

ANEL DE VIDRO: UMA NOVELA EM QUATRO CAPÍTULOS

ANEL DE VIDRO: A NOVEL IN FOUR CHAPTERS

Tania Yumi Tokairin¹

Universidade de São Paulo, Brasil

RESUMO: *Anel de Vidro*, primeira obra ficcional de Ana Luisa Escorel, publicada pela pequena editora Ouro sobre Azul, da qual é proprietária, foi eleito o melhor livro de 2014 pelo Prêmio São Paulo de Literatura, que, até então, nunca havia sido dado a uma mulher. Esse ineditismo revela, entre outras coisas, a pouca visibilidade da literatura produzida por mulheres no Brasil. Pretende-se, partindo desse aspecto negativo da realidade literária brasileira, analisar essa obra de autoria feminina que aborda o tema do casamento e da infidelidade, na qual voz da protagonista se sobrepõe às das personagens masculinas. No que tange à forma diferenciada da escrita escoreliana, analisaremos a sua natureza “minimalista”, optando, por esse motivo, em tratar o texto como uma novela, devido à sua extensão breve e concentrada. Sua potência estética, desenvolvida a partir de uma linguagem que é sofisticada e inteligível, reflete a extrema sutileza de uma escritura de detalhes precisos que lembram tanto a estrutura de um conto como de um poema, e permite criar intertextualidades com a poesia de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Por esse recorte, esta análise visa a valorizar a inserção decidida da autora, editora e designer gráfica Ana Luisa Escorel no mercado livreiro, através de uma narrativa que destoa da maior parte das obras

¹ Graduada em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas e em Letras Anglo-Portuguesas pela Universidade Estadual de Londrina - PR, Brasil. Possui Especialização em Literatura Brasileira e Mestrado em Estudos Literários, ambos pela Universidade Estadual de Londrina. Atualmente, é doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo - SP, Brasil. e-mail: taniatokairin@gmail.com

de ficção contemporânea produzidas no país, cujo domínio ainda é marcadamente masculino.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Luisa Escorel; ficção brasileira contemporânea feminina; narrativa minimalista; intertextualidade.

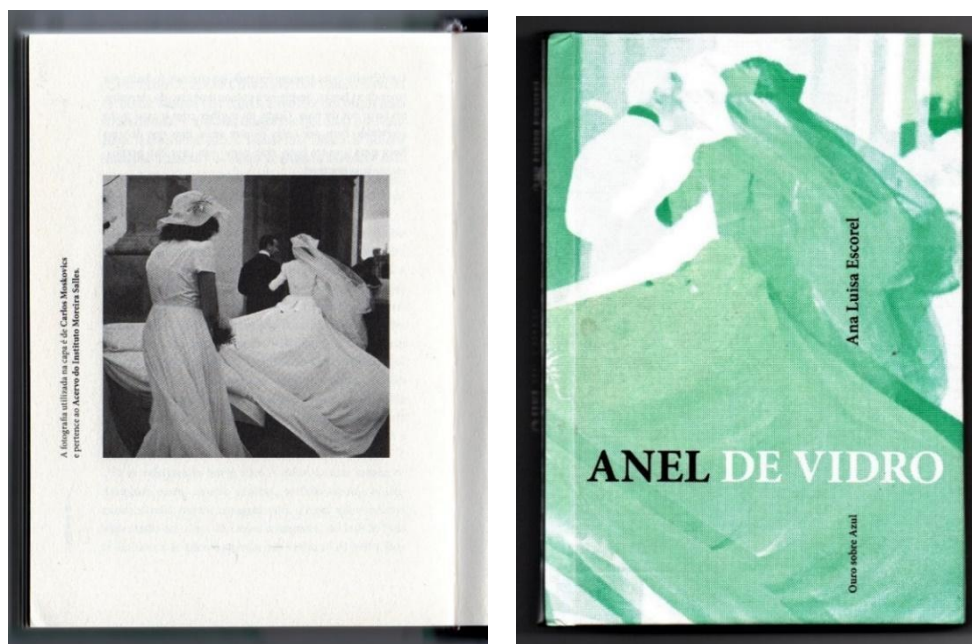
ABSTRACT: *Anel de Vidro*, Ana Luisa Escorel's first fictional work, published by the small publisher Ouro sobre Azul, of which she is the owner, was elected the best book of 2014 by the São Paulo Literature Award, which, until then, had never been given to a woman. This novelty reveals, among other things, the low visibility of the literature produced by women in Brazil. Based on this negative aspect of the Brazilian literary reality, the intention is to analyze this work of female authorship that addresses the theme of marriage and infidelity, in which the protagonist's voice overlaps those of the male characters. Regarding the differentiated form of Escorel's writing, we will analyze its "minimalist" nature, choosing, for this reason, to treat the text as a novel, due to its brief and concentrated extension. Its aesthetic power, developed from a language that is sophisticated and intelligible, reflects the extreme subtlety of writing precise details that resemble both the structure of a short story and a poem, and allows to create intertextualities with the poetry of Manuel Bandeira and Carlos Drummond de Andrade. Through this cut, this analysis aims at valuing the decided insertion of the author, editor and graphic designer Ana Luisa Escorel in the book market, through a narrative that disagrees with most of the contemporary fiction works produced in the country, whose domain is still markedly masculine.

KEYWORDS: Ana Luisa Escorel; contemporary Brazilian female fiction; minimalist narrative; intertextuality.

Introdução

Eu me considero meio démodé. Sou interessada pelo século XIX, pela narrativa, e isso está fora de moda.” (Ana Luisa Escorel. In: Claudio, 2016)

Filha de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, professores e críticos literários, a escritora Ana Luisa Escorel tem uma formação diversa da dos pais. Graduada em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, sua carreira profissional estava voltada exclusivamente à essa área, até publicar o seu primeiro livro de ficção – *Anel de Vidro*, em 2014, por sua própria empresa de design e editora, a Ouro Sobre Azul. Foi considerado o melhor livro daquele ano pelo Prêmio São Paulo de Literatura, que, até então, nunca havia sido dado a uma mulher. Para além da peculiaridade da premiação inédita, a autora realmente apresenta um perfil diferenciado da maioria dos escritores: iniciou sua carreira como ficcionista em uma idade considerada já avançada, tendo sido premiada, então, aos 70 anos. O curioso título da novela² foi buscado no passado, de uma conversa da autora com sua mãe, nos idos de 1950. Não por coincidência, trata-se da mesma época em que foi tirada a foto de um casamento no Rio de Janeiro, de autoria do fotógrafo Carlos Moskovics, que ilustra a capa do livro e cujo projeto gráfico é da própria escritora:



² Adota-se, neste caso, o termo ‘novela’ e não ‘romance’ considerando a extensão do texto ficcional, pois, no que concerne aos gêneros literários, não há regras definitivas, havendo constantemente transformações híbridas entre eles. Sabe-se que a novela é uma narrativa que está no limite entre o conto e o romance. Não se entra, aqui, no debate em torno da novela enquanto gênero televisivo (isto é, a telenovela), que tem parentesco com os folhetins do século XIX, com as novelas de rádio e, até mesmo, com as fotonovelas. O termo *novel*, em inglês, e *novela*, em espanhol, têm o mesmo sentido que o termo ‘romance’, em português, embora na crítica e teoria literária brasileiras, o termo fique restrito àqueles romances de menor extensão; da mesma forma que em francês, ‘*nouvelle*’, pode designar tanto a novela quanto o conto, sendo então, o termo *roman* utilizado para designar uma narrativa mais longa, como o romance.

Imagem 1: reprodução de fotografia de Carlos Moskovics utilizada para a criação da capa de *Anel de Vidro*.

Fonte: Escorel, 2014, p. 188.

Imagem 2: capa do livro *Anel de Vidro*, de Ana Luisa Escorel, desenvolvido a partir da fotografia de Carlos Moskovics. Fonte: Escorel, 2014.

Carlos Moskovics foi um fotógrafo brasileiro que se notabilizou por seu trabalho junto ao meio teatral e cinematográfico brasileiro. Seu acervo fotográfico pertence hoje ao Instituto Moreira Salles. Estes são os dados sobre essa fotografia de Moskovics, no *site* da IMS: “Casamento, provavelmente no Outeiro da Glória, c. 1950 Rio de Janeiro, RJ”.³

Ana Luisa Escorel revela em sua formação uma grande influência das artes visuais, que não se limita, portanto, à área específica do design. As apuradas sensibilidade e percepção do olhar, desenvolvidas através das relações pessoais e extraliterárias, vêm contribuindo para o campo da escritura. Existe, em seu trabalho, uma consciência do processo criativo como algo que permeia não só todas as fases construtivas da obra literária como também aquela que a antecede, extrapolando, assim, o espaço visível ao leitor. Analisando a trajetória e a produção da autora, verifica-se, apesar da tardia iniciação na escrita de ficção, uma qualidade que só se adquire com o tempo: sua aguçada educação estética voltada ao trabalho da escritura. Trata-se da visão de uma ‘escritora-designer’, que soube estabelecer elos criativos a partir do seu crescimento pessoal e afetivo ao longo da vida. Neste sentido, *Anel de Vidro* simboliza um início de carreira literária tardia, porém, extremamente significativa dentro do contexto atual da literatura brasileira. Como é ressaltado pela autora na epígrafe desta introdução, o seu interesse está no texto, em praticar a literatura a partir de um trabalho com a narrativa. Entende-se que, neste sentido, importa-lhe menos a estória a ser relatada do que criar uma textura narrativa pertinente e que, talvez, traga algo realmente original.

O casamento, enquanto tema literário, pode ser tão banal quanto desafiador a um escritor. Ana Luisa Escorel consegue equilibrar a atenção do leitor no que diz respeito ao assunto através da escolha dessa narração em quatro focos diferentes. Constata-se, então,

³ De acordo com informações disponíveis no site do Instituto Moreira Salles: “Carlos Moskovics (1916-1988) nasceu em Budapeste, Hungria. Ainda criança, emigrou com a família para o Brasil, chegando ao Rio de Janeiro em 1927. Aos 15 anos, começou a trabalhar como assistente de fotógrafo. Foi um dos mais ativos documentadores da vida elegante da então capital federal e um dos mais importantes fotógrafos do meio teatral da cidade até a década de 1960. Em 2004, seu acervo de mais de 150 mil imagens foi incorporado às coleções fotográficas do Instituto Moreira Salles.” Recuperado de: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-carlos-moskovics/>.

que desde a parte externa do livro, houve a preocupação em criar uma interação com o tema abordado na novela. Da imagem da capa ao título que dialoga com ela, não há nenhuma intenção em criar dúvidas quanto à questão do casamento enquanto tema da novela. A fotografia utilizada para a criação da capa é uma cena de casamento que chama a atenção pelo ângulo escolhido e pela ambiguidade que paira sobre as personagens da cena: não é possível dizer se se trata de um casal de noivos vistos de costas saindo da igreja, ou se são a noiva e o seu pai entrando para o início da cerimônia. Trata-se de um instantâneo que foge aos padrões das fotos tradicionais de álbum de casamento, considerando-se a época em que foi retratado, década de 1950. O fotógrafo capta um momento de lirismo e melancolia, que dá destaque à figura da noiva cuja cauda do vestido imprime um belo movimento no seu esvoaçar.

Assim, sintetiza a crítica Walnice Nogueira Galvão, no que diz respeito ao tema da novela: “Retrato mordaz e desencantado do casamento, ‘Anel de Vidro’ prima pelo temperamento analítico e passa ao largo tanto da predominância do gênero policial quanto da tradição regionalista.” (Galvão, 2014, p. 6). Quanto ao estilo de escrita, Galvão avalia o texto escoreliano como um romance “minimalista, ousado mas sóbrio.” (Galvão, 2014, p. 6). É válido lembrar que o estilo desenvolvido por Escorel em sua estreia literária já havia sido praticado em seu livro de memórias familiares, quatro anos antes, em *O Pai, a Mãe e a Filha* (2010), quando a autora desenvolveu uma espécie de ficcionalização⁴ das lembranças de infância através de uma narrativa em que a protagonista, no caso, ela mesma, é apresentada sempre em terceira pessoa, assim como as personagens da novela *Anel de Vidro*. É interessante notar que seu livro de memórias permite ser lido como um romance, inclusive pela sua extensão, um pouco mais alongada que o próprio ‘romance’ *Anel de Vidro*. Entende-se que a autora, isentando-se da narração em primeira pessoa em um livro de natureza autobiográfica está, por conseguinte, abrindo mão de uma voz mais pessoal, menos intimista e representativa daquela realidade narrada, aproximando a linguagem autobiográfica da linguagem utilizada mais comumente na ficção⁵, na qual a voz do narrador neutraliza e modela, em parte, a voz da personagem. Seria semelhante à voz de um outro autor, isto é, de

⁴ Ana Luisa Escorel enfatiza, em uma entrevista dada por ocasião de sua premiação pela novela *Anel de Vidro*, em 2014, que *O Pai, a Mãe e a Filha*, escrito em 2010 não tinha pretensões ficcionais, não obstante, ela confirme uma certa ‘organização’ dessas memórias infantis, as quais, sem dúvida, são permeadas pela fantasia: “Mas nessa primeira obra nada foi inventado. Tudo aconteceu. Só que ele foi organizado como memória de uma menina.” (Donasci, 2014).

⁵ Não se trata de ficção, mas de uma ‘aproximação’ do gênero não-literário ao literário, pela escolha do foco narrativo e da linguagem adotada pela autora.

um biógrafo relatando a infância de outra pessoa, uma voz externa. Como se verifica neste trecho de *O Pai, a Mãe e a Filha*:

Para a menina, o mundo se dividia entre crianças que sabiam brincar e crianças que não sabiam, pelas quais costumava ter um misto de compaixão e desprezo. Interesseira quando estava em grupo, cercada de amigos, não tinha paciência com o desajeitado que porventura se apresentasse. Sozinha, sem companhia, tentava alguma solidariedade, chegando a se empenhar honestamente na orientação do candidato. Sempre sem sucesso; brincar nunca foi coisa que se ensinasse: ou se sabia ou não se sabia. E, nesse sentido, a menina era exigente. (Escorel, 2010, pp. 23-24)

Em *Anel de Vidro*, Ana Luisa Escorel opta, novamente, por um narrador a princípio neutro em terceira pessoa, não comprometido como personagem, disso resultando uma linguagem mais sóbria e menos dependente de detalhamentos descritivos, bem como das ações e das características das personagens, mas, por outro lado, que permite ao leitor a complementação desses dados a partir da sua própria imaginação. Nesse sentido, entende-se quando Walnice Nogueira Galvão qualifica essa narrativa como um “romance minimalista”. Analisando-se aquele trecho do livro de memórias (cuja protagonista é uma menina) com um da novela (cuja protagonista é uma mulher), é possível criar um paralelo entre os modos narrativos adotados e a intenção da escritora em tirar da personagem uma certa autonomia na condução do texto:

Depois da separação correu atrás de quase tudo para mudar o curso da vida. Largou a carreira de mulher sustentada e desamarfanhando o diploma – Comunicação – saiu à cata de emprego pedindo daqui e dali aos conhecidos influentes. Afinal, desde o início dos tempos era por obra e graça de gente desse naipe mesmo que o globo terrestre se movia. Então depois de algum empenho dela e dos seus, acabou aceita no departamento de comercialização do produto, numa empresa pública da área da cultura, aprendendo a lidar com pessoas de certo modo menos previsíveis do que os empresários de médio, alto e altíssimo coturno entre os quais crescera, ouvidos ocupados por discursos sobre finanças, cotação de moedas – quantas! – e o desfiar das inúmeras estratégias para o bolso de

comissões. Temas recorrentes nos almoços, jantares, viagens à serra e passeios de barco em todos os fins de semana. (Escorel, 2014, pp. 15-16)

Constatam-se nas citações – a anterior (Escorel, 2010, pp. 23-24), da menina, extraído de um texto autobiográfico da autora, e essa última, da personagem de sua narrativa ficcional – que há, excetuando essas diferenças de gêneros literários, uma similaridade no tipo de foco narrativo escolhido pela autora, sendo, de fato, uma questão de ordem estilística. Seria, de um certo modo, o que ela própria diz em poucas palavras, à revista *Isto é*: “Não me sinto bem escrevendo em primeira pessoa.” (Claudio, 2016). Trata-se, sem dúvida, de um posicionamento que direciona a narrativa da novela. Ao dar preferência a um narrador neutro e não à narrativa em primeira pessoa, por exemplo, a autora abre mão de uma maior intimidade com as suas personagens, e destas com os leitores, modelando o tom e os contornos da narração literária a partir de uma perspectiva que seria externa à delas.⁶ Desse modo, a opção de uma narração em terceira pessoa pode neutralizar, em parte, as vozes das personagens. Na novela *Anel de Vidro*, observa-se que o foco narrativo é dado por uma voz externa à cena da trama, que, todavia, induz o leitor às mais variadas especulações em torno das vozes das personagens. Nesse aspecto, a crítica Walnice Nogueira Galvão avalia que: “O narrador gosta de pensar, de refletir, de argumentar, de ponderar várias hipóteses, de ver para onde vai aquilo que era latente ao eclodir.” (Galvão, 2014). Nota-se, nesta observação de Galvão sobre a posição do narrador em *Anel de Vidro*, que o benefício da neutralidade é a possibilidade de privilegiar as situações narradas e, assim, imiscuir-se sorrateiramente no desenvolvimento do enredo.

No espaço interno, portanto, a novela apresenta-se como um texto cuja linguagem se limita ao necessário, assemelhando-se à escrita de um conto. Externamente, ela é um objeto cuja aparência delicada, de dimensões reduzidas, condiz mais com a aparência de um livro de poesia que de prosa. No que diz respeito a sua estética textual, é um projeto autoral que visa tornar a obra uma espécie de unidade poética, onde o conteúdo, a forma e os seus sentidos estejam em consonância e equilíbrio a fim de produzir o efeito estético desejado, similar ao próprio trabalho desenvolvido pela autora na área de design gráfico, embora com intenção outra.

⁶ Pode-se dizer que um processo semelhante acontece na escrita de um texto acadêmico, quando o autor evita o texto em primeira pessoa (seja do singular ou do plural) em favor de uma possível neutralidade narrativa, evitando o tom intimista de ser uma ‘personagem’ em relação ao que está sendo narrado.

Abertura da novela: “O anel de vidro”, de Manuel Bandeira

Como boa desconfiada, pensei: se conseguir pegar um tema tão absolutamente banal como o casamento e fazer dele algo que tenha interesse talvez possa saber se sei realmente manejar a escrita. (Ana Luisa Escorel. In: Claudio, 2016).

O ANEL DE VIDRO

Aquele pequenino anel que tu me deste,
– Ai de mim – era vidro e logo se quebrou...
Assim também o eterno amor que prometeste,
– Eterno! era bem pouco e cedo se acabou.

Frágil penhor que foi do amor que me tiveste,
Símbolo da afeição que o tempo aniquilou –
Aquele pequenino anel que tu me deste,
– Ai de mim – era vidro e logo se quebrou...

Não me turbou, porém, o despeito que investe
Gritando maldições contra aquilo que amou.
De ti conservo na alma a saudade celeste...
Como também guardei o pó que me ficou
Daquele pequenino anel que tu me deste... (Bandeira, 1993, p. 74)

Manuel Bandeira, em seu primeiro livro de poesia – *A Cinza das Horas* (1917), apresenta este delicado poema intitulado “O anel de vidro”, que versa sobre a fragilidade das relações amorosas, simbolizado na imagem de um objeto que remete àquela cantiga popular⁷ na qual se fala exatamente de um anel que simbolizava a união de um casal, mas que, feito de vidro, fatalmente se quebrou e acabou, assim como o amor. Fatal, também, porém de um modo positivo, é o diálogo intertextual que há entre esses diferentes textos literários – a

⁷ Refere-se à conhecida cantiga infantil “Ciranda cirandinha”, que, curiosamente, fala de relações afetivas frustradas.

novela *Anel de Vidro*, de Ana Luisa Escorel, o poema de Manuel Bandeira e a cantiga popular: nos três casos, fala-se da decepção e da resultante frustração afetiva do ser humano diante da expectativa do ‘sucesso’ não alcançado no amor. No final do poema de Bandeira, constata-se pela voz poemática que os restos do anel de vidro quebrado são guardados como uma lembrança do passado, mas disso só lhe restou ‘o insignificante pó’ daquilo que antes era considerado ‘o amor’. Tal decepção já era esperada por esse sujeito lírico, visto que, na primeira estrofe, a expectativa de um grande amor não se equipara ao tamanho do diminuto anel. A promessa de eternidade daquele sentimento inicial não vinga, porque um anel feito de vidro não é feito para durar, e sempre haverá o risco iminente da queda e da consequente frustração da perda. Na novela de Escorel, cujo título é quase idêntico ao poema de Bandeira (excetuando-se o artigo definido, no segundo), o final é mais enigmático, embora também não fosse esperado um *happy end*. Em suma, não há final feliz na cantiga infantil, no poema bandeiriano ou na prosa escoreliana. É impossível a esses sujeitos líricos e personagens ficcionais “viverem felizes para sempre” como em algumas histórias propagadas na literatura infanto-juvenil ou pelas sublitteraturas, mais especificamente nos contos de fadas e romances adocicados, na tentativa de inculcar no leitor ingênuo a existência de uma ‘felicidade eterna’ também no plano real.

À parte, a questão temporal dos períodos literários específicos dentro da cronologia da história da literatura, seria necessário pontuar, aqui, que existem muitos romances igualmente ‘adocicados’ dentro do cânone literário brasileiro, demonstrando que, ainda que representem a leitura de uma determinada época, delimitada por alguma tendência, como a do romantismo, por exemplo, acabam por representar a figura feminina de uma forma limitada e idealizada, dentro de padrões estabelecidos social e culturalmente, sem considerar, no contexto da ficção, o papel feminino e as suas reais ambições, desejos e necessidades dentro da sociedade, que não se resumiria apenas ao típico ‘final feliz’ das telenovelas reproduzido até os dias atuais. Comparando-se, então, o texto bandeiriano ao escoreliano, constata-se uma abordagem temática parecida em torno das frustrações afetivas do sujeito lírico do poema e das quatro personagens da novela, permitindo a intertextualidade para além da semelhança dos seus títulos. A voz que inicia a novela *Anel de Vidro* é a da protagonista. O foco narrativo relata menos a crise do casamento dessa personagem do que uma crise interna que a atinge de tempos em tempos, e que revela a sua insatisfação diante dos seus parceiros e casamentos. É o que se pode observar já nas primeiras páginas:

– O que eu estou fazendo aqui? – as palavras sopradas de fora para dentro, ela meio submersa e o aperto na boca do estômago. Dias depois fez as malas pegou o menino e foi-se embora para perto das irmãs, do pai, da mãe e da única cidade onde sabia viver: a sua. Não houve apelo nem promessas que adiantassem. Não queria e estava acabado. Tudo acabado.

Vida refeita, casamento novo, o filho crescido criado por um pai que não era dele, e mais uma vez a falta de alguma coisa que a moça não sabia o que fosse. Sentimento familiar sete anos depois, batendo na mesma altura do corpo em horário de sol a pino. Olhou fixo do mar para a areia retomando o ângulo seu conhecido. Fora, apenas nariz, olhos e parte da cabeça. Era como se punha, sozinha, estranhada de tudo, observando, dentro d'água, o que estava próximo, escapar: o segundo marido, os amigos, a camaradagem com a irmã caçula, com os ambulantes da praia, aplainados, uma a um, pela inelutável sequência de todos os dias.

– Saco!

O primeiro casamento havia sido um amontoado de frustrações. Das escapadelas do marido invariavelmente seguidas da mesma justificativa – por que esse estardalhaço? não significou nada, poxa, foi um impulso, nem sei a cor dos olhos dela! – até o convívio difícil com a sogra diante de quem o filho se comportava como um basset amestrado. (Escorel, 2014, pp. 9-10)

Constata-se, então, nesse relato inicial da novela de Ana Luisa Escorel, a sensação incômoda de que o que se seguirá não será uma sucessão de fatos alegres nem empolgantes que se enquadrem em uma perspectiva romântico-erótica, por exemplo. A abordagem dada pela autora ao casamento, embora trate de relações amorosas e suas implicações sexuais, como a infidelidade conjugal, não explora o erotismo como mote a fim de entreter e prender a atenção do leitor. Há, de forma bastante discreta e objetiva, alguns momentos pontuais em que o sexo aparece, os quais servem para dar sentido à trama, mas não para tornar o texto mais atrativo. As descrições são básicas e têm a função de dar a verossimilhança necessária à estória. O tema da traição do ponto de vista da mulher, como é retratado nessa novela, não só por que fora escrito por uma mulher, mas também por dar foco a uma protagonista que trai o marido, traz consigo a necessária atualização da questão: não existem diferenças morais entre um homem e uma mulher que traem seus pares, porque ambos são personagens que tentam, inutilmente, alcançar algum tipo de felicidade ou prazer, ou seja, algo bem

próprio do ser humano dito real. E, em ambos os casos, a frustração é certa, visto que nenhuma relação afetiva, amorosa ou sexual acontece entre seres perfeitos como nos contos de fadas, onde a relação entre o bem e o mal é bem definida. Seria interessante, neste ponto, comparar a abordagem do tema do adultério feminino em *Anel de Vidro* com um caso célebre dentro da literatura mundial, o de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Em uma análise desse romance francês, a pesquisadora Ligia Chiappini Moraes Leite tem a observar que:

(...) se trata de uma história muito simples; no fundo, mais uma história de adultério como tantas que alimentaram e alimentam a literatura de todos os tempos e de todos os lugares. Emma Bovary não tarda a entediar-se com a vida sem graça e sem emoções de mulher casada com um médico do interior, pessoa medíocre, sem grandes sonhos nem grandes ideias, completamente integrado no contexto também medíocre de uma pequena cidade. Assim, Emma acaba arranjando um amante, desiludindo-se e arranjando outro, e, finalmente, arruinada, endividada e doente, morre, deixando Charles ainda mais apático do que antes, incapaz de reação alguma diante da descoberta do adultério. (Leite, 1997, p. 36)

O que teria mudado, na visão da sociedade, no que tange à questão do adultério feminino, desde o exemplo literário de Emma Bovary até o da personagem de *Anel de Vidro*? Talvez, nada. O julgamento moral continua mais favorável aos homens e mais condenatório contra as mulheres, mostrando que a sociedade continua vivendo sob uma ótica majoritariamente masculina, inclusive pelas próprias mulheres, cuja maioria parece ainda coadunar com tais critérios notadamente patriarcais. Entende-se que os seres humanos são, por natureza, falhos e imperfeitos, especialmente quanto ao seu caráter; então, criar ou alimentar no leitor o desejo utópico da ‘felicidade eterna’ através da literatura, soa como um ato desumano e desonesto, posto que não seria uma atitude humana e nem visaria ao senso de honestidade necessário às obras artísticas. A utopia do “final feliz” é uma idealização que parece ingênua, mas que, na verdade, esconde a contínua manutenção da dominação masculina como uma ideologização baseada nos interesses financeiros, os quais mantêm o seu poder. Por isso, Ana Luisa Escorel mostra-se uma autora perspicaz, com uma visão de mundo diferenciada, a qual consegue transpor para a sua narrativa de uma forma consistente e convincente.

A novela *Anel de Vidro* trata das relações afetivas no mundo contemporâneo, permeáveis a constantes mudanças sentimentais e comportamentais, onde o casamento, enquanto forma institucional, está tão desgastado quanto o que se entende por ‘amor’. Esse sentimento, tão valorizado na sociedade burguesa, vem perdendo espaço entre as prioridades dos indivíduos, na mesma medida em que é, contraditoriamente, supervalorizado como ‘mercadoria’, especialmente em um mundo cada vez mais tecnológico e, conseqüentemente, mais favorável às inconstâncias afetivas e sexuais guiadas pela virtualidade da Internet, por exemplo. No enredo da novela, contudo, não se explora essa questão do uso da tecnologia entre as personagens, pois elas ainda parecem viver entre as décadas de 1980 e 1990, comunicando-se basicamente através de cartas e ligações que se supõe serem somente por telefonia fixa. Nesse contexto cronológico ficcional criado pela autora, pode-se afirmar que ela descreve os relacionamentos afetivos de uma forma bastante semelhante ao que se vê na realidade das sociedades contemporâneas ocidentais, onde as relações afetivas não são duradouras e as fragilidades humanas são expressas de forma banal através dos meios de comunicação virtuais, como as redes sociais e os aplicativos de mensagens usados através da telefonia celular. Não se trata, nesse sentido, de dar um valor maior ou menor a tais mudanças, ou de classificá-las como boas ou ruins para a sociedade, mas de analisá-las a partir de uma perspectiva literária, qual seja, a de um texto produzido por uma mulher em pleno século XXI.

O amor, ao que parece, desde sempre foi um mero produto de consumo, devidamente idealizado pela sociedade, a fim de ocupar o tempo dos indivíduos e trazer às suas vidas algum tipo de sentido que transcendesse aquilo que é rotina diária de um ser normal. Essa espécie de desconforto em relação ao sentido do amor e do casamento é notório e transparece na forma como são narrados os pontos de vista das quatro personagens da novela. Segundo o comentário da jornalista Priscila Campos: “Escorel afirma que se relaciona com as perturbações retratadas no livro de forma triste. Através de uma linguagem austera, a escritora consegue, claramente, transportar tal desgosto ao longo de todos os relatos” (Campos, 2015).

Composição 4x4: uma novela com quatro personagens em quatro capítulos

*Como o efeito a ser alcançado orienta o processo de criação da obra?
Como se relacionam o conteúdo e a forma do poema num determinado
gênero? (Pedro Süsskind, prefácio, in: Poe, 2011, p. 11).*

Toda a composição de *Anel de Vidro* mostra o cuidado e o esmero da escritora Ana Luisa Escorel para com os detalhes artístico-literários da sua produção, onde forma e conteúdo estão imbricados em harmoniosa e inteligente organização. Ela propõe uma novela dividida em quatro capítulos distintos, bem equilibrados em relação ao número de páginas destinadas a cada um deles, cujo quarteto de focos narrativos relatam os fatos vivenciados pelas personagens. Essa divisão chama a atenção pela alternância de personagens femininas e masculinas, totalizando dois casais que têm as suas vidas interligadas por um caso extraconjugal entre dois dos seus componentes. De uma forma objetiva, como é o seu próprio estilo de escrita, Ana Luisa Escorel resume o enredo da obra da seguinte maneira: “— Trata-se de uma circunstância de traição conjugal que gera quatro visões sobre o fato. Existe a experiência de cada um dos envolvidos (a mulher que seduz, o homem que é seduzido, e a mulher e o marido traídos) a respeito da situação.” (Abos, 2014). Os tempos vivenciados pelas quatro personagens, em seus respectivos capítulos, são os mesmos. Nenhuma delas recebe nome, sendo então chamadas pelas categorias às quais pertencem, termos genéricos como: “moça”, “rapaz”, “assessora”, “chefe”, “marido”, “mulher”, entre outros. Nesse sentido, para o leitor, elas são como ‘personagens anônimas’, sendo possível distingui-las apenas a partir das descrições de suas características físicas, psicológicas, modos de vestir e agir descritos pelo narrador, que, no entanto, não são suficientemente ricas em detalhes. Em todo caso, são marcantes algumas passagens onde as descrições do vestuário das personagens ocupam um espaço de destaque, nas quais se observa a objetiva intenção do narrador em delinear as suas personalidades e seus próprios caracteres através das suas roupas. Este discreto, porém, peculiar interesse nas vestes das personagens, remetem à influência dos estudos de Gilda de Mello e Souza em torno das questões da roupa, da moda, e das caracterizações das personagens literárias na literatura.⁸ As personagens são heterossexuais, sujeitos pertencentes às classes média e alta brasileiras, deduzindo-se que

⁸ Em um de seus ensaios mais interessantes, intitulado “Macedo, Alencar, Machado e as roupas” (Souza, 2005, p. 73-89), Gilda de Mello e Souza analisa as descrições das vestimentas de algumas das personagens criadas por esses renomados ficcionistas brasileiros, observando as intenções dos autores nas escolhas das roupas das personagens de acordo com as situações em que elas estão inseridas nas obras. Em sua tese de doutoramento, ela abordou o tema da *Moda no Século XIX*. E foi publicado pela editora Companhia das Letras o seu livro *O espírito das roupas: a moda no século XIX*.

são de etnia racial majoritariamente branca, ou seja, seguem um padrão bastante conhecido dentro da sociedade. Note-se que é o padrão mais explorado visualmente pelas mídias e meios de comunicação, por ser orientado, basicamente, por uma cultura cujo domínio econômico ainda pertence à uma determinada classe social e política brasileira privilegiada. Uma possibilidade de estudo, nesse sentido, seria tentar entender até que ponto essa escolha da autora permite uma leitura crítica sobre a sociedade brasileira contemporânea em seus aspectos sócio-políticos atuais.

Em relação ao tempo e ao espaço, deduz-se que a narrativa acontece em uma época ainda recente, talvez entre as décadas de 1990 e início do novo milênio, devido à falta de referências à tecnologia de informática e telefonia celular. As poucas menções aos meios de comunicação, restringem-se ao telefone (fixo) e à troca de cartas. Os lugares também não são nomeados, mas sugeridos, e imagina-se que a cidade principal seja o Rio de Janeiro, havendo ainda situações em outros locais que poderiam ser deduzidos como a cidade fluminense de Niterói, as capitais estrangeiras de Nova York ou Londres, e, provavelmente, algum pequeno município da região serrana fluminense. A narrativa é dada exclusivamente em terceira pessoa⁹, sendo que esse narrador não é uma personagem e nem interfere na trama; aparentemente, ele é neutro e onisciente, embora imprima em sua voz muita proximidade com as personagens, como no início da novela, quando coloca em destaque o pensamento da personagem:

A praia era outra – areia áspera, ondas frias –, o litoral, o mesmo. Apenas muito abaixo na imensa costa amparada pelo mar. Tempos atrás sensação parecida: imersa até as narinas na água morna, filho pequeno, e o marido lá com os amigos sobre os grãos macios, textura de pó de arroz. Olhando o grupo de longe, descolou no intervalo de um relance daquela sina atrelada ao casamento recente:

– O que que eu estou fazendo aqui? – as palavras sopradas de fora para dentro, ela meio submersa e o aperto na boca do estômago. (Scorel, 2014, p. 9)

⁹ Sobre esse tipo de escolha narrativa, a pesquisadora Beth Brait considera que: “O fato da narrativa ser conduzida em terceira pessoa não implica necessariamente personagens mal ou bem construídas (...) e aponta para a verossimilhança interna da obra. (...)”

A apresentação por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e muito eficaz, dependendo da habilidade do escritor que o maneja. Num certo sentido, é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor” (Brait, 1985, p. 55).

Esse narrador apresenta, portanto, os quatro pontos de vistas diferenciados dentro da trama da novela, acompanhando de perto o que seria o ‘fluxo de consciência’ dessas personagens e as suas ações. Embora não interfira no desenvolvimento da trama, como foi observado anteriormente, ele tece comentários que complementam as cenas (como no excerto citado acima) ou os diálogos. Estes últimos, inclusive, são bem pontuais e escassos dentro do texto, e parecem apenas determinar algumas ‘situações-chave’ dentro do enredo. Nesse sentido, o diálogo é um recurso utilizado de modo bastante estratégico pela ficcionista, e funciona esteticamente dentro do ritmo da narrativa, algo que é mais comum ao gênero da poesia do que à prosa. A respeito da característica peculiar de uma certa ‘imprecisão premeditada’ na sua construção narrativa, Ana Luisa Escorel argumenta:

A razão pela qual eu não dei nome aos personagens e nem aos lugares, é que tanto uns quanto outros me interessavam muito menos do que as circunstâncias que eles estavam vivendo. Eu diria que essas situações são os personagens principais do livro, na medida em que os narradores não foram tratados com preocupações psicológicas, e nem as emoções deles me atraíam. O que me interessou em *Anel de Vidro* foi refletir acerca dos contextos muito corriqueiros vividos pelos personagens. (Campos, 2015)

É muito significativo o comentário da autora acerca da importância que ela dá às situações vividas pelas personagens da sua novela, mais que aos próprios contornos psicológicos e emocionais que ela poderia ter desenvolvido a fim de dar maior profundidade e introspecção ao perfil de cada uma delas. A partir dessa afirmação valiosa, ela indica qual seria o seu caminho na sua construção ficcional em direção a uma determinada finalidade estética literária. A estrutura formal de *Anel de Vidro* segue, em consequência disso, um traçado linear muito bem definido em uma composição de 4x4: um quarteto de vozes em quatro capítulos. Segue-se daí o desenvolvimento da sequência de quatro diferentes focos narrativos, imprimindo uma peculiar polifonia de vozes, contudo, cada qual em seu espaço predeterminado, evitando, assim, quaisquer confusões entre elas. Inclusive, não seria exagero dizer que as quatro partes poderiam ser lidas como contos autônomos, caso não integrassem uma novela. Abre o livro a narração da personagem principal, que é feminina e, aparentemente, é quem conduz os acontecimentos das demais personagens. Depois dela, entra uma das duas personagens secundárias masculinas, e, após, a segunda personagem

feminina, também cumprindo um papel secundário dentro da ação da novela. Finalizando esse conjunto de quatro capítulos, há a voz do último homem dentro do texto, que é o antagonista masculino da protagonista, cuja participação é essencial para o desenvolvimento do enredo porque é quem dará sentido à sequência das demais narrativas, fechando a trama. Entende-se, assim, que essa última personagem traz consigo aquela ideia de estrutura prévia dentro da composição literária, pensada por Edgar Allan Poe no seu ensaio crítico *A Filosofia da Composição*, na qual o autor argumenta que o todo escritor consciente do seu labor deveria começar a escrever o texto exatamente pelo seu final, o que seria, no seu entender, uma das chaves para o sucesso compositivo de um poema (em seu caso específico, do célebre “O corvo”). Por conseguinte, na presente análise, estende-se a tese de Poe para o contexto da novela escoreliana, à qual identificar-se-ia uma similaridade formal com o gênero da poesia e com a estruturação do conto, um tipo de texto ficcional ao qual também seria possível aplicar essa ideia e com o qual a novela *Anel de Vidro* apresenta um híbrido parentesco.

A divisão da novela, esquematizada como uma forma fixa, lembra o gênero da poesia, como se as quatro partes fossem rimas que se completassem. No caso, poderiam ser rimas alternadas ou cruzadas – ABAB – pensadas como uma alternância das vozes femininas e masculinas, na formação de dois pares de casais. A primeira delas, a protagonista, mantém relações com a segunda, que é o seu amante, e com a última que é o seu marido, formando-se, assim, um triângulo amoroso. A terceira voz, foco narrativo da esposa do amante da protagonista, mantém relação apenas com seu marido e formam um casal em crise. Seguindo outra possibilidade de leitura esquemática poética, o desenho das quatro partes da novela seria, também, a de um casal entre outro casal, como nas rimas interpoladas que são entremeadas por rimas emparelhadas – ABBA. Pode-se analisar, a partir desse raciocínio, que o texto é trabalhado em um esquema de quatro focos narrativos que mantêm relações entre si – ABAB e ABBA –, pensados esteticamente como em um poema, cujas formas fixas foram mentalmente pré-estabelecidas pela autora, resultando em uma construção semântica híbrida passível de ser analisada em uma perspectiva que ultrapassa o espaço prosaico. Quanto à sonoridade dessas quatro vozes ou pontos de vistas, pode-se dizer que, a primeira e quarta vozes são acentuadamente mais fortes em relação à segunda e terceira vozes, que estão entre eles. Do ponto de vista da criação literária e também do leitor, elas são mais significativas porque marcam o início e o fim da novela, sua abertura e fechamento; são

partes cruciais dentro do enredo, nas quais encontram-se momentos de expectativa, tensão, relaxamento, conclusão, decepção ou surpresa.

Definitivamente, o final de *Anel de Vidro* é capaz de provocar sensações extremas (da decepção ao espanto), mas, certamente, não causa indiferença nem relaxamento ao leitor. Pelo contrário, pode-se ficar entre indignado e angustiado, com uma sensação de mal-estar psicológico reverberando por algum tempo. Por ser uma obra ficcional curta, os recursos artísticos e literários utilizados pela autora remetem aos do conto¹⁰, e é por esse motivo que ao eleger a concisão como um estilo minimalista, como observa a crítica Walnice Nogueira Galvão, o final torna-se um ‘ponto-chave’, senão o principal, para o acabamento perfeito da obra, seguindo o raciocínio do escritor Edgar Allan Poe em sua *Filosofia da Composição*.

Desfecho da novela: “Vermelho”, de Carlos Drummond de Andrade

É bastante óbvio que todo enredo, que mereça este nome, deve ser elaborado até o fim antes que o autor escreva uma só linha. Só tendo em vista, constantemente, o final da história é que podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causa, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom, apontem, o tempo todo, para o desenvolvimento da intenção. (Poe, 2011, pp. 17-18)

Intrigante, o final da novela de Ana Luisa Escorel deixa uma sensação de dúvida e de corte abrupto. A violência se faz presente, mas não é um fato que se comprova claramente pelo foco narrativo. Há apenas a sugestão, a insinuação de um ato de crueldade moral e física. Ao mesmo tempo, esse desfecho depende muito mais da posição do leitor do que do próprio narrador. É como se este e, por conseguinte, o próprio autor da obra, perdesse o direito de concluir um final definitivo e inquestionável. Os pesquisadores Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, mencionam a possibilidade de o autor considerar, em seu processo criativo, a existência de um leitor “possível”, o qual seria, simultaneamente, um ser “implicado” e “virtual” no espaço do texto literário. Eles argumentam que:

¹⁰ Apoiando-se das teorias de Tchekhov, a pesquisadora Nádia Battela Gotlib explica que a “compactação” da narrativa é característica do gênero conto: “‘Porque é a compactação que torna vivas as coisas curtas’ (...). Naturalmente que, para conseguir compactar os elementos do conto, ou apresentá-los com concisão, o autor tem de controlar a tendência aos excessos e ao supérfluo. O autor tem de se conter.” (Gotlib, 1988, p.43).

Como observa Genette, (...), “... o leitor implicado, na cabeça do autor real, é a ideia de um leitor *possível*” (...). Assim se acentua a condição virtual do *leitor implicado*, condição que leva Genette a propor que ele seja designado como *leitor virtual*. Que o leitor real corresponda ou não ao *leitor implicado*, é uma possibilidade que escapa ao controle do autor; do mesmo modo, confundi-lo com o *narratário* seria conferir-lhe o estatuto de entidade ficcional, e eventualmente atribuir-lhe contornos definidos que, enquanto figura virtual, o *leitor implicado* não tem. O *narratário* citado no enunciado das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de M. de Assis, detém desde logo o estatuto de *leitor fictício* com a existência que é própria dos elementos que integram um *mundo possível*, enquanto o *leitor implicado* subsiste como mera virtualidade. (Reis; Lopes, 1988, p. 54)

Por essas explicações, entender-se-ia que o autor real pode levar em consideração, em seu processo de criação da obra literária, a figura virtual do leitor como participante no ‘espaço flutuante’ do texto, alguém com o direito e também o poder de interferir nesse texto a partir das suas próprias leituras pessoais e interpretações críticas, tornando o texto, assim, uma obra verdadeiramente “aberta”, nos moldes estabelecidos por Umberto Eco¹¹. Nesse sentido, o escritor tem consciência do fato de não ter o controle absoluto da obra, visto que o leitor possível está em um espaço virtual que extrapola o da ficção. Efeito parecido acontece através da narrativa de *Dom Casmurro*; fica em suspensão a questão que somente o leitor poderá responder consigo mesmo: Capitu traiu ou não Bentinho? Eis a dúvida que Machado de Assis perpetuou em sua literatura. De modo similar, Ana Luisa Escorel deixa para o leitor a conclusão da estória de *Anel de Vidro*, como uma forma de incógnita literária ou reticências. Esse final aparentemente inconcluso, lembra não só a estruturação de um conto, como a composição de um poema, cujo verso final não significa a conclusão de uma ideia, e sim o surgimento da suspeita, do questionamento e da reflexão. Trata-se de um momento trabalhado com extrema habilidade pela escritora, onde a ficção consegue alcançar seu clímax por meio de uma narração que mescla a consciência e a inconsciência dos atos da personagem, do marido da protagonista, que ganha, nas páginas finais, uma nova dimensão dentro da trama, dramática e digna de um final cuja explicação é a própria dúvida.

¹¹ Referimo-nos às ideias postuladas pelo estudioso Umberto Eco em *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (São Paulo: Perspectiva, 1997).

Essa estratégia narrativa sugere, ainda, muitas leituras interpretativas. Aqui, vislumbramos uma relação intertextual com um poema de Carlos Drummond de Andrade, cuja temática, que surge do cotidiano rural, não impede a violência e a dramaticidade presentes nas situações mais ordinárias da vida:

VERMELHO

O frango degolado
e sua queixa rouca,
a rosa no ladrilho
hidráulico, formando-se,
o gosto ruim na boca
e uma trova mineira
abafando o escarlate
esvoaçar de penugem
saudosa de ser branca.
Pinga sangue na xícara:
a morte cozinheira. (Andrade, 1962, p. 26)

O título do poema deixa claro o tom dramático pretendido pelo autor. A cor vermelha apresenta significados ambíguos, pois tanto permite uma leitura positiva quanto negativa. Nesse caso, o sentido emanado é absolutamente negativo, pois impõe uma cena visualmente dramática, simbolizando a morte como um ato criminoso, cruel e sangrento. Matar um animal para ser servido em um prato culinário que tem por objetivo alimentar as pessoas é uma atitude corriqueira, e essa banalidade transforma-se, no poema drummondiano, em um ritual cruel e melancólico, do qual o sujeito lírico se furtará ao degustar a comida que lhe será servida. Com efeito semelhante, Escorel trabalha os momentos finais da sua novela, imprimindo um tom dramaticamente avermelhado e sanguinolento à cena imaginada pela personagem do marido. Na antepenúltima página, o drama da última personagem narrada em *Anel de Vidro* – o marido traído pela protagonista da novela, repete dentro de si, passo-a-passo quais seriam os motivos que teria para justificar um ato vingativo e cruel contra a mulher que o traiu:

E agora? Ia ter que mudar tudo, outra vez? Viver longe do enteado? Tinha visto aquele menino crescer! Fora a paciência com os distúrbios de melancolia que a desestabilizavam periodicamente, culpando-se, talvez, por ter afastado o filho do convívio com a família do pai. E o carinho que dera à criança, anos a fio, por acaso não contara para nada na hora dela embarcar num desvio daqueles?! Era pai melhor que o pai! Não vê que ela encontrava outro igual! E como ia viver longe do perfume, sorriso doce, dos olhos longos, daquele andar macio? Se fosse para seguir o manual de onde nascera dava um tiro na testa. Dela. Ou, aceitando a sugestão da natureza, enterrava fundo uma adaga bem afiada no rasgo da vagina e ia subindo firme, atravessando a barriga e tórax até o pescoço, com ligeira alteração de curso – para a esquerda, ou para a direita, tanto fazia – até chegar na carótida. Depois largava, estendida, se esvaindo na poça vermelha, estrebuchando até a última gota e saía ileso. Legítima defesa de honra. (Escorel, 2014, p. 185)

No trecho, acima, o leitor deduz que são apenas conjecturas, ideias que lhe passam pela cabeça, impactado pela traição, inimaginável e injustificável a seu ver, visto que se reconhece como um marido e pai perfeito. Toda a culpa da infidelidade recai, então, na mulher, nas suas instabilidades emocionais, na sua fraqueza de caráter e, até mesmo, na sua beleza, que tanto o atraía. Antecedendo a descrição hipotética de como poderia matar a mulher que o traiu com o próprio chefe, ele discorre sobre quão bom ele fora como marido e padrao, soando, inclusive, como uma forma de argumentação junto ao leitor, tentando justificar um ato que é considerado criminoso perante à sociedade como uma defesa de seus direitos de ‘marido traído sem justa causa’. Causa impacto a maneira detalhada como é descrita a cena de um possível homicídio. Comparando-se com a imagem visualizada no poema de Drummond, é possível verificar a dramaticidade das cores em consonância com a violência dos atos em ambos os casos: “e uma trova mineira / abafando o escarlate / esvoaçar de penugem / saudosa de ser branca. / Pinga sangue na xícara: / a morte cozinheira” (Andrade, 2015, p. 327); “Depois largava, estendida, se esvaindo na poça vermelha, estrebuchando até a última gota” (Escorel, 2014, p. 185). São situações parecidas de morte, isto é, são dois seres vivos imaginariamente mortos, cujo diferencial encontra-se no fato de que a mulher morta acaba sendo equiparada a um animal qualquer por esse homem que pretendia apenas “defender a sua honra”. Uma banalidade como matar um frango a fim de

satisfazer um desejo momentâneo. A capacidade criativa e sensível do poeta em transformar uma situação ‘banal’ em algo tão dramático, intenso e melancólico, enobrecendo a vida do animal abatido, contrasta-se com a intenção de Escorel, quando o narrador descreve a cena, trazendo à tona a capacidade ‘humana’ de destruição e morte, de enxergar o outro como um animal a ser morto com técnica minuciosa e com frieza, como em um abatedouro. A forma sintética e, ao mesmo tempo, minuciosa na escolha das palavras, são grandes trunfos dessa linguagem minimalista e potente praticada pela autora. Quando ela fecha o período com a frase (na verdade, um clichê da linguagem jurídica e policial) – “Legítima defesa de honra” – é como se aquilo, que era só uma hipótese, se transformasse na mais cristalina afirmação de um ato a ser praticado, e de forma consciente. A partir daí, então, sucedem-se os ‘minutos finais da novela’, que dá uma reviravolta inesperada para espanto do leitor. Nada mais é morno na narrativa, o contraste entre as vozes anteriormente narradas e a voz desse homem traído, ‘apunhalado’ pela mulher que amava, torna-se tão amarga e vingativa quanto enigmática. Não é mais o bom moço que conseguiu elevar o seu status social trabalhando e estudando que fala, mas um outro eu que emerge no texto, humilhado pelo fracasso da relação conjugal, antes tão idealizada:

Estava resolvido: juntava alguma coisa – pouca, muito pouca – e ia embora, nunca mais a mulher ouvia falar dele. Deixava o emprego, a cidade, e num passe de mágica liquefazia contra o primeiro vento forte das tempestades que assolariam aquele verão. Depois se despejava na horizontal – enxurrada pelo meio fio – até bater no mar. Pena. Para os parentes, os amigos, a mulher e ele formavam uma entidade: sempre juntos, trabalhando no mesmo setor, companheiros em todos os temas e ocasiões, opinião semelhante acerca de quase tudo. Anos de convivência estreita alargando de maneira conveniente o horizonte de ambos um na direção do outro, em sentido inverso e complementar. (Escorel, 2014, p. 186)

Percebe-se claramente que o tom, nesse trecho, é menos intenso e dramático que na citação anterior. Há rancor e mágoa, mas a hipótese de suicidar-se não soa tão estimulante (nem verossímil) quanto a ideia de matar a própria mulher. Assimila-se, nesse fragmento, como o narrador é utilizado pela autora, como bem analisa Walnice Nogueira Galvão em sua crítica à novela de Escorel: “O narrador gosta de pensar, de refletir, de argumentar, de ponderar várias hipóteses, de ver para onde vai aquilo que era latente ao eclodir. Até a

crueldade usa luvas de pelica.” (Galvão, 2014). O que separa o excerto acima (que se encontra na penúltima página do livro) do desfecho da novela, são apenas poucas linhas. E, apesar disso, paira a incógnita. A trama ganha ares de suspense quando menos se esperava tal sensação. O foco narrativo, protagonizado por essa voz masculina, domina por completo e se contrasta enfaticamente com as vozes narradas anteriormente, porque revela um indivíduo do qual não se esperaria uma reação desequilibrada. E, por outro lado, trata-se da personagem cujas mudanças foram mais significativas dentro do ambiente social que permeia a novela: ele teve uma ascensão social que o diferenciava da dos demais, os quais já pertenciam àquela mesma classe econômica à qual ele se juntara. Completando a sequência final da novela, e seguindo a intertextualidade com o rubro poema drummondiano, a narração fechada desloca a atenção para os pequenos detalhes que atraem a atenção do leitor, gerando suspense:

O ar refrigerado havia feito o calor da sala arrefecer. Apanhou pasta, casaco, gravata, os dois sapatos e, deixando o sofá, tomou coragem para chegar até o quarto. Jogou tudo em cima da cama, os sapatos, no tapete. Sem se dar conta de que a opressão não vinha só do peito, mas também do calor intenso boiando no cômodo fechado por mais de 24 horas, despiu-se e entrou debaixo do chuveiro, no boxe cor de rosa. Gosto da mulher com o qual tinha convivido bem por cerca de sete anos, mas que de uma hora para outra batia nele como um capricho praticamente insuportável. (Escorel, 2014, p. 187)

Por conter poucos detalhes descritivos, constata-se que a linguagem se torna mais fechada e os sentidos menos óbvios ao leitor. A sofisticação da narrativa escoreliana atinge o auge da brevidade e da concisão em prol de um desfecho cuja lapidação poética atinge um efeito enigmático e nauseante. E o impacto desse efeito, prolonga-se. Há, de fato, algo que leva à suspeita da morte da mulher. Não fica evidente que ela tenha chegado da viagem de fim de semana e discutido com o marido, nem que ele a tenha matado, conforme o seu instinto de marido traído. Observando-se que, esse trecho poder-se-ia ser suprimido como uma forma de ‘apagamento’ da memória do marido. Entretanto, se o narrador não explicita tal suspeita, ele a insinua. A autora deixa uma brecha para tal suposição pelo uso sugestivo

da elipse¹², de forma bastante discreta. E, isto abre a possibilidade de um final realmente digno de uma estrutura pautada pela *Filosofia da Composição* de Poe.

As funções da elipse dentro de um texto literário são específicas, e, de um modo geral, entende-se que ela sirva como uma espécie de corte ou omissão de um trecho significativo dentro do sentido da narrativa, que funciona, na verdade, para enfatizar ou valorizar aquilo que fora omitido. De certa forma, assemelha-se à função da pausa na poesia, cujo objetivo tem a ver com o ritmo que é pretendido, mas que também pode influir nos sentidos do conteúdo do poema. No caso da poesia, essa pausa ou corte pode ser dada de modos variados, como pelo procedimento do *enjambement*¹³, por exemplo. Conforme explicam Carlos Reis e Ana C. M. Lopes, “a *elipse* finge omitir o que afinal deixa entrever”, e, dentro desse raciocínio impetrado ao leitor, “a elipse tem que ver quase sempre com a atitude que o narrador adota em relação à história, por cuja organização e relato é responsável” (Reis; Lopes, 1988, p. 244). É o que se verifica na narração final em *Anel de Vidro*, quando a personagem do marido traído sai daquela espécie de ‘transe’ em que se encontrava, ruminando o que seria da sua vida sem a mulher, e, caindo em si, retorna à realidade do espaço da sala do apartamento, levanta-se e se dirige ao quarto: “O ar refrigerado havia feito o calor da sala arrefecer. Apanhou pasta, casaco, gravata, os dois sapatos e, deixando o sofá, tomou coragem para chegar até o quarto.” (Scorel, 2014, p. 187). A questão aqui, seria: por que alguém teria de tomar coragem para uma ação tão banal? Retoma-se, aqui, a intenção consciente da autora em criar um desfecho através de uma estruturação planejada da obra desde o seu início, levando para o final, como defende Edgar

¹² De acordo com o *Dicionário de Teoria da Narrativa*: “1. Compreendida no domínio da velocidade (v.) imprimida pelo discurso ao tempo da história, a *elipse* constitui toda forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados, supressão essa que é denunciada de modo variavelmente transparente. O termo que designa este signo temporal remete, aliás, para uma certa similitude conceptual com procedimentos discursivos não necessariamente de natureza narrativa: *elipse* designa primordialmente uma amputação de elementos discursivos suscetíveis de serem recuperados pelo contexto (...), como se refere também à figura de retórica homônima e afim de outras como *zeugma* ou *assíndeto*. // 2. Do ponto de vista formal, G. Genette (...) distingue três tipos de *elipse*: a *explícita*, claramente manifestada pelo discurso, por meio de expressões temporais de índole adverbial (p. ex., “dois anos depois”, “alguns meses mais tarde”); a *implícita*, não expressa pelo discurso, mas podendo ser inferida se se tiver em conta o desenrolar da história; a *hipotética*, insuscetível de ser delimitada de forma rigorosa relativamente ao tempo da história e apenas intuída de forma difusa.” (Reis; Lopes, 1988, pp. 242-243).

¹³ Segundo Norma Goldstein: “Encadeamento, cavalgamento, ou, usando um termo francês, *enjambement*, é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido. (...) ele é incompleto quanto ao sentido e quanto à construção sintática apenas. Metricamente, ritmicamente, ele tem todas as sílabas poéticas, e, se for verso regular, poderá ter rima. Surge, portanto, uma espécie de choque entre o som (completo), a organização sintática e o sentido (ambos incompletos). Ou seja: tensão. Geralmente, o encadeamento produz uma relação bastante complexa entre esses níveis, resultando em ambiguidade de sentido.” (Goldstein, 1987, p. 63).

Allan Poe, o momento de clímax do texto, seja ele um poema, um conto ou uma novela, como no caso de *Anel de Vidro*. Para a pesquisadora Angélica Soares, a novela constitui um gênero bem específico, e assim ela a caracteriza:

É a forma narrativa intermediária, em extensão, entre o conto e o romance. Sendo mais reduzida que o romance, tem todos os elementos estruturadores deste, em número menor. Por esse sentido de economia constrói-se um enredo unilinear, faz-se predominar a ação sobre as análises e as descrições e são selecionados os momentos de crise, aqueles que impulsionam rapidamente a diegese para o final. Note-se que o clímax e desfecho coincidem na novela autenticamente estruturada. (Soares, 2001, p. 55)

Exatamente da forma como Soares, acima, descreve, “clímax e desfecho” encontram-se na novela de Ana Luisa Escorel. Na sequência mesma da novela, as ações seguintes da personagem conduzem o leitor para o enigmático, todavia, enfático final:

Jogou tudo em cima da cama, os sapatos, no tapete. Sem se dar conta de que a opressão não vinha só do peito, mas também do calor intenso boiando no cômodo fechado por mais de 24 horas, despiu-se e entrou embaixo do chuveiro, no boxe cor de rosa. Gosto da mulher com o qual tinha convivido bem por cerca de sete anos, mas que de uma hora para a outra batia nele como um capricho praticamente insuportável. (Escorel, 2014, pp. 186-187)

A elipse é implícita e se relaciona com a frase anterior, na qual o marido toma coragem para ir ao quarto. A indicação exata do tempo em que o quarto ficara fechado e a sequência dos fatos finais deixam entrever: a água do banho no boxe cor de rosa, deixando-lhe na boca o gosto da mulher que de uma hora para a outra batia nele como um capricho praticamente insuportável. O gosto é de sangue, “cor de rosa” que remete tanto à cor do sangue misturando-se aos ladrilhos brancos/claros, dando a tonalidade rosada ao diluir-se com a água, quanto à cor da rosa avermelhada, como o sangue do animal abatido no poema drummondiano: “a rosa no ladrilho / hidráulico, formando-se, / o gosto ruim na boca/ e uma trova mineira / abafando o escarlata...” (Andrade, 2015, p. 327). A novela de Ana Luisa Escorel é um drama e apenas no final percebemos a sua intensidade, através desse marido traído, cuja paixão e inesperada violência, tornam-se sangue.

Conclusão

Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal. A sua é uma vida refletida, sem valores, sem iniciativa, sem acontecimentos de relevo, e os episódios insignificantes que a compõem, de certo modo só ganham sentido no passado, quando a memória, selecionando o que o presente agrupou sem escolha, fixa dois ou três momentos que se destacam em primeiro plano. Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo não de um sentido imanente mas de um valor atribuído. (SOUZA, 2008, p. 97)

Na citação acima, extraída do ensaio crítico “O vertiginoso relance”, de Gilda de Mello e Souza, no qual ela analisa o romance *A Maçã no Escuro* (1961), da escritora Clarice Lispector, verifica-se como a representação da mulher se modificou dentro da literatura feminina das décadas de 1960 ao período atual, com a novela *Anel de Vidro*, de Ana Luisa Escorel. A mulher não mais se limita a um “universo de lembrança ou de espera”, ela age e também sofre as consequências dos seus atos, como as mulheres retratadas por Escorel.

Entende-se que o drama sempre será um gênero presente quando se entra no campo das relações amorosas. Não existe final feliz, neste sentido, a não ser nos contos de fadas, que são textos literários idealizadamente fantasiosos e descolados de qualquer realidade palpável, a não ser aquela realidade da própria idealização do amor, o que seria, na prática uma utopia, um desejo inalcançável. Os contos de fadas não são, objetivamente, representações do real, mas, em geral, a pura irreabilidade. Supostamente desconectado da vida ordinária do ser humano, isto é, daquilo que se vivencia no dia-a-dia, esse tipo de literatura parece visar ao entorpecimento da mente, com o intuito de enfraquecer o senso

crítico do leitor. Muitas vezes, disfarçado de fantasia, o conto de fada propõe, metaforicamente, algum tipo de lição moral ou ensinamento visando à formação do ser humano, visto que geralmente são leituras direcionadas às crianças e aos adolescentes. Se isso é bom ou ruim, dependerá unicamente daquilo que o leitor procura para si enquanto consumidor de literatura. A aparente ‘beleza’ dos contos de fadas, que servem de base para muitos livros e filmes românticos comerciais, induz o leitor a um mundo fictício que servirá apenas para alimentar o mercado, tendo em vista uma sociedade guiada por um sistema exacerbadamente capitalista.

A Arte, quando ela existe, não objetiva a nada, porque não se presta a ideologias e dogmas. Não obstante, certamente ela não deixa de ser engajada, pois este ‘engajamento essencial’ sempre estará no fato de ela ser, antes de mais nada, uma obra de arte, e não algo utilitário ou funcional. E o que se verifica em *Anel de Vidro*, antes de mais nada, é exatamente esse compromisso da autora com o seu labor, com a complexidade da escrita, cujo resultado é um belo objeto artístico literário. Se há uma voz feminina em seu texto de ficção, ela não está “levantando bandeiras” com uma intenção feminista, pois sua escritura não transparece tal sensação. Reverbera de seu texto, ao contrário, a ausência desse tipo de posicionamento, conquanto esteja enfaticamente presente o assunto da violência de gênero contra a mulher, no arremate do enredo da novela. As personagens agem sem floreios verbais, sem discursos que denotem qualquer intenção de impor um posicionamento ideológico feminista, embora se note que o mundo no qual estão inseridas é regido por uma sociedade primordialmente patriarcal. Caberia ao leitor interpretar essa linguagem de acordo com o seu próprio discurso pessoal, o que permitiria gerar uma gama variada de sentidos e significados ideológicos, que extrapolariam a ficção da narrativa em questão. A literatura, por isso, deve ser analisada em seu contexto de produção, como um objeto artístico que foi criado por um ser real e social, e não uma ‘marionete’ de um determinado sistema, seja ele qual for.

Ana Luisa Escorel, enquanto pessoa física, mulher, empresária e escritora, inserida no contexto histórico atual, faz as seguintes colocações: “Eu acho que existem menos mulheres escrevendo do que homens porque eles escrevem há séculos. Os homens têm mais tradição na escrita, se atentarmos para a questão temporal. E eu me pergunto se não haverá barreira do machismo relacionada à produção ficcional feminina”. (Campos, 2015). A escritora, em seu texto de ficção, não denuncia seus posicionamentos ideológicos de uma forma explícita, tampouco sugere-os. Ela deixa esse tipo de discurso para textos não

literários, como nas crônicas que publica no blog da sua editora, a Ouro sobre Azul.¹⁴ Em uma delas, intitulada “A mulher no mundo do homem”, sua fala mostra a plena consciência de ser uma mulher diferenciada em meio a um mundo majoritariamente masculino, posicionando-se criticamente diante da realidade observada cotidianamente:

(...) o comportamento da mulher no mundo do homem obedece a um sem-número de nuances, bastando a qualquer um, com olhos para ver, enxergar que, na fêmea da espécie, o amadurecimento para o mundo exterior é mais vagaroso, implicando um período suplementar – uma espécie de estágio – perfeitamente dispensável para o homem porque tudo à volta está disposto à feição e semelhança dele, de acordo com necessidades e conveniências postas por ele.

Para a mulher esse deslocamento em direção ao ubíquo sistema masculino – que define, dispõe, normatiza, qualifica – exige, por sua vez, os riscos de um salto rumo ao desconhecido: a extensão do impulso e a habilidade de cair em pé na volta ao solo, sem se ferir, é que vão revelar as aptidões para a sobrevivência de cada uma. (...)

(...) Dessa ordenação da cultura – transformada em tese ou no axioma a partir do qual a vontade masculina paira impávida – a mulher começou a emergir como antítese há muito pouco tempo, buscando tecer outra sorte de relações na tentativa de encontrar uma síntese diferente (...) no empenho de superar a insegurança enraizada em séculos de sujeição, a mulher tem questionado a trama das verdades indiscutíveis que a dominação masculina estendeu sobre a história. (Escorel, 2016, pp. 83-85)

Na análise da jornalista Priscila Campos, a trama ficcional criada por Ana Luisa Escorel, ao tratar dos relacionamentos entre homens e mulheres está, também, a lembrar das diferenças e descompassos ainda muito presentes entre os gêneros masculino e feminino, no contexto histórico atual:

Quando observamos as duas mulheres presentes no livro, chegamos à conclusão de que ambas representam atitudes e comportamentos que

¹⁴ Essas crônicas de Ana Luisa Escorel estão disponíveis na Internet e foram, posteriormente, publicadas por sua editora. Aqui, utilizamos a versão em livro para a citação. Em nossa bibliografia, estão presentes tanto as referências da forma física do texto, como a virtual.

aludem à pressão do masculino. Para além das questões que permeiam a infidelidade, *Anel de Vidro* traz uma abertura às indagações semelhantes levantadas por Escorel ao citar a barreira do machismo. O romance não só como uma análise voltada aos relacionamentos, mas, também, ao debate de gêneros. Temática essa que merece, assim como os detalhes de uma história, toda ação expressiva literária possível. (Campos, 2015)

A estrutura e a linguagem da narrativa escoreliana privilegia, portanto, um contraste de vozes femininas e masculinas. A alternância entre elas leva o leitor, naturalmente, à comparação entre as situações, isto é, aos seus pontos de vistas diferenciados em relação aos fatos vivenciados que têm em comum. O marido que, caso se sentisse ‘traído’ pela mulher, justificaria seu ato violento de vingança como “legítima defesa de honra”, não obstante, apaga da memória o fato de ele próprio ter ‘traído’ a sua primeira esposa, a qual é mostrada como uma mulher dedicada à família, aos afazeres domésticos e, principalmente, fiel ao marido que a ‘traiu’, porque no campo sexual já não o satisfazia mais. Se ela, porventura, o matasse, seria, na visão patriarcal da sociedade brasileira, também considerado como “legítima defesa de honra”? Certamente que não. Seria considerada uma mulher vingativa, ‘mal-amada’ e até ‘louca’, pois a “honra” é um privilégio masculino. Obviamente, a morte em tais circunstâncias não se justifica nem de um lado nem de outro. Trata-se, aqui, de apenas um exemplo das diferenças de tratamento entre os gêneros masculino e feminino, extraído do texto escoreliano, cujo reflexo, infelizmente, ainda é visível no mundo contemporâneo.

Abordando de um assunto que também diz respeito à trama de *Anel de Vidro*, Susan Sontag, em curioso ensaio sobre Albert Camus, faz uma sondagem acerca dos papéis desempenhados pelos amantes e maridos, enquanto personagem literária:

Notoriamente, as mulheres toleram num amante qualidades – mau humor, egoísmo, inconstância, brutalidade – que jamais aprovariam num marido, em troca da excitação, da infusão de intensas sensações. (...) E como na vida, na arte também ambos são necessários, maridos e amantes. É uma pena que tenhamos que escolher entre os dois.

(...) Nos grandes períodos da literatura, os maridos são mais numerosos do que os amantes; em todos os grandes períodos da literatura, ou seja, com exceção do nosso. A perversidade é a musa da moderna literatura. Hoje, a

casa da ficção está repleta de loucos amantes, estupradores satisfeitos, filhos castrados – mas pouquíssimos maridos. Os maridos têm má consciência, todos eles gostariam de ser amantes. (Sontag, 1987, pp. 67-68)

Obviamente, a pensadora estadunidense não está defendendo que as mulheres devam tolerar tais “qualidades” dos seus amantes e maridos; está, de forma perspicaz, observando que ainda é bastante comum notar esse tipo de comportamento, especialmente por parte das mulheres heterossexuais. Entende-se que atitudes machistas são intoleráveis, e as mulheres não deveriam contribuir para que o patriarcalismo continue a dominar, manipular e a regular o comportamento das sociedades no mundo, haja vista que quem mais se prejudica com isso são as próprias mulheres e as demais minorias étnicas, sexuais e sociais, que sofrem inúmeras formas de preconceitos e compõem a parcela mais explorada e injustiçada no mundo. Do ponto de vista literário, as personagens masculinas que representam amantes e maridos deveriam, nesse sentido, serem revistos e atualizados por um novo olhar, mais feminista que patriarcalista, ou seja, através da escrita das mulheres.

No que tange ao papel do homem de meia-idade, casado, em *Anel de Vidro*, as observações de Sontag vão, em um certo sentido, ao encontro das ideias desenvolvidas literariamente por Ana Luisa Escorel, como ela mesma atesta: “Um tema, contudo, atravessa todo o livro: a crise masculina. Por volta dos 40 anos, o homem passa por um enlouquecimento. A mulher não vive essa crise com tanta intensidade. Acho fascinante esse defeito de fabricação.” (Claudio, 2016). Os dois homens da novela são tipos comuns, maridos, basicamente. O primeiro tem em torno de quarenta a cinquenta anos, é casado e nunca teve uma amante, até envolver-se com sua assessora e perder o controle de seu casamento e de seu próprio destino profissional. O segundo, talvez um pouco mais jovem, vem de uma classe mais baixa, é focado e ambicioso, trai a esposa com a colega de trabalho que pertence a uma classe superior, no entanto, também é traído por ela depois de sete anos de casados, e isso lhe tira totalmente o foco, transtorna-o a ponto de querer matá-la. São maridos em crise e a tese de Susan Sontag faz sentido; no fundo, ambos desejam ser apenas amantes, e não simplesmente maridos, pois o ‘xis’ da questão é o sexo, é isso que motiva tanto a infidelidade e a traição quanto o homicídio em “legítima defesa de honra”. Os homens, sejam maridos ou amantes, não são as vítimas nesse processo. Eles são os algozes das suas mulheres. De uma forma crítica, a ficção criada por Ana Luisa Escorel, leva-nos a

refletir sobre essa realidade, e o fato de a Justiça brasileira por vezes proteger ‘homens traídos’, parece ser um dos pontos fulcrais para a manutenção do machismo, do sexismo e da misoginia como atitudes enraizadas e naturalizadas culturalmente.

Nesse sentido, Walnice Nogueira Galvão, observando o perfil característico do homem latino-americano, propõe uma análise onde a figura masculina na novela de Escorel é vista pela perspectiva do narrador, ou seja, através da voz para a qual a autora estabelece as diretrizes do seu texto. E, na leitura dessa crítica, trata-se de um narrador cujo olhar não aponta qualquer neutralidade em relação às personagens, empenhando, por conseguinte, um papel decisivo dentro da ação: “O narrador, que fica de fora, maneja uma terceira pessoa o mais rente possível ao protagonista de cada uma delas. Assim, temos um romance não-naturalista, que eventualmente efetua mordazes sondagens da categoria ‘marido’, sobretudo ao sul do Equador.” (Galvão, 2014). As situações mostradas na novela *Anel de Vidro* revelam tanto os contrastes comportamentais entre homens e mulheres, como também algumas semelhanças causadas pelas mudanças culturais recentes, principalmente por parte delas, cujos avanços em relação ao estilo de vida são mais evidentes e substanciais nas sociedades ocidentais. A chamada “igualdade de gêneros” é uma utopia necessária, embora, o que de fato importa seja primordialmente o direito de a mulher ser respeitada enquanto ser único, independente das causas que defende, ou não. Ser mulher é, exatamente, ser diferente do homem, ‘é ser o que ela quiser ser’, e ser respeitada acima de quaisquer diferenças. Nas diferenças, sim, estão os valores maiores de cada ser, o que os tornam únicos.

Voltando ao ensaio de Gilda de Mello e Souza sobre a escrita feminina, via Clarice Lispector, poder-se-ia ponderar algumas questões e considerações finais para este artigo dedicado a Ana Luisa Escorel: a literatura introspectiva, enigmática e essencialmente feminina de Lispector continua pertinente e sendo atualizada pelas novas gerações de leitores, contudo, e as escritoras atuais, quais seriam as suas contribuições literárias e estéticas? Como Gilda de Mello e Souza analisaria a escritura de Escorel? Certamente, de uma forma positiva. Todavia, teria bons motivos para justificar a qualidade desse trabalho a partir da sua substanciosa fatura literária, bem diversa da de Lispector, que era dada a outra natureza estética. Escorel é mais analítica e seu texto não carrega o mesmo olhar feminino característico de Clarice, mas, do seu modo, sua escritura é contemporaneamente feminina. Há avanços de lá para cá, e a escrita apresentada por Ana Luisa Escorel renova e mostra um novo caminho para as mulheres escritoras e leitoras, e para os homens, que deveriam ler

mais as mulheres a fim de entendê-las bem, e melhor, como as mulheres vêm fazendo há séculos para entendê-los.

Referência Bibliográfica

- Abos, M. (2014). “O que importa é o texto”. *Agência O Globo*. Recuperado de: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-que-importa-o-texto-diz-ana-luisa-escorel-vencedora-do-premio-sp-14535423>.
- Andrade, C. D. de. (1962). *Lição de Coisas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Brait, B. (1985). *A Personagem*. São Paulo: Ática.
- Bandeira, M. (1993). *Estrela da Vida Inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Campos, P. (2015). “Ana Luisa Escorel: a importância da construção narrativa”. *CONFEITARIA*. Literatura, Resenhas. Recuperado de: <http://confeitariamag.com/priscillacampos/anel-de-vidro/>.
- Claudio, I. (2016). “De editora a romancista”. *ISTO É*. Cultura. Recuperado de: https://istoe.com.br/339356_DE+EDITOR+A+ROMANCISTA/.
- Escorel, A. L. (2014). *Anel de Vidro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Escorel, A. L. (2000). *O Efeito Multiplicador do Design*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC.
- Escorel, A. L. (2010). *O Pai, a Mãe e a Filha*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Escorel, A. L. (2016). “A mulher no mundo do homem”. *OURO SOBRE AZUL – De tudo um pouco* Blog. Recuperado de: <http://ourosobreazul.com.br/blog/index.php/a-mulher-no-mundo-do-homem/>.
- Escorel, A. L. (2016). “A mulher no mundo do homem”. In: Escorel, A. L. *De Tudo um Pouco*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul (pp. 83-85).
- Galvão, W. N. (2014). “A premiação surpreendente de Ana Luisa Escorel”. *GGN*. Recuperado de: <https://jornalggn.com.br/noticia/a-premiacao-surpreendente-de-ana-luisa-escorel-por-walnice-nogueira-galvao>.
- Galvão, W. N. (2014). “Era pouco e se acabou”. *FOLHA DE SÃO PAULO*. Caderno Ilustríssima. Domingo (p. 6).
- Goldstein, N. (1987). *Versos, Sons, Ritmos*. 4. ed. São Paulo: Ática.
- Gotlib, N. B. (1998). *Teoria do Conto*. 8. ed. São Paulo: Ática.

- Leite, L. C. M. (1997). *O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. 8. ed. São Paulo: Ática.
- Moskovics, C. (1950). *Casamento, provavelmente no Outeiro da Glória*. 1 fotografia, preto e branco. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro-RJ.
- Poe, E. A. (2011). *A Filosofia da Composição*. 2. ed. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Prefácio Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Reis, C.; Lopes, A. C. M. (1988). *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática.
- Soares, A. (2001). *Gêneros Literários*. 6. ed. São Paulo: Ática.
- Sontag, S. (1987). *Contra a Interpretação*. Tradução: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM.
- Souza, G. de M. e. (2005). *A Ideia e o Figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- Souza, G. de M. e. (2008). *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.