

DO SINAL DE ALERTA EM *AI DE TI, CAMBURI*, DE ANDRÉIA DELMASCHIO

ABOUT THE WARNING SIGN IN *AI DE TI, CAMBURI*, BY ANDRÉIA DELMASCHIO

Maria Mirtis Caser*
Telma Martins Boudou*

Quatro poemas vitorianos

I
Final feliz
Tubarão espia
corpos se bolinam.

A fuligem é manto de púrpura
abolindo a tarde.

Camburão, Camburi:
nem pm, nem sirene
espantam da pista
putas, michês, travestis.

Raimundo Carvalho

* Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

* Doutora em Literatura Francesa pela Université de Caen (Unicaen).

Do triângulo amoroso

Ai de ti, Camburi, romance de Andréia Delmaschio (2024), retoma o clássico tema de todos os tempos, espaços e gêneros da literatura: o amor, e mais especificamente, o triângulo amoroso. Nele Dalva, uma professora brasileira, mãe de gêmeas, vive um romance retratado com tintas bastante fortes com o engenheiro peruano, Andrea, casado com Mira. O triângulo de Delmaschio conta com uma quarta personagem, Vera, confidente/ouvinte/leitora de Dalva.

Tecido por mãos famosas como as de Flaubert, Machado ou Eça, o triângulo amoroso traz até o(a) leitor(a) as figuras de Ema, Capitu e Luísa, inesquecivelmente castigadas por seus narradores homens. Mas com Delmaschio, ainda que o triângulo amoroso seja o tópico, o tom da conversa toma outros rumos, porque os eventos são narrados pelo ponto (normalmente) mais frágil da relação triangular, a amante, aquela que é apontada como a vilã, que sofre as acusações da sociedade patriarcal, da qual o homem recebe toda a benevolência, enquanto para a mulher é reservado o rigor exemplar.

O triângulo amoroso traz em seu bojo os valores, tradições, noções, que supõem família, fidelidade, respeito, moralidade, ao lado de adultério, paixão, traição, infidelidade, além de outras fantasias e, costumeiramente, o castigo da grande culpada, a sedutora, aquela que, imitando Eva, enreda o frágil rapaz, já comprometido em uma relação abençoada pela lei humana e pela lei divina. No caso da narrativa delmaschiana encontra-se um experimento de ruptura desse encadeamento, uma vez que a protagonista, Dalva, dirige a cena e traz nuances muito mais irônicas e sarcásticas do que dramáticas ao romance amoroso, que ela vai transformando, com a aprovação do(da) leitor(a), em um romance literário em prosa.

Obra escrita por uma mulher, *Ai de ti, Camburi* carrega as marcas de gênero, características da vivência feminina da modernidade, com a carga de trabalho

duplicada, já que a protagonista é mãe de gêmeas, professora e amante. A profissão é exercida por ela com grande competência e dedicação, como o comprova, entre outras passagens, o relato acerca de Sérgio, um de seus estudantes (Delmaschio, 2024, p. 86 et seq.). O rapaz lhe pede a leitura crítica de um texto que tinha escrito e, como ela não conseguiu ler no tempo adequado, sofre e tenta fugir do contato com o jovem escritor. A notícia de que o estudante já não constava da pauta da disciplina provoca-lhe um estado de angústia, que alcança um grau inimaginável com a informação da morte do talento promissor.

Dalva é mãe de gêmeas e precisa administrar a casa, embora conte, como ainda acontece em nosso país, com uma ajudante para as tarefas domésticas. Acrescente-se a isso o dispêndio de tempo e de energia com a relação amorosa vivida com Andrea, que, junto com o charme e a sedução do homem que fala um “portunhol castiço”, traz arraigado um machismo desanimador, que uma personagem com as condições de Dalva poderia não suportar. Em várias passagens, a mulher relata atitudes condenáveis do amante, mas ela se sente sempre impulsionada a “acolher o homem”.

Uma cena, no entanto, é especialmente chocante em seu chauvinismo: desconfiado de que Dalva poderia estar interessada em outro homem, Andrea pondera: “— Dime, por qué debo creer que no te gustó el húngaro, si incluso te involucras con un hombre casado” (Delmaschio, 2024, p. 105). Diante da “deplorável pérola de moralismo machista”, a amante fica furiosa e o expulsa de casa. Mas o pedido de desculpas feito no dia seguinte amaina toda a gravidade, e Dalva pensa ser uma vitória o fato de o amante não trocar selinho com a esposa, quando os três estão juntos.

Dos nomes

Acreditamos que merece atenção especial do(da) leitor(a) a escolha dos nomes das personagens do romance. Vejamos: ao triângulo amoroso composto por

Dalva, Andrea e Mira se pode juntar Vera, considerando-se, portanto, quatro as personagens principais da narrativa. Vera é a correspondente a quem Dalva, a narradora, se dirige através de e-mails, a cuja voz não temos acesso e cujas opiniões conhecemos apenas através do discurso indireto enunciado por Dalva. Andrea é o amante e Mira é a mulher de Andrea.

A ideia defendida por Saussure (1977, p. 81) de que “(o) laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo lingüístico é arbitrário”, não se aplica sem reservas aos nomes próprios de pessoas, que parecem ser escolhidos de acordo com crenças, augúrios e homenagens. Não há, portanto, casualidade entre “a palavra e a coisa” na escolha do nome das crianças pelas famílias.

Recorremos a fragmentos de “História dos ecos de um nome”, em que Jorge Luis Borges retoma uma passagem do Êxodos, na qual Moisés pergunta a Deus o Seu nome e Ele lhe responde: “Soy El Que Soy” (Borges, 2022, p. 100). A resposta misteriosa se justifica pela razão de que “para o pensamento mágico, ou primitivo, os nomes não são símbolos arbitrários, mas parte vital daquilo que definem”^{1 2} (p. 100). E continua o autor argentino:

Moisés, à maneira dos feiticeiros egípcios, teria perguntado a Deus qual era o Seu nome para tê-lo em seu poder; Deus lhe teria respondido, de fato; “Hoje converso contigo, mas amanhã posso assumir qualquer forma, e também as formas de pressão, da injustiça e da adversidade” (Borges, 2022, p. 101)³.

¹ “para el pensamiento mágico o primitivo los nombres no son símbolos arbitrarios sino parte vital de lo que definen”.

² Os textos citados traduzidos do espanhol para o português são de responsabilidade das autoras deste artigo.

³ “Moisés, a manera de los hechiceros egipcios, habría preguntado a Dios cómo se llamaba para tenerlo en su poder; Dio le habría contestado, de hecho; ‘Hoy converso contigo, pero mañana puedo revestir cualquier forma, y también las formas de presión, de la injusticia y de la adversidad’”.

A magia na escolha do nome próprio pode ser encontrada, de alguma maneira, também na ficção, e é possível desvendar significados na trama narrativa por meio do nome recebido pela personagem. Para sustentar a afirmação, valemos de David Lodge, que em *El arte de la ficción* defende o significado dos nomes próprios na ficção:

Em um romance os nomes nunca são neutros. Sempre significam alguma coisa, mesmo que seja somente o carácter comum e corriqueiro. Os escritores cômicos, satíricos ou didáticos podem ser exuberantemente inventivos, ou obviamente alegóricos, nos nomes de suas personagens (Thwackum, Pumblechook, Pilgrim). Os romances realistas tendem a usar nomes comuns com as conotações apropriadas (Emma Woodhouse, Adam Bede). Dar nome a suas personagens é sempre uma parte importante de sua criação [...] (Lodge, 1998, s. p.)⁴.

Yves Reuter (2002, p. 102) se manifesta sobre o tema, defendendo que o nome identifica a personagem, para lhe dar vida e, como na realidade, “fundamenta a sua identidade” e é “de algum modo a unidade de base da personagem, aquilo que a sintetiza de maneira global e constante”. Para esse autor a simples menção ao seu nome traz à mente do(da) leitor(a) os atributos que a caracterizam.

O nome da personagem contribui para a distinção de um texto literário como tal; portanto, defendemos que sua escolha não pode ser casual e deve, ao lado do aspecto estético, cumprir outras finalidades, como a de permitir que o(a) leitor(a) faça previsões e inferências sobre a trajetória que tal personagem irá seguir. Levando em conta os apontamentos vistos até aqui, buscamos identificar as personagens de acordo com os nomes a elas atribuídas pela romancista em *Ai de ti, Camburi*.

⁴ “En una novela los nombres nunca son neutros. Siempre significan algo, aunque sea sólo el carácter común y corriente. Los escritores cómicos, satíricos o didáticos pueden permitirse ser exuberantemente inventivos, u obviamente alegóricos, en los nombres de sus personajes (Thwackum, Pumblechook, Pilgrim). Las novelas realistas se inclinan por nombres corrientes con las connotaciones apropiadas (Emma Woodhouse, Adam Bede). Bautizar a los personajes es siempre una parte importante de su creación [...]”.

Começamos pelo começo, que é por onde se deve começar: Dalva é a protagonista, o que leva a pensar que, talvez, receba um nome especial. Não encontramos nos dicionários de nomes impressos, consultados por nós, informações sobre sua origem e significado. Valemo-nos, por isso, de páginas online, que julgamos merecer alguma credibilidade: no site de Gabe Hiemstra (2019) encontramos os dados seguintes:

Dalva é um nome feminino de origem incerta, mas comumente associado a uma derivação do nome Adalgisa, que significa "refém nobre" ou "lança nobre" em germânico (adal: nobre + gisa: refém, lança). Outra possível origem é uma adaptação do nome de um vale na Escócia chamado Dálvã, que significa "campo do vale". No Brasil, Dalva também pode ser associado à expressão "dádiva", denotando algo precioso e dado por Deus. O nome carrega consigo conotações de nobreza, força e preciosidade.

As características associadas ao nome Dalva soam bastante próximas às qualidades da personagem delmaschiana, como veremos no decorrer desta leitura.

Vera é a personagem/destinatário do eu narrador que inaugura a correspondência; afinal é esse um romance epistolar ou um romance de e-mail? Sem nos determos nesse detalhe, tomamos a passagem que abre o texto: "Vera querida, estou tão feliz com reatarmos o contato!" (Delmaschio, 2024, p. 21). Estamos no início, mas num início retomado, poder-se-ia falar de uma narrativa *in medias res*? Alguma coisa já aconteceu, não sabemos o quê, não sabemos quem é Vera, e de que contato se trata.

Intentando identificar a função da personagem de acordo com o nome Vera, seguimos a José Pedro Machado, que anota: Vera – "do it. *Vera*, este parece que tem origem no russo onde significará 'fé, fidelidade', ou mais provavelmente no latim *Vera* 'verdadeira'" (Machado, 1993, p. 1467), o que remete à verdade, à confiança, à confiabilidade. Vera será a confidente no decorrer de toda a narrativa, e o(a)s leitor(a)s conhecerão suas opiniões sempre indiretamente,

através dos relatos de Dalva, uma vez que Vera não tem lugar de fala, levando-nos a tomá-la como o(a) leitor(a), a quem a narradora expõe suas dúvidas, relata seus segredos mais íntimos, agradece o incentivo, confessa sonhos e esperanças.

É de se destacar a eleição do nome Andrea para o amante. Ainda de acordo com José Pedro Machado (1993, p. 134), o nome provém do grego *Andréas*, pelo latim *Andrêês*. O nome que, segundo o *Dicionário de nomes próprios* traz o sentido de “ másculo”, “viril”, parecia com o nome da autora, Andréia, que, com a mesma origem, tem o sentido de “extrema feminilidade”, mas indica mulher poderosa ao mesmo tempo, segundo esse dicionário. A personagem masculina é peruana e traz consigo toda a cultura e apegos próprios de sua gente, e não se pode considerar coincidência que entre tantos nomes masculinos o amante responda “quase” pelo nome da autora. Recorremos ainda a Gutierre Tibón, que, em seu *Diccionario etimológico comparado de nombres propios*, registra:

Andrea. Feminino de Andrés.

Andrés. Griego, ' *Ἀνδρέας*, de *ἀνδρός*, “varonil, masculino”, derivado por sua vez de *ἀνρίρ*, “homem”. [...] Latim e alemão *Andreas*; francês, André; italiano, Andrea; inglês Andrew; russo, Andrei [...] (Tibón, 1994, p. 28).

Como se pode ver na citação de Tibón, o nome Andrea é usado para os seres do sexo masculino em italiano; em espanhol, no entanto, o nome Andrea é indicado para as mulheres. Ratifica-se, portanto, a estranheza da opção do nome “feminino” para o homem que performa como amante da protagonista.

A escolha do nome da personagem recebeu a atenção de José Celso Remi Jr., que, na apresentação da obra, pergunta: “(com esse nome (Andrea), será ele um *alter ego* da autora? Um masculino que performa dentro dela?” (2024, p. 16)⁵. O entrelaçamento entre autora e personagem deságua na confusão entre

⁵ Atente-se para o uso do ponto inicial de interrogação usado em espanhol, mas mantido no texto em português pelo apresentador da obra.

as personagens Andrea e Dalva, que vai se sentir criatura do amante, a quem ela pretende ficcionalizar, num intrincado entre ficção e “realidade”:

Eu sofreria, sozinha, as consequências de todos os nossos atos, embora esse mesmo conjunto de eventos me transforme, imediatamente, numa mera personagem. De repente sou Dalva, criação de Andrea. Sou a autora que ele inventou para a personagem que ele seria. De certo modo, o Andrea que conheci sempre foi uma personagem, algo que seu discurso quase literário, na carta, faz apenas ressaltar (Delmaschio, 2024, p. 226).

O mais intrigante de todos os nomes talvez seja o nome da “outra” ou da “uma”, a depender da perspectiva pela qual se queira olhar. A mulher de Andrea se chama Mira, nome pouco comum em língua espanhola, derivado de nomes como Mireya ou Mirian, segundo sites dedicados a escolhas de nomes de bebês. Tibón não dedica um verbete ao nome *Mira*, mas faz referência a ele, ao tratar do nome *Mireya*, cuja origem é também ignorada e, segundo alguns, “procede do hebreu Miriam” (Tibón, 1994, p. 170). E segue Tibón afirmando que *Mirella* é diminutivo de *Mira*, feminino de *Mirus*, “admirável, maravilhoso” (p. 170).

E o significado do nome permite ao(à) leitor(a) fazer previsão e inferências, como afirmamos anteriormente, pois pistas vão desembocar no último capítulo, quando Dalva identifica alguma coisa escrita no pênis de Andrea: “Era o nome de Mira, gravado em traços pretos, numa fonte de estilo vitoriano. Na longitudinal, o nome dela, de quatro letras, mal cabia. O meu, com apenas uma letra a mais, resultaria ilegível” (Delmaschio, 2024, p. 257), o que leva a pensar que Dalva conclui que não caberia no pênis e na vida de Andrea. E como é sabido por toda a gente, o que está escrito é o que vale.

Como veremos no desenrolar dos acontecimentos Dalva é muitas vezes irônica, sarcástica, pungente no tocante à relação vivida por Andrea e as duas mulheres, como o comprova a passagem a seguir:

Retornando de uma viagem ao Peru, Andrea me trouxe de presente *La tía Julia y el escribidor*, romance de Vargas Llosa. Mal terminou a leitura, passou-me o volume empolgado, querendo que lêssemos juntos um mesmo livro. Quando lhe perguntei (por gosto de provocação porque não o oferecia também a Mira, de modo que o lêssemos os três, afirmou que até havia pensado nisso, mas que Mira preferia lecturas de mayor aplicación práctica. Uma dessas leituras, me disse, era *Transforme seu homem em sete dias*, verdadeiro livro de cabeceira que Mira lia com *aires de devota*, e cujos ensinamentos punha em ação na tentativa de transformar o seu homem (Delmaschio, 2024, p. 145).

Dalva faz questão de registrar que se interessa por literatura sofisticada, que exige pensamento refinado, elaboração crítica e conhecimento de diferentes áreas do saber, enquanto o interesse de Mira estaria em níveis muito mais rasteiros, limitando-se aos papéis femininos tradicionais, quais sejam, cuidar do que envolve as relações de afeto.

Não apenas os nomes próprios de pessoa, mas também os de ruas e avenidas do mapa de Vitória, Espírito Santo, são cuidadosamente escolhidos pela autora, que mantém no título do romance o nome real de Camburi, a orla da cidade. Trata-se, a nosso ver, de mais uma personagem da narrativa, tomada metonimicamente pelos que nela habitam ou que por ela transitam, já que os fatos dignos de castigos não são cometidos pelo lugar, mas por seus usuários, que precisam de cuidar-se; caso contrário, ai deles! Defendemos que o nome do lugar que dá título à obra não é casual, mas remete a acontecimentos que perturbam a ordem social, como os casos amorosos ilegais ou os crimes como o da menina Araceli, de que falaremos em seguida.

No artigo de opinião de André Kassu, “Rio que muda de lado” (2024), podemos encontrar uma possível origem para o nome: Camburi é uma palavra de origem tupi-guarani que significa rio do robalo, um peixe de fácil adaptação aos diferentes teores de sal na água. Outra versão para o significado de Camburi se refere ao fato de esse rio ser um “rio que muda”, portanto, algo de que não se

pode estar seguro, como parece acontecer nas relações humanas de que trata o romance de Delmaschio.

Mantêm seus nomes conhecidos outros pontos importantes da cidade e de seus arredores como se pode ver nos fragmentos: “No sonho, o meu romance se chamava *Andrea* e estava pronto para ser lançado. A gravura da capa era uma fotomontagem em preto e branco, num fundo vermelho, e sobrepunha Machu Pichu ao monte do Mestre Álvaro, símbolo do município da Serra, palco de parte dos acontecimentos” (Delmaschio, 2024, p. 153), ilustração que, aliás, coincide com a capa do livro real, da autoria de Willi Piske Júnior.

Outros locais são ficcionalizados e recebem nomes caricaturais, que permitem ao morador capixaba identificar de que parte da cidade se trata, como nos trechos a seguir: “Dois dias depois do meu aniversário e dois antes do seu, marcamos no bar do Proveta, Volta da Iracema, indo cada um no seu carro” (Delmaschio, 2024, p. 107), que faz reverberar a Curva da Jurema, orla da Praia do Canto e “Diante da baía, tendo ao fundo a Vila Antiga, com o convento da Pedra e a Ponte Grande [...]” (p. 158) em alusão a Vila Velha, ao Convento da Penha, mais importante monumento do município de Vila Velha, além da Ponte Castelo Mendonça, a maior ponte a ligar os municípios de Vitória e Vila Velha.

Um dos nomes fictícios utilizados revela a crítica ferina de Delmaschio: é o caso da Avenida Dante Michelini, que, como lembra Remi Junior (2024, p. 17) “[...] beira o mar de Camburi e é alvo de indignação, por homenagear o empresário que era avô e homônimo de Dante Michelini, investigado na década de 1970 pelo assassinato brutal da menina Araceli”. Delmaschio ficcionaliza a dita avenida, chamando-a “Avenida Dante Mussolini”, em clara alusão ao criador do movimento fascista, que originou o Partido Nacional Fascista, Benito Mussolini, responsável por atrocidades tais que ser nomeado Mussolini é sinônimo de ser uma pessoa totalmente desprezível (como no caso do Michelini?).

Registre-se ainda, nos nomes de lugar, a alusão a Jerusalém, que, sem ser local conhecido na cidade que serve de espaço para o desenrolar da narrativa, aparece tanto na expressão “Ai de ti, Jerusalém”, a que se reporta o título da obra, como em outro contexto, agora menos sagrado, como nas palavras de Remi Junior (2024, p. 17): “De outro lado, o ‘ai de ti’ ecoa a voz da narradora, em autocrítica (ou mea-culpa): o paradigma religioso comparece pontualmente, no nome do local de encontro predileto de Dalva e Andrea [...]”. Comprova a leitura do crítico o trecho em que a protagonista relata mais um dos encontros com o amante na ilha de Jerusalém, recanto predileto dos namorados, uma vez que se localizava em lugar distante e, portanto, presumivelmente seguro para os amores “ilegais”:

Em Jerusalém, éramos um casal como qualquer outro, subindo e descendo pelas ruelas íngremes e estreitas cercadas de mar por todos os lados, geografia que redundava numa alegoria da nossa própria condição de amantes, ilhados, por vontade do mundo autorizado, e supondo-nos transcendentemente protegidos das intempéries lá de fora (Delmaschio, 2024, p. 125).

Do sinal de alerta

Como ensina David Lodge, a escolha do ponto de vista é fundamental para a direção que se queira dar aos eventos narrativos e suas consequências:

[...] escolher o ponto ou os pontos a partir do qual ou dos quais a história vai ser contada é a decisão mais importante que o(a) romancista toma, pois influencia enormemente sobre a reação tanto emocional quanto moral, do(a)s leitores /as diante das personagens fictícias e de suas ações. A história de um adultério, por exemplo — qualquer adultério — nos afeta de maneira diferente, dependendo de ser apresentada do ponto de vista da pessoa infiel, do(a) amante, ou observada por uma quarta pessoa (Lodge, 1998, s. p.)⁶.

⁶ “[...] elegir el o los puntos de vista desde el cual o los cuales va a contarse la historia es la decisión más importante que el novelista debe tomar, pues influye enormemente sobre la reacción, tanto emocional como moral, de los lectores frente a los personajes ficticios y a sus acciones. La historia de un adulterio, por ejemplo —cualquier adulterio— nos afectará de modo

De imediato, o título do romance de Andréia Delmaschio, *Ai de ti, Camburi*, atua sobre o(a) leitor(a) como um gatilho que dispara, ao longo da leitura, uma conexão de sentidos e de vozes, longínquas vozes ecoando, pertinente e intermitentemente, nesse espaço cênico por onde circulam os atores, as atrizes que configuram o triângulo amoroso. As personagens em suas entregas e programações amorosas talvez não percebam essas vozes que as atravessam. Um alerta, entretanto, está no ar, (ai de ti), uma voz tênue, quase inaudível, mas presente, acompanha o desenrolar dos acontecimentos. Presença velada, faz-se ouvir uma primeira vez repentina e significativamente colocada entre parênteses, na página 130 (Delmaschio, 2024) em sua versão original "(ai de ti Jerusalém)". A atenção volta-se para as raízes desse título e os desdobramentos de sentido latentes no decorrer da leitura. Vinculado ao espaço textual, Camburi, o local onde se desenvolve a ação, o título do romance deita, entretanto, suas raízes no espaço bíblico, Jerusalém, num movimento que se abre nas páginas finais para um espaço extratextual, o do famoso contrerrâneo da autora, Rubem Braga, ai de ti Copacabana! Um itinerário se consolida: Ai de ti Camburi, Ai de ti Jerusalém, Ai de ti Copacabana.

Releitura e inserção da exortação bíblica no contexto da história narrada? Que se considere na passagem bíblica o teor da advertência e o ato de fala do emissor ao destinatário. "Tenho visto as tuas abominações sobre os outeiros e no campo, a saber, os teus adultérios, os teus rinchos, e a luxúria de tua prostituição. Ai de ti, Jerusalém! Até quando ainda não te purificarás?" (Jeremias, 13-27).

Salvaguardando o espaço e o tempo em que tais palavras foram proferidas, a voz bíblica, milenar, ancestral, carrega em si uma condenação a Jerusalém e, por extensão aqui, uma advertência àquela que infringe a lei, ou seja, Dalva, a

distinto según si es presentado principalmente desde el punto de vista de la persona infiel, o del cónyuge traicionado, o del amante, u observado por una cuarta persona".

adúltera do romance. Por outro lado, com essa voz bíblica se identifica aquela sobre quem pesa o adultério, a “traída”, Mira, a vítima, a que figura na ponta do triângulo amoroso. Em Mira, portanto, existe a acolhida dessa voz, a voz da reprovação e da ameaça. Em Dalva, em contrapartida, a voz bíblica ganha um novo impacto, repercute e atua na consciência de um eu solicitado pelas volúpias e desassossego da paixão e, ao mesmo tempo, pela premência de uma escrita que pulsa, revela e emite sinais de alerta: *Ai de ti, Camburi!* Ai de todas vós! Ai de todas nós!

São “ais” que aparecem na voz bíblica do Antigo Testamento (Jeremias, 13: 27/ Ezequiel 16:23) e reaparecem no Novo Testamento, em Mateus e em Lucas. No primeiro, Jesus chama veementemente a atenção da cidade de Jerusalém em sua prática abusiva e desregrada dos costumes e, ao adverti-la, chora e profetiza o trágico fim que sobre se ela dará: “Depois Jesus começou a censurar as cidades [...] por terem recusado arrepender-se: “Ai de ti, Corozaim! Ai de ti, Betsaida! [...] Por isso te digo: no dia do juízo haverá menos rigor para Sodoma do que para ti!” (Mateus, 11: 20-24). Ainda em Mateus, Jesus, dirigindo-se à multidão, adverte: “Ai de vós, escribas e fariseus hipócritas” [...]”. Tal admoestação é longa e repetitiva (são oito interpelações), dando sequência a uma série de duras recriminações, até o lamento final, quase um soluçar: “Jerusalém, Jerusalém, que matas os profetas e apedrejas aqueles que te são enviados! Quantas vezes eu quis reunir teus filhos [...] e tu não quiseste! Pois bem, a vossa casa vos é deixada deserta” (Mateus, 23: 13-29).

Em Lucas a mesma reprimenda reaparece na voz do Mestre que chora sobre Jerusalém e, com suavidade e ternura, sofre por não poder alcançá-los e protegê-los: “Virão sobre ti dias, em que os teus inimigos te cercarão de trincheiras, te sitiaram e te apertarão de todos os lados; destruir-te-ão a ti e a teus filhos [...]” (Lucas, 19: 41-44).

Subjacentes ao logo do romance esses “ais” emergem, discretamente, à superfície textual como que a apontar para a gravidade de escolhas e vivências. Ai de ti, Jerusalém seria uma metáfora da condição humana, dividida entre os anseios do coração e os imperativos da razão, entre as volúpias da paixão amorosa e a urgência da escrita que se faz cada vez mais imperiosa?

Em três aparições apenas, essa voz, inicialmente discreta, silenciada, guarda toda sua potência nas cenas finais do romance. Assim, em seu sonho/pesadelo, Dalva e o amante Andrea, caminhando na orla de Camburi, são surpreendidos pela força impiedosa e cega da contingência:

Numa terceira cena, a água da praia recua mar adentro. Um vento feroz faz tremular o outdoor em que se lê, em itálico, ‘Ai, de ti’, com o número de um salmo em uma das extremidades. Em seguida, a placa é arrancada violentamente, voando sobre os carros que passam na avenida. O céu escurece muito rápido, e as marolas desenhavam no mar grandes quadrados. Não há mais dúvida, um tsunami se aproxima – ambos, silentes, sabíamos. E sabíamos também que não havia como, para onde ou por que correr. Não éramos Peri e Ceci. O desastre era iminente, viria súbito e tão avassalador que seria inútil investir as esperanças numa possível fuga (Delmaschio, 2024, p. 228).

Submersa pelos devaneios e expectativas amorosas, a voz recua e se cala ao longo dos desejosos deleites e eufóricos encontros. Permanece calada nos sintagmas da narratividade, contida, aprisionada nas barreiras do inconsciente, para irromper caudalosa e vertiginosamente nas cenas finais, deixando-se fluir em cascatas, alcançando confluências discursivas, desaguando e se fortalecendo numa vazão avassaladora. Na sua força simbólica, o discurso se liquefaz, realizando a profecia subjacente ao longo da narração (Ai de ti); um fluxo semântico põe-se em movimento, misturando-se a outros cursos discursivos, consolidando a convergência de um movimento intertextual. A descrição, elaborando-se em torno de uma área semântica, cujo léxico remete a uma realidade aquática, descreve a força avassaladora de um dilúvio:

Alguns instantes depois, a água tomava tudo de modo violento. Andrea e eu, porém, parecíamos misteriosamente além ou aquém da grande massa líquida, imunes a sua força. [...] Brutal na sua imensidão, a água tudo arrastava. Em segundos cobria a orla, a calçada, os prédios. Invadia a área do aeroporto, carregando carros e barcos e troncos (Delmaschio, 2024, p. 229).

No movimento metafórico do texto, águas se misturam, formando uma corrente poderosa em que instâncias discursivas se reconhecem mutuamente. Não é por acaso que esse movimento intertextual, veladamente presente ao longo do texto, irrompa nas cenas finais da obra, ou seja, um itinerário semântico, alicerçando-se ao fundo da superfície textual, une o título ao epílogo: um alerta inicial, local, o presente diegético (Ai de ti, Camburi) fincado na ancestralidade de um passado bíblico (Ai de ti, Jerusalém) dirigido para uma atemporalidade, isto é, um presente que se estende ao futuro (Ai de ti, Copacabana).

O romance de Delmaschio funciona, portanto, desde o título como um sinal de alerta voltado para a evanescência dos estados existenciais. Um título enigmático, denso de significações, recobrando silenciosamente os acontecimentos narrados; presente sem estar presente, percorre as linhas do não dito, inserindo-se veladamente dentro desse intertexto bíblico, o leve e rápido aceno (Ai de ti, Jerusalém), sutil trilha sonora, evocando o temerário e arenoso terreno sobre o qual caminham os amantes, ou seja, no título reside a força perceptiva de uma consciência de vigília, de sobreaviso. Assim, a narrativa prossegue o seu fluxo diegético, deixando vir à tona o movimento dessa consciência voltada para o papel autorreflexivo da escrita entregue a sua solitária singularidade em oposição ao deambular autômato, inconsciente dos passos existenciais:

[...] não há como negar, Vera, você plantou em mim o gérmen da ficção, esse vírus que faz parecerem bonitos uns fins de semana cheios de sol passados inteiros diante da tela de um computador, enquanto lá fora, cheirando a bronzeador, as pessoas passam freneticamente, de um lado para o outro da avenida, com suas cadeiras de praia, a caminho do mar. Ou talvez a escrita seja apenas uma substituta para a vida pulsante daqueles dias vividos com Andrea, que não voltam mais (Delmaschio, 2024, p. 79).

Não é raro que em sua linearidade diegética a narrativa deixe aflorar à superfície textual o papel dessa consciência reflexiva que aponta para os sabores e dissabores das aventuras amorosas. Uma visão, portanto, escatológica, sofisticadamente o ir vir das paixões, a natureza dos relacionamentos, em suas entregas e contradições sujeitas à maré baixa do cotidiano, ao desgaste, ao desapontamento, à submissão e a traições.

É preciso esperar o desfecho, o desenvolvimento do epílogo para que essa consciência contida nas margens da discursividade se imponha e se afirme com toda a sua força.

No título subjaz a força semântica que enquadra a narratividade conduzida na sutileza de uma construção enunciativa de capital interesse para o rendimento analítico da obra. O título guarda em si esse sentido encoberto que se deixa revelar numa reflexão mais apurada da organização enunciativa do texto. A unidade de sentido que se estabelece entre o título e o corpo do romance chama a atenção. Ao(À) leitor(a) é entregue uma personagem narrada por um eu narrador (Dalva), que se propõe contar a Vera (sua amiga, leitor(a) virtual, leitor(a) ideal?) os acontecimentos que a envolvem, ela própria, Dalva (eu narrado) em um relacionamento amoroso com Andrea, casado com Mira, firmando-se, assim, o triângulo amoroso.

Tomada pela paixão que se consuma à medida em que a narrativa avança, Dalva a essa paixão se entrega, com ela se compraz, nela consente permanecer. Enredada nas malhas da paixão, Dalva submerge nas brumas do inconsciente. Nela, todavia, pulsa, latente, a consciência cuja expansão alcança sua maior expressão na experiência escritural, ou seja, em Dalva narradora.

Ao(À) leitor(a) fica a tarefa de considerar a pertinência da relação que se estabelece entre o tempo do eu narrado — o tempo cronológico dentro do qual

evoluem Dalva e os demais personagens — e o tempo do eu narrador — que é o tempo psicológico, da consciência, da narração.

Colados um ao outro, amalgamados, eu narrado e eu narrador estão arrolados na travessia existencial; no eu narrador está a palavra, o olhar exercendo-se sobre o que está sendo vivido, enxergando no entorno a euforia das paixões, os desassossegos da entrega amorosa, seus deleites, suas perdições ... o desafeto, o desapontamento, a teimosa insistência! Um olhar refinado, atento às questões sociais, às ideologias vigentes, entre tantas, que se refere à condição feminina, aos problemas a ela inerentes e dela decorrentes, o machismo, as contradições, às formas de domínio daí advindas.

Na narradora, portanto, reside o olhar reflexivo espreitando o fora e o dentro de si, voltado para a escrita, que se elabora em forma contida, em apurado estilo, em significativas passagens, como as das páginas finais em que belas imagens apocalípticas apontam para a fragilidade escatológica das relações e pulsões humanas.

O eu narrado e o eu narrador constroem em Dalva essas duas faces do eu; no primeiro age aleatoriamente a contingência, no segundo, opera pontualmente a consciência. A experiência da paixão amorosa alimenta a paixão da escrita, ou seja, o romance de A. D. se constrói a partir desse eixo que vai da paixão amorosa à paixão da escrita. Na narradora está, por conseguinte, a consciência, a força da escritura, o pensamento crítico em face da liquidez existencial, diante desse silencioso ruir-se das paixões; no ato escritural está a palavra em sua dinâmica imparcial e reflexiva acompanhando o ir e vir dos desejos em sua real e cruel pulsão de vida e morte. E, à medida em que a narrativa avança, Dalva, personagem, vai se aproximando da Dalva narradora e, fazendo corpo com ela, alcança-a no olhar distanciado sobre os acontecimentos. A escrita aí acontece. Dalva, Andrea e Mira se liquefazem, transfigurando-se no fazer-se da escritura.

Migram de uma realidade para outra. Da vida para a arte. O romance, disso, dá testemunho. Vejamos o fragmento:

¿Son mis ojos los ojos del capitán?
 Não, não são, são os olhos do capitão.
 ¿Quién es el capitán?
 É papel, agora (Delmaschio, 2024, p. 233).

Andréia Delmaschio, deixando-se entrever nas entrelinhas de seu romance, aponta, na pele de sua personagem, para a reflexão acerca da autonomia da arte. Assim, Dalva, tornando-se autora nas cenas finais, em diálogo com Andrea, toca na questão da identidade da personagem criada, que, ao ganhar contornos próprios sob o prisma da criação, torna-se única, o que a distancia do modelo que lhe dera origem.

Sensível a alguns aspectos que nos parecem pertinentes no romance em questão, a presente leitura fixou-se em determinados ângulos de visão — temáticos, configurativos — suscetíveis de configurar uma abordagem reflexiva sobre o universo de uma autora que vem se beneficiando de uma considerável fortuna crítica.

Assim sendo, a atenção voltou-se para a reconfiguração da fábula, os elementos que a constituem, ou seja, a originalidade da recriação das personagens tradicionalmente representadas dentro do que se convencionou chamar triângulo amoroso, a refinada elaboração dos conflitos, apresentados em apurada linguagem.

A instigante construção enunciativa — elaborada em torno de um enunciador bipartido, um eu narrador/Dalva, um eu narrado/Dalva, personagem, e, igualmente, um tu receptor, a quem o eu narrador se dirige, Vera, silenciosa presença desdobrando-se, por extensão, na figura de um(a) leitor(a) ideal, suscetível de alcançar a narrativa em sua plasticidade e intensa produção de

sentidos, estimulando a curiosidade, oferecendo ao(à) leitor(a) reais distintos níveis de percepção.

O alcance simbólico do título abre espaços interpretativos e associações de sentido. A relevância dos nomes das personagens (e lugares) converge com as unidades de sentido disseminadas ao longo da obra.

Esses e outros enfoques, processos e recursos da narratividade imprimem voz nova ao assunto eleito, o que vem conferir ao romance de Andréia Delmaschio uma posição de destaque na renovação da temática do adultério.

Referências:

AZEVEDO, Sebastião Laércio de. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BÍBLIA Sagrada. Tradução do Centro Bíblico Católico. 62. ed. São Paulo: Ave Maria, 1971.

BORGES, Jorge Luis. Historia de los ecos de un nombre. In: _____. *Otras inquisiciones*. Recife: Epublibre, 2022.

CARVALHO, Raimundo. *Lira a vapor*: poesia reunida – 1983-2025. São Paulo: Imensa, 2025.

DELMASCHIO, Andréia. *Ai de ti, Camburi*. Vitória: Edufes, 2024.

DICIONÁRIO de nomes próprios. Disponível em: <<https://www.dicionario de nomes proprios.com.br/>>. Acesso em: abr. de 2026.

HIEMSTRA, Gabe. Significado do nome Dalva. In: _____. *Wisdom Library*, Netherlands, 2019-. Disponível em: <<https://www.wisdomlib.org/pt/names/dalva>>. Acesso em: abr. 2026.

KASSU, André. Rio que muda de lado. *Meio&Mensagem*, São Paulo, 25 nov. 2024. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/opiniaio/rio-que-muda-de-lado>>. Acesso em: 01 jun. 2026.

LODGE, David. Los nombres. In: _____. *El arte de la ficción: con ejemplos de textos clásicos y modernos*. Traducción de Laura Freixas. Barcelona: Península, 1998.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Horizonte, 1993.

REMI JR., José Celso. Apresentação. In: DELMASCHIO, Andréia. *Ai de ti, Camburi*. Vitória: Edufes, 2024. p. 16.

REUTER, Yves. Os designantes da personagem. In: _____. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1977.

TIBÓN, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios*. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

RESUMO: O triângulo amoroso, mote recorrente na literatura universal, é retomado por Andréia Delmaschio no romance aqui apresentado. A escolha da primeira pessoa do singular permite que a autora narre os acontecimentos do ponto de vista da mulher que vive o drama de ser "a outra" e reflete sobre o papel atribuído às mulheres pela sociedade patriarcal e sua reação frente a essa imposição. Exerce função essencial a seleção dos nomes próprios, que trazem à memória do(a) leitor(a) as características das personagens a cada menção feita. Sobressaem ainda as relações estabelecidas pela narradora entre o título da obra e as passagens bíblicas nas quais Jerusalém é acusada por seus impulsos e desejos profanos e condenáveis e remetem às experiências vividas pelas personagens. O título, em seu alcance simbólico e em sua linha metafórica vinculada a um contexto de exortação bíblica atemporal, atua como sinal de alerta dentro e fora do espaço textual. A interlocução é feita com a teoria de Jorge Luis Borges (2022), David Lodge (1998), José Pedro Machado (1993), Yves Reuter (2002), Gutierre Tibón (1994), além da Bíblia Sagrada (1971, dicionários e sites online.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa brasileira contemporânea – Espírito Santo. Andréia Delmaschio – *Ai de ti, Camburi*. Triângulo amoroso – Tema literário. Adultério – Tema literário. Narrativa – Nomes próprios.

ABSTRACT: The love triangle, a recurring theme in the world literature, is retrieved by Andréia Delmaschio in the novel presented here. The choice of the first person singular allows the author to narrate events from the point of view of the woman who feels the drama of being "the other", reflects upon the role attributed to women by the patriarchal society, and also about her own reaction facing that imposition. The selection of proper names plays an essential function in the text, bringing back to the reader's memory the characteristics of each character every time he or she is mentioned. Also standing out are the

relations established by the narrator between the title of the book and the biblical references in which Jerusalem is accused for its profane impulses and reproachful desires, which allude to the experiences lived by the characters. The book title, both in its symbolic reach and its metaphoric line attached to a context of biblical exhortation, functions as an alert signal both within and outside the textual space. Interlocution is sought with theories by Jorge Luis Borges (2022), David Lodge (1998), José Pedro Machado (1993), Yves Reuter (2002) and Gutierre Tibón (1994), besides the Bible (1971), dictionaries and sites online.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Narrative. Espírito Santo. Andréia Delmaschio – *Ai de ti, Camburi*. Love Triangle – Literary Theme. Adultery – Literary Theme. Narrative – Proper names.

Recebido em: 1 de junho de 2026
Aprovado em: 3 de junho de 2026