto “Rosa Rosália”. A cena narrativa é utilizada para a inserção de diálogos, marcado pelo discurso direto e pela dinamização das ações. Ou, conforme a tipologia de Norman Friedman (2002), assume a posição de “onisciente neutro”, haja vista que, esse foco narrativo visa a caracterização das personagens, descrevendo-as e explicando-as para o leitor. O narrador não tece comentários, permanece neutro, embora sua presença sirva de mediação entre o leitor e a história narrada.

Quanto às personagens, é possível distinguir dois grupos. No primeiro, estão os personagens não nomeados: a irmã de Gema, caracterizada como a irmã de cabelos amarelos, e um homem, que apresenta ter uma pequena conexão com a protagonista. No segundo grupo, estão os personagens nomeados: que se restringe apenas a personagem Gema.

Ao se analisar esse primeiro grupo, pode-se observar a caracterização de personagens planos, ou seja, dotados de pouca variedade de atributos, de modo superficial. Considerando isso, compreende-se que Gema, apresenta um maior grau de densidade psicológica, no que se refere aos atributos que caracterizam o seu ser (psicologia) e o seu fazer (suas ações), descritos de modo simbólico.

Desse modo, pode-se concluir que Gema representa a essência, o coração, um ponto central da existência. É somente a partir dessa compreensão, proveniente do núcleo e de sua propriedade, que a verdade pode emergir: “[...] a palavra foi escolhida e é aí que espera instalar sua ponte para vir para fora e descobrir que um mais um podem ser dois” (Chein, 1983, p. 38).

Neste conto, a perspectiva existencial é expressa através da simbologia do nome da protagonista, Gema, que Maria Helena Chein escolheu de maneira gráfica e simbólica. De acordo com o dicionário de nomes, o nome Gema tem suas raízes na língua espanhola e é associado ao significado de “pedra preciosa” ou “joia”.⁹ Essa denominação é frequentemente relacionada a algo que é valioso e belo. No campo da mineralogia, Gema refere-se a todo material usado como adorno pessoal ou de ambientes, caracterizando-se pela beleza, durabilidade e raridade.

Diante disso, há uma conexão simbólica deste nome com a trajetória da história, na qual a protagonista se encontra imersa em um contexto de dualidade e anseios que a vida proporciona. A narrativa revela um tom sentimental e existencial, explorando as questões

⁹ Conforme a Revista Crescer. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/guia-de-nomes/gema/>
Acesso em: 17 jan. 2025.

relativas à existência humana. Gema, conforme os significados sugerem, irradia uma essência de beleza e raridade, que se manifesta tanto em seus monólogos quanto nas interações com outros personagens, representados aqui pela irmã e pela suposta figura masculina presente em sua vida. Isso pode ser observado, nos excertos a seguir:

E não deseja agradar a ninguém, rindo quando não tem vontade, falando de rosas e estrelas, quando está pensando em estrumes e vacas no frigorífico. Não vestirá sedas e rendas quando se encontra melhor num vestido de algodão cheio de florzinhas cafonas. Vai se esquecer por ruas e botecos, quando deveria estar em casa assando filé e fritando batatas. Porque há uma loucura em tudo o que faz, mesmo existindo a lógica de um mais um não são dois (Chein, 1983, p. 35).

Então ele, que lhe telefona às duas da manhã, para perguntar se o seu sonho daquele sono era cor-de-rosa, Gema, soube que era preto com bolinhas brancas e ele não estava dentro dele, porque nunca esteve em você. E perguntaram à Joana ou Ana ou Paulo, se você era feiticeira de homens, com sua boca de doce de goiaba e traseiro arrebentado, souberam que a flor é colhida enquanto é tempo. Não é o homem ou a mulher que a arrebenta ou a completa. É o ser (Chein, 1983, p. 37).

Segundo Olival (1992), o nome, escrito com letra maiúscula, adquire uma conotação enriquecida, contribuindo para a construção de um diálogo utópico. Isso pode ser observado no fragmento:

Meu primeiro pedido, será um ovo maior que você, com dois braços e uma boca. Oco. Nele estalarei os dedos a cada idéia brilhante, recitarei poemas para a cidade inteira e todos receberão ovos quando sentirem fome de pão e paz (Chein, 1983, p. 36).

Quanto ao tempo da narrativa, não é possível identificar uma cronologia, pois a narrativa se constitui de monólogos marcados por um diálogo metafórico e poético, em que a voz narradora dirige-se a um “você”, quando na verdade se manifesta em preparar o leitor para uma decodificação da leitura existencial.

Não busque no pão a paz
A paz vem de si mesmo
enrolada em gritos e sussurros
esprimida entre vísceras e latitudes
teimosa na dificuldade central
do pensamento.
Não busque a paz
a paz vem de si mesmo
deixe que surja
das emaranhadas teias
construídas nos minutos
do seu dia.
Solte a ideia¹⁰

¹⁰ A palavra ideia foi atualizada segundo o novo acordo ortográfico, pois, no livro ainda consta segundo o antigo

veja sua casa
e não a do outro
[...] (Chein, 1983, p. 36)

Eis aqui, a proposta de Chein, que consiste em utilizar a literatura como uma das abordagens para universalizar a questão humana, imersa no cerne da narrativa, o que se torna evidente desde o início do conto. Além disso, é possível notar como a autora aborda a infância, apresentando-a como um enigma e um espaço onde ações, palavras e gestos ficaram registrados na memória. Essa infância, que retorna de maneira persistente e delicada, marca o discurso narrativo, ao transmitir a certeza de que o passado deixa suas cicatrizes através de valores em conflito duais/ paradoxais: Ontem X Hoje, Passado X Presente, Luz X Sombra, Carne X Corpo. Um embate que se repete e se recria neste “[...] conto de faz de conta” (Mota, 1983, p. 10).

Considerando a simbologia que emerge deste conto, entende-se que a cor roxa do esmalte que Gema sempre pinta suas unhas expressa a cor do misticismo, da transmutação e da espiritualidade. Esta cor transmite a sensação de tristeza e introspecção. Estimula o contato com o lado espiritual, proporcionando a purificação do corpo e da mente, e a libertação de medos e outras inquietações.¹¹

A abordagem desse conto sugere uma perspectiva existencial, na qual é possível tecer algumas chaves de ideias para a leitura da narrativa. O existencialismo é uma corrente filosófica que aborda sobre a liberdade individual, escolha e responsabilidade. Argumenta que os indivíduos criam o significado de suas existências por meio de suas ações e decisões, não pela busca de verdades universais. Jean-Paul Sartre, com seu conceito de “existência precede a essência”, evidencia essa visão, defendendo que somos livres para definirmos quem somos.

O conto manifesta esses elementos na intenção de trazer ao leitor a presença desse existencialismo na vida da protagonista, na medida que o narrador revela traços da infância com um paralelismo da vida adulta, mesclando a leveza da inocência e o peso das responsabilidades. Isso pode ser verificado nos trechos a seguir:

Era preciso tudo isso para sair, vir para fora, Gema. Sentada nesta cama alta, alta cama sem costume algum, ficar imaginando coisas, tecendo teias de nervos finos e desconstruídos, no verde do seu dia, onde o toque de um talher acelera a hora (Chein, 1983, p. 35).

Fechou-se o cerco. O cigarro foi aceso e você não fumou. Não era seu. E na sombra que o outro lhe faz, resta a brecha do lado esquerdo para você respirar sua cota de

acordo.

¹¹ Conforme o site Significados. Disponível <https://www.significados.com.br/cor-roxa/>. Acesso em: 19 ago. 2024.

oxigênio. No entanto a ideia já não é a mesma, a palavra foi escolhida e é aí que espera instalar sua ponte para vir para fora e descobrir que um mais um podem vir a ser dois (Chein, 1983, p. 38).

Apesar de que a narrativa apresente uma visão existencial e reflexiva sobre a vida e as relações humanas, a autora Maria Helena Chein constrói um narrador que tece minuciosos comentários sobre o corpo feminino. A respeito disso, segundo Elódia Xavier (2021), é essencial notar que a emancipação do corpo enquanto fonte de prazer se desenvolve em conjunto com a emancipação socioexistencial das mulheres no contexto androcêntrico, evidenciando que a liberdade deve ser conquistada em todos os âmbitos.

No conto, Chein retrata a sensualidade de Gema marcada com características sedutoras e provocantes, evidenciando traços de uma possível liberdade no contexto da narrativa. Assim como foi descrita, “a feiticeira dos homens, com sua boca de doce de goiaba e traseiro arrebitado. Não é o homem ou a mulher que a arrebita ou a completa. É o ser” (Chein, 1983, p. 37).

A partir dessa análise, é possível deduzir que Gema possui uma essência de poder e controle, tanto sobre seu próprio corpo quanto sobre suas escolhas. Ao ser reconhecida como a feiticeira dos homens, isso implica que ela manifesta uma força feminina e se torna um símbolo de resistência às pressões sociais. Relacionando a perspectiva existencialista à emancipação feminina, esse trecho destaca que Gema, tal como a simbologia do seu nome indica, possui uma constituição única em seu ser, mas sua existência é flexível. Isso significa que a protagonista tem a autonomia para decidir quem deseja ser, enfatizando a liberdade feminina.

No conto “Pasquela”, a construção argumentativa do discurso refere-se ao *ethos* religioso. Segundo Neiva (2015), a narrativa compara a Semana Santa ao sofrimento feminino praticado na época como se a penitência nela contido pudesse expressar o martírio expresso no contexto histórico das mulheres, ao mesmo tempo, que tenta mostrar o anseio de liberdade. O título do conto, apesar de uma modificação na linguagem, expressa elementos que conciliam diretamente com a temática da narrativa. A pascoela simboliza o prolongamento do próprio domingo de Páscoa, numa atitude festiva da igreja e dos fiéis, podendo dizer que representa uma espécie de diminutivo da palavra Páscoa. Estruturalmente, o conto mescla o diálogo interior da protagonista com os discursos diretos, possibilitando o narrador assumir a problemática da personagem ao falar por ela e com ela.

A narrativa se inicia com a descrição da realidade de Teodora, uma mulher que vive imersa a uma realidade conturbada e sem tempo. O processo narrativo avança com um fluxo

de informações sobre sua infância e a importância da religiosidade em sua vida, representada com fervor pela Semana Santa. Sua meninice tão presente dentro de si, agora é afogada por compromissos e problemas, perdida na imensidão existencial.

Em meio a essa realidade, de angústia e perturbação, Teodora resolve ir à missa que a tantos anos lhe fazia falta. Em um súbito momento, ela se vê diante da Semana Santa, sem saber se é quinta, sexta ou sábado, mas instintivamente sabe que deve ir. Durante a celebração, as lembranças de sua infância vêm à tona, assim como o sentimento de devoção e respeito aprendido com sua mãe.

O choque de realidade entre seu passado e a realidade atual como mãe a marca profundamente. Se entristece em ver que seu filho não tem consciência e o mesmo sentimento religioso que regeu sua vida. As suas experiências de infância, nas orações, nos cantos e nas procissões se perderam, hoje, seu filho, jamais viu o perdão.

A Semana Santa chegou ao fim, na segunda-feira tudo recomeçou novamente, “o ciclo infernal dos dias e das noites”, movido pelo trabalho, pela escola das crianças, pela velocidade, pela gasolina, pelo preço do feijão, pelo ônibus, pelas contas e pelos compromissos. O que resta agora é apenas o ovo de páscoa, recheado de balas e bombons e coelhinhos estampados no papel celofane. Ontem foi o domingo da Ressurreição e ela nem se lembrou, só veio à mente que a Semana Santa acabara.

Do ponto de vista estrutural, destaca-se a presença de um narrador onisciente, cuja posição estabelece a ligação de um conjunto de monólogos, mesclando o diálogo interior da protagonista com os discursos diretos. Ou, conforme a tipologia de Norman Friedman (2002), utilizando-se do foco narrativo “Autor onisciente intruso” e refere-se, por vezes, ao protagonista como “você”.

Este foco narrativo é marcado por um narrador que adota um ponto de vista que transcende o tempo e o espaço, possui um conhecimento completo sobre a história, a personagem, o encadeamento das ações e o desenvolvimento do conflito dramático. Ele assume uma posição intermediária entre o leitor e os eventos narrados, apresentando seu posicionamento em relação à trama e aos elementos que a compõem, como comportamentos e valores sociais (Friedman, 2002).

Mesmo ao tentar reconstruir a narrativa e desviar do caráter prosaico do tema, Maria Helena Chein ocupa-se do espaço narrativo com fragmentos de situações, dispostas na posição vertical. Em última análise poderiam ser considerados como poesia, mas que, no fundo, o que exprimem de fato são a monotonia da vida contemporânea, com o desejo e a vontade colidindo nas limitações do cotidiano (Mota, 1983). Conforme pode ser percebido no

fragmento a seguir, a presença do hibridismo na narrativa:

PERDÃO PIEDADE
 MEU JESUS, PERDÃO
 OUVI OS NOSSOS ROGOS
 TENDE COMPAIXÃO (Chein, 1983, p. 53).

- Deus, tende piedade de nós.
- O homem, vítima de sua capacidade.
- Deus, tende piedade de nós.
- O homem e sua ambição.
- Deus, tende piedade de nós (Chein, 1983, p. 54).

Diante disso, é evidente a presença de duas invocações que se revelam ao leitor através da narrativa, transmitindo a sensação de um pedido e um clamor emanados da protagonista. O enredo, então, coloca a personagem imersa em suas recordações de devoção e do impacto que isso teve em sua vida. Maria Helena Chein, em um tom reflexivo, explora a influência da religião na vida das pessoas, especialmente das mulheres. Destaca-se um sentimento de arrependimento e culpa pela mudança de conduta, além dos efeitos gerados pelo afastamento da igreja. Essa reflexão mental afeta a protagonista, que relembra o quanto foi fiel e assídua em suas práticas, contrastando com seu atual quase desapego religioso.

Segundo Olival (1992, p. 82), “em ‘Pasquela’, a reiteração e, finalmente, o choque das imagens, passado *versus* presente e o simbolismo de seus valores dirigem a vida da personagem”. Comparando a Semana Santa de antigamente, da década de 1970 e 1980, que evoca a inocência da infância, e seu rico imaginário, com a Semana Santa contemporânea de apenas quatro dias, enraizada na realidade pragmática do mundo atual, em que as preces perdem espaço diante do hedonismo, a discrepância se transforma em uma experiência perturbadora. A Paixão adentra o coração e a mente do leitor, deslocando-se das tradições culturais para provocar reflexões oriundas da vivência cotidiana.

- Cena do passado:

Então me dei conta de que era Semana Santa, sexta-feira, o capeta solto no mundo, meu Deus, que arrepio, o capeta solto. Por isso minha mãe nos fazia comer jiló assado, de manhã, com café (Chein, 1983, p.52).

- Agora, o presente:

Você se interrogava, me interrogava. Não é o capeta, lhe disse, apenas a perspectiva dos entraves. Ora, os entraves de todo dia, o seu desespero às seis horas da manhã, o correr para se digladiar e vencer. Maria, acenda as luzes que não enxergo bem, você falou. Ninguém enxerga bem. Todos precisam acender as luzes, as suas luzes,

lâmpadas, lampiões, velas ou lâmpadas. Importa que alumiem o ponto certo. Haverá sempre um ponto a ser descortinado, borboleta forçando o casulo, tentando a continuação do princípio, tentando os limites num vôo ou numa queda. Importa acender as luzes (Chein, 1983, p. 55).

Neste conto, a religiosidade clama por liberdade. Este elemento é fundamental para compreender o significado da Semana Santa, uma tradição que se perdura ao longo dos anos. O conto vai além de uma mera descrição litúrgica, ele apresenta um chamado existencial e também transcendental, destacando um percurso repleto de inseguranças e desafios que evidenciam as fragilidades humanas e acentuam ainda mais as limitações impostas às mulheres. Isso torna-se claro quando o narrador revela um desejo quase irremediável de lidar com os conflitos da personagem, na esperança de acender luzes, lâmpadas, velas ou qualquer fonte de iluminação que possa guiar para um caminho libertador (Neiva, 2015).

Nesse contexto, observa-se que, segundo bell hooks, “o feminismo foi e continua sendo um movimento de resistência que valoriza a prática espiritual. E apesar do sexismo das religiões dominadas pelos homens, as mulheres encontram em práticas espirituais um lugar de consolo e um santuário” (hooks, 2018, p. 112). Na narrativa, a protagonista Teodora permeia seu fluxo de consciência em uma ligação entre seu passado e o seu presente, de modo autorreflexivo pondera o valor e o peso que a religião tem em sua vida e os efeitos do seu afastamento. Além de expressar um sentimento de culpa pela criação dos filhos, e eles aparentemente terem “se perdido” no mundo. Conforme o trecho a seguir:

Então você está no ponto inicial de sua vida. No começo, no comecinho. A infância colhida a todo instante. Sua meninice tão presente, que o corpo se enrijesse às vezes contra. Contra o que, Teodora? Por isso os pesadelos? Os filhos perdidos, você aflita no seu sono, procurando, angustiando-se, a respiração opressa, ah! ah! ah!, você sendo sacudida, sacudida, acorde, Teodora. O corpo mole, a cabeça pesada. VOCÊ ACORDOU. E então chorou dentro do peito. Esse peito sofrido, esse peito de desejos e promessas, esse peito ofegante nas bronquites de antes e de agora, esse peito de Teodora, que você tão bem conhece (Chein, 1983, p. 51).

Constata-se que a mulher tem sido profundamente impactada pelos dogmas estabelecidos pelo cristianismo, o que influencia seu comportamento. É responsabilidade da mulher manter um compromisso religioso, que inclui orações, cultos ou missas aos domingos, e reuniões de carácter religioso em casa. Além disso, espera-se que ela se comporte de maneira condizente com os ideais de uma cristã pura, íntegra e sem pecados. Essa é uma perspectiva que gera desconforto e angústia em Teodora, pois ela sente que o seu afastamento da igreja e dos princípios religiosos a torna uma atea, e no seu inconsciente se martiriza por não ensinar seu filho o caminho da fé.

Na esfera religiosa, os dogmas existentes ajudam a moldar o desenvolvimento da mulher, pois cuja prática impõe um padrão de comportamento social que é, evidentemente, centrado na moralidade e nos bons costumes. Esse padrão estabelece diretrizes que vão desde a vestimenta feminina até a maneira como devem sorrir. Sá (1966, p. 2015), destaca que, “a hipocrisia religiosa estanca todas as fontes espirituais, aniquila as intenções retas e puras. Às vezes é sutil, intocável, mas aflora nas ações humanas. Suas vítimas têm dela consciência mais ou menos nítida”.

Diante disso, a construção social dos indivíduos nas sociedades é mediada por grandes sistemas e instituições. Tem-se o Estado, a família, a escola e a religião como exemplos de instituições que possuem fundamental importância na construção da subjetividade do sujeito e suas repercussões superam a barreira do individual, isto é, podem ser percebidas pela sociedade. A religião, devido ao caráter institucional, controla e dita normas e valores que regulamentam a vida em sociedade. Obtém um peso ainda maior sob a conduta feminina, pois, a mulher, ao se desviar dos princípios religiosos, é vista como um ser vulnerável ao pecado.

Além disso, por meio dos ensinamentos e tradições, as religiões, aqui no conto em questão representado pelo catolicismo, possuem um papel relevante na manutenção da hierarquia e no reforçamento da divisão social de gênero. Contudo, faz-se necessário pontuar que a internalização e a adesão de ensinamentos, princípios e crenças religiosas, como exemplo, o contexto da Semana Santa, estão relacionadas com uma extensão do envolvimento religioso e não com a religião em si. Conforme Hannover et al. (2018) afirmam, “a religiosidade pode ser entendida a partir da importância que o sujeito atribui às suas crenças religiosas” (Hannover *apud* Maia; Souza, 2022, p. 200).

Nesse conto, pode ser observado também algumas simbologias das cores que emerge da Semana Santa, proporcionando uma contribuição para a reflexão da narrativa. Conforme o trecho a seguir: “Ficou o branco, o preto e o vermelho do meu Perdão” (Chein, 1983, p. 53).

De acordo com CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, o branco, simboliza a alegria cristã e o Cristo Vivo. Usa-se na solenidade do Natal, na Quinta-Feira Santa, na Vigília Pascal do Sábado Santo, nas festas do Senhor e na celebração dos santos. O preto encontra-se em desuso e simboliza a morte. Usado em funerais, o preto vem sendo substituído pela cor Roxa. Pode-se utilizar na celebração de Finados. O vermelho simboliza o fogo purificador, o sangue e o martírio. É usado no Domingo da Paixão e de Ramos, na Sexta-Feira da Paixão, no Domingo de Pentecostes e na celebração dos mártires, apóstolos e evangelistas. E, por fim, vale lembrar também a simbologia da cor roxa, que se refere à

preparação, à penitência ou à conversão. Usa-se no Advento, na Quaresma, na Semana Santa e na celebração de Finados, como também nas exéquias.¹²

O conto “Joana e os três pecados” é uma narrativa circular composta por partes (blocos de falas) enunciadas pela Joana, Maria das Graças (mãe), o personagem Aquele e finaliza com o posicionamento de Joana novamente. O enredo é centrado na obsessão de Joana em contar janelas, que em uma conversa com um médico, supostamente um psicanalista, e os percalços dessa mulher desde a sua infância até chegar à obsessão pelas janelas.

Maria das Graças e Aquele são testemunhas das maldades e pecados cometidos por Joana na infância que constantemente matava e espremia os pintinhos às escondidas. Na adolescência, Joana teve apenas um namorado, que inicialmente encarou sua obsessão por janelas como uma brincadeira, entretanto essa compulsão só aumentou e ocasionou o fim do relacionamento.

A autora traz para o conto uma reflexão sobre o inconsciente, a mente humana. Além da fixação, das manias, toques e vícios que atravessam a vida dos indivíduos, Joana representa a presença da mulher incompreendida, em uma catarse humana, liberando emoções e tensões reprimidas, comparável a uma ab-reação. Ou seja, diante da conversa com o psicanalista, Joana teve uma descarga emocional que liberou ondas de sentimentos e emoções que foram acompanhadas da recordação traumática de sua infância e adolescência.

A estrutura narrativa do conto, que dá nome ao livro, é o modelo circular. A protagonista, Joana, inicia sua conversa com o psicanalista ao revelar sua obsessão por contar janelas, e procura fazê-lo entregue à “prática de expurgação mental” (Mota, 1983). Dando continuidade à construção narrativa, a história avança para um segundo segmento, pois não se pode estritamente considerar capítulos quando nos referimos a contos. Essa parte é marcada pela fala esclarecedora de Maria das Graças, mãe de Joana, seguida por um personagem de nome desconhecido, chamado simplesmente de Aquele. O conto se encerra com o retorno da fala de Joana, que, ao concluir seu relato, fecha o ciclo narrativo e resgata as referências a fixações mentais, transformando o foco da narrativa em uma crítica social ou um apelo à compreensão da condição humana.

Conforme Olival (1992), a abordagem metodológica que incorpora diferentes vozes para narrar a personalidade de Joana enriquece a estrutura do conto, revelando uma técnica

¹² Conforme o site da CNBB. Disponível em <https://www.cnbb.org.br/saiba-quais-sao-as-cores-das-vestes-liturgicas-e-seus-significados/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

cinematográfica que demonstra uma preocupação ideogramática contemporânea, ao mesmo tempo em que apresenta os desdobramentos narrativos com clareza e profundidade.

Essas técnicas cinematográficas importadas para a literatura geram neste conto efeitos de montagem paralela, cortes bruscos, simultaneidade de ideias, descrições detalhadas de cenas e personagens e a criação de uma narrativa não linear. Além de explorar diferentes perspectivas temporais, como os *flashbacks*.

Mota (1983) sugere que a indefinição em relação ao nome do co-responsável pela desintegração psicológica de Joana pode ser um indício de uma indeterminação intencional, já que a responsabilidade estaria atrelada à confluência de múltiplos fatores. Diante disso, ressalta-se o valor do nome para um indivíduo, assim, como para a personagem narradora que inicia o conto dizendo “Joana é o meu nome”. Diante desta afirmação, há indícios da importância que esse nome exerce na protagonista, marcado por um *ethos* feminino com anseio de liberdade e emancipação.

É delegada à voz uma personagem que se identifica como “sou aquele que via Joana, pelo muro, da frente, pela porta da cozinha, amigo velho da menininha loura”, que segundo Neiva (2015), demonstra que o personagem Aquele possuía uma certa intimidade com Joana, ao ponto de esconder seus segredos/pecados. O mesmo traz à tona para o leitor o nome completo de Joana (Joana D’Arc de Santana), narrando um episódio acontecido no evento do grupo Escolar Machado de Assis em Anicuns, onde Joana se preparou e apresentou um número artístico de dança, canto e declamação de poesia. Tais ações, surpreenderam a todos, inclusive sua mãe, que acreditava que sua única habilidade era matar os pintinhos.

A referência de seu nome faz uma alusão a Joana D’Arc, uma camponesa que teve participação relevante na Guerra dos Cem Anos, liderando as tropas de Carlos VII em conquistas importantes. Capturada pelos ingleses, foi julgada e condenada à morte na fogueira por bruxaria, sendo executada aos 19 anos de idade. No século XX, teve sua imagem reabilitada e hoje é um dos grandes nomes da história francesa.¹³

Além dessas características que remete a uma perspectiva histórica, simbólica e religiosa da mulher aos olhos de uma sociedade patriarcal, machista e conservadora, destaca-se a utilização de técnicas de escrita adotadas por Chein em outros contos. Tem-se como exemplo: a menção ao conto “Nos limites do outro”, a incorporação de versos livres, mesclando a prosa com elementos da poesia lírica. Destaca-se aqui também a semelhança estrutural ao poema de Manuel Bandeira, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de 1930.

¹³ Conforme o site *World History*. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-16982/joana-darc/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

Então a senhora,

gritou
sentiu as pernas se afrouxarem
falou um palavrão
chorou um pranto convulso
abraçou a filha (Chein, 1983, p.86).

Além disso, menciona-se também a relação com o conto “As três mulheres do sabonete Araxá”, marcado pela presença de uma ordenação semelhante a uma lista, enumerando os lugares onde Joana poderia estar escondida, após matar os pintinhos. Isso, pode ser verificado no fragmento a seguir:

Ela poderia estar:
- no quarto
- na dispensa
- encima da mangueira
- atrás da casa (Chein, 1983, p. 87).

A última referência híbrida, a ser citada aqui, que remete a um outro conto é em relação a “Carnaval, minha glória”, assinalado pela presença de uma suposta reportagem em meio ao fluxo narrativo, proporcionando uma quebra na narração. Conforme pode ser observado neste trecho:

Se houvesse um jornal na cidade, a reportagem sairia assim:

MENINA ARRANCA APLAUSOS
DO POVO DE ANICUNS

Na festa que o Grupo Escolar Machado de Assis ofereceu ao prefeito, Sr. Agenor da Silveira, a menina, Joana D’Arc de Santana, empolgou a todos com vários números, onde dançava, cantava e declamava. Ela própria se preparou. A mãe não sabe como, pois, nada vira (Chein, 1983, p. 85).

Diante disso, vale ressaltar que os três pecados de Joana se caracterizam como supostas compulsões levando à suspeita de um desequilíbrio mental: furar a garfos os pintinhos do quintal, fato ocorrido na infância; contar janelas, porque eram estáticas, não se deslocavam e isto a chamava sua atenção e a última, talvez em um estágio de amadurecimento, a compulsão era em saber o que ocorria por trás das janelas, o que a levava a invadir apartamentos alheios, na necessidade de constatar o que acontecia nessas vidas.

Em relação à simbologia do nome Joana, refere-se a um nome caracterizado pela subversão, da santa e da injustiçada. Entretanto, o que se observa a partir dos comportamentos

dessa mulher na narrativa é a presença de traços anormais, caracterizando um perfil de psicopatia, desde a infância.

Ou seja, segundo o *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM IV)¹⁴, classificação dos transtornos mentais feita pela Associação Americana de Psiquiatria, o indivíduo com o chamado transtorno da personalidade antissocial, psicopatia ou sociopatia desenvolve características de um comportamento marcado pelo padrão invasivo de desrespeito e violação dos direitos dos outros que se inicia na infância ou começo da adolescência e continua na idade adulta. No transtorno da conduta, assim chamado somente para quem o apresenta durante a infância, há um padrão de comportamento repetitivo e persistente, que consiste na violação de normas e regras sociais importantes e adequadas à idade.

Note-se que a referência a esse transtorno psicológico, equiparando a loucura, vivido por Joana, no conto de Maria Helena Chein, assemelha-se com a obsessão de Fortunato, personagem do conto *A Causa Secreta*, de Machado de Assis (1994). Como se sabe, o conto faz uma crítica à condição humana, ao apresentar uma figura incomum, inesperada e um tanto peculiar: um homem com tendências sádicas, que se distancia do realismo dos arquetípicos sociais.

A narrativa se concentra na amizade entre Fortunato e Garcia, dois homens envolvidos em um contexto de adultério e violência. Gradualmente, a intrigante causa secreta logo é desvendada por Garcia, que, ao flagrar seu amigo se deleitando ao torturar um rato que lhe levava um documento importante, conclui que Fortunato tem enorme prazer em contemplar o sofrimento alheio. Garcia expressa que ele não sente: “Nem raiva, nem ódio, tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética” (Assis, 1994, p. 06).

A partir desse fragmento, correlaciona-se ao contexto vivenciado por Joana, visto que ela se considera perturbada, louca e com um problema ainda não identificado. A protagonista vai ao psicanalista em busca ajuda, conforme se comprova no trecho a seguir:

- Há quanto tempo isso a perturba?
- Esse é o termo, perturba. Estou perturbada, louca.
- Por favor, Joana, não agrave a situação.
- É como me sinto. A cabeça cansada (Chein, 1983, p. 79).

¹⁴ Conforme o site <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2010/04/19/psicopatia-transtorno-comeca-na-infancia-ou-comeco-da-adolescencia>. Acesso em: 26 jan. 2025.

Entretanto, a principal distinção em relação à Joana é que Fortunato, enquanto figura masculina, não admite estar louco, ou mesmo ter algum descontrole psicológico. O conto termina com a visita da implacável tísica à esposa de Fortunato, que adoece, perde forças e acaba por falecer, assistida pelo incansável marido que não derrama uma lágrima sequer.

Na narrativa, Joana perante o psicanalista demonstra uma condição precária e inconclusa de sua identidade, que segundo Zygmunt Bauman (2005) se caracteriza como “identidades em movimento”, reflexos que remetem ao “líquido mundo moderno”. Em complemento a isso, Xavier (2021) também destaca que a construção das identidades se assemelha à construção de um quebra-cabeça, em que sempre faltam peças, tornando-se, portanto, incompleto.

O conto “Carnaval, minha glória” traz à tona a essência do carnaval como elemento constituinte da identidade nacional brasileira que expressa a alegria, a festividade, o sonho, a ilusão e a inversão de papéis sociais. O carnaval no conto simboliza para as personagens um apetite para viver um instante de ilusão, uma liberdade ao corpo e às emoções. Além disso, um fator especial que Chein deixa no conto é a presença da mulher no carnaval, a protagonista vivencia essa festividade rompendo valores e tradições conservadoras de sua família. A presença da avó de Leonor (a protagonista) cria na narrativa um sentido sentimental e uma reflexão sobre a dualidade de viver e morrer, o início do carnaval e o fim da vida.

O conto começa com uma notícia que dentro de três dias as decorações das ruas da cidade estariam prontas para o carnaval e a iluminação surpreenderia a todos, segundo o Chefe das Relações Públicas da Prefeitura. Leonor está entusiasmada para o grande evento, organizando ingressos, mesas no clube, até as fantasias, além de estar animando seus amigos para a tão aguardada festividade.

Até a chegada do carnaval, Leonor se prepara, experimenta fantasias, testa maquiagens e penteados com seu amigo Téo. Ela ressalta que seu penteado deverá ficar deslumbrante, bem louco, a maquiagem cheia de cintilantes, e enfatiza que não quer usar enfeites de mulher branca. Diante do desânimo de seus amigos Paula, Raul e Marquinho, Leonor dá um sopro de motivação, ressaltando que carnaval é só uma vez no ano, que devemos retirar do fundo do baú argolas, babados, sapatilhas e enfeites e deixar a tristeza guardada junto com o medo e a angústia.

A protagonista conta aos seus amigos da reportagem que participou, aparecerá na televisão, além das diversas fotos que tirou. Além disso, afirmou para o repórter “[...] o carnaval entre nós é um bem que nos persegue, nos garante dias de glória e de paixão. [...] sonho com esses dias em que grito, danço, sapateio, deixando o corpo falar toda a linguagem

de que é capaz” (Chein, 1983, p. 102). Entretanto, lamenta que após o carnaval tudo volta ao normal, ela volta a ser apenas a Leonor, manequim nas horas vagas e recepcionista em uma empresa quase à falência.

A narrativa segue retratando a ansiedade da protagonista para a chegada do carnaval, e em meio a isso, diálogos são realizados entre ela e a amiga Tida, supostamente por uma ligação pelo telefone. Apesar dos pais de Tida não aceitarem a amizade das duas, elas seguem continuamente esse vínculo.

Além disso, muito empolgada, Leonor conta à amiga que recebeu de presente de sua avó uma linda sapatilha, nunca usada, guardada desde o dia em que o avô deu a ela. A protagonista relembra as histórias do passado de seus avós, o quanto sua avó era dançarina e como seu avô Anacleto a admirava. Tempos depois de uma viagem em que trouxe a sapatilha de presente, Anacleto adoeceu e faleceu, de tamanha tristeza a sapatilha foi guardada e ela seguiu a vida a cuidar dos oito filhos e nunca mais cantou ou dançou músicas de carnaval.

Após isso, a narrativa avança para um fluxo de consciência da vida de Leonor quando morava com seus pais. Ela vivia em uma casa ao lado do clube em que seria realizado o carnaval, entretanto, o seu pai muito conservador não gostava e não aceitava que ela fizesse parte da folia, pois, considerava o carnaval como pecado. Vivia então a espiar a festa do quintal de sua casa e a se esconder no quarto, passa assim se embelezar com os enfeites de sua mãe, e poder dançar, pular e curtir o carnaval às escondidas.

Leonor em seus pensamentos conecta o passado ao seu momento atual, imagina-se já no carnaval, dentro do clube, um espaço todo iluminado, colorido e bem enfeitado, as mulheres todas deslumbrantes e se sentindo rainha diante dos olhares dos rapazes. A música é contagiante, com um ritmo louco e sensual, ela rebola o quadril em meio ao salão para que todos vejam o quanto está bonita.

Entretanto, como no acordar de um sonho, o disco muda e ela se vê diante do quarto quieto e silencioso, acorda e percebe que a festa ainda vai começar. O conto se encerra com uma ligação em que Leonor realiza para Tida. Logo bem cedo, ela conta a sua amiga que sua avó faleceu e o enterro será naquele dia às quatro horas, além disso, pede para que ela a acompanhe. E finaliza dizendo para a amiga não se esquecer de confirmar o fotógrafo para o baile de amanhã.

Do ponto de vista estrutural, destaca-se a presença de um narrador personagem (Leonor) cuja posição assume um conjunto de monólogos que expressa sua expectativa para o início do tão esperado carnaval. Leonor passa todo o conto no encantamento e na expectativa da chegada do carnaval, conectando suas lembranças do passado e suas impressões do

momento atual. Caracteriza-se como o narrador autodiegético que, segundo Genette (1979) e Aguiar e Silva (2007), é aquele que narra toda a história que gira em torno de si próprio, destaca os detalhes vividos por ele e suas experiências, ou seja, é o protagonista da narrativa e narra a sua própria história sob seu ponto de vista.

Nesse sentido, Olival (1992) enfatiza que o conjunto de monólogos molda a estrutura deste conto, frequentemente imitando conversas ao telefone, mas não consegue encobrir a mensagem central, que revela a profunda fragilidade das emoções humanas. O que aparenta ser o alicerce emocional da protagonista, o amor por sua avó, é desmistificado quando, na conversa final com sua amiga Tida, a personagem menciona a morte inesperada da matriarca como algo trivial, que não interfere em sua programação para o carnaval, sua verdadeira grande paixão.

Em sequência, a estrutura textual do conto apresenta uma mescla de diálogos predominantemente pelo discurso direto, marcado claramente no meio do texto pelo uso dos travessões destacando a fala de Leonor em meio aos fragmentos de suas reflexões. Apresenta também algumas passagens no discurso indireto dando ideia ao leitor de supostas conversas pelo telefone entre a protagonista e os demais personagens.

Estruturalmente, o conto se inicia com um fragmento de uma notícia que anuncia a finalização das decorações para o carnaval, anunciado pelo Chefe de Relações Públicas da Prefeitura. O modo como Maria Helena Chein iniciou o conto marca a sofisticada técnica de escrita adotada, aglutinando dois gêneros em uma só narrativa, ou seja, o conto e a notícia. Em consideração a isso, destaca-se, mais uma vez, o posicionamento de Schøllhammer (2009), quando ele enfatiza sobre as características da hibridez nas narrativas, ou seja, a interação entre literatura e outros meios de comunicação.

Quanto às personagens, é possível distinguir dois grupos. No primeiro, estão os personagens não nomeados: a avó, a mãe e o pai de Leonor. No segundo grupo, estão os personagens nomeados: a protagonista Leonor, os amigos Tida, Teo, Paula, Raul, Marquinhos, Sandra e o avô de Leonor, senhor Anacleto. Ao se analisar esse primeiro grupo, pode-se observar que há a predominância de personagens planos, caracterizados por pouca variedade de atributos, tratando-se de “tipos”.

De acordo com Franco Júnior (2009), os personagens “tipos” são reconhecidos a partir de uma categoria social e suas ações correspondem previsivelmente a tal categoria, confirmando os valores que socialmente lhes são atribuídos, ou seja, a mãe, o pai e a avó. Estas características são facilmente reconhecíveis pelo olhar emocional do leitor, não pelo olhar natural que meramente nota a recorrência de um nome próprio.

Considerando isso, compreende-se que os personagens não nomeados são apenas citados e com limitadas interações com a protagonista. Com exceção da protagonista, os personagens do segundo grupo, embora nomeados, apresentam pouca complexidade, são citados e realizam também poucas interações, a mais presente durante a narrativa é a personagem Tida que dialoga diretamente com a protagonista. Portanto, apenas Leonor é dotada de complexidade de atributos, uma jovem mulher que anseia pela chegada do carnaval para se libertar e expressar seus desejos.

Quanto ao tempo da narrativa, apesar de ser expresso na notícia no início do conto que em três dias tudo estaria pronto para o carnaval, o ritmo da narrativa não proporciona com clareza uma cronologia, pois, os monólogos interiores da protagonista gera uma conexão de flashes do passado e do momento presente. O leitor torna a ter consciência do tempo narrativo ao final do enredo, em que Leonor diz à Tida que sua avó faleceu à meia-noite e será enterrada hoje às quatro horas, além de lembrar a amiga sobre o fotógrafo para o baile de amanhã, deixando claro para o leitor que sua avó morreu um dia antes da grande festa.

E, por fim, sobre o espaço, a narrativa é retratada de modo geral no ambiente urbano fazendo referência apenas ao interior e a capital. Diante da reflexão de Leonor sobre o carnaval na cidade onde morou com os seus pais e a que atualmente ela mora, observa-se que antes ela era proibida de participar do carnaval e hoje nesse novo espaço, participa seguidamente todos os anos. De acordo com Candida Vilares Gancho (1991), o espaço consiste no lugar onde se passa a narrativa e destaca-se que sua principal função é situar as ações das personagens e estabelecer entre eles uma interação.

Em relação ao enredo do conto, ressaltam-se alguns aspectos identitários e culturais do carnaval, além da presença e participação feminina nos eventos carnavalescos. Segundo DaMatta (1997, 1986), o movimento do carnaval redefine o mundo social brasileiro, possibilitando a inversão de rotinas e de papéis, transpondo da rotina diária a acontecimentos extraordinários, ou seja, situações extras, específicas e únicas no ano. Isso pode ser percebido na realidade de Leonor que vibra e anseia a chegada do carnaval, almejando sair de sua rotina diária relacionada ao trabalho, cheio de obrigações e exigências para ter nos dias de folia o esquecimento passageiro dos seus afazeres. Assim como ela disse aos repórteres “[...] que o carnaval nos garante dias de glória e paixão” (Chein, 1983, p. 102), como se vestissem máscaras e vivessem uma utopia carnavalesca.

Essa inversão de papéis possibilita a Leonor o poder da liberdade, deixar de viver como fardo ou castigo e abrir a oportunidade de viver demasiadamente o prazer, a riqueza, o luxo, a alegria e a sensualidade. Entretanto, “[...] quando o carnaval termina ela volta a ser

apenas a Leonor, recepcionista em uma empresa quase a falência” (Chein, 1983, p.102-103). Caracterizando, assim, o carnaval brasileiro, conforme DaMatta (1986) afirma, apesar da inversão dos papéis sociais durante a festa, sempre há uma retomada, um retorno aos seus comportamentos de origem, conseqüentemente marcado pela hierarquia e o poder social, quando a festa acaba.

Em sequência, no conto são bastante evidentes a negação e a restrição do pai de Leonor em relação ao carnaval, aparentemente oriundo de uma cidade do interior, muito conservador considerava o carnaval um pecado e proibia a filha de participar. Para conseguir participar, a protagonista mora hoje, sozinha em outra cidade, tendo assim o poder de participar todos os anos, assim como ela disse “Aqui é diferente. Há sete anos não perco uma noite de folia” (Chein, 1983, p. 102). Ainda na casa dos seus pais, a mãe temia a ira do pai em relação à filha e impedia-a de assistir ao carnaval, até mesmo de casa, ordenando sempre para se resguardar no quarto.

Diante disso, analisa-se a partir da protagonista a presença e participação da mulher no carnaval, que por muito tempo esteve limitada, restrita apenas como espectadoras. Ao longo dos anos, foram conquistando seu espaço muito lentamente, na medida em que no início “as mulheres de família” não deveriam participar, e quando isso foi possível, coube a elas um papel secundário e rigorosamente acompanhado do pai ou marido. Nesse contexto, infere-se que Leonor desejava se libertar, quebrar padrões sociais, ter domínio sobre si, do seu corpo e emancipar seu espírito feminino.

Maria Helena Chein diante dessa perspectiva cria um dualismo bastante ousado, na medida em que, de um lado, traz a geração dos avós de Leonor, do outro a geração dos pais e da própria protagonista. A autora retrata a avó com uma personalidade liberal, que ousava nas danças, no uso das fantasias, expressando uma mulher bela e cheia de charme, seu avô Anacleto era mais introvertido, não dançava, só aplaudia e admirava sua esposa, adorava vê-la dançando e pulando carnaval. O ponto conexão entre avó e neta é a sapatilha. Com a morte de seu marido Anacleto a alegria do carnaval morreu junto dele, entretanto, a herança cultural do carnaval foi passada de gerações e a paixão desta grande festividade nasceu dentro de Leonor, sua neta.

Outra perspectiva a ser observada nesse conto é a respeito do corpo feminino no carnaval e da identidade negra que permeia esse contexto. O carnaval é percebido no imaginário popular como um momento em que tudo é permitido, em que não existem regras ou restrições. Durante a festa, é comum que as pessoas se fantasiem ou ajam de forma provocativa, como agredir, beijar sem consentimento, tocar de maneira invasiva e até puxar os

cabelos, o que caracteriza uma forma de violência. Nesse contexto de liberdade excessiva, quem se opõe a essa dinâmica opressiva é frequentemente visto como a vítima, seja de maneira simbólica ou literal.

O carnaval sempre foi celebrado como um período de liberdade e de alegria, entretanto, muitas vezes essa liberdade é confundida com a pressão para expor ainda mais o corpo feminino. Isso acaba reforçando a institucionalização de padrões de beleza que afetam diretamente as mulheres e seus princípios de identidade.

A sexualização das mulheres durante essa festividade é um fenômeno profundamente enraizado em estruturas patriarcais que reduzem o corpo feminino a mero objeto de desejo masculino. Essa dinâmica gera um contexto em que as mulheres são incessantemente julgadas com base na aparência e na sexualidade, ignorando sua competência e singularidade.

O debate sobre esse tema no Carnaval frequentemente se concentra em se as mulheres se sentem empoderadas ou exploradas ao manifestar sua sensualidade nas festividades. Enquanto algumas se percebem livres e autoconfiantes, outras sentem-se pressionadas a aderir a padrões impostos pela sociedade.

O discurso social argumenta que a mulher, especialmente a mulher negra, é vista como tendo a função de “atrair o homem estrangeiro” na sociedade e durante o carnaval. Essa percepção remonta à maneira como a imagem da mulata foi construída desde o período da escravidão, representando aquela que se submete ao senhor em diversas esferas da vida privada. Esse significado dominante foi instalado de forma sociohistórica e se solidificou como a única forma de entender o corpo da mulher negra, tratado como objeto a ser comparado e utilizado tanto dentro quanto fora da cama. No entanto, destaca-se no carnaval um pensamento que ressoa com o empoderamento feminino: a mulher é dona do próprio corpo.

No conto, essas reflexões se comprovam em diversos fragmentos ao longo da narrativa e podem ser observadas nos trechos a seguir:

- Ora, Teo, a nega aqui sabe o que quer. Tá certo, mas não quero usar enfeites de branca. Sou negra, e negra quero ser e parecer. Vai imaginando, quando chegar e experimentar nossa criação (Chein, 1983, p. 102).

Olhe, Teo me fez uma maquilagem fenomenal; aquele menino é um artista. O penteado ficou um troço de bonito. A nega aqui não é de se jogar fora (Chein, 1983, p. 102).

Sabia que era questão de família. Seu irmão é um grosso. Você sabe por quê. Tem ódio de mim desde que não lhe dei chance. Porque moro sozinha, sou negra, pensa que desejo me deitar com qualquer um e com todos. [...] E caluniador, hein? Você me conhece, nunca dei para ninguém. Saio, divirto-me e só. No dia que algum me

balançar o ventre, então vou viver um grande amor (Chein, 1983, p. 104).

Diante desse panorama que afeta especialmente as mulheres, representada pela protagonista Leonor, surgem diversas manifestações que contestam a normalização da violência sob a justificativa do “espírito carnavalesco”. O movimento feminista busca instaurar outra discursividade, que explicita que a mulher tem poder sobre seu corpo, que esta pode usar suas fantasias e ser livre. Ao deparar com certas situações vivenciadas pelas mulheres, busca-se, mais uma vez, romper com a naturalização da violência.

Portanto, no conto “Carnaval, minha glória”, surgem inúmeras características para se compreender o carnaval brasileiro, uma festa marcada pela oscilação entre festas e rotinas, trabalho e feriado, preocupações e descanso, momentos felizes e momentos dolorosos, obrigações e folia, vida e morte, vida real e fantasia.

O conto “Verdade Plena” também é um conto denso, escrito em um bloco único em texto corrido, apresenta poucas quebras no meio da narração apenas para listar as ações. Narra o mistério da vida como uma espiral, conectando o passado e o futuro no instante presente. A voz narradora é uma voz masculina, expressa pelo irmão de Machado, que desenvolve monólogos consigo mesmo e com seu irmão falecido. Visa retratar consciências e personalidades, na medida que parte do monólogo expõe características machistas e agressivas do morto e relata o contexto histórico das mulheres.

É a materialização do *ethos* feminino na voz masculina, marcada pela presença do homem da lei – advogado, em meio a uma realidade depreciativa e julgadora para a mulher. No monólogo final, acontece um conflito interno que, apesar das consequências e adversidades da sociedade, o condenado rende-se à sentença da morte e se transforma em nada, apenas o mosquito, um simples inseto permanece passeando em seu rosto nas últimas horas antes do adeus final.

No conto tem-se a narração do percurso de uma conversa em forma de um inusitado acerto de contas entre um homem e o cadáver de seu irmão mais velho. A narrativa se inicia com a chegada de um homem a uma pequena cidade do interior, a procura de seu irmão. Em busca de se instalar na cidade, foi à portaria de um hotel em busca de informações, entretanto toda cidade estava abalada com o falecimento de um dos moradores pioneiros. Surpreendentemente, descobre que Machado, seu irmão, era quem havia falecido.

Ao se instalar no quarto do hotel, o homem foi averiguar se era realmente verdade que seu irmão havia falecido. De súbito, verificou que se tratava de seu irmão, que agora estava diante de seus olhos, esticado e duro. O conto segue com um fluxo de monólogos em que

expressa um diálogo entre os irmãos. O homem em uma espécie de desabafo conecta os erros do passado e as consequências no presente.

No velório, as pessoas presentes riam, cochichavam contentes, com olhares zombeteiros, afirmavam satisfeitos pela morte de Machado. O prefeito da cidade foi o único que manifestou as condolências, entretanto, de modo ensaiado. Aos olhares dos demais moradores sua morte foi um alívio, pois todos eles sabiam de tudo desde o princípio. Neste encontro entre Machado e seu irmão as memórias ressurgiram e os sentimentos fervilharam, as lembranças das atitudes machistas do pai e do próprio Machado para com suas esposas se faziam presentes.

Após isso, a narrativa avança para um momento de desabafo, em que o irmão de Machado confessa a paixão que sentia por sua esposa, Atilia. As suas visitas na cidade não eram para Machado e sim para conhecer melhor sua esposa. Declarou que sempre a admirou, a amava em todas as mulheres que conheceu, entretanto, sempre queria a verdadeira. A agitação no velório aumentava cada vez mais, as pessoas o olhavam como se fosse culpado de alguma coisa, e sempre o questionavam – sabe quem foi seu irmão? Como foi que Machado morreu? A cidade toda estava contra ele, esperaram que ele morresse ou o assassinaram. Mas, simplesmente, amarrara suas interrogações com um nó cego para sempre.

Como se vê, Machado e seu irmão são dois criminosos em situações diferentes, dois voluntários de duas loucuras. O conto se encerra, com todos os presentes do velório deixando o local, de cabeças baixas como se fossem réus. Sentiam-se cansados, mas tranquilos, libertos. Todos se foram e seu irmão também, sem pensar na volta. Apenas o mosquito, um simples inseto permanece passeando em seu rosto até o momento final.

Do ponto de vista estrutural, destaca-se o narrador do conto. Tem-se um narrador “eu” como testemunha, cuja posição assume uma espécie de monólogos consigo mesmo e com seu irmão falecido (Machado). Conforme a tipologia de Norma Friedman (2002), refere-se a um foco narrativo que faz uso da 1ª pessoa do discurso, mas ocupando-se de uma posição secundária em relação à história que narra. Seu ângulo de visão, entretanto, é necessariamente limitado. Por se situar em uma posição periférica dos acontecimentos, esse narrador tem de restringir-se à sua condição de testemunha, ou seja, não se sabe senão aquilo que presenciou, limitando-se a fazer suposições, inferências e deduções.

Quanto às personagens, é possível distinguir em dois grupos. No primeiro estão os personagens não nomeados: que se refere apenas ao irmão de Machado. E no segundo grupo, estão os personagens nomeados: o falecido Machado; Atilia, a mulher de Machado e Marialda, mulher do irmão de Machado. Ao se analisar o primeiro grupo, composto pelo

irmão de Machado, considera-se que, os personagens do segundo grupo embora nomeados, apresentam pouca complexidade, exceto Atília.

Estes dois personagens apresentam características de um personagem plano com tendência a redonda, pois apresentam um grau mediano de densidade psicológica, não tão complexas quanto as de Machado, mas em relação aos atributos que caracterizam o ser (a sua psicologia) e o seu fazer (as suas ações) podem vir a surpreender o leitor (Candido, 1976).

Já o personagem Machado, pode-se observar as características de um personagem com tendência redonda. Pois, apresenta um alto grau de densidade psicológica em relação aos atributos que caracterizam o seu ser e o seu fazer, ou seja, a sua psicologia e as suas ações. Tal personagem surpreende o leitor ao longo da narrativa, já que representa de modo denso a complexidade dos conflitos e contradições que caracterizam a condição humana (Forster, 2005).

Quanto ao tempo da narrativa, embora seja possível identificar uma cronologia inicial, a já mencionada posição de monólogos, escrito em um bloco único em texto corrido, conectando o passado e o futuro no instante presente, provoca uma quebra na linearidade da contagem do tempo. Tal reação também é sentida pelos personagens, em destaque, para o irmão de Machado, que encerra o conto olhando ao relógio e perguntando que horas estaria marcado o enterro.

A técnica empregada pela autora para a estruturação do conto, em que apresenta poucas quebras no meio da narração apenas para listar as ações, cria um efeito semelhante às rubricas de uma peça teatral, em especial, as rubricas objetivas, que refere-se à movimentação dos atores, descreve os movimentos, gestos ou posições. No conto de Chein, tais indicações refere-se a ações para com o defunto, como se vê nesses trechos:

Seguraram seu pescoço
e meteram-lhe o punhal (Chein, 1983, p. 114).

Vestir o morto
Providenciar o caixão
Acender as velas (Chein, 1983, p. 115).

Como se viu, esta é uma das técnicas de caráter híbrido de influência da literatura contemporânea. Nesse contexto, Olival (1992) observa que a voz narradora de “Verdade plena” é uma voz masculina e se desdobra em um monólogo que se funde sob influência do leitor, refletindo a complexidade do ato criativo. Assim, neste conto, Chein demonstra sua grande habilidade em retratar consciências e personalidades. De forma sutil, concisa e

profunda seus traços literários evocam os melhores momentos da obra de Clarice Lispector.

Conforme mencionado por Neiva (2015), o sobrenome Machado pode aludir ao autor que dedicou sua obra as temáticas femininas, tema central deste conto que aqui se apresenta e é defendido. Nos monólogos do narrador, evidenciam-se sentimentos de ódio e ressentimento em relação à figura paterna, que, agora sem vida, encontra-se impotente para agir ou corrigir seus erros, uma vez que já recebeu sua condenação.

É perceptível na construção dessa narrativa um excesso de redução da mulher, fazendo com que ela, também possa ser lida como a culpa, o fantasma, o espectro. Ou seja, na ausência, a mulher se faz presente. Constitui-se então, segundo Xavier (2021), um corpo invisível, que assume duas conotações diferentes, a primeira, a mulher tratada como objeto de desejo e outra, um suposto elemento responsável pela morte de Machado, convergindo para um só significado: a inexistência da mulher como sujeito do próprio destino:

Meu velho, quantos anos de distância entre você e eu? Quantos filhos meu pai fez até chegar em mim? Mulheres e mulheres teve sob seu corpo, onde gemidos e quebradeiras alarmavam o pessoal vizinho, porque nosso pai era um touro perigoso, quando de posse da fêmea. E nunca soube se elas tinham medo ou querer, sei que jamais lhe diziam não. Levava-as para a cama e as nutria com seu sêmen (Chein, 1983, p. 112).

O velho era machão, tinha duas, três mulheres para os divertimentos e uma fixa. Esta engordava, paria, arrumava, lavava, minguava. E sabia. Sempre de cabeça baixa, suspirosa às escondidas, sim senhor, não senhor, o café quentinho [...] (Chein, 1983, p. 112).

Essa era a minha mãe. Sua mãe que não era a minha, minha mãe que não era a sua. Porque a sua foi a primeira. A minha veio depois, quando a sua já não servia (Chein, 1983, p. 113).

Desse modo, ressalta-se que, para a mulher, sua condição implica agredir a sua existência em todas as fases de sua vida, reprimir todo e qualquer desejo de ser e fazer, algo que é permitido ao homem. De maneira geral, a mulher na narrativa em questão era e ainda é, na realidade, apenas um objeto de uso masculino. Somente uma válvula de escape para as necessidades fisiológicas do homem.

Assim, ao pensar na maneira pela qual a mulher foi subjugada na história da humanidade, e de modo representativo por Atília, é essencial discutir a respeito do silêncio feminino. Ele pesa, no primeiro instante, sobre o corpo, restringindo-o ao lugar da reprodutividade e de saciar o desejo masculino. E, posteriormente, como mantenedor do controle e submissão da mulher perante o homem e a sociedade. Dotada de virtudes, as mulheres encontram-se condicionadas aos padrões de uma sociedade falocêntrica e patriarcal.

De modo geral, os contos “Do sobreviver” e “Verdade Plena” são as duas únicas narrativas que destoam do protagonismo feminino. Apesar de as vozes masculinas se apresentarem em primeiro plano, a vertente feminina não se torna esquecida e sim um elemento central na análise de ambas histórias.

3.3. O feminino na contística de Maria Helena Chein

Neste tópico, a análise dos contos em questão revela aspectos que evidenciam tanto semelhanças quanto diferenças entre as personagens, conectando suas narrativas em um único cenário: a posição da mulher na sociedade e seu confronto com o Outro, simbolizado pelo gênero masculino. No quadro a seguir, busca-se trazer à tona elementos psicológicos e comportamentais que ajudam a aprofundar a compreensão da psique de cada mulher/protagonista. Atenta-se, portanto, à dinâmica entre a mulher e os sentimentos que ela expressa no âmbito de cada narrativa.

Tabela: A representação da identidade feminina em *Joana e os três pecados*

| CONTOS | PERSONAGEM | CARACTERÍSTICAS/ PAPÉIS SOCIAIS | CONSEQUÊNCIAS e DESEJOS |
|------------------------------------|--------------------------------|------------------------------------|--|
| Nos limites do outro | “Mulher” | Esposa/ mãe/ dona de casa | Submissão/ rotina/ obrigação/ renúncia - liberdade |
| As três mulheres do sabonete Araxá | “Mulher” /Flor/ Lia | Esposa/ mãe/ dona de casa | Conflitos/ conformismo/ abandono – felicidade e liberdade |
| Estratégias | Alina/Rita do Amaral Vergueiro | Esposa/ mãe/ dona de casa | Calada/ obrigação/ dependência -Nova identidade |
| Do sobreviver | D. Jaci e D. Fabiana | Esposa/ mãe/ dona de casa | Cansaço/ dupla jornada de trabalho/ desvalorização – conforto e subsistência |
| Da ressurreição | Florence | Esposa/ dona de casa | Feminicídio/ abuso/violência – libertação e respeito |
| Possibilidades | Maria Eulália Rosas da Cunha | Esposa/ mãe/ dona de casa | Limitação/ Dependência/ Conformismo – valorização e atenção |
| Desconcertos | Cecília | Esposa/ mãe/ dona de casa | Ausência de direitos/ manipulada/ sem voz – direitos sob o próprio corpo e |

| | | | |
|---|--------------|----------------|--|
| | | | vontades |
| Rosa Rosália | Rosa Rosália | Solteira | Julgada/ preconceito – liberdade e desejos |
| Ideias encontradas num desencontro de dois ou cinco | Gema | Solteira | Conflito existencial – Felicidade |
| Pasquela | Teodora | Mãe | Reprimida/ culpada/ controlada – redimir seus pecados e o perdão |
| Joana e os três pecados | Joana | Solteira | Descontrole/ perturbação psicológica – leveza e liberdade |
| Carnaval, minha Glória | Leonor | Solteira | Controlada/ moldada – liberdade e controle sob o próprio corpo |
| Verdade Plena | Atília | Esposa/ amante | Obediência/ submissão - liberdade |

Fonte: Oliveira (2025).

Analisando individualmente cada personagem, podem ser observados alguns elementos comuns presentes na construção de cada narrativa, como reflexo de dogmas e estereótipos aplicados ao rotular e controlar negativamente a mulher, ao afirmar a prática do patriarcalismo, como se fosse possível justificá-las a partir de ações machistas e dominantes. Outro fator que conecta todas essas mulheres é o anseio de liberdade, seja de superarem as amarras de relacionamentos abusivos e controladores, buscarem a liberdade e o controle do próprio corpo ou mesmo a liberdade de se expressarem como donas de si mesmas.

Tem-se, no recorte proposto desta pesquisa, a análise dos treze contos de *Joana e os três pecados* em que pode ser notado a presença de protagonistas e personagens femininas, as quais vivenciam e buscam romper com situações socialmente impostas, que as condicionam como vítimas sem voz e valor.

Em conformidade com as deduções realizadas ao início desta pesquisa, os contos de Chein revelam o retrato de mulheres desprovidas de liberdade e autonomia, enclausuradas em suas próprias existências, moldadas pelo machismo e condicionadas pela religião. São, portanto, mulheres que não se realizam em sua plenitude, pois, apesar de lutarem e almejarem escrever suas próprias histórias, o peso da culpa e do julgamento social não as deixa livres em sua totalidade.

Os atributos dos papéis sociais apontados na tabela têm um impacto significativo na experiência feminina. No entanto, a condição de mãe, esposa e dona de casa merece uma

atenção especial. Esses aspectos se configuram como as principais fontes de identificação das mulheres, que permanecem restritas diariamente ao ambiente doméstico, onde sua única função é cuidar e servir à família. As mulheres, representadas pelas protagonistas, vivem uma incessante rotina que as esgota, sentindo-se desvalorizadas e sem motivação para viver, limitadas à sua posição de servidão.

Já as mulheres solteiras retratadas nos contos “diferentes”, apesar de viverem sem os rótulos sociais advindos do casamento, manifestam uma profunda carga psicológica e um anseio de liberdade. Julgadas pela sociedade patriarcal como mulheres “perdidas” e destituídas de valor, elas vivem aprisionadas e reprimidas a não expressarem o que sentem e o que desejam, pois, habitualmente, isso é caracterizado como ações masculinas. A religião e os distúrbios psicológicos são dois contextos que abalam as personagens, pelo controle de postura também socialmente imposto e do que se espera das mulheres, ou seja, obedientes, cultas, corretas e subservientes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação explorou as representações femininas no discurso ficcional da escritora goiana Maria Helena Chein, com ênfase nos contos do livro *Joana e os três pecados* (1983), publicado pela Editora da Universidade Federal de Goiás. A partir de pressupostos sobre a condição feminina na sociedade, envolvendo temas como a identidade, o corpo e a sexualidade.

Julgou-se preocupante discurrir considerações sobre a escrita feminina, sem antes abordar sobre a literatura produzida em Goiás. Com esse propósito, foi possível traçar o percurso histórico da literatura goiana para compreender a representação da mulher na escrita, destacar a figura de Maria Helena Chein e evidenciar as características que definem seu discurso literário.

Tendo em vista o teor das temáticas pesquisadas, comprova-se que as narrativas de Chein possuem discursos que reafirmam a identidade feminina. Além disso, essas mulheres apresentam atitudes e posicionamentos contrários à passividade, quando não aceitam o desejo masculino como dominante, que inibe seus próprios desejos.

Observou-se como cada personagem/ protagonista reage diante do enfrentamento com o Outro, vivenciando experiências do cotidiano, tais como a crise no casamento, conflitos amorosos e crises existenciais. Enfim, as análises dos contos apontam que Chein lança mão

do uso de uma linguagem simples, marcada por diversas figuras de linguagem, pelo hibridismo de gêneros e pelo exagero para retratar a problemática feminina.

Para atingir esse resultado, foi construída uma breve biografia de Maria Helena Chein, evidenciando os principais acontecimentos que marcaram sua vida e obra. Além disso, por meio das análises da fortuna crítica da autora, explorou-se os estudos já realizados sobre suas obras, e, a partir disso, refletiu-se sobre as características literárias da autora, que lhe conferem uma perspectiva original e inovadora.

Diante disso, esta pesquisa reflete sobre o valor e as nuances da presença feminina na sociedade goiana e no cenário literário. As hipóteses foram confirmadas por meio de um aprofundamento teórico, crítico e analítico que realizamos sobre o tema. Aportes teóricos como Simone de Beauvoir (1970, 1967), Elódia Xavier (2021), Regina Dalcastagnè (2007), Naomi Wolf (1992), Elisabeth Badinter (1985), Virginia Woolf (1928), entre outros, foram essenciais para fundamentar a discussão sobre a representação feminina e as relações de poder.

Essas bases teóricas proporcionaram um arcabouço analítico que permitiu a compreensão das complexas dinâmicas sociais presentes nos contos de Maria Helena Chein. As contribuições de Beauvoir (1970, 1967) e Woolf (1928), por exemplo, foram cruciais para explorar as questões de submissão e subalternidade femininas e a construção social do gênero. Enquanto que Elódia Xavier (2021) e Naomi Wolf (1992) ofereceram percepções sobre a beleza e o corpo feminino. Mendonça Teles (2018), Coelho Vaz (2000) e Goyano e Catelan (1970) ajudaram a contextualizar sobre a literatura produzida em Goiás e a experiência feminina nas letras goianas.

Ao colocar suas ideias no papel, Maria Helena Chein revela sua condição feminina, ao mesmo tempo em que imprime, por meio de um estilo literário singular, a marca do desejo e a profundidade emocional presente na linguagem de suas personagens. A partir da obra de Chein, pondera-se sobre a condição das vozes femininas na literatura diante do patriarcado. Não se pode ignorar o impacto e a carga da herança e da tradição histórica de uma sociedade falocêntrica e binária, que frequentemente silenciou as mulheres, apesar de sua produção constante. Mulheres enfrentaram enormes desafios: garantir não apenas a inserção, mas também a circulação de suas obras no universo literário.

A produção literária de Chein reflete tanto um caráter feminino marcado pelo retrato do cotidiano e dos desafios existenciais da mulher, quanto feminista, o que reflete e motiva o leitor a pensar em reagir diante do contexto de opressão, exaustão, os preconceitos enfrentados e a subalternidade do feminino. Nesse sentido, ressalta-se o gênero como uma

categoria de análise e principalmente, as mudanças sociais que envolvem o papel da mulher na sociedade. Não se restringe apenas a ideia de merecimento, mas de igualdade de direitos, evidenciar a mulher como sujeito social garantindo sua participação em todos âmbitos da sociedade, não apenas como objeto de desejo sexual e apto para assumir funções domésticas.

Diante do fato de que o tema dessa pesquisa não se esgota, de que o assunto deve ser colocado sempre em voga, não permitindo que as problemáticas aqui levantadas caiam no esquecimento, pelo contrário, alerta-se para a necessidade do estudo das escritoras goianas. Dessa forma, diminuimos o apagamento e o silenciamento contínuo da presença feminina na literatura, processo apontado pelos dados do primeiro capítulo dessa dissertação.

Assim, este estudo enfatiza a necessidade de expandir a crítica literária a fim de destacar as diversas facetas das experiências femininas. Ao dar destaque às experiências e às narrativas de mulheres que, apesar de enfrentarem opressões, conseguem criar caminhos de resistência, a obra de Maria Helena Chein brilha como um símbolo de esperança e renovação. Que as portas abertas por essas personagens inspirem e encorajem as gerações presentes e futuras a continuarem sua luta por um mundo mais justo, igualitário e guiado pelo anseio de transformação, assim como as portas físicas da escritora estiveram abertas a esta pesquisadora, sempre que foi preciso colidir algum dado. A entrevista em apêndice ao final do trabalho amplia a importância da intelectual Maria Helena Chein.

Chega-se à conclusão de que a literatura desempenha um papel fundamental na sociedade, o papel de, em muitos momentos, ser a voz que não pode ser silenciada. A voz de inúmeras “mulheres sem nome” que estão aqui representadas. Por isso, com este trabalho, espera-se lançar novas luzes sobre a literatura goiana produzida e representada por mulheres, explorando suas contribuições e as representações do feminino em seus textos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manoel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. 16º reimp. Coimbra: Almedina, 2007.

ALMEIDA, Nelly Alves de. **Análises e Conclusões**: estudos sobre autores goianos. Goiânia: Ed. São Paulo, Vol. 2, 1988.

ALVES, Mariane de Almeida. **Formas e situações do conto escrito por mulheres no Brasil na década de 90**. Trabalho de conclusão de curso do curso de Bacharelado em Letras – Redação e Revisão de Textos, da Universidade Federal de Pelotas. Centro de Letras e Comunicação. 2014. Disponível em: < <https://wp.ufpel.edu.br/rrt/files/2017/10/Formas-e->

situa%C3%A7%C3%B5es-do-conto-escrito-por-mulheres-no-Brasil-na-d%C3%A9cada-de-90.pdf>. Acesso: 30 jul. 2024.

ALVIM, Valdir. Dinheiro: Instituição social relevante na sociedade moderna. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. Vol. 01. N° 01. Agosto-Dezembro/ 2023, p. 1-25. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/article/download>>. Acesso em: 24 jan. 2025.

ANJOS, José Humberto Rodrigues dos. Literatura brasileira em Goiás: uma flor que nasceu entre pedras. **Ícone**: revista de Letras. v. 4. n. 1. 2009. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5118>>. Acesso em: 16 jul. 2024.

ANJOS, José Humberto Rodrigues dos. “**Na minha vida, a vida mera das obscuras**”: as representações do eu e de outros espaços em poemas dos becos de Goiás e estórias mais de Cora Coralina. Dissertação (Mestrado) – Universidade federal de Goiás, Departamento de Letras. Catalão, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufcat.edu.br/items/4d2bda4f-e063-4966-a4db-cca8bce69e1f>>. Acesso em: 16 jul. 2024.

ASSIS BRASIL (Org.). **A poesia no século XX**: antologia. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1997.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. V. II.

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado**: o mito do amor materno. Elisabeth Badinter; tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BANDEIRA, Manuel. Poema tirado de uma notícia de jornal. In: **Libertinagem**. 1930. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2016/04/02/poema-tirado-de-uma-noticia-de-jornal-manuel-bandeira/>>. Acesso em: 27 mai. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BARBOSA, Bibiana Paschoalino; KAZMIERCZAK, Luiz Fernando. A influência da moda na dominação dos corpos femininos e a ruptura do preconceito. **Revista Videre**, V. 14. N.30. 2023. p. 287–303. Disponível em: <<https://doi.org/10.30612/videre.v14i30.1608>>. Acesso em: 23 jan. 2025.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. 2 ed. Tradução de Sérgio Milliet. Difusão Europeia do livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4 ed. Tradução de Sérgio Milliet. Difusão Europeia do livro, 1970.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Mulheres, 2013.

BORGES, Rosana Maria Ribeiro (Orientadora). **Jornal A Rosa (1907):** Cora Coralina e o nascimento da imprensa feminina em Goiás. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Comunicação Social – Jornalismo. Universidade Federal de Goiás. Disponível em: < <https://jornalarosa.wordpress.com/>> . Acesso em: 27 dez. 2024.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira.** 39 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo.** 15 ° reimp. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Coleção Memória e sociedade. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRITO, Elizabeth Caldeira. **Artes ecopoéticas e ecopictóricas em Goiás.** Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras. Goiânia: 2018. Disponível em: < <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/4116>>. Acesso em: 27 jul. 2024.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ROSENFELD, Anatol. et al. **A personagem de ficção.** 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53-80.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Amanda Rutielly Rodrigues. **“O que sou eu, além de uma interrogação?”:** a lírica de Darcy França Denófrio. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás. 2022. Disponível em: < <https://www.btd.ueg.br/handle/tede/1225>>. Acesso em: 16 jul. 2024.

CASTANHEIRA, Cláudia. Escritoras brasileiras: momentos-chave de uma trajetória. **Revista Diadorim/** Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 9, julho, 2011. Disponível em:< <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3917>>. Acesso: 30 jul. 2024.

COSTA, Maria Ione Caser da. A Rosa. **BN Digital Brasil.** Fundação Biblioteca Nacional. Periódicos & Literatura. S/d. Disponível em: < <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/titulos-impresos-periodicos-literatura/a-rosa/>>. Acesso em: 27 dez. 2024.

CHAVES, Rosângela. O Universo feminino de Maria Helena Chein. In MARIA HELENA CHEIN. **Joana e os Três Pecados.** Goiânia: ICBC, 2006.

CHEIN, Maria Helena. **Joana e os Três Pecados.** Goiânia: Universidade Federal de Goiás,

1983. 144p.

CHEIN, Maria Helena. O GEN e o modernismo. In: SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. (Org.). **Goiânia: Literatura e modernidade no cerrado**. Goiânia-GO: Editora e Livraria Caminhos, 2021. 1 ed.

CHEIN, Maria Helena. **As moças do sobrado verde**. Goiânia: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.

CHEIN, Maria Helena. **Do olhar e do querer**. Goiânia: Oriente, 1974.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTAZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 15, p. 127-135, dez. 2007. Disponível em: < http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267>. Acesso em: 14 jan. 2025.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DENÓFRIO, Darcy França; SILVA, Vera M. Tietzmann (Org.). **Antologia do Conto Goiano I: dos anos dez aos sessenta**. 2 ed. rev. Goiânia: CEGRAF/ UFG, 1993.

DIÁRIO DA MANHÃ. **Eurydice Natal e Silva, pioneira do conto em Goiás**. Goiânia: Redação, 2015. Disponível em: < <https://www.dm.com.br/opiniao/2015/10/eurydice-natal-e-silva-pioneira-do-conto-em-goias>>. Acesso em: 23 dez. 2024.

DIAS, Kênia Cristina Borges; MORLOC, Luzia Marina Keller; RAMOS, Silvia do Nascimento Cardoso; PINTO, Divino José. O segredo da tradução interlingual quanto a questões de gênero: o romance, a poesia e o filme. **Revista Científica FAI**. ISSN 2526-6225. Vol. 1, N°2, 2017. Disponível em: < https://faculdadeitapuranga.com.br/arquivos_enviados/'-'/O%20SEGREDO%20DA%20TRADU%20E%20AC%20C3%87O%20INTERLINGUAL%20QUANTO%20A%20QUEST%20C3%A5ES%20DE%20G%20C3%92NERO%20O%20ROMAN%20CE,%20A%20POESIA%20E%20O%20FILME.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2024.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. AGUIAR, Neuma. (Org). **Gênero e Ciências Humanas**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p.85-84.

FERNANDES, José. **Dimensões da literatura goiana**. Goiânia: Gráfica de Goiás - CERNE, 1992.

FLEURY, Bento. A ousadia impressa das senhorinhas vilaboenses. **Jornal Opção**. 2022. Disponível em: < <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/historia/mulheres-goias-402394/>>. Acesso em: 27 dez. 2024.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sergio Alcides. 4 ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. IN: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis/RJ: Editora Vozes Limitada, 1971.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**. São Paulo, CCS-USP, n. 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonseca de Melo, p. 166-182.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1979.

GODOY, Heleno. O GEN e a modernidade em Goiás: um depoimento. In: SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. (Org.). **Goiânia**: Literatura e modernidade no cerrado. Goiânia-GO: Editora e Livraria Caminhos, 2021. 1ed.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática. 1990. Disponível em: <https://www.academia.edu/40180376/N%C3%81DIA_BATTELA_GOTLIB_TEORIA_DO_CONTO>. Acesso em: 10 jul. 2024.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Orgs.). **Refazendo nós**: ensaios sobre a mulher e literatura, Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003. p. 19-72.

GOYANO, Augusto J. Mane; CASTELAN, Álvaro. **Súmula da Literatura Goiana**. Goiânia: Livraria Brasil Central Editora, 1970.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 14, p.45-86, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>>. Acesso em: 14 jan. 2025.

HEINE, Palmira. O *ethos* feminino em propagandas de cerveja. **Linguasagem**. V. 20, 2013. Disponível em: <<https://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/1292>>. Acesso em: 15 jan. 2025.

HEUSER, Ester Maria Dreher; SALLES, Rafaela Ortiz de. Mulher, o outro: seu corpo e seus constituintes biológicos, segundo Simone de Beauvoir. **Aufklärung: revista de filosofia**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. p.93–106, 2020. DOI: 10.18012/arf.v7i2.52539. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/arf/article/view/52539>. Acesso em: 15 jan. 2025.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução: Ana Luiza Libâneo. 1ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE GOIÁS. **Ponto e Cultura**: memória da gente. Ano 1, nº 1, Goiânia: Kelps, 2014. Disponível em: < <http://ihgg.org/wp-content/uploads/2019/04/revista-ponto-de-cultura-1-2013.pdf>>. Acesso em: 29 jul. 2024.

KROIN, Vanderlei. Sexualidade e relações conjugais em *Joana e os três pecados*, de Maria Helena Chein. Cárceres – MT: **Revista Ecos**, Vol. 37, ano 21, n. 2 (2024). ISSN: 2316-3933. Disponível em: < <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/11924/8988>>. Acesso em: 09 jan. 2025.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LUIZ, Ademir (Org.). **Contos da Pandemia**. Goiânia: Contato Comunicação, 2022.

LUIZ, Ademir (Org.). **Poemas da Pandemia**. Goiânia: Contato Comunicação, 2021.

LUIZ, Ademir (Org.). **Contos de 22**: 100 anos da Semana de Arte Moderna. Goiânia: Contato Comunicação, 2022.

MACHADO, Marietta Telles. **Coletânea**. 1 ed. IGL. Agepel: Goiânia, 2000. 368 p. (Coleção Karajá). Disponível em: <<https://literaturagoiana.bc.ufg.br/handle/123456789/15>>. Acesso em: 25 dez. 2024.

MAIA, Letícia Ferreira de Melo; SOUZA, Luana Elayne Cunha de. Sexismo Sagrado: a influência da religiosidade na adesão ao sexismo por mulheres. **Revista Psicologia e Saber Social**. 11(1), 193–222. 2022. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/psi-sabersocial/article/view/87111>>. Acesso em: 26 jan. 2025.

MARTINS, Mário Ribeiro. **Estudos literários de autores goianos**. Fica, 1995.

MELO, Samuel Carlos; CARDOSO, Juliano Antunes; LIMA, Franciely Vieira. “Sou a que vê e escolhe”: o silenciamento do Eros em “Rosa Rosália”, conto de Maria Helena Chein. **Revell - revista de estudos literários da UEMS**, [S. l.], v. 1, n. 28, p. 168–187, 2021. DOI: 10.61389/revell.v1i28.6024. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/6024>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

MENEGASSI, Nívea de Souza Moreira; BORGES, Luciana; A representação feminina na contística de Augusta Faro: corpo, erotismo e sexualidade. In: **Estudos Interdisciplinares em Humanidades e Letras**. São Paulo: Blucher, 2016, p. 361 -376. Disponível em: <<https://openaccess.blucher.com.br/article-details/a-representacao-feminina-na-contistica-de-augusta-faro-corpo-erotismo-e-sexualidade-20033>>. Acesso em: 12 abr. 2024.

MENEGASSI, Nívia de Souza Moreira. **(Con)figurações do feminino na ficção de Augusta Faro**: corpo, erotismo e sexualidade. Dissertação (mestrado)- Universidade Federal de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – Linguagem, cultura e identidade. Catalão, 2017. Disponível em: < https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/570/o/N%C3%ADvea_Menegassi_-_dep%C3%B3sito_final-_defesa_2017.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2024.

MIRANDA, Maria da Graça Gonçalves Paz. **O Estatuto da Mulher Casada de 1962**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História. Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em História. Porto Alegre, dezembro de 2013. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/90299/000914587.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 14 jan. 2025.

MORAES, Kamila Lopes. **Representações da cidade de Goiânia em contos de meados do século XX: imagens e discursos**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/78f03f07-b0f2-49c7-bd9f-0988cd18138f/full>>. Acesso em: 27 jul. 2024.

MORAES, Valéria Maria Barboza Ferro de. **A construção das subjetividades transcriativas em poemas de Maria Helena Chein e na arte de Rodrigo Godá**. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Programa de Pós-Graduação *Strito Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária. Goiânia, 2021. Disponível em: <<https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/4652>>. Acesso em: 27 fev. 2024.

MOTA, Ático Vilas-Boas da. Uma contista, uma coletânea e uma técnica convincente. In: CHEIN, Maria Helena. **Joana e os três pecados**. Goiânia: Editora UFG, 1983.

MUZART, L. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 85–93, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso em: 02 ago. 2023.

NAVES, Jales. **Nova imortal da AGL, Maria Helena Chein**: “Meu silêncio nunca é solidão”. A redação, 2021a. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/noticias/159542/nova-imortal-da-agl-maria-helena-chein-meu-silencio-nunca-e-solidao>>. Acesso em: 10 mar. 2024.

NAVES, Jales. **Escritora Maria Helena Chein assume Cadeira 8 da Academia Goiana de Letras**. Site A Redação. 2021b. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/noticias/158900/escritora-maria-helena-chein-assume-cadeira-8-da-academia-goiana-de-letras>>. Acesso em: 10 mar. 2024.

NEIVA, Regina Maria Gonçalves. **Ethos e discurso feminino: percurso e presença na contemporaneidade em duas escritoras goianas**. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Strito Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, 2015. Disponível em: <<https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/3229>>. Acesso em: 31 jul. 2024.

NUNES, João. **Ferramentas do escritor: as molduras narrativas**. 2022. Disponível em: <<https://www.joaonunes.com/2022/guionismo/ferramentas-do-escritor-as-molduras-narrativas/>>. Acesso em: 15 ago. 2024.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. Autoria feminina no jogo elocucional narrativo. **Signótica**: Goiânia, v. 4, n. 1, p. 77–93/ dez. 1992. DOI: 10.5216/sig.v4i1.7336. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7336>. Acesso em: 01 abr. 2024.

ORTÊNCIO, Waldomiro Beriani. **Dr. Libério, o homem duplo**. 2 ed. Goiânia: Editora Kelps, 1996.

ORTÊNCIO, Waldomiro Beriani. **Morte sob encomenda**. São Paulo: Editora MM, 1974.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução: Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Almeida. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 87-114.

RAGO, Luiza Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar – Brasil 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e Boiadas**. Goiânia: ICBC, 2006.

REZENDE, Claudia Barcellos. A dor do parto: emoção, corpo e maternidade no Rio de Janeiro. **OpenEdition Journals**, V. 44, n.2, 2019, p. 261-280. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/aa/4019>>. Acesso em: 15 jan. 2025.

RIBEIRO, Wanderléa Gonçalves. **“Todas as vidas dentro de mim”**: as faces femininas em poemas de Cora Coralina. Monografia do curso de Especialização em Leitura e Ensino – Letras, da Universidade Federal de Goiás. Catalão, 2009. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/508/o/Monografia_-_WANDERL_A_GON_ALVES_RIBEIRO.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lucia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SÁ, Irene Tavares de. **A condição da mulher: bloqueios e vertentes da personalidade feminina**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1996.

SANTOS, D. A técnica narrativa do contraponto no romance Caminhos Cruzados, de Érico Veríssimo. **Revista de Literatura, História e Memória**, [S. l.], v. 11, n. 17, 2015. DOI: 10.48075/rlhm.v11i17.12090. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/12090>>. Acesso em: 19 ago. 2024.

SANTOS, Neimar Carlos; GANDRA, Jane Adriane. Dos becos de Goiás ao Palácio Conde dos Arcos: um estudo sobre o feminino na ótica de Rosarita Fleury. **Revista Mediação**. Pires do Rio- GO, v. 14, n. 1, p. 184-195, jan.-jun. 2019. ISSN 1980-556X (versão impressa) / e-ISSN 2447-6978 (versão on-line). Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/mediacao/article/view/9260>>. Acesso em: 25 dez. 2024.

SCAVONE, Lucila. Nosso corpo nos pertence? Discursos feministas do corpo. Niterói: **Revista Gênero**, v. 10, n. 2, p. 47- 62, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30869>>. Acesso em: 15 jan. 2025.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.

SOUSA, Jakeline Nascimento; FERNANDES, Fernanda Surubi. A feiticeira e o dragão: imaginários sobre a mulher em “Do Sobreviver”, de Maria Helena Chein. **Revista Building The Way**, Literatura Goiana. Vol. 12, N° 2. 2022. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/buildingtheway/article/view/13488>>. Acesso em: 21 jul. 2024.

TELES, Gilberto Mendonça. **A poesia em Goiás: estudo, antologia**. 3 ed. Goiânia: Editora UFG, 2018.

VASCONCELLOS, Eliane. Precursoras da literatura goiana. **Revista UFG**. v. 12. n. 8. p. 87-100. 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48306>>. Acesso em: 19 jul. 2024.

VAZ, Coelho. **Literatura goiana: síntese histórica**. Goiânia: Kelps, 2000.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. A poesia de autoria feminina em Goiás: caminhos da tradição em Yêda Schmaltz. **Revista Espaço Acadêmico**. N° 188, jan. 2017, p. 132-141. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/31945>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

WOLF, Naomi. **Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1928.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?: O corpo no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

APÊNDICE

UM BATE PAPO COM MARIA HELENA CHEIN

1. Qual a sua primeira lembrança de leitora? Como se deu o seu contato inicial com os livros?

Venho de uma família que residia em Anicuns, mas atualmente todos moram em Goiânia, onde nasci. O fato de eu ter nascido em Goiânia foi uma coincidência, pois minha avó materna, Vovó Neném, mudou-se para esta capital, onde seu filho caçula, Tio Antônio, pudesse fazer o curso de Farmácia. Assim, pouco antes do meu nascimento, minha mãe veio para Goiânia. Posteriormente, nós (minha mãe e eu) retornamos a Anicuns.

Desde a infância, sempre tive uma grande paixão pela leitura. Costumava pegar os livros de escola, meus, dos meus irmãos e primos. Aonde eu chegasse e visse um livro, ficava louca para ler. Papai era correspondente de jornais, e quando alguém desejava assinar um determinado jornal, dirigia-se a ele, que recebia os jornais e os distribuía aos assinantes. Eu aproveitava todos os que chegavam do Rio de Janeiro e de São Paulo e os lia ansiosamente, em especial os suplementos femininos. Sempre fui uma pessoa muito interessada em criar e ler. Embora também gostasse de brincar, frequentemente esperava terminar de ler algo antes de me dedicar às brincadeiras.

Lembro-me de que, durante o ensino primário, no Grupo Escolar Machado de Assis, em Anicuns, senti vontade de escrever um caso. Queria narrar a história de uma jovem e me esforçava para descrevê-la da forma mais bela possível. Recordo que hesitei entre criar uma moça loira, de olhos azuis e cabelos longos e ondulados ou uma morena de cabelos castanhos e olhos verdes. Pensei em ambas as opções e demorei-me em decidir qual delas seria a personagem principal. Infelizmente, não guardei o que escrevi e, por isso, não me recordo nem mesmo se escrevi. Essa foi a primeira ideia que tive de inventar, criar um texto, e ocorreu por volta dos meus 10 anos.

Após esse episódio, mudei-me para Goiânia com toda a família para continuar meus estudos. Nesse tempo, desenvolvi-me bastante. Estudei, li, escrevi redações, os primeiros versos, tudo misturado às curiosidades, ingenuidade e descobertas. Minhas amigas frequentemente me pediam para redigir bilhetes para os namorados. A primeira escola em que estudei, em Goiânia, foi o Colégio Santo Agostinho, e posteriormente frequentei o Colégio Santa Clara, onde cursei o ensino normal. Anos depois, ingressei-me na faculdade e tive a

alegria de ser a primeira colocada no vestibular da primeira turma de Pedagogia da Universidade Federal de Goiás.

2. Como foi o início do seu processo de escrita? A importância do GEN nessa fase? O pontapé inicial para realizar a primeira publicação de *Joana e os três pecados*?

Quando cursava a Faculdade de Pedagogia, foi criado o GEN – Grupo de Escritores Novos, em 1962, com o objetivo de aprimorarmos nossas habilidades de escrita e leitura. O grupo promovia palestras com escritores, proporcionando aos integrantes a oportunidade de crescimento nessa área. Durante minha participação no GEN, aprendi muito. Trocávamos experiências, realizávamos palestras e compartilhávamos nossas produções literárias, que incluíam poesia e prosa.

A participação no GEN foi fundamental para o desenvolvimento do meu processo de escrita. O grupo teve uma duração média de seis anos, até que decidimos encerrá-lo. Essa decisão gerou divisão de opiniões entre os membros, alguns eram a favor, enquanto outros se opunham. O presidente do grupo, Heleno Godoy, propôs o encerramento, pois alguns participantes estavam prestes a publicar livros, enquanto outros já tinham obras em processo de impressão. Ele explicou a situação de forma clara, e, após discussão, todos concordaram com a ideia de encerrar o Grupo.

O GEN foi um importante espaço de formação para escritores. Assim, cada um dos participantes buscava um caminho promissor na literatura. O GEN chegou a contar com um total de vinte e seis membros. Atualmente, em 2025, apenas oito estão vivos: Edir Guerra Malagoni, Geraldo Coelho Vaz, Heleno Godoy, Luís Araujo Pereira, Luíz Fernando Valladares, Maria Sisterolli, Miguel Jorge e eu, Maria Helena Chein.

Iniciei meu processo de escrever, pela poesia. Contudo, escrevi um livro que permanece guardado, pois percebi que não estava à altura das minhas expectativas. Enviei-o a um concurso literário, mas não obtive êxito, não conquistando nem o primeiro, nem o segundo lugar. Assim, decidi mantê-lo em reserva.

No GEN, participamos de um concurso literário, que foi dividido da seguinte forma: contos para as mulheres e poesia para os homens. Nesse contexto, Yêda Schmalz e eu conquistamos o primeiro lugar na categoria contos. O meu chamava-se "Pedro". Lamento profundamente que esse conto não tenha sido publicado em livro, pois havia desaparecido. Ele sumiu de minhas pastas, e não consegui localizá-lo.

Dediquei-me às leituras de contos e, também, de romances. Li obras de escritores franceses, como Alain Robbe-Grillet e Michel Butor, criadores do "nouveau roman" (novo romance), que surgiu após a segunda guerra mundial, em 1945. Voltavam-se ao aprimoramento das técnicas da narrativa. Percebo que minhas técnicas de escrita são distintas, resultantes da influência dos estudos que realizei para compreender as abordagens utilizadas por esses autores. Aprendi que suas técnicas de escrita eram bastante inovadoras. Diante disso, optei por não seguir a estrutura tradicional, com início, meio e fim. Começava pelo meio, seguindo para o fim e, depois, voltava ao começo, alterando a ordem convencional. Cada um de meus contos possui características diversas.

O início do meu processo de escrever foi marcado pelo livro *Do Olhar e do Querer*, o primeiro livro de contos. Participei do concurso da UBE, em parceria com a Prefeitura, o concurso mais antigo do Brasil, "Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos", de 1944. Fiquei honrada ao conquistar o primeiro lugar na categoria contos, percebendo que realmente desejava me dedicar a esse gênero. Comprometi-me a estudar e a melhorar. Posteriormente, escrevi *Joana e os Três Pecados*.

Minha filha estava prestes a fazer o vestibular da Universidade Federal de Goiás, 1989, para o curso de Direito, e o livro *Joana e os Três Pecados* foi um dos escolhidos como leitura obrigatória. Nunca havia permitido que meus filhos lessem o que eu escrevia, pois acreditava que deveriam ler obras mais simples, e meu livro era um tanto complexo para a compreensão deles e não teriam a maturidade necessária para entendê-lo. Após a leitura, minha filha veio me contar que gostou tanto do livro, e fiquei admirada. Diante disso, tivemos um bate-papo sobre o livro.

A Universidade Federal de Goiás publicou uma nova remessa de exemplares em sua Editora, visando principalmente ao vestibular.

Depois, houve a segunda edição para a Biblioteca Clássica Goiana, pois foi selecionado por uma comissão que escolheu as melhores obras do século XX. Entre outros livros de autores goianos, *Joana e os Três Pecados* está incluído. Essa nova edição apresenta uma capa diversificada, agora com capa dura, apresentação da comissão organizadora e texto de Rosângela Chaves "O universo feminino em Maria Helena Chein".

Outra experiência que me trouxe grande alegria em relação a este livro foi a realização de um curta-metragem pela cineasta goiana, Thaís Oliveira, que adaptou o conto *Joana e os Três Pecados*, que ela o chamou de *Os pecados de Joana*. O filme, lançado no Cine Lumière, do Shopping Bougainville, teve a personagem principal, Joana, interpretada pela cantora goiana, Maria Eugênia. Após a repercussão do curta, Thaís e eu discutimos a possibilidade de

continuarmos o conto para a produção de um longa-metragem. Assim, ampliei da história, enquanto ela se encarregou da organização do roteiro.

Participamos de um concurso para a edição do filme, eram três concorrentes. A inscrição não foi realizada nem por Thaís Oliveira, nem por mim, mas por uma empresa que se propôs financiar o projeto. Infelizmente, durante o processo de inscrição, faltaram alguns documentos importantes, e não conseguimos obter essa informação a tempo. Quando saiu o resultado, descobrimos que havíamos perdido devido a esse detalhe, o que nos deixou bastante decepcionadas. Apesar dessas intercorrências, a experiência foi enriquecedora. *Joana e os três Pecados* tem sido um impacto significativo em minha vida.

3. Sobre a obra *Joana e os três pecados*, como aconteceram as escolhas para ilustrar a capa e compor o designer gráfico do livro? Você teve alguma participação nesta escolha?

O primeiro livro, intitulado *Do Olhar e do Querer*, teve sua capa criada por Cleber Gouveia, um pintor já falecido. Eu entreguei os originais a ele e pedi-lhe que fizesse a capa. Após a finalização do projeto, enviei o livro para impressão. Posteriormente, Cleber comentou que se tivesse lido os originais, teria optado por uma capa diferente.

A capa do livro *Joana e os Três Pecados* foi criada por Roosevelt, também falecido. Considero essa capa verdadeiramente linda. Para inspirá-lo, forneci-lhe os contos, que leu e assim produziu a capa. Fiquei extremamente satisfeita com o resultado. Houve uma pesquisa para escolher as melhores capas dos autores goianos, não haveria classificação, mas sim uma avaliação geral. Essa capa figurou entre as vencedoras.

4. Sendo você uma leitora voraz, quais autoras e autores lhe inspiram a escrever, são referências na literatura para você?

Além de Alain Robbe-Grillet e Michel Butor, que foram referências para as técnicas de minha escrita, quem realmente me inspira a escrever é Clarice Lispector, que se destaca como a principal influência. Embora, reconheça a importância dos dois autores franceses, é a obra de Clarice que mais ressoa em mim. Além desses, cito Guy de Maupassant, cuja leitura foi fundamental, pois, antes de conhecer Clarice, tive a oportunidade de ler suas obras. Essa experiência me proporcionou uma maior aproximação com o gênero conto, conferindo-me mais segurança para escrever.

É importante também mencionar a vasta gama de escritores goianos que, de maneira

geral, me inspiraram. Destaco Bernardo Élis, patrono do GEN, Eli Brasiliense e José J. Veiga. Os poetas, tanto goianos quanto de outras regiões, contribuíram para minha formação literária. Ademais, não posso deixar de falar em Virginia Woolf, Anton Tchekov, Aldous Huxley, Franz Kafka, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan e Lygia Fagundes Telles. Esses autores, além de contistas, destacam-se como romancistas, e suas obras serviram como referências valiosas para mim. O romance, em particular, oferece meios para aprendermos a transformar ideias, conhecermos a realidade, os personagens e suas emoções, os conflitos e ambientes. O romance é longo, o conto é condensado, curto, ambos importantes na criação literária.

- 5. Sabemos que você possui uma ligação forte com Clarice Lispector, a escritora é citada em alguns dos seus contos. No prefácio à segunda edição (2006), Rosângela Chaves diz que você é uma grande admiradora de Clarice e que você escreve semelhantemente à corrente literária adotada por ela. Você poderia comentar um pouco sobre essa aproximação e possível referência com a escrita de Clarice?**

Conforme mencionado anteriormente, Clarice Lispector é uma autora que me inspira profundamente. Para mim, não há outro escritor que se compare a ela. Clarice era uma pessoa perspicaz, sensível e inteligente, cuja escrita é marcada por uma profundidade singular. Sua forma de escrever é inigualável e impressionante. Aborda temas de maneira reflexiva e profunda, ao mesmo tempo em que mantém certa leveza. Eu gosto de profundidade, de querer entender o ser humano e seus mistérios. Gosto de ler Lispector, voar com ela na imensidão de tudo que não podemos ser. Sua linguagem é única, subjetiva, que eu admiro. Quando escrevo, sinto que mergulho para além de mim, há uma voz, sem som, que me conduz. Estranha, verdadeira em seus propósitos, Clarice viveu 57 anos. O Brasil foi sua casa, sua pátria, desde que aqui aportou, com sua família, vinda da Ucrânia, fugindo das perseguições contra os judeus.

- 6. Você realizou alguma alteração no texto da segunda edição do livro *Joana e os três pecados*?**

Não, nenhuma alteração foi realizada, nos contos. Apenas os prefácios apresentam autorias distintas. O prefácio da primeira edição é do Prof. Ático Villas-Boas da Mota, enquanto o da segunda, é da jornalista Rosângela Chaves.

7. Além de Clarice Lispector, outras escritoras e escritores passeiam pelas suas narrativas, por meio da intertextualidade. Percebemos também a riqueza do hibridismo dos gêneros, pela mescla do conto com outros gêneros literários. Como se consolidou esse processo criativo de diversificar as narrativas?

No início, a tarefa é mais desafiadora, mas, gradualmente, a narrativa se desenvolve. Muitas vezes, como escritora, eu comando o conto e os personagens, comentando e dirigindo tudo o que ocorre. Em outras ocasiões, é o personagem que assume a liderança, guiando, delimitando e expressando os pensamentos que eu, como escritora, também estou considerando, mas ele – o personagem – é o narrador nesse contexto. Às vezes, o narrador pode ser masculino, o que confere a ele um estilo próprio de contar a história.

De certa forma, isso representa uma riqueza de técnicas. Eu estava bastante preocupada em não estruturar as histórias com início, meio e fim, uma abordagem que se tornou comum, pois muitos autores a utilizam. Desejava fazer algo diferente e, por isso, senti-me à vontade para mesclar outros gêneros e pesquisar outros autores. O hibridismo é algo recorrente, e, não raro, há um poema que surge, um discurso descabido que provoca, um personagem que conversa com o morto, em seu velório.

Certa vez, uma pessoa me questionou se eu escrevia para agradar o leitor ou o professor, ou seja, para quem eu realmente escrevia? Respondi que não tinha intenção de agradar, meu objetivo era simplesmente escrever. Se eu me preocupasse em agradar um grupo específico, não conseguiria fluir com minha criatividade.

Se eu me restringisse a delimitar o que poderia incluir no processo criativo dos contos, por exemplo, evitando certos temas sob a justificativa de que meus leitores são jovens, estaria limitando minha expressão. Minha intenção não é direcionar minha literatura a grupos específicos. É semelhante ao conceito de "obra aberta", conforme mencionado por Umberto Eco, que defende que o melhor texto é aquele que se configura como uma obra aberta. Eu não fecho ou restrinjo a interpretação, deixo em aberto, permitindo que qualquer leitor construa sua própria opinião a respeito do que lê. Quando escrevo, penso no personagem, na palavra, no que tenho a dizer. E busco fazer o melhor que posso.

8. Pelos títulos dos contos, temos a impressão de que a reflexão do conto já se inicia por meio deles. Muitos nos deixam curiosos em saber o que nos espera em cada narrativa. Como foi fazer essa seleção para a escolha dos títulos?

A elaboração e a escolha de um título não são processos simples, pois desejo que ele esteja em harmonia com a ideia que o conto pretende transmitir, estabelecendo uma conexão entre o título e a narrativa. Crio o título com o intuito de que seja interessante, original. Às vezes, nasce com o conto, outras, não, vem depois. Pode ser o nome do personagem principal. Ocasionalmente, enfrento dificuldades, mas em outras situações, a mente age rápida, como ocorreu com o livro *Joana e os Três Pecados*, título de um dos contos. Uma de minhas histórias “Com quantos maridos se faz uma solidão”, e faz parte do livro *Do Olhar e do Querer*, tem esse título impactante, que provoca uma reflexão profunda, de certa forma "dá um soco no estômago" do leitor, levando-o a pensar.

De modo geral, aprecio o desafio de escolher e criar títulos. Sinto que é uma tarefa que envolve resumir a essência do conto em uma única frase que se alinhe com a narrativa. Um exemplo disso é o meu livro, *Pão Ázimo sob a Figueira*, poesia, no qual os poemas não possuem títulos, o título é, na verdade, o primeiro verso. A escolha das palavras iniciais para compor esses versos foi um desafio.

9. As temáticas de todos os contos envolvem a mulher em contextos diversos, mergulhadas em uma sociedade machista e patriarcal. Em relações conflitantes e muitas vezes polêmicas (direito sobre seu corpo, sobre sua imagem, o direito de trabalhar, e de tomar suas próprias decisões). Os contos nos transmitem aprendizados e nos provocam reflexões muito pertinentes até nos dias atuais. Diante disso, como foi o processo criativo destas mulheres? De pensá-las e construí-las à frente do seu tempo, isso pensando em uma realidade da década de 1980.

Tudo isso surgiu a partir do momento em que comecei a me observar, a refletir sobre o que estava vivenciando, sobre o que poderia ter e não estava tendo, sobre o que poderia fazer e não estava fazendo. Eu pensava nas realidades de outras mulheres, aquelas que estavam próximas a mim e aquelas que via em reportagens de jornais e televisão. A partir do trabalho de escrever contos, tornei-me muito mais observadora do que era anteriormente.

Refletia sobre o sofrimento das mulheres e os inúmeros desafios que enfrentam. E aqui me incluo. É como se elas fossem destinadas a desbravar tanto o que existe dentro de si mesmas quanto o que está fora. Enquanto buscam compreender seu interior, encontram aspectos que as fazem sofrer, que as alegram, e que as chocam. No mundo exterior, frequentemente, deparam-se com uma realidade que parece estar contra elas, dificultando a

busca por um espaço onde possam ser verdadeiramente elas mesmas.

Observamos, em diversas reportagens do dia a dia, que, se a mulher não se mantiver firme, o homem pode intensificar seu sofrimento. Muitas vezes, leio livros, especialmente de épocas passadas, que retratam o subjugamento que o homem impõe à mulher, refletindo a estrutura da sociedade. É importante notar que, desde a infância, o homem é educado por uma mulher, sua mãe, que transmite a ele, criança, tudo o que sentiu e viveu em relação ao homem. Se ela foi amada, esse amor é repassado ao filho, se foi maltratada, essa experiência negativa deixa suas marcas em sua relação com a família e o mundo.

As meninas, por sua vez, também sofrem com a discriminação e a diferença de tratamento em relação aos meninos. Assim, a mulher desempenha um papel fundamental, pois é responsável por criar seus filhos e depois, deixá-los ir. Este é o mesmo mundo onde viveu, antes de se casar e ter filhos. Contudo, essa tarefa é desafiadora, ela tem consciência da realidade que a cerca, marcada por um alarmante número de feminicídios e pela violência que muitos homens exercem sobre as mulheres, tratando-as como se fossem descartáveis.

A mulher, cuja compreensão sobre o relacionamento entre ela e o homem, moldou-se ao longo do tempo e educa seus filhos, levando em conta todos esses aspectos. Observa-se que o mundo está em transformação, a sociedade está mudando, e a mulher vem conquistando seu espaço, embora ainda enfrente maus-tratos, imposições e até assassinatos. Portanto, tudo isso insere-se em um contexto que abrange o passado, o presente e o futuro, e este, ela deve considerar na educação dos filhos.

10. Quando você escreveu esse livro, imaginou qual seria seu público leitor e que impacto essas reflexões que emergem das narrativas gerariam nos leitores?

A primeira reação que tive, as surpresas, foi quando escrevi meu primeiro livro, *Do Olhar e do Querer*. As pessoas me viam nas rodas literárias ou em lançamentos de livros como uma pessoa mais dócil e tranquila. No entanto, quando publiquei o livro, muitas delas aproximaram-se de mim e expressaram surpresa, afirmando que nunca imaginaram que minha obra fosse escrita daquela maneira. Acharam interessante como mergulho na essência dos personagens e nas técnicas de narrar, o que torna a leitura um desafio para muitos.

Em geral, o público leitor não tinha uma expectativa elevada em relação ao que eu havia escrito, até que conheceram minha produção literária. As pessoas que possuíam um entendimento mais apurado de literatura, compreendiam melhor o conteúdo e, posteriormente, vinham conversar comigo. Isso ocorreu com frequência na época em que o livro *Joana e os Três Pecados* foi publicado e incluído em vestibulares.

Muitas pessoas que não compreenderam plenamente a obra, ao receberem esclarecimentos sobre a intencionalidade do que escrevi, ficavam surpresas com o significado que eu havia incorporado nas narrativas. É importante ressaltar que, se o leitor não estiver atento, alguns detalhes podem passar despercebidos. Eu, pessoalmente, não gosto de escrever de forma superficial, a escrita deve gerar reflexão. O leitor não pode se distrair, pois isso compromete a compreensão, por causa das técnicas que utilizo.

Cito como exemplo um professor amigo que, ao ler *Joana e os Três Pecados*, decidiu me ligar para discutir o livro. Ele disse, que devido ao meu estilo de escrita, consigo gerar celeridade na leitura, transmitindo ao leitor um sentimento de agitação. Isso se deve, em grande parte, às técnicas que utilizo.

Muitos, ao se depararem com o livro *Joana e os Três Pecados*, durante a preparação para o vestibular, relataram dificuldades na leitura e na compreensão do que eu pretendia transmitir. Isso se deve a algumas razões: uma delas é a falta de leitura e dificuldade para a interpretação, e outra é o comodismo, onde não se dispõem a levar a sério a leitura e a entender o que estão lendo. Essas justificativas refletem uma carência de maturidade e a falta de uma base sólida.

Costumava comentar com meus amigos escritores, naquela época, que considerava esse livro desafiador para a nova geração de jovens, que enfrentava uma carga significativa de matérias para o vestibular, além da necessidade de ler e compreender o que lê. Eu mesma percebi a dificuldade que os alunos enfrentavam.

11. Como você constrói suas personagens e seu enredo? Dois contos me deixaram bastante curiosa e pensativa. São eles: “Ideias encontradas num desencontro de dois ou cinco” e “Joana e os três pecados”. No 1º, essa relação da numerologia, a significação da cor roxa, e a relação do nome da personagem GEMA com a ideia de ovo, de centro, de cerne. E o 2º, a questão da retratação da infância, você acredita o que essa criança (Joana) tem para poder acarretar esses transtornos e o excesso ao contar janelas e depois querem entrar para esses lares e saber o que há dentro deles.

As pessoas frequentemente me questionam sobre a origem de meus contos. Eu respondo que eles surgem de várias maneiras, por exemplo, de uma notícia de jornal, que me leva à criação de uma história. O jornalista relata os fatos de maneira objetiva, enquanto o escritor, de modo subjetivo, usa sua criatividade para desenvolver a história.

No conto “Ideias encontradas num desencontro de dois ou cinco”, a protagonista é uma mulher casada, que não recebe o amor e o carinho do marido. Os números mencionados no texto simbolizam a dinâmica do relacionamento: quando um casal está unido, a soma de um mais um resulta em dois. No entanto, quando o casamento enfrenta dificuldades, o homem se mostra indiferente e a cumplicidade se ausenta, essa soma se transforma em três, quatro, sete, ou qualquer outro número, menos o número dois.

Em um relacionamento saudável, a união de um mais um deve resultar em dois, contudo, quando essa conexão se rompe, a relação extrapola os limites do que deveria ser um casamento. Frequentemente, há um dos parceiros que se empenha mais pela relação, buscando amor e companheirismo, e, na maioria das vezes, esse papel recai sobre a mulher. Geralmente, a mulher possui uma sensibilidade maior, um lirismo que a torna mais carinhosa e desejosa de amor, enquanto o homem pode ser percebido como mais ríspido e menos emotivo. Muitas vezes, a mulher expressa suas necessidades, mas o homem, por não compreender ou sentir da mesma forma, não consegue atender a essas expectativas, resultando em desentendimentos no relacionamento.

A presença da figura masculina é notada desde o início do conto, mesmo que de maneira sutil. Quanto ao nome "Gema", sua escolha não possui um motivo específico, a única referência que tenho a esse nome é de uma irmã que conheci no colégio, chamada irmã Gema. Ao escrever este conto, esse nome surgiu em minha mente, e decidi utilizá-lo. No entanto, você pensou em uma simbologia notável entre o ovo ser centro, cerne, origem. Aqui nos lembramos da *Obra Aberta*, de Umberto Eco.

Em “Joana e os Três Pecados”, o processo criativo teve início quando uma pessoa me falou de uma criança que, de forma cruel, matava pintinhos com garfos. Isso despertou em mim uma profunda curiosidade e instigação, resultando na criação do conto. A ação da criança, embora considerada um pecado, não se enquadra em uma perspectiva religiosa.

A partir desse ponto, busquei outros pecados que poderiam ser atribuídos à personagem. Assim, comecei a escrever e a desenvolver a narrativa, embora a única informação verídica que possuía fosse a história da criança. A mãe da menina sabia do seu comportamento, enquanto o pai permanecia alheio à situação. À medida que a menina crescia, enfrentava problemas psicológicos graves. Para compreender melhor essa questão, consultei uma psicóloga, que me ofereceu uma explicação que não me convenceu plenamente. Ela sugeriu que a menina agia por curiosidade, desejando entender o que havia dentro do pintinho. Eu acreditava que o problema era mais profundo. Na adolescência e na fase adulta, continuou sua obsessão.

Penso que essa questão estava enraizada na psique da personagem, a ponto de não conseguir se libertar, levando-a a buscar tratamento com um psicanalista. Ela enfrentava sérias dificuldades, pois a contagem de janelas a impedia de atravessar qualquer rua. A figura materna desempenhava um papel crucial, servindo como apoio e como cúmplice da situação. A relação entre mãe e filha era intensa.

O papel do psicólogo ou psicanalista também foi fundamental, embora muitas pessoas subestimem a importância de buscar ajuda profissional, considerando-a uma tolice. Há uma crença comum de que é possível resolver severos problemas pessoais, sem nenhuma ajuda. No entanto, existem indivíduos que não conseguem superar suas dificuldades sozinhos e necessitam de um intermediador que os ajude nesse processo. Acredito que Joana apresentava traços de psicopatia.

- 12. No conto “Nos limites do outro” tem 2 frases que me instigaram a refletir quando eu fui analisar esse conto. São elas: “sua estrela de oito pontas brilhava” (do marido que saía todas as noites, finais de semana e feriados) e “ela cuspiu a única saliva do dia” (a mulher vai morar com a amiga e tem a narração de como foi seu dia nessa realidade). Você poderia comentar um pouco sobre esses trechos?**

A frase "sua estrela de oito pontas brilhava" sugere que o homem possuía um traço quase narcisista, considerando-se tão perfeito, belo e encantador, que sua estrela reluzia. Essa imagem reflete uma vaidade exacerbada, indicando que ele estava extremamente satisfeito e feliz com tudo o que lhe acontecia. Sua felicidade e contentamento eram tão intensos que nada mais importava, nem mesmo sua esposa, ele se colocava sempre em primeiro plano.

Já a expressão "ela cuspiu a única saliva do dia" simboliza sua decisão de pôr um ponto final em sua história matrimonial e em tudo o que estava vivendo. Essa ação representa um rompimento, um "não quero mais", não se importando mais com o passado. Ao se olhar no espelho e perceber que ainda estava de batom vermelho, ela se sentiu poderosa. Essa cor carrega significados profundos, como paixão, coragem e sensualidade.

- 13. Na sua perspectiva, como você caracteriza seu universo literário? É Feminista ou só feminino? O motivo desta pergunta é porque no prefácio da 2º ed. escrito por Rosângela Chaves, diz o seguinte: “O universo de Maria Helena Chein é feminino, mas não é feminista, no sentido engajado, e não raro pejorativo, do termo”. Diante disso, e das leituras realizadas dos contos, a meu ver, além de ser uma ficção feminina, é também**

feminista, levantando questões sobre as mulheres nas mais diversas esferas sociais. Pois, a "literatura feminina" é entendida como aquela escrita por mulheres ou voltada para o público feminino. Por outro lado, a "literatura feminista" não está relacionada ao gênero literário em si, mas ao discurso, estilo e temas abordados, muitas vezes alinhados com a crítica às estruturas patriarcais e com a busca por justiça social e igualdade de gênero. E isso é perceptível nas análises das narrativas.

Joana e os Três Pecados é voltado para o universo feminino. O que considero mais importante é que a mulher se sinta gloriosa e poderosa. As personagens femininas da obra não se engajam em movimentos sociais. As lutas que elas enfrentam são internas, voltadas para a sua inserção na realidade. Elas são, de fato, femininas. As mulheres desejam romper barreiras, mas não se envolvem em movimentos sociais. A sua intenção não é necessariamente transformar o mundo, mas sim de se libertarem, se descobrirem, se aceitarem e viverem plenamente o que precisam viver.

Assim, como o homem carrega consigo um ranço de machismo, ele frequentemente se autodenomina "macho". Por outro lado, a mulher é feminina e, ao se descobrir, percebe que é capaz. O termo "feminista" carrega uma conotação de poder, assim como Rosângela Chaves menciona que minha escrita é feminina, não no sentido de ser meiga, bem arrumada ou linda, mas sim no sentido psicológico, onde a mulher busca ser autêntica, viver plenamente e sentir-se respeitada e amada. É importante frisar, que a mulher não exclui o homem, ela o quer em sua vida. Mostra que o deseja como companheiro, não como um tirano, um opressor.

O termo "feminista" me faz refletir, pois sempre afirmei que sou apenas feminina. Contudo, ao analisar mais profundamente, percebo que as mulheres do livro representam, de fato, a essência feminina. Vejo minha obra como um espaço aberto. Assim como Rosângela Chaves teve sua visão, no prefácio do livro, outros leitores poderão ter suas próprias percepções e conclusões. O escritor não detém a verdade absoluta, uma vez que a obra publicada pertence aos leitores. Portanto, deixo como argumento final, que minha obra é aberta à interpretação de cada leitor.

14. Você acabou de lançar dois livros, *Todos os voos*- 2º ed. e *Poemas do GEN - 60 anos*, pode comentar um pouco sobre eles?

O livro *Todos os Voos* foi meu primeiro trabalho de poesia e recebeu avaliação bastante positiva. Essa experiência me motivou a continuar, pois, até então, eu não estava

satisfeita com minha produção poética e havia guardado todo o material, dedicando-me apenas à prosa. Diante da aceitação que o livro obteve, decidi lançar a segunda edição, uma vez que ele representa meu início na poesia.

Esse livro também aborda a problemática das relações entre homens e mulheres. Sua criação ocorreu de forma rápida, pois percebi que conseguia expressar-me poeticamente. Assim, senti-me à vontade para produzir, não com a intenção imediata de publicar, mas para explorar o que eu poderia escrever. Escrevi bastante e enviei o trabalho à editora da UFG, que aprovou a publicação. *Todos os Voos*, poesia, é importante para mim.

Poemas do GEN - 60 Anos é uma celebração às seis décadas das atividades do Grupo de Escritores Novos. O GEN não foi um movimento, porém um crescimento na literatura feita em Goiás. Não íamos contra o Regionalismo, nós o admirávamos, buscávamos uma escrita mais moderna e contemporânea. Cada escritor possui seu próprio estilo e cria de acordo com suas intenções, emoções, questionamentos. Assim, ao completarmos seis décadas de grupo, comemoramos nossa trajetória. A Editora Chafariz publicou o livro, organizado por Heleno Godoy, que se comunicou com cada autor, solicitando os poemas e dados biográficos. O GEN teve vinte e seis membros e, hoje, 2025, apenas oito continuam neste planeta: Edir Guerra Malagoni, Geraldo Coelho Vaz, Heleno Godoy, Luís Araujo Pereira, Luiz Fernando Valladares, Maria Helena Chein, Maria Sisterolli e Miguel Jorge. A noite de autógrafos foi no SESC, Centro, no final de 2024, com presença de todos os genianos.

15. Você está escrevendo algo atualmente, algum projeto de publicação em vista?

Atualmente, estou escrevendo um livro de contos, enquanto um livro de poesia já está finalizado, aguardando impressão.

16. O que você diria para uma jovem que deseja, hoje, se tornar escritora?

Em primeiro lugar, essa jovem deve querer, ter interesse e se sentir chamada para escrever. Em segundo lugar, precisa ler muito, pois, sem leitura, não haverá bons textos. Sem leitura, não se escreve nada com fundamento, com valor literário. Além disso, é importante que alguém leia o que ela produziu, para trocarem ideias e, assim, possa inteirar-se de questões ligadas ao ato de escrever. E um bom revisor de textos, faz-se necessário. Tudo isso estimula o futuro escritor. Finalizando, a receita é ler e escrever continuamente. Se o que ela escreveu não estiver bom, continue assim mesmo, reescreva, busque outro tema, tenha

humildade para reconhecer que ainda não está pronta. Com o tempo e trabalho, encontrará seu estilo e caminho, e realizará seu projeto, talvez seu sonho.