

**Giovana Madalosso: *Suíte Tóquio*, Lisboa, Tinta-da-China, 2026, 223 pp.<sup>1</sup>**

*Carlos Nogueira* (UBI / Universidade da Beira Interior / Cátedra José Saramago, UTAD)

DOI: 10.58155/revistadeletras.v3i1.717



**1. Arquitetura narrativa: duas vozes, um abismo social**

Há romances que começam por um gesto narrativo tão violento quanto simples: uma frase que desloca o leitor do conforto moral e o obriga a entrar numa zona ambígua, onde empatia e reprovação coexistem. *Suíte Tóquio*, da brasileira Giovana Madalosso, abre precisamente assim: “Estou raptando uma criança” (p. 9). A frase, citada na sinopse da contracapa do livro, funciona como um dispositivo de leitura e como uma promessa de complexidade moral.

Publicado no Brasil em 2020 e, em Portugal, em 2021 (2.<sup>a</sup> ed., 2026), o livro acompanha sobretudo três figuras: Maju (a ama), Fernanda (a mãe) e Cora (a criança). A premissa é conhecida e é, ao mesmo tempo, de grande potência dramática: num dia aparentemente banal, Maju sai com Cora, atravessa a praça, mistura-se no “exército branco” das outras amas e desaparece. A própria apresentação editorial insiste nesse arranque seco e vertiginoso: Maju, que entra num ônibus e desaparece, lança a história numa perseguição física e moral.

A partir daí, Madalosso constrói um romance que cruza suspense, drama psicológico e crítica social, sem se deixar reduzir a nenhum desses registos. *Suíte Tóquio* é simultaneamente um romance de fuga, um romance

---

<sup>1</sup> Trabalho financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito do Centro de Estudos em Letras, com a referência UIDB/00707/2025, Portugal.

sobre maternidade, um romance sobre desigualdade de classe e um romance sobre a violência quotidiana escondida na intimidade doméstica. O que o torna particularmente forte é a recusa de simplificações morais: a autora não transforma Maju numa heroína de redenção, nem Fernanda numa caricatura plana da classe média alta; prefere, em vez disso, mostrar como afetos, ressentimentos, culpas e desejos circulam dentro de relações profundamente assimétricas.

Um dos maiores acertos formais do romance está na alternância de pontos de vista. A narrativa, que se distribui por capítulos que aproximam o leitor de Maju e de Fernanda, cria uma estrutura de espelhos partidos: o mesmo acontecimento é sentido de maneira radicalmente diferente conforme o lugar social, afetivo e corporal de quem o vive. Algumas leituras críticas sublinham justamente este paralelismo entre maternidade e infância a partir da fricção entre as vozes do romance.

Do ponto de vista compositivo, esta alternância impede uma leitura confortável. Quando o leitor começa a estabilizar um julgamento, a outra voz desloca o eixo. O que em Fernanda aparece como ameaça, em Maju pode aparecer como cuidado; o que numa surge como normalidade aparece noutra como humilhação; o que numa é rotina, noutra é sobrevivência. É uma arquitetura narrativa inteligente porque não dissolve a responsabilidade das personagens, mas torna visível a espessura social dos seus atos.

Maju é desenhada a partir de uma experiência do corpo e do trabalho: deslocções em transporte coletivo, cálculo de dinheiro, atenção ao risco, percepção aguda dos humores da criança, fadiga, improvisado e medo:

A Cora cruza os braços. Eu não vou embora sem a Bibi. Vai, sim, senão nós vamos perder o ônibus, falo brava, e puxo a mão da Bibi. Ela solta a minha mão e se agarra no trepa-trepa, numa barra de metal onde prende os dedos com uma força que nunca vi, não adianta puxar que não vêm, tenho que ir arrancando dedo por dedo, mas é só eu tirar o fura-bolos e o mata-piolhos que ela gruda eles de novo, ai que vontade de bater nessa menina. Vamos senão você vai levar uma palmada, grito, e ela chora, nunca me ouviu falar assim antes, me sinto mal, mas agora não é hora de sentir nada. (p. 71-72)

A sua relação com Cora nasce de uma intimidade produzida pelo cuidado quotidiano, isto é, por um trabalho que é simultaneamente físico e afetivo. Fernanda, por seu lado, aparece como uma mulher integrada num circuito de produtividade e performance: trabalho, viagens, agendas, expectativas de sucesso, culpa materna, cansaço e desejo de preservar uma imagem

de controlo. O romance não apaga a assimetria social entre ambas; pelo contrário, usa-a para mostrar que o cuidado é também um campo de disputa de narrativas.

Há aqui um ponto ético importante: a alternância de vozes não produz relativismo, mas complexidade. O leitor não é convidado a concluir que tudo é igual ou que todas têm razão; é convidado a reconhecer que o que parece caso individual está atravessado por estruturas de classe, de género e de trabalho. Em termos de forma, Madalosso transforma a alternância de voz num instrumento de crítica social.

## **2. O “quarto de empregada” como epicentro: a “Suíte Tóquio” e a ironia social**

O título do romance é uma das suas melhores ironias. A “Suíte Tóquio” é o nome dado por Fernanda ao quarto de empregada, remodelado e rebatizado numa tentativa de o tornar mais digno, ou, mais exatamente, de tornar menos visível a violência histórica do espaço. A grande inteligência da cena está em mostrar que a linguagem é usada como cosmética moral. Fernanda admite, cinicamente, que, para “por isso, para se sentir menos escravocrata, batizei o o cómodo de Suíte Tóquio” (p. 29).

A força desta atitude reside em duas operações simultâneas. Primeiro, ela nomeia a permanência de uma herança escravocrata no presente doméstico, e rompe a autoilusão de uma vida urbana “moderna” e “civilizada”. Depois, revela como a consciência de classe pode coexistir com a reprodução da desigualdade: Fernanda sabe o que há de violento na situação, mas administra esse saber através da estética e da linguagem. O nome “Suíte Tóquio” é uma maquilhagem verbal da exploração.

O romance reforça esta dimensão quando expõe a economia do vínculo laboral. Fernanda descreve a contratação de Maju quase como uma técnica de sedução: oferece um valor, sobe o valor, produz a sensação de generosidade, controla a negociação. E, na mesma sequência, observa o efeito do salário em termos de autoperceção de classe e poder. Numa passagem também muito citada, lê-se: “Um mês depois, pingava um salário novo na conta dela e um novo na minha. Fiquei olhando para aquela cifra sem saber o que fazer. Pensei em sair de viagem, mas aquela não era a hora de tirar férias” (p. 27).

Este é um dos pontos mais agudos do romance: mostrar que a desigualdade não se manifesta apenas como insensibilidade moral, mas como

regime material de vida. Para uma personagem, o salário é sobrevivência e sujeição; para outra, é uma cifra que gera até perplexidade ou vazio. A “Suíte Tóquio” torna-se um símbolo de tudo isto: um espaço mínimo, doméstico, aparentemente banal, que concentra história social, hierarquia, culpa e autojustificação.

### **3. Maternidade como campo de batalha: culpa, desejo de fuga, amor por procuração**

Se há um grande tema que atravessa Suíte Tóquio é a maternidade: não como ideal abstrato, mas como experiência ambivalente e, por vezes, brutal. Fernanda é talvez a personagem em que essa ambivalência surge de forma mais frontal. Em vez da mãe plenamente realizada, encontramos uma mulher cansada, atravessada por culpa e por impulsos que a moral social costuma silenciar. Fernanda formula um pensamento interdito: “Um desejo que toda mãe já sentiu, de que o filho desapareça. Morra por alguns segundos. Por causa do choro intermitente, toda a fila 14 olhava para mim” (p. 24).

A frase é chocante, mas a sua força literária está precisamente em nomear o indizível. O romance não está a “demonizar” a maternidade; está a recusar a idealização que transforma a experiência materna num destino harmonioso. Em Fernanda, maternidade e produtividade entram em conflito, e esse conflito produz ressentimento, culpa, fuga e autoacusação. O romance é particularmente incisivo porque não resolve essa contradição com um discurso terapêutico fácil: mostra a fricção, a falha, a vergonha e o desajuste.

Esse ponto reaparece, com enorme violência emocional, no diálogo em que Fernanda diz ao marido: “Eu só pari a Cora. Pra ser mãe, a pessoa tem que adotar o filho depois que nasce. A mãe dela é você. A Maju. Eram vocês que estavam com ela.” (p. 207). O que está em causa aqui não é apenas um conflito conjugal; é uma desmontagem radical da ideia de maternidade como essência biológica. O romance sugere que “ser mãe” é prática, tempo, presença, cuidado, disponibilidade, e que tudo isso pode ser falhado, dividido, deslocado ou terceirizado: “Eu tava fodendo. Quer dizer, fodendo e trabalhando” (p. 207).

Do lado de Maju, a relação com Cora aparece marcada por um tipo de intimidade corporal e pragmática que a narrativa associa ao cuidado real. Uma das passagens citadas em leituras do livro mostra precisamente esse cuidado em movimento, num transporte coletivo: “Puxo seus ombrinhos de volta para o encosto, não suporto ver minha Picochuca com a boca aberta

para os germes do transporte coletivo. Pego o lenço humedecido pra limpar seu rosto”. (p. 49). É um detalhe excelente porque condensa classe e afeto: o cuidado surge como saber concreto do mundo (os germes do autocarro, o corpo da criança, o perigo banal), não como ideia abstrata.

A justaposição destas duas maternidades, a maternidade biológica culpada e parcialmente ausente, e a maternidade prática, intensamente vivida por uma trabalhadora do cuidado, é um dos núcleos mais fortes do romance. *Suíte Tóquio* obriga o leitor a encarar uma pergunta desconfortável: o que significa “ser mãe” num regime social em que o cuidado é frequentemente comprado, delegado e invisibilizado?

#### **4. Movimento e tensão: o romance “pé na estrada” e a energia do thriller moral**

Apesar da densidade temática e da carga social, *Suíte Tóquio* tem um ritmo narrativo muito eficaz. O romance move-se: ruas, avenidas, autocarros, bairros, hotéis, esperas, perseguições, desvios. O dispositivo de fuga e procura aproxima-o, em vários momentos, de um thriller: mas um thriller moral, em que a tensão não depende apenas da pergunta “o que vai acontecer?”, mas também da pergunta “como chegámos aqui?”.

Já me referi ao arranque cinematográfico do romance, que enfatiza a manhã comum que de repente se abre para o desaparecimento. No entanto, a inteligência de Madalosso está em usar essa energia de suspense para fazer avançar algo mais do que o enredo: a própria desmontagem das personagens. À medida que a história se desloca fisicamente, também os autorretratos das personagens se desfazem. A fuga de Maju é uma fuga ao lugar que lhe foi atribuído; a procura de Fernanda é também um confronto com aquilo que ela recusava ver em si e no seu modo de vida.

Em vez de interromper a ação com longas explicações psicológicas, o romance deixa que a psicologia se revele em situação. É uma escolha formal feliz, porque evita o ensaísmo explícito e mantém a tensão literária. O resultado é um livro legível e rápido, mas não superficial: a velocidade não elimina a fricção ética; intensifica-a.

## 5. A dimensão autoficcional (sem reduzir o romance a autobiografia)

*Suíte Tóquio* não deve ser lido como um texto autobiográfico disfarçado, e a própria Giovana Madalosso recusou essa redução. Numa entrevista, perguntada sobre o realismo das personagens e sobre a hipótese de uma leitura autobiográfica, a autora respondeu: “Não, *Suíte Tóquio* é totalmente ficcional. Ou melhor, parcialmente ficcional, porque sempre partimos de algum registro pessoal, ainda que muito vago, para criar ficção” (2020, s.n.).

Esta formulação é muito útil para uma leitura informada pelas teorias contemporâneas do autoficcional. Não porque *Suíte Tóquio* seja, em sentido estrito, uma autoficção, mas porque a resposta da autora nomeia algo central na literatura contemporânea: a circulação entre experiência e invenção. A ficção pode ser totalmente ficcional no pacto narrativo e, ainda assim, nascer de materiais de vida, de observação, de memória social, de registos pessoais e de linguagem vivida. É precisamente essa zona de trânsito que a teoria da autoficção e do “autoficcional” ajuda a pensar.

Nesse sentido, *Suíte Tóquio* pode ser lido como um romance que produz um forte efeito de real não por depender de coincidências biográficas verificáveis, mas porque trabalha com texturas reconhecíveis do presente: o mundo do trabalho doméstico, a culpa materna urbana, a linguagem da classe média alta, os mecanismos subtis de autojustificação moral, a circulação pela cidade, a performatividade da vida profissional. Tudo isto dá ao romance uma densidade de observação que pode levar leitores a procurar autobiografia, mesmo quando o livro se afirma como ficção.

As reflexões sobre autoficção ajudam, portanto, sobretudo a clarificar a receção. Porque é que tantos leitores, diante de uma narrativa socialmente precisa e emocionalmente convincente, perguntam se aquilo aconteceu mesmo? Porque, no campo literário contemporâneo, a credibilidade do íntimo e do social se tornou um valor forte, e muitos textos trabalham deliberadamente essa fronteira entre plausibilidade, experiência e invenção. *Suíte Tóquio* participa desse clima, mas sem recorrer ao pacto autobiográfico clássico; fá-lo através da composição de vozes, da observação social e da precisão do detalhe.

## **6. O que o romance diz (e como o diz) sobre classe: intimidade e exploração**

A grande força crítica de *Suíte Tóquio* está em mostrar que a relação entre patroa e ama não é apenas económica. É económica, obviamente, mas também afetiva, simbólica e corporal. A criança é o ponto de contacto e, ao mesmo tempo, o ponto de curto-circuito. O cuidado cria uma intimidade que excede o contrato; e é precisamente esse excesso que torna a situação explosiva.

A maternidade de Fernanda é, em parte, terceirizada. O romance insiste em mostrar que o cuidado quotidiano de Cora passa pela presença de Maju, pelos gestos repetidos, pela atenção contínua, pelo conhecimento do corpo e dos hábitos da criança. Mas o vínculo formal de autoridade e pertença continua do lado da mãe biológica e da família patronal. Este desfazamento entre quem cuida e quem detém a criança produz uma tensão moral enorme. O rapto, por mais juridicamente inaceitável e moralmente chocante que seja, aparece como uma explosão dessa contradição.

O mérito do romance está em não transformar essa explosão numa alegoria simplista da luta de classes. Maju não é purificada em nome da denúncia social; continua a ser uma personagem contraditória, capaz de ternura e de violência, de cuidado e de delírio, de lucidez e de descontrolo. Essa recusa de santificação é literariamente importante, porque evita o panfleto e respeita a complexidade humana produzida por relações sociais violentas.

Ao mesmo tempo, o livro obriga o leitor a reconhecer a violência estrutural que precede o gesto de Maju: uma organização social em que uma mulher pobre cuida intensamente de uma criança rica enquanto sacrifica a sua própria vida, o seu tempo, a sua autonomia e, muitas vezes, a possibilidade de cuidar de si e dos seus. O romance devolve visibilidade a essa violência que, no quotidiano, costuma aparecer neutralizada por eufemismos, por arranjos decorativos e por salários *razoáveis*. A “Suíte Tóquio” é o nome dessa neutralização.

## **7. Estilo e tonalidade: entre o trágico e o cómico (sem anestesia)**

Outro aspeto relevante da escrita de Madalosso é a oscilação tonal entre o trágico e o cómico. A matéria narrativa é duríssima (um rapto, uma crise de maternidade, desigualdade estrutural, ressentimento social), mas o

romance não se instala num tom monocórdico de gravidade. Há humor social, por vezes ácido, sobretudo na observação dos rituais de classe, da linguagem de autojustificação e da imagem que as personagens tentam projetar de si próprias.

Esse humor não alivia o conflito; antes o torna mais nítido. O riso que o romance provoca é frequentemente um riso desconfortável, porque nasce da exposição de mecanismos de poder e de autoengano. Fernanda, por exemplo, é muitas vezes observada (e observa-se) num registo em que culpa, vaidade, fragilidade e cinismo se misturam. Maju, por seu lado, também pode recorrer a um humor defensivo, de sobrevivência, que funciona como modo de preservar alguma dignidade em circunstâncias desiguais.

Essa tonalidade mista é uma das razões pelas quais *Suíte Tóquio* não se reduz a “romance de tese”. A autora não parece escrever para demonstrar uma ideia prévia, mas para expor uma vida moral em fricção. O resultado é um romance que consegue ser simultaneamente legível e perturbador, rápido e denso, narrativamente fluido e eticamente exigente.

## **8. Limites e riscos: a delicadeza do equilíbrio**

Uma avaliação honesta deve também reconhecer os riscos de um romance como este. *Suíte Tóquio* trabalha com temas tão carregados (trabalho doméstico, desigualdade, maternidade, rapto) que corre o risco de ser lido de forma redutora. Alguns leitores poderão privilegiar apenas a camada de suspense e tratá-lo como thriller; outros poderão lê-lo apenas como denúncia social; outros ainda poderão procurar sobretudo o drama psicológico. O livro, porém, ganha precisamente quando é lido na interseção desses planos.

Outro risco é o da representação social: dar voz a uma trabalhadora do cuidado sem a transformar num emblema abstrato. Madalosso evita em larga medida esse perigo ao construir Maju como personagem contraditória, sem a idealizar. Essa opção é literariamente corajosa, porque obriga o leitor a abandonar a expectativa de uma “vítima perfeita”. A desigualdade não produz automaticamente virtude; produz também tensões, fantasias de reparação, ressentimentos e formas erradas de resposta. O romance não apaga esse desconforto, e é melhor por isso.

Pode discutir-se, naturalmente, até que ponto a energia do enredo (o rapto e a fuga) por vezes se sobrepõe à exploração de algumas nuances sociais. Mas talvez essa seja precisamente a aposta formal do livro: usar um motor narrativo intenso para arrastar o leitor para dentro de um problema social e

afetivo que, de outra forma, poderia ser lido com distância ensaística. Nesse sentido, o “excesso” de enredo é também uma estratégia de implicação.

### **Conclusão: um romance sobre aquilo que se esconde sob a superfície do comum**

*Suíte Tóquio* é, no essencial, um romance sobre aquilo que a vida quotidiana tende a esconder: os conflitos de classe embutidos no cuidado, a culpa materna como sintoma social, a exploração naturalizada, a intimidade que atravessa fronteiras e ameaça a ordem. Ao começar com “Estou raptando uma criança” (p. 11), o livro anuncia de imediato que não vai oferecer um retrato moralmente confortável. E ao dar ao quarto de empregada o nome de “Suíte Tóquio” (p. 27), “para me sentir menos escravocrata” (p. 27), expõe, numa única frase, a gramática de uma hipocrisia contemporânea que combina consciência, linguagem cosmética e reprodução da desigualdade: “Para compensar, transformei aquele quarto de empregada num lugar claro, descolado e dotado de amenidade como teve e frigobar, um quarto que poderia muito bem ser a suíte de um hotel japonês” (p. 29)

O romance consegue, sem perder ritmo, colocar o leitor diante de perguntas difíceis: o que significa ser mãe quando o cuidado é terceirizado? O que significa amar uma criança que não é tua e de quem, no entanto, és responsável? Como se produz a culpa nas mulheres - “nas de cima e nas de baixo”? E até que ponto o doméstico, esse território supostamente íntimo, é afinal um campo político?

O diálogo com a reflexão sobre autoficção também é produtivo, desde que feito sem simplificações. A declaração de Madalosso de que “Suíte Tóquio é totalmente ficional. Ou melhor, parcialmente ficional...” ajuda a perceber como a literatura contemporânea pode mobilizar materiais do real para construir uma verdade narrativa que não depende de autobiografia. Essa observação aproxima o romance de um horizonte autoficcional em sentido lato (mistura de experiência, observação e invenção), sem o converter num “caso” de pacto autobiográfico.

No fim, o que fica é a impressão de um romance capaz de tornar visível a violência sob a superfície do comum. E essa talvez seja a sua melhor qualidade literária: não apenas contar uma história forte, mas obrigar o leitor a reconhecer aquilo que a normalidade social se esforça por esconder.

### **Referências bibliográficas**

“Uma conversa com Giovana Madalosso, autora do romance *Suíte Tóquio*, 2020, s.n. Entrevista concedida a Carlos Castelo. Disponível em <<https://medium.com/revista-bravo/cadernos-de-leituras-d6087a7e10fb>>. Acedido a 07 de março de 2026.