

“SOU A QUE VÊ E ESCOLHE”: O SILENCIAMENTO DO EROS EM “ROSA ROSÁLIA”, CONTO DE MARIA HELENA CHEIN

“SOU A QUE VÊ E ESCOLHE”: THE SILENCE OF EROS IN “ROSA ROSÁLIA”, SHORT STORY BY MARIA HELENA CHEIN

Samuel Carlos Melo¹

Juliano Antunes Cardoso²

Franciely Vieira Lima³

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar o conto “Rosa Rosália” (1983), de Maria Helena Chein, no intuito de observar, em sua estrutura, os processos de silenciamento do desejo feminino. Para isso, dividiu-se a pesquisa em quatro partes. Na primeira, tem-se algumas notas breves sobre o conto contemporâneo, especialmente em relação à produção literária da década de 1980. A segunda parte destaca a escassez de trabalhos de fôlego sobre a obra da escritora goiana. Na terceira, investiga-se a composição do conto, destacando-se os elementos de sua estrutura. Por fim, na quarta parte, busca-se identificar e compreender os processos de silenciamento do Eros. Para isso, utilizou-se como suporte teórico, dentre outras, as obras de Schøllhammer (2009), Dalcastagné (2012), Chaves (2006) e Moraes (2015).

PALAVRAS-CHAVE: Conto contemporâneo; Literatura goiana; Desejo feminino.

ABSTRACT: This work aims to analyze the short story “Rosa Rosália” (1983), by Maria Helena Chein, in order to observe, in its structure, the processes of silencing female desire. For this, the research was divided into four parts. In the first, there are some brief notes on the contemporary tale, especially in relation to the literary production of the 1980s. The second

¹Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professor da Universidade Estadual de Goiás -Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0965-0283>. E-mail: samuel.melo@ueg.br.

²Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. – Brasil. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8608-8095>. E-mail: juliano.cardoso@bag.ifmt.edu.br.

³Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Goiás – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2773-9182>. E-mail: vieiralimafranciely@gmail.com.

part highlights the scarcity of breathtaking works on the work of the writer from Goiás. In the third, the composition of the story is investigated, highlighting the elements of its structure. Finally, in the fourth part, we seek to identify and understand the processes of silencing Eros. For this, the works of Schøllhammer (2009), Dalcastagné (2012), Chaves (2006) and Moraes (2015) were used as theoretical support, among others.

KEYWORDS: Contemporary tale; Goiás literature; feminine desire.

1. O CONTO CONTEMPORÂNEO

“Rosa Rosália”, objeto deste trabalho, foi publicado em 1983. O conto faz parte da obra *Joana e os Três Pecados*, de Maria Helena Chein, que, além de “Rosa Rosália”, é constituída por mais doze contos: “Nos limites do outro”, “Ideias encontradas num desencontro de dois”, “As três mulheres do sabonete Araxá”, “Pasquela”, “Estratégias”, “Do sobreviver”, “Da ressurreição”, “Carnaval, minha glória”, “Verdade plena”, “Possibilidades”, “Desconcertos” e “Joana e os três pecados”, homônimo à obra de Chein.

Inicialmente, faz-se necessário, mesmo que de forma breve, estabelecer alguns pontos sobre a produção literária contemporânea, mais especificamente, a situação do conto na década 1980, período em que, como se sabe, Maria Helena Chein compôs e publicou *Joana e os Três Pecados*. Com isso, acredita-se que será possível estabelecer uma perspectiva inicial que contribuirá para a análise mais vertical de “Rosa Rosália”.

Em *Situações e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo*, obra ainda publicada na década de 1970, Alfredo Bosi já destacava o conto contemporâneo como sendo “ora quase um documento folclórico, ora quase uma crônica da vida cotidiana e urbana, ora quase como um drama” (1974, p. 07). Para ele, o conto produzido até aquele período tenderia

[...] a cumprir-se na visada intensa de uma situação real ou imaginária para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra. Quanto a invenção da temática, o conto tem

exercido ainda e sempre o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo (BOSI, 1974, p. 08).

Tratavam-se, portanto, de narrativas compostas com as mais diversas situações enfrentadas pelo homem no ambiente da cidade, numa tentativa de captar a singularidade de cada situação e descrevê-las em um formato reduzido do conto, em que “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação” (BOSI, 1974, p. 9).

Na década de 1980, a prevalência do ambiente urbano ganha novos matizes. Como se sabe, esse foi um período de intensas mudanças na estrutura social brasileira, fruto do início do processo de redemocratização, cujas transformações impactaram a produção literária nacional de forma aguda.

De acordo com Karl Erik Schøllhammer (2009), nesse período, as grandes metrópoles se consolidam como palco para essas narrativas, compostas sempre por grandes doses da realidade social, crimes, miséria humana e violência. Além disso, do ponto de vista mercadológico, com a redemocratização, tornou-se possível o desenvolvimento de uma economia em torno da produção literária, com a integração de editoras e a profissionalização do escritor, acarretando obras que “combinam as qualidades dos *best sellers* com as narrativas épicas clássicas” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 28).

Nesse sentido, Schøllhammer afirma que uma das principais características da produção literária desse período é a hibridez, fruto do “[...] novo diálogo entre a cultura popular e a cultura de massa, ou a mescla entre os gêneros de ficção, como a biografia, a história e o ensaio”. Entretanto, segundo o autor, a principal dimensão híbrida dessas narrativas está na “[...] interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 30).

Os efeitos dessas transformações ecoariam nas décadas posteriores, aprofundando-se no século XXI. Como observou Manuel da Costa Pinto, na virada do século, a “[...] ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano” (2004, p. 66). Segundo o autor, a pluralidade dos destinos encarnados nos personagens e os diferentes modos de expressão da liberdade individual se constituem como parte de uma construção cultural que “que nasce com a cidade e se materializa em formas literárias que transitam entre os registros memorialístico realista, metafísico, escatológico, fantástico e satírico” (PINTO, 2004, p.67).

Os contos de *Joana e os Três Pecados* são compostos, predominantemente, por protagonistas femininas. Os destinos das mulheres dessas narrativas, como o caso da protagonista de “Rosa Rosália”, giram em torno de tensões sociais relativas à condição feminina, tendo como espaço a cidade. Do ponto de vista do modo de composição das narrativas, é evidente o aspecto híbrido dos textos, utilizando elementos característicos de diversos gêneros, como o jornal, a propaganda e o cinema. Com a análise de “Rosa Rosália”, será possível observar algumas dessas características.

2. MARIA HELENA CHEIN E A CRÍTICA

Conforme observou Regina Dalcastagné (2012), as tensões da literatura brasileira contemporânea não ficam restritas ao campo ficcional e influem também na própria produção do texto e seu estabelecimento no “cânon”:

É difícil pensar Literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Isso é porque todo espaço, é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social ou constituído em uma narrativa. Daí o estabelecimento de hierarquias, às vezes tão mais violentas, quanto mais discretas que consigam parecer, quem pode passar por essa rua, quem entra neste shopping, quem escreve

literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho. A não concordância com as regras implica avançar sobre o campo alheio, o que gera tensão e conflito, quase sempre, muito bem disfarçados. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13).

Em consonância com o pensamento de Dalcastagné, Reis (1992, p. 12) afirma que “o sujeito intelectual da literatura brasileira foi criado pela elite, estando fortemente abrigado neste local de poder”. Sendo assim, é possível considerar que os autores e autoras cujos nomes não estão vinculados a algum título, a algum cargo de grande importância, ou em meio a um círculo pequeno de privilegiados, dificilmente terão suas produções literárias consideradas canônicas.

Para Reis, a compreensão do conceito de “cânon” passa pelo entendimento de sua relação estrita com o poder, implicando em um princípio de seleção e, evidentemente, exclusão:

[..] obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc). Convém atentar ainda para o fato de que o exercício desta autoridade se faz num determinado espaço institucional (no caso, a Igreja). Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres -, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta “humanidade” é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável (REIS, 1992, p. 4).

Ao que parece, esse é o caso da autora de “Rosa Rosália”. Maria Helena Chein é uma escritora goiana, nascida em 29 de janeiro de 1942, na capital do estado. Formada em Pedagogia, pela Universidade Federal de Goiás (UFG), e Letras Vernáculas, pela Universidade Católica de Goiás, foi uma das fundadoras

do Grupo de Novos Escritores de Goiás (GEN)⁴, 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. É autora de *Do olhar e do querer* (1974), *Joana e os Três Pecados* (1983), *As moças do sobrado verde* (1986) e *Todos os vãos* (1997).

Embora sua obra tenha sido considerada “brilhante” por parte dos poucos comentadores de sua obra, como é o caso de Rosângela Chaves (2006), que compara a descrição realista de Chein à empregada por Clarice Lispector, a autora não possui grande prestígio para com a crítica, constituindo-se à margem do cânone da literatura brasileira contemporânea que, como se sabe, ainda se mantém centrado na produção do sudeste e pouco afeito à diversidade.

Até onde esta pesquisa alcançou, o estudo de maior de 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 Strito Senso 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 de suas composições.

Como já se disse, “Rosa Rosália”, objeto deste trabalho, foi publicado no livro de contos *Joana e os Três Pecados*, de 1983. A protagonistas de *Joana e os Três Pecados* são retratadas diante de problemas rotineiros da vida, como os encontros e desencontros, amor e solidão, permeados por questões que envolvem a condição social da mulher, como o machismo e a misoginia. De

⁴ Para uma maior contextualização sobre o Grupo de Novos Escritores de Goiás, veja-se *GEN: um sopro de renovação em Goiás* (2000), de Moema Olival.

acordo com Regina Maria Gonçalves Neiva (2015), diante de uma sociedade falocêntrica, Chein utiliza da religiosidade e arquétipos para “[...] por meio da linguagem refletir sobre o desejo de ilimitação das mulheres na década de oitenta” (NEIVA, 2015, p. 22). Para Olival, o que se tem é a exposição de “[...] riquíssima condição observadora da condição da mulher, principalmente, em todas as complexas situações vivenciais com que ela pode conviver” (1992, p. 80).

3. A COMPOSIÇÃO DO CONTO

Em “Rosa Rosália”, tem-se a narração do percurso da protagonista, homônima ao conto, 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 a sua preparação para se encontrar com “Teo”. Ao sair do 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 nota que Rosa não precisava de tratamento, provocando o protesto da protagonista, que jura ter algum problema. Rosa Rosália utiliza-se de suas artimanhas para atrair a atenção de Teobaldo, e desse modo, ainda que não precise de tratamento dentário, ela vai ao consultório de Téo, regularmente. Após marcarem uma radiografia, a narrativa prossegue revelando que Teobaldo é cliente do banco em que Rosa Rosália trabalha e de como ela conseguiu o emprego, com Rosa relatando que foi graças a sua beleza. O conto segue com um fluxo de informações sobre os relacionamentos que ela teve, desde o descobrimento de sua sexualidade na adolescência, com 15 anos, até seus relacionamentos mais recentes, em que defende não ser “uma puta”.

Após isso, a narrativa avança para o dia da nova consulta de Rosa com Teobaldo. Após se preparar, visando continuar com seu plano de seduzir o dentista, a protagonista segue para o consultório, mas, antes, decide consultar uma cartomante, Dinorá. Mesmo alertada por ela a desistir da tentativa de concretizar o seu desejo pelo dentista, Rosa Rosália decide continuar com seu plano de conquista, julgando que sua cartomante estivesse “louca de tanta feitiçaria”. No consultório, Teobaldo, finalmente, retribui o flerte e sugere que eles se encontrem em um hotel, no sábado, cinco horas.

Dinorá envia a filha ao apartamento de Rosa Rosália para, inutilmente, tentar convencer a protagonista para não se encontrar com Teobaldo. No sábado, Rosa acorda feliz e inicia a preparação para o encontro (vai ao cabeleireiro, compra esmalte, lingerie nova). Na hora marcada, eles se encontram e iniciam a consumação do desejo. Porém, quando já estava nua, Rosa é surpreendida por outra mulher que a ataca violentamente. O conto se encerra com o que parece ser o desmaio da protagonista antes aos golpes da “bela mulher surgida dos infernos” (CHEIN, 2006, p. 29).

Do ponto de vista estrutural, destaque-se o narrador do conto. Tem-se um narrador onisciente, cuja posição, em uma espécie de “fluxo de consciência” ou, conforme a tipologia de Norman Friedman (2002), utilizando-se de “onisciência seletiva”, refere-se, por vezes, à protagonista como “você”, sem uma distinção clara entre o discurso direto e indireto. A posição do narrador do conto de Chein lembra os recursos utilizados pelo narrador da novela fantástica *Aura* (1962), de 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 espelinho, procurando no pré-molar uma cárie [...] (CHEIN, 2006, p.23).

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 releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario (FUENTES, 2001, p.4).

Quanto aos personagens, é possível distinguir dois grupos. No primeiro, estão personagens não nomeados: o relojero que assedia Rosa Rosália; o ajudante do relojero; a filha da cartomante Dinorá; e, por fim, a mulher furiosa. No segundo grupo, estão os personagens nomeados: o dentista Dr. Teobaldo; a cartomante Dinorá; e Rosa Rosália, protagonista. Ao se analisar esse primeiro grupo, pode-se observar que há a predominância de personagens planos, caracterizados com pouca variedade de atributos, tratando-se de “tipos”.

De acordo com Candida Vilares Gancho (1991, p. 16), os personagens “tipo” são reconhecidos “[...] por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem. Tipo seria o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, a solteirona etc”. Considerando isso, compreende-se que, exceto Rosa Rosália, os personagens do segundo grupo, embora nomeados, também acabam apresentando pouca complexidade. Dinorá, embora misteriosa, é a representação de um tipo místico, sem aprofundamento psicológico. Teobaldo, “o dentista”, tem suas características limitadas enquanto objeto desejo da protagonista. Apenas Rosa Rosália, portanto, é dotada de complexidade de atributos, como uma mulher muito bela e que, consciente disso, não mede esforços realizar seus desejos, em busca de prazer.

A composição dos personagens do conto de Maria Helena Chein se assemelha ao modo como Luiz Vilela constrói os seus no conto “A cabeça” (2002). Na obra de Vilela, todos os personagens são “tipos” que, diante da cabeça de uma mulher, discorrem sobre os motivos de sua morte, externando seus preconceitos diante de um possível feminicídio. Ironicamente, a cabeça é o único personagem que recebe um nome na narrativa, Zueleide, em um processo que, por contraste, acaba desumanizando os vivos e dotando de complexidade aquele personagem sem vida. Em Chein, Rosa Rosália está viva, mas é rodeada de tipos que julgam e condenam seu modo de vida.

Quanto ao tempo da narrativa, embora seja possível identificar uma cronologia, a já mencionada posição peculiar do narrador, em “segunda pessoa”, misturando discurso direto e indireto, aponta para uma espécie de “fluxo de consciência”, com flashes da infância de Rosa, como se vê 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 nasceu. E você saiu numa carreira doida (CHEIN, 2006, p. 25).

A técnica empregada pela autora acaba criando um efeito semelhante ao que se vê no cinema, aproximando o espectador/leitor ao personagem (“você”), diluindo a distância entre narrador, personagem e leitor. Aliás, no já mencionado “A cabeça”, Luiz Vilela também reduz essa distância, mas com o emprego massivo de diálogos. Como se viu no primeiro capítulo, uma das marcas do caráter híbrido da Literatura contemporânea é influência das técnicas desenvolvidas pelo cinema.

4. “SOU A QUE VÊ E ESCOLHE”: O SILENCIAMENTO DO EROS

Antes de se iniciar a análise do silenciamento do Eros em “Rosa Rosália”, é necessário estabelecer os seus limites. Como observou Antonio Candido (2006, p. 177), “a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita”. Nesse sentido, a abordagem que este trabalho propõe está restrita à observação dos processos internos de silenciamento do desejo no conto de Maria Helena Chein. Evidentemente, a disposição desses processos no plano textual pode significar a internalização de fatores externos, cuja análise demandaria métodos distintos e bibliografia específica. É este, porém, o limite desta proposta: o externo “[...] não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p.14, grifos do autor).

De acordo com Brandão (1987, p. 209), Eros deriva da palavra grega *érasthai*, significando “desejo dos sentidos” ou “desejar ardentemente”. Enquanto figura mitológica, o autor relata que Eros acaba representando o sentimento de inquietação na busca do objeto de desejo.

[...] Eros tem caracteres bem definidos e significativos: sempre em busca de seu objeto, como Pobreza e "carência", sabe, todavia, arquitetar um plano, como Expediente, para atingir o objetivo, "a plenitude". Assim, longe de ser um deus todo-poderoso, Eros é uma força, uma *Mw*» (enérgueia), uma "energia", perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma carência sempre em busca de uma plenitude. Um sujeito em busca do objeto (BRANDÃO, 1986, p.187).

Esses significados podem ser observados em “Rosa Rosália”, principalmente na atração da protagonista por Teobaldo, em que a busca pela

concretização de sua vontade acaba resultando em silenciamento de seu Eros, como se pretende demonstrar.

Como já é possível perceber, no conto de Chein, o núcleo dos eventos da narrativa é a palavra “puta”. Como se viu, logo no início, Rosa Rosália é rotulada como “puta gostosa”, desencadeando uma reação contundente da personagem diante desse assédio e, posteriormente, uma reflexão mais elaborada, em que ela nega ser puta por ser a que “vê e escolhe”.

Como observam Fernanda Surubi Fernandes e Olímpia Maluf-Souza (2014), a menção aos termos “prostituta” e “puta”, imediatamente, coloca em funcionamento, por meio da memória, sentidos que vinculam a imagem da mulher a uma prática não autorizada. Por outro lado, lembram as autoras, o sentido empregado atualmente é fruto um deslizamento metafórico do sentido original, “menina”, sendo puta “uma mulher que simula ser menina, que finge inocência, pureza [...] (2014, p. 65)”.

É o que também analisa Eliane Robert de Moraes (2013). Ao propor um “devaneio etimológico” em torno da prostituta, resgatando os diversos sentidos atribuídos à origem da palavra “puta”, a autora observa que, ao mesmo tempo em que uma das mais frequentes etimologias liga a palavra ao latim *putida* (fedorento), é recorrente encontrar a sua origem relacionada ao latim *putus* (puro, limpo). Assim, Moraes demonstra a existência de uma intrigante variação dos significados:

Tudo ocorre, portanto, como se os devaneios etimológicos em torno da prostituta variassem à exaustão entre os polos da infância pura e da sujeira fétida até o ponto de reunirem essas forças opostas em uma única expressão. Um bom exemplo desse tipo de operação simbólica é contemplado na palavra composta flor-do-lodo, que qualifica a meretriz em certas regiões brasileiras. Para além de uma simples reunião de contrários, o que tais termos propõe é uma espécie de “sujeria pura”, imaculada, não corrompida pelas regras da civilização que impõem a obrigatoriedade social da limpeza, seja ela física ou moral (MORAES, 2013, p. 45).

Nessa esteira, Eliane Robert de Moraes resgata ainda outro sentido em torno de puta: o de uma divindade. Partindo da sugestão apresentada por Hilda Hilst (1930-2004) em *Cascos e carícias* (1998), de que Puta teria sido, na mitologia grega, a deusa da podadura (do verbo *putare*), Moraes observa que sugestão Hilst, embora oriunda de seu humor ferino, encontra ressonância em outros autores e “[...] parece guardar fortes afinidades com a antiga prostituta sagrada, cujos predicados foram exaltados em inúmeros textos mitológicos e sagrados” (MORAES, 2013, p. 46-47).

É o que lembra Ariágida dos Santos Moreira (2007). Segundo a autora, antes da Era Cristã, a prostituta ocupava um espaço sagrado, sendo necessário possuir características físicas e espirituais especiais, como a de ser virgem e dotada de uma beleza exótica. Comparadas a “deusas na terra”, as prostitutas viviam tranquilas e “[...] cercadas de atenção, conforto e muito respeito em suas comunidades” (2007, p. 02). Com a resignificação do papel social da prostituta, a prostituta se distancia de sua posição sagrada, passando a designar um erotismo profano, atrelado a uma posição desrespeitosa, como observa Moraes (2015) sobre as prostitutas parisienses:

[...] uma nova mulher surgia, circulando à vontade entre os redutos reservados e as ruas parisienses, onde ficava exposta às fantasias dos passantes. Ousada, nada nela evocava a pureza de sentimentos guardados em segredo no fundo do coração [...]. A prostituta tornava-se então uma popular personalidade pública, cujos feitos escandalosos alimentavam as crônicas diárias da imprensa. Sua espetacular teatralidade saltava aos olhos e atraía em particular os artistas [...] (MORAES, 2015, p. 07).

No conto de Maria Helena Chein, observou Chaves (2006), “independente, liberada, Rosa Rosália encarna a emancipação do corpo feminino, mulher que reclama pra si o direito ao prazer sexual” (CHAVES, 2006, p. 132). Ao que parece, esse Eros emancipado é representado pela figura da “cabra”, como se pode notar nos seguintes trechos:

Passou um tempo e você chegou à rua tranquila, onde um homem a esperava. Seu peito mal continha a respeiração, você inspirou muito, fôlego de mil gatos. A porta estava aberta. E seu homem surgiu grande, ocupando o espaço branco. A cabra baliu em seu peito, fechando os olhos, tremendo a boca num bizarro béééé (CHEIN, 2006, p. 23).

Essa é a primeira tentativa de seduzir Teobaldo efetuada por Rosa Rosália, em que ela vai ao seu consultório alegando estar com algum problema dentário. Entretanto, o dentista mantém seu profissionalismo, relatando não ter observado nenhum problema nos dentes da protagonista que, frustrada, lamenta: “[...] esperava que acontecesse um milagre, meu São Benedito, olha sua nega aqui na terra, que esse homem é de pedra, gelo moído, iceberg do pólo norte [...]” (CHEIN, 2006, p.23). Observe-se, assim, que a imagem da cabra aparece associada ao desejo e ansiedade de conquistar o dentista.

Em seguida, ao justificar seu interesse por Teobaldo, Rosa Rosália retoma a imagem da cabra, identificando-se diretamente:

Quero-o pra mim, suspirando, correndo para me buscar, alisando meu peito até ficar durinho de arrepios, ele e eu, porque não sou puta, puta é quem vai com quem não quer para receber dinheiro, enchendo-se de esperma de mil homens, você me conhece, escolho meu companheiro, prendo-o com meus dengos e ai Jesus, é o céu e o inferno, cabra solta no campo, num cio violento, levanto a saia e tiro a saia, olho a chuva, sinto o vento, beije, eu sou a cabra.

Após isso, a cabra aparecerá como referência ao desejo e às experiências sexuais da protagonista por mais quatro vezes. Primeiro, ao relatar como conseguiu o emprego no banco: “acendeu uma vela para S. Benedito, a cabra baliu em seu ventre, e se jogou nua em cima do homem nu [...]” (CHEIN, 2006, p. 25). Em seguida, ao lembrar de sua primeira experiência, aos cinco anos de idade: “seu corpo, Rosa Rosália, se agitou antes mesmo que ouvisse o berro. A

cabra nascera. E você saiu numa carreira doida” (CHEIN, 2006, p. 25). Posteriormente, ao retornar ao consultório de Teobaldo e conseguir seduzi-lo: “e se beijaram, se agarraram, a cabra começou a balir [...]” (CHEIN, 2006, p. 27). Por fim, quando Rosa Rosália encontra Teobaldo no hotel para consumir seu desejo: “você vai amar como se fosse a última vez. Como um gigante. Você tem mil cabras, Rosa Rosália” (CHEIN, 2006, p. 29).

Note-se que a referência à cabra como símbolo da emancipação do corpo feminino em busca do prazer sexual, no conto de Maria Helena Chein, assemelha-se com a simbologia do mesmo animal no romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado (1912-2001), publicado em 1977. Como se sabe, no romance, Tieta é uma pastora de cabras, cujas aventuras amorosas nas dunas com diversos homens escandalizam a pequena cidade em que vive, resultando em sua expulsão de casa pelo pai. Dentre as várias cenas em que a cabra surge como representação da liberdade sexual de Tieta, destaque-se, para efeito de comparação, a que abre o fragmento da viagem de Tieta para Bahia:

- Fui gulosa, gulosa de homens, quanto mais melhor. Pai tinha muitas cabras, bode inteiro só um, Inácio. Eu era cabra com vários bodes, montada por esse ou por aquele, no chão de pedras, em cima do mato, na beira do rio, na areia da praia. Para mim, prazer de homem, só isso e nada mais: deitar no chão e ser coberta.

Nesse fragmento, a protagonista do romance de Jorge Amado relata para a personagem Leonora Cantarelli vários episódios de sua vida. Como se vê, assim como Rosa Rosália, Tieta também identifica seu desejo sexual com a figura da cabra, invertendo a lógica do “macho reprodutor” que domina várias “fêmeas”. Assim como a protagonista do conto de Chein, Tieta é a “que vê e escolhe”, a que não se sujeita à tentativa conservadora e machista de silenciamento do Eros feminino. Em ambas, a figura da cabra parece identificar

o Eros a um desejo natural ou, como observou Neiva (2015) sobre o conto de Chein, à “liberdade natural da mulher” (2015, p. 29).

Entretanto, embora, como se viu, a cabra possa simbolizar no conto de Maria Helena Chein a busca pela emancipação do corpo da protagonista em direção ao prazer sexual, é na cena de sua última referência, que encerra a narrativa, que se consuma o processo de silenciamento dessa liberdade:

[...] aos gritos, atira-se sobre você, com os braços armados para frente. Seus gritos são de um demônio. Os seus, Rosa Rosália, são balidos de uma cabra, dolorosos ao enxergar os seios aleijados, sem os mamilos, perdidos no tapete do quarto. Então você teve uma vertigem, ali mesmo (CHEIN, 2006, p. 29).

Observe-se que os balidos de cabra, antes associados ao desejo e ao prazer, tornam-se sons de dor e desespero. Esse o desfecho violento, cuja culpa Rosângela Chaves (2006) atribui ao narcisismo da própria protagonista, indica que Téo seria um homem comprometido. Assim, em processo iniciado pelo rótulo de “puta gostosa”, a decepção dos seios de Rosa Rosália pela “bela mulher surgida dos infernos” concretiza o silenciamento do Eros da protagonista, como uma “prática não autorizada”, na medida em que os seios, além de uma fonte de prazer, são a representação de sua feminilidade e sensualidade.

Destaque-se, ainda, a atuação de Dinorá. Em uma análise comparativa, é possível perceber que sua função no conto de Chein se assemelha com a de outra cartomante bastante conhecida da Literatura Brasileira, a personagem mística de “A cartomante”, conto de Machado de Assis (1839-1908), publicado em 1884. Como se sabe, o conto de Machado trata da relação entre Rita e o melhor amigo de seu marido, Camilo. O romance caminha bem até que Camilo começa a receber cartas anônimas dizendo que todos da província eram conhecedores do seu caso com a esposa do amigo. Amedrontado, o rapaz

resolve afastar-se da casa do amigo e de Rita, o que motivou a jovem a procurar ajuda com uma cartomante.

Em meio às cartas anônimas, Camilo recebe um bilhete sem mais explicações de Vilela, intimando-o a ir até sua casa. É neste momento que o homem, antes cético dos poderes da cartomante mencionada por Rita, envolvido pelo medo do que o esperava na casa do amigo, já a caminho do lugar, resolve consulta-la para tentar saber o que lhe esperava. A cartomante garante a ele que tudo ficaria bem e que nada aconteceria aos amantes. Aliviado, Camilo retoma o caminho confiante, indo ao encontro do amigo. Porém, ao chegar, encontra sua amada já morta sobre o sofá e o seu amigo Vilela atordoado, com uma arma a mão, pronto para matá-lo.

Influenciado pelas teorias positivistas e evolucionistas que, como observa Alfredo Bosi (1999, p. 163), foram as “teses esposadas pela inteligência nacional” no final do século XIX, o conto de Machado de Assis critica o misticismo em favor dos fatos, da realidade, assim como questiona a idealização do amor, presente em parte da produção literária romântica.

Em “Rosa Rosália”, por mais que o desfecho também seja trágico, tem-se uma inversão simétrica. Veja-se que, assim como em “A cartomante”, em que Camilo busca a ajuda da vidente para se sentir seguro em ir até a casa de Rita e Vilela, Rosa Rosália realiza o mesmo processo, buscando ajuda da cartomante Dinorá para saber se seria bem sucedida em seu encontro. Porém, diferentemente de Camilo, Rosa não obtém a resposta desejada, e decide não seguir o conselho da cartomante: “E você saiu, falando que ela é que estava louca de tanta feitiçaria como podia uma pessoa não enxergar nada mais que velas, incensos e baralhos?” (CHEIN, 2006, p. 27).

Note-se que nas duas narrativas o desfecho trágico dos personagens, embora precedidos por atitudes díspares para com as orientações de uma cartomante, dá-se em decorrência do anseio de ambos em terem suas vontades

realizadas. Camilo ignora os fatos e aceita o reforço positivo da cartomante pelo desejo de manter seu relacionamento com Rita. Rosa Rosália, por sua vez, desqualifica os “poderes místicos” de Dinorá e ignora seus alertas (inclusive os apelos levados pela filha da cartomante em sua casa) para, finalmente, consumir seu desejo por Teobaldo. Ao que parece, portanto, por meio do recurso de inversão simétrica, o conto de Chein estabelece um diálogo com a obra de Machado de Assis, também punindo a protagonista como consequência de seu Eros.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observe-se que esse desfecho violento, com o silenciamento do desejo da protagonista, configura-se como o triunfo dos preconceitos vocalizados pelos tipos que compõem o conto, em uma manutenção da ideia de “puta”, não só como aquela que se vende, mas como a que contraria o regramento social e moral estabelecido. Se não é possível concluir que se trata de uma resolução conservadora, o destino trágico de Rosa Rosália, no mínimo, acaba resultando em uma visão crua da condição das mulheres em relação à emancipação de seus corpos e o livre exercício de seus desejos.

A obra de Maria Helena Chein que, como se viu, recebeu pouca atenção da crítica, apresenta um vasto campo de estudos, dada a sofisticação de sua composição e o olhar singular sobre a condição feminina. Estudos mais aprofundados, que investiguem não só os processos estéticos em seus possíveis diálogos com a tradição literária, mas que também abordem o silenciamento sob o prisma das teorias feministas, poderão dar uma dimensão mais vertical da qualidade de sua produção.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Situações e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. v.1. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. v.2. Petrópolis: Vozes, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

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: ICBC, 2006.

CORBETT, Nancy Qualls. *A prostituta Sagrada: a face aterna do feminino*. Belo Horizonte: Caligrama, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Um Território Contestado: Literatura Brasileira Contemporânea e as Novas Vozes Sociais*. São Paulo: Horizonte, 2012.

FERNANDES, Fernanda Surubi; MALUF-SOUZA, Olímpia. De puta às profissionais

do sexo: uma memória da língua. *EntreLetras*, Araguaína-TO. V. 4. N. 2. Ago./dez.,

2013. p. 58-71.

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.

FUENTES, Carlos. *Aura*. Cidade do México: Biblioteca Era, 2001.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

MORAES, Eliane Robert. Francesas Nos Trópicos, a Prostituta Como Tópica Literária. São Paulo: *Revista de Literatura Brasileira*, p. 165-178, 2015.

MORAES, Eliane Robert. Puta, putus, putida: devaneios etimológicos em torno da prostituta. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. no 2013, p. 38-49, 2013.

MOREIRA, Ariágda dos Santos. *O Espaço da Prostituta na Literatura Brasileira do Século XX*. Belo Horizonte: Caligrama, 2007.

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 Senso em Letras – Literatura e Crítica Literária, 2015.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *Autoria feminina no jogo elocucional narrativo*.

Signótica. v. 4. jan/dez. 1992.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura Brasileira Hoje*. 2º Edição. São Paulo: Publifolha, 2010.

REIS, Roberto. *Cânon*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VILELA, Luiz. A cabeça. In: VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 123-132.

Recebido em 27/03/2021.

Aceito em 09/06/2021.