

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**RICHARD PLÁCIDO PEREIRA DA SILVA**

**Inventar o mapa: a sintaxe da fuga de Carol Rodrigues em *Sem vista para o mar***

**Maceió  
2019**

RICHARD PLÁCIDO PEREIRA DA SILVA

**Inventar o mapa: a sintaxe da fuga de Carol Rodrigues em *Sem vista para o mar***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos.

**Orientadora:** Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

**Maceió  
2019**

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho

S586i Silva, Richard Plácido Pereira da.  
Inventar o mapa : a sintaxe da fuga de Carol Rodrigues em Sem vista para o mar /  
Richard Plácido Pereira da Silva. – 2019.  
98 f.

Orientadora: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.  
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas.  
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió,  
2019.

Bibliografia: f. 92-96.  
Anexos: f. 97-98.

1. Rodrigues, Carol, 1985- . Sem vista para o mar. 2. Paisagens literárias - Mapas.  
3. Contos brasileiros. 4. Música e literatura I. Título.

CDU: 82-147



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



## TERMO DE APROVAÇÃO

RICHARD PLÁCIDO PEREIRA DA SILVA

Título do trabalho: "INVENTAR O MAPA: A sintaxe da fuga de Carol Rodrigues em *Sem vista para o mar*"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profª. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Profª. Dra. Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG)

Profª. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Maceió, 19 de dezembro de 2018.

Às minhas pessoas

## AGRADECIMENTOS

À Carol Rodrigues, minha gratidão pela generosidade de sua literatura e por sua amizade-mar.

Ao Marcelino Freire, criador de encontros-leituras.

À Amanda, pela insistência para que eu lesse o *Sem vista para o mar*, por saber que seria amor à primeira vista, pelo incentivo de sempre. E por me ajudar na fase final da escrita.

Aos parceiros de crime Amanda, Arenato, Benicio e Luiz, por aqueles bonitos sábados elisianos.

À Ildney Cavalcanti, orientadora mais-que-perfeita, gratidão imensa por me aguentar mesmo quando troquei de pesquisa, quando achei que não faria o projeto ou não produziria esta dissertação, por acreditar em mim.

Às professoras Ana Claudia Aymoré Martins e Gilda Vilela Brandão, que fizeram leituras incríveis e generosas na banca de qualificação.

Às professoras Ana Elisa Ribeiro e Ana Claudia Aymoré Martins, pelas leituras, comentários e apontamentos necessários e enriquecedores.

Ao professor Roberto Sarmiento, pelas indicações de leitura, pelo apoio de sempre, uma inspiração como crítico literário.

Àos/Às amigos/as que (des)encontrei neste mapa de afetos em que caminhei durante a escrita da dissertação.

Às pessoas do PPGLL/UFAL, amigos/as que encontrei neste percurso de mestrado, especialmente Amanda Ferreira, Duvennie, Edilane, Edson, Leandro, Natália, Pedro, Taís e Victor.

Ao Edson, amigo generoso e hospitaleiro das ruas do Recife.

Às pessoas da Ofélia, incentivadoras de leituras, trocas e afetos.

Às pessoas do grupo de pesquisa Literatura & Utopia, um lugar de afetos e generosidade.

Ao Ifal, por conceder o meu afastamento das atividades laborais.

As pessoas que me transmitiram boas energias na reta final da escrita.

A Dorival Caymmi, Tom Zé, JS Bach e Philip Glass, por ditarem o ritmo da minha escrita.

Aos amigos do Eustáquio Gomes, especialmente Igor, nas ausências dos jogos do Palmeiras.

À minha mãe Verônica, por entender minhas ausências, meu isolamento, e por me amar do jeito que eu sou.

Ao meu pai, minha utopia.

A Pitanga, Tapioca, Frida e Lulu, minhas meninas.

À Júlia, o amor que nasceu na noite do mar.

*Nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa,  
o astrolábio de sete faces,  
O zumbido dos ventos em redemunho, o leme, as velas, as cordas,  
Os ferros, o júbilo e o luto.*

Waly Salomão, “Sargaços” (1998)

## RESUMO

O presente estudo propõe uma análise do livro *Sem vista para o mar: contos de fuga* (2014), de Carol Rodrigues, considerando a recorrência de uma sensação de ausência e de anseios de fuga, tanto na temática dos contos como na sintaxe elíptica e fragmentada utilizada pela autora. O sentido figurado de transitoriedade e de transitividade, a representação dos espaços e o delineamento de um mapa literário que perpassa toda a obra são os principais elementos considerados para a feitura deste trabalho. Em referência aos estudos sobre a literatura brasileira contemporânea, principalmente no tocante à hibridez e aos valores buscados pelo gênero prosa no presente, o trabalho tem como base os estudos de Leyla Perrone-Moisés (1990; 2016), Beatriz Resende (2008) e Karl Erik Schøllhammer (2011). Da mesma forma, são importantes as contribuições teóricas de Antonio Candido (1963; 1990; 1992), Umberto Eco (1963; 1994) e Ricardo Piglia (2006) a respeito das personagens de ficção e da relação ativa entre escritor/a e leitor/a na (re)composição interpretativa da obra literária. A partir das perspectivas culturais da cartografia e dos estudos geográficos, este trabalho orienta-se pelas teorias de Michel Foucault (2013) no que diz respeito às heterotopias e de Jörn Seemann (2012) acerca dos estudos dos mapas no viés da geografia humanista e cultural. Por fim, este trabalho apresenta uma análise da maneira pela qual o espaço ficcional de *Sem vista para o mar* pode ser compreendido como uma representação de um lugar de trânsito, um espaço de fuga e de esquecimento, em que o mar é eventualmente mirado como objeto de desejo. A escrita fragmentada e a escassez de pontuação, funcionando como uma busca por determinado ritmo, suscitam essas ausências ao mesmo tempo em que as personagens de Carol Rodrigues sustentam a esperança de alcançar algum lugar que, por vezes, se mostra inalcançável.

**Palavras-chave:** Carol Rodrigues; Espaços Ficcionalis; Cartografias literárias; Literatura Brasileira Contemporânea

## ABSTRACT

The present study proposes an analysis of Carol Rodrigues' work *Sem vista para o mar* (2014), considering the recurrence in the work of an atmosphere of escape, both in the theme of the short stories and in the elliptical and fragmented syntax of Carol Rodrigues. The figurative sense of transience and transitivity, the representation of spaces and the design of a literary map spanning the entire work are the main elements to be considered in the making of this work. The research on contemporary Brazilian literature, especially on the hybridity and values sought in the prose genre in the present, is based on studies by Leyla Perrone-Moisés (1990; 2016), Beatriz Resende (2008), and Karl Erik Schøllhammer (2011). Similarly, the analytical contributions of Antonio Candido (1963; 1990; 1992), Umberto Eco (1963; 1994) and Ricardo Piglia (2006) concerning literary studies, fictional characters and the active relationship between writer and reader in the interpretative composition of the literary work are important for the present reading. From the cultural perspectives of the areas of cartography and geographic studies, this work is supported by the theories of Michel Foucault (2013) on the representation of heterotopias, and of Jörn Seemann (2012) about mapping studies in light of humanistic and cultural geography. Finally, an analysis is presented here of how the fictional space of *Sem vista para o mar* is seen as a place of transit, a space of escape and oblivion, in which the sea is invariably regarded as an object of desire. The fragmented narrative mode and the scarcity of punctuation, in search of a certain rhythm, raise these absences at the same time that the characters of Carol Rodrigues hold the hope of reaching a somewhere which, all times, appears to be unrealizable.

**Keywords:** Carol Rodrigues; Fictional Space; Literary Cartography; Contemporary Brazilian Literature

## SUMÁRIO

<b>ESTUDANDO A FUGA: BREVES CONTRAPONTO</b> .....	11
<b>1 “DE TUPI PAULISTA A SÃO JOÃO DO PAU D’ALHO”: O MAPA LITERÁRIO DE CAROL RODRIGUES</b> .....	15
<b>1.1 Demografia editorial: o mercado e os prêmios literários</b> .....	18
<b>1.2 Topografia crítica</b> .....	23
1.2.1 Para abrir o mapa: breves anotações sobre <i>Sem vista para o mar</i> .....	23
1.2.2 Compilação cartográfica: alguns aspectos da narrativa de Carol Rodrigues .....	29
<b>2 “CONTOS DE FUGA”: A TRANSITIVIDADE NARRATIVA DE SEM VISTA PARA O MAR</b> .....	36
<b>2.1 “Refez o sentido queria ver o mar que faz tempo”: o oceano de Carol Rodrigues</b> .....	38
<b>2.2 “Murilo fez tec no play da fita cassete e o bolero escorreu”: na boleia do caminhoneiro Murilo</b> .....	55
<b>3 RECOMPONDO ROTAS: LER O MAPA É ESCREVER O CAMINHO</b> .....	68
<b>3.1 “Cada milho que entra ocupa o sentir”: a leitura como experiência em “Sem vista para o mar”</b> .....	70
<b>3.2 O amarelo em “Sem vista para o mar”: uma leitura das cores</b> .....	78
<b>3.3 Lendo o ritmo do conto “A história da gota”</b> .....	85
<b>ONDE ACABA O MAPA?</b> .....	89
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	92
<b>ANEXO</b> .....	97

## ESTUDANDO A FUGA: BREVES CONTRAPONOTOS

Quando Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) deixou inacabada a peça *Die Kunst der Fuge – A Arte da Fuga* (BWV 1080), talvez não imaginasse que essa forma composicional continuaria sendo mencionada e revisitada por tanto tempo. Passados mais de 270 anos de sua morte, ainda não existem definições que deem conta da complexidade de sua obra. A fuga pode ser considerada tanto uma forma musical, um gênero, quanto um modo de escrita composicional. Porém, existe nela uma regra elementar: em seu início, denominado “Exposição”, é necessário que haja um sujeito. Amancio Cueto Jr. explica que a “Exposição”:

[...] é a única parte “obrigatória”, presente em 100% das fugas, e sempre começa com uma voz desacompanhada cantando o sujeito da fuga. Uma vez o sujeito exposto por completo, as outras vozes começam a entrar em sequência, sempre cantando o sujeito, e sempre esperando a voz anterior concluir o tema antes de entrar (CUETO JR., 2011).

A princípio, o meu interesse está em perceber como a fuga, esta forma composicional que prima pela polifonia de vozes que se expressam simultânea e harmonicamente e que apura a sua estética musical com contrapontos e melodias dissonantes, pode ser importante, a título de introdução, para apresentar a minha leitura do livro de contos *Sem vista para o mar: contos de fuga* (Edith, 2014)<sup>1</sup>, de Carol Rodrigues. Em suas narrativas, as personagens estão sempre em fuga, numa recorrência temática: o subtítulo do livro e a orelha de Ivana Arruda Leite apontam para essa reincidência. Pesquisando sobre a etimologia da palavra “fuga”, deparei-me com algumas acepções comuns, entre elas, “a ação ou o efeito de fugir” (SANTOS et al., 2018); no entanto, a significação mais complexa dizia respeito ao gênero musical “fuga”. A partir dessas significações, é possível analisar a representação da fuga nos contos de Carol Rodrigues, assim como o próprio modo composicional da autora, que é marcado por ausências. Para ler as fugas de J. S. Bach e de Carol Rodrigues é preciso estudá-las, adentrar a complexidade de cada movimento, perceber as marcações, as pausas, os ritornelos. Amancio Cueto Jr. (2011) observa que a música clássica “é uma eterna reflexão e questionamento das regras de ‘como fazer uma música’”. Da mesma forma, o ato crítico tem como um de seus interesses o estudo dos procedimentos de uma obra literária. Diante

---

<sup>1</sup> A edição consultada é a primeira da Edith, 2014, listada ao final. Esta edição será comentada na seção 1.2.1.

disso, gostaria, aqui, de utilizar duas acepções etimológicas para o termo “estudo”. Uma delas, a que está diretamente ligada a esta dissertação, denomina-se como um “trabalho literário ou científico sobre determinado assunto; ensaio, monografia” (SANTOS et al., 2018); a segunda acepção, mais fortemente ligada à música, define estudo como uma “peça musical que visa a determinado desenvolvimento técnico ou estético do/[a] executante” (SANTOS et al., 2018). Apropriando-me destas duas etimologias, aglutinando-as, acredito que compor uma dissertação é, antes de tudo, estar atento às diversas vozes (inclusive a própria) na tentativa de criar uma peça polifônica que seja, na medida do possível, também harmônica.

Recorro aos breves contrapontos (outro termo emprestado da música) para refletir sobre os motivos que me levaram a optar por *Sem vista para o mar* como objeto desta pesquisa. Com o tempo, faz-se necessário um processo de autorreflexão a fim de compreender e perceber quais são os nossos interesses no campo dos estudos literários. O espaço ficcional e as composições musicais têm sido peças recorrentes nas minhas últimas análises. No Trabalho de Conclusão de Curso<sup>2</sup>, estudei o conto “Guardador”, de João Antônio, numa perspectiva de espacialidade, assim como numa perspectiva musical. Meu foco de pesquisa foi a personagem Jacarandá, que mora na copa de uma figueira e que “[n]as pernas, opa, uma agilidade que lembra coisa, a elegância safa de um passista de escola de samba” (ANTONIO, 2012, p. 401). Para pensar a cidade, analisei, igualmente, a relação metonímica da rua como um espaço urbano.

Neste trabalho de dissertação, continuo com as mesmas preocupações acerca do espaço ficcional do conto, bem como recorro aos tecidos musicais para propor uma leitura da obra de Carol Rodrigues. Em “‘De Tupi Paulista a São João do Pau D’Alho’: o mapa literário de Carol Rodrigues”, ousou delinear o mapa literário de sua obra, servindo-me da geografia humanista e cultural para pensar as relações entre o espaço “real” e o ficcional. Além de produzir uma pequena biobibliografia da autora, e para melhor contextualizar a obra em foco, elaborei alguns pontos de reflexão sobre o mercado editorial e tracei um breve panorama a respeito das premiações literárias no âmbito da literatura brasileira do presente. Além disso, comento e apresento uma sistematização da fortuna crítica da contista, situada principalmente na *web*, e composta por resenhas, entrevistas e reportagens. Neste capítulo, entre os contos analisados, destaco “O mau lobo”, que, numa

---

<sup>2</sup> Cf. Silva, 2017.

perspectiva da geografia humanista voltada para questões topofilia e topofobia, termos cunhados por Yi-Fu Tuan, tem como personagem um homem na qual a sua fuga se direciona para dentro de casa, numa repulsa pelo ambiente externo e por todas as interações sociais que ele possibilita.

Em “‘Contos de fuga’: a transitividade narrativa de *Sem vista para o mar*”, dividido em duas seções, volto-me para a transitividade narrativa da obra, analisando o modo como a fuga e o mar são objetos de desejo das personagens presentes no conto. Arrisco-me no mar de Carol Rodrigues recorrendo ao de Dorival Caymmi; bem como proponho um desvio de rota para problematizar e refletir sobre as oposições e ambiguidades das personagens em constante fuga. Na primeira seção, analiso os contos que têm como temática o mar e abordo as diversas simbologias que ele evoca, tais como a vida, a morte e os mitos da criação do planeta, como, por exemplo, na narrativa “Onde acaba o mapa”, na qual um menino, com a ajuda do mapa rodoviário de São Paulo, foge da sua casa em busca de sua liberdade sexual e passa por uma série de experiências numa cidade ribeirinha; na segunda, traçando uma rota de análise entre as narrativas “Um homem prudente”, “Entre maio e junho”, “Domino gratias” e “A questão ultramarina”, estudando a recorrência de uma mesma personagem nestes contos, em perspectivas narrativas distintas. Murilo, que ora é protagonista, ora é personagem secundária, ora atua apenas como figurante, funciona como um fio condutor que transforma *Sem vista para o mar* num projeto de livro bem delineado.

No terceiro capítulo, “Recompondo rotas: ler o mapa é escrever o caminho”, retomo o percurso do mapa literário de Carol Rodrigues, desta vez com ênfase no papel do/a leitor/a dentro da obra, e no modo como numa narrativa podem ser apresentados/as personagens-leitores/as sem que necessariamente tenham em mãos um livro, sendo capazes de ler o mundo a sua volta, o que perpassa a discussão sobre as fronteiras entre o real e o ficcional, com o/a leitor/a atuando como parte indispensável desse processo. Aqui, o meu enfoque se dá sobre o conto “Sem vista para o mar”, que narra a história de um menino que tem uma cegueira momentânea em função de seu desejo de encarar o sol e que, a partir daí, passa a ler o seu entorno.

No decorrer da escrita desta dissertação, percebi que seria contraproducente investigar em apenas um capítulo os possíveis caminhos pelos quais a contista emula o que denomino *sintaxe da fuga*, pois todos os seus contos possuem, de certa forma, um pouco

dessa característica; outros, nitidamente mais experimentais, apresentam uma narrativa menos voltada à fábula e são ricos em estratégias narrativas e de linguagem. Detenho-me, em todo o trabalho, nos pormenores estéticos da sintaxe da autora, nas personagens em constante fuga e no desenho cartográfico da obra. Sua escrita polifônica não engana, o seu contraponto é sincero. Existe, em seu modo de narrar, um exercício estrutural sofisticado. Assim como Tom Zé, que, *Estudando o Samba* (1976), inventou um jogo de camadas de sentido, quero, estudando a fuga, dar a minha contribuição interpretativa para a polifonia narrativa de *Sem vista para o mar* e dos mapas ficcionais inventados pela escritora Carol Rodrigues.

# 1 “DE TUPI PAULISTA A SÃO JOÃO DO PAU D’ALHO”: O MAPA LITERÁRIO DE CAROL RODRIGUES

Eis a carta dos céus:  
as distâncias vivas  
indicam apenas  
roteiros

(*Orides Fontela, “Mapa”*)

Entre as muitas definições a respeito dos mapas, há uma que os compreende como um conjunto de desenhos geométricos que traçam, representativamente, os limites geográficos de determinado espaço. Para o IBGE, um mapa é assim definido:

Representação no plano, normalmente em escala pequena, dos aspectos geográficos, naturais, culturais e artificiais de toda a superfície (Planisfério ou Mapa Mundi), de uma parte (Mapas dos Continentes) ou de uma superfície definida por uma dada divisão político-administrativa (Mapa do Brasil, dos Estados, dos Municípios) ou por uma dada divisão operacional ou setorial (bacias hidrográficas, áreas de proteção ambiental, setores censitários) (IBGE, 2018).

Em busca de acepções que dialoguem mais fortemente com os estudos literários e culturais, este trabalho encontra respaldo na visão da geografia humanista<sup>3</sup>, que, conforme observa o geógrafo Jörn Seemann (2012, p. 69), sugere que “[m]apas são textos culturais, e não espelhos do mundo, embora eles ajudem a fabricar essas realidades”. Entendendo a elaboração e a leitura dos mapas por um viés subjetivo, que está além da tentativa de representar realisticamente um espaço, sugiro que o mapa literário de Carol Rodrigues, autora nascida no Rio de Janeiro, em 25 de julho de 1985, esteja traçado nas diversas perspectivas e caminhos de sua produção literária: o processo de composição e organização dos vinte e um contos que integram o livro *Sem vista par o mar*; o lugar que a escritora ocupa na literatura contemporânea brasileira; o projeto de edição do livro por uma pequena editora; os caminhos nos quais um livro independente percorre no mercado editorial atual; os prêmios literários; e a recepção da crítica e dos/as leitores/as.

Proponho um caminho pelo mapa literário de Carol Rodrigues à maneira da personagem do conto “Onde acaba o mapa”: o menino, em busca de um lugar diferente, sem os olhares julgadores dos/as conhecidos/as, tem nas mãos apenas o Mapa Rodoviário

---

<sup>3</sup> Área de estudo da geografia que enfoca as pesquisas nas experiências dos indivíduos com relação ao lugar e ao espaço em que se estabelecem.

do Estado de São Paulo e a coragem de desbravar novos espaços; nesse intento, ele atravessa boa parte do estado de São Paulo, em direção ao rio Paraná:

Desceu o rio que parece mar, porto a porto o rio Paraná Porto X Guana Itaporã. Afunilou em Rosana e se apertou até Porto Rico que é onde acaba o Mapa Rodoviário do Estado de São Paulo. Era o que tinha esse menino novo de buço liso quando saiu do portão da escola, direto pra estrada, na manhã, aquela, foi jurado, cinco dias (“Onde acaba o mapa”<sup>4</sup>, 2014, p. 11-12).

Percorrer a cartografia literária de Carol Rodrigues é observar muito de perto o delinear tracejado dos mapas, sentir o cheiro de óleo dos caminhões que atravessam as rodovias; ouvir os boleros no toca-fitas do caminhoneiro Murilo. É acompanhar a fuga das personagens e sentir-se igualmente em fuga. Quando aproximamos o nosso olhar para as particularidades da “carta dos céus”, deixamos de avistar apenas os “roteiros”, e as “distâncias vivas” se abeiram para além das margens, traçando novos caminhos, novas leituras. É como revelam os últimos versos de “Mapa”, poema escrito por Orides Fontela: “Eis a carta dos céus: tudo/ se move”. A carta, aqui entendida como topográfica, pode ser vista de cima, como se estivéssemos do alto do céu e vislumbrássemos o planeta em movimento. Um mapa de papel talvez não nos revele essa dinâmica, essa movência, mas com os recursos tecnológicos atuais, a exemplo do *google maps*, nos aproximamos de qualquer lugar do mundo, e, com o *street view*, temos a possibilidade de percorrer cada esquina mapeada e fotografada pelo *google*.

Adoto um itinerário que me revela os caminhos que trilhei até o momento, o meu mapa se aproximando de outros mapas, leituras outras que se tangenciam em um espaço outro; mapas que indicam um lugar, mesmo que ficcional ou subjetivo. Seemann (2012, p. 84) observa que “[o] mapa-biografia não é uma viagem sentimental repleta de nostalgia e saudosismo, mas é uma (re)afirmação de que existimos”, apesar disso, há sempre em nosso percurso acadêmico um pouco dessa “viagem sentimental”, principalmente se nos detivermos em textos literários que nos proporcionem certo prazer estético. Estudar *Sem vista para o mar* parte, do mesmo modo, da vontade de ler a obra de uma escritora publicada por uma editora independente e que busca um espaço no mercado editorial brasileiro, que possui ainda como referencial de qualidade os prêmios literários e o catálogo de grandes editoras. Minha proposta para a próxima seção é, portanto, discutir, a

---

<sup>4</sup> Por se tratar de um trabalho que faz referência a vários contos da mesma autora, optou-se por substituir o sobrenome da autora pelo título de cada conto citado.

partir do espaço ocupado por Carol Rodrigues no meio literário, as diversas dificuldades enfrentadas no mercado editorial pelos/as escritores/as do presente, além de trazer algumas reflexões sobre os prêmios literários atuais.

## 1.1 Demografia editorial: o mercado e os prêmios literários

A escritora Carol Rodrigues se formou em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar); é mestra em Estudos de Performance pela Universidade de Amsterdã e trabalha como produtora cultural em cinema e literatura. Em 2013, a escritora participou de uma oficina de criação literária organizada pelos escritores Marcelino Freire e Jorge Filholini; no mesmo ano, com o conto “Um homem prudente”, recebeu o primeiro lugar no Prêmio SESC-DF de Contos Machado de Assis. Em maio de 2014, venceu um concurso interno da oficina; como prêmio, Carol Rodrigues recebeu o convite para publicar seu livro pelo selo Edith<sup>5</sup>. O lançamento de *Sem vista para o mar* ocorreu em novembro de 2014, na Balada Literária, evento que ocorre anualmente em São Paulo e que conta com diversas atividades culturais e artísticas. Em 2017, lançou o *e-book Ilhós* (2017), pelo selo JOTA, do portal e-galáxia. Na descrição de *Ilhós*, a coordenadora e curadora do selo editorial, Noemi Jaffe, explica que:

a ideia original desta coleção partiu do pioneiro e consagrado Oulipo<sup>6</sup>, grupo de escritores[as] entre os quais se incluíam Italo Calvino, Raymond Queneau e Georges Perec. Todos os livros do JOTA partem de um desafio, de restrições narrativas que, por paradoxal que pareça, atuam de maneira a incrementar o texto ficcional (*Ilhós*, 2017).

Em *Ilhós*, “as regras do jogo” seriam duas: a – “o texto deve ter dois personagens”; b – “um deles só vive no tempo; o outro, no espaço”.

É sinal de reconhecimento de sua produção artística quando um/a escritor/a tem a sua primeira obra publicada principalmente em função de sua qualidade e relevância literárias. Há escritores/as que publicam com regularidade há alguns anos, lançam suas obras por grandes ou médias editoras, e acumulam certo prestígio no cenário literário, mas nunca figuraram nas listas de finalistas de prêmios literários. Com o seu primeiro livro, Carol Rodrigues venceu dois dos principais prêmios literários de língua portuguesa: o Prêmio Jabuti (na categoria Contos & Crônicas, competindo com nomes importantes da literatura brasileira, como João Ubaldo Ribeiro) e o da Fundação Biblioteca Nacional (Prêmio Clarice Lispector de melhor livro de contos). Existe um movimento interessante no cenário atual da literatura brasileira, que é a afirmação de um lugar das pequenas

<sup>5</sup> Este selo editorial é uma parceria entre os escritores Marcelino Freire e Vanderley Mendonça, editor do Demônio Negro.

<sup>6</sup> *Ouvroir de Littérature Potentielle*, geralmente abreviado como OuLiPo.

editoras no mercado e nas premiações literárias, principalmente na poesia. Na edição 2016 do prêmio Jabuti, dos/as dez finalistas da categoria Contos & Crônicas, apenas quatro foram editados/as por grandes e médias editoras<sup>7</sup>; em 2017, um dos finalistas foi o livro *Vossos velhos*, de Dayse Torres, editado pela própria autora. Ana Elisa Ribeiro (2016, p. 127) observa que “[é] interessante notar a proliferação dessas premiações, o que certamente movimenta um mercado literário no Brasil, ainda que isso nem sempre se exprima nos números e nas vendas desses títulos”. Apesar da atual disseminação dos prêmios literários, com alguns criados, inclusive, no começo do século XXI, como o Prêmio São Paulo de Literatura, inaugurado em 2008, é ainda em:

[...] meados do século XX, por questões explicitamente ligadas ao estímulo do mercado editorial e, em bem menor escala, à formação de mais intensas práticas de letramento da população, [que] o Brasil conta com premiações literárias de diversas naturezas (RIBEIRO, 2016, p. 135).

A maioria dos/as vencedores/as ainda é composta por escritores e escritoras de grandes editoras, mas a cada ano aumenta a presença das pequenas casas editoriais, sendo estas um caminho possível de publicação para autores/as de grande parte do país. Apesar disso, há outros dados que são relativamente preocupantes. Em um artigo que analisa panoramicamente o romance brasileiro de acordo com os prêmios literários nos anos de 2010 a 2014, Regina Zilberman (2017) argumenta que eles

[...] não inventam seus resultados, mas evidenciam as orientações adotadas por um grupo de escritores[as] – residentes nos dois maiores centros brasileiros, na maioria homens e relativamente jovens – representativos[as] ambos, orientações e escritores[as], do romance brasileiro desta década em curso (ZILBERMAN, 2017, p. 438).

A pesquisadora ainda nos alerta para o fato do romance ser mais prestigiado no Brasil e, por essa razão, ter prêmios exclusivos<sup>8</sup> para o gênero. Apesar da importância dos prêmios literários, muitos/as escritores/as já perceberam que há espaço para iniciativas independentes, nas quais surgem bons e criativos projetos, possibilitando, com isso, novas alternativas para a circulação de seus livros.

---

<sup>7</sup> O primeiro e terceiro lugares ficaram, respectivamente, com o livro *Amora* (Não editora), de Natália Borges Polezzo; e *Eles não moram mais aqui* (Editora Patuá), de Ronaldo Cagiano.

<sup>8</sup> “Por sua vez, os prêmios Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura e São Paulo de Literatura destinam-se exclusivamente a romances, o que confirma a hipótese de que esse gênero recebe uma distinção especial entre as possíveis manifestações da arte literária” (ZILBERMAN, 2017, p. 425).

Um pouco longe das premiações, ainda assim não menos relevante, está o movimento das editoras cartoneras. Livros costurados e pintados à mão e com capas feitas de papelão reutilizado têm entrado no mercado editorial como um modo de edição independente de baixo custo, à maneira dos/as poetas da geração mimeógrafo. Marcelino Freire, que publicou seu primeiro romance, *Nossos Ossos* (Record, 2013), e a maioria de seus livros de contos pela editora Record, entende a importância das cartoneras na circulação de literatura no país. O escritor publicou a novela *Mentira* (2016) pela Mariposa Cartonera<sup>9</sup>, de Recife, e cedeu os direitos autorais à editora. É importante ressaltar que Marcelino Freire foi um dos editores do livro de Carol Rodrigues. A autora vê como positivo o papel das pequenas editoras e das iniciativas independentes como modos de ocupar espaços no mercado editorial.

As editoras grandes estão meio que acabando no Brasil. É o mesmo que aconteceu com as gravadoras. Uma grande editora, a Cosac Naify, infelizmente fechou no ano passado; fazia os livros mais lindos do país. Uma característica actual é uma ascensão massiva de editoras independentes, de publicação pelos[/as] próprios[/as] autores[/as], alguns livros até não têm ISBN. Essa produção paralela está crescendo de mais, e isso está trazendo uma diversidade muito interessante, a gente só tem a ganhar (RODRIGUES, 2016).

Atualmente, há vários estudos sobre o mercado editorial brasileiro. Entre eles, está a pesquisa de Alice Bicalho de Oliveira (2016). A pesquisadora reflete acerca da constituição do termo “independente” no “nosso imaginário cultural” (p. 79), sugerindo que, a partir da delimitação do *modus operandi* das editoras comerciais brasileiras, como a preocupação com as vendas e a distribuição em massa, “poderíamos pensar em modos alternativos ou independentes de publicar” (p. 79). Para Oliveira (2016, p. 79), uma das definições de independente “consiste nos modos de produção artística e cultural que se realizam desvinculados ou em oposição às grandes empresas da indústria cultural”. De certo modo, a produção editorial da Edith se assemelha ao modelo das grandes e médias editoras, pois as pessoas responsáveis pelo selo imprimem os livros em gráficas de qualidade garantida e contratam editores de arte para a criação de capas e a diagramação dos livros. Trata-se de um *modus operandi* diferente do que ocorre, por exemplo, com a editora Castanha Mecânica, do escritor-editor Fred Caju, que executa todo o projeto gráfico editorial artesanalmente, desde a impressão até a distribuição. Caju é quem

---

<sup>9</sup> Mariposa Cartonera é um coletivo artístico-editorial sediado em Recife que confecciona livros com capas de papelão reutilizado, pintadas e costuradas artesanalmente. Todo papelão utilizado é coletado nas ruas, estabelecimentos comerciais ou adquirido de catadores.

diagrama, desenha as capas, imprime, costura e corta os livros em uma antiga guilhotina que ocupa o espaço de uma sala inteira. Mas o “modo de trabalho alternativo” não deve ser considerado como o único parâmetro para decidir se uma editora é independente; também são pontos que devem ser levados em consideração a “realização de ‘produtos’ que reflitam esta postura” (OLIVEIRA, 2016, p. 81), além de todos os problemas que as pequenas editoras enfrentam para que os seus livros alcancem os/as leitores/as.

Ana Elisa Ribeiro (2016, p. 123) observa que “a circulação dos livros continua sendo uma questão difícil para todos, menos um tanto para as editoras grandes, que têm nas mãos apenas modos de distribuição mais efetivos”, e elas, além de mais recursos financeiros, têm “também influência sobre a imprensa, os curadores de eventos importantes, etc. Disso decorre que os livros lançados pelas editoras grandes costumam se mostrar um pouco mais conhecidos de certo público, assim como seus autores [e autoras]” (RIBEIRO, 2016, p. 123). Sem poder contar com o espaço que as grandes casa editoriais têm na imprensa e nos eventos importantes, as menores se utilizam da internet e das redes sociais para a divulgação de seus livros, possibilitando a aproximação do público-leitor para junto delas. Elas trabalham junto com os/as autores/as na divulgação dos livros, pois eles/as têm uma rede de contato com outros/as escritores/as nas redes sociais, se fazendo bastante presente.

Em 2017, na Bienal do Livro do Rio, aconteceu a mesa-redonda “Novas Editoras”, para debater sobre questões do mercado editorial no Brasil. Entre os/as participantes, estavam os/as editores/as Karla Melo, da Confraria do Vento, e Flavio Moura, da editora Todavia. O discurso em comum apontava para uma funcionalidade da *web* como principal canal de vendas e divulgação dos livros, porém, com as livrarias ainda mantendo o seu grau de relevância: “Sócia da editora Oito e Meio, Tatiana Kely explicou que até publica *e-books*, mas que ainda não há retorno financeiro nessa plataforma. Por outro lado, as redes sociais têm ajudado a prospectar (revelar) novos[/as] autores[/as] para a editora” (NITAHARA, 2017). A maior parte das vendas de *Sem vista para o mar* é feita pela própria Carol Rodrigues, seja por meio da internet, das redes sociais ou até mesmo em feiras, festas e eventos de literatura. A autora é constantemente convidada a realizar oficinas e palestras, além de participar de feiras literárias, como a Flip 2017, na qual compôs uma mesa-redonda<sup>10</sup> com outras autoras. Em 2016, a contista também participou

---

<sup>10</sup> Mesa-redonda “Pontos de fuga”, com as escritoras Natalia Borges Polesso e Djaimilia Pereira de Almeida, sob a mediação do professor de Estudos Lusófonos Leonardo Tonus.

da mesa-redonda “O papel dos prêmios literários”, na 25ª Bienal Internacional do livro de São Paulo. Ainda em 2016, Carol Rodrigues foi convidada para dois eventos internacionais: em março, participou do *The Script Road*, Festival Literário de Macau, na China; em dezembro, foi uma das integrantes do grupo de vinte escritores/as da América Latina, convidados/as para a Feira Internacional do Livro de Guadalajara<sup>11</sup>.

Observa-se que o mercado editorial é, de fato, bastante complexo por possuir diversas vertentes e nichos comerciais múltiplos. O/A escritor/a não pode ter como foco publicar apenas por grandes editoras. Escritoras de ficção como Carol Rodrigues, Aline Bei e Natalia Borges Polezzo, que conseguiram certa visibilidade no mercado e nas premiações, publicaram por pequenas editoras (Edith, Não Editora e Editora Nós, respectivamente). Assim, conseguem, de certa forma, superar as dificuldades que o mercado, tomado pelas grandes editoras, acaba impondo. *Sem vista para o mar* ficou entre os vinte títulos mais vendidos na Livraria Travessa em Paraty, durante os quatro dias da Flip 2017, o que indica um interesse por parte do público-leitor pelas obras publicadas pelas pequenas e médias editoras, além da busca por novos títulos.

Na próxima seção deste capítulo, elaboro um esboço da fortuna crítica de Carol Rodrigues, que reside, majoritariamente, em comentários na *web*. A produção de crítica acadêmica das obras da literatura brasileira contemporânea ocorre mais lentamente do que as críticas em outras plataformas, outros meios, principalmente quando se trata de trabalhos mais extensos e aprofundados, como teses e dissertações. Na academia, as revistas eletrônicas ainda são ferramentas mais versáteis para a disseminação de crítica sobre a literatura do presente.

---

<sup>11</sup> Carol Rodrigues e Carol Bensimon foram as representantes brasileiras.

## 1.2 Topografia crítica

### 1.2.1 Para abrir o mapa: breves anotações sobre *Sem vista para o mar*

A capa de *Sem vista para o mar*, assinada por Elisa Carareto, ilustradora e designer gráfica autônoma, é o lápis grafite tracejando o amarelo, figurando casas e árvores no entorno, com vários caminhos se aglutinando<sup>12</sup>. Vista de perto, assemelha-se a um mapa. Na primeira capa, o mapa é mais limpo, com percursos, casas, árvores e locais um pouco mais definidos. Enquanto que, na quarta capa, todos os traços do grafite se alinham e as casas desaparecem, sobrando, à margem, poucas árvores brancas. Os traços ocupam quase por completo a extensão amarela da superfície, numa amálgama que oferece ao/à leitor/a outras possibilidades de percurso, como se estivéssemos diante da leitura final do livro, em consequência de ler contos que deixam os/as leitores/as extasiados/as com as infinitas possibilidades de direção, resultante do contato com um belo trabalho de linguagem.

Os vinte e um contos de *Sem vista para o mar* são curtos, mas possuem uma estrutura narrativa complexa e fragmentada; atravessam temáticas que estão tanto no cerne da subjetividade quanto de questões sociais urgentes. O crítico Karl Erick Schøllhammer (2011, p. 15) comenta que “[a] literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o/[a] escritor/[a] que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico”. Identifico parte desse equilíbrio entre sujeito e contexto na composição do conto “Onde acaba o mapa”:

Quem foge de perto do rio desce o rio tem mais pra onde. Desceu o rio pra cidade mais longe no dinheiro que tinha e no mapa rodoviário que achou. E Porto Rico era rico tinha turista, gente de fora gente bonita, homem bonito que beija homem deve ter (2014, p. 15-16).

Aparentemente, a busca do menino por um lugar onde existe “homem bonito que beija homem deve ter” se direciona para um percurso subjetivo, talvez solitário e individual. Mas não é uma busca qualquer. O menino sai da sua cidade para ter a liberdade de beijar outros meninos. A narrativa trata de uma questão que precisa ser sempre discutida em um país que mata por homofobia, que muitas vezes ignora quem está à margem, rejeita as minorias. Sobre este conto, Teofilo Tostes Daniel (2016) destaca que:

---

<sup>12</sup> Vide anexo, p. 95.

O personagem acaba fazendo o caminho da leitura, indo para “Onde acaba o mapa”. Quando termino esse conto o livro me espera, mas estanco após sua leitura. Preciso relê-lo. Não para que o entenda – tudo nele é de uma simplicidade precisa, o roteiro, as estradas e lugarejos, o uniforme de escola pública que o garoto usa, o desfecho, as revelações e sonhos. E tudo nele é imenso e nos convida à imensidão. Sentimos o mundo reverberando essa história (DANIEL, 2016).

O conto, de fato, nos sugere um começo de viagem: estamos em fuga com o menino.

Como um dos motes para a feitura do livro, a autora revela que fez uma viagem ao interior de São Paulo e que isso reverberou na construção das narrativas. Em entrevista, Carol Rodrigues comenta sobre o processo de elaboração da obra:

Começou em uma viagem que eu fiz a Presidente Prudente (SP), fiquei hospedada em um hotelzinho de beira de estrada. Fui mesmo para ter uma inspiração de estrada, para ficar neste universo de caminhoneiros, ouvindo conversas e todas as histórias do livro são relacionadas a isso: a estrada, as histórias que vão se fragmentando pelos lugares. O subtítulo é “Contos de Fuga”, pois todos os contos têm este vetor de deslocamento (RODRIGUES, 2015).

No capítulo dois, volto-me novamente à narrativa “Onde acaba o mapa”, com uma análise mais detalhada sobre esse “vetor de deslocamento” nas composições da contista. Porém, é importante frisar que há um “vetor de deslocamento” até mesmo em contos em que aparentemente a personagem não sai do lugar. A personagem de “O mau lobo” é um homem que passa o conto inteiro fechado em algum lugar, que aparenta ser a própria casa, e não faz nada, absolutamente nada, deixando tudo para depois:

E nisso tudo é meio dia dá pra abrir uma lata. Tem antártica aguada tem heineken, é amarga, tem colorado mas porra, é cara, guardar pra ocasião especial.

Tem fome é uma da tarde macarrão mas porra, comeu ontem yakisoba e os lobos, na verdade, também não uivam para caçar.

Tem tempo da siesta tem job pra fazer tem a guitarra pra ensaiar uma corda arreventou tem o jogo pra ver mais porra, o time rebaixado.

[...]

Tem a casa pra limpar, mas porra.

Tem a compra pra fazer, mas porra.

[...]

Tem a cabeça pra parar pensa em sorvete em patinete em vhs das férias na disney os anos noventa. Mas porra. *Com o quê que eu vou sonhar* (“O mau lobo”, 2014, p. 61-62, grifos meus).

O homem protela tudo, até sonhar, como se estivesse em um “vetor de deslocamento” inverso, como se houvesse o medo da realização de algo, uma paralisia, mas que por dentro

está em movimento, movimentando-se para não se realizar, para continuar a não sonhar; no entanto, há nele essa vontade. A fuga desta personagem é de dentro para fora, como se ela tivesse um medo ou aversão pelo espaço externo, uma espécie de topofobia, termo criado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan. No artigo “Topofobia e topofilia em ‘A Terra’, de *Os Sertões*: uma análise ecocrítica do espaço sertanejo euclidiano” (2013), as pesquisadoras Edilane Ferreira da Silva, Érika Maria Asevedo Costa e o pesquisador Geraldo Jorge Barbosa de Moura comentam as definições de topofobia e topofilia dentro da ecocrítica e também dos estudos literários:

São os sentimentos, portanto, voltados ao meio, que definem a existência de dois termos pertencentes ao campo da geografia humanista, ambos levantados por Yi-Fu Tuan: topofilia, que diz respeito à familiaridade, apego ao lugar – já que topo denota lugar e filia concerne à filiação –, e topofobia, que representa o inverso, tendo em vista que o radical fobia remete à aversão, tornando-se o lugar do medo, da repugnância. A familiaridade, nesse sentido, “engendra afeição ou desprezo”, como pontua Tuan (1980, p. 114).

Logo, os estudos de Tuan (1980), centrados no lugar, revelam que há tanto o apego quanto o horror, no que tange ao trinômio seres humanos-lugar-natureza. Todavia, não é só na conjectura social que esses conceitos se manifestam; na arte, topofilia e topofobia podem bem se apresentar. Isso, porque o objeto literário, cuja narrativa situa-se no tempo – seja ele cronológico ou psicológico – e espaço – que pode ser físico, social ou histórico – não existe sem a personagem de ficção, e essa, por sua vez, tem a vida “traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente”, na visão de Antônio Candido (2009, p. 53) (SILVA et. al., 2013, p. 254).

A fuga da personagem do conto de Carol Rodrigues tem um vetor para dentro de um espaço, para um espaço interno e não o contrário.

Outro fator importante diz respeito à recorrência de uma analogia entre o homem e o lobo, como se o homem apresentasse alguns costumes do animal, como, por exemplo, a preferência pelos hábitos noturnos. Podemos ler, portanto, esse conto como o “trinômio seres humanos-lugar-natureza” dentro de uma narrativa ficcional, que não está desligada das discussões sociopolíticas. O lobo pode estar representado aí como alguém que está devorando o próprio dia, o próprio tempo, numa espécie de domesticação do animal selvagem, que parece desprezar o espaço em que se situa, o externo, e todos os elementos e pessoas que dele fazem parte. Ao final do conto, o homem tenta se aproximar do lobo por seu aspecto físico, “Tem gente na rua olha pra cá aqui é lobo aqui é barba. É pelo no peito é mão fechada no peito. Uivar” (2014, p. 62), porém, na repetição do “Mas porra”

podemos entender que mais uma vez ele recua, deixando em aberto o que esta personagem faria em seguida.

Outra característica da narratividade de Carol Rodrigues diz respeito ao emprego de estratos discursivos que, aparentemente, não possuem função narrativa. A partir de uma lista de compras, por exemplo, pode-se produzir um texto ficcional, utilizando-se do procedimento narrativo “monólogo interior”. No conto “Lista de compras pra festa do Miguel”<sup>13</sup>, uma lista, aparentemente simples, acaba se aglutinando ao pensamento da narradora:

Colher de plástico

Garfinho

Chapeuzinho

Canudo

Guardanapo do pateta ou imprime sua cara em folhas sulfite e dobra em quatro partes

Apitos

Bexiga

Bexigão pra estourar com bala dentro ou fura a sua bola inchada pra povoar o Canadá (“Lista de compras pra festa do Miguel”, 2014, p. 96).

A produção de uma lista de compras para a festa do filho, misturada a um monólogo interior, foi o modo encontrado pela personagem-narradora para ter contato com o pai de Miguel, agora casado com outra mulher e que há muito não vê o filho. A lista de compras funciona, portanto, como uma metáfora para a sua psique. Há elementos nos quais demonstram a sua falta de consonância em comparação com uma lista comum de compras; há, por exemplo, uma manifestação de ciúme por parte da narradora: “E essa Manoela. Vi no seu face ela faz escova, silicone, usa batom com o contorno pra fora da boca, parece maior do que é hein Fábio” (p. 97); existe também um aparente pedido para que o ex-marido retorne ao lar: “Refrigerante – guaraná, fanta uva fanta laranja e traz um zero pra mim qualquer um” (p. 97). Na verdade, a narradora aparenta querer dizer “venha até aqui, venha participar da festa do seu filho”. Tal argumentação parece reiterar o sentido quando, em outro momento, Camila Simões sugere que ele é bem-vindo: “Na verdade se quiser subir, embrulhar bala de coco” (p. 98). Há, além de elementos narrativos como

---

<sup>13</sup> No sumário da edição consultada, o título que consta é “Lista de compras para a festa do Miguel”. Neste trabalho, considero o título constante no corpo do texto – “Lista de compras pra festa do Miguel” – por entender que o estilo de escrita da autora está mais próximo ao considerado, por conta das inúmeras quebras da norma padrão da língua.

personagens, ações e frustrações, um motivo para a elaboração da lista: um vetor de esperança de retomada do passado.

A personagem-narradora deseja uma reaproximação com o ex-marido: “faz quatro anos e o Miguel pergunta. Eu mostro a foto sua pra ele mas tá antiga aquela nossa” (p. 99). Nisso, fica a impressão para o/a leitor/a de que o menino ainda não conhece o pai, nem mesmo por foto. Porém, se já o conhece, a mãe quer, com esse apelo, causar comoção no pai da criança. Acredito que no momento em que a narradora deixa o seu e-mail para contato – “camila.simões2014@hotmail.com” – surge um elemento narrativo que gera um efeito de verossimilhança junto ao “realismo” e aos modos de comunicação da tecnologia atual. O conto termina do mesmo modo como começa, com a descrição de objetos para a festa da criança, porém, dando continuidade a uma subversão deste estrato discursivo: “Pratinho de papel. Do dunga, se der” (p. 99). Todos os paratextos da obra sugerem que os excessivos caminhos, ao mesmo tempo em que expandem, acabam com as rotas, não havendo muitas possibilidades de saída, como se estivéssemos numa aporia. Gabriela Farrabrás (2016), do portal Esquerda Diário, ao comentar sobre um debate que ocorreu com a escritora Carol Rodrigues, na Faculdade de Letras da USP, observa que:

*Sem vista para o mar* traz o subtítulo “contos de fuga”, e ele entrega, se trata de um livro sobre fugas. Assim, como a literatura existe como fuga quando a realidade já não nos basta. Ao longo do debate o porquê de tal título em um livro sobre esse tema foi desvendado; a fuga, por excelência sempre acaba no mar, como uma espécie de redenção; mas Carol desconfia de tudo, e desconfia também da redenção, sendo quase cruel com seus personagens os leva ao interior do Brasil e nunca ao mar (FARRABRÁS, 2016).

Apesar do subtítulo “contos de fuga” “entregar” que “se trata de um livro sobre fugas”, o mais importante nele está no modo como foi escrito; na diversidade de pensamentos e problemáticas sobre a fuga; nas motivações e nos diversos tipos de fuga (fugas estas que serão destacadas e analisadas principalmente no segundo capítulo), muitos deles sem envolver uma saída da própria casa, tornando a própria linguagem como metáfora para a fuga. Na verdade, não há qualquer entrega. Trata-se de um jogo de aparências, razão pela qual debruçar-me sobre a obra de Carol Rodrigues tem sido impactante; a fragmentação, que é própria da sua linguagem, pode ser lida também como uma fragmentação da vida, do nosso cotidiano. Temos que desconfiar de tudo, como faz a própria autora; desconfiar das possíveis facilidades e das aparentes pistas. É necessário buscar, nas entrelinhas, novas interpretações. Apesar de todo o livro explicitar uma

“atmosfera” de fuga, tento, no próximo capítulo, observar em alguns contos a recorrência desta temática.

Na próxima seção, apresento, em outras vozes, algumas críticas e observações sobre a narrativa de Carol Rodrigues. O caminho é longo e não há a possibilidade de se apreender toda a cartografia literária da autora. Assim sendo, é importante que comecemos a viagem, tentando ler o mapa, “pegando carona em histórias e estradas diversas, repletas de delicadezas e brutalidades, sujeiras e sonhos” (DANIEL, 2016).

### 1.2.2 Compilação cartográfica: alguns aspectos da narrativa de Carol Rodrigues

Não é surpresa não existirem, até o presente momento, trabalhos acadêmicos sobre uma obra publicada em 2014, como é o caso de *Sem vista para o mar*, pois a dinâmica da produção acadêmica é diferente, mais lenta. E requer um tempo maior de pesquisa e de maturação das leituras dos textos. Como já mencionado, a fortuna crítica de Carol Rodrigues encontra-se, principalmente, em *blogs*, entrevistas e notícias de jornal. As revistas acadêmicas, todavia, são ferramentas mais versáteis, que podem (e poderiam) se ocupar mais rapidamente da literatura do presente. Encontrei, na revista *O eixo e a roda*, uma entrevista com Alison Entrekin, tradutora literária australiana radicada no Brasil, que, entre outras obras brasileiras, traduziu para o inglês os livros *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, e *Budapeste*, de Chico Buarque. Na entrevista, Entrekin cita *Sem vista do mar* entre algumas obras que possuem uma “linguagem própria”:

Estilo e sintaxe são questões mais complicadas. [...] Se há algum estranhamento ou exotismo [na obra a ser traduzida], isso tem que surgir do livro, não da intenção politicamente correta do/[a] tradutor/[a] ou do/[a] editor/[a]. *As obras de Guimarães Rosa e Clarice Lispector são excelentes exemplos disso, ou a coletânea de contos Sem vista para o mar, da Carol Rodrigues, que ganhou os prêmios Jabuti e Clarice Lispector de 2015. São livros que têm uma linguagem própria, que desviam de normas cultas e culturais. Amenizar ou não permitir o estranhamento na tradução, nesse caso, seria um equívoco. Não houve esse trabalho de recriação da linguagem idiossincrática na primeira tradução americana de Grande sertão: veredas, por exemplo, e o livro ficou com cara de western. As primeiras versões em língua inglesa dos livros de Clarice Lispector mascaram o estilo dela com traduções mais “fluidas”, sem falar dos muitos erros de interpretação (ENTREKIN, 2016, p. 227, grifos meus).*

Ao ler a entrevista de Alison Entrekin, penso em como é desafiante traduzir e interpretar o livro de Carol Rodrigues, tanto pelos motivos estéticos, quanto por ser uma obra recém-publicada, praticamente sem fortuna crítica no âmbito dos estudos acadêmicos. Leyla Perrone-Moisés (2016) pondera sobre o risco de ser um contemporâneo da obra a ser analisada nos seguintes termos:

Para o/[a] historiador/[a] ou crítico/[a] de literatura, falar da literatura de seu próprio tempo é um risco, porque não temos suficiente distância de nosso objeto, e a imagem que dele podemos dar é sempre parcial e incompleta. [...] Falamos de coisas que só encontrarão seu sentido quando o presente se tiver tornado passado (PERRONE-MOISES, 2016, p. 254-255).

Ressalta-se que a crítica do passado também passou pelas mesmas questões ao ler e analisar as obras de sua contemporaneidade, visto que muitos livros publicados no século XIX, por exemplo, continuam sendo estudos e revisitados.

Escolhi *Sem vista para o mar* como objeto de pesquisa porque queria me deter com mais precisão em narrativas que me impressionaram em função de sua linguagem inovadora, que causam estranhamento em leitores/as acostumados/as com modos de escrita mais tradicionais. Boa parte das informações veiculadas em matérias e em entrevistas foi fornecida pela própria autora. Após assistir à fala de Carol Rodrigues no Festival Literário de Macau, *The Script Road*, Sofia Jesus (2016) escreve para a revista *Mart* sobre o desejo de deixar tudo que está fazendo e começar a ler *Sem vista para o mar*; sentimento de impacto semelhante ao descrito por Ivana Arruda Leite na orelha da obra: “Carol Rodrigues é um assombro. Desses que se tem poucas vezes na vida. Já no primeiro conto, ‘Onde acaba o mapa’, fiquei estarecida” (2014). Sofia Jesus descreve o livro e comenta o modo como Carol Rodrigues o leu para o público, argumentando que “[o] impressionante e original estilo de escrita de Carol Rodrigues – pontuação desafiadora, por exemplo – me pareceu uma bela obra de arte. Suas histórias são poemas, ponto final”<sup>14</sup> (JESUS, 2016, tradução minha). Rodolfo Viana (2015), em um dos primeiros comentários sobre o livro de Carol Rodrigues, publicado na *Ilustrada da Folha de S. Paulo*, também enxerga a aproximação da prosa de *Sem vista para o mar* com a poesia: “[s]ão textos curtos, em prosa que não respeita vírgulas e pontos, e que lembra *poesia* em alguns momentos” (VIANA, 2015, grifo meu). Além da observação de Viana, há a resenha de Patricia Silva (2016), publicada na *Publiquei Revista*, na qual a crítica comenta que “[e]sta leitura, em um primeiro momento, pode ser estranha aos olhos acostumados a fórmulas de escrita de romances, com suas regras não declaradas. No entanto, ela está recheada de *poesia e ritmo* que ajudam a compor uma forma quase experimental de escrita” (SILVA, p. 17, 2016, grifos meus). Do mesmo modo, Duanne Ribeiro (2016) percebe que há um trabalho sofisticado de “deslocamento” de sentidos, procedimento que é próprio da poesia:

O que vemos se mistura com o que ouvimos; mais profundamente, o gesto é o mesmo que o discurso.

[...] Há também um pouco dessa exigência de renovação em Carol Rodrigues. “Sonoplastia da lata abriu caminho”; “O gole tortura uma afta”; “O corpo sem ritmo torce gerúndios” – tais trechos reconduzem a

<sup>14</sup> No original: “Ms Rodrigues’s striking and original writing style – challenging punctuation, for instance – appeared to me as a beautiful work of art. Her stories are poems, period.”

descrição banal à possibilidade de expressão, pelo artesanato da frase. [...] [O] deslocamento dos termos do seu campo semântico produz o efeito (RIBEIRO, 2016, grifos meus).

Maurício Silva também tece comentários sobre *Sem vista para o mar*, nos quais ele categoriza as narrativas como “contos ágeis”:

São, nesse sentido, *contos ágeis*, reveladores de uma especial estrutura narrativa em que o que mais importa é o fluxo do contar, a linguagem sem freios, a cena breve e aguda. Enfim, contos escritos ao correr da pena, mas sem os comprometimentos que essa prática pode sugerir ou resultar.

A linguagem, aliás, é talvez o que mais chama a atenção do/[a] leitor/[a], em geral pouco habituado aos contornos de um estilo livre de amarras da sintaxe e da pontuação: linguagem contínua, caudatária de uma tradição “portuguesa” que tem no fluxo de consciência sua principal marca (de Clarice Lispector a Valter Hugo Mãe). Trata-se, contudo, de *um fluxo de consciência expresso em terceira pessoa*, o que não é comum... Chega-se, assim, a um estilo singular, em que o narrador e o narrado parecem caminhar lado a lado por entre os meandros da própria narrativa. Em suma, o que se percebe da leitura de *Sem vista para o mar* é a constância de um estilo performático, marcado pela *agilidade*, o que confere aos contos um ritmo impressionantemente dinâmico (SILVA, 2017, grifos do autor).

Nesta mesma direção, encontra-se a resenha crítica de Sara Figueiredo Costa, que reflete sobre como a escrita de Carol Rodrigues possui recursos literários que trazem, para o texto, a noção de fuga, do que denomino de transitividade:

Mais forte do que esse itinerário errante, o que une estes contos é uma certa ideia de perda, não brutal e perpétua, mas antes a perda nossa de cada dia, as pequenas derrotas, as pessoas que partiram, ou fugiram, ou decidiram ignorar-nos, os momentos que já foram. E, apesar disso, também as felicidades inesperadas. *A prosa de Carol Rodrigues traça linhas gingadas pela oralidade da língua, experimentando os limites da sintaxe e da pontuação*, brincando com o ritmo, expandindo as possibilidades de escrever a partir do lugar onde a matéria da fala se encontra com o pensamento desordenado, o tempo suspenso de um olhar que vagueia, a vontade de encontrar um rumo onde não há certezas, topográficas ou biográficas (COSTA, 2016, p. 9).

No conto “Foi em Balbinos” (2014, p. 49), noto esta sofisticação na linguagem citada por Sara Costa e Maurício Silva. Nele, o recurso da elipse é usado de modo ainda mais intenso que em contos maiores, como “Sem vista para o mar” (2014, p. 35) e/ou “Onde acaba o mapa” (2014, p. 11):

Uma entrada a BR 267. Que o coioite. De olho vermelho sirenava pra lua fechou desceu abriu pra mim. Meu olho vermelho boiava só, molhado de medo o suor já pingava do cílio. Era na estrada uma pista sem carro. Sem pista sem carro sem luz. Eu andava perdendo a partida. Eu tragava uma pinga a garrafa marrom. Eu fugia da polícia a polícia mulher. Me rondava

na noite, seguia. Perguntava da casa o emprego o documento. Chamava pra dentro do carro. Quer carona um abrigo beliche. Quer sopa toalha uma roupa. Quer banho um real por hora o serviço trabalhado. Minha senhora um real por hora eu faço dormindo na praça. Acordado vai de seis a sete. Me deixa em paz não deixo não. Aí saí andei no mato. Aí na estrada o lobo veio. Cheirou de longe o bafo velho a perna formigada. Uivou não foi pra mim que uivaram de volta. E outros olhos chegaram. Cinco ou seis pares. Pares de sirene viatura. Uma estrela de cinco ou seis pontas. Ao redor e rente tão perto. A mão ao tubo atrás da orelha a mão ao bolso furado. Uma caixa de fósforo o estalo. Traguei a fumaça no estômago. E de volta pro céu quase uivo também. Girei o braço esticado. A garrafa marrom entortada. A cachaça derramada uma esfera. O cigarro ao chão o fogo ao céu e ventava. Uivaram mais mas foi só. Que nenhum lobo entrou. Nenhum homem saiu (“Foi em Balbinos”, 2014, p. 49-50).

A pergunta que o/a leitor/a pode fazer é: o que o coioite fez? “Que o coioite” o quê? Há um jogo de contradição, não sabemos quem entra e quem sai e não temos acesso a detalhes que poderiam nos dar pistas do que está acontecendo. Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994)<sup>15</sup>, aponta para o fato de que “uma história pode ser mais ou menos rápida – quer dizer, mais ou menos elíptica” (p. 12). No caso particular desse conto, o/a leitor/a não tem acesso à fábula ou o acesso a ela é bastante limitado; há algo entre as palavras, uma espécie de silêncio. Eco afirma que o texto de Nerval parece estar “compondo uma espécie de partitura” (2010, p. 48), e argumenta que “Proust estava certo ao afirmar que esse quadro multicolorido é evocado pela música e não está nas palavras, mas entre as palavras” (2010, p. 49).

A personagem foge da polícia, a polícia é que são os lobos; o delegado, mesmo no não-dito, é quem se utiliza de “Uma estrela de cinco ou seis pontas” (p. 50), porém, retomando a fuga na área musical, aproveitando-me da discussão de Eco em relação a partitura e as entrelinhas do texto, percebo no conto que há um procedimento estético que poderia se aproximar da sintaxe da fuga como manifestação musical. Primeiro, o homem começa a narração sozinho, mas depois ele é acompanhado por outras vozes, outras personagens, que evidenciam esta personagem como central; porém, elas não estão bem situadas, não há uma definição direta sobre quem seriam essas vozes “Chamava para dentro do carro. Quer carona um abrigo beliche”, “E outros olhos chegaram. Cinco ou seis pares. Pares de sirene viatura”. Na fuga musical, como já dito na introdução desse trabalho, a única parte obrigatória diz respeito a uma voz central e inicial, fazendo com que as outras vozes entrem depois, acompanhando a primeira voz, sempre nesse contraponto. Carol

---

<sup>15</sup> A edição consultada é a tradução brasileira, de 2010, data esta que será referenciada a partir de agora.

Rodrigues faz esse contraponto, essa sobreposição nas personagens quando há uma amálgama nos diálogos e nas ações, o que é uma característica da sua narrativa, que perpassa todo o livro:

Saiu do barco são cem pratas tudo isso. A nota pinçada triste o bolso largo das listras. Olhou pro céu outro dia. (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 12)

Estalo a tira fina da calcinha asa delta e entro. Homem é trinta mulher é doze. A senhora da frente pergunta à senhora da porta aceita cheque. Não nem cartão só dinheiro quem ainda usa cheque. (“Entre maio e junho”, 2014, p. 31-32)

Perguntava da casa o emprego o documento. Chamava pra dentro do carro. Quer carona um abrigo beliche. Quer sopa toalha uma roupa. Quer banho um real por hora o serviço trabalhado. Minha senhora um real por hora eu faço dormindo na praça. Acordado vai de seis a sete. Me deixa em paz não deixo não. Aí saí andei no mato. (“Foi em Balbinos”, 2014, p. 49-50)

Cada porca é apertada pra nunca mais sair. Rec clec gira a chave e a noventa por hora o barulho é de chuva de pedras em doze minutos chega em casa. Na porta a mãe aflita minha filha teu vestido, cabelo, sapatilha (“Penélope e a roda”, 2014, p. 58).

Há também de se levar em conta a musicalidade e o ritmo na escrita de Carol Rodrigues, como se ao se utilizar da elipse a sua sintaxe gerasse uma agilidade e um ritmo bastante cadenciado “minha filha teu visto, cabelo, sapatilha”, “filha” rimando com “sapatilha”, porém, intercalando com outras duas palavras. E apesar de ter um diálogo forte com a poesia, há, ainda, elementos narrativos como personagem, tempo, espaço, porém, temos pouco acesso para interpretações com base em premissas narrativas, como se cada frase pudesse ser considerada como um verso, o que nos remete aos comentários citados acima. Segundo Karl Erik Schøllhammer:

A popularidade das formas curtas cria uma nova ponte ficcional entre o poema em prosa e a crônica e demonstra sua eficiência estética no modo como ressalta e pontua a vivência concreta. Isso se dá, sobretudo, pela força poética de um pequeno evento central que tensiona o conto, apresentando de maneira não circunstancial, cujos personagens atuam como elementos que sustentam a ação narrativa (2011, p. 94).

O conto “Foi em Balbinos” sustenta, por exemplo, essa tensão: as pequenas frases vão construindo os elementos narrativos, mas também as imagens poéticas. As sentenças são curtas, há rima, musicalidade e aliterações. Conforme já mencionado, os contrapontos ocorrem e a fuga, como sintaxe e como tema, se revela.

No capítulo dois, ao analisar o conto “Onde acaba o mapa”, comento sobre a maneira como Carol Rodrigues consegue se utilizar de alguns substantivos nos quais

correspondem a objetos inanimados para verbalizar uma ação, um movimento, como no trecho “Sonoplastia da lata abriu caminho” (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 16), e sobre uma possível transitividade narrativa no texto. As observações acima destacadas ajudam a construir esse entendimento sobre a obra da contista e estão subjacentes às análises e aos comentários que proponho neste trabalho, sempre retomados e discutidos.

Para pensar o mapa literário de Carol Rodrigues, recorro, também, aos mapas ficcionais d’*As cidades invisíveis* (1972)<sup>16</sup>, de Italo Calvino (1923 – 1985). Marco Polo, ao descrever Esmeraldina, uma “cidade aquática” que possui vários trajetos, seja de barco ou por terra, idealiza como o mapa dessa cidade deveria ser composto:

Um mapa de Esmeraldina deveria conter, assinalados com tintas de diferentes cores, todos esses trajetos, sólidos ou líquidos, patentes ou escondidos. Mas é difícil fixar no papel os caminhos das andorinhas, que cortam o ar acima dos telhados, perfazem parábolas invisíveis com as asas rígidas, desviam-se para engolir um mosquito, voltam a subir em espiral rente a um pináculo, sobranceiam todos os pontos da cidade de cada ponto de suas trilhas aéreas (CALVINO, 2015, p. 84).

Essa cidade repleta de polifonia, e com um mapa dinâmico, é lida como uma cidade em movimento, na qual visualizo a transitividade narrativa de *Sem vista para o mar*. Tanto o mapa literário de Marco Polo, como o de Carol Rodrigues, ativam os sentidos do/a leitor/a, fazendo com que tenhamos em nossa direção experiências sensitivas que ultrapassam os limites do ficcional, materializando, na junção dos elementos básicos para a composição da matéria, “trilhas aéreas”, ao mesmo tempo em que se tornam líquidas e sólidas. Frederico Roza Barcellos (2009), ao pensar sobre como os mapas ficcionais ajudam a organizar o espaço em que o enredo se constrói, argumenta que

[o]s mapas literários nos permitem ver a natureza espacial das formas literárias (suas fronteiras e rotas favoritas) e também trazem à luz a lógica interna da narrativa, ou seja, o domínio semiótico em torno do qual um enredo se aglutina e se organiza (BARCELLOS, 2009, p. 47).

Um mapa de possibilidades, um mapa que vai se construindo com elementos reais, com elementos que ampliam os sentidos<sup>17</sup>; mapas compostos de movimento, pessoas, sentimentos. Este é o mapa literário de Carol Rodrigues, à maneira do mapa de Amaralina, sugerido por Marco Polo. Diante desse cenário (e retomando Calvino), proponho, nos próximos capítulos, uma viagem ao interior da obra de Carol Rodrigues, transitando entre

<sup>16</sup> A obra consultada é a da tradução brasileira, 2ª ed., 19ª impressão, de 2015, listada nas referências.

<sup>17</sup> Ao longo do trabalho, traço análises sobre o modo como o conto de Carol Rodrigues ativa os sentidos do/a leitor/a.

os contos, entre boleias de caminhões e navios, espaços outros, que nos guiarão por novas entradas, a começar pela fuga e seus diversos caminhos. Abra o mapa de Carol Rodrigues, abra *Sem vista para o mar*, e comecemos a viagem.

## 2 “CONTOS DE FUGA”: A TRANSITIVIDADE NARRATIVA DE *SEM VISTA PARA O MAR*

“O verdadeiro problema dos mapas”, ele disse, “não é de escala ou de projeção; também não é de fidelidade ao território. O verdadeiro problema dos mapas é não conseguirem acompanhar a ação do tempo.”

(*Marcílio França Castro, “A história secreta dos mongóis”*)

O narrador-personagem do conto “Roteiro para duas mãos”<sup>18</sup> é um servidor do Tribunal de Justiça que, por conta de sua grande habilidade em datilografar, é convidado a trabalhar como dublê de mãos de escritores do século XX. Nas cenas, o restante do corpo não aparece, mostram-se apenas as mãos em situações nas quais a técnica é necessária. No seu primeiro longa-metragem, Alex Fraga atua como dublê das mãos do estadunidense Jack Kerouac, numa adaptação fílmica do romance *On the road*<sup>19</sup>, considerado sua obra-prima. Em determinado momento, Alex pondera sobre o que Verônica, sua colega de trabalho do tribunal, disse do livro, da sua relação com a estrada e do modo como Kerouac o escreveu: durante três semanas, ininterruptamente, em um rolo de papel de 36 metros:

O fato é que a observação de Verônica resume bem a relação do livro com a estrada, esses dois lugares onde a gente pode se refugiar: o rolo não é só uma metáfora, é ele próprio a estrada, a mais literal de todas – a literatura de viagem na sua forma mais crua (CASTRO, p. 20, 2016).

Ao se vincular ao entendimento da personagem Verônica, observo que possa existir um diálogo entre os *road movies*<sup>20</sup> e os contos de Carol Rodrigues. Os “contos de estrada”<sup>21</sup> de *Sem vista para mar* não são apenas narrativas ambientadas em rodovias e BRs, mas estas se reconfiguram e mimetizam o próprio espaço narrado, esse percurso que muitas vezes seguimos com a ajuda dos mapas. Cada narrativa escrita por Carol Rodrigues nos proporciona um tipo de fuga diferente, trazendo a estrada como um espaço de não pertencimento, de um “refúgio” fugaz (fugaz, porque efêmero em alguns contos), um espaço de trânsito; o livro e a estrada são “esses dois lugares onde a gente pode se refugiar”. Sara Figueiredo Costa afirma que “o que une os contos [de *Sem vista para o*

<sup>18</sup> Publicado no livro *Histórias Naturais* (2016), de Marcílio França Castro.

<sup>19</sup> A primeira tradução no Brasil foi realizada por Eduardo Bueno, publicada em 1984, como *Pé na Estrada*, pela editora Brasiliense.

<sup>20</sup> *Road movies* são um gênero fílmico, traduzido no Brasil como “filmes de estrada”, em que a trama se desenvolve, geralmente, ao longo de uma viagem.

<sup>21</sup> Em entrevistas, Carol Rodrigues intitula suas narrativas de “contos de estrada”. Cf. Rodrigues, 2015, 2016.

*mar*] é uma certa ideia de perda, não brutal e perpétua, mas antes a perda nossa de cada dia, as pequenas derrotas, as pessoas que partiram, ou fugiram, ou decidiram ignorar-nos, os momentos que já foram" (COSTA, 2016, p. 9).

A fuga é um elemento relevante no lugar “real” onde os contos são narrados; está da mesma forma inserida no desejo de algumas personagens em presenciar o mar. No entanto, em momento algum identifiquei, no conjunto das narrativas de *Sem vista para o mar*, a necessidade de fuga para uma metrópole, como é comum nas narrativas de migração. Observo o ato de fuga inclusive no próprio fazer literário de Carol Rodrigues: há em todos os contos uma ideia de transferência, seja de deslocamento de sentido ou geográfico. A fuga como movimento, como transitividade, é um dos problemas que os/as inventores/as de mapas enfrentam, pois a mobilidade e a dinâmica dos espaços são intensas e se alteram o tempo inteiro; o desenho e a forma, em instantes, antes considerados como padrões, já não o são. Do mesmo modo acontece com a escrita de Carol Rodrigues, pois, com a utilização de elipses, certa ausência de pontuação e deslocamentos de sentidos, a contista transgredir a sintaxe “padrão”; é a metonímia da fuga da escrita formal, deslocando sentidos, recompondo rotas. Nas análises dos contos, volto a essas transgressões sintáticas, que são notadas praticamente em toda a obra.

Em *Sem vista para o mar*, existe o deslocamento de um espaço-lugar bastante utilizado pelas narrativas contemporâneas: a urbe. A crítica literária Beatriz Resende, em *Contemporâneos* (2008), observa que uma das características do contemporâneo na literatura brasileira é o tema da “violência nas grandes cidades” (p. 32). As narrativas de Carol Rodrigues escapam desse lugar, uma vez que, nos seus enredos, não se nota uma necessidade substancial de migração de uma cidade do interior para a capital, e nem há um excesso descritivo de imagens violentas; o desejo preponderante das personagens é o de conhecer o mar, contudo, não um mar urbano, de uma orla metropolitana repleta de turistas e calçadões; o mar de Dorival Caymmi é mais atraente para elas, tal como apresento na seção seguinte, numa breve relação entre o mar de Caymmi (em algumas de suas “canções praieiras”), e o mar de Carol Rodrigues, na tentativa de um contraponto entre os dois espaços de ausência, afeto e fuga.

## 2.1 “Refez o sentido queria ver o mar que faz tempo”: o oceano de Carol Rodrigues

Andei por andar, andei  
E todo caminho deu no mar

(Dorival Caymmi, “*Quem vem pra beira do mar*”)

Pode soar contraditório, mas não existe mar no oceano narrativo de Carol Rodrigues. Nos contos analisados em que o mar é diretamente citado, ele não existe efetivamente; a sua existência está no desejo de presenciá-lo. O mar pode ser o rio Paraná, que “era bonito as ilhazinhas a praia de areia clara os casarões à beira-mar, como falava quem estava ali, recebendo, apontando, ele ouviu, que o rio era água demais era mesmo quase o mar” (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 12); pode ser o rio São Francisco, no qual a personagem “[e]rgueu a vista o sol nascia. Mudou pra Bahia massagista. Nadou no Rio São Francisco amorenou” (“A órbita”, 2014, p. 92). Ademais, o mar pode ser lido como uma ausência “uma pedra (parece pedra arpoadora de mar) e dessa pedra dá ver o pôr do sol. Dela declina um horizonte e se inclina lá longe uma ausência de mar” (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 35). Ou, por fim, o mar pode estar presente como um desejo de se deslocar por outras estradas, novos caminhos, como quando Murilo refaz “o sentido [porque] queria ver o mar que faz tempo” (“A questão ultramarina”, 2014, p. 117).

Acredito, retomando o final do prólogo deste capítulo, que o mar de Dorival Caymmi (1914 – 2008) seja singular; tornar-se mais atraente para as personagens porque a característica principal de suas composições é um canto de culto ao mar. Além disso, como analisa Antonio Risério, em *Caymmi: Uma utopia de lugar* (1993), é o mar de uma Salvador ainda pré-industrial, do começo do século XX; são “canções praiadeiras” de uma Itapuã ainda habitada, predominantemente, por pescadores:

No tempo celebrado por Caymmi, Itapuã era ainda um arraial da Conceição da Praia de Itapuã cercada de casebres de cobertura de palha, cuja armação de pau (*net-like walls*) se preenchia a arremessos de barro. Eram verdadeiras casas vegetais se espalhando entre o mar azul e as dunas da lagoa do Abaité. [...] Salvador, naquela época, terminava em Amaralina. A comunicação terrestre com Itapuã só era possível na maré vazante (RISÉRIO, 1993, p. 71).

O mar de Caymmi não é qualquer mar. Para Risério (1993, p. 48), “Caymmi é cêntrico. Jamais comporia uma canção para todos os mares, todos os navios, à maneira de Walt Whitman”. Utilizo-me do mar de Caymmi para pensar no de Carol Rodrigues, porque

há aproximações até nas oposições. Antonio Risério detecta que a poética de Dorival Caymmi nunca trata o mar de dentro dele, é sempre um olhar praiano, à beira-mar, com certa distância, apesar das aproximações afetivas. Suas composições estão muito ligadas ao dia-a-dia da comunidade pesqueira, aos conflitos desse cotidiano, “[d]a morte do pescador em seu ofício” (1993, p. 69), às religiões de matriz africana, ao culto a Iemanjá: o mar pode representar ao mesmo tempo vida e morte (CHEVALIER et al., 1969, p. 592)<sup>22</sup>. Em *Canções Praieiras* (1954), primeiro álbum de Dorival Caymmi, podemos notar essa recorrência temática:

O mar...  
Quando quebra na praia...  
É bonito... é bonito....  
[...]  
Pedro vivia da pesca  
saía no barco  
seis horas da tarde  
só vinha na hora  
do sol raiá

Todos gostavam de Pedro  
e mais do que todos  
Rosinha de Chica  
a mais bonitinha  
e mais bem feitinha  
de todas as mocinha  
lá do arraiá

Pedro saiu no seu barco  
seis horas da tarde  
passou toda a noite  
não veio na hora  
do sol raiá

Deram com o corpo de Pedro  
jogado na praia  
roído de peixe  
sem barco, sem nada  
num canto bem longe  
lá do arraiá

Pobre Rosinha de Chica  
que era bonita  
agora parece  
que endoideceu:  
vive na beira da praia  
olhando pras ondas  
andando... rondando...

---

<sup>22</sup> A obra consultada é a da tradução brasileira, 28ª ed., de 2015, referenciada a partir de agora.

dizendo baixinho  
 morreu... morreu....  
 morreu... oh...

(“O mar”, 1954)

Dorival Caymmi inicia a canção “O mar” como uma espécie de ode ao mar, introduzida por um violão dedilhado e bastante complexo, depois, entra a sua voz grave, e de modo ascendente, realiza um canto ao mar. Ao longo da canção, quando é cantada a narrativa sobre Pedro, inicia-se um samba bem ritmado. Caymmi segue cantando essa história, sem muito mistério, mas também sem afirmar que Pedro morreu: ele canta os fatos, o samba, aparentemente animado, está sempre num deslocamento de ida e vinda, como o movimento do barco no mar. Do mesmo modo que canta que encontrou o corpo de Pedro “jogado na praia”, também canta que Rosinha de Chica “endoideceu”. Porém, quase no final da canção, no exato instante em que Rosinha, “olhando para ondas”, lamenta a morte de Pedro, o ritmo lento e oderístico é retomado. Nesse instante, o samba dá lugar a um canto ao mar, uma espécie de réquiem a Pedro, à Rosinha e à memória do mar. Trata-se de um jogo cíclico bastante sofisticado, principalmente se levarmos em consideração que tanto a gravação de 1954 como a de 1959, em *Caymmi e Seu Violão*, Caymmi se utiliza apenas de um violão seis cordas e de sua bela e melódica voz. O desejo de Rosinha era de que Pedro retornasse; o mar, fonte de alimento e renda para o pescador, era a fonte de desejo e amor da jovem filha de Chica. João de Carvalho (2012), num estudo sobre “O mar”, argumenta que “são poucas as canções que conseguem tal imbricamento de significados e diálogos entre os dois níveis de construção [verbal e sonoro], a ponto de a própria macro-estrutura sonora se tornar um signo carregado de significado” (p. 88).

O mar de Carol Rodrigues também se insere em situações de ausência e desejo; ele está no imaginário de suas personagens, e nunca é realmente alcançado. Essas aproximações e distanciamentos são o que ditam a sua estética, como o próprio movimento do mar na praia. São situações retomadas no decorrer do trabalho, seja como busca ou fuga. O mar de Caymmi e o mar de Carol Rodrigues apontam para uma utopia. Um mar visto da praia, de longe, e, portanto, idealizado. Ana Claudia Aymoré Martins, na obra *Morus, Moreau, Morel: A ilha como espaço da utopia* (2007), comenta sobre o fato de boa parte dos cientistas sociais e dos analistas políticos contemporâneos terem se rendido “ao cinismo e ao niilismo”, numa “mirada desesperançada e mordaz das potencialidades e das possibilidades do manancial utópico” (p. 135-136), e é na literatura que ainda repousam “preciosos exemplos de persistência e permanência da utopia” (p. 136). É na criação

literária (e aqui eu incluo a composição musical) que as contradições utópicas podem ser reveladas e recriadas; é no mar, “em sua amplitude e heterogeneidade, no imprevisível movimento de suas vagas, nos abismos e segredos que oculta, que fizemos e fazemos, afinal, a morada cambiante de cada dia” (MARTINS, 2007, p. 140).

Para continuar no campo das contradições (que é próprio do fazer literário), noto que o título do primeiro conto de *Sem vista para o mar* nos revela uma espécie de fim: “Onde acaba o mapa”. O protagonista, identificado apenas como “menino”, resolve sair de Tupi Paulista para se aventurar na cidade ribeirinha de Porto Rico, município do Paraná. Aparentemente, o menino não se organiza para “fugir”, pois sai da escola direto para a sua peregrinação: “Era o que tinha esse menino novo de buço liso quando saiu do portão da escola, direto pra estrada, na manhã, aquela, foi jurado, cinco dias” (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 12). O desejo de ver o mar está implícito em outro desejo. Por ser repreendido em sua cidade ao beijar “outro menino de mentira” (p. 15) – um “menino de fora”, ele intenta uma fuga para outra cidade, ao longe da sua, porque “se fosse pra fora dali beijaria mais, parecia. Ou pelo menos não apanharia mais, cascudo do pai, não era mais, jurado por meninos de verdade” (p. 15). Na dicotomia entre “meninos de verdade” e “meninos de mentira”, mora o preconceito das pessoas de sua cidade, que acaba por representar o preconceito de toda uma sociedade. O menino, então, conhece o dono de uma padaria, “chapeiro que é o padeiro que é o dono que é bacana e oferece um sofá ali atrás” (p. 14). O padeiro dá abrigo, emprego e começa a tratá-lo como um filho. Quando ele sai para conhecer a cidade, encontra um menino ruivo, logo eles começam a namorar. São fenótipos bem marcados, considerando que o fenótipo do rutilismo é pouco encontrado no Brasil, enquanto que o índio ou o negro – e seus híbridos – são maioria no país. O narrador evidencia estes elementos étnicos apagando o nome das personagens. Os dois estão tranquilos, até que o menino índio percebe que também existe preconceito fora da sua cidade:

Nisso, três quatro rapazes, um grupo sai de um carro sai gritando sai correndo dizem corre seus viados se não querem morrer e morrer hoje. Menino índio se comprime todo, tava jurado, tava mesmo, importa não o estado, o vilarejo, jurado assim pra sempre, é, fazer o quê. Já rezava uma ave nossa enquanto o ruivo disfarçava. O seu Nestor que olhava tudo entrou na van, que trazia o pão, e buzinou, muitas vezes, atropelando quase o grupo ameaçante. Com filho meu ninguém põe banca teus pilantras, e gritava a mão buzina um cortador de queijo na outra, corto tudo teus miolos. O grupo corre entra no carro e sai canta pneu. (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 21-22).

O padeiro protege o menino, que “olha espantado envergonhado seu Nestor diz fica calmo eu tô aqui pra tu” (p. 22), e lhe dá segurança para continuar com “todo um enrosco enrolado com o ruivo, e deu certo até não dar em nada” (p. 22), como pode acontecer em qualquer tipo de relacionamento. Nota-se, no trecho destacado, uma característica que se repetirá em toda a prosa de Carol Rodrigues. Em um único parágrafo, há diálogo, ação e descrição, tudo estranhamente desordenado; mas é enganoso taxar a sua estética exclusivamente de caótica, porque, diante desse adensamento, há, na verdade, uma organização interna bastante sofisticada, que propõe ao/à leitor/a um pacto ficcional com a obra. Não há sinais de pontuação nos diálogos (travessões ou aspas, por exemplo), recursos gráficos comumente utilizados para identificá-los; eles ocorrem ao mesmo tempo em que a ação transcorre: as descrições do ambiente e das personagens participam conjuntamente dessa sincronia. Tudo isso gera certa agilidade na narrativa e, simultaneamente, são reveladas cenas bem elaboradas, que nos dão acesso às imagens do acontecido. Em outra passagem do conto, identifico um domínio do narrador de Carol Rodrigues, controlando, de modo eficiente, o tempo da narrativa:

Naquela tarde o sol descia o rio. Era forte a luz a água copiava e nela dava pra ver. Assim que desceu tudo aquele sol, a última curva, a polpinha de cima, a juventude, ali, na prainha, bateu palma assoviou.

No fim da palma o bar ali deu play na música e no menos do minuto do resto do minuto que sobrava do mergulho do sol a juventude tinha latas abertas na mão. E conversava e se olhava percebia e até dançava um pouquinho. Uma nota mirrada de cinco saiu da bermuda emprestada, me vê uma cerveja, você não é de menor? A pergunta veio séria o menino ficou sério era menor mas logo logo faz dezoito e logo logo o vendedor riu forçado, brincadeira, puxou a nota e deu a lata e um troco menor mas tão menor do que esperava.

Sonoplastia da lata abriu caminho (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 16).

Apesar da forte presença da elipse, que, em geral, é o que dá o tom de agilidade nas narrativas, além de ser um elemento formal preponderante em textos literários, o narrador consegue criar cenas detalhadas, utilizando-se de poucas palavras e várias lacunas. Umberto Eco, no primeiro capítulo – “Entrando no bosque” – da obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (2010), argumenta que “[u]ma história pode ser mais ou menos rápida – quer dizer, mais ou menos elíptica –, porém o que determina até que ponto ela pode ser elíptica é o tipo de leitor/a a que se destina” (2010, p. 12). Talvez no caso dos contos de Carol Rodrigues, o/a leitor/a não tenha tanta autoridade diante do texto, porque os recursos utilizados por seus narradores indicam para uma tentativa de gerar essa sensação de vazio,

falta; como se fosse um método fílmico de agilidade e lentidão. De tal maneira, observo que há em seus contos um domínio dessa técnica, e, mesmo que hipoteticamente o/a leitor/a não tenha o controle sugerido por Eco, é preciso que haja um pacto ficcional com ele/a, para que a tríade autor/a, narrador/a e leitor/a possa agir dentro da narrativa ficcional. No próximo capítulo, aprofundo mais a relação entre leitor/a e escritora, incorporando outros conceitos – além de aprofundar os de Eco – para pensar na intervenção do/a leitor/a na narração de Carol Rodrigues. Por enquanto, atentemo-nos ao que proponho no capítulo em questão: a transitividade narrativa como procedimento estético.

A utilização de alguns termos para verbalizar uma ação, um movimento, como o substantivo “sonoplastia”, é outra característica a ser notada na narrativa de Carol Rodrigues. Sonoplastia, que é uma atividade técnico-artística da sonoridade em teatro, cinema, tevê e rádio, é usada no conto para informar ao/à leitor/a o momento no qual o menino abre a lata de cerveja; daqui do meu lugar de leitor, eu ouvi o som da lata sendo aberta e quebrando a timidez do menino, que, em um novo ambiente, desejava estar mais solto para, desse modo, conseguir o que pretendia em Porto Rico. Carol Rodrigues recorre ao procedimento de verbalizar certas ações em outras narrativas, como em “Sem vista para o mar”, quando “[s]em dentar espera o sol cair mais um passo pro milho ser moído no gerúndio da queda” (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 36). É como se houvesse, ao mesmo tempo, uma referência à própria forma da criação do texto, que é linguagem, mas também como se este recurso ajudasse na transição das ações das personagens no espaço narrado e, assim, a transitividade se daria por meio não apenas do verbo, mas da verbalização de outras classes gramaticais e das formas verbais, como percebemos nos trechos destacados acima. Semanticamente, é o verbo que sugere a noção de ação ou estado, mas Carol Rodrigues se utiliza de um substantivo, “Sonoplastia da lata abriu caminho” (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 16), para dar esse sentido de estado. Não é o verbo “abriu” o principal vetor, mas a “sonoplastia” como sujeito da ação.

O espaço narrativo de *Sem vista para o mar* é, ao mesmo tempo, “real” e ficcional, porque o mapa existe, as cidades existem. Pelo *google maps*, fiz a mesma viagem que o menino, passei por todas as cidades que são descritas pelo narrador, por Tupi Paulista, São João do Pau D’Alho, Olaria; cheguei até Porto Rico. O espaço existe de modo semelhante no campo da “realidade”, mas foi usado por Carol Rodrigues no campo da ficção. De Tupi Paulista a São João do Pau D’Alho são, em média, 25 km de distância. Depois, mais quatro

horas de viagem, por mais de 300 km, entre apanhar um barco até Pauliceia e seguir pelos portos, passando por Rosana até chegar a Porto Rico/PR. Pelo desenho do mapa, o menino saiu da ponta norte de São Paulo e viajou por toda essa margem entre São Paulo, Mato Grosso do Sul e Paraná. O município de Rosana fica no cantinho sul de São Paulo, entre Mato Grosso do Sul e Paraná, e, depois disso “é onde acaba o Mapa Rodoviário do Estado de São Paulo” (p. 11-12). Quando o narrador descreve que o menino estuda na Escola Estadual Leônidas Ramos de Oliveira, ele aponta para um lugar exato, preciso, porque essa escola existe no mapa (está localizada em Tupi Paulista); é nessa via de mão dupla que o texto nos proporciona certa verossimilhança. Para Michel Foucault, em *O corpo utópico; As heterotopias*, “há – e em toda a sociedade – utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa” (2013, p. 19). Esse “lugar preciso e real” de que trata Foucault são as heterotopias:

Pois bem, sonho com uma ciência – digo mesmo uma *ciência* – que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as *hetero-topias*, espaços absolutamente outros; e, forçosamente, a ciência em questão se chamaria, se chamará, já se chama “heterotopologia” (FOUCAULT, p. 20-21, grifos do autor).

Podemos nos situar verdadeiramente no mapa ficcional de Carol Rodrigues, sem exatamente estarmos em “um lugar preciso e real”, e, apesar disso, esse espaço continuará a ser considerado como uma heterotopia, porque é um “*outro-lugar*”, lugar de trânsito, com elementos do “real”, como as cidades e os rios descritos no conto. Foucault (2013, p. 24) observa ainda que a “heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”. O espaço ficcional, de certo modo, seria esse lugar incompatível com o “lugar real”.

O filósofo argumenta que o barco “é um pedaço de espaço flutuante, lugar sem lugar, com vida própria, fechado em si”, e que desde o século XVI ele é “ao mesmo tempo, o maior instrumento econômico e nossa maior reserva de imaginação. *O navio é a heterotopia por excelência*” (FOUCAULT, 2013, p. 30, grifos meus). A reflexão de Foucault é sobre o “grande barco do século XIX”, mas para o olhar daquele menino índio, a pequena embarcação que serviu de trânsito entre a sua cidade e a de Porto Rico era algo grandioso, que o estava levando além-mar, para a tentativa de realização do seu desejo. A água pode representar um espaço de trânsito, corrente, e o barco seria um lugar outro, que

acolhe momentaneamente quem precisa dele. Além disso, o caminhão, citado nesse conto de maneira sutil, mas com bastante destaque em outras narrativas da obra, principalmente quando a personagem Murilo aparece, pode também ser lido como representação de uma heterotopia, porque ele é igualmente um “lugar sem lugar, com vida própria, fechado em si” (p. 30).

No posfácio de *O corpo utópico; As heterotopias*, Daniel Defert contribui para a compreensão do pensamento de Foucault sobre a sua “Heterotopologia”, e comenta sobre as diversas camadas e apropriações interpretativas feitas por outros/as pensadores/as: “[l]ugar de emergência da heterotopia, a análise literária dela se apropria como Brian McHale, Michel de Certeau, a análise fílmica, com Giuliana Bruno. Foucault torna-se passagem obrigatória para toda análise do espaço, constata Soja” (DEFERT, 2013, p. 54). Além disso, o ativista francês observa que “[m]ovimentos feministas, movimento gay, grupos étnicos, constituem a nova rede de inscrição e a nova avaliação das heterotopias” (p. 54). Amalgamando estas duas assertivas de Defert, acredito que “Onde acaba o mapa” (e boa parte dos contos de Carol Rodrigues) se insere(m) nestas reinterpretações nas quais diversos/as pensadores/as têm se ocupado. A personagem do conto é *gay*<sup>23</sup>, busca um “contraespaço” para ter a sua liberdade sexual/sentimental. O espaço narrado no conto é um “espaço outro”, ficcional, que não existe, mas agora existe<sup>24</sup>. Ao existir também no

---

<sup>23</sup> Em algumas de suas narrativas, as personagens de Carol Rodrigues enfrentam situações que estão diretamente relacionadas às questões de gênero e *queer*. A fuga não está apenas na linguagem, mas também aparece como tema. Há uma amálgama entre tema e modo de escrever. As fugas empreendidas, realizadas ou não, estão dentro da formalidade do texto, mas também estão no desejo das personagens, que podem ser também o desejo do/a leitor/a, a depender de cada vivência no trato com a subjetividade da experiência estética. Em “Das oito às oito”, há, preponderantemente, uma fuga do gênero. No conto, Michelina, uma mulher trans, recém-operada, faz uma viagem de ônibus do interior para alguma cidade que tenha mar. A representação do corpo da mulher trans ganha, neste conto, contornos estéticos e políticos que desestabilizam a “heterossexualidade compulsória” (RICH, 1980) e as “regulações de gênero” (BUTLER, 2016) pela crítica feminista e de gênero. Há três contos nos quais as personagens, todas do gênero feminino, empreendem um certo tipo de fuga. Em “Penélope e a roda”, uma noiva desiste do casamento e foge no momento da cerimônia. Este fato só é percebido ao longo da narrativa, pois no seu começo, principalmente no primeiro parágrafo, há um isolamento da fábula. Notável é a quebra com os padrões e expectativas relacionados aos papéis sociais das mulheres, o que se dá por meio de uma reescritura feminista do mito de Ulisses e Penélope. Em “Os dentes não sabiam como agir”, a personagem, uma adolescente, que “ainda mentia a idade no bar ainda o rg esculpido em xerox de um número recortado e colado com pinça” (2014, p. 71), passa por uma decepção numa festa e se percebe diferente dos seus amigos e amigas do colégio. Este conto é simbólico, pois seu final metaforiza a importância das narrativas para as construções das subjetividades femininas em *scripts* outros para o corpo: “não tendo mais o que culpar e o que fazer abriu um livro” (2014, p. 76). Por fim, em “Quando eu parei de pensar”, a personagem Gislaine Silva reage de forma violenta ao assassinar o companheiro, que era delegado, em ato simbólico de resistência a uma ordem pré-estabelecida, institucionalizada e centrada no homem. Questões de gênero e *queer*, tais como estas aqui citadas, são recorrentes na coletânea e suscitam uma mirada de liberdade, em contraespaços de resistência, de luta e de autoafirmação e oferecem subsídios para futuras leituras.

<sup>24</sup> Cf. a citação na p. 46.

plano do “real”, levanta reflexões acerca do lugar de resistência desse menino, que representa a vida de muitas pessoas LGBT. O “contraespaço” está em oposição a uma sociedade bastante preconceituosa, que tenta podar a liberdade sexual e os direitos da comunidade LGBT. Diante disso, ao elencar alguns princípios da heterotopologia, Foucault suscita que existam determinados tipos de heterotopias, entre elas, a de desvio:

[E]ssas heterotopias biológicas, essas heterotopias de crise, desaparecem cada vez mais e são substituídas por heterotopias de desvio: isto significa que os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida. Daí as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, daí também, com certeza, as prisões (FOUCAULT, 2013, p. 22).

O menino de “Onde acaba o mapa” precisou encontrar o seu próprio “contraespaço” para poder buscar o seu espaço. O que a sociedade entende como “desviante” é cada vez mais tratado com violência e preconceito. Foucault não cita diretamente, mas muitos membros da comunidade LGBT já foram internados em clínicas psiquiátricas para “se curar”; no caso do menino índio, ele era isolado de sua família e de seus amigos, era “jurado”, mas ele buscou o seu contraespaço, porque a heterotopia também é um espaço de resistência: “É aí, sem dúvida, que encontramos o que de mais essencial existe nas heterotopias. Elas são a contestação de todos os outros espaços” (FOUCAULT, 2013, p. 28).

Dando continuidade à análise de “Onde acaba o mapa”, nota-se que alguns rios, como o Paraná, o São Francisco e o Amazonas, possuem tanta água corrente, com tamanha força e amplitude, que a comunidade ribeirinha os vê como se fossem mar, um mar de água doce. Com isso, além da pesca, da autossuficiência, o turismo torna-se um comércio lucrativo nessas regiões. Volto-me novamente a Caymmi para pensar o texto de Carol Rodrigues, quando o músico canta que “todo caminho deu no mar”, porque, de fato, o caminho que o rio percorre vai desembocar no mar, a não ser que suas águas sejam desviadas por humanos para a construção de represas, para transcorrer por outros lugares, por outras regiões, nas quais o Estado encontre viabilidade econômica para tal. Esta afluência pode ser lida como uma metáfora para imaginar os caminhos interpretativos em coalizão, unindo-se, apesar de serem heterogêneos. A fuga da personagem do conto “A órbita” é mirada também para um espaço aquático, para um rio que também “parece mar”:

Na pia a louça cheia uma caneca virou. O detergente tombou escorreu uma pomba atirada custou a morrer. Secou a mão no avental a unha. Lascada a boca também. Deixou a louça uma revista um sapatinho pro bebê não escorregar. Na tevê um bebê rola uma toalha o bumbum do

bebê. No quarto a cama solteira o sutiã meia taça cor de ameixa nunca usou. E do lado a meiazinha a touca de crochê o enxoval que já começou. Pegou o carro e atrás de outro carro cuidado aqui dorme um anjinho. Fez a curva e fez trinta e oito e olhou pelo retrovisor. O sol caía.

Fez trinta e nove e quarenta e um e a pomba parou de escorrer. O detergente se ergueu a louça limpa. Ergueu a vista o sol nascia. Mudou pra Bahia massagista. Nadou no Rio São Francisco amorenou. Andou de barco pescou. Aprendeu a pintar e depois ensinou a pintar. Olhou o sol o arco o seu início. O vetor imprevisto no peito. E no último deles dos dias a vista deitada a vista turva a vista quase fechada a cabeça pendendo pro lado. O sol não nascia a terra girava (“A órbita”, 2014, p. 91-92).

Semanticamente, o conto, que é bastante curto, está todo centrado em certa liquidez. Desde o início, os signos apontam para isso: “na pia a louça cheia uma caneca virou. O detergente tombou”. Parece que a partir daí a personagem toma para si o desejo de fugir daquele espaço e, apesar de tudo que ainda resta no seu lugar, ela vai para a Bahia, nadar no Rio São Francisco, amorenar-se. Porém, assim como as narrativas praieiras de Dorival Caymmi, me parece que o final de “A órbita” não aponta para uma esperança utópica. Antes, parece-me lidar com a morte, assim como a morte de pescadores, de quando Chico Ferreira e Bento saíram com a jangada e “a jangada voltou só”: “As moças de Jaguaripe / Choraram de fazê dó / Seu Bento foi na jangada / E a jangada voltou só” (“A jangada voltou só”, 1954). A personagem de “A órbita” teve o seu instante de felicidade nas terras baianas, “aprendeu a pintar e depois ensinou a pintar”, porém, “O vetor imprevisto no peito”, como se houvesse ali uma dor, “e no último deles dos dias a vista deitada a vista turva a vista quase fechada a cabeça pendendo pro lado. O sol nascia a terra girava” (2014, p. 92). Nestas duas narrativas, nem Carol Rodrigues nem Dorival Caymmi escrevem a palavra “morte”, porém, simbolicamente ela está presente quando a jangada volta só, sem os pescadores, ou quando, após “o vetor imprevisto no peito”, “a cabeça pendendo pro lado”, como se esta personagem fosse nesse instante descansar eternamente. Não enxergo tais passagens como uma tentativa de suavização da morte, mas como um jogo literário para a fuga final da vida.

No conto “Onde acaba o mapa”, que já se inicia com tensões e dilemas existenciais, há uma ambiguidade a ser considerada:

*Ele não existe e de repente ele existe.*

Faz cinco dias foi jurado.

Manhã ainda escura, boné short adidas, duas listras, a gola do uniforme pingada da marmita, carne de panela, foi na boleia de Tupi Paulista a São João de Pau D’Alho. E de barco até Pauliceia. E mais boleia até Olaria.

Desceu o rio que parece mar, porto a porto o rio Paraná Porto X Guana Itaporã. Afunilou em Rosana e se apertou até Porto Rico que é onde acaba o Mapa Rodoviário do Estado de São Paulo (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 11-12, grifos meus).

O que “não existe e de repente ele existe”? Na minha leitura, não há uma definição exata do que seria o “ele”. Superficialmente, numa leitura quiçá mais óbvia, ele seria o menino, que está se criando no momento exato em que se inicia a narrativa, pois “[f]az cinco dias foi jurado”; outrossim, pode ser o próprio texto narrativo, o livro que se abre: o mundo inventado por Carol Rodrigues, que parece estar se fazendo neste instante, um mundo cartografado em seus mapas literários. Antonio Candido, no artigo “O mundo desfeito e refeito” (1992), aborda esse “duplo movimento” entre o real e o ficcional como “uma tensão cheia de ambiguidade, da qual surge a linguagem poética, que a explora e incrementa” (p. 41). Nas palavras do crítico:

Portanto, na comparação, sobretudo em sua forma mais radical, a metáfora, o mundo está e não está presente. De fato, graças a ela o/[a] escritor/[a] acentua a intensidade da analogia até parecer que não há mais mundo, mas sim uma mensagem com vida própria, podendo inclusive não se referir a algo que a experiência comprove (CANDIDO, 1992, p. 41).

O termo metáfora, que em grego quer dizer “transporte”, é a própria transposição de sentidos da narrativa. Utilizo-me desse argumento para abrir possibilidades de interpretações para o início de “Onde acaba o mapa”, tendo a liberdade de optar por alguns vieses. Primeiro, imagino que esse existir esteja indicando um início de leitura da dicção singular de Carol Rodrigues. Para Candido (1992, p. 43), o ritmo e a sonoridade são elementos relevantes na estratégia de invocar o discurso para si, e esses elementos formam, junto com “os efeitos de alteração sintática”, “a base para as alterações no terreno da analogia ou do nexos, por sua vez atuantes no significado” (p. 43). Percebo que há em *Sem vista para o mar* um trabalho sofisticado no nível sintático, bem como nos níveis semântico e sonoro: “Desceu o rio que parece mar, porto a porto o rio Paraná Porto X Guana Itaporã” (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 11). A musicalidade de “parece mar” se aproximando de “Rio Paraná”, a escolha lexical dos portos em sequência e a aliteração do |p|; a estética de Carol Rodrigues faz com que cada parte da narrativa seja totalmente necessária, não podendo abdicar de nenhuma palavra, nenhuma construção. É por isso que ela começa a existir, porque é a partir daí que o pacto ficcional entre leitor/a e escritor/a acontece.

No conto “Onde acaba o mapa”, há a constância do “quinto dia de jurado”. Imaginando agora que o existir pode estar ligado ao próprio livro, materialmente falando, estabeleço uma analogia da relação dessa repetição dos “cinco dias de jurado” com alguns mitos da criação. “No princípio Deus criou os céus e a terra” (BÍBLIA, Gênesis 1:1); “e era só o primeiro dia, de jurado” (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 23). No conto de Carol Rodrigues, há uma frase-prólogo em que é narrado o começo de uma existência de algo apenas citado como “ele”. Aproximo estas duas narrativas, estabelecendo uma relação entre o começo dos dois livros (*O Gênesis* e *Sem vista para o mar*), nos quais há uma referência direta à criação de algo ou de alguém, pois assim como Deus criou o universo através da palavra, o/a escritor/a também é capaz de criar uma narrativa e suas personagens. Além disso, em outras narrativas, Carol Rodrigues emula e hibridiza estratos discursivos e os transforma em ficção, como podemos notar em “Lista de compras pra festa do Miguel” (2014, p. 96). Neste texto, Carol Rodrigues se apropria de uma lista de compras simples para criar a sua própria lista ficcional, subvertendo-a e recriando-a, assim, em um gênero narrativo que podemos definir como conto. Estratégia semelhante acontece em “Entre maio e junho”, conto em que se emula uma espécie de agenda ou diário; cada parágrafo se inicia com o dia do mês e, em seguida apresenta uma descrição: “Dia vinte e seis é segunda eu odeio segunda” (2014, p. 31)<sup>25</sup>. Por fim, considerando a presença constante da água nas duas narrativas, arrisco-me na elaboração de uma analogia a respeito do mito da criação a partir do início dos dois livros mencionados, mas não me detendo apenas ao judaico-cristão. Em “A criação do texto literário”, Leyla Perrone-Moisés (1990) examina cinco termos (criação, invenção, produção, representação e expressão) acerca do fazer literário, e discute sobre o desgaste destes junto ao atual contexto literário, defendendo, porém, que eles podem ser sempre repensados, reelaborados. Argumenta, ainda, que o termo “criação”:

[...] supõe o tirar do nada, **o tornar existente aquilo que não existia antes**. É uma palavra teológica. Assim como Deus criou o mundo a partir do Verbo, assim o/[a] autor/[a] literário/[a] instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e de suas maravilhosas novidades [...].

Entretanto, o título proposto acopla *criação* a outra palavra que aponta para outras teorias, mais recentes. É a palavra *texto*. Ao introduzir-se a palavra *texto*, remete-se para a materialidade do escrito, e atenua-se o inefável da palavra *criação*. Forma-se assim um título de compromisso,

<sup>25</sup> Analiso o conto “Entre maio e junho” na próxima seção, pois detecto nele uma possível presença do caminhoneiro Murilo no instante em que a narradora-personagem se encontra no bar com outros caminhoneiros. A mesma cena ocorre sob modo e ângulo diferentes em “A questão ultramarina”.

de conciliação entre o ‘divino’ da gênese e o ‘humano, demasiadamente humano’ do objeto criado (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 100, **negritos meus, itálicos da autora**).

Considero o começo de “Onde acaba o mapa” como a realização da “conciliação entre o ‘divino’ e o ‘humano’”, uma metáfora para a criação de um texto literário. Faz-se situar isoladamente as sentenças: “[f]az cinco dias foi jurado” (p. 11), “[d]esse quinto dia de jurado” (p. 22) e “[...] era só o primeiro dia, de jurado” (p. 23) para, a partir daí, entrar nos detalhes e nas simbologias que estas palavras suscitam. No dicionário de símbolos, o número cinco “representa também os cinco sentidos e as cinco formas sensíveis da matéria: a totalidade *do mundo sensível*” (CHEVALIER et al., 2015, p. 241, **grifos meus**); enquanto que “[a] primeira analogia do dia é a de uma sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida” (p. 336); a mão, por ter geralmente cinco dedos, simboliza este número; na América Central pré-colombiana, “[e]la é o símbolo do deus do *quinto dia*. Mas esse deus é *ctoniano*; por isso a mão se transforma em um *símbolo de morte* na arte mexicana” (p. 591, **grifos meus**). Acredito que a mão representa o ato da escrita, da criação, numa representação metonímica do/a criador/a do texto literário. Chevalier descreve, no *Dicionário de Símbolos*, que a mão seria “a totalidade do mundo sensível”. Trago, então, para esta análise, o mito da caverna de Platão, no qual o mundo sensível seria, para o filósofo grego, o mundo material, aquele que seria “representado” a partir do mundo das ideias. Raíssa Cavalcanti, em *Mitos da água* (1997), argumenta que Platão, em *Crítias*:

atribui a Posídon o poder, na Atlântida, de fazer esguichar do chão duas fontes de água, uma quente e a outra fria, e de fazer nascer sobre a terra plantas nutritivas de todas as espécies, em abundância. Ele é um deus que participa da criação do mundo do Pai, trazendo a sua contribuição na forma da fertilidade das águas. Posídon, o deus dos mares e das terras agitadas, é o símbolo das forças ctonianas criadoras que precisam se expressar através de formas duráveis e estáveis.

[...]

Como um deus que possui a qualidade de transformação do mundo, ele participou da nova ordem, quando o mundo foi dividido em três domínios. O seu tridente representa o estabelecimento da hierarquia dos três níveis da manifestação e a divisão do tempo em presente, passado e futuro (CAVALCANTI, 1997, p. 64-65).

Percebe-se, então, que há em todos esses contextos da criação uma atmosfera significadora de uma “vida manifestada” (CHEVALIER et al., 2015, p. 245). A narrativa de Carol Rodrigues nos evoca estas simbologias, o menino está em busca da realização de um desejo, foge para um lugar diferente, para perto das águas. No final do conto, não se

sabe ao certo se o menino ficcionaliza aquele universo em Porto Rico ou se houve uma miscelânea entre passado, presente e futuro, da qual o menino poderia estar representado como um deus criador do próprio universo, do próprio espaço, dividindo assim o tempo da maneira que ele bem entendesse:

*Isso inventa ele, o menino, já é noite, acabou já, o quinto dia, do jurado, o dia sexto não tem como saber. Tem só como querer e quer um mapa grande esse menino, que é difícil caber, na borda amassada dum mapa tão velho, achado no porão, da casa, onde desceu dolorido, na perna na cara, do chute, e era só o primeiro dia, de jurado, seriam todos, os dias, assim, eles juraram, os meninos de verdade, o pai, a mãe, a irmã que ia casar (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 22-23, grifos meus).*

No conto, percebe-se que há um conflito desse menino com a sua família e com a comunidade. Eles juraram violentá-lo se ele continuasse beijando outros meninos. Essa é uma discussão que ainda é tabu nas religiões, principalmente nas mais tradicionais, como as cristãs. O que não existia e agora existe é a possibilidade de realização do desejo desse menino de ser livre. “Isso inventa ele, o menino” é uma pista para pensarmos que, na verdade, a busca pelo mar (no caso, um rio que parece mar) pode ser lida como essa fuga idealizada como um desejo de ser ele mesmo, ser um desconhecido numa terra que aparenta mais possibilidades de estar livre; da criação de um novo lugar, elaborando e inventando mapas de possibilidades:

*Quem foge de perto do rio desce o rio tem mais pra onde. Desceu o rio pra cidade mais longe no dinheiro que tinha e no mapa rodoviário que achou. E Porto Rico era rico tinha turista, gente de fora gente bonita, homem bonito que beija homem bonito deve ter (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 15-16).*

A narrativa passa a existir porque assim quis o menino índio, assim ele sonhou. O sonho é um desejo utópico fora da realidade do ser acordado. Nele, podemos construir as nossas realidades desejadas, assim como na ficção. Antonio Candido, em “A personagem do Romance” (1963)<sup>26</sup>, observa que:

*A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial (CANDIDO, 2011, p. 55, grifo do autor).*

<sup>26</sup> A edição consultada é a 12ª, publicada em 2011, referenciada. Apesar de Candido estar se referindo ao romance, sua explanação pode também iluminar o gênero conto.

De certo modo, até o seu Nestor é um ser fictício dentro dessa camada ficcional, um paradoxo do paradoxo, como apontado por Candido (2011). Nestor, que significa “quem abençoa”, “quem retorna”, é a idealização de um ser social desejado/sonhado pelo menino: amoroso, heroico e sem preconceitos. Nestor foi um santo do século III que lutou a favor de vários cristãos que eram perseguidos pelo imperador Décio; na *Odisseia*, de Homero, foi um herói grego, sábio, prudente e conciliador<sup>27</sup>. De modo semelhante, percebo que o menino é visto por Nestor como a idealização de um filho, porque “do olho do Nestor um brilho do filho que nunca teve se esvaía como ideia” (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 19). Candido (2011, p. 55) complementa: “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. Essas camadas de ficcionalização das personagens e de seu espaço-tempo são similarmente marcantes em *As cidades invisíveis* (2015), de Italo Calvino. Os diálogos entre Kublai Khan e Marco Polo estão intimamente ligados às camadas ficcionais da própria narrativa, que é por si um espaço ficcional; percebo que Khan muitas vezes se deixa levar pelas narrativas quiçá ficcionais de Polo, por motivos implícitos, como o desejo de (re)conhecer todo o seu império e cidades que ele não tem a capacidade de visitar. Kublai Khan tem, em seu atlas, praticamente toda a cartografia das cidades, até daquelas que “ainda não [foram] descobertas ou fundadas” (CALVINO, 2015, p. 149), como a ilha de *Utopia*.

Constituo a relação entre *As cidades invisíveis* e “Onde acaba o mapa” porque há implícito nas duas narrativas um desejo intenso de alcançar uma heterotopia, o desejo de possuir ou estar em um “outro-lugar” situado no mapa, apesar de ficcional. Em dado momento, Marco Polo responde a Kublai Khan, quando perguntado se ele “viaja para reviver o seu passado” (p. 29): “— Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá.” (CALVINO, 2015, p. 29). O menino viajante “reconhece” a sua *persona* em Porto Rico; é o seu *locus amoenus*. Ali, será o lugar que lhe concederá espaços outros, porque “agora [ele tem] um mapa grande, um mapa mundi, e quantos meninos pelo mundo podia agora beijar” (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 22).

Kublai Khan diz a Marco Polo que: “Não sei quando você encontrou tempo de visitar todos os países que me descreve. A minha impressão é que você nunca saiu deste

---

<sup>27</sup> Cf. o *Dicionário de nomes próprios*, 2018.

*jardim*” (CALVINO, 2015, p. 95). É com essa impressão que fico ao terminar a leitura do conto de Carol Rodrigues, porque o menino retorna para “o primeiro dia, de jurado” (“Onde acaba o mapa”, 2014, p. 23), e não há um corte temporal óbvio, há um espaço-tempo indefinido. Não me parece ser o caso da utilização do procedimento narrativo *in media res* ou *in ultima res*. Na obra de Calvino, Khan e Polo duvidam até da existência deles próprios; essa parte, instantaneamente, me remeteu ao começo de “Onde acaba o mapa”, e ao paradoxo, já mencionado, expresso em “Ele não existe e de repente ele existe”.

*KUBLAI: Para falar a verdade, jamais penso neles.*

*POLO: Então não existem.*

*KUBLAI: Não me parece ser essa uma conjectura que nos convenha. Sem eles, jamais poderíamos continuar balançando encasulados em nossas redes.*

*POLO: Devemos rejeitar a hipótese, então. Portanto, a hipótese verdadeira é a outra: são eles que existem, não nós.*

*KUBLAI: Acabamos de demonstrar que, se nós existíssemos não existiríamos.*

*POLO: Ei-nos aqui, de fato* (CALVINO, 2015, p. 109-110).

Essas personagens, Kublai Khan, Marco Polo, os meninos índio e ruivo, seu Nestor, todas elas não existem e agora existem, porque nós leitores/as assim desejamos.

Assim como o menino índio, o caminhoneiro Murilo também deseja ver o mar. No fim do conto “A questão ultramarina”, Murilo se aproxima da praia, mas a narrativa acaba antes disso ocorrer, “[o] farol a placa verde três quilômetros ao mar” (“A questão ultramarina”, 2014, p. 121). Este, que é o último conto do livro, suscita ao/à leitor/a a percepção de uma recorrência da personagem Murilo nas narrativas de fuga de Carol Rodrigues. A primeira vez em que Murilo aparece é no conto “Um homem prudente” (2014, p. 24). Apesar de o título evocar que iremos ler uma história sobre o “homem prudente”, na verdade, outra personagem surge como protagonista, como narrador. Em “Domino Gratias” (2014, p. 80), Murilo reaparece, porém, sendo ainda mais coadjuvante. Ele oferece uma curta carona a Baltazar, que, ao pensar em fugir, e após cruzar a sua cidade, desiste do intento. No conto “Entre maio e junho” (2014, p. 31), Murilo não aparece, mas existe uma coincidência no fato de a personagem-narradora estar no mesmo lugar que o caminhoneiro, no bar “COYOTE”. Ao ler “A questão ultramarina”, nota-se que este lugar pode ser o mesmo narrado em “Entre maio e junho”. Assim, “A questão ultramarina” ativa memórias de viagens que fizemos por outros contos, como se

estivéssemos chegando ao fim da nossa viagem narrativa guiada pelo mapa literário de Carol Rodrigues. Este conto acende no/a leitor/a um desejo de retomar o percurso, começando por “Onde acaba o mapa”, da mesma forma como ocorrera a Teofilo Tostes Daniel (2016):

Mas o livro é soberano: não existe mapa para a leitura. Tanto que, mesmo sendo alertado sobre o mecanismo do livro, ainda me espanto com o que ocorre em seu ponto (ou conto) de fuga. “Questões ultramarinas” opera uma inversão no ponto de vista, na perspectiva narrativa, trazendo o foco para um personagem que era secundário em contos anteriores. Só ali, me dei conta da recorrência daquele personagem em outras histórias. Fui procurar refazer esse percurso, para constatar o que já me havia sido dado e eu não vi. Senti-me quase que voluntariamente enganado por uma ilusionista que, na minha frente, some com uma moeda e a retira por trás de minha orelha. Onde estava a moeda? Em mim, mas não a senti, a não ser quando ela se evidencia novamente (DANIEL, 2016).

*Sem vista para o mar* não suprime informações, o seu mecanismo é revelado; mesmo assim, nós leitores/as estamos sempre em estado de “espanto com o que ocorre em seu ponto (ou conto) de fuga”. Quando reencontramos o caminhoneiro, entendemos que, junto conosco, ele também está viajando pelo mapa ficcional de Carol Rodrigues: ele representa a própria *persona* de um caminhoneiro dirigindo pelos “contos de estrada”. Na próxima seção, analiso a maneira como a personagem Murilo surge e se torna recorrente nas narrativas, assim como outras personagens que, na boleia do seu caminhão, estão em constante deslocamento, construindo-se, assim, um mapa de ausências, de esquecimento e de fuga.

## 2.2 “Murilo fez tec no play da fita cassete e o bolero escorreu”: na boleia do caminhoneiro Murilo

“Não toma rebite. Dá mais acidente que insônia. Masca fumo. Que deixa acordado e depois de uma hora o bagaço aguça na boca um barato suave. Amacia a viagem abre um riso o Murilo” (“Um homem prudente”, 2014, p. 24). É desse modo que a personagem Murilo nos é apresentada pela primeira vez. Por ora, a descrição não faz nenhuma menção às características corpóreas da personagem, não sabemos ainda como ela é, mas, aos poucos, a figura de Murilo vai sendo tecida pela linguagem. Esse início é primordial para entendermos o perfil da personagem, um sujeito “prudente”, em certa medida cauteloso, porque prefere não tomar rebite, uma droga que faz com que os caminhoneiros fiquem acordados durante a viagem.

O enredo do conto gira em torno de um triângulo amoroso que se anuncia na estrada. Um homem, descrito inicialmente como “amarelo peludo” (p. 25), consegue uma carona com o Murilo – único caminhoneiro que teve a coragem de se prestar a isso – até Arapuá/MS. Os dois estão indo para a mesma cidade se encontrar com Naiara. Murilo desconhece os enlaces desse triângulo amoroso, porque a ele nada é revelado. Apenas o “amarelo peludo” (e nós leitores/as) é quem tem(os) acesso a esse imbróglio. Ao longo da viagem, o “amarelo”<sup>28</sup> percebe que a Naiara do Murilo era também a sua Naiara:

Esculpido em hepatite B metia medo de assalto na estrada. Aparição me gritavam dos carros e eu não sabia se era pra ofender. Pendurei o caldo-de-cana o milho na espiga e por mais de três horas o dedão levantado. Suado pra ver minha Naiara. A linda do rabo redondo em Arapuá. Tão oeste de mim. E aí veio ele reduzindo e piscando farol. O para-choque

<sup>28</sup> Percebe-se uma aproximação entre as personagens “amarelo”, do conto de Carol Rodrigues, e o soldado amarelo, do romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Eles, de certo modo, incomodam Murilo e Fabiano, personagens centrais das duas narrativas citadas. Além disso, há outras ocorrências que suscitam um diálogo e uma análise, com enfoque na intertextualidade, entre Rodrigues e Ramos. O menino de “Onde acaba o mapa” parece inventar um espaço ideal e imaginário, para depois retornar ao mundo “real”, assim como o faz o menino Raimundo, em “A Terra dos Meninos Pelados” (1939). A epígrafe de *Sem vista para o mar* é uma passagem do romance *S. Bernardo* (1934). Outro traço que pode ser lido em diálogo é que, no conto “Sem vista para o mar”, um menino, da cabeça raspada, perde, temporariamente, a visão. Há uma personagem em “Cegueira” (*Infância*, 1945), de Graciliano Ramos, também um menino (no caso, o autor ficcionalizado neste texto memorial), que sofre de cegueira temporária. E Raimundo, em “A Terra dos Meninos Pelados” tem a cabeça pelada. Estes ecos são perceptíveis, também, em relação a vários/as outros/as autores/as, principalmente no tocante ao modo de escrita de Carol Rodrigues. Cito aqui Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos* (2011), ou até mesmo João Guimarães Rosa, tanto em seus contos, como “A terceira margem do rio”, constante na coletânea *Primeiras Estórias* (1962), quanto em seu romance mais conhecido, *Grande Sertão: Veredas* (1956). Temos, portanto, ainda muito a explorar em se tratando de intertextualidade na coletânea de Carol Rodrigues.

não era cretino deu pra ler: Homem Prudente Não Toma Rebite. Em letra cursiva. E o Murilo sorriu. Disse pra eu subir e me chamou de irmão (“Um homem prudente”, 2014, p. 25-26).

A personagem Naiara, cujo nome significa “lugar entre rochas”, pode ser vista como uma representação metonímica desse breve triângulo amoroso, dividindo-se entre o “amarelo” e o Murilo. Já no início do conto, os procedimentos narrativos de Carol Rodrigues são evidenciados. Primeiro, a musicalidade de “o bagaço aguça na boca um barato suave” (p. 24), com o recurso poético da aliteração do /b/ se revelando ao mesmo tempo em que, de fato, “o bagaço aguça”, pois a sonoridade ativa no/a leitor/a o sentido do paladar. A estratégia de descrição dessa cena revela sabores. Outra estratégia diz respeito a quem está narrando. No trecho destacado acima, há uma troca evidente de narração, porque do início do conto até aquele momento, o narrador ainda estava em terceira pessoa; porém, como é característico em Carol Rodrigues, não há uma sinalização evidente da troca. Via de regra, quando esse recurso é utilizado, o narrador não anuncia que emprestará a narração à personagem, mas, em Carol Rodrigues, esta estratégia é intensificada, porque a mudança de voz é feita de maneira abrupta. Inicia-se, a partir dali, uma narração em primeira pessoa: “Esculpido em hepatite B metia medo de assalto na estrada. Aparição *me gritavam* dos carros e eu não sabia se era pra ofender” (“Um homem prudente”, 2014, p. 25, grifos meus). É como se esse narrador estivesse emulando a própria transitoriedade das personagens, produzindo uma mutação na narrativa. Não mais uma “transitividade”, que modalizaria uma agilidade, mas de uma mudança há pouco estabelecida, no sentido de que esta situação seja transitória, o corpo “amarelo” é o seu aspecto atual. Existia, até ali, um distanciamento da voz em relação às personagens, “metia medo de assalto na estrada”, mas, a partir do momento em que o narrador-personagem diz “me gritavam”, é manifestada a troca de vozes, procedimento narrativo conhecido como discurso indireto livre. Em “Um homem prudente”, Carol Rodrigues não esconde o jogo; ao contrário, ela revela o seu processo, seus bastidores. Isso não afeta a verossimilhança da narrativa, tampouco diminui a literariedade do conto. A partir desse instante, o “amarelo”, que estava na boleia, passa a ser o condutor, apesar de o caminhoneiro ser ainda o Murilo. Quem guiará a narração a partir de agora será a personagem. Isso se torna ainda mais perceptível quando ela descreve: “*Pendurei* o caldo-de-cana o milho na espiga e por mais de três horas o dedão levantado” (p. 25, grifo meu). Geralmente, um narrador em terceira pessoa é mais formal, o seu discurso parte menos da oralidade, e, para que o efeito do discurso indireto livre seja notado, a quebra da voz se posiciona de modo a existir uma quebra da linguagem

anterior, um discurso infectado de oralidade. Já no conto “Um homem prudente”, o próprio narrador possui uma linguagem com traços de oralidade e dispensa o uso de vírgulas, o que dificulta ainda mais a percepção de uma mutação do ponto de vista da narrativa. A polifonia de vozes contaminada de oralidade evidencia, em Carol Rodrigues, um modo de narrar bastante sofisticado.

Caso exista uma função para as personagens, a do Murilo seria a de servir de lugar de transitoriedade para outras personagens. Em seu caminhão, Murilo é a linha que delineia o mapa ficcional inventado por Carol Rodrigues. Ele e as personagens que estão em sua boleia coexistem no trânsito narrativo dos contos de *Sem vista para o mar*. Por esse motivo, fez-se necessário elaborar uma reflexão simultânea a respeito dos contos em que Murilo aparece. No primeiro, apesar de o título remeter ao caminhoneiro, há um protagonismo, um destaque para outra personagem: a voz narrativa é transferida para o “amarelo” conduzir a trama.

Aos poucos, o narrador continua a descrever Murilo. Não há um momento exclusivo para a descrição da personagem, tudo isso ocorre de modo simultâneo: ação, diálogo e descrição, como na cena em que Murilo é preso por conta de uma briga com um padeiro da cidade de Mutum/MG:

Dirigiu quarenta horas e queria café. Só tinha um melado de açúcar no tonel. O homem do balcão não quis fazer outro. *A patroa não está e eu não sei passar café*. A briga nem foi de bater. Mas era o padeiro irmão dum delegado e tava doído de corno e mandou o Murilo, *que era homem bonito*, pra noite inteira no xadrez. Uma noite só sentado ali o banco gelado e já tatuou um xis. Carimbou o ombro esquerdo pra lembrar de nunca mais maldizer quem defende café doce padeiros delegados e cornos (“Um homem prudente”, 2014, p. 24-25, grifos meus).

Como já dito, percebe-se que há, ao mesmo tempo, ação (“dirigiu quarenta horas”), diálogo (“eu não sei passar café”) e uma breve descrição da personagem (“que era homem bonito”). Nesse trecho, Murilo volta a ser caracterizado; na passagem à delegacia, ele se mostra uma pessoa ingênua, que é prudente, mas nem tanto. O protagonista, por sua vez, descreve Murilo com um sentimento de ódio. Entendo que o conto está sendo narrado no passado, que o fato já acontecera: “[e] era emotivo o canalha” (p. 26). A todo o momento, depois de concluída a leitura completa do livro, identificamos, com nitidez, as recorrências, os pontos em comum, os encontros, os entroncamentos que surgem entre “A questão ultramarina” e os outros contos. Acontece isso até mesmo com outras personagens que, aparentemente, não teriam a ver com questões como fuga e transitoriedade.

No canto esquerdo do vidro um coração de pelúcia vermelha sacudia da ventosa. Sou viado não o Murilo em sua defesa. A sobrinha menina colocou pra abrir caminho. *Claudinha seis anos. Não. Fez sete em agosto*. E era emotivo o canalha. (“Um homem prudente”, 2014, p. 26, grifos meus)

Seguiu boleia a leste, apertou na mão o coração, vermelho de pelúcia, preso ao vidro por ventosa, *a sobrinha Claudinha* deu que bom que ela me deu. (“A questão ultramarina”, 2014, p. 118, grifos meus)

No domingo *a Claudinha tinha ainda sete anos* e já ia se atrasando dos outros. Desconhecia, ainda, a picardia (“Mão sem linhas”, 2014, p. 77, grifos meus).

Na primeira leitura, o conto “Mão sem linhas” me passou despercebido. Apenas quando ocorre a repetição do nome da sobrinha do Murilo se ventila a ideia de esta Claudinha ser a mesma dos contos. Murilo é, mais uma vez, uma linha que desenha o mapa literário de Carol Rodrigues. Em “Mão sem linhas”, Claudinha, que estava recebendo a hóstia da primeira comunhão, resolve enterrar o “corpodecristo”, saindo “depressinha pra trás da figueira” (p. 78). No momento do enterro, ela se corta com um vidro. Assim, o sacrifício de Cristo também será o seu, porque a hóstia enterrada foi misturada ao seu sangue. A hóstia e o sangue da Claudinha representam, respectivamente, o corpo e o sangue de Cristo, numa espécie de transubstanciação, como se o corpo da divindade fosse representado, depois da mudança, pelo da menina. O vermelho é uma imagem que aparece com destaque nos três contos, sempre ligado à Claudinha, ao coração, representando a vida.

Na metade de “Um homem prudente”, o “amarelo” narra o momento em que Murilo comenta sobre Naiara, descrevendo-a, com destaque para a cicatriz na cabeça dela. Murilo está roendo o dedo porque “quando eu penso na minha índia com outro cara o dedo sangra daí ferida” (p. 27). Existem cenas em “Um homem prudente” que também se ligam ao conto “A questão ultramarina”:

O Murilo se animou e contou do amor que faz de pé com ela e como encaixa. Mordi o punho e engoli não o seco mas a imagem. (“Um homem prudente”, 2014, p. 27-28)

O despertador saltava quase a mesinha de madeira. A cama vazia um lençol roto a colcha pendida num canto. Esparramada véu de noiva antiga. Ali Naiara e Murilo e um amor feito deitado (“A questão ultramarina”, 2014, p. 116).

Nota-se a descrição de dois momentos íntimos entre Naiara e Murilo: em um deles, o casal faz “um amor feito de pé”; no outro, eles fazem “um amor deitado”. Na primeira cena, a impressão é de que há ali um amor feito às pressas, porque Murilo precisa

continuar o seu percurso, necessita sair logo da cidade para realizar as entregas. Por outro lado, pode ser um amor mais intenso, no sentido da saudade e da intensidade do amor de quando ele chega a Arapuá para ver Naiara. No segundo momento destacado, o casal parece mais tranquilo; passa a impressão de que não há urgências, os dois podem tomar “[o] café da manhã o pão com geleia era na boca do outro o café partilhado uma xícara só. Era beijar mais” (p. 116). O “amarelo”, depois que presencia o “amor feito de pé”, engole “de novo a imagem” (p. 29) e vai embora:

Mordi o punho, a marca um dente torto no ossinho, e nisso um gordo pergunta meio gritado se quero carona e me chama de amarelão. Quer carona amarelão? O que você carrega, perguntei, fosse vidro ou telha eu quebrava já a cadeira naquele umbigo sujo.

Pedra. Carrego pedra.

Toma rebite?

É o jeito a essa hora.

Voltamos pelo tranco das pedras e do pagode chiado na fitinha cassete. A cabeça encostada no banco recuava da garganta o que viesse lá de baixo.

Em quatro horas encostava em Auriflama. O degrau foi bem fácil de descer.

Desse ponto minha vida seguiu só por terra leste do país. Final feliz é só mesmo o litoral. Mas minha pele, por enquanto, ainda não responde muito bem ao sol (“Um homem prudente”, 2014, p. 29-30).

A fuga do “amarelo” se dá na contramão do percurso de Murilo. Ele não quer mais pegar carona com um caminhoneiro que leva produtos mais frágeis; aceita a carona de quem carrega pedra e toma rebite; o pagode também destoa do bolero escutado repetidas vezes por Murilo. O final do conto é decisivo, porque é a partir de uma linguagem cartográfica que o “amarelo” se coloca em oposição a Murilo. A cidade de Arapuá fica a oeste de Auriflama, onde “Auri”, termo oriundo do latim significa ouro, e flama significa paixão, chama; o “amarelo” quer ir apenas para o leste, que é onde há possibilidades de ele encontrar o mar e, talvez, encontrar uma paixão dourada. O mar ressurgue aí como um desejo de fuga, de mudança da realidade em que se encontra a personagem. O homem não menciona o mar, mas se olharmos o mapa, o que está a leste de Auriflama, o litoral, será o mar, mesmo sua pele “ainda não responde[ndo] muito bem ao sol” (p. 30).

No conto “Entre maio e junho”, não notamos a presença do Murilo, mas observamos que ele provavelmente pode se encontrar no mesmo tempo-lugar da protagonista. Como isso pode ocorrer? Novamente, o conto “A questão ultramarina” ativa a memória do/a leitor/a:

Na BR 174 acabando o combustível. O posto era já perto dum bar o néon vermelho queimado pela metade. Apertou os olhos vermelhos o Murilo e leu a metade mais baixa de COYOTE. (“A questão ultramarina”, 2014, p. 118)

Dia trinta eu dirijo lenta pela SP174. Atenta ao néon vermelho queimado pela metade. Aperto os olhos e leio COYOTE. Estaciono entre os caminhões (“Entre maio e junho”, 2014, p. 31).

As duas personagens estão no mesmo ambiente. Talvez o encontro entre elas seja apenas pelo olhar. Murilo aparenta estar no conto “Entre maio e junho” apenas como figurante, compondo a cena, mas sem aparecer na lente da personagem-narradora. Suponho que, no conto “A questão ultramarina”, ele visualize, sob outra perspectiva, a personagem do outro conto junto a dois caminhoneiros:

No balcão tem cerveja quente na metade das canecas e outros dois homens grandes. A camisa levantada na altura do umbigo inchado nos dois. São dois homens três carreiras armadas. Eu assinto, tiro uma nota de vinte debaixo da alça, o sutiã meia taça, cor de ameixa, conjunto, a calcinha asa delta. Enrolo a nota um canudinho. Um dedo bloqueia uma narina, a outra fica branca. [...] As mãos de graxa de salgado frito de homem transpirado levantam o pouco pano da saia plissada. [...] Só saem pra pedir mais cerveja ao rapaz que olha tudo. Daí só lembro, virei pro lado, ele sorria, esse rapaz, sorri também, tá tudo bem, e pedi uma cerveja pra mim. (“Entre maio e junho”, 2014, p. 32-33)

Acompanhou a dançarina e no balcão *uma turma dois homens uma moça se cheiravam e se escorriam por ali*. O garçom olhava fixo a saia plissada, toda erguida, a ruiva pediu catuaba, queria isso não o Murilo, queria ver o mar. Pagou a catuaba, a dose o preço da garrafa, pediu pra ele um guaraná e voltou ao caminhão (“A questão ultramarina”, 2014, p. 119, grifos meus).

Murilo presencia a cena de “Entre maio e junho”. Ele não está na narrativa, ao mesmo tempo em que está. É como se uma narrativa estivesse dentro da outra, na medida em que as duas se amalgamam por alguns instantes, até que cada personagem busque o seu caminho. Na cena, Murilo tanto visualiza os três usando cocaína, como também enxerga o garçom de olho na saia plissada da moça. Enquanto isso, no outro conto, a visão que a moça tem do garçom é de que ele é um rapaz que lhe dá, em certa medida, segurança. No conto, Carol Rodrigues hibridiza, mais uma vez, gêneros textuais de tessituras diferentes com estratos discursivos. Ela emula um tipo de agenda, “[d]ia vinte e seis é segunda eu odeio segunda” (p. 31); cada parágrafo é iniciado com a descrição de uma data específica, como se a narradora estivesse anotando as suas atividades diárias, pondo seus compromissos nessa agenda. Trata-se de uma estratégia semelhante à utilizada em “Lista

de compras pra festa do Miguel”: a hibridez entre essas marcas discursivas dá o tom da forma nas duas narrativas.

No conto “Entre maio e junho”, a repetição de uma imagem em duas cenas distintas intenta, a meu ver, condensar a atenção do/a leitor/a para a referida imagem:

Enrolo a nota um canudinho. Um dedo bloqueia uma narina, a outra fica branca. Passo a pontinha da nota na língua que mal sai da boca. Devolvo assim, canudo ao sutiã, meia taça, cor de ameixa, a mão pra cintura o cabelo pra trás um respiro. *Saindo da piscina seca do mundo* eu sento no molhado quente do balcão. Meio tonta o cabelão solto.

[...]

Dia trinta e um muita espuma de sabão adstringente. Toalha na cabeça a camisa do barça só ela no corpo descalço na cozinha. Derreto então a margarina. Frito todos os ovos da caixa são sete. Uma faísca sai do estalo é muito ovo um aperto na espinha dorsal. O pé no chão levanta o calcanhar. Apago o fogo. *Saindo da piscina seca do mundo* eu sento na pia gelada a cozinha quieta. Prato no colo sem guardanapo. Lambo cada dedo engordurado de pão de ovo margarina (“Entre maio e junho”, 2014, p. 32-33, grifos meus).

São duas situações diferentes, mas que ocorrem em paralelismo, estratégia poética que, em linhas gerais, traz uma correspondência rítmica, sintática e semântica entre orações. Há, nas duas cenas, um tipo de catarse da personagem, como se, ao sairmos da piscina seca do mundo estivéssemos em outra consciência, a qual só alguns pequenos prazeres podem proporcionar. Podemos pensar nisso como uma fuga da realidade, principalmente em relação ao primeiro trecho destacado, no qual a mulher está cheirando cocaína com dois rapazes. O dedo engordurado de “pão ovo margarina” faz menção ao dia anterior, ao momento no qual os caminhoneiros invadem o corpo da personagem:

As mãos de graxa de salgado frito de homem transpirado levantam o pouco pano da saia plissada. Dedos gordos oleosos as cutículas duras ocupam tudo ali o que encontram. Só saem pra pedir mais cerveja ao rapaz que olha tudo. Daí só lembro, virei pro lado, ele sorria, esse rapaz, sorri também, tá tudo bem, e pedi uma cerveja pra mim (“Entre maio e junho”, 2014, p. 33).

Ironicamente, o conto termina com a personagem dizendo à filha Beatriz que “graxa faz mal é ruim jogando fora, bato uma palma melada. Sorrio. Danoninho?” (p. 34). Em *Sem vista para o mar*, há leveza e inocência nas personagens infantis, em oposição a um mar de incertezas e maldades que é próprio ao mundo dos adultos. Murilo teve acesso apenas à primeira cena, mas de modo bem distante, sem nem ter tido consciência acerca da “piscina seca do mundo”.

Há indícios de repetição de outras personagens, os caminhoneiros. Como nos dois contos citados, não há a presença evidente destas personagens, mas as repetições de cenas ou objetos sugerem estas manifestações. Em “O homem vespertino”, o narrador descreve a relação de um sujeito de hábitos noturnos com a sua esposa e o modo como ela enfrenta esta situação. No decorrer do conto, descobrimos que o homem é, na verdade, um assaltante de estrada.

Tocou ela o joelho esticou a barra do vestido. Desfiou. Puxou o fio da linha olhou de novo pra fora e o barulho do escuro subia de tom. Sabia que ele coçava a barba. Que abria um botão da camisa. Que tinha vento na cara. Que oferecia ao motorista um cigarro. Que puxava assunto pra onde vai essa carga. Que no quilômetro meia um tirava do bolso a pistola calibre vinte e dois. Que apontava ao motorista que fumava e tossia. *Que pedia a carga televisão setenta e duas polegadas ele já sabia.* Que esperava dez segundos chegar o outro caminhão. Trazendo cinco homens e um espaço vazio. Que transferiam a carga em menos de três minutos. Que dirigiam até um galpão bem longe que comprava tudo (“O homem vespertino”, 2014, p. 52-53, grifos meus).

Há uma cena em “Entre maio e junho” na qual a personagem principal é abordada por um caminhoneiro e o seu poder de convencimento para tentar algo com ela é o valor do produto que carrega em seu caminhão:

Nisso um pulso quente pousa entre o debaixo da bunda e o fim da minha saia plissada. O pulso quente é de homem grande posso te pagar uma dose. Não diz que bebida só assim uma dose. Diz que entrega tevê de plasma setenta e duas polegadas que o caminhão está cheio, logo ali, que se eu quiser, me mostra. Eu digo que depois querido depois (“Entre maio e junho”, 2014, p. 32).

A mercadoria apresentada é a mesma citada em “O homem vespertino”. Como a narradora de Carol Rodrigues já apresentou (no conto “Entre maio e junho”) procedimentos de retomada de cenas ou objetos que dão a entender que há a repetição de uma personagem, esse caminhoneiro pode ser o mesmo que fora assaltado pelo “homem vespertino”. O narrador de “O homem vespertino” se utiliza da repetição do termo “que” para elaborar um grande bloco frasal, que se inicia em “Sabia que ele coçava a barba. Que abria um botão da camisa” (2014, p. 52). O “que” possui várias funções gramaticais, sintáticas e morfológicas; a sua função na narrativa pode ser interpretada inicialmente como uma conjunção de várias orações subordinadas em sequência; porém, ao ocultar o sujeito, o “que” toma o seu lugar, assumindo o seu papel e determinando as ações em um curto espaço de tempo. O tempo da ação e o tempo da narrativa são completamente diferentes, mas eles se aglutinam no instante em que a esposa do assaltante imagina como serão os

seus atos, ao mesmo tempo em que, aparentemente, os atos são executados, até o momento em que ele retorna para a casa:

Sabia que ele coçava a barba. [...] Que devolviam o caminhão vazio ao dono nem sabia que tinha emprestado. Que ele gastava boa parte já naquele dia. Olhando absorto as dançarinas. Que virava os copos e até dançava. Que baforava alguma coisa quente. Que suava frio abria mais a blusa. Que acabava a noite ele não gosta do claro. Que pagava a conta ele é decente. Que calçava o chinelo o solado ralo. Que pegava pão e leite no mercado. Que voltava no dia seguinte (“O homem vespertino”, 2014, p. 52-53).

Retornando o foco para a repetição da personagem Murilo nas narrativas de Carol Rodrigues, a exemplo de “Domino Gratias”, expressão latina que, em português, significa “graças ao Senhor”, um homem aposentado de nome Baltazar, “Tenente-Coronel na reserva desde os cinquenta e seis e agora com oitenta e cinco” (p. 80), resolve fugir da sua cidade, porque não aguenta mais viver ali: a esposa foi embora, a filha não mora com ele. O aposentado vive sozinho, rodeado pelas lembranças, as “fotos velhas ainda flutuam em quadros por cima do mesmo sofá” (2014, p. 84). Depois de perder uma partida de dominó, percebe que “a vida perdeu o sentido” (2014, p. 81), e sai da Praça do Peixe, pega seu “banquinho chumbado nem arrastava, coitado, tinha nem o drama do barulho a seu favor” (p. 81) e se direciona para a ponte que liga MS e SP. Chegando lá, consegue uma carona com Murilo, que mais uma vez reaparece, porém, sendo agora um pouco mais coadjuvante do que em “Um homem prudente”:

Baltazar largou as pedras (e aquelas eram de ébano), andou até a BR267 que liga pela ponte o MS ao SP. Esticou o dedão e logo parou um caminhão novinho reluzente (parecia sonho pra quem sonha com caminhão). Entra meu senhor o caminhoneiro Murilo simpatizava e pedia ao velho que entrasse com cuidado. É que o degrau é alto. Tá me gozando, rapaz? Jamais e sorri. Baltazar se acomoda e deixa a mão cascuda na curva externa entre teto e porta. Ao tempo que sente o vento, segura o corpo no banco. Pra onde vamos? Pra outra ponta ali pro mar.

[...]

Mas o velho esqueceu de urinar.

Envergonhado de pedir licença pra mijar no matinho, passando já ali em Caiuá disse que é aqui mesmo que eu fico. Murilo respondeu que aqui não fico não, boa sorte meu senhor, boleia a leste. (“Domino gratias”, 2014, p. 82-83).

Murilo manobrou o caminhão na rua estreita e saiu reto e sumiu quando a estrada declinou quase um quilômetro depois. Deixou o resto da entrega era vidro ainda um pouco mais pra dentro. Refez o sentido queria ver o mar que faz tempo.

Em Bataguassu apanhou um velho orgulhoso. Saltou logo depois o velho em Caiuá. Seguiu boleia a leste (“A questão ultramarina”, 2014, p. 117-118).

Outra vez o conto “A questão ultramarina” ressurge de maneira a ativar a memória do/a leitor/a, com cenas funcionando como espécies de enquadramentos cinematográficos que realizam um encontro entre as narrativas. Tal imbricamento não acontece como num romance, no qual toda a trama tende a se envolver, mas com os diversos contos se ligando por pequenos trechos, entroncamentos. Não há tempo para pausas; todas as personagens estão seguindo para algum lugar, mesmo que esse lugar seja de retorno. Baltazar desiste de ir embora, desiste de sua fuga. Ele aparenta ter cansaço tanto em ir como em voltar, como se houvesse uma impossibilidade de movimento, uma aporia. O desejo de ver o mar é, para Baltazar, apenas uma pequena justificativa para tentar sair da inércia de sua vida.

Esta narrativa apresenta características que podem ser vistas como representativas para uma literatura da contemporaneidade. Susana Scramim (2007), ao argumentar a respeito de que modo se pode fazer uma literatura do presente, explica que “a ausência de caminho, isto é, a ‘aporia’, do grego ‘a-poria’ (sem caminho), é a única experiência possível para o sujeito” (SCRAMIM, 2007, p. 17):

Ao contrário de todo experimentalismo possuidor de conhecimento seguro, é o reconhecimento da ausência de caminho (“a-poria), de método, que fundamenta a única experiência possível para uma literatura do presente (SCRAMIM, 2007, 18).

O cansaço de Baltazar pode representar um pouco das características dessa escrita do presente. A desistência, a dúvida, a falta de mobilidade entram em oposição a toda uma transitividade narrativa que é própria de *Sem vista para o mar*. O narrador de “Domino gratias” é terrivelmente ácido com a personagem. Nota-se que ele não transmite nenhum sentimento de pena a Baltazar. Muito pelo contrário, ele brinca com a situação da solidão de um ancião aposentado, ex-combatente de guerra e abandonado pela esposa:

Tenente-coronel na reserva desde os cinquenta e seis agora com oitenta e cinco, Baltazar conta quase uma trécada ou cinco passos largos de meias dúzias sem defender o país. Nesses anos defende a fronteira sul da mesinha chumbada na Praça do Peixe em Bataguassu. E graças ao senhor não tem feira. É só um peixe enorme que chafariza de meia em meia hora atrapalhando um pouco o jogo. A mulher já se foi e nem morreu não, abandonou mesmo foi, varrer a vida longe do senhor e que milagre pra mulher o novo milênio (“Domino gratias”, 2014, p. 80-81).

Não há piedade na narração. A personagem, em situação de melancolia, aparenta não querer realmente uma mudança de vida, não deseja fugir. A mudança ocorre de forma

tímida e rápida: “e nesse dia Baltazar restaurou a maturidade. Baltazar fugiu de casa. Mas ele morava sozinho. Pois é” (p. 82). Baltazar, ao final do conto, afirma que “[d]ominó é o que se deve fazer – olhou pro céu o Baltazar. É que o céu se mexia” (p. 85). É um anti-movimento, uma anti-transitoriedade, que vai totalmente de encontro ao tipo de fuga até agora tratado, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de ser uma fuga, uma fuga contra o movimentar-se. Desistir, no fim das contas, é também uma maneira de fugir. Além da personagem de *Sem vista para o mar*, outro Baltazar já havia olhado para o céu. De acordo com o Novo Testamento, Baltazar era um dos três reis magos, aquele que ofereceu mirra como presente a Cristo (os outros dois ofereceram ouro e incenso). Ele fez o mesmo gesto, olhou para o céu como se ali houvesse possibilidade de esperança, numa manifestação utópica de salvação. A personagem de Carol Rodrigues, ao também olhar para o céu, enxerga, no fim da sua vida, algo em que ele possa acreditar.

Por fim, o último conto do livro, aquele que se conecta a outros vários contos, é também o último em que Murilo aparece. Em “A questão ultramarina”, Naiara, aparentemente ansiosa e nervosa, diz a Murilo que está grávida, mas que há a possibilidade de o filho não ser dele:

Tô grávida.

A mão dele na barriga dela.

Pode não ser seu.

Eu crio.

Pode não ser seu e levantou do colo e tirou a camisa e lavou a xícara o pé inteiro no chão. E queria ver a mãe e pensar o que fazer e ligar pro outro e o exame quem é o pai e cala a boca, Naiara.

Eu crio.

Me leva eu te levo levou até um pontinho bem pequeno no mapa. (“A questão ultramarina”, 2014, p. 117).

E Murilo, também ansioso, vai embora, continua a sua viagem, e pede para Naiara ligar logo, porque ele quer uma resposta, quer saber se poderá ou não criar o menino. O desejo pelo mar é novamente evidenciado. Murilo, assim como boa parte das personagens, deseja ver o mar, porém, em seu caráter particular, é aquele que mais consegue chegar perto disso, porque ao final do conto, depois de passar por Bataguassu e dar carona a Baltazar; depois de passar por “COYOTE”; depois de entregar a sua mercadoria frágil de “vidro”, porque é um homem cuidadoso e prudente, ele segue “boleia a leste” (p. 118).

Nos últimos trechos do conto, Murilo passa por uma experiência negativa com um morcego:

Uma buzina um homem grita o Murilo está no meio da estrada.

Coloca uma fita só tem bolero e o bolero lembra a Naiara.

A rádio não pega.

Voa bem perto do vidro um bicho da noite. Bate a asa o compasso surdo do motor. De frente ao Murilo de costas ao futuro anjo da história. Murilo vê que os olhos, filhos da puta, parecem humanos.

Acelera o morcego some (“A questão ultramarina”, 2014, p. 120-121).

Destaco essa passagem, pois o mamífero aparece com certa recorrência em outros contos, como, por exemplo, em “Teorias do Eriço” (2014, p. 100). Lá, o morcego reaparece em forma de desespero de uma personagem obsessiva e meticulosa. Ela aparenta ter medo do seu entorno, mas ao mesmo tempo há uma maldade implícita no modo como ela enxerga o animal:

Encolho mais com mais frio e mais perplexa e que merda de bicho suicida cruza o mato pelo faro da banana. Ou da caverna.

E raiva. Será que tem raiva. Morcego doente tem hábito diurno. É dia ou é noite. Tudo sempre tão nórdico aqui nessa calota.

[...]

Desencolho então. Desenfrio então. Calço a bota então. E a luva em cada mão. Cubro a boca em cachecol. Subo o morro do nariz. Se o veneno dele entrar na mucosa fodeu.

[...]

Que merda que é morcego. Tem bicho que é doente (“Teorias do eriço”, 2014, p. 103-104).

O conto se revela ensaístico, como o próprio título sugere: “teorias”. No entanto, não há exatamente “teorias”, mas percepções e tentativas de enxergar o que está a sua volta. Apesar de ainda fazer uso das elipses, Carol Rodrigues produz aqui uma narrativa mais detalhada, talvez como uma maneira de se alinhar às características da personagem, obsessiva pelos detalhes: “A estante está um pouco mais pra direita mas não é isso. A louça suja em cima da mesa mas isso me parece uma constante ou nem existe que louça corta e o corte não se permite aqui” (“Teorias do eriço”, 2014, p. 108).

O morcego em “A questão ultramarina” aparece quando Murilo estava concentrado, pensando no seu passado, e também pensando no seu possível futuro. O morcego surge e o assusta, pois ele enxerga, nos olhos do morcego, olhos humanos. Em “Teorias do eriço”, a personagem também encara os olhos do morcego: “[e] quase vejo um brilhaço no olho

mamífero. Maldito tem olho cor de mel” (2014, p. 105). Geralmente, pensa-se que o morcego representa algum mau agouro, anúncio de morte etc.; os tupis-guaranis do Brasil veem “o fim do mundo [...] precedido pela desapareção do Sol, devorado por um morcego” (CHEVALIER et al., 2015, p. 620). Porém, no conto, acredito que o morcego aparece apenas para dar uma má impressão ao Murilo, para que ele pense que as coisas estão todas erradas. É como num sonho do qual acordamos e nos sentimos perdidos, numa insônia na qual não conseguimos nem dormir, nem ficar acordados. O morcego não traz maus agouros, pois, como sinaliza o horizonte de expectativas do conto, Murilo vai chegar ao mar, Murilo vai ser pai. “No Extremo Oriente, o morcego é símbolo da felicidade” e da longevidade (CHEVALIER et al., 2015, p. 620).

O final de “A questão ultramarina” é aberto. Murilo está a “três quilômetros ao mar” (p. 121), recebe, então, uma mensagem que o deixa feliz. Naiara o escolhe para ser pai da criança. Era uma decisão que pertencia à Naiara, e isso foi respeitado e aguardado por Murilo, apesar de sua ansiedade.

O farol a placa verde três quilômetros ao mar.

O celular apita uma mensagem.

Você vai ser pai (“A questão ultramarina”, 2014, p. 121).

O que seria, então, uma “questão ultramarina”? Ultramar significa algo que está além-mar, do outro lado do mar. Nesse conto, a questão que o permeia está para além do seu território, para além da narrativa, porque ela continua, é de um movimento contínuo. Não é uma narrativa que se diz fechada, a sensação é de que poderíamos conhecer mais de Murilo, de Naiara e de outros espaços além-mar; estes que estão do outro lado, e que não podemos ver, porque não temos acesso. É, de fato, um território que se encontra no além-mar de Carol Rodrigues. E é nessa perspectiva de além-mar que analiso, no próximo capítulo, os contos em que não há, necessariamente, uma forte presença de fuga para o mar ou tampouco a presença do caminhoneiro Murilo. A fuga aí talvez resida na linguagem. Crê-se, portanto, que apenas o/a leitor/a é quem poderá recompor essas rotas, decidir o caminho.

### 3 RECOMPONDO ROTAS: LER O MAPA É ESCREVER O CAMINHO

— Um mapa disse — é uma síntese da realidade, um espelho que nos guia na confusão da vida. É preciso saber ler entre as linhas para encontrar o caminho.

(Ricardo Piglia, *O último leitor*)

A mobilidade dos caminhos e a mutação do cotidiano obrigam os/as inventores/as de mapas a estarem atentos/as à dinâmica e à intensidade das mudanças. Ler um texto literário é também partilhar dessa rota, é recompor caminhos. No prólogo de *O último leitor*, Ricardo Piglia encontra um fotógrafo que diz ter em sua casa uma réplica perfeita da cidade de Buenos Aires<sup>29</sup>. Ele reflete sobre caminhos, percursos, leituras e mapas. Uma de suas reflexões, que destaco na epígrafe, é a de que “[é] preciso saber ler entre as linhas para encontrar o caminho”. Neste capítulo, o enfoque, ainda que repouse em alguns momentos na analogia entre mapa e literatura, evidencia a leitura das “[entre]linhas”, buscando, no mapa literário de Carol Rodrigues, algumas miradas interpretativas para a “confusão da vida” e do cotidiano em sua ficção. Lendo o mapa, podemos, como leitores/as, (re)escrever nossos caminhos interpretativos. O geógrafo Jörn Seemann se volta à literatura de maneira a refletir sobre como um/a fazedor/a de mapas é capaz de elaborar linhas a serem cruzadas por seu/sua leitor/a, porque o mapa também está no campo das subjetividades, multidimensionando os espaços reais em mutação com o abstrato:

O fazedor de mapas quer fazer o[a] leitor[a] acreditar que um mosaico composto de pontos, linhas e áreas numa simples folha de papel seja equivalente a um mundo multidimensional no espaço e no tempo ou, nas palavras do poeta português Álvaro de Campos (mais conhecido como Fernando Pessoa), “o esplendor dos mapas [é um] caminho abstrato para a imaginação concreta”, um “enigma visível do tempo” e “o nada vivo em que estamos” (SEEMANN, 2012, p. 81, grifos meus).

Carol Rodrigues é uma inventiva fazedora de mapas. É ela que, em *Sem vista para o mar* monta, inventa e constrói imagens, mapas e palavras; inventa novos modos de narrar; elabora distorções tanto no campo semântico como no sintático. O mapa de *Sem vista para o mar* é movimento constituído de espaços, lugares, pessoas, acontecimentos. Recordo-me, neste instante, do poema “Sargaços”, de Waly Salomão<sup>30</sup>: “Nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa, / o astrolábio de sete faces, / O zumbido dos ventos em redemunho, o

<sup>29</sup> Cf. 69.

<sup>30</sup> Trecho que compõe a epígrafe inicial da dissertação.

leme, as velas, as cordas, // Os ferros, o júbilo e o luto”. Trata-se do próprio fazer literário se construindo em imagens e mundos por meio da escrita.

Organizo este capítulo em três seções. Na primeira, convido o/a leitor/a a fazer uma leitura do conto “Sem vista para o mar”, no qual um menino tem uma cegueira momentânea e é a partir deste instante que é possível inferir que ele começa a escrever e ler seu próprio caminho. Na segunda seção, continuo analisando o conto acima citado, porém, numa perspectiva do estudo das cores, na tentativa de interpretar as simbologias do amarelo presente na obra de Carol Rodrigues. Na terceira e última seção, proponho uma retomada de um dos focos desta dissertação. Nela, faço uma leitura de contos mais curtos, mais densos, que se aproximam da música e da poesia, recompondo as rotas de leitura, no objetivo de buscar outros mapas, novos caminhos.

### 3.1 “Cada milho que entra ocupa o sentir”: a leitura como experiência em “Sem vista para o mar”

Eu sei que se tocasse  
 com as mãos aquele canto do quadro  
 onde um amarelo arde  
 me queimaria nele  
 ou teria manchado para sempre de delírio  
 a ponta dos dedos.

(Ferreira Gullar, “Pintura”)

No conto “Sem vista para o mar”, uma criança, ao encarar o sol, adquire temporariamente uma cegueira. O título do conto nos possibilita pensar a ordem de um não-enxergar e dá, de fato, uma proporção da proposta narrativa do livro, destas personagens em fuga, além das que não conseguem alcançar o mar, mas nutrem um desejo por esta experiência. Todo o cenário da narrativa é construído num espaço que alude a um imaginário litorâneo, com o sol representando metonimicamente esta ambiência, assim como uma pedra na praça, que “parece pedra arpoadora de mar” (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 35):

Um menino de cabeça raspada (que a mãe abstrai do cuidado) compra um milho de espiga na beira da praça. Nessa beira da praça tem uma pedra (parece pedra arpoadora de mar) e dessa pedra dá ver o pôr do sol. Dela declina um horizonte e se inclina lá longe *uma ausência de mar*. E ainda nela o menino quer ver o pôr do sol e comer milho sentado na fenda perfeita pra ele caber. Cineminha ancestral ele quer sem saber (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 35, grifos meus).

Destaquei no trecho “uma ausência de mar” para que possamos perceber como há nesta narrativa uma predisposição a pensar o lugar em que o menino se encontra como um espaço litorâneo. Porém, não identifiquei em nenhum momento esse desejo sendo manifestado diretamente pelo menino. Ao ler o conto e perceber a repetição do termo “cineminha ancestral” (no começo e no final da narrativa, p. 35 e p. 48), não consegui deixar de evocar outra obra narrativa, porém fílmica. No longa-metragem *A história da eternidade* (2014), dirigido por Camilo Cavalcante, a personagem Alfonsina, de quinze anos, é uma jovem sertaneja do nordeste brasileiro que não conhece o mar, mas que coleciona fotografias de litorais brasileiros e possui grande desejo de conhecê-los. Em determinado momento da narrativa, Alfonsina está com o seu tio em um espaço cheio de pedras e areia; João pede para que ela feche os olhos, respire fundo e inicia uma narração detalhada de como seria a experiência de estar de frente ao mar, promovendo uma experiência sinestésica; neste instante, Alfonsina transfere, metaforicamente, seu

pensamento e seu corpo para o lugar desejado. Tanto o menino de “Sem vista para o mar”, como Alfonsina e seu tio, (re)escrevem um novo trajeto a caminho do mar. A partir das suas leituras, o/a leitor/a/espectador/a tem acesso à cena, às imagens. Não são exatamente personagens-leitores/as, personagens que leem algo (geralmente um livro) durante a narrativa, mas são, talvez, mais do que isso: leitores/as de mundo, de espaço, leitores/as sensoriais e, para ficarmos no campo do cinema, espectadores/as.

Conforme já apontei<sup>31</sup>, no prólogo de *O último leitor* (2006), Ricardo Piglia narra a visita a um fotógrafo que acredita ter em sua casa uma réplica perfeita da cidade de Buenos Aires. Porém, esta não seria uma simples réplica, e sim uma “máquina sinóptica” que influencia na geografia da cidade. A reprodução de Buenos Aires feita pelo fotógrafo é vista por Piglia como um ato de leitura:

A construção só pode ser visitada por um espectador de cada vez. Essa atitude incompreensível para todos é, no entanto, clara para mim: o fotógrafo reproduz na contemplação da cidade o ato de ler. *Aquele[/a] que a contempla é um[/a] leitor[/a], e portanto precisa estar sozinho[/a]*. Essa aspiração à intimidade e ao isolamento explica o sigilo que cercou seu projeto até hoje (PIGLIA, 2006, p. 12, grifos meus).

Aqui, o ato de leitura funciona como experiência. Com isso, estabeleço uma aproximação entre as três narrativas já citadas. Situo a convergência destas no mapa literário que considero (como destacado na epígrafe deste capítulo) “uma síntese da realidade” e que, para tanto, “[é] preciso saber ler entre as linhas para encontrar o caminho” (PIGLIA, 2006, p. 14). As personagens Alfonsina e seu tio, bem como o menino cego – incluindo ainda o fotógrafo do ensaio de Piglia – leem o mundo através de seus olhares e experiências. Além disso, recriam as próprias narrativas, seus mundos e desenham os próprios mapas. Ricardo Piglia observa também que “às vezes os[/as] leitores[/as] vivem num mundo paralelo e às vezes imaginam que esse mundo entra na realidade” (2006, p. 12). Esse tipo de leitor/a, lê não apenas os signos, mas também o mundo, espaço que norteia as minhas reflexões neste capítulo. A presente leitura não pretende se encerrar aqui, ao contrário, espero que ela se abra para novas possibilidades, novos percursos, sem que haja necessariamente uma preocupação com a interpretação perfeita, considerando principalmente que *Sem vista para o mar* é uma obra recém-lançada e ainda pouco analisada: “Um[/a] leitor[/a] também é aquele[/a] que lê mal, distorce, percebe confusamente. Na clínica da arte de ler, nem sempre o[/a] que tem melhor visão lê melhor” (PIGLIA, 2006, p. 19). De forma

---

<sup>31</sup> Cf. 66.

semelhante, o/a leitor/a de mapas nem sempre encontra caminhos pré-determinados, porém, às vezes encontra novos e inesperados lugares, que acabam se tornando seus.

O menino de “Sem vista para o mar” opera um jogo ficcional, como se aparentemente exercesse um papel de “leitor empírico”, termo cunhado por Umberto Eco. Um jogo operado inconscientemente, elaborado na hora, de improviso, como são as brincadeiras de infância. Eco, no capítulo quatro (“Bosques possíveis”) de *Seis passeios pelos bosques da ficção*, argumenta que:

[Q]ualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pia a fim de se familiarizar com as leis da física do universo e com os atos que realizarão um dia. *Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real.* Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo (ECO, 2010, p. 93, grifos meus).

A poeta Orides Fontela, em “Ludismo”, aproxima a experiência infantil do ato de leitura: “Quebrar o brinquedo / é mais divertido. // [...] E a vertigem das novas formas / multiplicando a consciência / e a consciência que se cria/ em jogos múltiplos e lúcidos / até gerar-se totalmente: / no exercício do jogo / esgotando os níveis do ser.” (FONTELA, 2015, p. 33). Quando o menino mira o sol, quando ele o encara, parece-me que há aí um jogo, um jogo inconsciente. A forma com que ele experimenta as situações é capaz de (re)criar, de quebrar o brinquedo, que é o seu próprio corpo, estabelecendo aí uma ampliação da sua consciência de mundo, “esgotando os níveis do ser”. Logo após a mãe levá-lo ao médico para curar a sua cegueira, o menino, com os óculos “raybans”, encara outra personagem, mais uma vez exercitando o brincar:

O Abelardo pinga gotinhas e dá ao menino um par de óculos bem maiores e mais escuros que os do Miguilim. Usa essa lente uma semana e pinga as gotinhas todo dia você deve ficar bom.

Os óculos são raybans anos setenta o menino tão pequeno tem que segurar o miolo se não o aro passa reto o nariz amassadinho. A noite passa o dia passa a gota pinga e as cores do mundo são essas agora o menino voltou no tempo, para o tempo daquele, marrom degradé, em que tudo é uma foto ou um filme.

[...]

Você é um ator famoso foi a primeira pergunta silabada da menina que sorria e tentava ver o que tinha atrás da lente. Sou sim sorriu o menino e o cabelo dele crescia em cachinhos como os dela e deram os braços como em pátio oitocentista.

Ator famoso e princesa seguiram eles juntos pro outro lado da pedra pra fora da praça bem longe bem de costas pro sol (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 45-47).

A cegueira momentânea e o novo enxergar trouxeram ao menino novas possibilidades de leitura de seu espaço, em que ele se percebe crescendo: “[c]riança não pensa assim mas nesse dia ele pensou ai de mim ai de mim ai de mim” (2014, p. 40), e se assusta com a situação, mas, ao mesmo tempo, “matuta que um dia vai aprender” (2014, p. 42). Segue refletindo: “o menino pensou pensou e agora percebia que pensava coisas que não via e sentiu a mão na cabecinha raspada” (2014, p. 44). O tempo de leitura da narrativa é curto, o tempo percorrido na narrativa também é curto, porém, toda a experiência que o menino vivencia parece se expandir para além do conto, para além da figura desta personagem, pois o que fica é a sensação de continuidade, de não fechamento da narrativa. O/A leitor/a imagina o crescimento e o amadurecimento desta personagem.

O narrador consegue construir a narrativa de tal modo que, a partir do instante em que o menino entra no quarto para deitar, há um trabalho descritivo maior, começando pela “mãozinha ainda suja de margarina e do sal que sobrou da lambida enxuga a lágrima que veio sem querer” (p. 39). O menino, neste instante, parece ter tomado consciência do seu corpo: ele sobe no beliche “num piscar de olhos que não piscam já está deitado o menino” (p. 39). No parágrafo seguinte, o narrador continua detalhando estes instantes:

Tenta ver as estrelinhas de plástico no teto vê só um *brilhinho amarelo*. A boquinha babada de margarina arqueia o menino sorri numa careta sem o dente do lado e da frente e parece mesmo que no teto dele mora o céu. Fecha o olhinho que treme dentro da pelinha molenga que cobre as bolas aguadas gelatina em cor de querosene. Dorme como adulto que dilata a pupila no oftalmologista e fica feliz de não poder mais ser produtivo no dia (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 39, grifos meus).

Esse trecho é ainda mais minucioso, pois a descrição não é mais do olhar do menino frente ao sol ou de como ele reage a algumas situações, mas sobre como está o seu corpo depois do que ocorreu, e isso é feito de modo bem descritivo, detalhando a “pelinha molenga”, as “bolas aguadas”, a cor dos olhos. O conto é construído sobre imagem e corpo e através experiência inocente do menino, desejoso por encarar o sol, além da sua relação com o espaço e com as pessoas. A fuga dele está no desafio de ultrapassar os limites do brincar com algo tão sério como o sol; a fuga está no brincar das duas crianças que se fazem de ator de cinema e princesa; uma fuga de tal modo inconsciente, mas esperada; uma fuga através do lúdico, do brincar, do ficcionalizar.

Ainda refletindo sobre o ato da leitura, mas observando alguns procedimentos textuais e de pontuação utilizados pela autora, verifico que no conto há um uso recorrente dos parênteses, como se estivesse emulando um texto dramático ou um roteiro, que também podem ser vistos como recursos para uma leitura diferenciada da narrativa:

Noutro canto da pedra tem outra criança (é menina) no colo do pai que canta engraçado (não dá pra ouvir mas ela segura a barriga). Os rolinhos da cabeça crespa (cada um num lacinho lilás) se mistificam debaixo da coroa prateada, que veio grátis no copie e pinte princesas da banca. Os brinquinhos são duas pérolas e o colar é de strass. Saia meia calça sapatinho o amor do mundo no colo todo o amor engraçado de pai. Desse colo não preciso falar (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 36).

O narrador guia o/a leitor/a e a própria personagem, que tem uma cegueira transitória, para a leitura, para a descrição do ambiente, das personagens e para a ação. A interpretação do texto desvela esta cegueira inicial. O menino tenta buscar o próprio caminho ao aprender como andar no escuro (mesmo havendo luz) e aguçando outros sentidos. E depois, como numa espécie de abertura ao diálogo, para tentar entender, interpretar, este leitor-menino – personagem que lê o mundo que está à sua volta – resolve se abrir para outros/as leitores/as que possuem um sentido a mais, a visão. Ao compartilhar de suas questões e medos, o menino encontra na mãe, que outrora se mostrara rude e pouco carinhosa, um alicerce de afeto e compreensão.

Há nesse conto uma entrada para discutirmos uma das principais características da literatura, que é a de inaugurar um novo olhar sobre algo; não só pelo olhar do menino, tampouco do narrador, que se utiliza não apenas dos parênteses acima citados, como também das novas experiências de outras personagens. O irmão mais novo do menino, por exemplo, mesmo não conseguindo se comunicar muito bem por conta da sua idade, percebe algo de errado com o seu irmão e sai do quarto para tentar avisar à mãe. Nota-se também um novo olhar para o amor, que surge quando o menino e a menina finalmente se encontram e se olham. O pai compreende a inocência e o afeto presentes nesse gesto. Igualmente, existe o desvelamento de um novo olhar para uma nova fase da vida, assim como as novas experiências dos adultos, que, de algum modo, são personagens secundárias na narrativa, mas basilares, porque também estão entrando em contato com outra perspectiva de mundo. Com o crescimento dos filhos, eles terão de encontrar novas maneiras e novas atitudes, tornando-se capazes de crescer junto com eles.

Os contos de Carol Rodrigues têm por característica aguçar no/a leitor/a diversas experiências sensoriais. No conto “Sem vista para o mar”, isso ocorre praticamente em

todo o texto, especialmente quando o menino tem de lidar com a perda da visão, aprimorando outros sentidos, como o toque, o cheiro, o gosto:

O menino pensou pensou e agora percebia que pensava coisas que não via e sentiu a mão na cabecinha raspada (p. 44).

[C]horou um pouquinho no vestido dela que cheirava a feijão ele agora reparou (2014, p. 45).

Ouve a voz do Paulinho o colega vizinho ah que bom vou seguir (2014, p. 43).

De tarde não jogou bola não empinou pipa não correu pra roubar fruta nem nada ficou sozinho no beliche *sentindo com as mãos as estrelinhas que ainda estavam lá* (2014, p. 44, grifos meus).

Nessa nova experiência de não enxergar, o menino começa a perceber, em pequenas ações diárias, que há uma relação com o seu meio, antes não percebida porque, de certa forma, há uma automatização do olhar para as nuances do nosso dia-a-dia. E é justamente num processo de desautomatização que se revela o inesperado. O menino começa a reconhecer o seu corpo e os corpos ao seu redor, não apenas humanos, mas de todos que compõem o espaço narrado e podem ser evidenciados. Não é apenas em “Sem vista par a mar” que a sensorialidade se traduz em um corpo sentido e questionado na obra de Carol Rodrigues; na narrativa “BR 374”, um dos minicontos que compõem a obra, há, a todo instante, objetos e ações que sugerem uma perspectiva do/a leitor/a para o desvelamento de um novo olhar, de novos sentidos:

Pés calçam furos de tênis. [...] A rodovia não dá nem estrela pra olhar. Não dá nada pra ver. Dá uma janela grande. E negra. Trepida. Um buraco quadrado de negro. [...] Sei que eu não pisquei. Sei que em eisenstein ou não se pisca. Profundo. Ou se dorme profundo. Sei que a fileira era a primeira. A tv de tubo. Vhs ranzinza. Legenda do russo. [...] O cinema é a janela de um trem. Nos países que tomam trem. Aqui o cinema é a janela que trepida. Escura. Um buraco quadrado. Sem fundo. O amor. Também (“BR374”, 2014, p. 69-70).

Em “Aqui o cinema é a janela que trepida”, há uma alusão às rodovias, aos ônibus rodoviários, à proposta de construção efetiva do mapa literário da autora, como se o/a leitor/a fosse também espectador/a, como se da janela de um ônibus houvesse um modo de ver as imagens em movimento e transformá-las em sequências narrativas: “[o] cinema é a janela de um trem”. O próprio formato do conto, por sua vez, sugere o desenho de uma janela, sendo produzido em apenas um bloco de texto.

O narrador de “Sem vista para o mar” deixa nítido que está narrando. É um narrador em terceira pessoa, mas colado à personagem e à narrativa. Ele está notadamente

contando uma história – “Desse colo não preciso falar. Falo então do menino do milho” (2014, p. 36) – e a lentidão na narração, com a utilização dos parênteses, aumenta ainda mais essa sensação. Apesar de estar colado à personagem, o narrador admite que não é onisciente: “Coça coça o olhinho abre de novo e nada de novo é tudo preto. Ou branco (só na cabeça dele pra saber)” (2014, p. 40). Retomando a questão do uso dos termos gramaticais, o narrador não finge ser gerado através da linguagem ou dos procedimentos narrativos. Ele não exclui tais procedimentos narrativos do conto para tentar emular uma história sem narração ou que dê a entender que não partiu exatamente da linguagem. É como se os/as leitores/as estivessem tendo acesso a uma espécie de rascunho do conto, às observações da escritora no instante da criação. Porém, como obra acabada, tudo está lá, sem aparente arrependimento.

Em alguns contos, nota-se como Carol Rodrigues se utiliza de termos gramaticais para dar movimento a certas imagens. No conto “Um severo transtorno”, um miniconto que narra, de modo indireto, um acidente de automóvel e a dor do acidentado, com uma linguagem bastante fragmentada, como parece estar o corpo desta personagem, há também a utilização do termo “gerúndio”; assim como em “Sem vista para o mar” – “Sem dentar espera o sol cair mais um passo pro milho ser moído no *gerúndio da queda*” (2014, p. 36, grifos meus). Estes termos aparecem sem cortes, sendo incrivelmente importantes para a narrativa:

*O corpo sem ritmo torce gerúndios. Mão buscando orelha e perdendo o caminho do pulso. Boca expulsando o para a porra da maca e engolindo a garganta dos setenta e dois últimos cigarros. Gota beijando o pescoço e confundindo a febre que torra (“Um severo transtorno”, 2014, p. 94, grifos meus).*

Tanto o “gerúndio da queda” quanto “o corpo sem ritmo torce gerúndios” nos propõem um movimento alargado na narrativa, movimento que está ocorrendo naquele instante, como é característico do verbo no gerúndio. O/A leitor/a consegue imaginar o entardecer sem que o narrador tenha dito exatamente que está entardecendo, e imagina um corpo se contorcendo, cheio de dor, mas que ao mesmo não consegue se revirar, se movimentar. Essa forma de narrar não está dentro do que David Lodge (1992)<sup>32</sup> designa como “mostrar e dizer” (to show / to tell), onde ele expressa que

[O] discurso ficcional alterna o tempo inteiro entre *mostrar* e *dizer* o que aconteceu. A forma mais pura de se mostrar são as falas das personagens,

---

<sup>32</sup> A edição consultada é de 2017.

em que a linguagem espelha com precisão o acontecimento (uma vez que o acontecimento é linguístico) (LODGE, 2017, p. 130).

O ensaísta nos diz que a precisão se dá com a fala da personagem porque o acontecimento é linguístico, mas a narrativa de Carol Rodrigues se expande para além desse movimento. Trata-se da caracterização de uma ação por meio de uma descrição retirada de termos gramaticais, quebrando ao mesmo tempo com a noção de norma culta e estabelecendo novos modos de narrar. O “gerúndio da queda” traz uma perspectiva diferente para o modo de narrar, tirando-nos da dicotomia entre o uso padrão e informal da língua.

Todavia, há outros recursos dos quais Carol Rodrigues se utiliza para caracterizar uma expansão da experiência do menino frente ao mundo. As cores são elementos importantes nessa expansão. Em função disso, proponho, na próxima seção, uma aproximação interpretativa dos estudos das cores que se revelam ao menino de “Sem vista para o mar”, e de que forma ele lê e experimenta o mundo ao seu redor.

### 3.2 O amarelo em “Sem vista para o mar”: uma leitura das cores

“Sem vista para mar” é um conto que também nos evoca alguma perspectiva analítica acerca das cores. Nele, o amarelo é preponderante, a todo instante configurando-se a partir de elementos basilares desta narrativa, como o milho que o menino carrega, e segura com as duas mãos abertas, enquanto se encaminha para um local onde possa comê-lo sossegado vislumbrando o pôr do sol. O próprio sol, citado em várias passagens, é outro destes elementos os quais destaco nesta leitura. Outro alimento evidenciado por sua cor é a manga. O menino vai colhê-la no quintal no momento em que tenta fingir para a mãe que está tudo bem. Como consequência, ela sugere que ele pode fazer o próprio café da manhã:

*Vai tomar leite ou o quê? Leite não. Tem suco? Se quer suco vai fazer. Tem manga no quintal tem faca na gaveta espremedor pendurado na parede se coça menino se vira. O menino se coçou e se virou mas só depois que sentiu a mãe sair do quarto.*

Desceu a escada do jeitinho que subiu quando a mãe passou esfregou o olho tô com sono ainda. Abriu a porta pisou no quintal a grama fria, um galhinho ai mais devagar. Tateando o vento achou a mangueira. Subiu a mão como pata de gatinho só que lento só que bem lento. Aqui tem espinho pula o trecho mais um pouco as folhas agora fazer peso pra pender vai que uma cai. Trepou no galho macaquinho balança uma duas balança três ploft caiu uma ali no canto esquerdo do quadrado ele desenha na cabeça leitosa.

[...]

Na cozinha o facão vem fácil esconde a mão esquerda no calção e com a outra apunhala o que tem pela frente. A manga espatifada vai pro amassador ali pendurado e depois só jogar água da moringa e misturar com a mão mesmo. A manga vai pra cara parece mais sopa de manga do que suco de manga mas fica feliz o menino que não vai morrer de fome que não precisa de ninguém não precisa nem de ver (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 41-42).

Quando o menino é indagado pela mãe se quer leite e há uma rejeição, “[l]eite não”, parece-me que aí ele quer evitar algo relacionado à cor (o branco e o preto não são exatamente cores, mas uma junção ou ausência destas) que ele “enxerga” no momento: “[m]as é dum homogêneo leitoso porque ele diz que tá vendo um balde de leite ou tinta virado pra cara dele” (2014, p. 40). A cena do menino colhendo a manga é bem descritiva, traça uma espécie de mapeamento, como se a cada passo dado por ele, a cada movimento e ação, o narrador estivesse pronto para desenhá-lo, reescrevê-lo, inventando este novo mapa, para que nós leitores/as (e a personagem) possamos também nos localizar. O menino se sente independente; retalhar a manga como ele faz é simbólico, pois ao mesmo tempo

em que o fruto é retirado diretamente da árvore, num ato que pode ser lido num viés religioso<sup>33</sup>, ele também é comido, numa alusão ao fruto proibido do Gênesis, onde Adão e Eva, após comerem a maçã, enxergam para além do paraíso. A retirada do fruto que, por dentro, como sabemos, é amarelo, desencadeia no menino uma experiência de libertação, “não precisa de ninguém não precisa nem de ver”, como se este ato o iluminasse. O/A leitor/a consegue ver a imagem da manga retalhada e transformada em sumo, quase “uma sopa de manga”. O amarelo simboliza, neste caso, a intensidade e a iluminação.

Em outro conto, “Um forte chamado estrela”, há também algumas recorrências do amarelo e de questões semelhantes às dos contos “Sem vista para o mar” e “Onde acaba o mapa”: as personagens dos três contos são meninos sem nomes próprios; há, simbolicamente, uma recorrência da ausência do mar aliada a um desejo de presenciá-lo; os narradores dos contos em questão, além de enfocarem a narrativa nesses meninos, colocam a experiência deles – dentro do contexto narrativo – como mais importante, tendo sempre um contraponto entre a experiência infantil e a vivência dos adultos.

Aí chamaram um menino que riscava melhor. O único deles. É que acharam uma clareira. Perto de um rio. E tinha ouro. Ou achavam que tinha. Precisavam de um muro. E o menino desenhou um muro de estrela.

[...]

O mesmo graveto cortou a camisa do menino e um velho ainda disse pronto vão matar pra comer. Riscaram mais no peito do menino a estrela uma estrela forte o forte estrela. O menino deixou papel e o amontoado pendido de velhos. Saiu por uma quina, o menino e o inimigo eram já no singular, pintando estrela de algo tinta até a outra ponta bem longe do mar. Traidor o menino traidor.

No forte estrela ainda se vive em não morrer. Pode feder pode cheirar não tem lugar. O coro grego é uma pilha pendida de ossos. Enviesada em uma quina, descansa do cansaço que é cuidar de não morrer (“Um forte chamado estrela”, 2014, p. 110-113).

Outro ponto em comum nos três contos reside na aparente construção de um mundo ou de um tempo-espaço projetado pelo narrador, porém, alicerçado no desejo dos meninos, como se eles próprios fossem os criadores do espaço-tempo em que se encontram. Em “Um forte chamado estrela”, o menino “desenha” um muro. Este muro é uma proteção para os “velhos” daquele lugar, porém, o menino ao mesmo em que parece protegê-los, se alia ao inimigo e se vira contra os “velhos”. Ou seja, ele tanto tem o poder de criação, como também o de destruição.

<sup>33</sup> Já apontado nesta dissertação, quando no conto “Onde acaba o mapa” leio que há uma recorrência do “quinto dia de jurado”, do mito da água e da criação.

A partir do recorte e do enfoque nesses três elementos de “Sem vista para o mar”, que se caracterizam pela cor amarela, entendo que o menino está sempre buscando uma espécie de iluminação, talvez como fuga do seu estado atual, da sua infância. Porém, não seria uma fuga intencional, como ocorre em boa parte dos contos do livro, mas uma fuga natural, talvez esperada, como são, na verdade, as transições da idade no corpo e na mente das pessoas. No dicionário de símbolos, diz-se que “nas culturas mexicanas e relacionadas, o milho é ao mesmo tempo a expressão do *Sol*, do *Mundo* e o do *Homem*” (CHEVALIER et al., 2015, p. 610, grifos do autor). No registro documental da cultura maia, a criação do humano passava por três tentativas; na última, ele era feito a partir do milho. A primeira cena de “Sem vista para o mar” ocorre quando “um menino de cabeça raspada (que a mãe abstrai do cuidado) compra um milho de espiga na beira da praça” (2014, p. 35). A trama se desenvolve como se esta narrativa pudesse ter sido criada partindo do gesto do menino ao comprar e comer a espiga de milho. Quando a personagem volta para casa, já consciente da sua cegueira, é surpreendida com um tapa na cabeça. O amarelo reaparece:

Dentro da sala a careca do menino tomou um tapa por trás, uma mão sem pessoa, era só a mão pesada, que pena era da mãe. Foi olhar pro sol vagabundo. Que que tem de vagabundo olhar pro sol? O sol cega a gente se a gente olhar assim de frente vidrado *babando milho como se fosse perdendo dente amarelo* que é assim que você faz toda tarde (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 38, grifos meus).

A mãe do menino o trata com certa violência, porque ela não gosta de ver o menino encarando o sol. O amarelo também reside nessa tensão. Segundo Wassily Kandinsky (1911)<sup>34</sup>:

Considerando diretamente (numa forma geométrica qualquer), o amarelo atormenta o homem, espicaça-o e excita-o, impõe-se a ele como uma coerção, importuna-o com uma espécie de insolência insuportável. Essa propriedade do amarelo, que tende sempre para os tons mais claros, pode alcançar uma intensidade insustentável para os olhos e para a alma. *Nesse grau de potência, soa como um trompete agudo, que fosse tocado cada vez mais forte, ou como uma fanfarra estridente* (KANDINSKY, 1996, p. 91-92, grifos meus).

O sol está no centro desse conflito. Junto com o mar, esse corpo celeste talvez seja a fonte de maior devoção e criação simbólica da cultura. O mesmo sol que ilumina, aquece e alimenta a vida no planeta é o que machuca, queima e irrita a mãe do menino. Quando ele o encara, o seu amarelo “soa como um trompete agudo”. O sol hipnotiza a personagem,

---

<sup>34</sup> Em *Do espiritual da arte*. A edição consultada é de 1996, data esta que será referenciada a partir de agora.

ela deseja vê-lo, quer mirá-lo diretamente. Kandinsky aborda a relação do movimento do amarelo e a força de atração que ele possui:

Efetivamente, o primeiro movimento do amarelo, sua tendência para ir *na direção* daquele que olha, tendência que, aumentando a intensidade do amarelo, pode chegar até a incomodar; e o segundo movimento, o salto para além de todo limite, a dispersão da força em torno de si mesma, são semelhantes à propriedade de se precipitar inconscientemente sobre o objeto e se propagar em desordem para todos os lados, que toda força material possui (KANDINSKY, 1996, p. 91, grifos meus).

O amarelo está presente desde a capa da obra de Carol Rodrigues, talvez em decorrência do fato deste conto emprestar seu título à coletânea, e perpassa também a composição das narrativas. Em “Um homem prudente”, uma das principais personagens<sup>35</sup> se chama “amarelo”: é um homem com problemas no fígado (hepatite B), que pega carona com o caminhoneiro Murilo. Essa personagem, quando está na boleia do caminhão, toma a narração e passa a contá-la. A personagem possui, incutidos em seu discurso, bastante ódio e rancor, em contraponto com o alegre e solícito caminhoneiro Murilo: “Chegando lá abracei Murilo e o tapa nas costas foi mais forte que devia. Marcamos cerveja pro dia seguinte mas cada um já sabia que não ia. Só se fosse para cuspir a bile toda *na cara dourada*” (“Um homem prudente”, 2014, p. 28, grifos meus). Como já citado, Kandinsky observa que o amarelo incomoda, “atormenta o homem”. No conto, a personagem amarelo está sempre desconfortável, sentindo-se mal. Neste caso, a cor nos transmite essa sensação de incômodo, como se a personagem fosse, ela própria, desagradável para si própria e também para as outras peças do triângulo amoroso. O seu mal-estar está evidenciado tanto no corpo, por estar doente, com hepatite B, quanto em relação a sua posição no triângulo amoroso, quando descobre o relacionamento entre Murilo e Naiara. É como se, de fato, a cor amarela funcionasse como um som desagradável que o incomoda continuamente. O amarelo pode também transmitir medo, cólera e fome. A personagem amarelo é a síntese dessas sensações. O amarelo é a cor da instabilidade.

Em “Sem vista para o mar”, o signo que mais chama a atenção é o sol, tanto para o/a leitor/a como para o garoto, que mira seu olhar diretamente para o astro, que ao mesmo tempo em que ilumina, cega. A própria voz lírica do poema de Ferreira Gullar (que abre esta seção), tem no amarelo essa antítese: “Eu sei que se tocasse / com as mãos aquele canto do quadro / onde um amarelo arde / me queimaria nele / ou teria manchado para

---

<sup>35</sup> Há uma análise detalhada desse conto na seção 2.2.

sempre de delírio / a ponta dos dedos” (GULLAR, 2015, p. 401). O amarelo, como sugere Kandinsky, é uma cor que atrai o olhar, mas importuna, por sua intensidade, principalmente num tom mais claro. O quadro no poema “Pintura”, de Ferreira Gullar, pode ser interpretado como uma espécie de plataforma que aquece, assim como o sol, que, de acordo com os estudos de Kandinsky sobre as cores, esquenta e queima. A partir do instante em que a voz lírica expressa ter a consciência de que, ao tocar no amarelo do quadro, pode se queimar, remeto-me novamente ao menino do conto em análise, pois sua mãe já havia advertido do perigo, mas o desafio e a obsessão pelo sol foram o seu guia.

O menino da cabeça raspada sente ou faz que sente os cachinhos amputados ventilarem na brisa da tarde. Ergue o queixo olha bem fundo no olho do peixe que é o sol. Vê a luz de frente e vê sua capa rosada abanando ou debatendo a forma tão redonda da bola riscada em compasso só pode ser (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 36-37).

A partir do instante em que o menino encara o sol começam as reações. Porém, a personagem aparenta não sentir qualquer mudança, apenas o narrador é quem nos conta o que ocorre. O menino só sente que está cego quando tenta jogar o milho na lixeira e “[n]esse dia ele errou uma senhora avisou como assim e correu ele dessujar a praça já olhavam” (2014, p. 37). Em seguida, observamos todo o movimento já mencionado nesta seção: o menino volta para a casa e na sua cegueira se reconstrói, aguça os outros sentidos. O sol é fonte de energia e conhecimento, desperta os sentidos. Porém, é tão poderoso que sua energia e intensidade podem machucar, cegar e até matar. No decorrer do conto, a mãe do menino percebe que há algo de errado com ele:

Ficou assim até o fim da tarde e a mãe estranhando que era sempre tão faminto quer jantar não quero quer milho não quero não quer ver o pôr? Mãe que mesmo dura não é boba ficou só olhando o menino que tentava ver.

O menino pensou pensou e agora percebia que pensava coisas que não via e sentiu a mão na cabecinha raspada (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 44).

No segundo trecho destacado, percebe-se que há uma iniciação de amadurecimento, de sentir algo que a personagem não sentia antes, além de um início de uma série de reflexões. O sol aproximou mãe e filho, porque antes o menino parecia não sentir o afeto dela. Ao perceber que perdera a visão, e após o despertar de outros sentidos, a personagem sente o cheiro de feijão da roupa da mãe, numa analogia e aproximação ao cuidado que ela tem com a alimentação dele. É por meio do sentido do olfato que o menino percebe que a mãe tem afeto por ele, mas não como talvez como o desejado. A mãe, então, se aproxima

do filho e no momento em que ele “pensou pensou e agora percebia que pensava coisas que não via” (p. 44), ela põe a mão em sua cabeça raspada, como forma de carinho e cuidado. Ela leva o menino ao médico, no qual prescreve a utilização de um colírio para que fique curado. O menino começa a usar o colírio e volta a enxergar as cores do mundo. Como está usando óculos de sol, acaba percebendo as coisas ao seu redor como se através de uma foto velha ou um filme antigo, em tons de marrom degradé.

O menino viu a mãe e achou ela mais nova viu o irmão e achou ele mais gente viu o padre e achou ele descrente e até meio feliz. Viu o sol de longe e achou ele bem mais grande e prometeu pro sol o seu Sol nunca mais olhar pra ele perdoa seu Sol me perdoa e nessa hora ele chorou por debaixo da lente ninguém viu.

Viu a espiga do milho e achou o toco mais brilhante e quando viu a menina de lacinhos e tiara de princesa e brinquinhos de pérola e saia e meia calça e sapatinho e tão feliz de mão dada com o pai achou que sol não tava mais na bola do compasso no olho do peixe. Achou que o sol tava ali em cada lacinho do cabelo crespo (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 45-46).

No trecho destacado, o sol aparece com a primeira letra maiúscula, como se este representasse, naquele instante, uma espécie de entidade divina, que é característica própria ao sol em muitas culturas. O menino dialoga diretamente com o “Sol”, e promete que jamais olhará para ele novamente, pois fora curado e acredita que cegar havia sido uma punição desse deus Sol. Após voltar a enxergar, o menino consegue visualizar situações antes não vistas, mas fomentadas agora por conta da sua experiência sensorial e de mundo, além do seu rápido desenvolvimento proporcionado por essa vivência. Utilizando-se dos óculos escuros, o menino pode ver o sol de longe. O astro começa a ter um papel secundário, dando lugar a uma menina que tem o sol “em cada lacinho do cabelo crespo” (p. 46).

E tem todo pôr do sol eles se olhavam como se olham as princesas e os atores em filme de princesa e de ator. O sol ficou não com ciúmes jogou até uma luzinha suave entre os rolinhos dela e os cachinhos dele cuidando para não mais ferir o olho de jabuti que sorria.

Quando o sol caiu de vez e era escuro ninguém viu mas atrás daquela pedra a princesa e o ator se deram um beijinho. E atrás da pedra, era tão longe do mar, e tão longe do sol, e ali era também e além de tudo um cineminha ancestral (“Sem vista para o mar”, 2014, p. 47-48).

O final do conto é bastante esperançoso, pois há um clima de harmonia entre o sol, o menino e a menina. O amarelo vai se transformando em lilás, a cor do fim da tarde, com o céu repleto de camadas de cores. O menino e a menina se afastam do sol e do mar, e parece não haver um problema nisso, pois, a partir desse instante, eles podem formatar

novas experiências, vistas da janela de seu “cineminha ancestral”. O amarelo, preponderante em todo o conto, sai de cena no final, como se houvesse também um final de ato, e a ficção estivesse se pondo, assim como o sol, como o final de uma música clássica, na qual o maestro, ao fechar as mãos, encerra, em silêncio, o som dos instrumentos e vozes.

### 3.3 Lendo o ritmo do conto “A história da gota”

Como uma pequena máquina que carrega um ritmo próprio, “A história da gota” é uma das narrativas mais sonoras de *Sem vista para o mar*. É através do som, com repetições de palavras e emprego de aliterações, que temos acesso ao mundo evocado pelo ritmo do texto.

Saiu de casa era tão cedo meu amor tão cedo na história dos homens. A festa em roda o pé do chão não era descalço pé que nunca se calçou. As mulheres por dentro choravam sua partida vai casar vai ter família sorriam. A comida era pouca o deserto era vasto em cada sombra um será que tem bicho. A comida tão pouca um quadrúpede sem chifre o quadrúpede vale uma virgem. A troca tem dança pé pisa metade na fogueira quatro patas inteiras. A história diminuta dos homens a memória esgarçada das mulheres seu mundo virou. Voltou a caber na cuia da água recebe o seu rosto com sede com medo de ir. Deu um gole na história dos homens a memória das mulheres e o pé foi inteiro pisar. O mundo era gota pingou na garganta espalhou pela nuca onde nasce o cabelo. Escorregou os três troncos da trança no deserto já era vapor. De noite sumiu na pele o cabelo da pele pra lá. Da lá pra areia pro vento do vento pra volta que o mundo dá. Deitou seca da gota na sombra a virgem valia o quadrúpede era bicho a comida tão pouca. Na sombra no bicho na lá que engolia sua trança você meu amor deixou de existir. Era tão cedo o seu mundo virou e você meu amor eu nem conheci (“A história da gota”, 2014, p. 114-115).

Não se trata de um mundo dado, em que se encontram bem delineados o espaço, as personagens ou a própria voz narrativa, mas de um mundo aludido, deixado como possibilidade interpretativa para seu/sua leitor/a. O diálogo com a poesia, aqui, é ainda mais próximo, mas como uma possibilidade de reflexão sobre o gênero conto e seus limites. A imagem da gota e sua capacidade de contenção de si mesma, envolta em sua própria substância, parece sugerir o recorte do próprio conto, cuja borda é a própria linguagem. A efemeridade da gota como metonímia do mundo, por sua vez, parece sugerir a própria brevidade da narrativa, que aparece apenas como instante. Amanda Priscila Santos Prado, em tese intitulada *Da linguagem ao círculo: estudos sobre a composição do conto em Amilcar Bettega* (2018), cita o argumento de Umberto Eco (1962)<sup>36</sup> acerca da liberdade do/a leitor/a em comparação à liberdade de intérpretes na execução musical. Quando a autora defende a construção de um *puzzle* na obra de Amilcar Bettega, ela argumenta que

<sup>36</sup> A edição consultada é a tradução brasileira, de 2015, data esta que será referenciada a partir de agora.

[...] algumas das conexões entre os textos aqui analisados foram (ou pressupõe-se que tenham sido) previamente escolhidas pelo autor enquanto outras, talvez produtos de uma visão particular lançada sobre as narrativas, podem ter sido associadas por minha própria conta. A reconstrução dessa noção de unidade, potencialmente (mas não obrigatoriamente) contida na obra, vai sempre depender do processo de leitura (PRADO, 2018, p. 113).

O/A leitor/a, assim como um/a intérprete musical, pode elaborar o seu próprio jogo, seu próprio modo de ler o texto, porém, com uma liberdade limitada, aquela imposta pelo/a autor/a. Nota-se, em todo o conto, uma preponderância da rima e do ritmo que, lidos como se fossem versos, aparecem geralmente em orações separadas: “Saiu de casa era tão cedo meu *amor* tão cedo na história dos homens. A festa em roda o pé do chão não era descalço pé que nunca se *calçou*” (2014, p. 67, grifos meus). No trecho destacado, notamos uma rima entre “amor”, que está no meio da primeira oração, e do verbo “calçou”, constante no final da segunda oração. A musicalidade aparece quando separamos as orações, sem a ajuda das vírgulas, em pequenos fragmentos. Elas não são separadas por vírgula, e sim por uma espécie de pulsação, que só a leitura em voz alta é capaz de captar. Poderíamos separar este trecho da seguinte forma: “Saiu de casa / era tão cedo meu *amor* / tão cedo na história dos homens. // A festa em roda / o pé do chão / não era descalço / pé que nunca se *calçou*”. O conto, inicialmente confuso, parece não remeter diretamente a nenhuma fábula, mas, aos poucos, ao construir sua própria forma de leitura, este/a leitor/a é induzido/a a separar as partes do texto pela lógica do ritmo, que pode ser mais facilmente realizado numa leitura em voz alta. Assim, percebemos que há, sim, uma história sendo narrada. E nela, um animal de quatro patas “vale uma virgem”, como se houvesse uma oferta de comunhão, como se a história da gota fosse a pequena história contada de uma espécie de celebração. Mas isso se dá de maneira que mesmo a carne sendo pouco ofertada, ela ainda poderia ser, de alguma forma, aproveitada. Surge, então, uma mulher. O narrador lamenta a sua morte justamente quando narra que a carne era pouca e que “você meu amor deixou de existir”. Mais uma vez, pode-se dizer que é possível analisar as narrativas de Carol Rodrigues numa perspectiva da religião, pois há signos, como uma “virgem”, ou um animal de quatro patas, que, pela lã e pela falta de chifre, aspectos que podemos considerar como sendo de uma ovelha, bem como o fato de a cena se passar no deserto, espaço que é bastante representativo para a narrativa bíblica. Mas, nesse conto, o que chama mesmo a atenção é o modo como ele é construído e alicerçado pelo ritmo, constituindo uma narrativa essencialmente sonora, como se a sua fuga fosse a da realização de um projeto de

contos, no qual a história da gota fosse uma queda, a gota se espalhando, e o/a leitor/a, atento/a a todo esse movimento, a ouvisse cair e notasse que a gota se expande.

Como já mencionado, na leitura de “A história da gota”, podemos separar as frases pelo ritmo, e considerar essas separações como versos. Eco, em um estudo sobre obras musicais que têm em comum “a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal [...], mas também deve intervir na forma da composição” (ECO, 2015, p. 65), cita o gênero musical fuga como uma obra pré-definida, em contraponto com outras formas musicais contemporâneas:

uma obra musical clássica, uma fuga de Bach, a Aída, ou Le Sacre Du Printemps, consistiam num conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do/[a] intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo/[a] intérprete no momento em que as fruir esteticamente (ECO, 2015, p. 67).

Porém, até mesmo a clássica fuga passou por transformações e reinterpretações. Em 1963, o músico e estudioso da obra de Bach, Glenn Gould, apresentou, em uma emissora canadense de televisão, sua própria composição: uma fuga intitulada “So You Want to Write a Fugue?”. Nela, o músico elabora uma autoexplicação do gênero, porém, quebrando com algumas características da fuga ao estilo de Bach, utilizando-se fielmente da exposição, presença obrigatória em todas as peças, mas propondo uma reorganização no restante da obra. Quando Carol Rodrigues, no conto mencionado, elabora uma dinâmica de escrita que faz com que o/a leitor/a determine o próprio ritmo de leitura, é como se houvesse uma espécie de clave utópica. A clave é um sinal que identifica as notas musicais em um pentagrama. Uma clave utópica seria, portanto, a possibilidade de reelaboração e quebra dos sinais ou da reorganização deles, desenvolvendo, assim como na execução de uma peça musical lírica, a leitura em voz alta como parte de um instrumento musical, como um canto. Kandinsky argumenta, ao tratar da relação entre pintura e música, que o/a artista “é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa” (1996, p. 68), e que “não há quem possa descortinar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas do piano ou entre a voz do soprano e a laca vermelho-escura, tanto essa

sonoridade é evidente” (1996, p. 68). O/A leitor/a lê o a mapa e escreve o caminho, as possibilidades vivas que acendem na sintaxe da fuga de Carol Rodrigues. A noção de clave utópica, por sua vez, funciona como um mapa literário com todas as suas cores, caminhos e sinais, tendo, como possível fio condutor, as rodovias, suas saídas e entradas, como se este mapa desenhasse caminhos de leitura, de interpretação e de direção.

## ONDE ACABA O MAPA?

Por hoje é só.

**OBRA** parida com a mesma incessante  
**INCOMPLETUDE.**

Sempre tendente a ser outra coisa. Carente de ser mais.

Sob o signo do ou.

(Waly Salomão, “Ao leitor, sobre o livro”)

Encontrar o caminho: a fuga, o mar, as linhas e o mapa se desenhando. Como uma inventora de mapas, Carol Rodrigues nos faz crer que a fuga é uma rota a ser percorrida, e que a falta e a perda nem sempre significam o fim do caminho. São situações de incompletude, mas uma incompletude na qual não cabe o vazio. Utilizando-me do poema-epígrafe desta dissertação, talvez esse percurso seja como “nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa”. Escrever este trabalho foi como um experimento, sobretudo da linguagem dos narradores e narradoras de Carol Rodrigues. Estudar uma obra literária é como entrar num mar inerte e provocar as suas ondas, mas, na verdade, perceber que não era o mar que estava inerte, mas o meu olhar que ainda não alcançava o seu movimento, um movimento iniciado em outro plano. Porém, há de se colocar um ponto final, um “por hoje é só”.

Para pensar o texto de Carol Rodrigues, não bastava analisá-lo isoladamente. Fazia-se necessário entender a demografia editorial na qual a sua obra está inserida. O mercado editorial é bastante diversificado, mas, ao mesmo tempo, acaba por isolar as pequenas casas editoriais, centralizando o seu comércio nas grandes. Mas é também um espaço de resistência, como ocorreu com *Sem vista para o mar*. É preciso pensar como pequenas editoras conseguem alcançar, no nível estético da feitura do livro e da linguagem do/a autor/a, os prêmios literários. Esta dissertação é, também, de certa forma, um esboço inicial do perfil da autora Carol Rodrigues no âmbito da literatura brasileira. Há outras demandas, como a de pensar o seu texto a partir de outros textos literários, da sua aproximação com Graciliano Ramos em sua temática, mas também na sua linguagem que se aproxima de Hilda Hilst, Guimarães Rosa e Luiz Ruffato, por exemplo.

Nos três capítulos, tentei sempre pôr a obra de Carol Rodrigues numa tríade perspectiva. O mapa, a fuga e a sintaxe. Mas nada disso seria possível se não houvesse um sentido de transitividade em seu texto. Uma transitividade da fuga, a agilidade com que as elipses, característica marcante nos seus contos, impõem-se. As personagens em fuga

estão, ao mesmo tempo, em constante trânsito. No final das contas, a transitividade narrativa passa a se configurar como uma transitoriedade de suas personagens, pois a partir do momento em que ocorre o desejo de fuga, e ele é iniciado, nunca mais essas personagens serão as mesmas. Mesmo que elas retornem, não há um retorno de fato, como ocorre a Baltazar, em “Domino Gratias”, que olha para o céu e tem certeza de que aquele espaço, e ele mesmo, nunca serão iguais. Todas estas personagens estão, na verdade, numa construção de identidade, e buscam, em seus mapas pessoais, ler o caminho. É como se cada uma delas estivesse em plena renovação. Murilo, que transita por toda a obra de Carol Rodrigues, é a personagem que mostra como um livro de contos pode ser um projeto bem estruturado, não simplesmente uma coletânea, mas uma obra organizada de tal maneira que o/a leitor/a acabe por enxergar várias conexões. É com uma série de claves utópicas numa partitura, onde fazer o caminho é também o papel do/a leitor/a, mas não só isso, um caminho de coautoria, onde o/a intérprete também possa se situar como parte autoral dessa obra.

O mapa literário de Carol Rodrigues é dinâmico. Ele se reconstrói junto com o/a leitor/a e com o tempo. Não estamos lidando com um mapa estático, mas com um mapa que possui, nas suas diversas entradas e saídas, a experimentação de uma linguagem permeada por uma sintaxe bastante inovadora, sendo o mar também um símbolo portador desse princípio de transitividade. A água, que por si só se basta como corrente que põe em seu lugar a vida, a correnteza e seus afluentes; o rio, que em “Onde acaba o mapa”, parece um mar, tem em seus afluentes as fugas de outras histórias, de outras personagens, buscando nos contraespaços, nos espaços de heteropia, seus próprios e significativos lugares. Personagens estas, que muitas vezes estão à margem, como o menino que queria beijar outro menino, ou como a noiva que decide não casar, ou a mulher trans, recém-operada. Todas elas desejam o mar, desejam o que o mar pode oferecê-las, em oposição a um sentido de ausência. A escrita fragmentada e a escassez de pontuação, funcionando como uma busca por determinado ritmo, suscitam essas ausências ao mesmo tempo em que as personagens de Carol Rodrigues sustentam a esperança de alcançar algum lugar que, por vezes, se mostra inalcançável.

Há em *Sem vista para o mar* uma noção fortíssima de construção de identidade. Algumas personagens são citadas apenas como índio, e mesmo Naiara, personagem que possui um nome, também é descrita como uma índia em oposição aos seus dois amores,

que são brancos. Além disso, boa parte de seus contos têm como espaço a estrada, uma estrada localizada, real, uma estrada no coração do Brasil, entre Mato Grosso do Sul, São Paulo, Paraná e Minas Gerais. Rodovias que estão muito distante do mar, e que talvez por isso as suas personagens o desejem tanto. Mas é nesse impulso utópico, de mudança, de desejo e fuga que podemos pensar o Brasil, buscar em outros momentos uma análise enfocada na noção identitária de brasilidade, num contexto atual, mas buscando entender no passado o seu presente. Por isso que não é possível estudar Carol Rodrigues apenas no âmbito da literatura. É com a ajuda dos estudos da geografia humanista que podemos pensar o espaço ficcional de sua obra como um espaço de identidade cultural do Brasil. É a rota da utopia, pois também é possível, a partir de Carol Rodrigues, entender a literatura contemporânea, seus traços mais radicais. Carol traz em sua linguagem essa radicalidade da modernidade inglesa de Joyce, da modernidade brasileira de Guimarães Rosa, mas ao mesmo tempo, também traz essa necessidade de entender as questões identitárias, como fazem Guimarães Rosa e João Antônio. Rosa e suas narrativas no interior mineiro como espaço brasileiro, João Antônio, que insere as suas personagens – em grande parte marginalizadas – em narrativas localizadas na cidade grande, como São Paulo e Rio de Janeiro. Já boa parte dos contos de Carol Rodrigues ocorre em estradas e rodovias voltadas para o centro do país. São Brasis que se completam. Todos esses têm em suas costas o mar. O trecho do poema “Coração do mar”, de Oswald de Andrade, “Coração do Mar / É terra que ninguém conhece / Permanece ao largo / E contém o próprio mundo como hospedeiro”, aponta para a noção da complexidade que é estudar a sintaxe da fuga de Carol Rodrigues. O mar da contista é esse mar que contém mundos, sejam eles ficcionais ou reais, como hospedeiros. Dentro ou fora deles, é preciso se localizar e seguir viagem.

## REFERÊNCIAS

- ANTÔNIO, João. Guardador. In: \_\_\_\_\_. *Contos Reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 397-403.
- BARCELLOS, Frederico Roza. Espaço, Lugar e Literatura: o olhar geográfico machadiano sobre a cidade do Rio de Janeiro. In: *Espaço e Cultura*. UERJ-NEPEC, RJ, n° 25, Jan./Jun. de 2009, p. 41-52.
- BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *A Nova Versão Internacional (NVI)*. Disponível em: < <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/gn/1>>. Acesso em: 22 mar. 2018.
- Butler, Judith. Regulações de gênero. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Tradução: \_\_\_\_\_ et al. Maceió: Edufal; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 64-84.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1990].
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: \_\_\_\_\_ et. al. (Orgs.). *A Personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1963].
- \_\_\_\_\_. O mundo desfeito e refeito. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Unicamp, Campinas/SP, n° 22, Jan./Jun. 1992, p. 41-45.
- CARVALHO, João de. O sublime mar de Caymmi. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal/RN, v° 1, n° 1, jan-jun 2012. Disponível em: < [http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/\\_uploaded/artigo/O%20Sublime%20Mar%20de%20Caymmi.pdf](http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/O%20Sublime%20Mar%20de%20Caymmi.pdf)>. Acesso em: 09 out. 2018.
- CASTRO, Marcílio França. *Histórias naturais: ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CAVALCANTI, Raíssa. *Mitos da água*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAYMMI, Dorival. *Canções Praieiras*. Odeon, 1954.
- CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: 8 abr. 2018.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números)*. 28. ed. SUSSEKIND, Carlos (Coord.). Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015 [1988].
- CINTRA, Ismael Angelo. Discurso polifônico em *Vidas secas*. In: *Revista de Letras*. UNESP, São Paulo/SP, v. 33, 1993, p. 91-98.

*Compulsory heterosexuality*. *Compulsory heterosexuality* is the idea that *heterosexuality* is assumed and enforced by a heteronormative society. ... Adrienne Rich popularized the term *compulsory heterosexuality* in her 1980 essay titled "*Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*".

COSTA, Sara Figueiredo. Topografia experimental. In: *Blimunda*, n. 47, abr. 2016. Disponível em: <<https://www.josesaramago.org/blimunda-47-abril-2016/>>. Acesso em: 4 abr. 2018.

CUETO JR., Amancio. Então você quer saber o que é uma fuga... In: *Euterpe*: blog de música clássica, 4 fev. 2011. Disponível em: <[euterpe.blog.br/analise-de-obra/entao-voce-quer-saber-o-que-e-uma-fuga](http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/entao-voce-quer-saber-o-que-e-uma-fuga)>. Acesso em: 31 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. Então você quer entender o que tem numa fuga... In: *Euterpe*: blog de música clássica, 5 fev. 2011. Disponível em: <<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/entao-voce-quer-entender-o-que-tem-numa-fuga>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

DANIEL, Teofilo Tostes. Contos de fuga sem vista para o mar. In: *Ensaio Aberto* – Teofilo Tostes Daniel, 11 set. 2016. Disponível em: <<https://teofilotostes.wordpress.com/2016/09/11/contos-de-fuga-sem-vista-para-o-mar/>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

DICIONÁRIO. In: *Dicionário de nomes próprios* – significado dos nomes. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/nestor/>>. Acesso em: 7 abr. 2018.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 10ª ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1994].

ENTREKIN, Alison. Os estrangeiros são curiosos sobre o Brasil... – Entrevista com Alison Entrekin. In: *O eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira. UFMG-FALE, Belo Horizonte/MG, v. 25, n. 1, Literatura Brasileira – Tradução e Recepção, jan./jul. 2016, p. 225-229.

FARRABRÁS, Gabriela. Debate com Carol Rodrigues na faculdade de Letras da USP: Mulheres na literatura e na política. In: *Esquerda Diário*, 15 set. 2016. Disponível em: <<http://www.esquerdadiario.com.br/Debate-com-Carol-Rodrigues-na-faculdade-de-Letras-da-USP-Mulheres-na-literatura-e-na-politica>>. Acesso em: 7 fev. 2018.

FONTELA, Orides. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREIRE, Marcelino. *Mentiras*. Recife: Mariposa Cartonera, 2016.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

- IBGE. Glossário Cartográfico. In: *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*. Disponível em: <[https://ww2.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/glossario/glossario\\_cartografico.shtml](https://ww2.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/glossario/glossario_cartografico.shtml)>. Acesso em: 3 abr. 2018.
- JESUS, Sofia. Without a sea of view. In: *mArt*, 15 mar. 2016. Disponível em: <<http://martmagazine.net/picks/without-a-sea-view/>>. Acesso em: 4 abr. 2018.
- KANDINSKY, Wassily. (1911). *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MACHADO, Duda. De volta a *Vidas Secas* (Ao encontro de Fabiano). In: *Revista USP*. USP, São Paulo/SP, n. 58, Brasil Império, jun./ago. 2003, p. 182-199.
- MARTINS, Ana Claudia Aymoré. *Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- NITAHARA, Akemi. Novas editoras debatem na Bienal a renovação do mercado editorial brasileiro. In: *EBC Agência Brasil*, 9 set. 2017. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-09/novas-editoras-debatem-na-bienal-renovacao-do-mercado-editorial-brasileiro>>. Acesso em: 1 abr. 2018.
- OLIVEIRA, Alice Bicalho. A independência é um modo de produção. In: *Revista Em Tese*. UFMG-FALE, Belo Horizonte/MG, v. 22, n. 3, A literatura e o livro, set./dez. 2016, p. 78-89.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIRES, Orlando. *O manual de teoria e técnica literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- PRADO, Amanda Priscila Santos. *Da linguagem ao círculo: estudos sobre a composição do conto em Amílcar Bettega*. 2018. 198f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.
- RIBEIRO, Ana Elisa. Literatura contemporânea brasileira, prêmios literários e livros digitais: um panorama em movimento. In: *Revista Em Tese*. UFMG/FALE, Belo Horizonte/MG, v. 22, n. 3, A literatura e o livro, set./dez. 2016, p. 122-138.

RIBEIRO, Duanne. Redescobrir as palavras, reinventar a vivência. In: *Digestivo Cultural*, 5 jan. 2016. Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4229&titulo=Redescobrir\\_as\\_palavras%2C\\_reinventar\\_a\\_vivencia](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4229&titulo=Redescobrir_as_palavras%2C_reinventar_a_vivencia)>. Acesso em: 5 abr. 2018.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: COPENE, 1993.

RODRIGUES, Carol. *Sem vista para o mar: contos de fuga*. São Paulo: Selo Edith, 2014.

\_\_\_\_\_. Vencedora do Jabuti, Carol Rodrigues: “A literatura traz a aceitação da estranheza das coisas”. In: *Jornal Opção*, 28 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/vencedora-do-jabuti-carol-rodrigues-literatura-traz-aceitacao-da-estranheza-das-coisas-53010/>>. Acesso em 3 abr. 2018. Entrevista concedida a Yago Rodrigues Alvim.

\_\_\_\_\_. A arte de garimpar literatura do Brasil até à China. In: *Público*, 19 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/03/19/culturaipsilon/noticia/a-arte-de-garimpar-literatura-do-brasil-ate-a-china-1726425>>. Acesso em: 21 dez. 2017. Entrevista/Matéria realizada por Isabel Coutinho.

SANTOS, Débora Ribeiro; NEVES, Flávia de Siqueira; CABRAL, Luís Felipe (Orgs.). *Dicio: Dicionário Online do Português*. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

SEEMANN, Jörn. Tradições Humanistas na Cartografia e a Poética dos Mapas. In: MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia (Orgs.). *Qual o espaço do lugar? Geografia, Epistemologia, Fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 69-91.

\_\_\_\_\_. Entre mapas e narrativas: reflexões sobre as cartografias da literatura, a literatura da cartografia e a ordem das coisas. In: *Revista Ra'e Ga – O Espaço Geográfico em Análise*. UFPR, PR, v.30, abr. 2014, p. 85-105.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011 [2009].

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SILVA, Edilane. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sn/v26n2/1982-4513-sn-26-2-0253.pdf>>. Acesso em: 4 out. 2018.

SILVA, Maurício. Contos ágeis (Sem vista para o mar, de Carol Rodrigues). In: *Confesso que li*, quase-análise literária, 27 abr. 2017. Disponível em: <<https://queliconfesso.blogspot.com.br/2017/04/>>. Acesso em: 8 abr. 2018.

SILVA, Patricia. Entre gêneros e estilos – *Sem vista para o mar* nem para as delimitações que nos são comuns na literatura. *Publiquei Revista*, 16. ed, 14 dez. 2017. Disponível em: <[https://issuu.com/publiqueirevista/docs/publiquei\\_ed.\\_16\\_\\_1\\_](https://issuu.com/publiqueirevista/docs/publiquei_ed._16__1_)>. Acesso em: 5 abr. 2018.

SILVA, Richard Plácido Pereira. *O realismo das ruas em “Guardador”, de João Antônio*. 2017. 28 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras, Português) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2017.

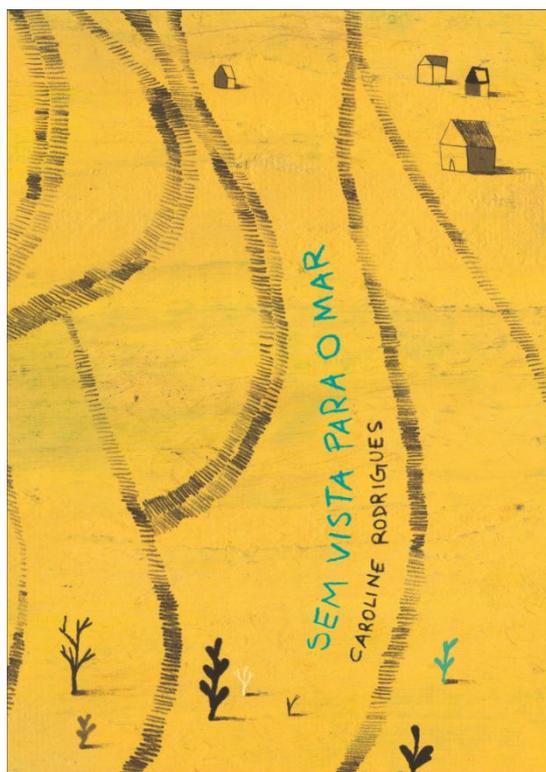
VIANA, Rodolfo. Aos 30, Carol Rodrigues estreia na literatura como finalista do Jabuti. In: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 14 nov. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1706100-aos-30-carol-rodrigues-estrela-com-honrarias-e-premios-na-literatura.shtml>>. Acesso em: 5 abr. 2018.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ZILBERMAN, Regina. O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014). In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. UnB, Brasília/DF, n. 50, Lugares do literário, jan./abr. 2017, p. 424-443.

ZUNINI, Patricio. Los 20 escritores que están renovando la literatura de América Latina. In: *Infobae*, 4 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.infobae.com/grandes-libros/2016/12/04/los-20-escritores-que-estran-renovando-la-literatura-de-america-latina/>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

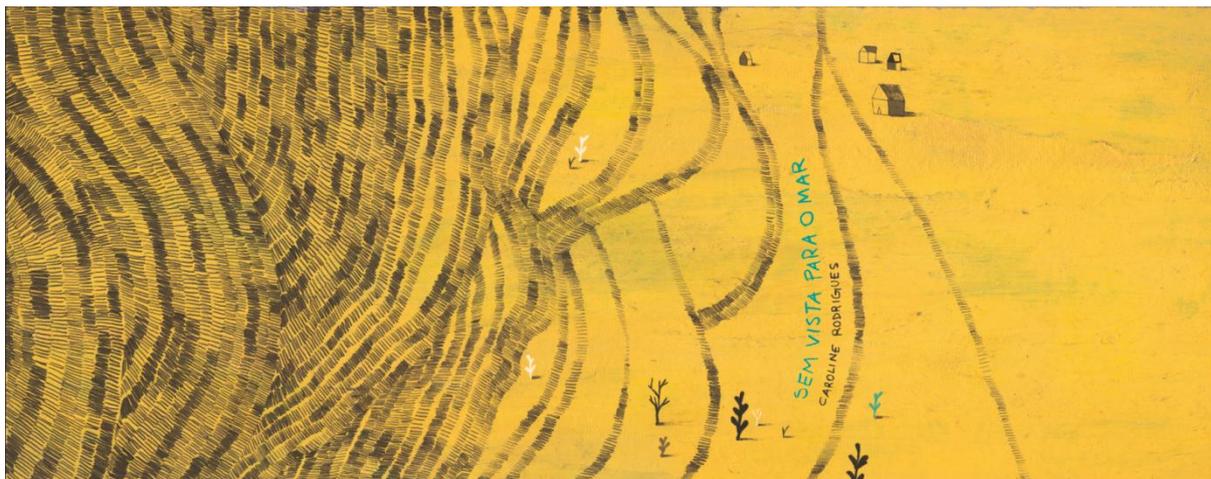
## ANEXO



**Imagem 1:** Capa. Ilustração de Elisa Carareto



**Imagem 2:** Contracapa. Ilustração de Elisa Carareto



**Imagem 3:** Capa aberta. Ilustração de Elisa Carareto