

# LUNA CLARA E APOLO ONZE

DO **ARQUIVO** AO  
**REPERTÓRIO:**

O limiar de uma transescritura  
em Adriana Falcão

Concísia Lopes dos Santos



Concília Lopes dos Santos

# LUNA CLARA E APOLO ONZE

DO **ARQUIVO** AO  
**REPERTÓRIO:**

O limiar de uma transescritura  
em Adriana Falcão



**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte**

**Reitora**

Cicília Raquel Maia Leite

**UERN**

**Vice-Reitor**

Francisco Dantas de Medeiros Neto

**Diretora de Sistema Integrado de Bibliotecas**

Jocelânia Marinho Maia de Oliveira

**Chefe da Editora Universitária – EDUERN**

Francisco Fabiano de Freitas Mendes



**Conselho Editorial das Edições UERN**

José Elesbão de Almeida

Isabela Pinheiro Cavalcanti Lima

Kalidia Felipe de Lima Costa

Regina Célia Pereira Marques

Maria José Costa Fernandes

José Cezinaldo Rocha Bessa

**Diagramação**

Maria Helena de Medeiros

**Catálogo da Publicação na Fonte.**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

Santos, Concísia Lopes dos

Luna Clara e Apolo Onze do Arquivo ao Repertório [recurso eletrônico]: o limiar de uma transcritura em Adriana Falcão. / Concísia Lopes dos Santos. - Mossoró, RN: Edições UERN: 2022.

141 p.

ISBN: 978-85-7621-342-0.

1. Letras. 2. Obra Luna Clara e Apolo Onze. 3. Adriana Falcão - Transcritura. I. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. II. Título.

UERN/BC

CDD 801.95

Bibliotecário: Jocelania Marinho Maia de Oliveira CRB 15 / 319

**Editora filiada à:**



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

# **MEUS AMIGOS e MINHAS AMIGAS,**

O Programa de Divulgação e Popularização da Produção Científica, Tecnológica e de Inovação para o Desenvolvimento Social e Econômico do Rio Grande do Norte, pelo qual foi possível a edição de todas essas publicações digitais, faz parte de uma plêiade de ações que a Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Norte (FAPERN), em parceria, nesse caso, com a Fundação Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (FUERN), vem realizando a partir do nosso Governo.

Sempre é bom lembrar que o investimento em ciência auxilia e enriquece o desenvolvimento de qualquer Estado e de qualquer país. Sempre é bom lembrar ainda que inovação e pesquisa científica e tecnológica são, na realidade, bens públicos que têm apoio legal, uma vez que estão garantidos nos artigos 218 e 219 da nossa Constituição.

Por essa razão, desde que assumimos o Governo do Rio Grande do Norte, não medimos esforços para garantir o funcionamento da FAPERN. Para tanto, tomamos uma série de medidas que tornaram possível oferecer reais condições de trabalho. Inclusive, atendendo a uma necessidade real da instituição, viabilizamos e solicitamos servidores de diversos outros órgãos para compor a equipe técnica.

Uma vez composto o capital humano, chegara o momento também de pensar no capital de investimentos. Portanto, é a primeira vez que a FAPERN, desde sua criação, em 2003, tem, de fato, autonomia financeira. E isso está ocorrendo agora por meio da disponibilização de recursos do PROEDI, gerenciados pelo FUNDET, que garantem apoio ao desenvolvimento da ciência, tecnologia e inovação (CTI) em todo o território do Rio Grande do Norte.

Acreditando que o fortalecimento da pesquisa científica é totalmente perpassado pelo bom relacionamento com as Instituições de Ensino Superior (IES), restabelecemos o diálogo com as quatro IES públicas do nosso Estado: UERN, UFRN, UFERSA e IFRN. Além disso, estimulamos que diversos órgãos do Governo fizessem e façam convênios com a FAPERN, de forma a favorecer o desenvolvimento social e econômico a partir da Ciência, Tecnologia e Inovação

(CTI) no Rio Grande do Norte.

Por fim, esta publicação que chega até o leitor faz parte de uma série de medidas que se coadunam com o pensamento – e ações – de que os investimentos em educação, ciência e tecnologia são investimentos que geram frutos e constroem um presente, além, claro, de contribuírem para alicerçar um futuro mais justo e mais inclusivo para todos e todas!

Boa leitura e bons aprendizados!



*Fátima Bezerra*  
Governadora do Rio Grande do Norte

# PARCERIA PELO DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO DO RN

A Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Norte (FAPERN) e a Fundação Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (FUERN) sentem-se honradas pela parceria firmada em prol do desenvolvimento científico, tecnológico e de inovação. A publicação deste livro eletrônico (*e-book*) é fruto do esforço conjunto das duas instituições, que, em setembro de 2020, assinaram o Convênio 05/2020–FAPERN/FUERN, que, dentre seus objetivos, prevê a publicação de quase 200 e-books. Uma ação estratégica como fomento de divulgação científica e de popularização da ciência.

Esse convênio também contempla a tradução de *sites* de Programas de Pós-Graduação (PPGs) das Instituições de Ensino Superior do Estado para outros idiomas, apoio a periódicos científicos e outras ações para divulgação, popularização e internacionalização do conhecimento científico produzido no Rio Grande do Norte. Ao final, a FAPERN terá investido R\$ 100.000,00 (cem mil reais) oriundos do Fundo Estadual de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNDET), captados via Programa de Estímulo ao Desenvolvimento Industrial do Rio Grande do Norte (PROEDI), programa aprovado em dezembro de 2019 pela Assembleia Legislativa na forma da Lei 10.640, sancionada pela governadora, professora Fátima Bezerra.

Na publicação dos *e-books*, estudantes de cursos de graduação da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) são responsáveis pelo planejamento visual e diagramação das obras. A seleção dos bolsistas ficou a cargo da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (PRAE/UERN).

Foram 41 obras submetidas em sete (07) editais, 38 delas serão lançadas. Os editais abrangeram diferentes temáticas assim distribuídas: no Edital 17/2020

- FAPERN, os autores/organizadores puderam inscrever as obras resultantes de suas pesquisas de mestrado e doutorado defendidas junto aos PPGs de todas as Instituições de Ciência, Tecnologia e Inovação (ICTIs) do Rio Grande Norte, bem como coletâneas que foram resultados de trabalhos dos grupos de pesquisa nelas sediados.

No Edital nº 18/2021 - FAPERN, realizou-se a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Turismo para o desenvolvimento do Rio Grande do Norte”. No Edital nº 19/2021 - FAPERN, foi inscrita a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Educação para a cidadania e para o desenvolvimento do Rio Grande do Norte: relatos de ações exitosas”. No Edital nº 20/2021 - FAPERN, foi realizada a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Saúde Pública, desenvolvimento social e cidadania no Rio Grande do Norte: relatos de ações exitosas”. O Edital nº 21/2021 - FAPERN trouxe a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Segurança pública, desenvolvimento social e cidadania no Rio Grande do Norte: relatos de ações exitosas”. O Edital nº 22/2021 - FAPERN apresentou a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Pesquisas sobre o Bicentenário da Independência do Brasil (1822-2022): desdobramentos para o desenvolvimento social e/ou econômico do RN”. O Edital nº 23/2021 – FAPERN realizou a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Pesquisas sobre o Centenário da Semana de Arte Moderna (1992-2022) desdobramentos para o desenvolvimento social e/ou econômico do RN”.

Com essa parceria, a FAPERN e a FUERN unem esforços para o desenvolvimento do Estado do Rio Grande do Norte, acreditando na força da pesquisa científica, tecnológica e de inovação que emana das instituições potiguares, reforçando a compreensão de que o conhecimento é transformador da realidade social.

Agradecemos a cada autor(a) que dedicou seu esforço na concretização das publicações e a cada leitor(a) que nelas tem a oportunidade de ampliar seu conhecimento, objetivo final do compartilhamento de estudos e pesquisas.



*Cicilia Raquel Maia Leite*  
Presidente da FUERN



*Maria Lúcia Pessoa Sampaio*  
Diretora-Presidente da FAPERN

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria Conçuelo, por sempre estar ao meu lado e acreditar no que eu poderia conquistar.

Dedico à minha linda Stella, a estrelinha que veio para deixar mais lindo o meu céu, e a João, meu companheiro de todas as horas, meu amor, minha terra firme.

Dedico à Professora Dra. Ilza Matias de Sousa, uma das mentes mais brilhantes na área de Literatura no Brasil.

# AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Dra. Ilza Matias de Sousa, inspiradora professora da Graduação, do Mestrado e Doutorado, exímia mestra das artes literárias e filosóficas, sem a qual eu não teria chegado à realização deste sonho. Exigente em sua avaliação, exemplar em sua atenção aos detalhes da escrita que orienta, generosa no que nos ensina, perita na arte de ensinar. Obrigada, Professora Ilza, por tudo!

A João, por estar sempre ao meu lado, nos momentos de alegrias e de tristezas, de conquistas e de derrotas, naqueles fáceis e, principalmente, nos mais difíceis. Agradeço por ter me ouvido ler inúmeras vezes a mesma coisa até que tivesse a convicção de que havia entendido e por ter igualmente me apoiado em todos os momentos. Amo você!

À Mainha, Maria Conçuelo, por sempre buscar entender as ausências, as distâncias, as impaciências e os momentos de dificuldades, colocando-se sempre ao meu lado a fim de tentar minimizar o que sentia comigo e por mim, em todos os momentos. Obrigada, Mainha!

A toda a minha família, primos e primas, tias e tios, irmão e amigos que sempre me apoiaram. Obrigada por acreditar em mim!

Finalmente agradeço à FAPERN pela publicação deste estudo.

Sucesso é quando você faz o que sabe fazer, só que todo mundo percebe. (Adriana Falcão)

# PREFÁCIO

Adriana Falcão é uma escritora brasileira contemporânea cuja obra, marcante pela multiplicidade de tendências, ganhou destaque no início deste século, especialmente pela prosa inovadora das histórias que inventa. Com experiência em diferentes áreas de criação, como literatura, teatro, cinema e televisão, ela aborda com profundidade e perícia o humor e as questões a ele relacionados, num tipo de escrita que denominamos neste estudo, com Jacques Derrida e Graciela Ravetti, compreendida como um movimento artístico capaz de traçar diferentes linhas de fuga criadoras na construção de uma transescritura.

Oriundo de uma dissertação de Mestrado, defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2010, o objetivo principal deste estudo é cartografar o transarquivo que compõe a escritura da autora, tendo como recorte de sua obra o romance *Luna Clara e Apolo Onze* (2002).

Em termos teóricos, esta pesquisa está fundamentada em Jacques Derrida, especialmente no seu conceito de arquivo e mal de arquivo; em e em Graciela Ravetti, com a performance literária e a transescritura, nomeadamente, bem como em outros teóricos contemporâneos que ofereceram perspectivas para esta abordagem.

Em termos metodológicos, esta pesquisa assume um caráter cartográfico, uma vez que não comparece como um método pronto, trazendo uma proposta *ad hoc*, a ser construído capítulo a capítulo, a partir de uma abordagem geográfica e transversal, o que permite acompanhar os processos que ocorrem a partir de forças ou linhas que atuam simultaneamente, ao mesmo tempo em que sua transversalidade desestabiliza os eixos cartesianos de formas previamente categorizadas.

# SUMÁRIO

<b>1 PRIMEIRAS PALAVRAS...</b>	<b>14</b>
<b>2 ARQUIVO</b>	<b>32</b>
2.1 O TESOURO DE ARCAICO, O ANTIGO – RELAÇÕES AGONÍSTICAS ENTRE O ARQUIVO E A LITERATURA	32
2.2 ISSO LÁ É NOME QUE SE TENHA? – A PERFORMANCE DO NOME	35
2.3 A “BIBLIOTECA NACIONAL” DE DESATINO DO NORTE E O CONTÁGIO DO REPERTÓRIO: O IMAGINÁRIO À SOLTA NA CIDADE BIBLIOTECA	58
<b>3 TRANSARQUIVO E TRANSESCRITURA</b>	<b>64</b>

3.1 O JOGO DAS VELHAS: A CONSTRUÇÃO DE UM TRANSARQUIVO	66
3.2 AS TRAVESSIAS DA ESCRITURA	82
<b>4 ASSINATURA PLURAL E NARRATIVA PERFORMÁTICA</b>	<b>105</b>
4.1 DE LETRAS E TRAÇOS <i>ASSINALADOS</i> : A ATUAÇÃO FLORAL DA ILUSTRAÇÃO E DA PALAVRA	105
4.2 O ROMANCE DA LETRA	116
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>137</b>
<b>SOBRE A AUTORA</b>	<b>141</b>

# SUMÁRIO

# 1 PRIMEIRAS PALAVRAS...

Estamos na Era Digital, momento em que quase tudo depende da tecnologia da informação. Há alguns anos nem se pensaria nas possibilidades de comunicação e arquivamento de documentos que se conhece nos dias atuais. Pode-se pensar, então, no que permitiu esse avanço, essa construção.

Sem dúvida muitas ideias foram reelaboradas, desconstruídas e reinventadas para que se pudesse chegar ao momento atual. Mas isso não aconteceu apenas com a ciência tecnológica. Todas as áreas de conhecimento se reelaboraram e ainda continuam a fazê-lo. Pierre Lévy, na introdução de seu *As tecnologias da inteligência* (1993), chama a atenção para essa realidade:

Novas maneiras de pensar e de conviver estão sendo elaboradas no mundo das telecomunicações e da informática. As relações entre os homens, o trabalho, a própria inteligência dependem, na verdade, da metamorfose incessante de dispositivos informacionais de todos os tipos. Escrita, leitura, visão, audição, criação, aprendizagem são capturados por uma informática cada vez mais avançada. Não se pode mais conceber a pesquisa científica sem uma aparelhagem complexa que redistribui as antigas divisões entre experiência e teoria (LÉVY, 1993, p. 07).

Muitas pessoas nunca pararam para pensar sobre isso ou mesmo sobre o que as faz compreender as ideias aqui apresentadas, por exemplo. Nunca pararam para pensar o que as faz interpretar uma informação, seja ela qual for: pode ser um endereço, um problema matemático, um sinal, um índice, uma metáfora ou tantas outras coisas, fatos, imagens. O que se sabe é que, para tal reconhecimento, a memória aciona seus arquivos permitindo o entendimento da situação pelo indivíduo. Mas, como se pode pensar o conceito de arquivo?

O filósofo argelino Jacques Derrida, ao iniciar a discussão sobre o complexo tema, apresenta a seguinte questão: “Por que reelaborar hoje um *conceito do arquivo*? Numa única e mesma configuração, a um só tempo técnica e política, ética e jurídica?” (DERRIDA, 2001, p. 07). Essa questão faz perceber o quanto é discutível a conceituação do arquivo e como é evidente a necessidade dessa discussão.

Para o senso comum, o arquivo não passa de um depósito de documentos que, ordenados segundo alguns critérios, serve de base para estudos, pesquisas, comprovações das mais variadas naturezas. Prova disso é que ao se ver um móvel de aço que guarda certa quantidade de papéis se reconhece de imediato o objeto arquivo.

Arquivo pode ser entendido, também, como o conjunto de documentos que conta a história de um país, uma região, um estado, uma cidade, uma família, uma pessoa. Outros suportes podem ser citados. É o caso do memento, do bloco de anotações, do diário de bordo, entre outros, os quais permitem a inscrição de um conjunto de dados para uma futura consulta às informações aí registradas. Pode ser ainda, devido aos avanços tecnológicos, o conjunto de dados e/ou instruções que costumam ser armazenados em um computador, *CD-ROM*, *pen-drive* ou outro equipamento dessa natureza. De modo semelhante acontece com as informações que estejam disponíveis na *internet*, isto é, para o acesso a essa rede se faz uso dos conjuntos de informações aí armazenados.

Percebe-se, nas possibilidades de conceituação da palavra arquivo, a repetição do vocábulo “conjunto”, isso porque é essa a ideia que melhor a representa. A reunião de determinadas informações sobre um mesmo tema forma um conjunto que culmina em seu arquivamento entre os conhecimentos adquiridos pela humanidade ao passar dos anos. Assim é em todas as áreas, das ciências naturais às ciências humanas, passando pelas médicas, exatas, sociais.

Geralmente a palavra arquivo está associada à memória, à origem, à lembrança, à busca. Não há como pensar em tal palavra sem associá-la a algo que ocupa um lugar, que representa, que significa, seja um espaço físico interior ou exterior, real ou virtual. O arquivo é entendido sempre como um lugar exterior, que possui uma autoridade. Está no arquivo o que *deve estar ali*, o que *deve fazer parte de uma consignação*. Ele ocupa um *lugar de autoridade* ao qual está condicionado. Como afirma Derrida (2001, p. 08), “não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual.”. Desse modo, o arquivo precisa estar inscrito para que possa ser encontrado, observado, analisado, embora ele não se reduza à inscrição alfabética. O que explica isso é a origem da própria palavra.

*Arkê*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico (DERRIDA, 2001, p. 11).

A palavra arquivo vem do *arkê* grego, que representa, ao mesmo tempo, começo e comando. Derrida (2001) explica que começo e comando aparentam coordenar dois princípios: o princípio físico, histórico ou ontológico e o princípio nomológico. Assim, ao pensá-lo como o lugar onde as coisas *começam*, ativa-se o chamado princípio ontológico – que remete à origem – por outro lado, ao pensá-lo como o lugar de onde os deuses e os homens *comandam*, é o princípio nomológico – que remete à lei – que é ativado. Tais princípios se completam e se opõem, ao mesmo tempo.

Embora traga em si a memória da palavra *arkhê* e sob ela se abrigue, o conceito de arquivo não é fácil de ser “arquivado”. Ele apresenta dificuldades para ser estabelecido e interpretado, a começar pela origem do vocábulo. Há razões fortes para se acreditar que remeta ao *arkhê* ontológico uma vez que trata da origem, do princípio, do começo. Por outro lado, para tal realização, remete ao *arkhê* da lei, ao comando, à ordem perene, a qual sabe interpretá-lo. Até mesmo o vocábulo latino *archivum* (ou *archium*) tem origem no *arkheion* grego, que se tratava inicialmente da morada dos arcontes (etimologicamente, *archon* = aquele que comanda), os magistrados superiores que detinham o poder de interpretar e de representar a lei. Segundo Cury,

[...] na antiga Grécia, ao arconte, confundido por Platão com a figura do filósofo, entre outras atribuições, cabia o governo e a educação das outras classes, como guardião das leis da pólis. Suas virtudes principais eram a sabedoria e a prudência para que pudessem guiar os cidadãos (CURY, 1995, p. 57).

Por essas capacidades, esses cidadãos passaram a ser os primeiros guardiões dos documentos oficiais. Eles cuidavam do seu suporte e depósito físicos. Assim, sob a guarda dos arcontes, diziam a lei. Foi a necessidade de um suporte para esses documentos que fez surgir os domicílios, a partir dos quais nasceram os arquivos. Eram as residências dos documentos oficiais sendo institucionalizadas para melhor assegurar-los e garantir a sua continuidade. Não por acaso a residência dos documentos e de seus guardiões era a mesma.

Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto (DERRIDA, 2001, p. 13).

Desse modo é possível perceber a relação que se estabelece entre os princípios ontológico e nomológico aos quais Derrida se refere. Em outras palavras: a origem de um arquivo está submetida à lei que o comanda e interpreta, a qual mantém a ordem perene e estabelece o arcôntico, aquilo que poderá ser conhecido e observado.

Essas considerações tornam-se necessárias à medida que se pretende entender a construção de um conceito do arquivo. Este não pode ser visto apenas como um depósito onde se guardam documentos importantes se não se reconhece o que leva a essa importância. O arquivo traz aquilo que foi considerado importante para fazer parte de um conjunto de documentos que dizem a “lei”. Portanto, para estar em um arquivo, faz-se necessário ter o privilégio de ser escolhido como parte dele. E essa escolha é feita pelo poder arcôntico, que traz consigo a lei, mas que para isso deve estar aliado ao chamado *poder de consignação*, que aqui significa a capacidade de reunir os signos.

Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião (DERRIDA, 2001, p. 14).

Pode-se, portanto, afirmar que para se pensar um arquivo é preciso pensar também a lei que o autoriza; para se questionar o princípio arcôntico de um arquivo, sua legalidade, é necessário pensar sua possibilidade de consignação. Isso porque “uma ciência do arquivo deve incluir a teoria dessa institucionalização, isto é, ao mesmo tempo, da lei que aí se inscreve e do direito que a autoriza.” (DERRIDA, 2001, p. 14). Esse direito, por sua vez, supõe a construção de determinados limites que, como tantos outros, existem para ser desconstruídos. Esses limites, também como outros, são declarados intransponíveis, mas, geralmente, não o são. Trata-se dos limites entre o que é familiar ou estatal, secreto ou não-secreto, público ou privado, entre outros. Para Derrida, “em todos estes casos, os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidos por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo. A ordem não está mais garantida.” (DERRIDA, 2001, p. 15).

Vê-se, então, que a ideia de arquivo implica outras, como origem, comando, consignação, institucionalização, construção e desconstrução.

Na Literatura é a escolha arcôntica que determina o cânone. É ela que concentra a unificação, a identificação, a classificação, a consignação. E é por essa última que se reconhece o princípio de reunião do arquivo, uma vez que este não deve apresentar dissociação, heterogeneidade ou segredo que o compartimente. Como afirma Terry Eagleton (1983, p. 218), “a crítica literária seleciona, processa, corrige e reescreve os textos de acordo com certas normas institucionalizadas do literário – normas que são, num dado momento, defensáveis, e sempre historicamente variáveis”. Assim, fica mais evidente que para tratar de um arquivo é necessário repensar o lugar e a lei segundo as quais se instituiu. Do mesmo modo, pode-se pensar a problemática que envolve o nome Literatura, sua origem e sua consolidação.

A Literatura é compreendida como a utilização estética da linguagem, em particular a escrita; é o conjunto de obras literárias de um país, região ou mesmo de uma época, além de poder ser uma bibliografia sobre um determinado assunto, como é o caso da literatura médica ou jurídica, por exemplo. É a palavra que nomeia a disciplina que se constitui do estudo das obras literárias e de seu período histórico. Percebe-se, a partir dessas conceituações, a opacidade da palavra que nomeia a coisa literária.

Recorrendo-se ao arquivo que consolidou a Literatura como se apresenta hoje, é possível compreender o motivo de tal opacidade. O filósofo argelino Jacques Rancière (1995)

afirma que, historicamente, a noção de Literatura se impôs por dois modos de deslizamento de sentido: um ínfimo e um radical. Este fez da Literatura um novo sacerdócio, uma nova nobreza, enquanto aquele fez com que alguns simplesmente a ignorassem.

Historicamente, a noção se impõe como por surpresa num deslizamento de sentido, ínfimo o bastante em sua operação para que alguns possam simplesmente tê-lo ignorado, radical o bastante em seus efeitos para que outros possam ter feito da literatura um sacerdócio ou uma nova nobreza (RANCIÈRE, 1995, p. 25).

Esse deslizamento histórico pode, inicialmente, ter transformado um saber em uma arte. Isso porque, no século XVIII, a Literatura era o saber dos letrados, conhecimento que lhes permitia apreciar as artes, em especial as belas-letas. Já no século XIX, a palavra literatura passa a designar o objeto do saber, tornando-se a atividade realizada por aquele que escreve. Houve, portanto, uma mudança de natureza e de assunto, que se realizou de uma maneira muito discreta, quase imperceptível. Enquanto no século XVIII a aula de Literatura ensinava a apreciar apenas as belas-letas, no século seguinte passa a ensinar a apreciação das obras que compõem a Literatura como um todo. Porém, não se pode falar da simples mudança de nome ou de focalização, uma vez que a Literatura não deve ser entendida como uma continuidade das belas-letas.

As belas-letas eram a poesia e a eloquência, entendidas como artes bem definidas. Ambas se dividiam em gêneros que obedeciam a algumas variáveis particulares. Estas se compunham do assunto tratado, sentimentos a ser provocados e modos usados na composição e na métrica. Os gêneros e subgêneros, por sua vez, praticavam as três atividades que construíam uma obra: a *inventio* – os assuntos -, a *dispositio* – organização das partes do escrito – e a *elocutio* – caracterização do gênero e especificação do assunto. Além disso, as belas-letas ensinavam as técnicas de produção de efeitos e as regras de gosto, as quais julgavam quais efeitos produzir.

Assim, a aula de Literatura no século XVIII utilizava esses saberes e normas para a apreciação das obras produzidas até então. Tais regras eram fatores determinantes para caracterizar a qualidade da obra analisada, além de especificar seu modo de produção. Pode-se dizer que as belas-letas utilizavam uma espécie de fôrma para dar a forma do que se deveria entender como belo. Havia um comando que legislava “o que” e “como” dizer, o qual fazia valer o que estava institucionalizado como o modelo a ser seguido. Uma espécie de perpetuação do arquivo.

De modo diferente, a Literatura, quando passa a ensinar a apreciação das obras que a compõem, traz consigo a possibilidade de fundação de uma historicidade que permite pensar as artes escritas desde os textos sagrados até os mais contemporâneos de nossa era. Transforma-

se em uma atividade específica produzida com o fim de manter a arte de escrever exatamente quando abandona a ideia de herança. Não à toa, tornou-se uma capacidade própria, autônoma dentro da linguagem, uma vez que se libertou da *elocutio*; transformou-se em um modo de vida próprio, confundindo ética e estilística e realizando com mais plenitude a língua. Conforme afirma Rancière,

A literatura torna-se precisamente nomeável como a atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a “herança” se desvanece. Ela não é aquilo que sucede às belas-letas, porém aquilo que as suprime. Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever (RANCIÈRE, 1995, p. 26).

Por outro lado, não se deve esquecer que a palavra literatura, em muitos momentos, chega a confundir posições contrárias. Ao mesmo tempo em que nomeia a ruptura que se faz com as belas-letas, sob a ilusão de continuidade, pode absolutizá-la. Mais que isso, ela faz coexistir contrários. Por ser assim, “imperfeita” e não-delimitável, é que a palavra literatura e seu conceito são transversais e irredutíveis à nominalização, possuem a capacidade de desmanchar a estabilidade das coisas comuns e das delimitações que organizam os discursos, os saberes e as artes.

A Literatura está onde a escrita constrói e desconstrói suas relações. Pode-se dizer, então, que a Literatura é o desdobramento dos conceitos que se dizem fechados, o qual permite que a letra se aventure ao construir e desconstruir relações.

Essa rejeição à redução nominalista por parte da Literatura se mantém ainda nos dias atuais. Além de nomear o estudo de obras – função adquirida desde o século XIX -, ela é o conjunto dessas obras, dos livros que concentram o conhecimento de uma determinada área. Vários são os conceitos elaborados e registrados na tentativa de explicação da palavra literatura, tantos que se multiplicam quando se tenta explicar suas “divisões”. Ela está presente no sismo que abala os conceitos previamente elaborados, fazendo surgir novos outros. Desse modo, ela não é um fim em si mesma, mas o início de uma nova construção.

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados (RANCIÈRE, 1995, p. 27).

Ao suprimir as belas-letas a Literatura realiza uma verdadeira quebra do arquivo, desmanchando as relações estáveis existentes entre os nomes, e da tradição, fazendo emergir o romance e a poesia lírica. Estes, como é sabido, são os dois gêneros literários fora de gênero. A poesia lírica é colocada às margens das poesias épica e dramática, enquanto o romance fica à margem da eloquência. Foi, portanto, a partir deles que a Literatura se tornou uma capacidade própria da linguagem. Assim, deu origem a uma nova tradição: a tradição de transformar. Desse modo,

Aquilo que virá a ser recoberto pelo nome “indeterminado” de literatura poderia então ser o redesdobramento daquilo que aqui está fechado, o conjunto aberto e sem lei das aventuras da letra com falta de um corpo, onde a delimitação dos discursos não para de se apagar, voltando a tomar figura sem cessar, onde qualquer distribuição legítima das posições de enunciação desaparece na comunidade sem contornos dos seres falantes. O ser da literatura seria o ser da língua onde esta se furta às ordenações que dão aos corpos vozes próprias para colocá-los em seu lugar e em sua função: uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos quando só a contingência igualitária os põe juntos (RANCIÈRE, 1995, p. 28).

Percebe-se, então, que falar sobre o que nomeia o ser literário não é tarefa tão simples quanto parece e que, para fazê-lo, é necessário recorrer a algumas “verdades” já legisladas e arquivadas pela história.

Diante dessas problemáticas, as quais envolvem o próprio conceito que explica a palavra literatura, há que se pensar, a partir de agora, em outras que, por sua vez, envolvem o que se entende pela chamada Literatura Infanto-juvenil. E nela a relação com o arquivo. Tal necessidade surge por este estudo ter como base um livro catalogado como tal. Entretanto, não se discutirá, aqui, a polêmica que perpassa essa classificação. Dois motivos justificam essa omissão: a proposta é fazer uma investigação sobre a escritura da autora, tendo como base o romance em análise; considera-se, como o faz Harold Bloom, que as crianças podem ler qualquer texto:

Qualquer pessoa, de qualquer idade, ao ler esta seleção, perceberá logo que não concordo com a categoria “literatura para criança”, ou “literatura infantil”, que teve alguma utilidade e algum mérito no século passado, mas que agora é, muitas vezes, a máscara de um emburrecimento que está destruindo nossa cultura literária. A maior parte do que se oferece nas livrarias como literatura para criança seria um cardápio inadequado para qualquer leitor de qualquer idade, em qualquer época (BLOOM, 2003, p. 12-13).

Assim sendo, a história da Literatura Infanto-juvenil é aqui retomada como arquivo, para que se compreenda o que foi transformado até chegar à realidade atual.

Já é sabido que para se compreender um arquivo faz-se necessário pensar o lugar e a lei que o instituíram. Surgem, então, as interrogações e contestações a esse princípio, a sua genealogia, a sua legibilidade e legitimidade. Sabe-se, também que para uma verdadeira institucionalização do arquivo, faz-se necessário incluir tanto a lei que o inscreve quanto o direito que o autoriza. Este supõe limites para a construção da história e para estabelecer o que passa a ser desconstrução, a partir da qual um arquivo pode ser reinventado. É ela que quebra a ideia da organização de limites, casos, fronteiras, classificações, distinções, deixando a ordem do arquivo sem garantia. É assim, a partir dessas interrogações e contestações ao que se convencionou chamar Literatura que surgem, a todo instante, novas maneiras de escrever.

De maneira macroscópica poderíamos dividir a literatura em dois tipos: com adjetivo e sem adjetivo (CADERMATORI, 1991). A literatura chamada infanto-juvenil, que determina seu público através de um adjetivo, é caracterizada, principalmente, pela inovação. Assim ela passa a estabelecer certos limites de composição que se desconstroem para dar origem a novas construções e reconstruções.

Ao se pensar a Literatura Infanto-juvenil desde sua origem é possível perceber suas distinções desde seus primeiros sinais, já no século XVII, durante o classicismo francês. Nesse período surgiram histórias que foram consideradas como apropriadas à infância. Mas foi na primeira metade do século XVIII que surgiram no mercado de livros as primeiras obras direcionadas ao público infantil. Segundo Lajolo e Zilberman,

As primeiras obras publicadas visando o público infantil apareceram no mercado livreiro na primeira metade do século XVIII. Antes disso, apenas durante o classicismo francês, no século XVII, foram escritas histórias que vieram a ser englobadas como literatura também apropriada à infância: as Fábulas, de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, As aventuras de Telêmaco, de Fénelon, lançadas postumamente, em 1717, e os Contos da Mamãe Gansa, cujo título original era Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades, que Charles Perrault publicou em 1697 (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p. 15).

Considera-se a publicação de *Contos da Mamãe Gansa*, em 1697, por Charles Perrault, o marco do nascimento da literatura para crianças. No entanto, essa publicação passou por uma situação conturbada. Inicialmente, Perrault se negou a assinar a autoria dessa obra por ela apresentar um caráter popular, ao qual um membro da Academia Francesa não deveria fazer concessão. Mas, ironicamente, ele não é responsável apenas pelo aparecimento de uma literatura dedicada à infância. É a partir de seu livro que se provoca também a preferência pelos contos de fadas, até então considerados populares e mantidos apenas pela tradição oral, como gênero principal para a leitura infantil.

Embora haja sido iniciada na França, ele não foi o único país a desenvolver a literatura para crianças. Simultaneamente a Inglaterra fez expandir essa arte, não sem associá-la aos

acontecimentos sociais e econômicos que influenciavam o país, os quais determinaram as características adotadas para sua elaboração. A industrialização, seguida pela Revolução Industrial, e a consolidação da burguesia como classe social fizeram surgir as várias instituições que visam à manutenção desta, entre elas a escola, a qual é convocada para solidificar a política e a ideologia burguesas, uma vez que é a mediadora entre a criança e a sociedade. Assim, os pequenos passaram a frequentar a escola com o fim de preparar-se para enfrentar o mundo. Isso é refletido na própria literatura *para* crianças, que passa a ser uma mercadoria, como bem assinala Benjamin ao falar da literatura infantil alemã:

Não se encontrará com facilidade um livro em que o abandono do mais autêntico e original seja exigido com a mesma naturalidade com que se concebe a delicada e reservada fantasia da criança, sem a menor consideração, enquanto demanda espiritual, no sentido de uma sociedade produtora de mercadorias, e com que se vê a educação, com desenvoltura tão lamentável, enquanto mercado colonial para bens culturais (BENJAMIN, 2002, p. 147-148).

Se por um lado a produção de livros é expandida, por outro se torna essencial a habilitação para seu consumo. A escola passa a formar crianças consumidoras das impressões produzidas e a Literatura torna-se a mediadora entre a ideologia e os novos cidadãos burgueses. Esse caráter pedagógico e mercadológico que se atribui à Literatura Infantil e, conseqüentemente, à Juvenil, tem origem nesse momento histórico e foi por ele institucionalizado.

Os laços entre a literatura e a escola começam desde este ponto: a habilitação da criança para o consumo de obras impressas. Isto aciona um circuito que coloca a literatura, de um lado, como intermediária entre a criança e a sociedade de consumo que se impõe aos poucos; e, de outro, como caudatária da ação da escola, a quem cabe promover e estimular como condição de viabilizar sua própria circulação (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p. 18).

Com o passar dos anos, esse arquivamento passou a ser contestado e reconstruído. A Literatura tornou-se capaz de equilibrar no texto os universos afetivo e emocional da criança, chegando por vezes a superá-lo. Ela trouxe para o leitor sua própria realidade através de uma simbologia que é compreendida pela sensibilidade infantil. E, embora a projeção utópica e a expressão simbólica pareçam contraditórias, na literatura infantil elas se complementam porque unem a visão do adulto e a perspectiva da criança. Do contrário, quando a primeira se sobrepõe à segunda, desmascara-se a postura pedagógica e doutrinária da obra. Nesse caso não há a contestação e a reconstituição pretendidas, pois se retoma um modelo arcôntico.

Por outro lado, quando um escritor consegue unir os dois polos de tensão que configuram essa literatura, produz um texto criativo, pois decifrou o enigma, o qual permite a análise crítica, como afirmam Lajolo e Zilberman:

Do deciframento do enigma emerge o texto criativo e se evidenciam as qualidades artísticas da literatura infantil, englobando-a ao setor mais geral da arte literária. Ao mesmo tempo, esclarece-se que, da determinação dos componentes tensionais de uma obra, nasce a possibilidade de sua análise e crítica (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p. 20).

O resultado disso pode ser percebido nas produções ocidentais do gênero no século XIX, as quais abandonaram os modelos pedagógicos anteriores e trilharam outros caminhos. Destacam-se autores como os irmãos Grimm – que em 1812, editam uma coleção de contos de fadas, que desde Perrault eram sinônimo de literatura para crianças - , Lewis Carrol, Hans Christian Andersen, Collodi, James Barrie, Júlio Verne, Mark Twain e Robert Louis Stevenson, para ficar entre os mais célebres. Suas obras passaram a atender às expectativas dos pequenos leitores que preferiam as histórias fantásticas, as aventuras e as de apresentação de seu cotidiano. Foram os autores desse período que institucionalizaram a Literatura Infantil na produção literária burguesa e capitalista, atribuindo-lhe um caráter nomológico, o qual garantiu sua continuidade.

A partir desse modelo europeu se produziu, no ocidente, a Literatura Infantil, seguindo um arquivo sólido, multiplicado por algumas características comuns. Isso porque todo arquivo é instituidor, conservador e tradicional, faz a lei e faz respeitar essa lei, como já foi sublinhado anteriormente. Não seria diferente com esse gênero literário de legitimação conturbada. Mas isso vem sendo desconstruído. Segundo Maria Zaira Turchi,

[...] a literatura infantil brasileira contemporânea tem sido capaz de resgatar a história, de caminhar pela metaficção historiográfica, trazendo os discursos dos excluídos e esquecidos. Tem sido capaz de caminhar pela diversidade étnica e cultural brasileira, dando espaço para a criança imaginar e construir sua subjetividade, lidar com a afetividade, enfrentar a dor e os conflitos e descobrir a esperança e a alegria. A literatura infantil brasileira tem alcançado um padrão estético no diálogo criativo entre texto, ilustração e projeto gráfico, uma interação entre linguagem literária e outras linguagens (TURCHI, 2006, p. 26).

Ao se pensar no arquivamento de modelos a ser seguidos, se esquece que, como esses, surgem cada vez mais novos arquivamentos e reelaborações que, por sua vez, dão origem a novos outros e assim por diante.

Pensemos: Qual fator poderia ser determinante para se conseguir chegar de maneira rápida e fácil a um determinado local, cujo endereço foi dado como orientador? Recorrer ao arquivo de lugares já conhecidos seria uma forma. São nesses lugares arquivados em nossa memória que encontramos um referente para localizar o endereço recebido, o que permite a fácil e rápida locomoção até ele. Outra situação: Uma pessoa, há um tempo, recebeu rosas

vermelhas de alguém que considerava importante. De repente, recebe o mesmo tipo de rosas e se emociona. Por que isso acontece? Provavelmente porque a imagem a fez recordar uma situação já vivida anteriormente e registrada em um dos seus arquivos, na memória.

É isso o que acontece em todos os momentos do dia, estamos sempre remetendo a uma informação já reconhecida e arquivada. Do mesmo modo surgem novos arquivamentos, elaborados a partir das desconstruções e reconstruções que fazemos constantemente. Por outro lado, se não se pode negar que esses arquivos possuam uma pretensa origem e ocupem o seu lugar particular na cultura, também não se deve desconhecer que essa mesma origem e lugar são parte da invenção humana de criar referências.

O mesmo acontece com a Literatura Infanto-juvenil. Se hoje ela possui características próprias, é porque houve o momento de origem da sua história. E é nesse arquivo que ela mergulha para criar formas cada vez mais originais de produção. Contudo, ao mesmo tempo seu investimento é de transgressão, levando o arquivo a se mover, a se instituir, como territórios moventes, abalando o solo fixo que pretendeu ser. Adriana Falcão, a autora por nós escolhida, recorre ao arquivo como um trabalho de laboratório ficcional atuando nesse arquivo. Revolvendo-o, retraça genealogias ficcionais.

É evidente sua importância no cenário literário atual. Adriana Falcão nasceu no Rio de Janeiro e foi morar em Recife com 11 anos de idade, tornando-se uma pernambucana por convicção, como declarou após ser homenageada pela vereadora Luciana Azevedo com o Título de Cidadã do Recife: “Esse título veio apenas oficializar o fato de que sou do Recife. Todas as minhas referências estão aqui e foi onde aprendi tudo o que sou. Aprendi também que ser do Recife é ter o coração gigante.”. Virou arquiteta, publicitária, cineasta, teatróloga, cronista e roteirista. Como arquiteta, tornou-se uma construtora de textos. Estudou publicidade para satisfazer seu interesse por linguagens.

Estreou como escritora com o livro *A Máquina* (1999), o qual ganhou o selo de “Altamente Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ -, foi levado aos palcos e posteriormente ao cinema. Estreou na literatura infantil com o livro *Mania de Explicação*, publicado em 2001, o qual ganhou o Prêmio Ofélia Fontes – “O melhor para a Criança”, pela FNLIJ. *Luna Clara e Apolo Onze*, livro base para a realização deste estudo, é o terceiro livro da autora, publicado em 2002, e é dirigido ao público pré-adolescente. Este romance recebeu o Prêmio Orígenes Lessa - “O melhor para o Jovem” em 2003 (produção 2002), também pela FNLIJ; foi selecionado para o catálogo *White Raven* da Biblioteca Internacional da Juventude de Berlim e escolhido pela FNLIJ para o catálogo da Feira de Livros de Bolonha, recebendo o selo de “Altamente Recomendável”.

Além destes, escreveu *Pequeno Dicionário de Palavras ao Vento* (2003), *O Doido da Garrafa*, *A comédia dos Anjos* (2004), *P.S. Beijei* (2004) - junto com Mariana Veríssimo, *A tampa do céu* (2005), *O Zodíaco: Doze signos, doze histórias* (2005), *Sonho de uma noite de*

*verão* - cujo título homônimo ao de Shakespeare faz parte da Coleção Devorando Shakespeare, da Editora Planeta, lançada no início de 2007 - e contos para livros infantis.

Colaborou com episódios de “Comédia da Vida Privada”, “Mulher”, “Brasil Legal”, “A Grande Família” e “Muvuca”, da Rede Globo. Junto com Guel Arraes, adaptou *O Auto da Compadecida* para a televisão e, posteriormente, para o cinema. Tem se destacado em coproduções cinematográficas, como no filme *Fica comigo esta noite* e *Se eu fosse você*, que estrearam em 2006. Seu mais recente livro publicado direcionado ao público infantil é *Sete histórias para contar*, enquanto *A arte de virar a página* (2009) dirige-se às modernas mulheres do século 21.

Perceberemos por vários de seus títulos que existe um efetivo questionamento da autora propiciador da discussão do poder do arquivo, produzindo processos de narração que reinventam o saber que aquele contém. Impelem o eu para o caráter transgressivo que deve tomar o lugar de uma obediência cega. As “palavras ao vento” mostram bem o procedimento da autora. E, no romance que está sendo estudado, a provocação ao poder absoluto do arquivo ganha a dimensão de *nonsense*. Assim, a própria percepção do arquivo altera-se.

Quando se pensa em arquivo, costuma-se fazer referência a saberes congelados, imortalizados, perenes, estáticos. Mas, ao se pensar em sua transgressão, se inicia uma nova maneira de manutenção e transmissão. Na verdade, essa é uma das principais características do arquivo, se construir e se estruturar no futuro.

Existem diversas formas de se transgredir um arquivo. Para que isso se realize é necessário que se pense primeiro no tipo de arquivo ao qual se faz referência. Quando se trata de Literatura, por exemplo, essa transgressão pode ser realizada através da performance. Através da construção de performances narrativas dos mundos, dos afetos, dos desejos dos múltiplos personagens atuantes no romance, Adriana Falcão opera com o não-arquivável ou o que não se deixa assimilar.

A performance pode ser entendida como uma espécie de projeção ao exterior ao conhecimento que se possui de forma inconsciente. É transparente e sublime ao mesmo tempo em que é palpável e móvel. Assim, só se realiza para aqueles que possuem um olhar performático. “A performance obstrui nossa condição de objetos arquiváveis.” (RAVETTI, 2003, p. 32). Ela tem o poder de incitar várias contradições, principalmente quando se fala em performance escrita. Graciela Ravetti (2003) lança uma série de questionamentos sobre a efetivação da performance, dentre as quais duas serão aqui destacadas com o fim de orientar as reflexões sobre o romance em estudo. São elas:

[...] até onde se pode aceitar como performática um tipo de narrativa que seja, ao mesmo tempo, arquivo e recuperação de formas de expressão corporal, mantendo sua força transgressora? em que medida a busca de novas formas de escrita, pautadas por diferentes registros, pode ser considerada performática? (RAVETTI, 2003, p. 34).

Poder-se-ia dizer, para início de tais reflexões, que a performance inscreve, a partir da escritura, o que é presente, o que faz parte de uma comunidade. Isso fará com que esse modo de ver o que acontece seja transmitido ao futuro para que se leia em um outro presente, o que fará ampliar o arquivo que compunha a primeira escritura. Em outras palavras: a performance escrita permite o arquivamento de um presente que será projetado ao futuro para fazer parte de um outro presente. É a possibilidade de uma resposta, de uma promessa para o depois. Como o arquivo, ela é capaz de revelar a estreita relação existente entre o público e o privado, uma vez que é transmitido ao futuro ao mesmo tempo em que é relido no presente. “A performance, como diz Diana Taylor, é uma forma de preservação e transmissão da memória” (RAVETTI, 2003, p. 35). Nesse sentido, ela se aproxima da ideia de arquivo, já que não abandona ideias como origem e comando, ao passo que partilha dos ideais de construção e desconstrução.

A narrativa performática tem em sua constituição a necessidade de uma escrita que permita a leitura daquilo que foi consignado e arquivado em uma determinada cultura para, em seguida, transformá-la em uma nova escrita. Não se pode falar, portanto, apenas de escrita como um registro gráfico para uma leitura alfabética, como explica Ravetti:

[...] a performance possibilitou, desde o princípio dos tempos, o registro e a permanência daquilo que se sabe, como indivíduo e como grupo, sem ter que recorrer a caracteres gráficos, esgrimindo o artifício epistemológico da necessidade da transcrição das experiências em documentos. Trata-se de outros tipos de arquivo. Ou, para dizê-lo de outra maneira, o não dominar os procedimentos ocidentais de leitura e escritura não implica não possuir memória ou reminiscência (RAVETTI, 2003, p. 37).

O que somos e sabemos vai além do que se pode escrever, vai além do que foi arquivado pela escrita. Isso nos permite realizar inúmeras transformações e ampliar cada dia mais nosso arquivo e repertório.

Ravetti (2003) sugere uma *assinatura plural*, a qual reúne vários assinantes que, embora sejam anônimos enquanto indivíduos, são identificáveis enquanto um grupo. Segundo a autora, “o arquivo performático estaria chamando a uma assinatura e a um consignatário dessa assinatura, aquele que traz consigo não só uma denominação – o *representante* – mas também um saber cuja posse lhe foi garantida pelo grupo.” (RAVETTI, 2003, p. 38).

Assim, essa assinatura diferencia a escrita performática das demais. Ela permite a consignação àqueles que se responsabilizam por essa performance, que se comprometem e se projetam no que realizam. Realização que pode ser também um texto escrito.

Para que se compreenda a lógica que orienta a performance é necessário que se decifre o arquivo que não dominamos e que não está formulado pela escrita, embora pareça que se pretende tornar estático o que deve ser móvel e circular. Desse modo, será possível usar “a performance como chave de leitura e de escrita” (RAVETTI, 2003, p. 39) para criar novos

espaços culturais e literários, para criar um novo arquivo, para eleger uma nova autoridade para esse arquivo. Enfim, para que haja uma transformação na tradição de escrever.

À noção de arquivo vem associada a de repertório. Para Diana Taylor,

O arquivo e o repertório têm sido sempre fontes importantes de informação, ambos excedendo as suas limitações, mesmo nas mais letradas sociedades. Sua relação não é, por certo, de um binarismo direto – com o escrito e o arquivístico constituindo o poder hegemônico e o repertório produzindo o desafio anti-hegemônico (TAYLOR apud RAVETTI, 2003, p. 36).

O arquivo é tudo aquilo que foi registrado, escrito e canonizado. Ele estabelece as fronteiras e os limites que, posteriormente, produzirão questionamentos e revoltas no modelo cristalizado e abrirão possibilidades de transgressão. Esta, por sua vez, será realizada pelo repertório.

O repertório é o conjunto de saberes que se possui de forma paralela ao conhecimento escrito e que abre as possibilidades de relação e encontro de variados saberes ao resgatar um comportamento esquecido, constituindo-se como uma consciente atuação política no presente. Ele funciona como um articulador móvel de diversas ideias, produzindo diálogos sógnicos, re-escritura e resgate de memórias, valorização do processo e do resultado e modificação do estatuto anterior de uma arte.

Enquanto o arquivo é fixo, o repertório é móvel. O arquivo está para a ordem perene, estática, científica, acabada; já o repertório está para o caos, para a fissura, para o inacabamento. Este aglutina e rompe ao mesmo tempo, questiona aquele e resgata as forças de resistência e de liberdade. Arquivo e repertório estão em constante tensão, o que permite a este último realizar uma real transgressão.

A performance atua no interior do arquivo ao fazer com que o texto se ressignifique, se questione para que possa, no repertório, possibilitar a confluência de conhecimentos que constituam o presente. Assim, a performance se encontra no limiar do arquivo e do repertório. Ela articula dois eixos centrais, resgatando a memória e modificando seu estatuto anterior. Ela pode ser entendida, portanto, como quebra e aglutinação.

Assim, uma escritura pode ser considerada performática quando consegue recuperar um arquivo ao mesmo tempo em que o reelabora a partir de um repertório. Para isso o autor precisa elaborar uma verdadeira *transformação* na literatura ao escrever.

O prefixo latino *trans-* significa “movimento para mais além de”, “movimento através de”, “mudança de estado”. A partir dele, de seu sentido, é possível se pensar no que Ravetti (2003) vai chamar *transarquivo*, *transescritura* e *transgênero*.

O transarquivo pode ser entendido como o *corpus* amplo e versátil que poderá ser útil à transmissão de conhecimentos por um autor, mas não se resume ao registro escrito. A transescritura é exatamente o cultivo desse arquivo na escrita para a sensibilização do leitor, não se resumindo à escrita alfabética. Ou seja, o autor recorre ao seu conhecimento acumulado para a sua transmissão a um grupo de pessoas, de maneira não-convencional, descongelada, interrompida, móvel, próspera, dinâmica, transgressora. O transgênero, por sua vez, é o modo de escritura que utiliza características de variados gêneros e categorias de escrita – englobando o transarquivo e a transescritura – para o registro e a transmissão dos saberes de seus escritores e para a sensibilização destes ante os saberes performáticos de outras pessoas e/ou grupos. O performático pode ser encontrado em vários gêneros, o que permite que sejam pensados a partir dessa característica.

O que passa a ter relevância para uma classificação de tipo genérico são as variantes derivadas da presença ou não da performance, das maneiras como essas formas são registradas e trabalhadas, sem que por isso desapareça o que caracteriza os gêneros. Ou seja, os textos podem continuar sendo romances, poemas, peças de teatro – românticos, barrocos, clássicos etc. – e, dentro dessa classificação, continuam sendo importantes as variações de subgêneros, só que agora pensados a partir da performance (RAVETTI, 2003, p. 40).

Essa prática de escritura torna-se interessante não só por trazer variedade de forma e conteúdo, mas também por utilizar signos de outras linguagens, como as tecnologias escriturais, o cinema, a música, os mitos, as formas não linguísticas. Desse modo, surge uma outra forma de perceber e compreender o arquivo, tendo a performance como chave de interpretação.

A escrita é performática quando permite diálogos, que são, à primeira vista, considerados impossíveis. Esses diálogos é que permitem se pensar em um outro arquivo que se insere em nosso espaço contemporâneo de conhecimento e que é constantemente ampliado e modificado pelo repertório.

Assim sendo, pode-se dizer que Adriana Falcão, no romance *Luna Clara e Apolo Onze* usa do transarquivo e elabora uma refinada transescritura. Igualmente, pode-se afirmar que sua obra se inclui na problematização derridiana do “mal do arquivo”, traduzindo-se isto pelo fato de este fazer acreditar que contém tudo, mascarando “n” coisas, fatos, objetos excluídos por serem concebidos como intratáveis. O arquivo faz crer, dessa maneira, que seu poder é absoluto, sendo este poder interpelado pela desconstrução de Derrida como uma espécie de “loucura” de um absoluto que não existe.

Em todo o romance é possível reconhecer os elementos que pertencem ao arquivo consultado e reconstruído pela autora. Ela utiliza várias tecnologias escriturais e não escriturais, tais como o cinema, a música, o teatro, a mitologia, o dicionário, a partir das quais constrói sua forma própria de fazer literatura. No entanto, deparamo-nos, em face ao romance, com

um tratamento inusitado desses saberes, de maneira que a desarrumar todo reconhecimento e legibilidade.

A nomeação dos personagens é uma instância em que rastros dos clássicos da literatura ocidental são utilizados para a retração de uma outra prática de nome próprio, introdutora de um estranhamento radical, dando livre curso à fantasia e ao humor.

Aventura da Paixão. Tudo bem. Odisseia da Paixão. Vá lá que seja. Mas Divina Comédia da Paixão também já era demais, Tia Divina pensava, por isso resmungava:

- Quando eu tiver uma filha, juro que escolho um nome que sirva (FALCÃO, 2002, p. 33 – 34).

Assim faz também com a história:

Sempre que um Apolo nascia, os outros comemoravam.

Quando Apolo Dez nasceu, também tinha sido festejado por Apolo Nove, que já tinha sido festejado por Apolo Oito, que já tinha sido festejado por Apolo Sete e etcétera.

Era uma tradição na família.

Todos brincavam de contar Apolos, desde Apolo Um, até onde desse.

Se Deus quisesse iam chegar a Apolo Mil um dia desses.

Apolo Dez queria que a festa de Apolo Onze não acabasse nunca (FALCÃO, 2002, p. 18).

Enquanto a Família Paixão traz a herança clássica, erudita, a Família Apolo traz a história, a tecnologia. Duas famílias divididas pelo Meio do Mundo, mas que remetem ao arquivo da Humanidade, que é, então, repensado enquanto representação homogênea e hierarquizadora, conduzindo ao recuo a uma torre de Babel, nesse livro da autora. Segundo Derrida,

A “torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irredutível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica (DERRIDA, 2002, p. 11).

Do mesmo modo, essa incompletude, esse inacabamento, pode dar origem a um sistema em desconstrução. Sabe-se que todo sistema possui uma limitação, marcada por fronteiras, as quais existem para ser ultrapassadas. Adriana Falcão, ao nomear seus personagens no romance elabora uma verdadeira Babel de nomes próprios. Ela cria um sistema que se constrói a partir da desconstrução de outros, colocando em situação de xeque todo um arquivo já legitimado.

O mesmo procedimento de desmanchamento da legibilidade normatizadora se dá em relação ao dicionário:

Noctâmbulo, sujeito noctívago, sofria de insônia e de amor pelas horas noturnas, por isso vivia vagando noite adentro. Mas se ele foi realmente apaixonado por Madrugada, antes dela se casar com Apolo Dez, isso nunca foi provado.

Ouviam-se apenas comentários.

Conta-se que ele perambulava de meia-noite às seis da manhã, na esperança de vê-la, mesmo que fosse de longe. Fofoca? Quem sabe? (FALCÃO, 2002, p. 23).

Suscita-se aí a indagação quanto ao papel do dicionário e sua organização que comporta significações limitadoras. Certamente nunca se imaginou conhecer alguém que respondesse pelo nome de Noctâmbulo. Talvez fosse mais provável encontrar um sujeito noctâmbulo, já que esse é o nome que se dá àquele que sofre de noctambulismo, ou no sentido mais comum, àquele que é sonâmbulo. Ao transformar um adjetivo em um nome próprio, a autora não realiza apenas o que, pela gramática normativa, se considera uma derivação imprópria. Ela vai além disso. Nomeia uma personagem cujas características mais particulares vêm expressas em seu próprio nome e “desautoriza” o dicionário, já que este tem, entre outras funções, a de assegurar a categoria gramatical da palavra. Há, portanto, uma quebra da estaticidade da palavra dentro da língua, tornando o arquivo de sentidos cristalizados pelo dicionário sem garantia. Outros exemplos como esses estão em todo o romance. São substantivos, adjetivos e advérbios que nomeiam personagens ao serem ressignificados.

Não é diferente o que faz para nomear os lugares onde a história se passa. De um lado fica Desatino do Norte, onde vivia Luna Clara, do outro, Desatino do Sul, onde morava Apolo Onze, e entre as duas cidades localizava-se o Vale da Perdição, bem no meio do mundo. “Todo mundo sabia que a estrada que ligava Desatino do Sul a Desatino do Norte era perigosa, passava-se pelo meio do mundo e pelo Vale da Perdição inclusive, e tal e coisa.” (FALCÃO, 2002, p. 40).

A partir da leitura do romance várias são as particularidades percebidas na escritura da autora que podem ser percebidas como performáticas. Com o fim de investigar esses processos narrativos, ficcionais e escriturais este estudo foi dividido em três partes.

A primeira se voltará para a discussão sobre o modo como a autora utiliza os arquivos da História, da Língua e da Literatura para a nomeação dos personagens do romance, levando-se em conta seu caráter performático. Aliado a isso, discute-se a complexa questão que envolve a nomeação de personagens e, conseqüentemente, a que trata dos nomes próprios em geral (topônimos, antropônimos e outros).

A segunda parte é dedicada ao estudo do transarquivo, que recorre à mitologia, e da transescritura da autora, que se utiliza do transgênero e tem a performance como chave de interpretação.

A terceira e última parte analisa o romance enquanto narrativa performática, realizada a partir de uma assinatura plural, o que difere a escritura da autora das demais já existentes. Essa assinatura é realizada a partir da relação com a ilustração do livro, enquanto a narrativa é reelaborada a partir de uma nova visão de mundo. Considera-se, portanto, o modo como ela consegue ultrapassar os limites do possível, lutando com o vocabulário, experimentando ideias, reunindo escritas e criando uma nova voz, sua, particular.

## 2 ARQUIVO

### 2.1. O TESOURO DE ARCAICO, O ANTIGO – RELAÇÕES AGONÍSTICAS ENTRE O ARQUIVO E A LITERATURA

Em geral, as histórias começam a ser transmitidas de maneira oral, multiplicam-se e, mais tarde, são impressas. Walter Benjamin, em seu clássico ensaio “O narrador”, recorda essa origem. Assim ele afirma:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1986, p. 198-199).

O marinheiro comerciante faz lembrar a personagem Arcaico, o Antigo, tataravô de Luna Clara, embora ele não seja um comerciante propriamente, mas um pirata. “Esse tal pirata, Arcaico, o Antigo, pai da mãe de Seu Erudito, escondeu um tesouro valioso num lugar muito difícil, mas antes de morrer jogou fora o mapa.” (FALCÃO, 2002, p. 35-36). Como afirma Benjamin, “quem viaja tem muito que contar”. E história é o que não falta a um pirata, pois vive de saques efetuados em diversos lugares. Mas, o tesouro que Arcaico, o Antigo, concentrou foi diferente do que concentrariam outros piratas.

O tesouro de Arcaico, o Antigo, eram as histórias que ele sabia.

Antes de morrer, o pirata contou vinte e cinco mil histórias valiosíssimas para o neto, certo de que naquela cabeça dura, três centímetros acima da sobrancelha direita, a oito dedos da orelha, elas estariam muito bem guardadas (FALCÃO, 2002, p. 307).

Os jovens estão sempre aprendendo com os mais velhos, símbolos de experiência e maturidade. Seu Erudito ouvia as histórias de seu avô durante a juventude, o que permite recontá-las, já na senilidade à sua neta Luna Clara.

Isso leva a uma constante ampliação do arquivo, que se realiza através da atualização do repertório. Essa imagem do contador de histórias também é recuperada em *Um outro Marco Pólo* (1989), de Lino de Albergaria, pela personagem de seu Prisciliano, um senhor que estimula a imaginação de Marcos Paulo, o adolescente protagonista da estória.

Seu Prisciliano é um homem que já viajou muito e encontra um garoto que até então só viajava pela imaginação. Ele se assemelha ao narrador de Benjamin, uma vez que sai de um lugar para outro e transmite seus conhecimentos a um ouvinte, ocupando a figura de um contador de histórias.

- O Brasil vive repetindo esse momento de riqueza rápida e que não dura muito. Manaus, mesmo, no começo do século... dizem que era como a Europa. Aí eu não sei, não sou tão velho assim. E nem conheço a Amazônia. Mas vivi na Argentina, que passou por uma história parecida. [...]

Mas seu Prisciliano não quis falar mais. Ficou mais interessado em esvaziar seu prato de sopa. Eu é que queria escutar mais ele falando. Não é que ele era um tipo interessante? Tinha vivido em outro país. E sabia histórias, como a da riqueza de Manaus. Ele de repente se tornava tão curioso para mim como aquele terno vindo de uma revista antiga... (ALBERGARIA, 1989, p. 13-14).

Seu Prisciliano poderia estar, ainda, na função do arquivo, pois ele é quem recupera os clássicos que perpassam e povoam o romance. É ele o conhecedor dos fatos e lugares que compõem o arquivo da história e da literatura que norteiam o enredo.

Marcos Paulo, o ouvinte das histórias “arquivadas” remonta-as conforme seu repertório, sua experiência e as situações em que se encontra. Ele reconstrói o canônico conforme sua realidade. Assim, o “Marco Pólo” não vai à China, mas a Mariana, não passa por desertos e sim por Ouro Preto, não viaja em um barco, mas em um ônibus ou mesmo nos galhos de uma mangueira no quintal de casa. Em sua viagem encontra Joana D’Arc, que não é uma princesa, mas que aparece no romance como uma verdadeira guerreira, em sua busca pela vida. Os arquivos se misturam e se reconstróem, tornando novo o antigo discurso.

Variadas são as formas de se ampliar um arquivo. Novas descobertas, novas construções e reconstruções permitem essa ampliação. Na Literatura, por exemplo, os autores estão sempre buscando novas formas de dizer e isso os faz, embora inconscientemente, transformar um arquivo, reelaborando-o conforme seu momento histórico, utilizando-se de seu próprio repertório. Cada autor busca elaborar um modo particular de dizer, algo que represente e que o represente. Isso faz com que o arquivo da Literatura seja ampliado, ressignificado e transformado constantemente. É assim que Adriana Falcão elabora seu romance *Luna Clara e*

*Apolo Onze*. Nele, a autora utiliza diversos modos de narrar e faz surgir na Literatura Infanto-juvenil um novo modo de contar histórias. Mas o faz sem perder o fio que orienta a Literatura desde seu surgimento.

Sabe-se que para que haja Literatura é necessário que os gêneros e as artes poéticas deem lugar à arte de escrever. Não por acaso, a Literatura é conhecida através dos dois gêneros fora de gênero: a poesia lírica – que é colocada à margem das poesias épica e dramática – e o romance – que é colocado à margem da eloquência. Ou seja: a Literatura quebrou as tradições, as normas, as leis ensinadas e, conseqüentemente, o arquivo que compunha as belas-letas.

Assim como a Literatura, Adriana Falcão ousou na tradição de transformar, transgrediu as normas e as leis e revestiu o arquivo da literatura com uma nova roupagem, criando seu modo particular de escrever.

O romance *Luna Clara e Apolo Onze* é uma obra infanto-juvenil de alto valor literário, segundo críticas recebidas. Ele conta a história de dois adolescentes: Luna Clara e Apolo Onze.

Luna Clara é uma menina de 12 anos que mora em Desatino do Norte com a mãe, o avô e as duas tias. Ela é apaixonada pela Lua, sua amiga e confidente, e vive esperando por seu pai, que perdeu a sorte e anda pelo mundo com “a chuva chovendo” em cima de sua cabeça. Apolo Onze é um menino de 13 anos e mora em Desatino do Sul com o pai, a mãe e as sete irmãs. Ele gosta da Lua e a admira todas as noites. Sua maior vontade é ter vontade de alguma coisa. Entre as cidades onde vivem está o Vale da Perdição, lugar onde alguém sempre perde alguma coisa importante. Os dois adolescentes vivem uma aventura cheia de encontros, desencontros e intempéries.

Durante toda a história aparecem personagens muito bem elaboradas e de nomes nada convencionais. Os nomes próprios das personagens é que as caracterizam, conforme a sua significação. Logo na orelha do romance aparece uma importante recomendação feita por Ziraldo:

Recomendo apenas uma coisa aos leitores de Luna Clara e Apolo Onze: vão anotando os nomes das personagens, à medida que eles vão aparecendo – são muitos, muitos mesmo, e cada um mais bem construído do que o outro – para não se perderem na teia-trama de Adriana.

A recomendação não aparece à toa. E ela foi seguida: todos os nomes foram devidamente anotados e associados por núcleos desde a primeira leitura do romance. Os nomes das personagens são muitos e nada convencionais. E os nomes dos lugares onde se passa a história não só ficam aquém, em termos de inovação. Para apresentá-los, foram organizadas algumas tabelas, divididas por família e parentesco:

<b>FAMÍLIA PAIXÃO</b>	
<b>PERSONAGEM</b>	<b>PARENTESCO</b>
Luna Clara	Filha de Aventura e Doravante
Aventura da Paixão	Mãe de Luna Clara e esposa de Doravante
Divina Comédia da Paixão	Tia de Luna Clara
Odisseia da Paixão	Tia de Luna Clara
Seu Erudito	Avô de Luna Clara
Pilhério	Papagaio da família Paixão
Doravante	Pai de Luna Clara e marido de Aventura
Equinócio	Cavalo sentimental de Doravante

<b>FAMÍLIA APOLO</b>	
<b>PERSONAGEM</b>	<b>PARENTESCO</b>
Apolo Onze	Filho de Apolo Dez e Madrugada
Apolo Dez	Pai de Apolo Onze
Madrugada	Mãe de Apolo Onze
Ilha de Rodes	Irmã de Apolo Onze
Pirâmides	Irmã de Apolo Onze
Muralha da China	Irmã de Apolo Onze
Artemísia	Irmã de Apolo Onze
Diana	Irmã de Apolo Onze
Babilônia	Irmã de Apolo Onze
Alexandria	Irmã de Apolo Onze

<b>OUTROS PERSONAGENS</b>	
Dona Remédios	Dona da farmácia de Desatino do Sul
Noctâmbulo	Vizinho mau dos Apolos
Imprevisto	Empregado da Dona estranha
Poracaso	Empregado da Dona estranha
Leuconíquio Lucrécio de Luxor	Inventor e importante

Para essa nomeação, Adriana Falcão usa a mitologia, a literatura, a história e o dicionário. Ao fazer isso, a autora recorre às informações que compõem esses arquivos e reelabora as ideias aí consignadas. Mais que isso, ela utiliza nomes que significam antes da própria história e que significam também nela. Desse modo, traz, também, nesse romance a complexa questão que envolve os nomes próprios.

## 2. 2 ISSO LÁ É NOME QUE SE TENHA? – A PERFORMANCE DO NOME

A questão que envolve a nomeação de personagens está diretamente relacionada à que trata dos nomes próprios. Segundo Ana Maria Machado,

As abordagens tradicionais da questão geralmente negaram ao Nome todo e qualquer caráter significativo. Aristóteles, assinalando o aspecto convencional e arbitrário do nome em geral, observa particularmente que, no caso do nome próprio, as partes dotadas de um significado originário o perdem para constituir o Nome. Peirce vê o nome próprio apenas como índice. John Stuart Mill, negando no nome próprio a possibilidade de existência de conotação, conclui que ele é desprovido de significado. Bertrand Russell vê no Nome o modelo lógico do pronome demonstrativo, cuja função não seria significar, mas apenas mostrar, indicar. Para Gardiner, os “nomes próprios são marcas de identificação reconhecíveis, não pelo intelecto, mas pela sensibilidade”, simples sonoridades distintas, de caráter não significante (MACHADO, 2003, p. 24)

Mas, é a partir de Lévi-Strauss que vai ser atribuída ao nome uma significação e, mais ainda, um caráter classificatório: “Os nomes próprios são parte integrante dos sistemas tratados por nós como códigos: meios de fixar significações, transpondo-as em termos de outras significações.” (LÉVI-STRAUSS *apud* MACHADO, 2003, p. 25). Segundo o etnólogo, o nome próprio é constituído por um aspecto parcial de um indivíduo. Desse modo, o nome próprio determina um ser particular cujas atribuições não podem ser estendidas a outros do grupo. Ou seja: em meio à diversidade existe uma unidade, a qual permite a classificação e a determinação de um indivíduo particular. Não é demais, portanto, pensar essa atribuição de nomes além das tribos estudadas pelo pesquisador ou mesmo seu funcionamento na narrativa literária.

Para que se perceba a pertinência da análise que aqui se faz dos nomes das personagens do romance, basta que este seja lido. Ou que se leiam as palavras de uma leitora: “Como não se apaixonar por um livro, cujas personagens têm nomes tão improváveis e que – não por acaso – nos levam a passeio num ritmo todo especial e novo de uma narrativa mais que antiga?”, além do que disse Ziraldo, anteriormente citado.

O nome próprio é a marca linguística pela qual o grupo toma posse do indivíduo, e esse fenômeno é geralmente assinalado por ritos, cerimônias de aquisição ou mudança de Nome. A denominação é também a dominação do indivíduo nomeado pelo grupo (MACHADO, 2003, p. 26).

Assim é em toda sociedade humana. Pensemos, por exemplo, na cerimônia de Batismo, a partir da qual o indivíduo passa a ser uma unidade na diversa sociedade a qual pertence. A esse indivíduo é dado um nome próprio, não porque lhe pertença, mas porque lhe é apropriado. Isso o faz ser próprio, por possuir características particulares, as quais não são comuns a todos da espécie e, portanto, classificado. No romance, a ideia do ritual de nomeação não é esquecida. Pelo nascimento de Apolo Onze começa uma festa que parece não ter mais fim. Para sacralizar a sua nomeação não poderia faltar, nessa festa, um sacerdote, que no caso é um padre. “Não

foi difícil encontrá-lo, apesar da multidão, já que ele era o único que usava batina.” (FALCÃO, 2002, p. 39).

Não é demais pensar o nome próprio enquanto elemento classificatório. Faz-se necessário pensar também o que vem a ser *próprio*. Ser próprio é ser propriedade de alguém? É ser particular, individual? Tal palavra é significativamente ambígua. Próprio é aquilo “que pertence a (alguém ou algo); que serve para determinado fim”. Mas pode ser também algo “peculiar, característico, verdadeiro, autêntico”(HOUAISS).

Percebe-se, então, que o nome próprio vem a ser as duas coisas simultaneamente. O indivíduo (ou a personagem) recebe um nome que destaca sua peculiaridade e autenticidade ao mesmo tempo em que o marca como pertencente a algo que, no romance, é a família. A partir do momento que recebe um nome, o indivíduo é inserido em um grupo.

No romance há duas famílias: a família Paixão e a família Apolo, cada uma com suas peculiaridades. Luna Clara pertence à família Paixão, formada por Seu Erudito, Odisseia da Paixão, Divina Comédia da Paixão, Aventura da Paixão e Pilhério. “Onde chegavam, causavam sensação.” (FALCÃO, 2002, p. 34). Apolo Onze à família Apolo, composta por Apolo Dez, Madrugada, Ilha de Rodes, Pirâmides, Muralha da China, Artemísia, Diana, Alexandria e Babilônia. “Tudo começou na hora em que Madrugada falou “nós vamos ter um filho.”” (FALCÃO, 2002, p. 17).

O verbo “pertence” foi utilizado para justificar o fato de que “o grupo autor do Nome tem autoridade sobre seu portador. E, se autoria leva à autoridade, esta, por sua vez, coincide com a propriedade.” (MACHADO, 2003, p. 27). Outro aspecto do nome próprio que não deve ser esquecido é sua capacidade de marcar a subjetividade de um indivíduo ou da sua posição social a partir do nome que lhe é dado. Assim, pode-se afirmar que um nome sempre será significativo e classificatório. Ele é

Duplamente apropriado: marca de uma apropriação pelo outro, e escolhido segundo uma certa adequação àquele que é nomeado, para exprimir aquilo que lhe é próprio enquanto indivíduo, aquilo que não é comum a toda espécie. E, com essa operação, volta-se à classificação. Significação e classificação estão sempre estreitamente ligadas ao nome próprio (MACHADO, 2003, p. 28).

Na narrativa não poderia ser diferente. Embora alguns teóricos, como o russo Tomachevski, não acreditem no nome enquanto signo quando se trata de narrativas mais complexas, ele possui sim tal capacidade. Segundo Ana Maria Machado, René Wellek e Austin Warren, em *La Théorie Littéraire*, após afirmar que o nome próprio é o primeiro passo para a individualização dos personagens, uma vez que “cada denominação dá vida, anima, individualiza”, reconhecem a possibilidade de um outro processo além do nome alegórico

ou quase alegórico. Esse processo seria a inflexão onomatopaica. Exemplos não faltam para demonstrar a existência de elaboradas formas de nomeação de personagens: Virgínia Woolf, Guimarães Rosa, Mia Couto, entre outros. Não se deve considerar o nome de uma personagem como simples elemento de caracterização, pois, na maioria das vezes, tal nomeação é a gênese do enredo e do próprio romance, como acontece em *Luna Clara e Apolo Onze*.

Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o nome pode vir a agir sobre o personagem, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o nome signifique. É lícito supor que, em grande parte dos casos, o Nome do personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ele terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na gênese do texto (MACHADO, 2003, p. 28).

Não é possível, por hora, afirmar que a questão que envolve a nomeação dos personagens seja utilizada de maneira consciente pela autora. Porém, não se pode negar a consciência que ela tem ao nomear cada um dos personagens do romance. Cada um deles surge na narrativa como um fio que, trançado com outros, confirma a coerência interna do texto e promove a realização da escritura.

Começamos pela recuperação que a autora faz do arquivo clássico da literatura ocidental. Ao construir e nomear algumas de suas personagens, Adriana Falcão se apropria de conhecidos clássicos da literatura universal, os quais servem como base para as características que serão atribuídas às personagens, mas que não serão sua fôrma.

Para início de análise, foram destacados três personagens assim nomeados: Odisseia da Paixão, Divina Comédia da Paixão e Aventura da Paixão. Elas fazem parte da família de Seu Erudito, “cuja primeira mania era botar nome de livro nas filhas” (FALCÃO, 2002, p. 33).

Para alcançar o efeito pretendido, Adriana constrói características para as personagens que fazem com que haja uma nova maneira de ver tais clássicos. O Nome não é uma simples identificação da personagem ou uma remissão ao que diz o livro. Ele é uma nova visão do seu título, elaborado de modo dinâmico, “atualizado”, transgredido. Ao fazer essa reelaboração, a autora abre uma discussão que modifica o *corpus* do arquivo da literatura ao mesmo tempo em que o amplia.

Eis o trecho de apresentação das personagens no romance:

Odisseia da Paixão sofria, chorava, se lamentava, se preocupava e se descabelava por qualquer banalidade. Um dia derramou mais de meio litro de lágrimas por causa de um tatu-bola entrevado. Imaginava que havia uma tragédia esperando por ela em cada esquina. “Que desgraça, que desgraça, que desgraça!”, dizia de tudo, inclusive das piadas mais engraçadas que Divina lhe contava.

Divina Comédia da Paixão foi o único bebê que riu, em vez de chorar, quando nasceu. Ela achava a vida tão engraçada que ria, ria, ria, ria, ria, ria, ria o tempo todo, principalmente quando alguém tropeçava.

Aventura da Paixão gostava de corações (de preferência com flechas atravessadas), de proezas de heróis e cavaleiros, de poemas, almofadas peludas, canções de amor e de gatos (FALCÃO, 2002, p. 34).

Pode-se notar que a autora não foi convencional na elaboração dos Nomes nem na caracterização das personagens.

Odisseia da Paixão é o Nome de uma das tias de Luna Clara. Como se sabe, *Odisseia* é uma epopeia grega atribuída a Homero, que conta a história de Odisseu (o nome grego de Ulisses) e seu retorno a Ítaca. A palavra odisseia passou a significar “uma viagem longa, cheia de aventuras; série de acontecimentos extraordinários e inesperados” (HOUAISS). Esse nome remete à própria história contada no livro, inclusive à vida que a família Paixão levava. Eles viviam de lá para cá, andando, andando, andando. Chamavam a atenção aonde chegavam e viviam situações quase inacreditáveis.

Odisseia é um nome que traz a ideia de movimento, no espaço e no tempo. A história, no romance, é contada de maneira não-linear. O enredo avança e regride no tempo para que o leitor consiga compreender o presente, momento pelo qual o romance começa. Não é demais afirmar que esse nome vem, assim como os demais, confirmar a coerência da escritura da autora ao trabalhar com o arquivo para atualizar o que produz.

O romance está constituído por três partes que, além de serem simultâneas, se complementam. Uma delas narra a espera de Luna Clara em Desatino do Norte; a outra, a festa pelo nascimento de Apolo Onze, que ainda não tinha acabado, embora ele já estivesse completando treze anos, em Desatino do sul; e a terceira, a viagem de Doravante pelo mundo em busca de Aventura, desde o dia em que perdeu a sorte e, junto com ela, o maior amor do mundo.

Ademais, o que não falta no romance é viagem e aventura, seja em Desatino do Norte:

Naquela sexta-feira dos ventos, 7 de julho, logo que a tarde caiu, os acontecimentos começaram a acontecer feito loucos na vida de Luna Clara, justo na vida dela, uma menina que tinha uma vida meio besta (FALCÃO, 2002, p. 07).

Em Desatino do Sul:

Naquela sexta-feira dos ventos, 7 de julho, de manhã ainda, Apolo Onze acordou com o barulho da chuva e pressentiu “vai acontecer uma tragédia”. É claro que aquela chuva toda ia estragar a festa (FALCÃO, 2002, p. 17).

Ou pelo mundo:

O mundo era um pouco maior do que Doravante imaginava.

E lá ia ele, sempre em direção ao Norte, reclamando da falta de sorte, sem saber o que encontraria pela frente. [...]

Foi assim por muito tempo.

Doravante procurava Aventura pelo mundo.

A chuva chovia em cima dele.

Aventura esperava em Desatino do norte.

E Luna Clara esperava junto.

Anos e anos (FALCÃO, 2002, p. 130-131).

No romance, todas as histórias se cruzam, as aventuras se misturam e o fantástico acontece. E, se assim pode ser “dividido” o romance, pode-se afirmar que ele se assemelha, nesse aspecto, ao clássico grego de Homero, embora de maneira muito reelaborada. Isso pode ser confirmado pelo comentário que faz Jaime Bruna na introdução da edição da *Odisseia* (2000) que traduziu:

Compreende a Odisseia três poemas distintos pelo assunto, cujo alinhavo se advinha sob a solidez da costura. Um narra a viagem de Telêmaco em busca de notícias do pai; outro, as peripécias do regresso de Odisseu, espécie de Malazarte mitológico; o terceiro, o extermínio dos moços que, em sua ausência, pretendiam a mão da suposta viúva e, com esse pretexto, lhe iam dilapidando a fortuna.

Conquanto movimente deuses, bruxas, espectros, monstros e outras abusões, a arte da Odisseia é assaz realista na pintura de pessoas, costumes, cenas e lugares; por isso consegue transportar-nos ao reino do maravilhoso.

Divina Comédia da Paixão é o nome da outra tia de Luna Clara. A *Divina Comédia* é um livro escrito em três volumes: Inferno, Purgatório e Paraíso, pelo poeta italiano Dante Alighieri, a partir de 1300. Esse livro conta a viagem do próprio Dante, guiado por Vergílio, da Terra ao Paraíso, onde passa a ser guiado por Beatriz e S. Bernardo, passando pelo Inferno e Purgatório.

Obra em forma de poema épico, sem ser tecnicamente uma epopeia, foi escrita entre 1307 e 1321, e nela Dante relata seu desenvolvimento espiritual e concentra a atenção do leitor sobre a vida depois da morte. Composto de numerosos episódios, vistos e testemunhados por Dante durante uma imaginária migração pelos três reinos do outro mundo, a obra transfigura no plano poético não apenas a própria vida do autor mas a de toda a literatura ocidental (Fascículo Dante Alighieri – vida e obra, 2003, p. 44-46).

Pode-se afirmar sem dúvidas que Dante conseguiu concentrar em *A Divina Comédia* a profunda compreensão que possuía das grandezas e misérias da Humanidade, utilizando uma complexa e extraordinária beleza poética. Dante, convicto defensor da mensagem cristã, procura nessa obra levar a humanidade a buscar sua redenção, sob a ideia de que “se quisessem salvar-se espiritualmente, era necessário parar de perseguir os bens mundanos e voltar-se para os bens celestiais, os únicos que podiam fazê-los felizes na terra e bem-aventurados na vida eterna”, segundo Carmelo Distante, em prefácio de *A Divina Comédia* (1998).

Entende-se a palavra divina como “relativo ou semelhante a Deus ou a um deus; sagrado; perfeito; sublime; que está acima do entendimento humano; sobrenatural” (HOUAISS). Já comédia é entendida como uma “peça teatral ou filme que provoca o riso; pessoa ou fato cômico; ridículo” (HOUAISS). Juntos, os nomes da personagem podem sugerir uma pessoa que provoca risos sublimes, acima de qualquer entendimento humano. A personagem ri de tudo, até de coisas que, aparentemente, não têm a menor graça, talvez por perceber algo que as outras pessoas não percebiam. Ela é o oposto de Odisseia.

No romance, Adriana Falcão não esquece as grandezas nem as misérias humanas, embora o faça de uma forma muito delicada e poética, o que não significa dizer que seja condescendente com as misérias. O homem é visto como um ser fraco, capaz de cometer erros graves em busca de bens mundanos, e forte, capaz de se superar, buscando arrepender-se de seus erros e receber o perdão daqueles que prejudicou. Embora pareça um paradoxo, os personagens de *Luna Clara e Apolo Onze* são fortes e fracos, o que os torna bem “humanos”.

Como afirma Gregório (2007), “a obra de Adriana Falcão situa-se no cenário da pós-modernidade, período de ‘desordem’, reflexo de um mundo-em-caos, em que predomina a ausência de valores e de utopias, gerando a sensação do vazio.”. Desse modo, o romance traz em sua tessitura o conturbado mundo contemporâneo, expondo as principais angústias do homem pós-moderno, ao lidar com problemas universais como fazem os consagrados clássicos da literatura. Ele questiona ideias e defende causas perdidas, leva o leitor para dentro da história, lhe dá voz e o faz refletir. O enredo é uma verdadeira viagem por trilhas que sugerem, duvidam, lançam hipóteses, questionam e experimentam.

Aventura é o nome da mãe de Luna Clara. É a mais nova das três irmãs e a primeira a se casar. Seu nome sugere sua personalidade. Sua história de amor com Doravante (o pai de Luna Clara) foi muito bonita, mas muito rápida; entre se conhecer, casar e se separar foram apenas três dias, para se ver novamente só doze anos depois.

(Por uma estranha coincidência do destino) Aventura e Doravante cruzaram um com o outro justo debaixo da lua exatamente à meia-noite, nem um minuto mais cedo nem um minuto mais tarde, hora e local em que todo mundo se apaixonou, isso já ficou mais do que provado.

O cenário era perfeito.

A lua.

A festa.

A hora.

As sombras.

Mas a questão não foi o cenário. (Tanta gente se apaixona por aí no sol quente, ao meio-dia, dentro de um ônibus lotado.)

Foi o quê então?

Isso tem alguma espécie de classificação, esse sentimento todo?

Eles não sabiam.

Só sabiam que era ótimo.

Como quase todos os pais e as mães de todo mundo, os dois trocaram palavras, beijos e palavras.

- Eu quero casar com você Aventura – ele disse, num espacinho de tempo entre dois abraços. [...]

Com o padre devidamente arrastado para um canto, a cerimônia aconteceu, entre uma dança e outra (FALCÃO, 2002, p. 37-39).

O nome Aventura não recupera um clássico propriamente, mas um modo de narração que permeia vários deles. A palavra aventura significa uma “circunstância ou fato inesperado; peripécia; experiência arriscada e perigosa; relacionamento amoroso passageiro” (HOUAISS). De todos os sentidos que possui o nome dessa personagem, pode-se retirar uma significação de cada um. Tudo o que acontece na história é inesperado, todas as experiências são arriscadas. A própria Aventura vive uma aventura. No entanto, seu relacionamento com Doravante não é passageiro, ele é na verdade “o maior amor do mundo”. Prova disso é que ela espera por ele até reencontrá-lo, após tantos anos.

Depois do jantar, Aventura contava para a filha a mesma história, enfeitada sempre com os mesmos detalhes. O momento em que viu Doravante pela primeira vez montado em Equinócio. Como ele pulou do cavalo dizendo: “Eusábia que ia encontrar você em algum lugar”. O volume dos seus batimentos cardíacos. O primeiro beijo. O segundo. O terceiro. O tumulto que aqueles beijos causavam dentro dela. A festa de casamento. A despedida. (FALCÃO, 2002, p. 10).

Essa personagem, através de seu nome, consegue caracterizar não só a si, mas todo o romance. Os outros nomes são facilmente recuperáveis pela memória do leitor conhecedor de tais obras, o que permite sua sensibilização. Desse modo, Adriana Falcão, ao recorrer ao arquivo, elabora uma escritura atual, ou uma meta-escritura, à proporção que recorre à própria herança clássica da Literatura. Ela traz o clássico sem esse rótulo, o arquivo reconstruído. Esta é mais uma característica que coloca seu romance no cenário da pós-modernidade, corroborando o que afirma Rosa Maria Cuba Riche:

Assim como nas outras áreas do conhecimento e das artes, como a arquitetura, em que se observa a tendência de misturar ou recuperar estilos anteriores, o que torna possível encontrar uma coluna grega com um vidro blindex na portaria de um prédio, também na literatura infantil convivem o velho e o novo (RICHE, 2002, p. 91).

No entanto, não há como dizer que a autora utiliza apenas a paródia ou a imitação de outros estilos por meio da metalinguagem ou da intertextualidade. Ela vai além, ao performar sua escritura quando nomeia seus personagens. É interessante saber como reagiu a crítica especializada ao tomar conhecimento deles:

Leuconíquio, Noctâmbulo, Pilhério – quem faria um livro para crianças com personagens de nomes tão complicados? Pois Adriana Falcão não só se atreveu como contou a história do povo de Desatino do Norte e Desatino do sul em 328 páginas, que, exceto uma ou outra ilustração em preto e branco, estão repletas de letrinhas. [...] A despeito de contrariar as recomendações desse manual [suposto manual do que as editoras consideram um bom livro infantil], Luna Clara e Apolo Onze virou sucesso (COSTA, 2008, p. 18).

Em geral, o nome dado à personagem em uma narrativa é entendido como uma simples forma de caracterização. Vejamos as palavras de Tomachevski, autor russo, sobre essa questão:

A denominação do herói por um nome próprio representa o elemento mais simples da característica. As formas elementares da narrativa se satisfazem, às vezes, com a simples atribuição de um nome ao herói, sem nenhuma outra característica, para prender a ele as ações necessárias ao desenrolar da fábula. As construções mais complexas exigem que os atos do herói decorram de uma certa unidade psicológica, que sejam psicologicamente prováveis para esse personagem. Nesse caso, atribuem-se ao herói certos traços de caráter (TOMACHEVSKI apud MACHADO, 2003, p. 31).

Há autores que, como o faz Tomachevski, relacionam o nome mais representativo às narrativas mais simples ao considerar que é necessária uma caracterização mais psicológica para o entendimento das narrativas mais complexas, não sendo possível que estas façam apenas uma nomeação de personagens. É como se os nomes próprios só pudessem ser signos em narrativas mais simples. Porém, estudos sobre esses nomes demonstram que, definitivamente, a nomeação significativa não é privilégio desse tipo de narrativa.

O nome é um signo, polissêmico e hipersêmico, que oferece várias camadas de semas e cuja leitura varia à medida que a narrativa se desenvolve e se desenrola. Não há mais um sentido único de leitura, mas uma decifração e recriação permanente, feita de dedução e intuição, de sensibilidade e de exploração das diferentes possibilidades de atualização daquilo que é dito potencialmente pelo Nome (MACHADO, 2003, p. 44).

É por isso que o nome próprio em *Luna Clara e Apolo Onze* é uma palavra poética, pois se inscreve na trama para significá-la. Percebem-se a todo o momento as associações feitas com a literatura, a mitologia, a língua, a história, o que permite associações culturais das mais diversas e a negação consciente da arbitrariedade do nome próprio.

De maneira semelhante ao que faz com o arquivo literário, a autora usa o arquivo histórico na nomeação de seus personagens. É o que acontece com a família Apolo. Eis a apresentação de Apolo Onze:

Da linhagem dos Apolos, Apolo Onze herdou a curiosidade sobre tudo o que se relacionava com a lua.

Herdou também a bandeira de Desatino do Sul, que ficava hasteada na porta do seu quarto, um estandarte azul-marinho com uma bola amarela no meio. Na bola, se lia a frase que Apolo Um repetia quando governou Desatino do Sul lá no passado: “Toda loucura tem que ter um pouco de juízo e todo juízo tem que ter um pouco de loucura”.

Segundo ele, aquela bandeira deveria ser hasteada na lua pelo Apolo que chegasse lá primeiro. (Apolo Um nunca teve a menor dúvida de que seria um descendente seu o primeiro homem a conquistar a lua.) (FALCÃO, 2002, p. 24-25).

Vê-se claramente a remissão do nome da personagem à nave Apollo Onze, missão que provou que o programa Apollo poderia levar o homem à Lua. Para essa missão, a NASA selecionou três dos veteranos astronautas do programa Gemini: Neil Armstrong (comandante), Michael Collins (piloto do módulo de comando) e Edwin Aldrin Jr. (piloto do módulo lunar). Os preparativos para a realização dessa missão tiveram início em janeiro de 1969 e se estenderam até julho. No dia dezesseis deste mês a Apollo Onze decolou e tocou a superfície lunar no dia 20 do mesmo mês e ano.

Em outro momento da narrativa, Apolo Onze aparece como referência ao mito de Apollo: “- Que menino estranho que tem nome de Deus Sol mas é da lua que ele gosta – comentavam.” (FALCÃO, 2002, p. 119). Ou seja, Apolo Onze aparece no romance com uma tripla função: recuperar a história, fazer alusão ao mito e fazer parte do enredo como personagem. Apolo é um nome entendido como próprio. Mas, de quem? De quê? Do mesmo modo que afirma Derrida a respeito do nome Babel (2002, p. 20), “esse nome próprio, que nomeia já ao menos três vezes e três coisas diferentes, tem também como nome próprio, é toda a história, a função de um nome comum. Essa história conta, entre outras coisas, a origem da confusão [...]”. A confusão que perpassa a nomeação de Apolo Onze se estende a todo o romance. Não é à toa que os personagens vivem entre um Desatino e outro.

Novamente Adriana transforma uma ideia já congelada. Isso se comprova no próprio enredo do romance. Apolo Onze se apaixona por Luna Clara. Poderia se dizer, ainda, que ele cumpriu o destino de sua família: foi o primeiro a conquistar a lua, embora esta respondesse pelo nome de Luna.

A família Apolo tem, além de Apolo Onze, outros componentes cujos nomes fazem parte da história. É o caso de suas sete irmãs:

A primeira das sete irmãs era tão maravilhosa que foi batizada de “Ilha de Rodes”, porque nessa ilha foi construída uma estátua de Apolo chamada Colosso de Rodes.

Quando nasceu a segunda, maravilhosa como a primeira, recebeu o nome de: “Pirâmides”.

Depois nasceu “Muralha da China”.

Depois nasceu “Artemísia”, nome que celebrava a princesa que mandou construir o Mausoléu de Mausolo.

Depois nasceu “Diana”, uma homenagem ao Templo de Diana em Éfeso, mais uma maravilha que existe.

Depois nasceu “Alexandria”.

Depois, “Babilônia”.

E quando Madrugada ficou grávida pela oitava vez, Apolo Dez não sabia o que fazer, pois os nomes das sete maravilhas do mundo já haviam se esgotado (FALCÃO, 2002, p. 18-19).

Sabe-se que as sete maravilhas do mundo fazem parte de uma famosa lista, que inclui construções consideradas majestosas durante a Antiguidade Clássica, atribuída, normalmente, ao poeta e escritor grego Antípatro de Sídón, o qual teria escrito sobre tais construções em um poema. Outro documento que contém tal lista é um livro denominado *De septem orbis miraculis*, atribuído ao engenheiro grego Philon de Bizâncio. *Ta hepta Thaemata* (As sete coisas dignas de ser vistas) é também um nome pelo qual se reconhece a lista. O primeiro povo a relacionar essas maravilhas foi o grego, no período compreendido entre os anos 150 e 120 a. C..

Segundo essa lista, as sete maravilhas do mundo antigo são: as Pirâmides de Gizé, os Jardins Suspensos da Babilônia, a estátua de Zeus em Olímpia, o Templo de Ártemis em Éfeso, o Mausoléu de Halicarnasso, o Colosso de Rodes e o Farol de Alexandria.

A Muralha da China faz parte de uma das diversas listas sobre as maravilhas do mundo medieval, que podem ser conhecidas como “Maravilhas da Idade Média”, “Sete Maravilhas da Idade Média”, “Patrimônio Medieval”, além de outras denominações.

Ao nomear assim suas personagens, Adriana Falcão continua a desconstruir a ideia de arquivo como algo fixo, estático, fechado. É sabido que o arquivo é instituidor e conservador, revolucionário e tradicional. Ele guarda ao mesmo tempo em que faz a lei ou faz respeitar essa lei. Ele permite a inovação a partir de sua tradição, ou seja, o novo surge a partir de uma ideia que fora considerada importante anteriormente e que está, portanto, arquivada. Para que se transforme uma ideia, ela precisa ter uma origem a partir da qual surgirão novas outras, as quais revolucionarão o que foi primeiramente estabelecido. Do mesmo modo acontece com todos os

conceitos já elaborados e arquivados. Eles estão ali devido a uma institucionalização que os fez ocupar esse lugar, mas que existe também para dar origem a novos discursos.

Assim acontece com a escritura de Adriana, particularmente com a nomeação de personagens. Ela encontra no próprio arquivo da história da humanidade uma nova forma de construir o futuro por ele garantido. Se hoje, no século XXI, as sete maravilhas do mundo podem servir de nomes para personagens em um romance infanto-juvenil é porque sua importância foi atestada anteriormente, tanto que seus nomes foram registrados em livros e poemas, fator que garantiu sua institucionalização.

Para que um arquivo exista, ele necessita de um lugar de impressão, seja ele real ou virtual. Ele precisa significar, consignar, repetir, ao mesmo tempo em que precisa ser externo. Isso se torna mais claro quando pensamos nas possibilidades de impressão de um arquivo. É possível, nos dias de hoje, conviver, simultaneamente, com manuscritos medievais e documentos eletrônicos, por exemplo. Assim, o passado e o futuro caminham lado a lado, uma vez que um arquivo só é considerado como tal quando se chega ao futuro. Por vezes, esse arquivo é “atualizado”, como aconteceu em 2007, com a eleição das sete novas maravilhas do mundo.

É assim, também, que Adriana consegue incitar as contradições entre o “novo” e o “velho”, ao tornar nova uma informação que pertence ao mundo antigo ou medieval. Ela conjuga o clássico e o moderno em um mesmo grupo, ao construir a família Apolo. Porém, não o faz aleatoriamente. Não é por acaso que a primeira filha a nascer foi nomeada “Ilha de Rodes”. A própria autora explica: “porque nessa ilha foi construída uma estátua de Apolo chamada Colosso de Rodes.” (FALCÃO, 2002, p. 18).

O Colosso de Rodes foi uma estátua construída entre 292 a.C. e 280 a.C., pelo escultor Carés de Lindos, em homenagem ao deus grego do Sol. Ela tinha cerca de trinta metros de altura, 70 toneladas e era toda de bronze. Segundo a história, qualquer embarcação que chegasse à Ilha de Rodes, no Egeu, passaria sob as pernas da estátua, que protegia o lugar. Isso porque o colosso tinha um pé em cada margem do canal que servia de acesso ao porto. Na mão direita dessa estátua ficava um farol, que, à noite, orientava as embarcações. Esta foi construída para comemorar a retirada de tropas do rei Demétrio, da Macedônia, que havia tentado conquistar a ilha. O bronze utilizado para a construção do monumento foi conseguido a partir da fundição dos armamentos abandonados pelos macedônios. A estátua só ficou de pé até o ano 225 a.C., quando um terremoto a atirou para o fundo da baía. Assim, tornou-se uma das sete maravilhas do mundo antigo.

Cada uma das sete irmãs de Apolo Onze, como ele próprio, remete a uma parte do arquivo, que constitui a história e que será aqui brevemente retomado, o qual garantiu a possibilidade dessa performance construída por Adriana Falcão.

As Pirâmides de Gizé – Keóps, Quéfren e Miquerinos – foram construídas como tumbas para os reis que as nomeiam - os quais são pai, filho e neto, respectivamente – a partir do ano 2250 a.C.. Keóps, a primeira delas, também chamada de Grande Pirâmide, é uma construção de 147 metros de altura, a maior por mais de quatro mil anos. Curiosamente, elas eram as mais antigas dentre as maravilhas do mundo antigo e são as únicas que se mantêm até hoje.

A Muralha da China, ou Grande Muralha, consiste, na realidade, em diversas muralhas, construídas ao longo de aproximadamente dois mil anos por diferentes dinastias. No passado, era utilizada como defesa pela China, para conter as invasões dos povos ao norte. Começou a ser construída por volta de 220 a.C., por ordem de Qin Shihuang, primeiro imperador chinês. Teve seus trabalhos paralisados e, por volta de 205 a.C., foram retomados com a ascensão da Dinastia Han, obtendo seu esplendor por volta do século XV, na Dinastia Ming. Foi neste período que adquiriu sua atual feição e uma extensão de sete mil quilômetros, aproximadamente. É importante destacar que a Muralha da China faz parte das maravilhas do mundo medieval, não do antigo. Além disso, atualmente, ela é uma das novas sete maravilhas do mundo, divulgadas em julho de 2007, depois de uma eleição realizada pela Fundação *New 7 Wonders* neste mesmo ano.

Artemísia não foi, ela própria, uma das maravilhas do mundo antigo. Ela foi a princesa Artemísia II de Cária, irmã e esposa de Mausolo, rei provinciano do Império Persa. Segundo a história, o Mausoléu de Mausolo, ou Mausoléu de Halicarnaso, foi uma tumba construída entre 353 e 350 a.C., em Halicarnaso (atual Bodrum, Turquia) – cidade onde Mausolo construiu a capital de seu reino – para Mausolo e Artemísia II. O desenho da estrutura foi feito pelos arquitetos gregos Sátiro e Pítis. Com aproximadamente 45 metros de altura, cada um de seus lados foi decorado pelos escultores gregos Briáxis, Escopas de Paros, Leocrés e Timóteo, com relevos. A tumba ficava em uma colina com vista panorâmica da cidade, sobre uma plataforma no centro de um pátio fechado. Era feita de mármore, coberta de esculturas em relevo com cenas da história e da mitologia grega, além de várias colunas, estátuas e imagens de Mausolo e Artemísia em passeios. O mausoléu esteve intacto até cair sob o domínio de Alexandre, em 334 a.C.. Em 1404, apenas se reconhecia sua base, pois uma série de terremotos havia destruído as colunas e derrubado a biga de pedra. Foi sua estrutura finalizada que levou Antípatro de Sídon a considerá-la como triunfo estético e identificá-la como uma de suas maravilhas.

Diana é, na verdade, o nome romano de Artemísia, a deusa dos bosques. Conta a história que os colonizadores gregos encontraram habitantes, na Ásia Menor, cultuando a deusa por eles identificada como Ártemis. Para ela construíram um pequeno templo que foi, posteriormente, ampliado e reconstruído várias vezes. Foi apenas na quarta expansão do templo, que durou 120 anos para ser concluída, que ele foi incluído na lista das maravilhas existentes no mundo antigo. Este templo foi o maior de seu período e o maior feito do povo grego. Construído no século VI a.C. pelo arquiteto cretense Quersifrão e por Metagenes, seu filho, era composto por

127 colunas de mármore com 20 metros de altura cada e famoso por suas obras de arte, entre as quais se destacava a estátua da deusa esculpida com ébano, ouro, prata e pedra preta.

O Farol de Alexandria foi construído no século III a.C., na Ilha de Faros, em Alexandria, Egito, com o objetivo de marcar a entrada do porto da cidade. Inicialmente foi apenas uma torre, que, mais tarde, foi transformada em farol. Foi construído pelo arquiteto e engenheiro grego Sóstrato de Cnido, por ordens de Ptolomeu. Era uma torre octogonal de mármore com altura variante entre 115 e 150 metros sobre uma base quadrada. Por mais de cinco séculos foi considerada uma das mais altas construções feitas pelo homem. Em seu interior ardia uma chama que chegava a iluminar até 50 quilômetros de distância, devido aos espelhos que a refletiam. Sua imponência e fama o fizeram compor a lista de Antípatro de Sídon.

Os Jardins Suspensos da Babilônia são das sete maravilhas do mundo antigo sobre os quais menos se sabe. Apesar de muito se especular sobre suas formas e dimensões, nenhum vestígio de sua existência foi encontrado além de um poço, que pode ter sido utilizado para bombear água, e seis montes de terras artificiais e arborizados em colunas que variavam de 25 a 100 metros de altura. Segundo a história, esses jardins foram construídos pelo rei Nabucodonosor, da Babilônia, para consolar Amitis, sua esposa preferida, que vivia com saudades das florestas de sua terra. A esses jardins se chegava por uma escada de mármore, seus terraços eram construídos uns sobre os outros e irrigados por bombas que traziam a água do Rio Eufrates. Eles exibiam plantas e árvores tropicais e deles podia ser vista a cidade. Não há certeza sobre sua destruição. Acredita-se que isso haja ocorrido no mesmo período em que destruíram o palácio de Nabucodonosor, pois suspeita-se que estivessem construídos sobre ele.

É importante destacar que Adriana Falcão, ao nomear suas personagens com os nomes das sete maravilhas do mundo, exclui a Estátua de Zeus em Olímpia – do mundo antigo – e em seu lugar coloca a Muralha da China – do mundo medieval. Ao fazer isso, ela corrobora com a afirmação de que o arquivo de uma cultura não se restringe àquilo que está escrito e que serve a uma leitura alfabética. Para a grande maioria das pessoas, em particular aquelas que “ouvem falar” das sete maravilhas do mundo, a Muralha da China faz, realmente, parte dessa lista antiga, atribuída ao poeta grego. Assim, sua escritura transforma o arquivo que nela se insere, modificando-o, conforme seu projeto escritural. Vê-se que o arquivo é aqui relido e transformado em uma nova escrita, o que permite afirmar que esta é uma narrativa performática.

Como se vê, a autora utiliza-se do que já foi impresso e arquivado e reelabora essas ideias, dando origem a um novo arquivo. Para nomear os personagens, ela também utiliza verbetes de dicionário. Trata-se de uma espécie de desconstrução e transgressão dos sentidos já estabelecidos para as palavras da língua portuguesa na construção de um novo discurso, que não nega o anterior, mas o transforma. Não se pode esquecer que os nomes próprios das personagens as caracterizam também a partir de sua significação. Vejamos como isso acontece:

Pilhério era o papagaio mais apapagaiado que já existiu.

Tinha penas verde-limão, rosa-shocking, amarelo-berrante, azul-turquesa e laranja fosforescente. Ficava lindo na luz negra. Falava pelos cotovelos (que no caso dele eram as partes dobráveis das asas) e sua cultura era realmente impressionante. [...]

Pilhério era ótimo em gramática e ortografia. Em acentuação, então, era mesmo um gênio. [...]

Quando não estava repetindo regras de acentuação ou se metendo na vida alheia, Pilhério demonstrava sua cultura derramando explicações, informações e todo tipo de coisas complicadas para quem se dispusesse a ouvir.

Adorava se exibir e contar vantagem.

Dizia ele que tinha sido papagaio de um pirata importantíssimo, antigamente.

Esse tal pirata, Arcaico, o Antigo, pai da mãe de Seu Erudito, escondeu um tesouro valioso num lugar muito difícil, mas antes de morrer jogou fora o mapa. Pilhério terminava a história se gabando de ser a única pessoa viva que sabia onde o tesouro estava. [...]

O tagarela mudava de assunto sempre que uma conversa não lhe agradava.

A gaiola, construída com gravetos escolhidos a dedo, pintada a mão, e enfeitada com flores do campo, nunca foi usada e virou só um trambolho a mais para a família carregar.

Ele era uma espécie de papagaio (psitaciforme, segundo ele próprio) que odiava ficar preso.

Preferia viajar no ombro de Seu Erudito (FALCÃO, 2002, p. 35-36).

Pilhério é o papagaio que completa a família Paixão. Seu Erudito o herdou de seu avô Arcaico, o Antigo. Nada melhor do que um papagaio inteligente para pertencer a alguém que se chama Erudito. O verbete pilhério não aparece no dicionário. Ele poderia ser entendido como o masculino de pilhéria, que quer dizer “gracejo, piada”, pois essa era mais uma de suas “qualidades”. Como era muito esperto, adorava fazer piada com as pessoas “menos providas de inteligência”, como ele mesmo dizia. Ele ainda tinha a graça de mudar de conversa sempre que o assunto lhe desagradava. Era mesmo um papagaio apapagaiado. No sentido comum um substantivo dessa natureza não nomearia nem mesmo um animal. No dicionário, papagaio é o “nome comum a aves psitacídeas que geralmente são capazes de imitar a voz humana; louro” (AURÉLIO). Esse é o sentido dado pela zoologia. Popularmente, papagaio se diz de alguém tagarela, ou seja, “quem repete, sem entender, o que lê ou ouve” (HOUAISS). Assim sendo, mais uma vez a autora transgredir o sentido fechado que o dicionário dá às palavras. Pilhério é um papagaio inteligente. Ele não apenas repete o que ouve, é capaz de observar e discutir a realidade na qual está inserido, por isso não é um papagaio qualquer. Prova disso é que era o guardião do segredo do pirata Arcaico, o Antigo, além de não usar gaiola, como um papagaio qualquer.

[...] Doravante foi um sujeito muito sortudo. Isso foi há muito tempo.

Tinha sorte na vida, nas provas, nas cartas, nas pedras, nos dados, nos búzios, nos dias, nas tardes, nas noites, nos sonhos, até no azar ele tinha sorte.

Se algo dava errado, no final ia dar certo, quer ver? Sempre dava.

Quando era pequeno ainda, encontrava tantos vaga-lumes nos passeios que até perdia a conta. Depois que cresceu e virou um rapaz, chegou, então, a uma conclusão muito importante. Se era tão sortudo assim, ia encontrar o maior amor do mundo, estava na cara.

Nem precisava procurar.

Tinha certeza absoluta de que o amor ia aparecer, assim, na sua frente.

- Eusóesperoquesejalogo.

Doravante tinha pressa.

- Janeirofevereiromarçoabrilmaiojunhojulhoagostosetembreoutubronovembrodezembro...

foi numa noite enluarada de um 23 de janeiro que ele viu um cartaz pregado numa árvore, durante um de seus passeios. [...]

“Obaadorofesta!”, ele vestiu o seu traje mais bonito, botou a escova de dentes no bolso, caçou três vaga-lumes para dar de presente ao recém-nascido, montou em Equinócio e galoparam para Desatino do Sul imediatamente.

Naquela mesma noite, quem diria, encontrou Aventura (FALCÃO, 2002, p. 57-58).

Doravante é o pai de Luna Clara. Ele era o homem mais sortudo do mundo quando conheceu Aventura, mas depois perdeu a sorte e andou muito tempo pelo mundo. Ele tinha certeza de que encontraria facilmente seu grande amor. E encontrou. A palavra doravante é um advérbio, que significa “de agora em diante”. É assim que a personagem age. Ele não olha para o que perdeu, mas para o que quer conseguir. Se levamos em consideração esse sentido que traz o advérbio, podemos entender porque ele nunca desistiu de encontrar Aventura, mesmo depois de tantos anos.

Durante treze anos, Doravante segue sempre em frente e assim dá a volta ao mundo, procurando reencontrar seu grande amor. Ele se torna uma espécie de cavaleiro errante, pois sai pelo mundo em busca de Aventura. Ao criar essa personagem, Adriana Falcão elabora uma competição que joga com o amor e a coragem e atualiza a ideia do amor heroico, ao expô-la a diferentes dificuldades.

[...] Seu Erudito mandou Doravante ir na frente, ora, por causa do perigo.

Nada como um jovem forte, corajoso e sortudo para desbravar caminhos desconhecidos.

Mas teve também outro motivo.

Ele não queria carregar pelo mundo um aventureiro qualquer.

Só aceitava na família gente bem intencionada.

Precisava primeiro ter certeza de que o amor de Doravante por Aventura era mesmo assim tão grande, pois “um amor que dura até o outro lado”, ele dizia, “esse sim é um amor que vale a pena”.

Chamou o genro num canto e fez um discurso enorme.

Falou dos perigos da estrada, dos perigos do amor e dos perigos da vida.

Doravante não teve um pingão de medo.

Respondeu que fazia questão de ir na frente para preparar o caminho e esperaria por eles em Desatino do Norte.

No fundo, bem que ele sabia o verdadeiro motivo de Seu Erudito.

Era para colocar seu amor à prova?

Que ótima oportunidade.

E ficou muito feliz e honrado de poder dar de presente de casamento aquela prova de amor para Aventura (FALCÃO, 2002, p. 41).

Para Huizinga (2007), o jogo e a poesia não mantêm uma afinidade meramente exterior, pois esta se manifesta também na estrutura da imaginação que a cria.

Na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico. Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopeia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que “encante” o leitor e o mantenha enfeitiçado. Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. Mas o problema é que não existe um grande número dessas situações. Em termos gerais, pode-se dizer que essas situações surgem do conflito ou do amor, ou da conjunção de ambos.

Ora, tanto o conflito quanto o amor implicam rivalidade ou competição, e competição implica jogo (HUIZINGA, 2007, p. 148).

Seu Erudito, ao pôr à prova o amor de Doravante por Aventura, faz surgir um jogo, pois implica uma competição. Assim, a autora cria uma tensão que encanta e enfeitiça o leitor, o qual adere, mesmo inconscientemente, ao jogo.

O desafio colocado por Seu Erudito foi apenas o primeiro dos muitos que Doravante teve de enfrentar, junto a sua fiel montaria.

Assim que pisaram na ponte, sentiram que ela era meio bamba.

Bem bamba, aliás.

Nem assim Doravante vacilou.

Com a sorte que tinha, não existia chuva que derrubasse ponte, confiou,

porque não sabia ainda que havia perdido a sorte.  
Equinócio só não empacou porque foi mandado.  
- O que é isso Equinócio tá ficando medroso?  
Estava.  
Medrosíssimo.  
É óbvio (FALCÃO, 2002, p. 62).

Surge, então, uma luta, que é a tarefa a ser cumprida pela personagem, as provações e obstáculos pelos quais têm de passar. “A tarefa será extraordinariamente difícil, aparentemente impossível. Em geral, ela é compreendida em consequência de um desafio, de uma promessa ou de um capricho da pessoa amada.” (HUIZINGA, 2007, p. 148).

No romance, a autora explora o tema luta, uma constante que envolve todos os personagens, uma vez que fazem tudo em busca do amor. A presença do jogo de procura e desencontros faz surgir provações que precisam ser superadas para que se alcance o que é pretendido. O jogo aí se constrói a partir da promessa feita por Doravante, de espantar os perigos do caminho e esperar por Aventura em Desatino do Norte. No entanto, esse jogo não é estabelecido com a pessoa amada (Aventura), mas com seu pai, o que faz lembrar as tensões e provações presentes também nos contos de fadas. Nestes, os príncipes “encantados” precisam vencer alguns desafios, como enfrentar bruxas e dragões. Assim, Adriana Falcão recupera o arquivo dos jogos de amor a partir do enfrentamento de provas difíceis.

Poder-se-ia, ainda, considerar Doravante como um cavaleiro contemporâneo, sucessor de outros já conhecidos, como o famoso Dom Quixote, embora as intenções que possuam sejam bastante diferentes.

[...] quis também ele, como bom cavaleiro, acrescentar ao seu nome o da sua terra, e chamar-se “Dom Quixote de la Mancha”, com o que, a seu parecer, declarava muito ao vivo sua linhagem e pátria, a quem dava honra com tomar dela o sobrenome. Assim, limpas as suas armas, feita do morrião celada, posto o nome ao rocim, e confirmando-se a si próprio, julgou-se inteirado de que nada mais lhe faltava, senão buscar uma dama de quem se enamorar; que andante cavaleiro sem amores era árvore sem folhas nem frutos, e corpo sem alma (CERVANTES, 2002, p. 33-34).

Durante sua jornada Doravante encontra vários desafios, assim como Dom Quixote, que lutou contra os moinhos de vento, que passou por alta aventura pelo elmo de Mambrino e que viveu fantásticas aventuras ao lado de seu escudeiro Sancho e de seu cavalo Rocinante. Mas Doravante, ao contrário, tem que lutar contra o destino, um desafio quase impossível.

Por azar (ou por uma estranha coincidência, diriam os mais otimistas), Doravante foi embora da cidade justo no dia mais impróprio, fato que

provocou uma confusão enorme.

Ou isso não seria uma história de amor cheia de perigo, tristeza e felicidade (FALCÃO, 2002, p. 76).

O desencontro expresso nesse trecho reforça a tensão encantatória do romance, a qual procura manter o leitor enfeitiçado durante toda a leitura do texto. Como afirma Huizinga (2007), toda escritura humana tenta passar ao leitor a tensão vivida pelos personagens. No caso de Doravante, há a confluência entre amor e competição, fato que conduz ao jogo. Os motivos principais dessa tensão são o grande amor que ele sente por Aventura e a enorme desconfiança por parte de Seu Erudito.

Doravante também teve pequenos desafios, como chuva, gravidade, monstros, ladrões, deserto, saudade.

Já tinham percorrido bom pedaço do caminho quando encontraram o primeiro problema.

- Umprecipício?

Doravante não contava com essa. Descer precipício abaixo sem quebrar nenhuma perna é quase tão impossível quanto subir tudo de novo do outro lado.

- VamosláEquinóciovocêconsegue.

“Conseguir como?” Equinócio perguntaria, se falasse. “Andar na parede feito lagartixa é coisa pra lagartixa. Pra um cavalo é praticamente impossível. Ainda mais com essa chuva.”

Foi preciso desafiar a força da gravidade para um duelo. [...]

O desafio de Doravante era vencer a gravidade sem acabar com ela (FALCÃO, 2002, p. 131).

Os dois tiveram que enxotar milhares de morcegos por aí afora.

Enfrentaram muitos jacarés nos rios e monstros imaginários nos lagos, pois as pessoas às vezes imaginam o pior quando estão em perigo.

Logo aprenderam que o único jeito de acabar com monstros imaginários é o desprezo. [...]

Os assaltantes de beira de estrada também eram muito perigosos, mesmo assim Doravante levava todos na conversa. [...]

Trágico mesmo (ou tragicômico), foi quando eles atravessaram o Deserto.

Doravante, Equinócio e a chuva foram confundidos com um oásis o tempo todo. [...]

Doravante e Equinócio passaram muitos reveillons sem champanhe e carnavais sem fantasia e domingos de páscoa sem chocolate.

Nunca em nenhum São João soltaram fogos.

Nos natais não ganhavam presentes (FALCÃO, 2002, p. 139-143).

No romance, o amor é o motivo principal do jogo. Doravante vive aventuras de um verdadeiro herói. E sua tarefa, de tão difícil, leva o leitor a pensar que será impossível sua realização.

O jogo faz parte de todo ser humano, daí este poder ser considerado um *homo ludens*. Esse seu caráter lúdico faz com que o homem passe à literatura a ideia do jogo, a qual pode figurar nas mais variadas situações criadas pelos escritores. Como afirma Huizinga (2007, p. 149), “o que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma”.

Em sua busca incessante, ele só olha para frente. Até que chega novamente a Desatino do Norte, onde Aventura e Luna Clara o esperam. No caso do nome Doravante há a transformação de um advérbio em um nome próprio. Como acontece com os demais nomes, há uma reinterpretação para a palavra a partir do momento em que ela passa a nomear uma personagem. Mais uma vez há uma quebra com a “ordem” que o dicionário procura manter para a garantia de segurança para a classe gramatical da palavra.

É certo que não há cavaleiro sem montaria. Assim como Dom Quixote tem seu Rocinante, Doravante tem seu Equinócio. Equinócio é o cavalo de Doravante. Ele é muito sentimental e inteligente, pois “era um cavalo, mas não era burro.” (FALCÃO, 2002, p. 139). Até chorou quando o padre benzeu as alianças do casamento de Doravante e Aventura. Quando Aventura viu Equinócio pela primeira vez ele era forte e bonito, mas depois de treze anos galopando com Doravante pelo mundo muita coisa mudou. Ele perdeu a cor e ficou manco da pata dianteira direita, o que causa um grande desentendido na história. Mas, vamos ao nome. Equinócio é a “época do ano em que o sol passa sobre o Equador, fazendo com que o dia e a noite tenham a mesma duração; solstício”(HOUAISS).

No romance, exatamente na sexta-feira dos ventos em Desatino do Sul, Luna Clara esperava a chuva em Desatino do Norte. Nesse dia tudo acontece. É em apenas um dia que toda a aventura do romance acontece. Esse dia tem a mesma duração para as duas cidades. O nome do cavalo parece marcar o dia particular em que tudo acontece. Dia de encontros e desencontros, venturas e desventuras. Esse nome, como os demais, quebra a regularidade que traz o dicionário, uma vez que transforma um substantivo simples, que nomeia um momento, em um substantivo próprio, que nomeia um ser e colabora para a construção de uma personagem.

Há outros nomes que, apesar de esdrúxulos, orientam o maior desafio enfrentado pelas personagens do romance: mudar seu destino. São eles: Imprevisto e Poracaso.

Não era nada fácil para os coitados dar conta de todo o serviço.

A velha só exigia exigências difícilimas.

Naquele dia, por exemplo, Imprevisto e Poracaso estavam em cima da figueira

colhendo figas para a patroa.  
Era meio impossível, raciocinavam.  
Figueiras não dão figas.  
Dão?  
Não.  
Dão figos.  
Então.  
Estavam com um problema enorme (FALCÃO, 2002, p. 59-60).

As coisas imprevistas sempre acontecem por acaso, como o amor. E ele aconteceu entre Divina e Imprevisto, Odisseia e Poracaso, justo no Meio do Mundo. Isso é o destino: enquanto uns perdem, outros ganham. Foi nesse lugar onde Doravante perdeu a sorte, mas Divina e Odisseia ganharam o amor.

Entende-se por imprevisto algo que é inesperado, inopinado. Trata-se de um adjetivo, mas pode também atuar como um substantivo masculino, segundo o dicionário. No romance, Imprevisto é o nome de um personagem e, portanto, um nome próprio. Já por acaso é entendido como um advérbio de modo, é algo que ocorre casualmente, eventualmente, de maneira fortuita. Entretanto, a forma cristalizada da expressão não é mantida. A autora transforma o por acaso em Poracaso.

Pode-se afirmar, portanto, que ela modifica não apenas a significação das palavras, mas também sua formação, ao compor uma personagem cujas ações que pratica são explicadas pelo seu próprio nome. Além disso, Imprevisto e Poracaso estão sempre juntos, surgindo frequentemente no destino de cada um.

Leuconíquio é mais um dos personagens que tem o nome cujo sentido norteia o enredo. Ele é um sujeito muito mentiroso, a começar por sua descendência. Eis seu modo de apresentação às outras pessoas:

Tirou do bolso um cartão de linho com letras douradas e entregou para Doravante.

*Leuconíquio Lucrécia de Luxor*

Inventor e Importante.

- MuitoprazermeunomeéDoravante.

Leuconíquio então se pôs a contar a sua vida num palavreado cheio de proparoxítonas e aumentativos. Era descendente da Baronesa de Luxor, uma mulher magnífica, milionária, e célebre que, no passado, foi a única

proprietária da região de Desatino, da Córsega, da Bélgica, dos córregos, dos pássaros, das pérolas e de tudo que era lindíssimo. Relatou que nasceu num castelo monumental, morou em muitas mansões, comeu faisões, usou fraque e cartola, esbanjou moedas de ouro, até que seu pai perdeu tudo na guerra (FALCÃO, 2002, p. 65-66).

É por sua causa e de suas mentiras que Aventura e Doravante se desencontram em Desatino do Norte. Inicialmente, Doravante lhe era útil, visto que vivia com a chuva em sua cabeça e por isso a cidade vivia encharcada. Isso fazia com que Leuconíquio, que era também comerciante, vendesse vários utensílios para dias chuvosos: guarda-chuvas, rodo, capas de chuva amarelas, galochas, sacolas plásticas, quebra-cabeça bem difícil, declarações de amor, lençóis de cetim. Mas depois que todos da cidade já haviam comprado seus objetos para chuva, Doravante precisava sair dali e, para isso, ele inventou uma história muito má: disse a Doravante que à noite ouviu passar um papagaio recitando o dicionário: “- Quase não dormi essa noite. Entre quatro e cinco da manhã mais ou menos, acordei com alguém dizendo regras de acentuação sem parar nem um minuto. Parecia até um papagaio!” (FALCÃO, 2002, p. 73). Doravante, então, tem certeza de que era a família Paixão e sai desesperado atrás de Aventura pelo mundo.

No nome Leuconíquio também podem ser observados traços da cultura popular, que certamente fazem parte do repertório da autora. Esta chega a dar informações presentes no dicionário:

- Leuconíquio – nome derivado do feminino (Verbetes: leuconíquia [De leuc(o)- + -onic(o)- + -ia.] S. f. Med. Manchas brancas nas unhas. [Sin.: albugem, selenose e (pop.) mentira. Cf. ou lúnula... (FALCÃO, 2002, p. 297).

Quando se é criança e surgem nas unhas algumas manchas brancas, as mães costumam dizer que foram mentiras que essa criança contou. A medicina explica que se trata de leuconíquia, mas no popular, essas manchas são conhecidas como mentiras mesmo. Isso atesta que a nomeação dos personagens é feita de maneira totalmente consciente pela autora, bem como todo o romance.

Porém, a autora não apresenta isso de maneira tão evidente em todos os personagens. Na verdade, para que seja assim compreendido é essencial a leitura de todo o romance. Os nomes vão ganhando significação à medida que a história vai evoluindo. Não poderia ser diferente, uma vez que a autora subverte tudo o que até hoje se compreende como comum no dicionário.

O dicionário é uma listagem de vocábulos ou expressões próprias de uma língua com seus respectivos significados ou mesmo com suas versões em outras línguas – quando se trata de dicionários bilíngues - que aparecem, geralmente, em ordem alfabética. Cada um possui uma classificação conforme o objetivo e a finalidade com os quais está comprometido, daí a

existência de vários tipos, entre os quais podem ser destacados: dicionários gerais da língua, etimológicos, analógicos, de sinônimos e antônimos, de abreviaturas, temáticos, bilíngues ou plurilíngues, de frases feitas, de gírias etc.

O dicionário teve origem nos tempos antigos. Acredita-se que tenha sua origem na Mesopotâmia, por volta de 2600 a.C., sendo produzido em placas de madeira com escrita cuneiforme, as quais traziam informações sobre divindades, objetos usuais, nomes de profissões, signos, e funcionavam como unilíngues.

Já no século I, os gregos criaram os *lexicons*, com o objetivo de catalogar os usos das palavras gregas. Gregos e romanos os utilizavam para esclarecer dúvidas e conceitos sobre a língua. Porém, esses catálogos não obedeciam à ordem alfabética e apenas definiam termos linguísticos e/ou literários.

Apenas no fim da Idade Média surgem os dicionários e glossários que seguem a ordem alfabética, quando os monges resolvem organizar alfabeticamente os numerosos manuscritos latinos com o objetivo de facilitar sua consulta e localização. Nesse período surgiu, também, a primeira tentativa de elaboração de um dicionário bilíngue: Latim – língua vernácula.

É no século XV que se avança a difusão e o uso de novos dicionários devido ao advento da imprensa tipográfica. E desde o Renascimento foi incorporado o estilo de dicionário utilizado nos dias atuais, pois se pretendia traduzir as línguas clássicas para as modernas, o que permitiria a tradução da Bíblia.

Ao se pensar o modo e o motivo da produção dos primeiros dicionários, percebe-se a necessidade de realização de um registro, de uma inscrição. O arquivo depende desse registro, dessa inscrição, para que possa ser lido, conhecido e problematizado, como faz Adriana Falcão. O dicionário, além de ser um suporte para listar palavras e/ou expressões de uma língua, possui outras funções, como definir o significado e a representação ortográfica dos vocábulos, informar sua etimologia, facilitar o estudo de uma língua estrangeira e assegurar a categoria gramatical de cada palavra. Poder-se-ia dizer que o dicionário ocupa, assim, o lugar do arconte, a quem cabe assegurar o bom funcionamento da língua, evitando sua transgressão. Mas, quando essa transgressão acontece, dá lugar a um novo discurso, origina um novo modo de ver e de transformar aquilo que até então se entendia como sacralizado. O arquivo que antes se nos mostrava de forma cristalizada, como é o dicionário, é reelaborado com o fim de transformar a escritura.

Quando isso acontece surgem novos arquivos, que dão origem a novas interpretações e a novas relações. Adriana faz surgir, em seu romance *Luna Clara e Apolo Onze*, novos arquivos a partir de suas interpretações, as quais se dão pelas novas relações estabelecidas com o arquivo da literatura e da própria língua. Daí se poder afirmar que a autora utiliza um transarquivo, que movimenta os outros arquivos já consolidados, realizando uma verdadeira perlaboração, marcada por formas e linguagens do inconsciente como o humor, o sonho, a fantasia, o delírio

criativo. Dentro dessa concepção os novos arquivos são invenções, criações ficcionais para fazer transitar esses domínios da criação do arquivo repertoriando-o em novos discursos, dando a eles uma corporeidade ausente de origem.

## 2.3 A “BIBLIOTECA NACIONAL” DE DESATINO DO NORTE E O CONTÁGIO DO REPERTÓRIO: O IMAGINÁRIO À SOLTA NA CIDADE BIBLIOTECA

Naquele tempo, Seu Erudito, avô de Luna Clara, vivia pelo mundo com suas três filhas, colecionando histórias.

Valia tudo: mitos, novelas, lendas, fábulas, romances reais ou não, ou em prosa ou em verso, era indiferente.

Já tinha colecionado até ali 8.451 histórias de amor, 7.198 de aventura, 27 de terror, 3.012 comédias e 1.890 tragédias.

Contando com as 25.000 histórias que ele já sabia antes, sua coleção totalizava 45.578 histórias variadas.

Desde que ficou sozinho com aquelas três meninas para criar, Seu Erudito pegou essa segunda mania: andar, andar, andar, andar. (A primeira mania era botar nome de livro nas filhas.) Parecia até que ele tinha um bicho andador dentro dele. Não conseguia ficar parado sempre só numa cidade.

- Gosto muito de quatro coisas na vida – ele dizia. – Das minhas três filhas, das minhas quarenta e cinco mil quinhentas e setenta e oito histórias, de romãs e das minhas andanças.

Ninguém nunca entendeu muito bem aquela conta (FALCÃO, 2002, p. 33).

Sabe-se que não é possível manter na memória humana tudo o que se lê, em seus mais preciosos detalhes, como tentava fazer Seu Erudito. Ainda mais quando se trata de coisas tão diferentes. Essa lista faz lembrar “O idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges. Nessa história, o autor conta as curiosidades que inquietavam o pesquisador John Wilkins (1614-1672), chegando à descrição de seu idioma analítico. As ambiguidades, redundâncias e deficiências na classificação fazem lembrar, segundo Borges, certa enciclopédia chinesa, atribuída ao Doutor Franz Kuhn. Nela constaria uma divisão aparentemente absurda dos animais.

Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas (BORGES, 1999, p. 94).

Essa enumeração, de tão absurda, pode até fazer rir até o momento em que se compreende que não é sua composição que inquieta, mas sim a transgressão que realiza. Na enumeração

desses animais na enciclopédia chinesa, “o que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias” (FOUCAULT, 1992, p. 06). Sentido parecido tem a enumeração feita por Seu Erudito. Embora não siga uma série alfabética, essa enumeração desconcerta o possível, principalmente por manter interligadas coisas, aparentemente, sem relação. Desse modo, poder-se-ia afirmar, como o fez Foucault sobre a história de Borges, que “o impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se” (FOUCAULT, 1992, p. 06). E todas essas coisas importantes para Seu Erudito estão avizinhas exatamente no arquivo de sua memória.

O que se descobre, lê ou aprende deve ocupar um lugar que garanta seu futuro. Para Derrida (2001), esse futuro pode ser garantido pela impressão. Impressão aqui é entendida como marca gráfica, a qual permite também a reprodução simultânea do que se descobre ou se elabora. Cada época possui sua forma de arquivamento. Ele acontece, por exemplo, desde que o Homem começou a registrar acontecimentos através de hieróglifos impressos nas pedras das cavernas que habitava. Não se pode negar que era uma forma própria e efetiva de manter arquivado o que se fizera ou se descobrira. Nesse caso, é claro, há um tipo particular de impressão que não se utiliza mais, uma vez que o Homem evoluiu e fez evoluir também suas formas de registro.

Essa necessidade de arquivamento se mantém até os dias de hoje, embora a técnica da arquivística haja inovado bastante em seus métodos de impressão. Isso porque “o arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro.”(DERRIDA, 2001, p. 31). Nesse sentido, o trabalho com o arquivo exige do investigador uma consulta a variadas fontes que permitam a transmissão de informações verdadeiras e confiáveis. Por isso, foram criados dicionários, enciclopédias, diários de viagens, dossiês e inúmeros outros tipos de documentos que garantem a transmissão de informações aos investigadores que as buscam no futuro. Do mesmo modo, para que fosse possível a manutenção de tantos documentos, foram criados locais específicos para seu arquivamento, como as bibliotecas, os museus, os memoriais, por exemplo. Boa parte desses locais são, inicialmente, coleções privadas que, posteriormente, tornam-se públicas.

Como bem expressa Silvana S. Santos,

[...] a biblioteca e/ou arquivo pessoal constitui uma história de vida. O conhecimento, a experiência e os registros dessa experiência acumulados por uma pessoa ou instituição constituem uma variada e rica fonte informativa. [...] Bibliotecas e acervos pessoais são uma extensão do próprio titular (SANTOS, 1995, p. 105).

Adriana Falcão, ao criar a personagem Seu Erudito retoma, pelo “simples” ato de nomear, a ideia de impressão e arquivamento. Como se leu, ele é um personagem que gosta

do conhecimento e o procura. Mais que isso, ele reúne e compartilha esses conhecimentos que possui.

[...] Seu Erudito comprava livros, mais livros e colecionava novas histórias.

Até que resolveu arranjar uma biblioteca para ter onde guardá-las.

Ele estava mais do que convencido de que as histórias ficam em maior segurança nos livros do que na cabeça da gente, por mais dura que ela seja.

Comprou uma casa, um pouco adiante, na mesma rua, e escreveu na porta: “Biblioteca Nacional”. [...]

Queria um espaço só seu para receber os amigos (FALCÃO, 2002, p. 123-124).

Esses amigos eram os Três Mosqueteiros, Sherlock Holmes, o Coelho Maluco, Romeu, Julieta, Cirano de Bergerac, o Corcunda de Notre Dame, Dona Benta e tantos outros personagens que emergiam das páginas dos seus livros.

Erudito, segundo o Houaiss, significa “o que tem ou demonstra erudição = conhecimento amplo e variado adquirido especialmente por meio da leitura”. A palavra erudito vem do adjetivo latino *erudís*, que significa “instruído”. É importante observar o significado do nome para a construção da personagem. Seu Erudito é um homem que possui muito conhecimento adquirido por suas leituras. Ele repassa esses conhecimentos através de suas conversas, nas quais ocupa um papel de mestre. Outro ponto que se deve destacar é o lugar que ele ocupa. Seu Erudito possui um grande conhecimento sobre vários assuntos tratados pela literatura. Ele é uma espécie de arquivo vivo.

Junto ao nome Erudito vem o *Seu* que, segundo o dicionário é um pronome possessivo que “determina um substantivo (coisa ou pessoa) relacionado a pessoas de quem se fala, significando o que pertence ou diz respeito a elas” (HOUAISS). *Seu* também é utilizado como um pronome de tratamento, que serve para expressar respeito por aquele com quem se fala. Ana Maria Machado, sobre o uso de pronomes como forma de tratamento de respeito antes do nome próprio na língua portuguesa afirma:

Se, já etimologicamente, elas se ligam a marcas de classe, diretamente (do latim *domina*), ou indiretamente, por mediação da idade (do latim *senior*), não há dúvida de que a primeira associação às formas que se fixaram no idioma é a noção de propriedade *dona* (palavra também usada para designar a proprietária) no feminino e *seu* (forma idêntica à do pronome possessivo) no masculino. E sempre está presente um disfarce, uma máscara, uma espécie de escamoteação, que parece conceder ao indivíduo o Nome, designando-o como proprietário, no momento mesmo em que se aliena dele, em favor do grupo, um elemento básico de sua individualização (MACHADO, 2003, p. 27).

A explicação dada por Ana Maria Machado para a estreita relação existente entre pronomes possessivos e de tratamento faz perceber mais uma característica de Seu Erudito. O pronome “seu” não aparece em seu nome apenas para marcar sua autoridade sobre ele ou com escamoteação. Ele já era um senhor de idade e, se senhor pode ser usado como um “tratamento cerimonioso”, também significa “aquele que tem algo; dono; proprietário”. Assim, o nome Seu Erudito não é composto por acaso. A personagem é descrita como um “cabeça-dura” e, exatamente por isso se entende como dono da razão:

O cabeça-dura ainda tentou explicar para a filha os motivos da sua exigência, contando histórias de traições, mulheres abandonadas, sozinhas, enganadas, dramalhões, “é melhor perder logo um marido que não presta do que passar a vida enganada com ele”.

Como não adiantou argumentar, apelou para o berro:

- Não vai não senhora. Você vai ficar e tenho dito e pronto (FALCÃO, 2002, p. 41-42).

Não se deve esquecer que o pronome é parte do nome da personagem. Não ocorre, portanto, uma simples derivação imprópria, uma vez que a palavra não muda somente de classe gramatical, mas adquire um novo sentido. Adriana Falcão resgata, através de um personagem, a forma mais elaborada e significativa de arquivo: a biblioteca.

A biblioteca é mais do que um depósito de livros. Esse local exerce uma função social à medida que oferece o acesso à leitura para as mais distintas camadas sociais. Isso nos dias de hoje, pois em seus primórdios era bastante diferente.

Segundo a professora Vera Teixeira de Aguiar (2006), a biblioteca, no período clássico, era ocupada apenas pelos ricos amantes de leitura, pelos letrados dependentes de um mecenas e, posteriormente, pelos universitários ou sacerdotes cristãos. Foram os monastérios que primeiro receberam a função de guardar e conservar os livros, que eram pergaminhos manuscritos e costurados. Dessa forma, a história da biblioteca está diretamente ligada à da produção e difusão de livros.

Já no século XIV, outras pessoas de diferentes camadas sociais passaram a ter acesso a esse espaço de divulgação de saberes. Eram mercadores, magistrados, pessoas pertencentes à Aristocracia. O ambiente exigia o cumprimento de regras que excluía a maior parte da população por não as conhecer. Aos trabalhadores, mesmo os semialfabetizados, restavam apenas notícias diárias, almanaques, nunca os livros propriamente ditos. Como afirma Aguiar (2006, p. 257), “desde os primeiros tempos, pois, a biblioteca teve uma atitude discriminatória, contemplando apenas uma elite letrada para a qual os livros eram destinados, quer pelos assuntos tratados, quer pelo respeito quase religioso de que desfrutavam.”.

No romance, Adriana Falcão desconstrói esse ideal de biblioteca como um lugar de exaltação dos livros ou mesmo de depósito deles. E, embora se afirme que a biblioteca é um lugar democrático de circulação de conhecimento, há ainda muito que se fazer para que perca seu *status* de templo sagrado e passe a ser vista como uma “agência social de comunicação da cultura”. A autora apresenta a biblioteca, através de Seu Erudito, como um lugar fantástico, onde podem ser encontradas e aprendidas várias coisas e pessoas, desde que se perceba essa atmosfera e por ela se encante. Assim ela descreve o movimento da “Biblioteca Nacional de Desatino do Norte”:

Depois do almoço, Seu Erudito brincava de “o que é o que é” com Sherlock Holmes. Tinha que admitir, porém, perdia sempre.

Odiava o Coelho Maluco e aquela sua mania de apressar os outros.

Gostava muito de palestrar com Romeu, mas discordava radicalmente das ideias de Julieta, é evidente que aquela história de se fingir de morta não havia de dar certo. [...]

Jogava futebol com o Corcunda de Notre Dama e basquete com os Hobbits e, aí sim, sempre ganhava. [...]

O Menino Maluquinho, quando não estava fazendo maluquices, sempre passava por lá para azucrinar um pouquinho. E o Conde Drácula bailava, e Penélope tecia, e o Avarento reclamava do custo de vida, e a Dama e o Vagabundo latiam, e até uma barata, que um dia se chamou Gregor Samsa, participava da bagunça (FALCÃO, 2002, p. 124).

O espaço, quase religioso, da biblioteca é descentralizado. “O que é arquivado revela-se, então, como espaço que abriga a produção viva que se resgata para a iluminação do presente” (CURY, 1995, p. 56). Ali, em *Desatino do Norte*, os livros têm vida porque são lidos, o que os faz dar vida a um local que antes servia apenas para arquivar volumes de papel escrito para uma pequena quantidade de leitores. E só acontece, no romance, pela figura singular de Seu Erudito, personagem cujo nome não poderia ser mais apropriado.

Conforme afirma Ana Maria Machado (2003), os caminhos da denominação literária são ricos no processo de elaboração ficcional, sendo difícil, portanto, determinar o grau de consciência do autor nesse processo. Significa dizer que Adriana Falcão pode não ter feito essa desconstrução conscientemente, mas, a partir da elaboração de todos os nomes próprios do romance, pode-se garantir que ela abala todos os conceitos já elaborados e cria uma nova teoria para a nomeação de personagens na literatura infanto-juvenil. Isso porque

[...] uma ocorrência isolada de um nome próprio possível de ser interpretado como um exemplo de polissemia não bastaria para atribuir a essa categoria uma posição privilegiada na estruturação da narrativa. Seria necessário que esse exemplo surgisse como um elemento dentro de um sistema (MACHADO, 2003, p. 38).

E, como se vê, os nomes próprios no romance constituem um sistema possível nessa tessitura, formando uma trama composta por partes de leituras anteriores, de conhecimentos acumulados, oriundos da história, da mitologia, da literatura, da língua etc., mas que são recuperados por aqueles que reconhecem esse repertório e/ou possuem um olhar performático.

## 3 TRANSARQUIVO E TRANSESCRITURA

O arquivo da cultura é revirado, nos dias de hoje, por várias vertentes da produção humana, como o teatro, o cinema, a literatura etc. A literatura infanto-juvenil, particularmente, apresenta-se, a partir do século XIX, como um embate ao que é cultural, pois passa a se preocupar com a infância ao abandonar os modelos pedagógicos antes seguidos. Ela consegue re-voltar esses arquivos culturais e redirecioná-los. A re-volta se apropria da escrita, da linguagem anteriormente produzida, a qual passa a ser performática na construção do sentido.

A performance inscreve o comunitário pela visão pessoal de um autor, que, por sua vez, transmite ao futuro um modo de perceber o presente, o agora, no momento de sua escritura, a qual é, ao mesmo tempo, uma leitura da realidade em que se insere e que escreve. Não se deve esquecer que a performance permite a transmissão do arquivo da cultura sem a necessidade da consagração pela escritura. A transmissão mnemônica faz parte de vários dos tipos de práticas performáticas possíveis para a manutenção do arquivo e produção do repertório de um indivíduo, ou mesmo de uma comunidade, como destaca Pierre Lévy:

Numa sociedade oral primária, quase todo o edifício cultural está fundado sobre as lembranças dos indivíduos. A inteligência, nestas sociedades, encontra-se muitas vezes identificada com a memória, sobretudo com a auditiva. A escrita suméria, ainda muito próxima de suas origens orais, denota a sabedoria representando uma cabeça com grandes orelhas. Na mitologia grega, Mnemosina (a Memória) tinha um lugar bastante privilegiado na genealogia dos deuses, já que era filha de Urano e Gaia (o Céu e a Terra), e mãe das nove musas. Nas épocas que antecediam a escrita, era mais comum pessoas inspiradas ouvirem vozes (Joana d'Arc era analfabeta) do que terem visões, já que o oral era um canal habitual da informação. Bardos, aedos e griots aprendiam seu ofício escutando os mais velhos (LÉVY, 1993, p. 77).

Isso nos leva a pensar em um *arquivo performático*, cuja posse seria o que diferencia essas práticas performáticas das demais, não-performáticas. A consignação é entregue a quem se responsabiliza por essa performance: seja como executante, como observador, como testemunha, como teórico, como crítico ou cumprindo mais de uma dessas funções. O consignante compromete seu corpo e sua mirada e projeta-se naquilo que executa, que pode ser o texto escrito.

A performance, segundo Graciela Ravetti (2003), é um dos caminhos para a exteriorização do saber que se possui inconscientemente.

É imagem translúcida, fugitiva, ubíqua, mas sua ausência resulta tão manifesta e visível como a do ar, a de um rastro deixado por um barco na água, dos resíduos de uma tristeza, da falta de alguém que se ama. Possui a qualidade do etéreo, ainda que palpável, vazio de materialidade, mas cheio e transbordante de substância inatingível. Transparente, porém não deixa ver através de si porque a presença do invisível desenhado pela experiência desse saber – que busca com paixão fazer-se consciente, no momento em que aparece é tão contundente que absorve a mirada de quem o especta (RAVETTI, 2003, p. 31-32).

O performático, nesse sentido, é também móvel. Espécie de ato dentro de uma imagem, ações que se realizam das mais diversas maneiras, mas visível apenas por aqueles que compartilham da mesma experiência, isto é, por aqueles cujo olhar é performático.

A performance possui um germe interno que a constitui de forma sutil, e é justamente esse o ponto que incita a contradição, o ataque, e convoca à defesa. [...] A performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa. Esse trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos que atuam como resíduos culturais que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem e que passam a ser pele, olhos, roupa, gestos, fala, em partituras que se percebem como restos de algo maior e irrecuperável, reproduzível e passível de ser re-escrito, mas que, de alguma forma, deve ser restituído a um passado e, ao mesmo tempo, transmitido ao futuro e relido no presente (RAVETTI, 2003, p. 32-35).

Significa dizer que tudo o que se produz ou se escreve pode ser transmitido ao futuro re-lido, re-escrito, re-elaborado. É isso o que faz Adriana Falcão ao resgatar mitos clássicos e populares na construção de sua escritura no romance em análise. Ela parte dos saberes que se possui paralelamente ao conhecimento escrito, possibilitando relações entre os mais variados saberes e resgatando comportamentos esquecidos. Ou seja, ela utiliza o seu próprio arquivo, transformando-o. Além disso, apropria-se de diferentes formas de escritura e de registro, que produzem novos códigos e a sensibilização do leitor diante do que está escrito. Desse modo, não pode se falar apenas do que se lê ou se escreve. Deve-se acrescentar a isto o que se ouve, se assiste, se imagina, tudo o que é passível de ser preservado e, acima de tudo, transformado. A performance na literatura pode ser usada para deslindar novos espaços de conhecimento cultural e literário, para iniciar a descrição de outro arquivo, para fundar uma nova autoridade.

Para Taylor, a performance diz fortes impérios ao poder dominador da escrita e, principalmente, insurrecciona-se contra a consolidação de posições

que escrituralmente se mantiveram e se apresentam como tradição, contra a destruição de diferenças não fáceis de predizer pelo registro e contra a má interpretação irremediável de tantas culturas (RAVETTI, 2003, p. 35-36).

Assim se pode, a partir desse princípio, redefinir as próprias fundações nacionais da literatura infanto-juvenil, retomando-se a obra lobatiana e discutindo nela, no seu momento histórico a instauração do corpo performático, tanto no que concerne a autoria quanto à atuação dos personagens, utilizando-se o escritor não só de um arquivo universal para elaborar suas histórias, mas também para inventar o “sítio arqueológico” do Picapau Amarelo. Ele redescobriu ideias antes cristalizadas, as quais permitiram o questionamento das “verdades” estabelecidas. Segundo Terezinha Taborda Moreira (1996, p. 30), “a forma de produção de Lobato reflete uma visão da literatura como um fenômeno coletivo e desindividualizador”. Isso leva a compreender a literatura como uma realização que conta com a participação de todos, pois provoca o deslocamento do individual para o coletivo. Monteiro Lobato, em sua obra, desmascara os falsos valores e critica todas as formas de manifestação do poder. Desse modo, procura romper com o sistema de vida tradicional e defender o homem que possui iniciativa, ao negar os ideais de colonização. Esta, por sua vez, acontece tanto em um país como em uma cultura. É o colonizador quem decide o que irá circular no país dominado. Isso faz parte de uma política de subalternidade cultural. Ao fazer isso, o escritor atua como executante do arquivo performático, como o faz, também, Adriana Falcão. Em ambos encontramos lucidez crítica e sensibilidade, esta aguçada pela subversão do humor. Em Lobato, essa subversão penetra os arquivos, então, nas “mãos” da bonequinha Emília que a tudo questiona até a verdade, num diálogo com Dona Benta: “Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia. Só isso.” (LOBATO, S.d., p. 08).

No romance *Luna Clara e Apolo Onze*, a autora utiliza-se do transarquivo, quando exerce essa subversão e ao transfigurar com humor as ideias sacralizadas de mitos clássicos e populares, ao realizar uma transescritura, ao sensibilizar o leitor através do cultivo e transformação do arquivo e do transgênero, ao utilizar gêneros e categorias diferentes de escrita para essa construção.

### 3.1 O JOGO DAS VELHAS: A CONSTRUÇÃO DE UM TRANSARQUIVO

A colonização literária, na literatura infanto-juvenil, se faz a partir do momento em que se impõe o que a cultura adulta diz ser correto. Pelas suas ideias, a criança precisa atingir o sublime e, ao fazê-lo, ocupar o lugar de mestre. Para Benjamin (2002, p. 148), “essa espécie de psicologia infantil, na qual o autor está tão bem versado, constitui o equivalente exato da famosa ‘psicologia dos povos primitivos’, vistos como clientes enviados por Deus para

consumir as quinquilharias europeias.”. Essa colonização representa o poder de um sobre o outro, colocando o adulto sobre a criança, atribuindo-lhe uma menoridade de que depois o cânone se apropriará para definir as margens da literatura infanto-juvenil, dando-lhe um papel secundário, afetado pela tal menoridade. Conforme essa visão, a criança só sabe se expressar quando adquire competência para isso, ou seja, quando é introduzida nos arquivos da cultura tomada como superior.

Esses arquivos surgem, em geral, de arquétipos a partir dos quais são criados novos modelos, deixando características recuperáveis. Estas podem fazer do arquétipo um símbolo central – como Cristo para o Cristianismo – ou folclore – como o Fausto, na Alemanha. É assim que surgem os mitos. E é assim também que eles se transformam, ou melhor, performam.

Um mito não surge naturalmente, mas é retirado da própria história que o traz enquanto um discurso. Para que se atualize um mito é necessário que ele já o seja nessa própria história que o criou. Ele está presente no arquivo da mitologia e pode tornar-se novo quando é recuperado em um determinado momento histórico e atualizado conforme as motivações por este recebidas. Desse modo, a discussão traz outro sentido para o mito.

“O mito é uma produção cultural” (FRANZ, 1990, p. 33). Ele expressa o caráter nacional da civilização que o cria e que o mantém vivo. Trata-se de um conjunto de expressões culturais. O mito está mais próximo do real e do histórico que o cria, por isso pode decair junto com a civilização que o criou. “Se se estuda as implicações psicológicas dos mitos, vê-se que eles expressam em muito o caráter nacional da civilização onde se originaram e onde permanecem vivos.” (FRANZ, 1990, p. 33).

Esses mitos podem ainda migrar de um lugar para outro e inserir-se em um outro contexto histórico, recebendo seus elementos locais e transformando-se em um novo mito. Pensemos, por exemplo, nas *Histórias de Tia Nastácia* de Monteiro Lobato. Tia Nastácia, que é a cozinheira do Sítio do Picapau Amarelo, é descendente de escravos e, como eles, é o próprio povo, como observa Pedrinho:

Tia Nastácia é o povo. Tudo o que o povo sabe e vai contando de um para outro, ela deve saber. [...]

- As negras velhas – disse Pedrinho – são sempre muito sabidas (LOBATO, 1995, p. 07).

É exatamente o povo que possui a capacidade de modificar um mito e de fazê-lo migrar de um lugar para outro. No caso das histórias contadas por Tia Nastácia se percebe a constante presença de princesas, príncipes e reis. Mas, essas histórias recebem também elementos locais, tornando-se novas, ou mesmo perdem elementos, chegando incompletas, como é o caso da “Moura-torta”:

- Essa história – disse Emília – começa bastante bem e vai bem até certo ponto. Depois derrapa como automóvel na lama. O tal moço era um coitado que só possuía uma melancia. De repente está num palácio, e sem mais aquela vira um rei...

- Isso mostra – explicou Dona Benta – como na tradição do povo as histórias se vão adulterando. Vê-se que está incompleta. Com a passagem dum contador para outro, perdeu-se um pedaço (LOBATO, 1995, p. 26).

Assim é também com os mitos. Ao passar de uma cultura a outra, eles chegam a ser fragmentados, mas mantêm sempre algo que os liga diretamente à cultura na qual surgiu.

Pode-se então dizer que a estrutura básica ou que os elementos arquetípicos de um mito são construídos numa expressão formal, que se liga ao consciente coletivo cultural da nação na qual se originou e que, de certa maneira, está mais próximo da consciência e do material histórico conhecidos (FRANZ, 1990, p. 34).

Marie-Louise Von Franz (1990) explica que existe uma coleção intitulada *The Faire of World Literature* composta de cerca de 35 volumes nos quais podem ser encontrados episódios meio distorcidos da *Odisseia* naquele que trata dos contos gregos.

Um príncipe viaja para uma ilha onde existe um grande peixe (ou um ogro) e ele cega esse ogro de um só olho e se esconde sob a barriga de um grande carneiro, conseguindo escapar da caverna do monstro. Foi assim que Ulisses escapou da caverna do Ciclope; vê-se, portanto, que a história foi preservada até hoje (FRANZ, 1990, p. 33).

Para a autora esse conto é apenas um remanescente das aventuras de Ulisses que sobrevive ainda hoje no folclore grego. No entanto, é aí mesmo onde deveria permanecer uma vez que um mito grego não poderia ser pensado na civilização babilônico-hitita-suméria, por exemplo. Portanto, há mitos capazes de realizar uma transformação de uma cultura a outra, outros não.

É possível dar às ideias já consignadas muitos outros significantes quando consideramos que a reserva de significantes míticos é inesgotável. A todo o momento são criados novos mitos, seja por escritores ou por outros indivíduos. Mas não se deve esquecer que esses novos mitos têm origem em outros anteriormente criados.

Sabe-se que tudo pode ser mito. Mas será possível um mito deixar de ser mito? Será que, ao ser re-lido, o mito deixa de ser entendido como tal? Talvez não. Porém, é essencial que se reconheça que o mito está constantemente sendo atualizado, uma vez que é sempre buscado em seu lugar no passado. Para Junito Brandão (1990, p. 239), “o mito deve ser definido ‘pelo

conjunto de todas as suas versões’, uma vez que o mesmo se compõe do conjunto de suas variantes”. Assim, poderia se afirmar que até hoje a Mitologia Grega se realiza, uma vez que seus mitos são relidos constantemente. Com a narrativa contemporânea não poderia ser diferente.

Adriana Falcão, no romance *Luna Clara e Apolo Onze* se apropria de mitos já existentes, reconfigurando-os conforme seu repertório atual, performando-os. Isto é, ela os transforma em atores de novas narrativas, ressignificando-os, em sucessivos processos de esvaziamento para assumirem novos significados e até para reconstruí-los dentro do *non-sense*. Assim, a autora utiliza procedimentos de apropriação e desapropriação do arquivo, transforma-o e atua como executante dessa consignação.

O mito, no romance, não aparece apenas recuperado. Ele se afasta do arquivo, fixo e fechado, para se transformar em algo móvel, capaz de apresentar ainda mais significados que os já expressos pela escrita alfabética. Assim, a autora elabora um novo espaço de conhecimento ao iniciar um outro arquivo que nega a autoridade anterior, que provocava uma colonização literária da produção infanto-juvenil. Porém, essa compreensão só é possível quando se entende a lógica da performance realizada.

Entender a lógica da performance implica decifrar esse arquivo que nos escapa, tentar conter e tornar inteligível parte do que não nos pode ser formulado pela escrita, nem colecionado como quantificável, ainda que esse movimento possa, às vezes, dar a impressão de que pretendemos consolidar aquilo que tem que manter seu caráter incorpóreo (RAVETTI, 2003, p. 39).

Assim sendo, passemos à análise da construção do transarquivo no romance.

Começemos pela figura de Apolo Onze. Ele é um menino de treze anos que mora em Desatino do Sul com seu pai Apolo Dez, sua mãe Madrugada e suas sete irmãs. Eis a sua descrição:

Apolo Onze nasceu forte, bonito e com uns cabelos compridos. [...]

Apolo Onze puxou à mãe no que dizia respeito à preferência pela noite e aos tais desejos de desejos. Desde bebê, ele queria querer alguma coisa e não conseguia. [...] Da linhagem dos Apolos, Apolo Onze herdou a curiosidade sobre tudo o que se relacionava com a lua (FALCÃO, 2002, p. 19-24).

Já Apolo – deus grego – é filho de Leto e Zeus e irmão de Ártemis.

Jovem e belo se apresentava sempre Apolo. Tinha longos cabelos, de reflexos azulados. Sua cabeça era coroada por raios, pois esse deus também era o próprio Sol, assim como sua irmã Ártemis era a Lua. Daí ser chamado

também de Febo, “o brilhante”. Era também o deus da música e da poesia (VASCONCELLOS, 1998, p. 99).

Apolo ou Febo nasceu na ilha de Delos. Desde a adolescência passou a utilizar a aljava e as flechas. Amou a ninfa Coronis e com ela teve por filho Esculápio, o qual foi fulminado por Zeus por ter ressuscitado Hipólito, com sua arte e medicina, sem o consentimento dos deuses. Furioso, Apolo fez transpassar flechas nos ciclopes que haviam forjado o raio, o que o fez ser expulso do Olimpo. Passou a viver em casa de Admeto, rei da Tessália, guardando seus rebanhos. Durante esse exílio, Apolo cantava e tocava lira. Em sua vida errante na Terra teve vários amores: Dafne, Clítia, Cimene – com quem teve vários filhos – e Jacinto, que foi morto por Zéfiro por preferir o amor de Apolo. Este, por sua vez, tentou todos os recursos que possuía para fazer voltar à vida o jovem amado, mas vendo ser em vão seus esforços, transformou-o em uma flor, o jacinto. Com um tempo, Zeus deixou-se abrandar e restituiu sua divindade, encarregando-o de espalhar luz no universo.

Apolo é o deus da música, da poesia, da eloquência, da Medicina, dos augúrios e das artes. [...]

A esse deus eram consagrados, entre os animais, o galo, o gavião, a gralha, o grilo, o cisne, a cigarra; entre as árvores, o loureiro, em lembrança de Dafne, e do qual ele faz a recompensa dos poetas, depois a oliveira e a palmeira; entre os arbustos e as flores, o lótus, o mirto, o zimbro, o jacinto, o girassol, o heliotrópio, etc. As pessoas que chegavam à puberdade consagravam-lhe a cabeleira no seu templo.

Representam-no sempre moço e sem barba, porque o Sol não envelhece. O arco e as flechas que traz simbolizam os raios; a lira, a harmonia dos céus; às vezes dão-lhes um broquel que indica a proteção que concede aos homens. Usa uma cabeleira flutuante e muitas vezes uma coroa de loureiro, de mirto ou de oliveira. As suas flechas são às vezes terríveis e malfazejas porque, em certos casos, o ardor do sol produz miasmas mefíticos, pestilências; mas geralmente o seu efeito é salutar (COMMELIN, S.d., p. 39).

Claro está que Adriana Falcão faz uma releitura do mito de Apolo. Ao serem relidas as descrições de Apolo Onze (personagem) e Apolo (mito grego), são percebidas as semelhanças e as diferenças que os ligam. Eles são descritos como jovens e belos, de cabelos compridos. No entanto, cada um possui suas características particulares.

Apolo Onze é um adolescente, encontra-se na fase de grandes descobertas e aventuras. Ele pode ser, ainda, o representante daqueles que, segundo a mitologia grega, consagravam sua cabeleira ao deus Apolo, em seu templo, ao chegar à puberdade. Para Gregório (2007, p. 02), “a seleção da faixa etária é uma estratégia discursiva adotada pela autora com a finalidade de aproximar-se de seu leitor através dos personagens, sugerindo o compartilhamento de suas vivências e de seus conflitos existenciais”. A partir de conhecimentos extralinguísticos o leitor

poderá associar tal personagem à entidade mitológica Apolo, o deus Sol. Faz-se necessário destacar que a autora os relaciona de maneira visível: “- Que menino estranho que tem nome de Deus Sol mas é da lua que ele gosta – comentavam.” (FALCÃO, 2002, p. 119). Ela parece reafirmar que fala de um personagem cuja origem está no mito de Apolo. Do mesmo modo, faz-se necessário compreender porque isso acontece:

Assim que escurecia, Apolo Onze se escondia em algum canto afastado e ficava lá sozinho, olhando a lua, tentando inventar motivo para querer.

É claro que todos os dias apareciam motivos, mas ele não via. [...]

Quando ia dormir, Apolo Onze ficava muito constrangido de deixar a lua lá no céu sem companhia. Todo mundo vivia tão distraído com a festa que não tinha tempo sequer de lembrar que ela existia.

“Em algum lugar, alguma pessoa sozinha talvez esteja também olhando para a lua”, ele pensava. Mas não estava convencido disso.

- Boa noite e boa sorte, Lua – dizia antes de pegar no sono (FALCÃO, 2002, p. 119-120).

Apolo Onze gosta da Lua. Começa, então, um jogo de sentidos entre o Sol (Apolo) e a Lua (Luna), que desencadeia a oposição entre o dia e a noite, que, juntos, compõem o dia.

Não se trata mais de um nome ou de releitura de um mito. O que a autora faz é apropriar-se de ideias já existentes e reconfigurá-las a partir de um novo repertório, pois este Apolo já não é mais um jovem deus do Olimpo. Ele é, na verdade, um adolescente que, tal qual o público-alvo do romance, vive as experiências da maturação sexual que traduzem a passagem da infância à adolescência – puberdade. E, como eles, se apaixonou. Por isso, se apaixonou por Luna Clara.

Luna Clara herdou de Aventura o seu sorriso. Do avô, herdou a teimosia. Mas a cabeça aluada (onde ela sempre usava o mesmo chapéu xadrez) deve ter sido problema de nascença mesmo. De Doravante, ela herdou um certo olhar de vaga-lumes num par de olhos verdes que diziam “nossa!”, e o gosto pela aventura, apesar de nunca ter se aventurado na vida. Por isso, quem sabe, ouvir as histórias sobre o pai era a coisa de que ela mais gostava no mundo.

Em segundo lugar era olhar a lua.

Em terceiro... Não tinha terceiro não. Assim era a vida de Luna Clara (FALCÃO, 2002, p. 13).

Luna Clara é a outra personagem protagonista do romance. Ela é uma menina de doze anos, que vive em Desatino do Norte, com seu avô, sua mãe e suas tias.

Luna é o nome romano de Selene (a Lua), para os gregos. Segundo a mitologia grega, era filha de Hipérion e Teia; ao saber que seu irmão Hélios havia sido afogado, jogou-se do alto

de seu palácio. Porém, os deuses a colocaram no céu, comovidos com sua piedade pelo irmão, e a transformaram em astro. Os poetas costumam identificá-la com Ártemis, Selene e Diana, assim como o fazem com Apolo, Febo e o Sol.

A maior divindade sideral, depois do Sol, é a Lua. O seu culto, sob mil formas diversas, estava espalhado entre todos os povos. As bruxas da Tessália pretendiam ter grande comércio com a Lua. Elas gabavam-se de poder, pelas suas feitiçarias, livrá-la do dragão que a queria devorar, o que faziam com o ruído dos caldeirões, em época de eclipses, ou fazer descer à terra segundo a vontade delas. A segunda-feira (lundi, em francês), dia da semana, era-lhe consagrada. (Lunae dies). (COMMELIN, S.d., p. 71).

Mais uma vez a autora reelabora uma ideia. A Lua é o oposto do Sol. Luna é o oposto de Apolo. Mas, juntos formam um todo: o dia. “Dois corpos que se encontram, fundindo-se em um só: é o prenúncio do idílio.” (GREGÓRIO, 2007, p. 03).

Recostado na pedra, embaixo da chuva, Apolo Onze já estava perdendo a esperança de recuperar sua vontade de querer, quando viu Luna Clara se aproximando.

Foi um espanto mútuo.

Ele, que não esperava encontrar ninguém, encontrou alguém de repente.

Ela, que esperava encontrar Doravante, encontrou uma pessoa diferente. [...]

Para qual lugar desse mundo o olhar de Luna Clara deveria olhar para encontrar Doravante?

Mas o olhar de Apolo Onze puxou o dela de volta como se fosse um ímã, e era um olhar que pedia “fica”, enquanto ela pensava, “nossa!”

Foi um encontro enfeitado de coincidências.

O que ela tinha, ele queria. O que ela queria, ele tinha (FALCÃO, 2002, p. 177-179).

Novamente é retomada a questão dos opostos. “Os opostos se atraem”, diz o ditado popular para tentar explicar quando duas pessoas bastante diferentes se interessam uma pela outra.

Pode não haver nada de novo no encontro de um casal de adolescentes que se apaixonam à primeira vista. A não ser quando a união dos dois provoca um eclipse.

Luna Clara já estava perto do local do encontro.

Apolo Onze também.

Quase no meio do mundo.

De repente, aconteceu.

A lua desapareceu do céu, sem nenhum aviso. [...]

Como é que eles iam se encontrar, pelo amor de Deus, se o ponto do encontro sumiu e com o seu sumiço escureceu a noite? [...]

Felizmente existem as coincidências do destino.

Não é que os dois se esbarraram um com o outro?

- Luna Clara?

- Apolo Onze?

Olha só que engraçado.

A lua não foi ao encontro.

Vai ver foi para deixar os dois sozinhos. [...]

O eclipse passou à meia-noite e sete minutos, mais ou menos.

A lua apareceu de novo no céu (FALCÃO, 2002, p. 319-327).

Já pelo título do romance, deduz-se que Luna Clara e Apolo Onze compõem o par romântico protagonista da trama. O livro foi escrito para o público infanto-juvenil, que inclui os leitores com idades a partir dos 11 anos. Para Gregório, isso assim se explica:

O ritual de abordagem, ou seja, a entrada em contato com o leitor, realiza-se por meio do título da obra: Luna Clara & Apolo Onze e é intensificado pela ilustração da sobrecapa do livro, que é feita de forma singular, constituindo um todo semiótico. [...] O processo de aproximação instaura-se sorrateiramente.

A temática central do romance – o amor – enfatiza o comportamento do Homem contemporâneo, rodeado por agonias, frustrações e desencontros, o que gera, muitas vezes, uma sensação de solidão, de vazio. Pensemos nos dois astros: o Sol e a Lua. Cada um, a seu tempo, aparece sozinho no céu. Mas, em momentos extraordinários, conseguem estar juntos, fundidos, como no eclipse.

Outra figura que aparece reelaborada no romance é a bruxa.

A bruxa é uma figura do imaginário popular retratada como uma mulher velha, feia, enrugada e má, manipuladora de magia negra e possuidora de uma gargalhada terrivelmente assustadora. O dicionário a define como “mulher que usa forças supostamente sobrenaturais para causar o mal, prever o futuro e fazer feitiços” (HOUAISS). O vocábulo *bruxa* é de origem desconhecida, talvez pré-romana.

As bruxas são personagens de milhares de histórias desde há muito tempo. Antigamente eram muito temidas; hoje em dia tornaram-se populares e até queridas. Existem os bruxos também, mas a fama deles está muito abaixo delas.

A bruxa clássica – feia e nariguda – veio do folclore europeu e chegou ao Brasil através dos contos portugueses. Também chamada feiticeira, essa bruxa é uma velha enrugada que anda à noite, sinistramente tramando seus

feitiços. Para voar, usa uma vassoura; mas não pode atravessar água corrente (RIOS, 2006, p. 19).

Outra imagem bastante difundida da bruxa é a de uma mulher sentada sobre uma vassoura voadora ou com esta entre as pernas, de pé, aos saltos. Alguns autores utilizam o termo “bruxa” para indicar as mulheres sábias, detentoras de saberes sobre a natureza e, às vezes, sobre magia.

Algumas bruxas tornaram-se históricas por ser veiculadas pelas diversas mídias existentes. É o caso, por exemplo, das Bruxas de Salem (sobre as quais foram produzidos filmes), a Bruxa de Évora, a Bruxa de Blair (que também virou filme) e Dame Alice Kytler (famosa bruxa inglesa). Há também as populares bruxas da literatura de ficção contemporânea, como é o caso da série Harry Potter, de J. K. Rowling, As Brumas de Avalon (que também virou filme), de Marion Zimmer Bradley, e a trilogia sobre as bruxas Mayfair, de Anne Rice.

Segundo Rosana Rios (2006), a Baba-Iagá é a bruxa mais famosa dos contos populares russos. Ela é também chamada Baba Iagá Pernaфина e adora devorar crianças. Mora em uma cabana sustentada por enormes pés de galinha e usa um pilão mágico, ao invés de uma vassoura, para perseguir suas vítimas.

Outra bruxa famosa é a Bruxa Malvada do Oeste, que aparece na história *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum. Ela persegue Dorothy e seu cachorro Totó, na Terra de Oz. É uma bruxa nariguda, cruel e possui um exército de macacos voadores, que a ajuda em suas maldades. Mas tem um ponto fraco: a água. Para derretê-la por inteiro basta jogar sobre ela um pouco de água.

Há, ainda, famosos magos, como Sauron, Saruman e Voldemort.

Sauron é o vilão principal e que dá nome ao livro *O Senhor dos Anéis*. Foi ele quem forjou o Um Anel, que tinha o poder de escravizar aqueles que o usavam. Já Saruman era um dos Istari, os Magos do Bem, que vieram à Terra-Média para combater Sauron, mas seu desejo de poder o corrompeu e ele se transformou num vilão. Ele foi um dos maiores inimigos do Mago Gandalf, a quem traiu.

Mago maligno que aparece na famosa série Harry Potter, Voldemort é o mais poderoso, cruel e assustador de todos os bruxos, tanto que as pessoas nem têm coragem de pronunciar seu nome; por isso, ficou conhecido como “Você sabe quem” ou “Aquele que não deve ser nomeado” (RIOS, 2006, p. 20).

Várias são as lendas que permeiam a figura da bruxa. Diz-se que “quando de um casal nascem sete filhas, sem que nasça nenhum menino, a primeira ou a última será, fatalmente, uma bruxa.” (VOLPATTO, 2009, p.01). Acredita-se que elas têm pacto com o demônio, que através de suas bruxarias lançam enfermidades e maus-olhados, dentre tantas outras coisas.

As bruxas realmente existem, garante a sabedoria popular. Sabe-se que uma mulher é bruxa, quando dá a apertar a mão canhota (esquerda). Há, ainda, outro processo de identificar uma bruxa: vira-se a lingueta da fechadura de uma canastra. A bruxa, ao entrar em casa, a primeira coisa que faz é pedir para endireitar-se a lingueta (VOLPATTO, 2009, p. 02).

A bruxa brasileira, em particular a do imaginário de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul, tem sua origem em Portugal, segundo Rosane Volpatto, e assemelha-se a um vampiro, pois chupa o sangue de recém-nascidos para que possa tornar-se imortal.

Diz a tradição antiga que, se uma mulher tiver sete filhas, a sétima será uma bruxa, e terá o poder de transformar-se em mariposa ou coruja, para entrar na casa das pessoas e roubar criancinhas ou chupar seu sangue, feito vampiro. A bruxa também pode ser contratada para fazer feitiços, botar mau-olhado, misturar porções do amor etc. Para evitá-las, as pessoas devem usar amuletos de metal (RIOS, 2006, p. 19).

Porém, a bruxa caracterizada como velha e feia, praticante de bruxarias, “é considerada a última sombra de uma Deusa primitiva da natureza, conhecida pelos nomes de Cailleach Bheur, Black Annis ou Gentle Annie, todas imaginárias da cultura celta.” (VOLPATTO, 2009, p. 05). É ela também a mais comum nas histórias infantis, desde os contos de fada até as narrativas contemporâneas. Isso porque “a linguagem dos contos de fada parecem ser a linguagem internacional de toda a espécie humana – de idades, raças e culturas.” (FRANZ, 1990, p. 35).

Nos contos de fada, a bruxa aparece como um desafio a ser encarado para que se consiga a independência. Tomemos como exemplo o conhecido conto de João e Maria. Segundo Bruno Bettelheim,

Al lograr controlar su terror de pesadilla – que toma forma tangible bajo la figura de la bruja – Hansel y Gretel ganan confianza en su propia fuerza para vencer el mal y para salvarse a si mismos. Su victoria en la batalla contra la fantasía oral primitiva de ser devorados resulta en un milagroso enriquecimiento de sus vidas. (BETTELHEIN, 1990, p. 09)<sup>1</sup>

Não se deve esquecer que “existem também as bruxas boas, ou feiticeiras ‘do bem’, comuns em histórias e seriados de TV. Nessas histórias, a bruxa é uma pessoa que possui poderes excepcionais, e que aprende a usá-los para ajudar os outros”, conforme afirma Rosana Rios (2006, p. 20). Para a História, a afirmativa de existência de bruxas conforme os registros

---

<sup>1</sup> Tradução livre: Ao conseguir controlar seu terror de pesadela – que toma forma tangível inferior a figura da bruxa – Hansel e Gretel ganham confiança em sua própria força para vencer o mal e para salvarem-se. Sua vitória na batalha contra a fantasia oral primitiva de ser devorados resulta em um milagroso enriquecimento de suas vidas.

da Idade Média, incluindo-se as histórias infantis que permanecem até os dias atuais, admite uma ressalva: elas parecem ter existido apenas no imaginário popular, surgidas em uma época dominada por medos.

Ao retomar essa figura imaginária (e por que não dizer mitológica?) da cultura popular Adriana Falcão faz uma nova leitura. Ela reúne a imagem elaborada pelo povo e as figuras que regiam o destino dos homens na Mitologia Grega: as *Moirai*. Desse modo, ela evoca não só a tradição grega do mito, mas também outras tradições da bruxa, personagem que se situa entre as narrativas históricas lendárias e as que possuem traços míticos. Ao fazer essa mistura, a própria autora age como uma bruxa. O filósofo Gilles Deleuze afirma que “o escritor é um bruxo”. Para ele, “escrever é, necessariamente, forçar a linguagem, a sintaxe, porque a linguagem é a sintaxe, forçar a sintaxe até um certo limite, limite que se pode exprimir de várias maneiras.” (DELEUZE, 2005, p. 04-06).

Rubem Alves, psicanalista brasileiro, parece confluir com a afirmação de Deleuze em seu *Lições de Feitiçaria* (2002):

*A feitiçaria também é um jogo de palavras. Diferentemente da ciência, suas palavras não fazem redes de imagens e reflexos verdadeiros. Ela não deseja conhecer o real. Ela deseja transformá-lo. [...] Para o feitiçeiro, bastam as palavras. As palavras são as mãos do feitiçeiro. O feitiçeiro fala – a coisa acontece (ALVES, 2000, p. 10).*

Assim é também com Adriana Falcão. Ela força a sintaxe e transforma a linguagem, exprimindo-a além dos limites do possível; joga com as palavras sem o desejo de conhecer o real, mas de transformá-lo; para isso utiliza as palavras, como faz uma bruxa/ feitiçeira, fazendo as coisas acontecerem.

É interessante conhecer, então, o modo como essas coisas acontecem:

Na única casa que havia no Vale da Perdição, perto da ponte, morava a dona estranha com seus cães ferozes, seus mistérios, e ainda mais dois empregados.

[...]

Ninguém jamais entrou na casa da dona estranha.

Nunca se soube com quem ela tanto jogava.

Será que era casada, solteira, viúva?

Havia quem arriscasse que ela jogava com fantasmas.

Havia quem pensasse que ela encarcerava um prisioneiro lá dentro.

Havia quem desconfiasse que ela criava zebras no sótão.

Havia quem jurasse que ela era alguém interessante.

Havia quem se orgulhasse de já ter ouvido sua voz de velha, de longe.

Seria bonita, feia, gorda, magra, teria no nariz uma verruga?  
Imprevisto e Poracaso não podiam esclarecer essas dúvidas.  
Não conheciam a dona estranha pessoalmente.  
Ela só saía de casa à noite, quando eles já estavam dormindo (FALCÃO, 2002, p. 59-60).

À medida que a autora vai descrevendo as dúvidas que se tinha sobre aquela casa mal-assombrada e sobre a mulher que ali vivia, percebe-se a semelhança com as dúvidas sobre as bruxas e sobre o desconhecido. Ninguém a via, só existiam teorias a seu respeito. Mas uma certeza se tinha: ela era velha.

Uma mulher velha, má, que gargalhava e que só saía à noite, sem que ninguém a visse. Só poderia ser uma bruxa. Mas, em momento algum a autora a chama assim. Mais um agravante: ela jogava constantemente. Com o quê? Com quem? Com o destino, com as personagens, com as pessoas.

O tabuleiro era um mapa do mundo.  
A casa (mal-assombrada?), uma pequena casinha por fora, era enorme por dentro.  
O mapa era tão grande que era do tamanho da casa.  
As cartas do jogo eram escritas pelas velhas e não eram cartas.  
Eram bilhetes.  
Estavam espalhados pelo mapa.  
Pregada na parede havia uma roleta amarela, redonda e gigante, como uma lua de perto (FALCÃO, 2002, p. 204-205).

Nesse tabuleiro enorme estavam todas as partes do mundo e podiam-se ver os lugares por menores que fossem. Em pontos específicos os bilhetes marcavam o que deveria acontecer. Esses acontecimentos eram aqueles que marcaram profundamente o destino da Humanidade. Os bilhetes descreviam o que deveria acontecer desde “lembrar o homem de inventar a roda” até os momentos mais marcantes para a sociedade ocidental como “se meter no caminho de Cabral”. Desse modo, as velhas (porque não era apenas uma, como se pensava) jogavam com o destino das pessoas, determinando-o.

Essa imagem de determinar o destino das pessoas é o que faz retomar as *Moirai* da Mitologia Grega. Sabe-se que elas eram as deusas que supervisionavam o destino dos homens. Na Mitologia Romana são chamadas de Parcas. Segundo essas mitologias, eram divindades donas da sorte dos homens. Eram três irmãs, filhas da noite, ou de Zeus e Temis, ou da necessidade e do destino, segundo alguns poetas. Essa obscuridade indica que elas exerceram suas funções fatais desde a origem dos seres e das coisas.

Elas são tão velhas como a Noite, como a Terra e como o Céu. Chamam-se Cloto, Laquesis e Atropos, e habitam um lugar perto das Horas, nas regiões olímpicas donde dirigem não somente a sorte dos mortais, como também o movimento das esferas celestes, e a harmonia do mundo. No seu palácio os destinos dos homens estão gravados em ferro bronze, de maneira que nada os pode apagar. Imutáveis nos seus desígnios, elas possuem este fio misterioso, símbolo do curso da vida, e nada consegue aplacá-las nem impedi-las que cortem a trama (COMMELIN, S.d., p. 65).

*Cloto*: a roda da vida; seu nome é uma palavra grega que significa “fiar”. É ela quem possui o fio dos destinos humanos. “Representam-na vestida com uma longa roupa de diversas cores, com uma coroa formada por sete estrelas, e segurando uma roca que desce do céu à terra. A cor que predomina em suas roupagens é o azul-claro.” (COMMELIN, S.d., p. 66).

*Laquesis*: a duração; nome grego que significa “sorte” ou “ação de tirar a sorte”. Esta é a que põe o fio no fuso. “As suas vestes são algumas vezes semeadas de estrelas e cor-de-rosa; ela é facilmente reconhecida pelo grande número de fusos espalhados em redor.” (COMMELIN, S.d., p. 66).

*Atropos*: a inevitabilidade ou inflexibilidade; seu nome, em grego, significa “inflexível”, pois corta sem piedade o fio que mede a vida de cada mortal. “É representada como a mais idosa das três irmãs, com vestidos negros e lúgubres; veem-se perto dela muitos novelos de fios mais ou menos guarnecidos conforme a extensão, longa ou breve da vida que eles medem.” (COMMELIN, S.d., p. 66).

Eram representadas pelos antigos sob a forma de mulheres de rosto severo, abatido pela velhice, com coroas de lã entrelaçadas com narciso, ou mesmo de ouro; outros, envolvem-lhes a cabeça com uma simples faixa. Gregos e romanos dedicaram-lhes grandes homenagens e as invocavam depois de Apolo, pois elas, como esse deus, penetravam o futuro. “Essas divinas e infatigáveis fiandeiras não tinham unicamente por tarefa o desenrolar e cortar os fios dos destinos, mas presidiam também o nascimento dos homens”. (COMMELIN, S.d., p. 66).

Cloto selecionava o tipo de vida que o indivíduo teria, Lachesis media sua duração e Atropos indicava o fim da vida ao cortar o fio, o qual simbolizava a vida. Eram elas que davam aos mortais a escolha entre o bem e o mal.

No entanto, essas imagens são “misturadas” por Adriana Falcão ao compor as velhas.

Duas velhas?

Duas.

Iguais?

Iguaizinhas.

Então eram duas!

Uma vestida de azul, a outra vestida de rosa.

Não era possível.

Era?

Era. (FALCÃO, 2002, p. 180).

Ela utiliza a descrição física das bruxas – figuras do imaginário popular – e o poder das *Moirai* – figuras da Mitologia Grega – para criar uma única figura, a velha, que na verdade eram muitas. “Elas eram milhões de velhas, uma para cada esquina desse mundo, ou você duvida que as coincidências sejam tantas?” (FALCÃO, 2002, p. 310). A autora espalha por todo o romance a ideia da coincidência, a qual está diretamente ligada às questões que envolvem o destino. Suas sementes são sempre muito sutis e passam, na maioria das vezes, despercebidas, como neste trecho:

A biblioteca nunca esteve tão cheia de convidados que foram lá desejar muito amor para os recém-casados.

Era tanta gente que as velhas, a de azul e a de rosa, quase passaram despercebidas.

Quase.

Quando Frei João deu uma escapadinha do livro para conferir que festa era aquela, reconheceu na hora:

- Que coincidência! Olha lá a moça que passou no dia em que eu ia levar a mensagem de Julieta para Romeu.

- Que moça? – Seu Erudito perguntou.

- Aquela velha – Frei João apontou.

Seu Erudito enxergou duas velhas, em vez de uma, mas não comentou nada. Atribui o fato ao efeito da champanhe (FALCÃO, 2002, p. 306).

Todos os acontecimentos (bons e maus) da história se dão devido à “roleta amarela, redonda e gigante” com a qual as velhas jogavam seu Jogo das Velhas. Essa roda remete, certamente, à imagem da roleta da fortuna, a qual rege nossa vida.

O Destino, segundo a Mitologia Grega, é uma divindade cega e inevitável, que nasceu da Noite e do Caos, a qual estavam submetidas todas as outras divindades. Tudo fazia parte de seu império: os céus, a terra, o mar e os infernos. Nada do que se decidia era revogável. Nem o próprio Zeus, o mais poderoso de todos os deuses, podia aplacá-lo, fosse em favor dos deuses ou dos homens.

As leis do Destino eram escritas desde o princípio da criação em um lugar onde os deuses podiam consultá-las. Os seus ministros eram as três Parcas encarregadas de executar as ordens. Representam-no tendo sob os pés o globo terrestre, e agarrando nas mãos a urna que encerra a sorte dos mortais. Dão-lhe também uma coroa recamada de estrelas, e um cetro, símbolo do seu poder

soberano. Para demonstrar que era inflexível, os antigos o representavam por uma roda que prende uma cadeia. No alto da roda uma grande pedra, e embaixo duas cornucópias com pontas de azagaia (COMMELIN, S.d., p. 20).

Ao retomar o mito Destino, Adriana Falcão “quebra” o poder absoluto que possuía sobre os mortais. Ela o deixa à mercê de “qualquer um”, no romance.

Os dois ali no meio do mundo.

E aquele jogo louco.

Enganos.

Revelações.

Desencontros.

E a roleta do jogo, parada, pedindo: “me gira”.

- Giro?

- Não gira.

Agora estava nas mãos deles.

Precisavam resolver vários problemas pendentes.

Mas como é que se jogava aquele jogo?

E a roleta: “me gira”.

- Não giro?

- Gira.

E Apolo Onze girou.

Com toda força que tinha.

Então começaram os desencontros (FALCÃO, 2002, p. 217-218).

Agora já não eram mais as velhas que “davam uma mãozinha” ao Destino, ele dependia de Luna Clara e de Apolo Onze. Isso faz uma grande diferença nas histórias que transcorriam naquele momento, mas não altera os resultados. Assim, por estar o destino tão desavisado e desamparado, pode ser que se justifiquem tantos impropérios.

Ao se pensar em destino, faz-se lembrar também a sorte e, conseqüentemente, a roda da fortuna.

A Fortuna é uma outra divindade que, para a Mitologia Grega, preside todos os acontecimentos da vida dos homens e dos povos, distribuindo bens e males conforme sua vontade e capricho.

Os poetas têm-na representado calva, cega, de pé, com asas nos dois pés, sobre uma roda que gira, o outro no ar. [sic.] representam-na também com um sol e crescente na cabeça porque, como estes dois astros, ela preside a tudo

quanto se passa na terra. Algumas vezes dão-lhe um leme para exprimir o império do acaso (COMMELIN, S.d., p. 129).

O conceito da Roda da Fortuna, eternamente girando, trazendo, alternadamente, boa e má sorte emoldura a *Carmina Burana* (Canções de (Benedikti)beuern). Essa cantata é uma parábola da vida humana exposta à constante mudança. Nela, o apelo em coral à Fortuna tanto introduz quanto conclui a obra:

O fortuna,  
Velut luna  
Statu variabilis  
Semper crescis  
Aut decrescis;  
Uita detestabilis  
Nunc obdurat  
Et tunc curat  
Ludo mentis aciem,  
Engestatem,  
Potestatem  
Dissoluit ut glaciem.  
Sors imanis  
Et inanis,  
Rota tu uolubilis,  
Status malus,  
Uana salus  
Semper dissolubilis.<sup>2</sup>

Por volta de 1803, um volume de cerca de 200 poemas e canções medievais foi encontrado na Bavária Superior, precisamente na abadia de Benediktbeuern. Esses poemas foram escritos por monges e eruditos errantes – os goliardos – em latim medieval, versos no médio alto alemão vernacular e vestígios de frâncico. Em 1847, Johan Andréas Schmeller, doutor bavariano em dialetos, publicou a coleção sob o título de *Carmina Burana*. Mais tarde, Carl Orff, descendente de uma antiga família de soldados e eruditos de Munique, arranhou alguns dos poemas em um *happening*.

---

2 Tradução: Ó Fortuna/tal a lua/uma forma variável!/ Sempre enchendo/ou encolhendo:/ó que vida execrável!/ Pouco duras/quando curas/de nossas mentes as mazelas;/a pobreza/ a riqueza/ tu derretes ou congelas/ Bruta sorte/ és de morte:/ tua roda é volúvel/benfazeja/malfazeja/toda sorte é dissolúvel.

No momento em que junta o destino e a roda da fortuna, a autora transforma ideias que durante muitos séculos estiveram cristalizadas. Um destino que era soberano fica desassistido pelas suas auxiliares trapalhonas. A roda da fortuna fica à mercê de dois adolescentes, aos quais resta apenas questionar:

Será que aquele jogo era só um jogo?

Será que o que aquele jogo dizia correspondia à verdade?

Será que, por coincidência, o que o jogo dizia, acontecia?

Será que eles deviam continuar jogando?

E se tudo desse errado?

Pelo sim, pelo não, resolveram não arriscar.

Era chegada a hora de parar de brincar e fazer alguma coisa. (FALCÃO, 2002, p. 233-234).

A palavra *fortūna*, em latim, significa “sorte; êxito”. Luna Clara e Apolo Onze estavam no Vale da Perdição, onde alguém sempre perdia alguma coisa. Foi lá onde Doravante perdeu a sorte, Aventura e a filha, que nem sabia que tinha, “tudojuntodeumavez”. Exatamente por isso, cada um foi para um lado – Luna Clara para Desatino do Norte e Apolo Onze para Desatino do Sul – tentar resolver os problemas que rondavam suas casas. “E a roleta ficou lá parada entre ‘PROBLEMAS NA FESTA: PERIGO.’ e ‘PERIGO: AVENTURA NA ESTRADA.’” (FALCÃO, 2002, p. 236). Nesse momento, os dois adolescentes tornam-se heróis e precisam de muita sorte para lutar contra a força do destino.

Várias são as leituras que podem ser feitas a partir das ideias transformadas pela autora. Como pode-se ver, mitos clássicos e populares recebem uma nova roupagem e se transformam em outros, mas mantêm esse sentido apenas no romance, pois constituem, como os nomes próprios, todo um sistema de concepções singulares.

O arquivo transformado – transarquivo – em *Luna Clara e Apolo Onze* propõe um jogo de relações que utiliza não apenas o registro escrito, mas também a sensibilidade performática da autora para registrar e comunicar esse saber a outras pessoas e grupos, bem como sensibilizar-se diante do que estes lhes transmitem. Como em um jogo-da-velha, autor e leitor vão, alternadamente, marcando seus sinais, conforme seu arquivo, pelo romance, até que se consiga alinhar uma série, a qual será a interpretação, realizada através da performance.

## 3.2 AS TRAVESSIAS DA ESCRITURA

Graciela Ravetti (2003) propõe a existência de um *corpus* vasto e versátil, reunido no que chama “o transgênero performático”.

[...] um transarquivo (não apenas registrado por escrito), uma transescritura (não apenas alfabética) – cultivado por escritores(as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber, e para, também sensibilizarem-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos (RAVETTI, 2003, p. 39).

No momento em que o autor tem a sensibilidade necessária para descobrir verdadeiros comportamentos performáticos e, a partir deles, encontrar uma forma escritural que garanta seu registro e transmissão, sem que apague o que registra, produz um novo código, que permite a sensibilização de seus leitores. A essa produção podemos chamar transescritura.

Esse modo transgressor de escrever é característico de toda a obra de Adriana Falcão. Na construção de sua transescritura, no romance em estudo, ela utiliza variadas tecnologias escriturais e não-escriturais, como o cinema, a música e variados gêneros textuais, além do arquivo e do repertório, sobre os quais trata o capítulo anterior. Desse modo, o romance passa a ser compreendido como um transgênero performático. Eis como o define Ravetti:

A intenção da mistura e da contaminação é muito evidente nessa noção de transgênero, não apenas por incluir formas e conteúdos diversos, mas por trazer signos provenientes de outras linguagens convocadas, de tecnologias não escriturais que se introduzem de algum modo na escrita, de vozes e de ritmos, de dança, de magia, de mitologias orais e de formas artísticas não linguísticas. O transgênero performático privilegia a voz, quer mostrar o movimento, registrar a ação e produzir efeitos de sensações (RAVETTI, 2003, p. 40-41).

Não se deve, entretanto, pensar a noção de transgênero apenas a partir do diálogo entre uma ou mais culturas. Deve-se pensá-lo no sentido de “movimento para mais além de”, “através de”, pois é a isto que o prefixo latino *trans-* se refere.

Neste caso, o utilizo no sentido de “ir mais além” da noção de gênero literário, no mais amplo dos sentidos, e mais ainda, no de atravessar os gêneros em um movimento paradoxal que, ao mesmo tempo em que consegue intensificá-los em sua especificidade, os homogeneiza porque são transpassados pela experiência performática (RAVETTI, 2003, p. 40).

Vejamos, então, como isso acontece no romance.

O texto é todo construído em narrativa não-linear. A narrativa, repleta de *flashback*, rompe o paralelismo sem inverter a ordem da primeira história, pois é composta por histórias engastadas. O leitor é levado a montar a história, como uma espécie de quebra-cabeça. “A obra resulta não propriamente da junção de capítulos, mas, da ‘montagem de cenas’ que, num ir e vir constante, desafiam o leitor a editar a história linearmente.” (GREGÓRIO, 2007, p. 03).

Como orientação para o leitor, a autora utiliza um título para cada capítulo, com o fim de garantir a compreensão da sequência de acontecimentos na história:

TÍTULO DO CAPÍTULO	PÁGINA
Luna Clara, sexta-feira, no finalzinho da tarde	07
Apolo Onze, na manhã daquele mesmo dia	17
Luna Clara no caminho, antes da ponte	29
Mais de treze anos antes	33
Luna Clara e os cães na mesma estrada, mais de treze anos depois, em sentido contrário	45
Apolo Onze, o ladrão, o vento e a chuva no começo da manhã ainda	49
Doravante	57
A invenção de Leuconíquio	71
O desencontro (parte 1)	79
O roubo	83
O desencontro (parte 2)	87
A triste chegada da família Paixão a Desatino do Norte nove meses depois do tempo previsto	97
O sincero arrependimento	105
Volta para Aventura e a família naquela noite alegre e triste	109
Naquele tempo, em Desatino do Sul	117
A Biblioteca Nacional	123
Doravante pelo mundo	129
Corta para Leuconíquio, alguns quilômetros atrás	135
Corta para Doravante pelo mundo, mais na frente	139
Volta para Leuconíquio e Pilhério, atrás um pouco	145
Doravante e Equinócio chegam a Desatino do Sul	147
Daí para frente	151
A festa tem que continuar	153
Apolo Onze, Doravante, Equinócio e a chuva pela estrada	155
A recapturação da sorte	161
Doravante vê a Lua	169
Luna Clara atravessa a ponte	173
Luna Clara e Apolo Onze, o encontro	177
Onde estarão aqueles idiotas?	183

As duas velhas	187
Doravante e Equinócio cruzam a linha de chegada	193
O pedido de casamento	195
É mesmo. Cadê Aventura?	199
O jogo das velhas	203
Enganos	209
Revelações	213
Desencontros	217
Doravante avança três casas	221
Aventura recua uma casa	225
Doravante perde a vez	229
Quarta e última rodada	233
Perigo na festa	239
Aventura na estrada 1	245
Agoraeuentenditudo	249
A velha de rosa	251
Aventura na estrada 2	255
A desgraça	259
A velha de azul	263
A dor que mais dói	267
Alegria tem nome?	271
A volta de Apolo Onze	275
No meio do mato	279
A estiagem	283
A festa continua	285
Os incomodados que se mudem	289
Desculpem, Doravante e Aventura, mas esse beijo terá que ser interrompido ou a história não acaba	293
O bilhete	295
A apuração dos votos	297
Amanhã	301
O casamento	305
O Meio do Mundo	309
Em Desatino do Sul	313
Em Desatino do Norte	315

Meia-noite	319
Essas estranhas coincidências do destino	323
Epílogo	327

Segundo Ducrot e Todorov (1988), as rupturas no paralelismo de uma narrativa são utilizadas para que se crie um efeito de suspense, pois o leitor geralmente espera com ansiedade o final da história. Essas rupturas produzem diferentes efeitos.

Um tal efeito é criado por diferentes jogos de temporalidade: expõe-se acontecimentos enigmáticos de uma tal maneira que um retorno ao passado seja necessário a fim de explicá-lo (relação passado-presente) [*flash-back*], ou então se conta primeiro um projeto audaz e a seguir sua realização (futuro-presente) [*flash-forward*]; ou, enfim, nos se contentamos em pôr as personagens numa situação particularmente perigosa: joga-se então com um “esquecimento” do tempo da escritura, pois o leitor se identifica com as personagens [sic.] (DUCROT; TODOROV, 1988, p. 285).

Na escritura de Adriana Falcão, não se trata apenas de efeitos do paralelismo temporal. Os capítulos mais parecem cenas de um filme. A leitura desses títulos deixa perceber o uso que a autora faz da linguagem cinematográfica e televisiva em boa parte deles. No entanto, não é apenas nos títulos que isso acontece. Em outros trechos da narrativa essa linguagem também é utilizada:

Ela parou de correr.

(Câmera lenta.)

Olhou para trás.

(Fundo musical.)

Então viu Equinócio, Doravante e Luna Clara.

19 – Estou louca sim.

Estava.

20 – Louca.

Louca como qualquer pessoa estaria se reencontrasse o seu único amor depois de tantos anos, com o agravante do seu único amor estar acompanhado de sua única filha.

(Fim da câmera lenta.) (FALCÃO, 2002, p. 280).

Foram mais de treze anos de beijo num só.

[...]

Aquele beijo era tudo o que ela mais esperava.

Foi um beijo realmente muito importante.

Um beijo revanche.

Merecia até replay.

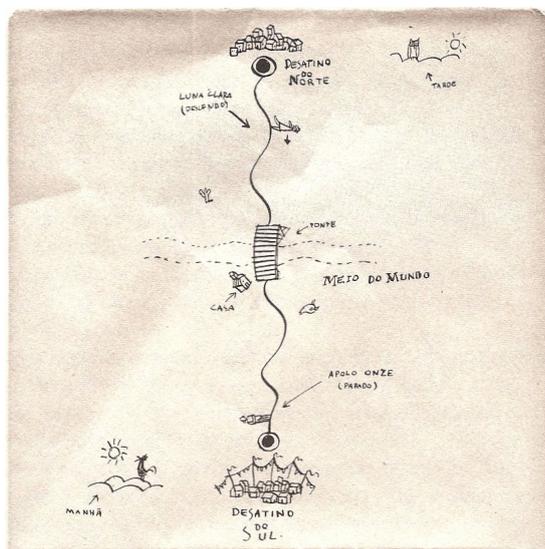
Mas naquela hora não dava. (FALCÃO, 2002, p. 293).

Ainda com o objetivo de nortear o leitor na compreensão da história, a autora utiliza um signo icônico, ao atualizar o MAPA DA REGIÃO DE DESATINO à medida que as situações se modificam e a narrativa se desenvolve.

O mapa – “representação gráfica, reduzida e plana, de um lugar na superfície terrestre” (HOUAISS) – sempre foi útil para a orientação do Homem desde que foi criado. Em geral, os mapas trazem definidos os limites geográficos, a divisão política, terras, mares etc. Mas o mapa da região de Desatino é diferente. Ele não mostra apenas espaços geográficos, mas também a situação da história em cada momento da narrativa. Nesse momento, deixa de ser uma mera representação gráfica e passa a cartografar o enredo.

Entende-se, pois, que cartografar do ponto de vista do conhecimento, significa marcar o momento de um olhar e destruir o próprio corpo do conhecimento da aura de sacralização da verdade, uma vez que todo o conhecimento refere-se a um efeito das contingências que o engendram (FONSECA, 2003, p. 11).

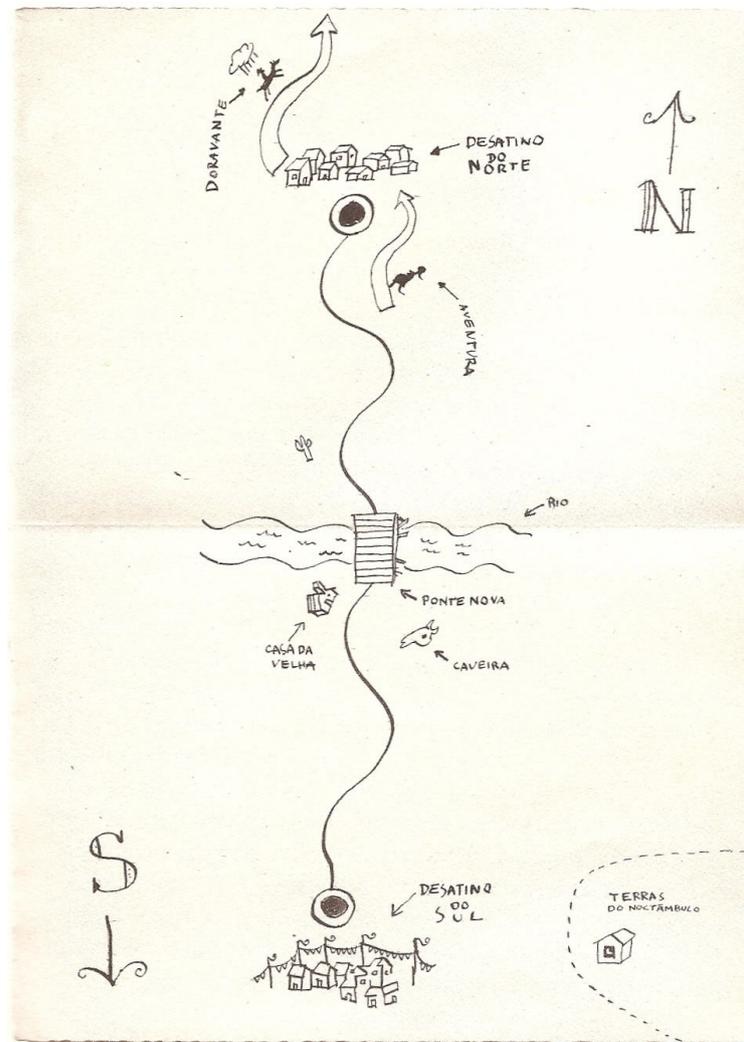
Vejam como essa cartografia acontece:



*Figura 1 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*

No primeiro aparecimento (p. 27), vê-se a caracterização de cada cidade: ao Norte, Desatino do Norte, tranquila; ao Sul, Desatino do Sul, em festa. Vê-se, ainda, o movimento

dos protagonistas da história: ao Norte, Luna Clara descendo; ao Sul, Apolo Onze parado. O tempo de cada cidade também é exposto: ao Norte, é tarde (veja-se a coruja, uma ave de hábitos noturnos); ao Sul, é manhã (veja-se o galo, ave que costuma saudar o amanhecer). O Meio do Mundo parece estar calmo.



*Figura 2 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*

No segundo momento em que aparece (p. 77), o mapa mostra outra situação: o desencontro de Aventura e Doravante, embora ambos estejam seguindo na direção Norte. Ao espaço geográfico apresentado antes, somam-se as terras de Noctâmbulo e a ponte nova. Desatino do Norte e Desatino do Sul permanecem, aparentemente, iguais.

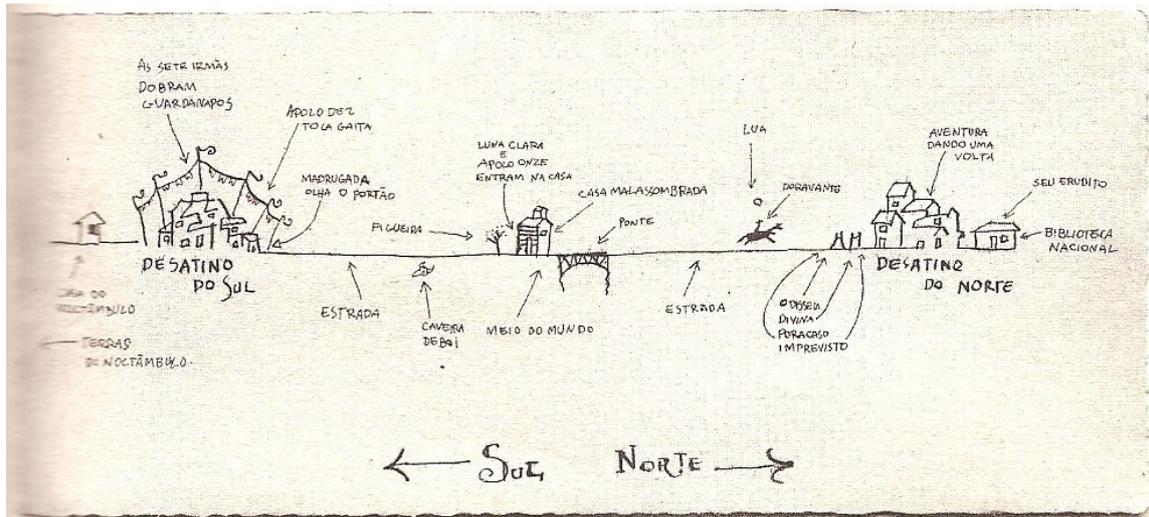


Figura 3 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.

O terceiro aparecimento do mapa (p. 191) expõe acontecimentos normais e inusitados, desejados e inesperados. Em Desatino do Sul, a festa transcorre normalmente, cada um enganando do seu jeito a saudade que sente de Apolo Onze. No Meio do Mundo, Luna Clara e Apolo Onze entram na casa mal-assombrada. Em direção a Desatino do Norte seguem Doravante e Equinócio. Já em Desatino do Norte, Odisseia e Divina, Imprevisto e Poracaso se encontram, enfim, enquanto Seu Erudito encontra seus amigos na Biblioteca Nacional. A situação parece estar estável.

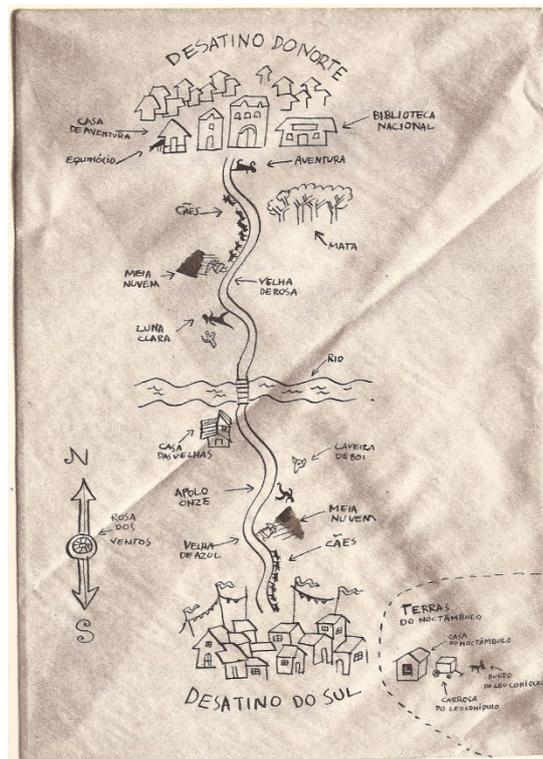


Figura 4 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.

A situação do mapa em seu quarto aparecimento (p. 247) não é muito boa: Aventura segue para o Meio do Mundo; no caminho está a velha de rosa e seus cães ferozes, seguida por Luna Clara; a velha de azul segue com seus cães ferozes para Desatino do Sul, seguida por Apolo Onze; Leuconíquio já está na casa de Noctâmbulo. As coisas estão ficando difíceis.

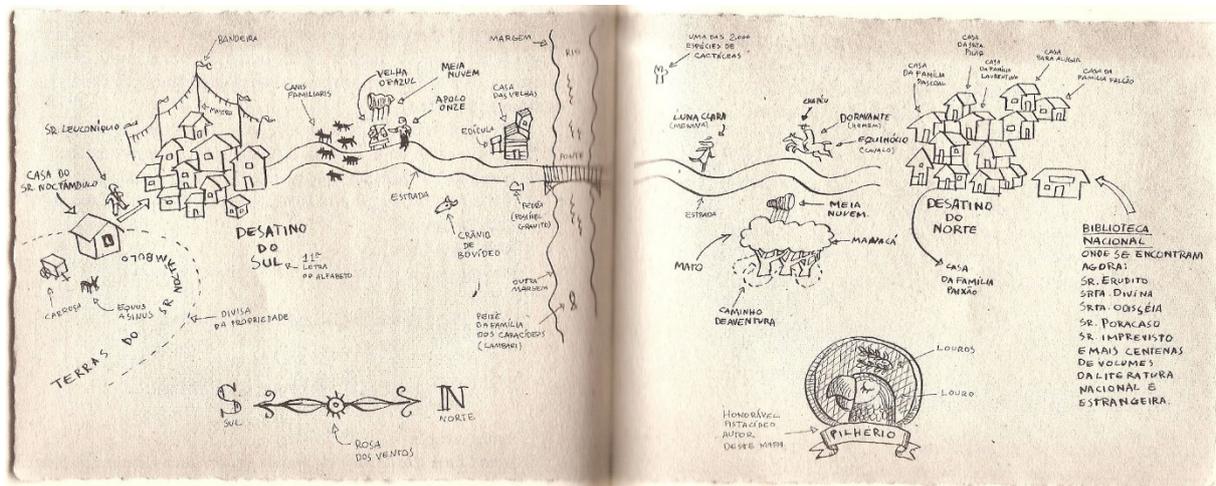


Figura 5 Ilustração José Carlos Lollo. *Luna Clara e Apolo Onze*, Moderna, 2002.

No momento em que aparece “mais atualizado ainda” (p. 256-257), o mapa de Desatino traz as informações em detalhes: notem-se as setas que indicam “carroça, bandeira, mastro, 11ª. letra do alfabeto (L), estrada, mato, rio, margem, chapéu, louro, louros”; há explicações científicas: “*equus asinus*, *canis familiaris*, crânio de bovídeo, pedra (possível granito), peixe da família dos caracídeos (lambari), uma das 2.000 espécies de cactáceas, pistacídeo”[sic.]; a casa de cada família é indicada em Desatino do Norte, bem como a localização de Apolo Onze, Luna Clara, Aventura, Doravante, Leuconíquio e das duas velhas. É, ainda, nesse momento do mapa que se descobre quem o elaborou: Pilhério, “honorável pistacídeo”[sic.], um louro que recebeu louros, dados por ele mesmo, pela confecção de tão importante orientador para a história.

Faz-se necessário destacar que esses mapas fazem parte das ilustrações do livro, mas que contribuem para a construção da escritura do romance. Essas ilustrações serão analisadas em um momento posterior.

Em sua escritura, Adriana Falcão utiliza uma das artes mais performáticas, no legítimo sentido de artes de fronteiras, entre o audível e o dizível, de modo a estabelecer a ocupação do sensível que produzirá novas leituras, inquietas viagens no tempo, em geografias e espaços insólitos, novos desafios plurissensoriais. Experimentações das primeiras lições de amor, através de um Eros insinuante e jovial. Se na década de 1990, para Pedro Bandeira, “escrever é um sonho político” (RELEITURA, 1992), para Adriana Falcão essa utopia está

realizada. Nesse aspecto, ela define a sua escritura como um ato político na medida em que busca traduzir a demanda plural de seu público infantil e juvenil. E vai mais longe, esse gesto escritural dá lugar ao que o filósofo, educador e esteta contemporâneo, Jacques Rancière (1995), define como constituição estética da comunidade. E no bojo dessa constituição as artes audiovisuais têm um lugar determinante. A essa desordenação espacial equivaleria também a desarmonização da partitura musical ao receberem o investimento performático, oferecendo ao leitor uma experiência multissensorial capaz de redimensionar a relação com o espaço e a relação com os sons. A autora parece trabalhar nessas performances como instalações, no sentido contemporâneo do espaço das artes, procedendo a uma elaboração de transgênero das linguagens cartográficas e das artísticas. São operações de repertório. Desse modo, ela pontua e repontua outras ordenações, permitindo ao seu público-leitor se instalar, por assim dizer, no cenário romanesco.

A música se processa como um trilhamento de acontecimentos importantes para a trama da narrativa. Imprevisto e Poracaso se apaixonam por Divina e Odisseia, mas Seu Erudito não aceitou seus pedidos de casamento e “falou pela milésima vez que só aceitava gente bem-intencionada na família.” (FALCÃO, 2002, p. 91). Depois, seguiu com suas três filhas para Desatino do Norte.

Imprevisto e Poracaso ficaram lá com dois problemas.

O primeiro era arranjar a tal prova de amor exigida por Seu Erudito.

O segundo era fugir da velha.

Já tinham tentado outras vezes, sempre sem resultado.

Para resolver o primeiro problema, tiveram uma ideia complicada: compor uma bela canção, em duas estrofes, uma para cada namorada. O resultado foi esse:

#### Canção de amor para Divina e Odisseia

*Oisséi, sem “d” e “a”*

*Sem “ss” nem “ia, Oié*

*Isséia, sem “Od”*

*Ai de mim, sem Odisséia*

*Tirando o “Divin” e botando “mor” fica amor*

*Tirando o “ivina” e botando “esejo”, desejo*

*Tirando o “Dina” e botando “da”, fica vida*

*Tirando tudo, como é que eu fico?*

(FALCÃO, 2002, p. 92-93).

A letra da canção produzida pelos dois apaixonados joga com a mudança de sentido que se pode produzir em uma palavra ao acrescentar-lhe ou retirar-lhe fonemas. Como se fosse uma brincadeira, a autora joga com a arbitrariedade do signo linguístico.



*Figura 6 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*

Note-se também a partitura criada para a canção: na primeira linha, encontram-se uma espora, uma placa e três coqueiros, além das “notas”; na segunda, há flores, uma bicicleta, uma cadeira e mesmo uma escada por onde desce uma nota; a terceira linha poderia até ser tocada, se não tivesse dois tons, notas deslizando e insetos em passeio; a quarta é modificada pela formiga, os óculos, a bola de basquete que quica na linha e o Sol, literalmente; a quinta e última traz peixes, uvas e uma “nota” caída. Desse modo, ao utilizar as imagens e mesmo a letra da canção criada pelos amantes para suas amadas, Adriana Falcão desconstrói a ideia da palavra música: “arte de combinar os sons de forma harmoniosa; notação escrita de uma composição musical, partitura” (HOUAISS), já na letra, uma vez que esta não apresenta harmonia. A ilustração de José Carlos Lollo vem colaborar para a transformação da escritura e para a realização da performance.

A música perpassa todo o romance, mesmo que não apresente uma partitura, como a “Canção de Amor para Divina e Odisséia”. Vejamos:

“Todos os cantadores que existiam na cidade ainda eram poucos para tamanha exigência de música.” (FALCÃO, 2002, p. 21).

“[...] Pilhério foi cantando canções de ninar para fazer os perigos dormirem.” (FALCÃO, 2002, p. 79).

“A choradeira, aliás, foi a trilha sonora da viagem.” (FALCÃO, 2002, p. 92).

Quando estavam quase chegando no começo da ponte, ouviram um som estranho.

Que barulho danado era aquilo?

Canários desafinados cantando?

Gansos esganiçados grunhindo?

Era um show de calouros?

Um coral?

Um dueto?

Um duelo?

Um desespero?

Só então viram Imprevisto e Poracaso em cima da figueira.

Eles cantavam uma música tão mal cantada que podia ser qualquer uma. Mas era “um elefante incomoda muito a gente”. (FALCÃO, 2002, p. 157).

A autora ainda recupera o jogral – “trovador medieval dos palácios e praças públicas” (HOUAISS) – pelas falas das irmãs de Apolo Onze. No entanto, não é um jogral convencional, no qual cada grupo declama trechos literários, alternando canto e fala. Cada irmã fala uma palavra ou expressão, que acompanha a anteriormente pronunciada, para compor uma frase. Assim:

- Sortudo

- Como

- Se não

- Para

- De chover

- Em cima

- Dele, ora?

Duvidaram as sete irmãs.

(FALCÃO, 2002, p. 55).

Elas ficaram olhando o irmão se afastar com o homem e a chuva.

- Isso

- Deve

- Ter
  - Sido
  - Há
  - Muito
  - Tempo.
- (FALCÃO, 2002, p. 55).

Desse modo, a autora transforma um gênero surgido no período medieval ao utilizá-lo como um modo de falar, característico de algumas personagens no romance.

O texto é composto por alguns gêneros textuais, que aparecem para ampliar a transcrição da autora: a jaculatória, o bilhete, o cartaz e o cartão de visita. Começamos pelo cartaz, pois foi depois de encontrá-lo que Doravante seguiu para Desatino do Sul, lugar onde a história do romance teve verdadeiro início.

O mesmo cartaz aparece duas vezes no romance, cada um em um momento específico e com diferentes dizeres:

Tudo começou na hora em que Madrugada falou “nós vamos ter um filho”. Apolo Dez começou a juntar dinheiro para a comemoração do nascimento do menino e os dois mandaram avisar para todo mundo.

#### **CONVOCAÇÃO GERAL**

*Madrugada e Apolo Dez*

*convidam para a festa do nascimento de Apolo Onze.*

*Data: No dia que ele nascer.*

*Hora: Depende da hora.*

*Local: Desatino do Sul.*

*Traje: Bonito.*

*Obs.: Como a festa não tem data pra acabar é bom trazer escova de dentes.*

(FALCÃO, 2002, p. 17).

Foi numa noite enluarada de um 23 de janeiro que ele viu um cartaz pregado numa árvore, durante um dos seus passeios.

#### **CONVOCAÇÃO GERAL**

*Madrugada e Apolo Dez*

*convidam para a festa do nascimento de Apolo Onze.*

*Data: Hoje.*

*Hora: Daqui a pouco.*

*Local: Desatino do Sul.*

*Traje: Bonito.*

*Obs.: Como a festa não tem data pra acabar é bom trazer escova de dentes. (FALCÃO, 2002, p. 57-58).*

Isso acontece porque Apolo Onze “só nasceu sete meninas depois, quando Apolo dez já tinha guardado quase uma fortuna, mais de oito anos de dinheiro.” (FALCÃO, 2002, p. 18). Pode-se dizer que essa repetição acontece devido à projeção do tempo da história, que é repleta de *flash-back* e engates, conforme foi dito anteriormente.

Ducrot e Todorov (1988, p. 286) explicam que “a *repetição* de uma parte do texto corresponde a outro desdobramento de um acontecimento no tempo da escritura”. Ou seja, a repetição do cartaz, embora com diferentes informações, acontece devido o vaivém da história, que é contada no romance entre o seu presente e treze anos antes.

Situação parecida é a do gênero bilhete que, ao aparecer pela primeira vez, gera grandes desentendimentos.

“ALGO TERRÍVEL ACONTECEU ME OBRIGANDO A FICAR LONGE DE VOCÊ. A PONTE ENTRE NÓS DOIS SE PARTIU. MEU AMOR TORNOU-SE IMPOSSÍVEL. ENCONTRAR VOCÊ COMO COMBINAMOS NÃO VAI DAR. PRA SEGUIR AGORA, SÓ SEM VOCÊ. TUDO É MUITO TRISTE, MAS SIGO CAMINHO. QUANDO DER, A GENTE SE VÊ. LOGO, BOA SORTE PRA VOCÊ. ESPERE POR MIM NÃO. ME ESQUEÇA, DORAVANTE.” (FALCÃO, 2002, P. 74).

É a partir da leitura desse bilhete que Doravante sai de Desatino do Norte em busca de Aventura pelo mundo. Quando se lê o bilhete, não se consegue compreender como um amor tão grande pode ter acabado tão depressa. No capítulo seguinte – intitulado “O desencontro (parte 1) – é possível compreender o mal entendido:

Aventura escreveu um bilhete explicando o atraso e chamou Pilhério.

- Vá voando a Desatino do Norte e entregue isso pra Doravante.

O intrometido fez questão de ler o bilhete antes.

- Você sabia que existe uma coisa chamada pontuação, sua burra?

- Doravante não liga pra essas coisas.

- Pelo contrário – observou Divina.

- Como é que eu, pessoa tão letrada, virei portador de bilhete mal escrito pra marmanjo?

- Você não é pessoa, é papagaio, e vá logo.

E lá se foi Pilhério, voando, com o objetivo de encontrar Doravante. (FALCÃO, 2002, p. 81).

Como Aventura não pontuou o bilhete, Leuconíquio o roubo de Pilhério e usou a pontuação conforme seu interesse, pois queria que Doravante fosse embora com a chuva, já que estava atrapalhando seus negócios. O mal entendido só é desfeito treze anos depois, quando Doravante chega novamente a Desatino do Sul e sai com Apolo Onze em direção a Desatino do Norte. Isso acontece no capítulo intitulado “Recaptação da sorte”.

E Doravante tirou do bolso direito uma sacola plástica, e de dentro dela o bilhete.

“ALGO TERRÍVEL ACONTECEU ME OBRIGANDO A FICAR LONGE DE VOCÊ. A PONTE ENTRE NÓS DOIS SE PARTIU. MEU AMOR TORNOU-SE IMPOSSÍVEL. ENCONTRAR VOCÊ COMO COMBINAMOS NÃO VAI DAR. PRA SEGUIR AGORA, SÓ SEM VOCÊ. TUDO É MUITO TRISTE, MAS SIGO CAMINHO. QUANDO DER, A GENTE SE VÊ. LOGO, BOA SORTE PRA VOCÊ. ESPERE POR MIM NÃO. ME ESQUEÇA, DORAVANTE.”

Apolo Onze leu.

Releu.

Quebrou a cabeça.

Teve uma inspiração.

Então sugeriu:

- E se a gente mudasse a pontuação?

- Se a gente mudasse a pontuação?

- Escuta isso.

E, devagarzinho, Apolo Onze leu alto para Doravante, frase por frase, de outro jeito.

- Algo terrível aconteceu me obrigando a ficar longe de você.

- Quemais.

- A ponte entre nós dois se partiu, meu amor.

- Aponte que ela falava era a ponte de verdade!

- Tornou-se impossível encontrar você, como combinamos.

- Continua por favor!

- Não vai dar pra seguir agora. Só, sem você, tudo é muito triste.

- Agoratudofazsentido.

- Mas sigo caminho quando der. A gente se vê logo. Boa sorte pra você. Espere por mim. Não me esqueça, Doravante.

- Essa mulher me ama. (FALCÃO, 2002, p. 162-163).

Além disso, o bilhete é o meio mais eficaz de comunicação em todo o romance. Ele é utilizado para levar palavras de amor – Aventura escreve para Doravante; Apolo Onze escreve para Luna Clara –, recados corriqueiros – Seu Erudito, por não falar com as filhas em determinado período, deixava-lhes bilhetes – e também para transformar o destino das pessoas:

A cada bilhete que eles liam, ficavam ainda mais espantados.

No norte da Inglaterra, estava escrito:

“DERRUBAR UMA MAÇÃ NA CABEÇA DE NEWTON PRA ELE  
DESCOBRIR A LEI DA GRAVIDADE.”

Em Liverpool:

“APRESENTAR JOHN E PAUL A GEORGE E RINGO.”

Na Grécia:

“COLOCAR UM TRIÂNGULO NO CAMINHO DE PITÁGORAS.”

Em Pisa:

“DAR UM JEITO DE GALILEU PERCEBER QUE A TERRA SE MOVE.”

Na França:

“LIBERDADE, FRATERNIDADE, IGUALDADE.”

Em Woodstock:

“PEACE AND LOVE.” (E um desenho)

Em Portugal:

“SE METER NO CAMINHO DE CABRAL.”

No Brasil:

“PROBLEMAS DE SOBRA. (EXAMINAR DETALHADAMENTE.)”

Em Desatino do Sul:

“ENGANOS.”

No meio do mundo:

“REVELAÇÕES.”

E em Desatino do Norte:

“DESENCONTROS.”

(FALCÃO, 2002, p. 205-206).

O outro gênero identificado no romance é o cartão de visita. Ele pertence a Leuconíquio, que faz questão de apresentar-se e apresentar seu cartão a qualquer pessoa com quem converse:

Tirou do bolso um cartão de linho com letras douradas e entregou para Doravante.

*Leuconíquio Lucrécio de Luxor*

Inventor e Importante.

- Muito prazer meu mome é Doravante. (FALCÃO, 2002, p. 65).

O camarada ficou bastante interessado naquele papagaio tão apapagaiado e se apresentou com uma reverência.

*Leuconíquio Lucrécio de Luxor*

Inventor e Importante.

- Desculpe a sinceridade, mas eu acho que sou mais importante do que o senhor. (FALCÃO, 2002, p. 83).

Aventura pegou o bebê no colo, agradeceu a ajuda, e ele entregou o seu cartão de linho e letras douradas com sua reverência de tataraneto de baronesa.

*Leuconíquio Lucrécio de Luxor*

Inventor e Importante.

(FALCÃO, 2002, p. 100-101).

A autora não deixa de realçar o hábito que pessoas prestadoras de serviço têm de entregar a qualquer um seu cartão de visita. Note-se que Leuconíquio o entrega a Doravante, ao papagaio Pilhério e à Aventura, a quem acaba de ajudar no parto. Ela parte de uma situação natural a uma absurda, sem que falte humor em cada uma.

A jaculatória – “oração breve e fervorosa” (HOUAISS) – está presente em vários momentos do romance, realizando-se na voz de várias personagens, em várias situações. Vejamos algumas delas:

“Obrigada Minha Nossa Senhora Do Falta Bem Pouquinho”, Aventura corria e pulava apressada, só faltava um pedaço, uma ponte e outro pedaço para rever Doravante. (FALCÃO, 2002, p. 43).

Quando [Equinócio] achou um monte de capim-santo atrás da cabana, pensou: “Obrigado Minha Nossa Senhora da Comida Gostosa Para Quem Tem Muita Fome!” (FALCÃO, 2002, p. 64).

“Me ajude minha Nossa Senhora do Continuo Pra Cá ou Vou Pra Lá?” (FALCÃO, 2002. p. 129).

Adriana Falcão, ao repetir trechos, ou mesmo gêneros textuais, dá o encaixe necessário à compreensão do enredo. O vai e volta do tempo narrativo, os engastes e repetições são, entre outras características, o que particularizam sua escritura.

A transcrição de Adriana Falcão não pode ser analisada sem que se perceba o tratamento dado à linguagem. Frases curtas e um ritmo cadenciado pela semelhança e dessemelhança sonora, rimas, aliteraões, paronomásias, inscrevem na obra uma configuração poética, ora materializando os movimentos dos acontecimentos, ora dando vida a esses movimentos:

E Leuconíquio teve que pensar sozinho.  
Pensou.  
Pensou.  
Pensou  
Então uma pena veio voando.  
Voando.  
Voando.  
Voando.  
Caiu bem no seu colo. (FALCÃO, 2002, p.72)

A roleta, bonita e redonda, amarela, rodou.  
Rodou.  
Rodou.  
Rodou.  
Foi parando.  
Parando.  
Parando.  
Parando.  
Parou. (FALCÃO, 2002, p. 218)

O primeiro trecho parece dar vida ao que está escrito. O verbo “pensou”, pela sua repetição, sugere a própria ação em sua constância; enquanto o verbo “voando”, pela sua sequência e o uso do gerúndio, sugere a materialização lenta da queda da pena.

Paralelismos e repetições de palavras também são recorrentes:

Nem de problema.  
Nem de disputa.

Nem de dinheiro.  
Nem de bobagem.  
Nem de falsa aparência.  
Nem de satisfação passageira.  
Nem de ilusão provisória.  
Nem de competição que não fosse só brincadeira.  
Nem de exibição, glória, nome, prestígio, fama. (FALCÃO, 2002, p. 210)

“O extraordinário, o imprevisto, o maluco, o inusitado, o inesperado mesmo é que eles estavam molhados dos pés à cabeça.” (FALCÃO, 2002, p. 08).

A autora recupera e atualiza, no romance, a oralidade e o ritmo constitutivo do ato de contar histórias, criando simultaneidade, similaridade, coordenação, bem como síntese das analogias presentes no pensamento, aproximando narrador, leitor, personagens e acontecimentos.

Como é que se sabe alguma coisa?  
Perguntando.  
Então era só perguntar para eles.  
“Posso saber o motivo dessa molhação toda?”  
Não. Não é assim que se aborda os outros.  
“Lá de onde vocês vêm tem uma chuva chovendo, por acaso?”  
Também não. Isso é jeito de se falar com dois desconhecidos?  
“Vocês viram um homem com uma chuva chovendo em cima dele por aí?”  
Ainda não.  
- De onde é que vocês vêm? – Perguntou então. (FALCÃO, 2002, p.14)

Nesse trecho, o discurso é articulado de modo direto a partir da dúvida de Luna Clara sobre o melhor modo de se fazer uma pergunta a dois estranhos. O narrador parece sugerir formas de abordagem à personagem, que reage, reformulando sua pergunta e fazendo-a de modo direto. O ritmo do texto, além da poeticidade, também marca a oralidade:

A última vez que choveu na cidade foi na noite em que Luna Clara nasceu.  
Então.  
Doze anos, oito meses e quinze dias antes daquela sexta-feira.  
Então.  
De lá para cá nunca mais tinha ventado.  
Então.

E nem chovido.

Então lá em Desatino do Norte não existiam lagos, rios, mares, poças, nada molhado. (FALCÃO, 2002, p. 8)

Vê-se que os enunciados simples e a repetição da palavra “então” retomam um falar sucessivo, ao evitar a subordinação, realçando a coordenação, estrutura características do desempenho oral. “A cadência rítmica, o encadeamento por frases de estruturação simples e repetitiva, as modulações exclamativo-interrogativas, a integração na mensagem são marcas que concretizam a captura de traços de oralidade no corpo da escritura.” (PALO; OLIVEIRA, 1986, p. 51-52).

Junta-se, ainda, aos movimentos e efeitos sonoros, a construção de uma nova ordem sintática. A junção vocabular, por exemplo, exclui o espaço entre as palavras, ora materializando e metaforizando a rapidez de um encontro, de um desencontro, uma busca que parece se eternizar, ora uma pressa desenfreada:

“AgenteseencontraemDesatinodoNortenãosepreocupe.” (FALCÃO, 2002, p. 11).

“Euquero casarcomvocêAventura.” (FALCÃO, 2002, p. 38).

“Ou não.”

“Que confusão.”

“O que é que eu faço?”

“Me ajude minha Nossa Senhora do Continuo Pra Cá ou Vou Pra Lá?”

“Continuopracá?”

“Ouvoupralá?”

“Sigoodouavolta?” (FALCÃO, 2002, p. 129).

Uma figura de linguagem bastante frequente na escritura do romance é o pleonasma:

“Quando de repente, um vento ventou do Sul para o Norte e desarrumou seus pensamentos.” (FALCÃO, 2002, p. 07).

“O pai de Luna Clara andava por aí pelo mundo, com a chuva sempre chovendo na cabeça dele [...]”. (FALCÃO, 2002, p. 09).

“Não é de se estranhar que Apolo Onze tenha ficado tão surpreso quando acordou, na manhã daquela sexta-feira dos ventos, com a chuva chovendo gotas bem em cima do seu telhado.” (FALCÃO, 2002, p. 25).

“Apolo Onze já sabia o que queria.

Aquela, aliás, foi a primeira vez que ele quis um querer de verdade.” (FALCÃO, 2002, p. 190).

Outra é o eufemismo, chegando a ser explicado:

- Por favor, Pilhério, o que vem a ser eufemismo?
- É o ato de suavizar uma ideia substituindo a palavra ou expressão por outra mais agradável, mais polida.
- Fiquei na mesma.
- Eufemismo é em vez de se dizer que você é uma burra completa, dizer apenas que você é um pouco desprovida de inteligência, sua burra completa! – ele simplificava. (FALCÃO, 2002, p. 35).

Em diversas passagens do texto, a autora utiliza aspectos da gramática da língua portuguesa, numa atuação metalinguística:

Pilhério era ótimo em gramática e ortografia. Em acentuação, então, era mesmo um gênio.

- Gênio, acento circunflexo, pois se acentuam as paroxítonas que terminam em ditongo crescente, as oxítonas terminadas em O, E, A, as paroxítonas em R, L, N, X, todas as proparoxítonas e ditongos abertos...
- Fecha o bico, desgraçado – a pessoa precisava interromper, se não quisesse aguentar aquela lengalenga durante toda a viagem. (FALCÃO, 2002, p. 35).

Para que esse menino havia de querer acompanhar um sujeito tão azarado?

- Pra usar o verbo querer – explicou Apolo Onze.
- Isso é fácil eu quero tu queres ele quer...
- Se eu quisesse conjugar o verbo querer podia ficar aqui mesmo. Eu quero é usar ele por aí.
- Por que não usa o verbo foficar?
- Esse eu já usei demais. Agora eu vou com você. (FALCÃO, 2002, p. 51).

Um membro da família que resolve problemas dá até um certo orgulho na gente. Tanto é que Babilônia começou a se gabar de Apolo Onze ter virado herói nacional da cidade.

As outras seis irmãs corrigiram a mais nova.

- Herói
- Nacional
- Não é

- De cidade
- É de país
- Sua ignorante! (FALCÃO, 2002, p. 54).

O verbo procurar já fazia parte da vida deles há muito tempo, junto com o advérbio desesperadamente, e o complemento feito loucos, sempre tristes.

Mas, triste mesmo, era reconhecer que até ali o verbo falhar esteve sempre presente, também. (FALCÃO, 2002, p. 271).

O léxico é simples; quando parece difícil, a autora não se furta de mostrar que foi ao dicionário buscar o sentido:

Luna Clara tinha vergonha de andar com seus passos, de falar com sua voz, de balançar seus cabelos, de ter cabeça (para não atrapalhar a visão de quem estivesse atrás dela), de ocupar um lugar no espaço, tinha vergonha de existir, para dizer sinceramente. O nome disso é timidez, se for olhar no dicionário. (FALCÃO, 2002, p. 12).

- Você tem um olhar de vaga-lumes e um lindo chapéu: “peça com copa e abas destinada a cobrir a parte superior do corpo.” (FALCÃO, 2002, p. 298).

- Leuconíquio – nome derivado do feminino (Verbetes: leuconíquia [De leuc(o)- + -onic(o)- + -ia.] S. f. Med. Manchas brancas nas unhas. [Sin.: albugem, selenose e (pop.) mentira. Cf. ou lúnula...

- Fecha o bico, desgraçado. (FALCÃO, 2002, p. 297).

Além disso, a própria autora cria explicações, que vão além do sentido literal das palavras:

A saudade de Aventura e os obstáculos da viagem provocavam em Doravante dois embrulhos no estômago, um grande e até bonito, o outro feio e mal embrulhado.

Ele foi se calando, entristecendo, se largando, nem cantar cantava mais.

O nome disso é apatia, parece. (FALCÃO, 2002, p. 139).

[...] Quantos minutos faltariam para chegar até a nuvem?

No que dependesse dela, pouquíssimos. Por isso guardou a caixinha, bem guardada, no bolsinho do vestido e saiu em disparada.

Perigo nenhum ia impedir Luna Clara de chegar lá na chuva e dar mil beijos em Doravante.

Parece que é obstinação o nome disso. (FALCÃO, 2002, p. 173).

Quis com os olhos, com as mãos, com o coração, com a cabeça, com ele todo, como é o nome disso? É bem-querer, parece, paixão, amor, love, amour, amore, depende exclusivamente da língua em que se estiver falando. (FALCÃO, 2002, p. 190).

Essa relação de busca de palavras no dicionário, o prazer em sentir a sonoridade, os sentidos esdrúxulos e até mesmo a pronúncia difícil de algumas delas, aparece também no bico de Pilhério e nas falas de Leuconíquio, como pode-se ver nos exemplos supracitados.

A autora ainda brinca com o signo linguístico, no qual aparece de maneira implícita, o conceito de signo elaborado por Ferdinand Saussure:

Ninguém jamais colocou a culpa do desaparecimento de Pilhério em Aventura, para o bebê não nascer culpado. A simples lembrança do papagaio provocava demolições de felicidade em todos. Por isso evitavam juntar as letras “P”, “I”, “L”, “H”, “E”, “R”, “I” e “O” e acento. (FALCÃO, 2002, p. 88).

#### Canção de amor para Divina e Odisséia

*Oisséi, sem “d” e “a”*

*Sem “ss” nem “ia, Oié*

*Isséia, sem “Od”*

*Ai de mim, sem Odisséia*

*Tirando o “Divin” e botando “mor” fica amor*

*Tirando o “ivina” e botando “esejo”, desejo*

*Tirando o “Dina” e botando “da”, fica vida*

*Tirando tudo, como é que eu fico?*

(FALCÃO, 2002, p. 93)

Para Gregório (2007, p. 05), “o texto de Adriana Falcão propicia o apuro do gosto estético, pois ela constrói a trama na efervescência do amálgama da linguagem e narrativa.”.

Como se sabe, dentro de uma língua são diversos os recursos sintáticos, morfológicos, semânticos e estilísticos que um autor pode utilizar. Pode-se perceber que Adriana Falcão os utiliza de maneira bastante apurada. Sua escritura parece um jogo de encontros, desencontros e descobertas, estruturado a partir de uma estrutura que sai da estaticidade e recebe uma plasticidade nova na cambiante superfície da escritura, atuando sobre o modo de escrever para o público infante-juvenil. Daí se poder afirmar que ela produz uma refinada transescritura.

# 4 ASSINATURA PLURAL E NARRATIVA PERFORMÁTICA

## 4.1 DE LETRAS E TRAÇOS ASSINALADOS: A ATUAÇÃO FLORAL DA ILUSTRAÇÃO E DA PALAVRA

Sabe-se que os conhecimentos que possuímos vão além do que está consignado pela escrita. Sabe-se, também, que a narrativa, orientada pela performance, pode transformar aquilo que foi arquivado por uma cultura em uma nova escrita. E, para concluir: não dominar a leitura e a escritura ocidentais não significa estar isento de memória.

Por esses motivos se justifica estudar as ações performáticas quando nos interessamos por nossas tradições, cultura e arte: é porque tudo o que somos e o que sabemos nos remete sempre a um mais além do sacralizado pela escrita e, mais que isso, nos impulsiona a superar os limites do que a língua – qualquer língua – pode articular por si mesma (RAVETTI, 2003, p. 37).

A todo instante são realizadas novas transformações do que se produziu e se arquivou, seja de forma escrita ou não-escrita. No entanto, essas produções não devem ser consideradas como individuais, pois possuem, de alguma forma, mais de um assinante. Para pensar essa produção, Ravetti (2003) sugere uma *assinatura plural*: “aquela que reúne a um e mais assinantes, anônimos em sua individualidade mas identificáveis em sua grupalidade. Uma assinatura *floral, ramificada, performática*. (RAVETTI, 2003, p. 37-38).

Essa assinatura é o que diferencia a escrita performática das demais, não-performáticas. Nela é possível que se realize a consignação entre todos aqueles que nela se projetam e com a qual se comprometem. Essa realização pode estar além de um texto escrito, como acontece no romance *Luna Clara e Apolo Onze*. Nele, além da transformação que a autora faz do arquivo escrito, percebe-se que a ilustração, realizada por José Carlos Lollo, também colabora para a performance floral que se realiza através da narrativa.

A importância dessa ilustração para a narrativa nos faz pensar na pluralidade de assinaturas que compõe o romance. Isso acontece porque ela não é apenas uma decoração das páginas escritas, ao caminhar lado a lado com o texto, mas é percebida como parte dele.

Além disso, essa ilustração, como a própria escritura da autora, não obedece aos padrões hoje estabelecidos pelas editoras para a produção de livros infanto-juvenis no Brasil.

Embora as editoras neguem, um velado “manual” do que consideram um bom livro infantil parece agir na surdina. Para um mercado em que “bom” é o que vende, dá para ter ideia dos tópicos desse manual informal: o livro infantil deve ser fino, pouco texto, cheio de ilustrações coloridas, histórias simples, fácil de acompanhar, e, mais importante, com final feliz. Nada de fazer criancinhas chorarem. Se conseguir reunir tudo isso e ainda passar alguma lição moral, os pais vão adorar (COSTA, 2008, p. 18).

Recordemos, então, um pouco da história da ilustração.

Ilustração é, antes de tudo, arte, embora muitos não a considerem como tal. Marisa Mokarzel (1991), autora e ilustradora de literatura infantil e juvenil, em seu artigo *Primeiro foi a imagem...*, apresenta a origem, discute as tendências e pensa o conteúdo da arte de ilustrar a partir da História da Arte. Embora reconheça a importância das manifestações plásticas dos homens da pré-história, ela parte da Idade Média, visto que nesse período já se utilizavam o que conhecemos como livros.

Período complexo, sem dúvida, mas é nesse emaranhado, nos mosteiros, que vemos surgir as iluminuras: “Arte que nos antigos manuscritos e em certo número de incunábulo alia a ilustração e ornamentação por meio de pintura a cores vivas, ouro e prata, de letras iniciais, flores, folhagens, figura e cenas, em combinações variadas, ocupando parte do espaço comumente reservado ao texto e estendendo-se pelas margens, em barras, molduras e ramagens...” (MOKARZEL, 1991, p. 04-05).

Posteriormente, no século XII, foram erguidas as catedrais góticas, de altas e trabalhadas paredes e fachadas, com interiores simples, o que realçava as luzes dos vitrais. Duzentos anos depois, o capitalismo começava a se instaurar, enquanto declinava o feudalismo. A Renascença se aproximava e revelavam-se os valores individuais. Nesse mesmo período, Jan Van Eyck, pintor flamengo, reinventava a pintura a óleo, a qual permitia uma aparente realidade dos materiais. Essa técnica em muito agradou os mercadores, pois assim poderiam ser mais fielmente retratados junto aos bens e riquezas que haviam acumulado.

Durante a Renascença, procurou-se romper por completo com a arte gótica medieval ligada às artes gráficas. A visão mística da Idade Média foi trocada pela racionalista. Isso se manifestou pelas pesquisas realizadas em diversas áreas de conhecimento. Nas artes plásticas, a perspectiva e o uso de claro e escuro foram pontuais. “Rafael, seguidor de Leonardo e Michelangelo, ao buscar o ideal de beleza, desejou levar às últimas consequências o aprimoramento de todas essas técnicas.” (MOKARZEL, 1991, p. 05).

Ao chegar à Europa dos avanços industriais, encontra-se Manet que, ao criar a *Olympia*, modifica significativamente o conceito de arte, além do destino da pintura. A recusa de sua obra se deu não pela nudez da mulher, mas pela não existência de tridimensionalidade. Sob a influência dos japoneses, ele realizava uma pintura quase plana.

Mais tarde, Manet e Monet reforçam o questionamento sobre a reprodução das cores: “Eles buscavam o real mais real e sabiam que os objetos tinham cores próprias. Seus matizes alteravam-se conforme a incidência da luz.” (MOKARZEL, 1991, p. 05). Assim, propuseram a pintura ao ar livre, onde não haveria transição de cores, mas contraste. Em 1874, ao expor em um estúdio fotográfico, o grupo de Manet é intitulado Impressionista. Nesse mesmo período, a fotografia já reproduzia a natureza de maneira mais exata e por preço mais baixo do que a pintura. Desde então, tudo passou a ser permitido.

Com a quebra dos conceitos e regras provocada pelo Impressionismo, a arte se direcionou rumo ao caos. Os caminhos se intensificaram e diversificaram de tal maneira que ficou quase impossível acompanhar este ou aquele movimento. A tecnologia acelerou-se em demasia, permitindo o uso de inúmeros recursos. Na verdade, o Impressionismo apenas refletiu um estado de espírito. Foi a partir do final do século XIX que o homem começou a tomar consciência de quanto se tornara complexo o mundo em que vivia. Admitiu que tudo era fugaz, fragmentado e a segurança algo inatingível. Assim a interrogação passou a ser a verdade mais palpável (MOKARZEL, 1991, p. 06).

Esse retorno a alguns períodos da História da Arte foi feito para mostrar que “o nervo ótico da ilustração encontra-se na Idade Média, pois os outros dois movimentos, do século XIX, que também vão influenciar os ilustradores, remetem-se àquela época.” (MOKARZEL, 1991, p. 06).

Os desenhos das miniaturas e vitrais da Idade Média apresentam significativa atualidade em alguns efeitos gráficos, como o balão, hoje utilizado pelas histórias em quadrinhos; a tapeçaria de Bayeux, produzida no final do século XI, traz uma narrativa visual na qual são alternadas cenas de conjunto e cenas de protagonistas, com a valorização de gestos considerados essenciais; a iluminura espanhola, do século XIII, possui um criativo recurso: o desenho é apresentado livre entre um quadro e outro, sem respeitar a linha que os divide; as cores fortes e vibrantes presentes nas figuras medievais e a influência, também medieval, da perspectiva mais espontânea, como vazar paredes e utilizar o desenho em superfície plana, são outros elementos influenciadores da ilustração contemporânea. (MOKARZEL, 1991).

Já no final do século XIX, surgiram várias correntes artísticas, como o Pré-Rafaelismo, surgida como reação ao academicismo, pois eram contrários àqueles que buscavam retornar à arte desenvolvida por Rafael. Eles eram pintores ingleses, em sua maioria, que defendiam o retorno à arte gótica e que recebiam o apoio de Ruskin. Este, junto com Rossetti, influenciaram William Morris - fundador do *Arts and Crafts* - que se sentia insatisfeito com a Revolução

Industrial e reivindicava a participação do homem em cada etapa de seu trabalho. Ruskin preocupava-se com o efeito que poderia ser produzido pela máquina e, por isso, invocava a Idade Média. Para ele, os produtos deveriam ser leves, sem o peso da industrialização.

Morris – o precursor do desenho industrial – ao realizar as ilustrações de seus livros e os projetos gráficos para papéis de parede e tecidos, inspira-se nas estamparias japonesas. De seu movimento surgiu a *Art Nouveau* (1895 – 1905), cujas características principais são as linhas sinuosas. O seu pintor mais representativo foi Gustav Klimt.

Esses três movimentos – arte medieval, pré-rafaelista e *Art Nouveau* – foram os que mais contribuíram na formação dos ilustradores, segundo Mokarzel, pois retomaram o processo de narrativa da imagem, antes utilizado pela Idade Média, e assimilaram, de alguma forma, os avanços da tecnologia gráfica e da estética industrial.

É importante destacar que, embora as artes plásticas façam parte da formação do ilustrador, este se difere do artista plástico. Enquanto o artista, através de uma imagem, expressa seu imaginário, sua fala, o ilustrador manifesta-se por desenhos que se ligam a um texto, seu ponto de partida, com exceção dos livros de imagem. Nesse ponto se revela bem a assinatura ramificada de que nos fala Ravetti. Tal fato também nos encaminha para a configuração da performance da assinatura como a confirmar a dimensão plural e estética do livro infantil.

Originárias da primeira metade do século 18, as obras infantis têm o artista inglês Walter Crane (1845 – 1915) como pai do livro ilustrado para crianças. Crane, que assinava seus trabalhos curiosamente com um crânio (crane, em inglês) circundado por suas iniciais, ilustrou cartilhas, abecês e contos de fadas de personagens como Cinderela, Chapeuzinho vermelho, A Bela Adormecida e O Gato de Botas, sempre com fortes linhas negras, cores intensas e figuras inspiradas na arte da Grécia antiga (ROMEY, 2008, p. 48).

No final do século XVIII, o inglês William Blake criou apuradas ilustrações em gravura de metal e colorida à mão. Na publicação das histórias contadas na Alemanha pelos irmãos Grimm, um deles fez o retrato de Dorothea, uma das contadoras de histórias de taverna, na capa do livro. Anos depois, já na Inglaterra, Thomas Benvich, um famoso gravador, ilustrou esses contos. Na França, Gustav Doré e outros franceses seguiram o exemplo do inglês. Depois disso, a Alemanha decidiu reeditar a obra com as ilustrações do alemão Ludvig Richter.

Na passagem do século XIX para o XX, são produzidos belíssimos livros. Na Inglaterra, Arthur Rackham e Edmund Dulac produzem uma obra na qual se identificam as estampas japonesas, o pré-rafaelismo e a *Art Nouveau*. Na obra do russo Bilibin também se reconhece essa arte acrescida em temas populares. Durante esse período, a xilogravura, a gravura em metal e a litografia foram as formas de produção gráfica mais empregadas.

Aqui no Brasil não foi diferente. A ilustração brasileira também recebeu influências da *Art Nouveau*. Mas, surgiu através da imprensa, pelas produções dos caricaturistas de revistas

como *Fon Fon!*, *O Malho*, *Careta* e *Revista da Semana*. O começo do século XX revelou E. Lixto, J. Carlos e Raul, colaboradores da *O Tico Tico* – a primeira revista especializada em temas infantis – que foi criada por Ângelo Antonio, em 1905. Anos depois, Luís de Sá entra para a revista e passa a colaborar com as aventuras de Reco-Reco, Bolão e Azeitona.

A imprensa paulista, assim como fez a carioca, passou a criar personagens de tipos mais característicos de sua realidade. Nesse meio destacaram-se Belmonte e Vitolino, chargistas paulistas. Mais tarde, eles ilustraram os livros infantis escritos por Monteiro Lobato.

Segundo Mokarzel (1991, p. 10), “a história em quadrinho americana foi introduzida por um homem oriundo do *Tico Tico*: Adolfo Alzen”. Ao perceber o promissor mercado nos Estados Unidos, deu a ideia ao diretor do jornal *A Nação* e, em 1934, sob a forma de suplemento, era lançada a primeira revista de heróis estrangeiros no Brasil. Onze anos depois, Alzen criou a revista *Gibi*, que trazia em suas páginas variadas e famosas figuras, como Pinduca, Flash Gordon e Batman. A partir daí, toda revista cujas histórias fossem em quadrinhos passou a ser chamada de gibi.

“O primeiro livro infantil com ilustrações coloridas no Brasil foi uma edição do clássico *O Patinho Feio*, do dinamarquês Hans Christian Andersen”, segundo Gabriela Romeu (2008, p. 48-50). Porém, a novidade estava apenas nas ilustrações, pois as crianças já conheciam suas clássicas histórias, bem como as dos irmãos Grimm e de Perrault.

Cinco anos depois, em 1920, Monteiro Lobato publicou *A Menina do Narizinho Arrebitado* – até hoje considerado o primeiro marco da literatura infantil brasileira. Nesse período, as ilustrações dos livros infantis produzidos no Brasil eram, em sua maioria, simples repetições do texto. “Assim, as imagens funcionavam como simples apoio da narrativa, meros enfeites subordinados ao texto verbal, à palavra.” (ROMEU, 2008, p. 50).

Preocupado com isso, Lobato convidou Vitolino, chargista famoso nesse tempo, para ilustrar sua primeira obra dedicada ao público infantil. Vitolino, então, ilustra uma Dona Benta com cara de europeia, parecida com a vovó da Chapeuzinho Vermelho. A capa do livro era vistosa e colorida para o que se produzia na época, pois Lobato sabia que essa era uma boa forma de chamar a atenção do leitor para a obra.

Em 1960 acaba-se a revista *O Tico Tico*, mas não acaba a produção nacional. “A primeira criação de Maurício de Souza data de 1959, porém a revista *Mônica* será editada apenas em 1970” (MOKARZEL, 1991, p. 10). Ziraldo, em 1960, lança *Pererê*, uma revista de quadrinhos considerada das mais inovadoras no Brasil, pois usa elementos do folclore local, em um universo irônico e bem-humorado, sem perder a qualidade da linguagem.

Mas, é em 1969, que ele publica seu primeiro livro infantil: *Flicts*. “Com o máximo de cores e o mínimo de palavras, a história da cor sem lugar no mundo é uma ousadia visual que rompe com tudo o que já tinha sido feito em livro infantil no Brasil até então.” (ROMEU, 2008, p. 50). Sobre essa obra, eis o que disse o poeta Carlos Drummond de Andrade: “*Flicts* é

a iluminação – afinal, brotou a palavra – mais fascinante de um achado: a cor, muito além do fenômeno visual, é estado de ser, e é a própria imagem.” (ROMEU, 2008, p. 50). *Flicts* nasceu no período da literatura brasileira que se destaca pelo surgimento de escritores e ilustradores. “A ilustração, determinante para renovar o cenário literário desse período, ganhou *status* de ‘narrativa visual’, deixando de ser mero adorno para o texto.” (ROMEU, 2008, p. 50).

Sabe-se que as décadas de 1970 e 1980, no Brasil, foram marcadas pelo chamado *boom* da literatura infanto-juvenil. Mas não se pode esquecer que a década de 1990 também foi importante, pois foi marcada pela sofisticação gráfica do livro infanto-juvenil, que passou a ser impresso com capas cada vez mais cheias de texturas, diferentes formatos e materiais, além de um ousado *design*, gerando, por vezes, uma interação com o leitor. Em alguns casos, os ilustradores poderiam ser considerados coautores da obra infantil, pois sua produção chega a completar a história, não apenas reproduzindo o texto escrito.

Atualmente, a Academia tem-se voltado um pouco para o estudo das ilustrações dos livros infanto-juvenis, mas ainda não contemplam a extensa produção existente. Porém, essa questão não será aqui discutida, pois, além de extensa, não faz parte dos objetivos deste estudo.

Passemos, então, à análise das ilustrações feitas por José Carlos Lollo no romance em estudo.

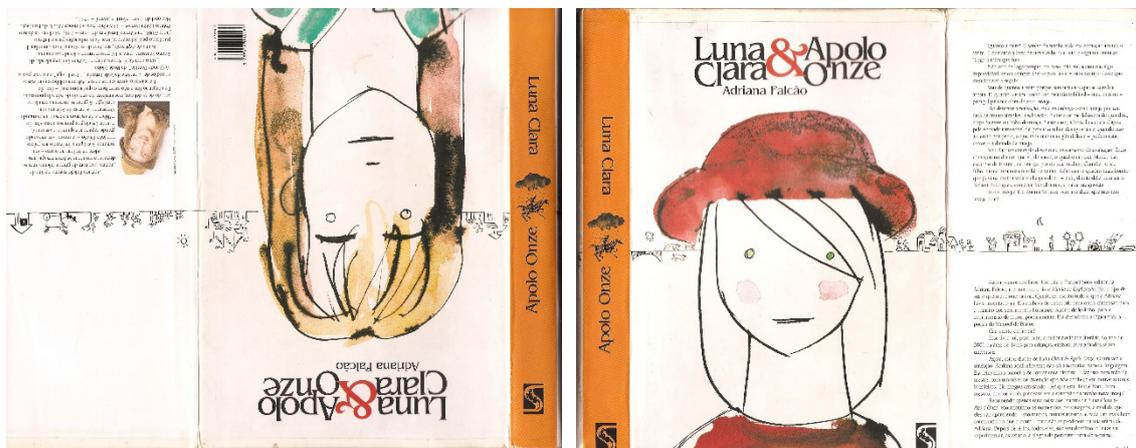


Figura 7 Ilustração José Carlos Lollo. *Luna Clara e Apolo Onze*, Moderna, 2002.

Figura 8 Ilustração José Carlos Lollo. *Luna Clara e Apolo Onze*, Moderna, 2002.

A menina aparece em primeiro plano, em um desenho de traços sinuosos e desencontrados. Usa um chapéu vermelho, que combina com a blusa, também vermelha. Seus olhos são fortemente verdes e as bochechas rosadas. Em segundo plano, uma linha reta se estende de um canto a outro da página, em sentido horizontal. Sobre essa linha, em traços simples, podem ser vistos uma ponte, um papagaio carregando uma carta, cães latindo, pessoas correndo, casas, um homem lendo, uma biblioteca, uma mulher parada, como se estivesse à espera de alguém, uma guerra, a Lua. Assim é a capa do livro *Luna Clara e Apolo Onze*.

Na lombada, há um cavaleiro sobre seu cavalo, que parece correr, e uma chuva que cai de uma escura nuvem sobre os dois.

A quarta capa aparece em sentido contrário. Nela, em primeiro plano, aparece um menino, também desenhado por traços sinuosos, de cabelos longos e louros, usando uma camisa verde. Nota-se a marca do pomo-de-adão em seu pescoço e uma expressiva sobrancelha, como é comum aos homens. Em segundo plano, segue a reta horizontal iniciada na capa. Sobre ela, vê-se uma grande casa próxima a ponte, de onde sai uma velha; do outro lado do menino, há uma outra grande casa, decorada por bandeiras e mastros, além de um carrinho com um bebê, seis meninas, um grupo de músicos com um casal dançando, uma velha por trás da árvore, um homem com uma carroça, uma casa de interior escuro e o Sol.

Cenários que estabelecem uma linha de fuga em relação ao primeiro plano, colocada à altura dos olhos dos personagens protagonistas delineados, provocam no leitor um efeito óptico de imagens que se desenrolam na menta da garota e do garoto, complexificando a superfície plana da capa do livro com planos de leitura de imagem.

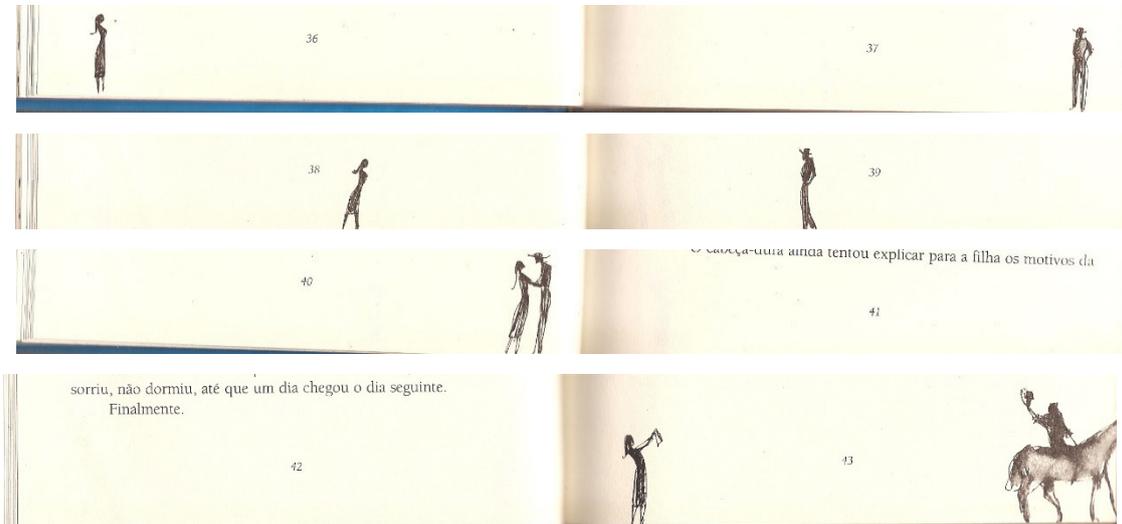
Vemos, assim, o mundo. De um lado é dia, do outro, noite. A capa do livro já nos puxa para dentro de sua história, pois convida a conhecer as aventuras desses opostos. De certa forma, ela antecipa o enredo principal da narrativa, sugerido pelo próprio título do romance. Luna Clara aparece na capa, tendo por trás Desatino do Norte, a cidade onde mora. Apolo Onze, que aparece na quarta capa, tem por trás de si Desatino do Sul, onde mora. Na lombada do livro está Doravante, com seu cavalo Equinócio, pelo meio do mundo, acompanhados por uma chuva que nunca para.

O método utilizado pelo ilustrador é pontual. Ele antecipa, através das imagens que cria, as venturas e desventuras dos personagens que compõem a narrativa de Adriana Falcão. Em uma primeira leitura, poder-se-ia comparar essa ilustração à famosa lenda de Áquila. Isso é possível devido à ideia dos opostos. Mas, quando se observam os detalhes que aparecem em segundo plano, percebe-se que se trata, na verdade, de duas realidades de vida e de lugares bastante diferentes.

Embora seja um livro infanto-juvenil, no qual é comum a presença de vários desenhos e cores, há poucas ilustrações, seus tamanhos são bem variados e o colorido só aparece na capa. No interior do livro, as figuras são feitas de finos e elegantes traços, apenas em preto e branco. Na ilustração feita por Lollo, a imagem consegue ser também texto, tal como se espera que ela seja, como explica Fernando Vilela, premiado ilustrador brasileiro:

[...] a imagem dentro de um livro é texto também, porque tem um papel narrativo. A ilustração – imagem narrativa – pode dar outros tons ao texto. Ela pode dar um tom suave, doce, triste ou dramático a uma história, assim como o texto pode dar novas significações à ilustração. É da semântica da relação da ilustração com o texto que se faz o livro ilustrado (VILELA, 2008, p. 53).

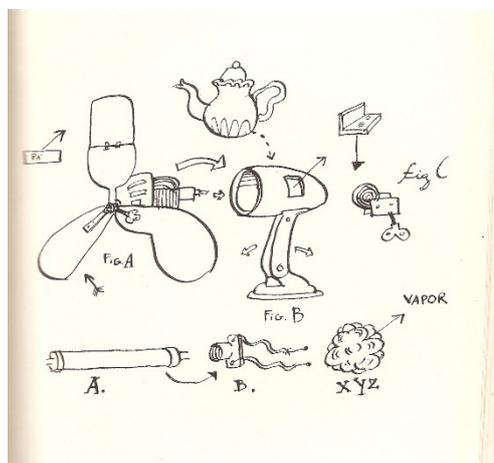
Um exemplo disso no livro é a sequência de imagens que começa na página 36 e termina na 43. O encontro e a despedida de Aventura e Doravante podem ser compreendidos mesmo sem o texto escrito, como se vê nas imagens abaixo:



*Figura 9 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*

A ilustração exerce uma função descritiva, pois mostra uma ação, uma cena, conta uma história.

Outra imagem curiosa está na página 107. Nela aparece o projeto de construção de uma turbina para aumentar a velocidade de uma carroça. No texto escrito não há referência a esse projeto, há apenas à turbina. Mais uma vez a imagem cumpre seu papel narrativo no romance. Ela exerce uma função simbólica, pois representa uma ideia.



*Figura 10 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*

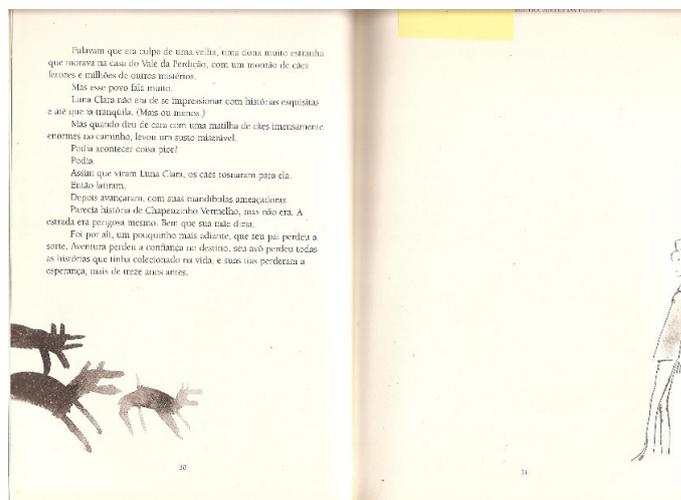
Outro exemplo significativo da ilustração com função simbólica está na página 219, na qual aparece a roleta do jogo das velhas. A imagem produzida não está baseada fielmente em uma descrição da autora. Desse modo, surge no texto como a representação da ideia de roleta que ela elabora.



*Figura 11 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*

Há, ainda, algumas outras ilustrações que exercem uma importante função na história: a expressiva/ ética. É através dela que são expressas as emoções dos personagens, pelas suas posturas, gestos e expressões faciais, além dos valores sociais e culturais.

Logo no início da história, nas páginas 30 e 31, aparece uma cena amedrontadora: Luna Clara se depara com “uma matilha de cães imensamente enormes no caminho” (FALCÃO, 2002, p. 30). Vê-se que os cães estão avançando para ela, que recua. Pode-se perceber sua postura e expressão de medo. O ilustrador consegue, de maneira simples, expressar a tensa situação em que se encontra a personagem.



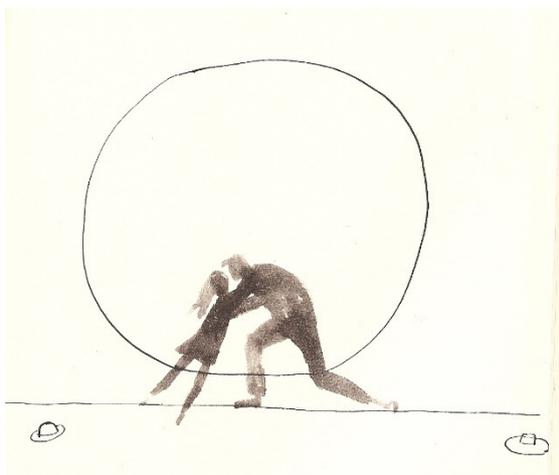
*Figura 12 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*

Já na página 185, a felicidade é expressa não só pelas expressões faciais dos dois casais de namorados, mas pelo espaço que ocupam. É como se flutuassem no ar como os pássaros que os circundam, erguidos pela força do amor.



*Figura 13 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*

As ilustrações das páginas 273 e 281 são das mais emocionantes. Na primeira, vê-se o encontro de Luna Clara com seu pai, Doravante. A emoção é percebida pelos seus gestos e atitudes: pai e filha se abraçam sob a Lua. Seus chapéus são esquecidos diante de tanta felicidade. Já na segunda, é o amor que paira no ar devido o reencontro de Aventura com Doravante, o grande e único amor de sua vida. Luna Clara e Equinócio apenas esperam, afastados, pois “tem horas que um casal precisa ficar sozinho.” (FALCÃO, 2002, p. 280).



*Figura 14 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*



*Figura 15 Ilustração José Carlos Lollo. Luna Clara e Apolo Onze, Moderna, 2002.*

Além de desenhos, o ilustrador utiliza outros recursos gráficos, como fotos de papel, ao compor os mapas. Nestes, é possível notar que estão desenhados em um papel sobreposto à página do livro (cf. páginas 84, 85, 86, 86 e 87 deste estudo), o que leva à compreensão de que se foi aproveitando pedaços de papel para a confecção dos mapas à medida que a história se desenrolava. Tal leitura é possível porque é o papagaio Pilhério quem compõe esses mapas e durante muito tempo ele fica aprisionado por Leuconíquio.

Em outro momento, a fotografia é utilizada. No capítulo intitulado “O desencontro (parte 2)” é narrada a reconstrução da ponte que, antes de cair, ligava Desatino do Norte a Desatino do Sul. A ilustração é, então, feita pela fotografia. Numa espécie de moldura, são utilizadas fotos de objetos que, em sua maioria, poderiam ser utilizados na construção de uma ponte – pregos, parafusos, mola, lâmpada, rosca – enquanto outros não – soldado de chumbo, pregador de roupas, roda de carro em miniatura. Desse modo, a ilustração acompanha o humor do texto. A mesma técnica é por ele empregada nas páginas 240 e 241, nas quais há uma moldura feita com fotos de moedas, pois nesse capítulo, intitulado “Perigo na festa”, é narrado o golpe que Leuconíquio tenta dar em Apolo Dez, com um único objetivo: ganhar dinheiro.

A ilustração de Lollo, no romance, apresenta uma linguagem que poderia ser considerada plástica, pois contam “com” o texto e não “do” texto. O ilustrador valoriza as linhas – reta, curva, aberta, fechada – para criar um efeito estético; uma forma estilizada, pois acompanha a inovação da escritura da autora; e uma variada estrutura linear, pois utiliza mais de um tipo de

linha – sinuosas, paralelas, convergentes e divergentes. Desse modo, além de criar um efeito estético, ele consegue exprimir verdadeira emoção.

Pode-se dizer que a ilustração pode ter diversas relações com o texto: quando está em consonância com ele; quando é dialógica (criando novas maneiras de produzir sentidos a partir da relação do texto com a imagem); quando é descontínua (se aprofundam as rupturas na narrativa); quando é simultânea (são narradas várias histórias simultaneamente); entre muitas outras (VILELA, 2008, p. 54).

Foi possível perceber até aqui que a ilustração de José Carlos Lollo mantém estreita relação com a escritura da autora no romance. Percebe-se que há um diálogo entre texto e imagem, pois é buscada sempre a melhor forma de produzir sentido, ao mesmo tempo em que é descontínua, pois em alguns momentos a ilustração preenche as rupturas da narrativa, além de expressar o que está dito nas entrelinhas. Ademais, é simultânea, pois narra com o texto as várias histórias que compõem o enredo do romance.

Da mesma forma que a autora utiliza o que foi registrado por variados assinantes naquilo que escreve, o ilustrador também recupera variadas técnicas plásticas para compor as imagens que produz. Além disso, ele cria portas, como se fossem passagens secretas, para que os leitores tenham suas próprias visões, ampliando, assim, a assinatura do texto.

Portanto, pode-se afirmar que texto e ilustração compõem no romance *Luna Clara e Apolo Onze* uma assinatura plural, uma vez que tanto autora quanto ilustrador reúnem em si um vasto arquivo, que é performatizado em suas produções.

## 4.2 O ROMANCE DA LETRA

Sabe-se que a performance inscreve o comunitário pela visão particular de um autor. Este, por sua vez, transmite ao futuro um modo de ver o agora, no momento presente de sua escritura, a qual é, ao mesmo tempo, uma leitura da realidade que escreve e na qual se insere. Essa escrita, ao focar comportamentos performáticos, contribui para consolidar diálogos antes considerados impossíveis. Por ser assim, performática, essa escrita nos faz penetrar em um novo arquivo, permitindo a decifração do espaço de conhecimentos no qual estamos inseridos, como afirma Ravetti:

Penso que uma escrita de tipo performático, ou um tipo de escrita que enfoca comportamentos performáticos, pode contribuir para a efetivação de diálogos culturais considerados impossíveis. Desse modo, a escrita é performática ou mediadora de performances e entra em um novo arquivo que estamos aprendendo a decifrar no espaço do conhecimento contemporâneo (RAVETTI, 2003, p. 42).

A performance permite que o escritor transgrida normas e crie seu modo particular de escrever, contribuindo, assim, para o desposicionamento das representações, experimentando, com a língua, novas formas de dizer.

Para que uma escrita seja realmente transgressora, precisa ser insubordinada ao que se convencionou social e politicamente. No entanto, só a rebelião não é suficiente para que essa transgressão aconteça. Faz-se necessário também que se tome consciência do que é preciso recuperar e inventar para que o arquivo de conhecimentos já elaborados sobreviva. Essa mistura do que é conhecido e das intervenções sobre os saberes cristalizados garante sua sobrevivência pelo repertório do leitor, receptor do texto. Assim, os saberes recuperados e os inventados, ao cruzarem-se com novas formas culturais, potencializam a performance, que exhibe sua condição transgressora, como afirma Ravetti:

Transgressão leva à subversão. Subversão implica insubordinação aos mandatos sociais e políticos, rebelião e tomada de consciência, no caso da performance, de um saber que é necessário recuperar mas também inventar a cada passo para mantê-lo vivo e para que sua prática seja confundida com o prazer do uso, para garantir a sobrevivência dessas experiências. Essa invenção é uma mistura do que se sabe e do que se quer dizer, do que se recorda e do que pode ser entendido pelas novas gerações de receptores e praticantes. E os saberes que se inventam e os que se recuperam travam relações de parentesco com outras formas novas da cultura e, com eles, a performance potencializa-se e exhibe a transgressão como inerente à sua condição. É como se disséssemos que sem a transgressão não há performance. E, de fato, não há transgressão sem violência de alguma espécie. Violência que assume características variadas e que vão de um extremo ao outro das possibilidades de realização (RAVETTI, 2003, p. 42).

A utilização da performance na escrita permite a personalização de um discurso que nunca segue um modelo pré-estabelecido, como faz Adriana Falcão no romance *Luna Clara e Apolo Onze*. Ao elaborar uma escrita particular e que compartilha da natureza da performance, a autora cria uma narrativa performática.

A narrativa performática, para Ravetti (2002), compõe certos tipos de textos escritos nos quais podem-se identificar traços literários específicos e que compartilham da natureza da performance.

[...] utilizo a expressão “narrativa performática” para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos rasgos literários compartilham a natureza da performance, segundo a acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social (RAVETTI, 2002, p. 31).

Essas noções compartilham aspectos que se relacionam à teatralização, à agitação política e às suas implicações: ampla exposição do sujeito enunciativo e do local de sua enunciação;

o resgate de comportamentos considerados renunciados ou recalçados; a exposição de rituais particulares, entre outros. Para Ravetti (2002), a determinação de uma perspectiva performática pode ser feita a partir da análise das propriedades que os fatos adquirem em sua passagem do privado ao público, através da ficção. Analisa-se, assim, a forma como a experiência real passa a ocupar um lugar nessa ficção.

Uma sombra que se insinua, aparece com alguma nitidez e se metamorfoseia, confunde-se e se mistura na ficção. Que não é gratuita, nem irrelevante, nem mercadológica. Essa performance escrita, conforme minha hipótese, funciona como um limite às elaborações ficcionais, como resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/ lida como convite a ir além do estipulado (RAVETTI, 2002, p. 32).

No romance, Adriana Falcão discute algumas questões que envolvem o Homem pós-moderno – questões existenciais, autoritarismo, feminismo, guerras, festas, o modelo de escola – a partir de uma transgressão à norma vigente, seja a social ou a literária. Essa discussão nasce no particular da autora, como ela mesma afirma em entrevista ao *Correio Brasiliense*: “Acho que está tudo tão ruim, que eu quero passar uma coisa legal para todas as pessoas que me leem. Botei na minha cabeça que tenho essa missão”.

Sua pulsão pessoal aparece e se esconde, confundindo-se e misturando-se com a ficção. Essa mistura é relevante para a compreensão da performance que se revela em sua escritura e que funciona como limite às construções ficcionais, como resposta à norma vigente e como convite para ir além do que foi determinado.

A narrativa do romance começa com uma transgressão já em sua extensão. Um dos critérios que orientam a produção de um bom livro dirigido ao público infanto-juvenil é a estética: deve ser fino, com pouco texto e cheio de ilustrações. *Luna Clara e Apolo Onze* é escrito em 328 páginas, cheias de letrinhas, com uma ou outra ilustração em preto e branco.

Essa transgressão é continuada pela história, composta por personagens de nomes pouco simples, contada de forma não-linear – além das histórias paralelas – e com reflexões sobre a realidade contemporânea, em um jogo com as possibilidades orais e escritas da língua portuguesa; tudo isso marcado pela forte presença do humor.

No entanto, isso não é suficiente para justificar como performática a narrativa do romance. Eis o que é necessário para que uma narrativa seja considerada como tal:

Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processo de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo transgressores quanto à norma social vigente (RAVETTI, 2002, p. 32-33).

Como se vê, para que seja verdadeiramente performática, a narrativa precisa apresentar um referente explícito e identificável na realidade material, cujo comportamento não obedeça à norma social em vigor. No romance, essa característica é também identificada. Os personagens protagonistas – Luna Clara e Apolo Onze – têm 12 e 13 anos, respectivamente. Através deles e de outros personagens, a autora suscita uma discussão sobre as situações cotidianas e sugere o compartilhamento de vivências e conflitos. Além disso, utiliza um espaço que poderia ser qualquer lugar, considerando-se os nomes dados às cidades onde acontece a história: Desatino do Norte e Desatino do Sul. Tudo acontece nesses lugares sem que se perca a referência que busca fora do texto. Vejamos, então, como isso acontece:

Luna Clara vive à espera de seu pai, que perdeu a sorte e desde esse dia viaja pelo mundo em busca de sua amada Aventura.

De vez em quando ela tinha certeza de que ele já estava chegando.

Noutras vezes, a incerteza resolvia fazer uma visita.

“E se ele estiver lá do outro lado do mundo e nem se lembrar mais da promessa?”

Era exatamente nessas horas que as dúvidas de Luna Clara faziam uma confusão enorme dentro da sua pessoa e a imagem de um mundo redondo, com ela de um lado e o seu pai do outro, doía.

Um pai que nem sequer sabia que sua filha existia.

Um pai e uma chuva sempre indo para mais longe (FALCÃO, 2002, p. 13).

Mas, logo que percebe a possibilidade de encontrar seu pai, ela segue em busca da realização desse sonho:

Luna Clara mirou a nuvem no céu e foi correndo pela estrada.

Que sorte a dela ter encontrado aqueles dois homens encharcados.

Agora só faltava encontrar Doravante.

Era uma mistura de medo com felicidade com chuva com anoitecer com estrada o que Luna Clara sentia. (FALCÃO, 2002, p. 29).

A necessidade de encontrar o pai a fazia correr cada vez mais. Ela buscava nele a verdadeira felicidade e mesmo sua identidade. Essa corajosa busca faz perceber uma das várias características que a personagem possui: a determinação.

Em outro momento da narrativa, é pela voz dessa determinada personagem que a autora traz para debate o discurso feminista. Assim, atualiza o papel da mulher sem abandonar seu romantismo e feminilidade:

- Eu levo você a Desatino do Norte pra gente ver que perigo é esse e depois eu volto pra Desatino do Sul, pra tentar resolver o tal problema na festa.

Essa era a proposta de Apolo Onze.

Deixar uma garota andar sozinha, à noite, numa estrada perigosa? Nunca!

Nunca?

Veremos.

Ele ainda não sabia que aquela cabeça aluada, embaixo daquele chapéu xadrez, era dura como a do avô.

E sabia menos ainda que aquela cabeça aluada, embaixo daquele chapéu xadrez, dura como a do avô, tinha muitas ideias determinadas dentro dela.

- Era só o que faltava você me levar em casa enquanto a sua festa está em perigo.

E isso foi só o começo do discurso de Luna Clara.

Ela levantou, ponto por ponto, os direitos dos homens e das mulheres, mencionou palavras como “equiparação”, “justiça” e “igualdade” e arrematou dizendo que em momentos como aquele era preciso esquecer as teorias e partir para a prática. (FALCÃO, 2002, p. 234).

Pelo diálogo entre as personagens protagonistas, a autora faz pensar as questões contemporâneas que tratam da igualdade de direitos entre homens e mulheres. Percebe-se, por trás da fala da personagem, um questionamento dessas ideias que afirmam ser equiparadas, justas e iguais.

Segundo Ravetti (2002), o discurso oficial, assim como as teorias culturais, possui sobre os sujeitos de uma sociedade o poder performativo de definir suas condições de existência. Esses discursos, por sua vez, dificultam as condições para que se assumam verdadeiras e originais posições e identidades, mas não as impedem por completo. “[...] podemos trabalhar com a hipótese de que a tomada de consciência sobre a existência dessa faculdade performativa do discurso do poder, da qual os sujeitos são objetos, é já um passo no caminho de assumir novas estratégias” (RAVETTI, 2002, p. 33). Esses discursos podem ser questionados, como faz a autora pelas falas da personagem.

Algumas vezes, esses questionamentos levam a uma verdadeira inversão de lugares, como acontece no romance. “Essa tomada de consciência ajuda a desnaturalizar a ilusão da identidade sobre a qual se assenta o regime de representação patriarcal e colonial que rege nosso sistema de vida.” (RAVETTI, 2002, p. 33). Os lugares discursivos são invertidos a partir do discurso de Apolo Onze:

Apolo Onze também sabia discursar.

E discursou.

Em vez de “direito dos homens e das mulheres” foi sobre gentileza, a sua palestra. Carinho. Cuidado. Zelo. Desvelo. Proteção. Am...

- Eu não preciso de protetor nenhum e posso muito bem ir sozinha – ela interrompeu.

E nós ficamos sem saber se o Am... a que Apolo Onze ia se referir era amor ou amizade.

Quando dizia que não precisava de protetor nenhum e podia muito bem ir sozinha, a intenção era ser chata para ver se convencida ele.

Mas lá no fundo ela duvidava do que dizia. (FALCÃO, 2002, p. 235).

Nota-se em seu discurso a forte presença da sensibilidade. Enquanto Luna Clara fala de coisas práticas e objetivas, ele fala de sentimentos. Na sociedade em que vivemos ainda é mais comum que a mulher se preocupe com o lado sentimental da vida, ao passo que o homem deve preocupar-se com o lado prático, com o trabalho, com a ordem, com as leis. No momento em que os atos políticos são questionados na voz de uma adolescente, percebe-se uma subversão de valores e de comportamentos. Os próprios nomes das famílias são invertidos: Luna Clara pertence à família Paixão, mas é muito objetiva, enquanto Apolo Onze, que pertence à família Apolo, é mais sensível. Ciência e sentimentos são, então, misturados.

Para Slavoj Žižek (*apud* RAVETTI, 2002, p. 33), nossa identidade constitui-se pelo outro a partir de vários arquivos de informação que geralmente funcionam sem que tenhamos consciência deles – arquivos médicos, policiais, econômicos, educacionais etc. Desse modo, pode-se dizer que somos sempre intimados pelas instituições que mantêm esses arquivos.

[...] somos muito “interpelados” pelas instituições, sim, incluso somos ignorantes desse fato, mas é preciso entender que essa “interpelação objetiva” só afeta realmente minha subjetividade a partir do momento em que eu mesmo alcanço plena consciência de que, à margem do que eu conheço, circulam bases de dados que determinam minha identidade simbólica aos olhos do Outro social (RAVETTI, 2002, p. 33).

Ravetti (2002) afirma que essa reflexão é importante na hora de se repensar o gênero a partir de textos literários, principalmente naqueles em que os mandatos e imposições se chocam, expondo as falhas de discurso.

Por um lado, a interpelação que provem do campo do poder hegemônico reforça o chamado que exige a obrigatoriedade de construir um “sujeito”, cuja forma e conteúdo ostente as marcas de “gênero”: a plena distinção entre homens e mulheres, tanto nos corpos como nos afetos e no intelecto; por outro lado, a interpelação advinda das teorizações emancipatórias – feministas e de gênero -, de qualquer signo. Instala-se, então, um conflito de atribuições e de respostas, entre aceitar a etiqueta e a resistência, entre calar e obedecer, entre resistir e agir (RAVETTI, 2002, p. 34).

É nesse momento que o romance *Luna Clara e Apolo Onze* insurreciona-se. O sujeito não é por ele construído, atendo-se à interpelação do poder hegemônico, uma vez que sua escritura já não obedece ao que foi instituído por esse poder. Ou seja: o romance é catalogado como infanto-juvenil, mas não obedece a tudo o que comanda a produção do gênero; ao invés de nele ser discutida a plena divisão entre gêneros, discute-se o porquê dessa distinção na teoria sem que haja nada prático que a faça ser notada. Assim, percebe-se que a autora resiste à etiquetagem e à obediência, agindo através de sua escritura, mostrando sua força ante os mandatos do poder hegemônico. Ao fazer isso, Adriana Falcão constrói uma escrita performática, tal qual a explica Ravetti:

A escrita performática contribui ao descondicionalamento da percepção de representações: desenha ficções de conexões outras que as que se reconhecem como habituais e, nelas, o espaço e o tempo entram em outros entrelaçamentos – transespaciais e transsubjetivos -, funcionam no sentido de tornar irrelevantes por reducionistas os limites culturais tradicionais que subsistem sempre fixando os limites do possível para os indivíduos; descobre processos de subjetivação como inclusão/exclusão em dicções que se compõem como lutas entre vocabulários estabelecidos; e experimenta com a língua em processos de ensaio e de contaminação (RAVETTI, 2002, p. 34).

A autora contribui, através de sua escritura, para o “descondicionamento da percepção das representações” já legitimadas, pois desenha novas ficções e conexões, entrelaçadas a um espaço e tempo que as transforma e transgride no momento em que realiza sua performance; torna reducionistas todos os limites culturais que procuram se fixar como possíveis para os indivíduos; cria um modo de escrever próprio, que propõe um novo modo de perceber a língua portuguesa, colocando-a em processo de ensaio e mesmo de performatização.

A escrita performática/ performativa está nas bases da constituição dos cenários nacionais (a formação das nações modernas), e nos gestos de dotar de determinados sentidos políticos e culturais os sucessos cotidianos, para convertê-los em verdadeiros acontecimentos da vida. Está, também, nos fundamentos de sociedades possíveis, organizadas com bases plurais e consensuais (RAVETTI, 2002, p. 34-35).

É isso o que faz Adriana Falcão, pois sua escrita surge em um momento de busca de uma constituição nova para o cenário nacional. Além de aparecer nos primeiros anos de um novo século, suas produções começam a ganhar voz no mesmo período em que o país renova suas esperanças para a construção de mais igualdade e desenvolvimento econômico e social e, embora não trate dessas questões diretamente em seu romance, não deixa de criar uma nova e feliz maneira para se viver a vida, mesmo que seja na ficção.

A fantasia, no romance, mantém forte relação com a realidade. É desse modo que a autora aproveita a ideia de outra personagem para refletir sobre o comportamento interpessoal:

Seu Erudito ficou desconfiado com tanta gentileza.

Ninguém faz dois favores de lá para cá, sem favor de cá para lá, nos dias de hoje. (Vai ver era por isso que ele preferia os personagens. Quanta descrença no ser humano.) (FALCÃO, 2002, p. 80).

Em outro momento da narrativa, é pela fala dessa mesma personagem que traz à discussão a questão do autoritarismo:

O cabeça-dura ainda tentou explicar para a filha os motivos da sua exigência, contando histórias de traições, mulheres abandonadas, sozinhas, enganadas, dramalhões, ‘é melhor perder logo um marido que não presta do que passar a vida enganada com ele’.

Como não adiantou argumentar, apelou para o berro:

- Não vai não senhora. Você vai ficar e tenho dito e pronto. (FALCÃO, 2002, p. 41-42).

Seu Erudito, personagem caracterizada como culta, é também autoritária. Adriana Falcão utiliza, ao caracterizá-lo assim, a estratégia do antiexemplo, como afirma Gregório:

Em seu projeto de escritura, Adriana Falcão objetiva fazer com que o seu leitor reflita sobre esses problemas e reaja diante de situações manipuladoras, que promovem a alienação. É preciso despertá-lo, a fim de que ele perceba a importância de ir à luta, de construir seus próprios caminhos, de rejeitar o autoritarismo em qualquer instância, da familiar à institucional. Quanto à aversão ao autoritarismo, a autora utiliza a estratégia do antiexemplo, caracterizando o personagem Erudito (pai de Aventura e avô de Luna Clara) como sendo culto e autoritário (GREGÓRIO, 2007, p. 04).

Para Ravetti (2002), podem ser observados dois tipos de atos performativos: os ilocutórios e os paródicos. Os primeiros são, ao contrário dos segundos, considerados sérios, dirigidos e conscientes, sem importar que sejam públicos ou privados. Segundo essa autora, “esses dois tipos de atos performativos possuem um alto valor de eficiência para encontrar e assinalar pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos.” (RAVETTI, 2002, p. 33).

Assim sendo, pode-se afirmar que Adriana Falcão utiliza esses dois tipos de atos performativos em sua escritura. Até o momento, foram observados os atos ilocutórios, pois questionam e subvertem ideias de uma forma mais séria, dirigida. A partir desse ponto, serão observados os atos performativos paródicos, os quais permitem não só o questionamento, mas também a transformação de situações e comportamentos.

O romance também discute a questão da solidão, cada vez mais comum nos dias atuais. A personagem que melhor representa essa cultura é Noctâmbulo. Ele vive só, sem amigos,

vendo diariamente a felicidade dos Apolos, a qual tenta acabar de qualquer modo. Apesar de viver em Desatino do Sul, cidade que está em festa há treze anos, a cada dia ele aumenta sua infelicidade e solidão.

A única pessoa da cidade que não gostava da festa, pelo contrário, era o dono do pedaço que não pertencia aos Apolos e, portanto, não era festa, era nada.

Explica-se. (Na cabeça dele.)

Noctâmbulo (esse era seu nome) tinha um pedaço de terra e se achava muito importante por isso. Mas, enquanto o terreno de Apolo Dez e Madrugada vivia feliz, o dele, que era dez vezes maior, vivia triste. (Dez vezes mais triste, se poderia dizer, se tristeza se contasse em quilômetros quadrados.)

Antes de Apolo Onze nascer e de começar a festa que tomou conta da cidade, Noctâmbulo contava com a população toda só para ele, não sei quantas mãos para servir de mão de obra.

Depois que a festa começou, o povo descobriu que podia trabalhar por conta própria e se divertir, além de tudo.

Foi assim que ele perdeu, de uma vez só, todos os funcionários disponíveis no mercado.

Deixou de ser o dono do pedaço e passou a ser “o vizinho” somente.

Sentiu-se desimportante. Só. Abandonado. (FALCÃO, 2002, p. 22-23)

É nesse momento que a autora faz pensar N situações manipuladoras que surgem cotidianamente. “Nas sociedades civilizadas o homem necessita permanentemente da cooperação e assistência de muitos outros homens; no entanto, toda a sua vida não chega senão para cultivar um número muito restrito de amizades.” (SMITH, 1979, p. 13). Mas o caso de Noctâmbulo é ainda mais difícil. Ele não consegue fazer uma amizade sequer. Um sujeito que vive só, em uma solidão cada dia maior, se deve ao fato de ele não se preocupar com o Outro. Esse comportamento passa a ser repensado a partir do momento em que nos deparamos com essa figura, de um sujeito rancoroso e mal.

Em todos os outros tipos de animais, a espécie, ao atingir a maturidade, torna-se inteiramente independente e na situação natural não precisa da assistência de qualquer outro ser vivo. Mas o homem necessita sempre da ajuda dos seus semelhantes e não pode esperar que estes lhe deem por mera bondade. Ser-lhe-á mais fácil consegui-la se puder explorar a seu favor o amor-próprio dos outros e lhes puder demonstrar que têm vantagem em fazer por ele aquilo que lhes é pedido. É isto que acontece quando uma pessoa propõe a outras qualquer negócio. Dê-me o que quero, e terá aquilo que deseja; eis o significado de todas as propostas. É assim que obtemos uns dos outros a grande maioria dos serviços de que necessitamos (SMITH, 1979, p. 13-14).

A autora parece compartilhar das ideias defendidas por Adam Smith, o criador da economia política, mas o faz de uma maneira simples e sutil. É como se ela fizesse pensar

a necessidade que o homem tem da ajuda de outros homens. No entanto, não o faz de modo condescendente nem perde a sofisticação de sua escritura. Noctâmbulo não reconhece essa necessidade humana e por isso perde sua importância como sujeito partícipe de uma sociedade. Ele não consegue mostrar aos seus empregados que há também vantagens para estes no trabalho que realizam em suas terras. Isso faz com que perca “todos os funcionários disponíveis no mercado” para a família Apolo. Torna-se “vizinho” apenas e acaba por sentir-se “desimportante”, “só”, “abandonado”.

Desse modo, Noctâmbulo tinha que passar as madrugadas perambulando por dentro de casa, escutando de longe aquela felicidade sem fim ao seu lado, e como isso era triste.

Foi ficando cada vez mais sozinho e enfurecido, ele e aquele pedaço de terra que não servia para nada a não ser para olhar para ela.

Descobrir um plano infalível para acabar de vez com aquela festa passou a ser a razão da sua existência. (FALCÃO, 2002, p. 24).

Se observarmos atentamente o que aparece nas entrelinhas do texto, pode-se perceber que Adriana Falcão discute também, através da personagem, a questão do mercado e das relações de trabalho. Como afirma Adam Smith (1979), a divisão do trabalho parece ter provocado o desenvolvimento da produtividade e o aumento da destreza e do discernimento. Foi, segundo o mesmo autor, essa mesma divisão que permitiu a multiplicação de diferentes atividades humanas, as quais permitem que o bem-estar se estenda a uma parte maior da sociedade, desde que esta seja bem governada.

Qualquer trabalhador pode dispor de uma quantidade do seu trabalho maior do que aquela de que efetivamente tem necessidade; e, como todos os outros trabalhadores estão nas mesmas condições, pode assim trocar uma grande quantidade da sua produção por igual quantidade de mercadorias produzidas por outros. Cada trabalhador fornece às outras pessoas aquilo de que elas necessitam e estas pagam-lhe do mesmo modo. Difunde-se assim em todas as camadas da sociedade uma abundância geral (SMITH, 1979, p. 11).

É como se as condições de trabalho propiciadas aos empregados por Noctâmbulo não lhes permitissem esse bem-estar, de que fala Smith, que deveria ser obtido pela divisão do trabalho. Não havia de sua parte, enquanto empregador, um bom governo, o que fez os seus empregados irem à procura de uma melhor maneira de viver, encontrando-a na festa de Apolo Onze. O povo, antes obediente e condicionado, subverte-se ao criar um modo para trabalhar e se divertir ao mesmo tempo. O poder homogeneizador é, então, deposto. Como na realidade, isso não agrada ao mandante, que faz tudo para prejudicar quem o incomoda.

O que se sabe com certeza é que tudo que pode ser feito para acabar com uma festa, Noctâmbulo fez, pode apostar. Rogou praga, jogou pedra, acendeu vela, fez abaixo-assinado só com a sua assinatura, fez intriga, cara feia, desaforo, até que foi ao juiz reclamar do barulho e exigir uma solução.

O juiz foi averiguar, afinal era sua função, mas se divertiu tanto que terminou ficando lá. (Virou presidente do júri dos concursos de dança que aconteciam três vezes por dia e se sentia muito mais realizado profissionalmente do que antes.) (FALCÃO, 2002, p. 23-24).

De uma forma bem humorada, Adriana Falcão discute questões que envolvem o sujeito pós-moderno. Além disso, desconstrói a ideia da rigidez da lei, aliando-a à felicidade, quando transforma um juiz de Direito em presidente de júri de dança. Porém, essas não são as únicas transformações acontecidas em Desatino do Sul, uma cidade que vivia em uma festa que não acabava nunca.

Uma festa que nunca acabava tinha muitas vantagens, mas dava muito trabalho, coisa que também significa vantagem lá no mundo dos negócios.

A população passou a viver em função da festa.

Resolveram se dividir em turnos.

Uns festejavam de manhã, trabalhavam à tarde e dormiam à noite, outros preferiam as noites para a dança, outros não dispensavam um cochilo depois do almoço. Tudo arrumado de modo que sempre houvesse gente descansando, gente festejando e gente trabalhando, pois uma festa daquelas dava trabalho demais e ninguém ali sabia, até então, que trabalho também podia ser divertimento.

Era tanto convidado que acabou se tornando obrigatória a presença de garçons para servir aquele pessoal todo. Olha aí. Não sei quantos novos empregos.

Todos os cantadores que existiam na cidade ainda eram poucos para tamanha exigência de música.

Para os sapateiros não faltava serviço, pois se tem coisa que acaba sapato é esse negócio de dançar em festa. (FALCÃO, 2002, p. 21).

Foi a necessidade de sustentar-se e defender-se que propiciaram o surgimento de diferentes talentos e capacidades entre os homens. Do contrário, cada indivíduo teria que produzir tudo o que necessitasse.

É portanto a certeza de poder trocar o excedente da sua produção, depois de satisfeita as suas necessidades, pelo excedente da produção dos outros homens que leva cada homem a dedicar-se a uma única tarefa e a desenvolver e aperfeiçoar qualquer talento ou habilidade que possua para um tipo de atividade (SMITH, 1979, p. 14).

É exatamente isso o que acontece em Desatino do Sul. Não falta o que fazer para os mais variados talentos e habilidades humanas, sejam quais forem: garçons, cantadores, sapateiros, criadores de galinhas etc. Vê-se, portanto, que Adriana Falcão traz para o romance as questões discutidas pela Economia, as quais atuam diretamente na vida de qualquer participante de uma sociedade, seja ela real ou fictícia.

Mas, a autora não apresenta esse modelo de economia de uma forma tão “normal”. O que ela faz, na verdade, é subverter a divisão do trabalho, ao colocá-la apenas em função de uma festa, sem que haja interesse algum em produzir qualquer riqueza para a nação. O único interesse verdadeiro em todos os trabalhos realizados para que essa festa permaneça é a vontade de ser feliz. Desse modo, uma tabela que orientasse o “dever” de cada cidadão de Desatino do Sul poderia ser assim organizada:

### **DIVISÃO DOS DEVERES EM DESATINO DO SUL**

<b>TURNOS GRUPOS</b>	<b>MANHÃ</b>	<b>TARDE</b>	<b>NOITE</b>
<b>G1</b>	FESTEJAR	TRABALHAR	DORMIR
<b>G2</b>	TRABALHAR	DORMIR	FESTEJAR
<b>G3</b>	DORMIR	FESTEJAR	TRABALHAR

Johan Huizinga, em seu livro *Homo Ludens* (2007), afirma que a festa mantém uma estreita relação com o jogo, pois como este, simboliza a eliminação das práticas diárias.

Existem entre a festa e o jogo, naturalmente, as mais estreitas relações. Ambos implicam uma eliminação da vida cotidiana. Em ambos predominam a alegria, embora não necessariamente, pois também a festa pode ser séria. Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade. Em resumo, a festa e o jogo têm em comuns suas características principais. O modo íntimo de união de ambos parece poder encontrar-se na dança (HUIZINGA, 2007, p. 25).

A festa de Desatino do Sul foge a esse “modelo” apresentado pelo autor, pois ela não elimina o cotidiano, pelo contrário, é o próprio. A autora subverte a própria ideia de festa com uma festa, uma vez que esta não segue o padrão convencional. De uma maneira muito sutil, a divisão do trabalho é também subvertida, pois as pessoas se dividem em turnos para festejar e não só para trabalhar. No entanto, a festa de Apolo Onze é permeada pela música e pela dança, a qual é, segundo Huizinga, o que mais aproxima a festa do jogo. Ou seja, a comemoração pelo nascimento do filho de Apolo Dez e Madrugada obedece a uma necessária organização e ainda

permite que a felicidade desejada esteja presente diariamente, manifestando-se pela celebração.

Como afirma Huizinga (2007, p. 25), “a festa é acompanhada, em toda sua duração, por banquetes, festins e toda a espécie de extravagâncias”. Nesse aspecto, não é diferente o que acontece em Desatino do Sul:

Os criadores de galinha ganhavam muito dinheiro: não sei quantos ovos para se fazer os doces, não sei quanto de miúdo, mais não sei quantos galetos.

A mulher do cachorro-quente vendia uma média de duzentos por dia, o que no final do mês dava uns seis mil e bastante.

O vendedor de amendoim quase não dava conta dos pedidos, quem não gosta de um amendoinzinho para acompanhar a besteira? (FALCÃO, 2002, p. 21).

Uma festa que nunca acaba consegue, além de gerar empregos, criar novas oportunidades de crescimento para negócios já desenvolvidos:

A cidade inteira vivia da festa.

O fornecedor de bebidas, o velhinho da confeitaria, a dona da butique, os floristas e, principalmente, os solteiros, as viúvas e os abandonados.

Dona Remédios da farmácia, por exemplo, passou a vender mais de quarenta saís de fruta por dia, além de uma quantidade enorme de xarope para o fígado, quadruplicando assim o seu faturamento.

Como ninguém tinha motivo para chorar nunca, o fabricante de lenços resolveu lançar uma coleção especial de lenços com motivos festivos, que servissem para se usar nos cabelos, amarrar no pescoço ou enxugar o suor da dama, depois de uma música mais alegre. (FALCÃO, 2002, p. 21-22).

A autora joga, nesse momento com a lei da oferta e da procura, ao realçar o faturamento da dona da farmácia, com a venda de sal de frutas e xarope, e a logística do fabricante de lenços, que percebe na festa uma nova demanda para sua produção.

Porém, a economia não é a única subvertida por essa festa. A escola também sofre alterações:

O professor de matemática, entre uma balada e outra, ia ensinado uma conta, uma fração, uma raiz quadrada ou uma equação para um ou outro interessado.

O professor de filosofia filosofava que “a única certeza que temos é a nossa ignorância” e tentava aprender novos passos de dança.

A professora de história ensinava a história do mundo para as crianças dormirem à noite, quando a festa sempre esquentava e, no dia seguinte, o professor de geografia tinha que explicar, coisa por coisa, onde ficavam a África, a Europa, a América, o deserto, o mar, os rios. Durante a explicação, tocava ora guitarra, ora trombone, ora pandeiro, por isso às vezes não dava para entender o que ele dizia direito. Devido a esse problema, algumas pessoas

em Desatino do Sul passaram anos acreditando que ali era o Deserto do Saara, por causa do clima sempre seco, enquanto outras juravam que estavam no Paraíso, haja vista a felicidade em exagero (FALCÃO, 2002, p. 22).

As aulas, como se leu, acontecem durante a festa, o que foge aos padrões conhecidos. Como se sabe, a escola surgiu com o objetivo principal de consolidar a política e a ideologia burguesas, como afirmam Lajolo e Zilberman:

A segunda instituição convocada para colaborar para a solidificação política e ideológica da burguesia é a escola. Tendo sido facultativa, e mesmo dispensável até o século XVIII, a escolarização converte-se aos poucos na atividade compulsória das crianças, bem como a frequência às salas de aula, seu destino natural.

Essa obrigatoriedade se justificava com uma lógica digna de nota: postulados a fragilidade e o despreparo dos pequenos, urgia equipá-los para o enfrentamento maduro do mundo. Como a família, a escola se qualifica como espaço de mediação entre a criança e a sociedade, o que mostra a complementaridade entre essas instituições e a neutralização do conflito possível entre elas (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p. 17).

A frequência às aulas passa a ser compreendida como uma atividade natural da criança, pois é na escola que ela se prepara para enfrentar, de maneira mais consciente, o mundo. A festa comemorativa do nascimento de Apolo Onze descentraliza esse lugar “sagrado” de aprendizagens. As aulas deixam o encaixotamento provocado pelas paredes da sala e passeiam pela festa, em uma mistura de dever e prazer, pois assim era possível cumprir o dever de assistir às aulas e o prazer de se divertir, ao mesmo tempo. O mesmo acontece com os professores que, além de cumprir seu dever de ensinar, ainda conseguem se divertir.

A autora cria uma cidade utópica, na qual tudo se coaduna: pessoas, trabalho, escola e felicidade. Ela constrói na fantasia um desejo existente na realidade, ao desconstruir o que compreendemos como um real impossível de ser alcançado. A insinuação pessoal de um mundo diferente, transformado, perpassa toda a escritura do romance, chegando a caracterizar o estilo da autora.

Ainda orientado pela relação entre a fantasia e a realidade, o romance traz à discussão o comportamento desumano causado pelas guerras.

Lá pelo milésimo dia, Doravante, Equinócio e a chuva enfim compreenderam que não ia ser tão fácil assim sua aventura.

Foi quando eles chegaram num lugar que estava em guerra.

Era lança, flecha, fuzil, bomba, todo tipo de ignorância, não sei quantas centenas de mortos, não sei quantos milhares de feridos.

O exército dos Cretinos disputava com o exército dos Idiotas um trechinho de

terra que não servia para nada, a não ser como desculpa.

- Esse pedaço é nosso! – urravam os Cretinos.

- Isso é o que nós vamos ver! – rugiam os Idiotas.

O motivo real da briga, é evidente, era mostrar quem era mais forte. (FALCÃO, 2002, p.140-141).

Mais uma vez a autora critica atitudes e acontecimentos. Sua avaliação é ainda mais realçada pelos nomes dados aos exércitos que estão em guerra: “Cretinos” e “Idiotas”. Estes utilizam “todo tipo de ignorância” para justificar algo tão estúpido: “mostrar quem era mais forte”. Para Huizinga, uma vez que se trate de uma esfera de pensamento primitivo – que considera divinos o acaso, o destino, a competição e o jogo – o lúdico encontra na guerra uma expressão mais imediata, pois é também abrangida por essa concepção. É como se a guerra desse uma prova de valor sagrado, seja pela vitória ou pela derrota. No romance essa prova chega da forma mais inusitada: cai um raio. Ninguém vence. Desse modo as terras são finalmente divididas e cada povo pode deixar a briga e ir trabalhar de verdade. A vitória de um dos povos faria parecer que sua causa era justa. Poderíamos entender esse raio como uma resposta sobre essa guerra: ambos estão errados e devem interromper suas ações imediatamente.

Mais uma vez foi uma coincidência do destino que resolveu a questão.

A solução caiu do céu na forma de um raio gigantesco que abriu uma enorme fenda no chão e estava tudo resolvido.

Da fenda para cá era do Exército dos Cretinos, da fenda para lá era do Exército dos Idiotas e acabou-se a briga.

Quem quisesse mostrar para os outros como era forte que fosse trabalhar pesado. (FALCÃO, 2002, p. 141).

Huizinga afirma que “chamar ‘jogo’ à guerra é um hábito tão antigo como a própria existência dessas duas palavras.” (2007, p. 101). Porém, segundo o mesmo autor, usar uma palavra por outra não significa criar uma metáfora, pois é provável que cada cultura haja determinado por sua linguagem o que se compreende por jogo e por combate. Às vezes, as duas ideias parecem inseparáveis, por isso “podemos considerar a luta como a forma de jogo mais intensa e enérgica, e ao mesmo tempo a mais óbvia e mais primitiva.” (HUIZINGA, 2007, p. 101). Mas esse caráter lúdico da guerra só existe como função cultural quando seus participantes consideram-se com direitos iguais.

Até há bem pouco tempo o “direito das nações” era geralmente considerado como constituindo um sistema de limitações desse tipo, por reconhecer o ideal de uma comunidade humana com direitos iguais para todos, distinguindo expressamente entre o estado de guerra (pelo fato de declarar esta) e a paz, de um lado, e de outro, a violência criminoso. Foi a teoria da “guerra total” que

veio eliminar a função cultural da guerra, fazendo desaparecer dela os últimos vestígios do elemento lúdico (HUIZINGA, 2007, p. 102).

Pode-se perguntar, então, até que ponto a guerra pode ser considerada pela sociedade como uma função agonística. O certo é que muitos combates, desde seu início, apresentam claramente um caráter não-agonístico.

Além disso, os objetivos políticos da guerra também se situam fora do âmbito da competição propriamente dita: a conquista, a subjugação ou dominação de outro povo. O elemento agonístico só se torna operante a partir do momento em que as nações em guerra se consideram reciprocamente como antagonistas lutando por alguma coisa a que cada uma delas pensa ter direito. Esta convicção está quase sempre presente, embora, muitas vezes, sirva apenas de pretexto. (HUIZINGA, 2007, p. 102-103).

É assim que agem os Cretinos e os Idiotas. O trecho de terra que disputavam com a convicção de que tinham direito a ela, na verdade, servia para esses povos apenas como pretexto para continuarem a luta. Uma luta que não levava a nada de bom, pois estavam apenas morrendo ou se ferindo. Percebe-se entre a autora e o estudioso uma concordância no que se refere à guerra, sendo corroborada pelo que ele afirma a seguir:

Mesmo que os estadistas que preparam a guerra considerem esta uma questão de poder político, na grande maioria dos casos, os verdadeiros motivos podem ser encontrados menos nas “necessidades” da expansão econômica etc., do que no orgulho e no desejo de glória, de prestígio e de todas as pompas da superioridade (HUIZINGA, 2007, p. 103).

Ou seja, “o motivo real da briga, é evidente, era mostrar quem era mais forte”.

Adriana Falcão, ao criticar o comportamento desumano trazido pela guerra, parece reconhecê-la tal qual Huizinga: como um elemento não-agonístico. Portanto, a guerra de que trata o romance não é um jogo, mas uma forma de pôr em debate a colonização, a subjugação ou dominação de povos. Embora essa guerra apareça no romance de maneira sutil e mesmo engraçada (considerando-se os nomes dados aos povos em luta), não deve passar despercebida nem deixar de ser pensada e discutida pelos seus leitores, como um intertexto com a história. No momento em que a autora nomeia como Cretinos e Idiotas os inimigos em guerra, ela a ridiculariza e carnaliza, em termos bakhtinianos, e expõe sua própria opinião a respeito da situação. Desse modo, sua subjetividade se torna pública e contribui para o desposicionamento da guerra, destrói o ritmo marcial, desconstrói a ordem do discurso de poder e do serviço militar, em face da utopia da festa e do trabalho e dos corpos de prazer e gozo.

Assim é em todo o romance. A autora sempre expõe sua opinião pelo viés da ficção, fazendo-a agir, dando-lhe vida e sentido, experimentando a linguagem e realizando uma verdadeira performance.

Tal como eu a entendo, PERFORMANCE não é mediação, senão ato, não é representação, é ação, então, podemos imaginar que experimentar a performance na escrita traz consequências para quem a escreve: à personalização do conteúdo corresponde um discurso que nunca pode simplesmente seguir modelos pré-estabelecidos. Para quem lê, a escrita performática, às vezes, é percebida como um dialeto barroco, idioleto, hermético por sua imanência e por fazer parte de ritos pessoais. Trata-se de uma prática de pensamento arriscado, tanto para quem se aventura em seu <<em-si>> como para quem aproveita experiências comuns e públicas e as vive como próprias, tornando-se um laboratório exposto ao pessoal, do social e até do histórico e da tradição (RAVETTI, 2002, p. 35).

Como se pôde notar através da leitura realizada até aqui, o discurso de Adriana Falcão não segue o modelo pré-estabelecido, não é convencional. É possível que sua escrita seja entendida como um idioleto, mas não será negada sua autenticidade. A autora se arrisca, se aventura, aproveita experiências, performando tudo o que é pessoal, social, histórico e tradicional.

Não se afirmará aqui que a escritura de Adriana falcão compõe a literatura escrita por mulheres, tal qual apresenta Graciela Ravetti (2002). O que se procurou mostrar, até agora, é que a autora possui uma escrita performática, pois transgride as práticas comumente utilizadas na produção literária infanto-juvenil no Brasil. Essa escrita ultrapassa o habitual, cria espaços e tempos que atuam na narrativa, vai além do que se considera possível, luta com a linguagem, transforma o vocabulário e experimenta tudo o que a língua portuguesa oferece através de inusitados processos. Além disso, desconstrói e reconstrói o arquivo sacralizado da história, da literatura e da língua, transformando-os em novos discursos e possibilidades. Assim, se revela como o novo, o mais atual, criando uma nova maneira de dizer e de fazer, realizando o que podemos caracterizar de narrativa performática.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jacques Derrida diz que “a possibilidade de limites de um gênero encontra-se sempre já solapada pela impossibilidade de se manter aqueles mesmos limites”. Isso acontece porque os limites existem para serem ultrapassados, transgredidos, transformados.

Assim é também com o arquivo. Ele existe para inscrever toda a produção realizada dentro das mais variadas áreas. Seus limites já previamente estabelecidos ali estão para serem, como quaisquer outros, ultrapassados. E isso é possível quando ocorre a ampliação do repertório, o que modifica tudo o que havia sido institucionalizado.

O começo e o comando inicialmente determinados são movidos conforme a intenção do transgressor. Quando se trata de Literatura, as transformações são realizadas a partir do repertório do autor, fato que incide diretamente no repertório do leitor. Mas há, também, autores que transgridem esse repertório, criando a chamada transescritura. É o caso de Adriana Falcão, como pôde-se ler no estudo por hora concluído, mas não conclusivo. Neste, procurou-se evidenciar as particularidades percebidas em sua escritura, as quais possuem um caráter performático. Com o objetivo de investigar os processos narrativos que compõem o romance, o estudo foi dividido em três partes distintas, mas que se complementam.

A primeira parte, que analisa a nomeação das personagens, discutiu a complexidade que envolve essa questão. Foi analisado o processo de elaboração desses nomes, considerando-se sua origem e seu deslocamento do lugar comum. “Nomes são gaiolas”, escreveu Rubem Alves. Se assim compreendermos o nome próprio e, conseqüentemente, o nome das personagens, poderemos então perceber que Adriana Falcão abriu essas gaiolas e permitiu que os sentidos ali aprisionados fossem libertos para significar várias outras coisas, para poderem voar livres.

Através de sua nomeação de personagens, a autora desconstrói o comum, reelabora um arquivo há muito institucionalizado e cria uma nova maneira de nomear. Desse modo, topônimos e antropônimos dão origem a uma espécie de nova teoria de nomeação de personagens na literatura infanto-juvenil. Assim, os nomes também atuam na narrativa.

A segunda parte do estudo, dedicada à análise do transarquivo, faz perceber a forte influência que a mitologia grega exerce até os dias atuais. Porém, essa mitologia surge no romance também de maneira transformada. Esse arquivo é, então, misturado ao arquivo da cultura popular, fazendo surgir e ressurgir novos e velhos mitos. O destino dos personagens vira um verdadeiro desatino, de norte a sul do espaço no romance. Assim como os destinos de todas as personagens, os gêneros textuais também se misturam no romance – trata-se de

linguagem cinematográfica e televisiva, mapas, legendas, música, jogral, cartaz, bilhete, cartão de visitas, jaculatórias.

Essa mistura dá origem ao transgênero, que se realiza através da performance. A partir desta, a autora vira também feiticeira, no melhor sentido do termo, pois mistura as palavras, as imagens, os reflexos, transformando o real, enfeitando nossas cabeças e encantando seus leitores com uma bela e nova história, cuja origem está no “velho” arquivo da humanidade.

A última parte, que analisou o romance enquanto uma narrativa performática, considerou o conceito elaborado por Graciela Ravetti. Pôde-se então perceber que Adriana cria uma assinatura plural, ou seja, seu discurso surge como se fossem vários discursos, expressando as variadas angústias, ideias e ideologias do homem pós-moderno. Aliado a isso, a arte do ilustrador acompanha a escritura da autora. Duas linguagens distintas, que se complementam em uma só assinatura, plural, floral, ramificada.

O jogo textual de Adriana Falcão parte da performance que combina diversos aspectos de sua personalidade. Sua linguagem é idiossincrática e a gestualidade que apresenta no romance depende dessas idiossincrasias. A vida manifesta-se de imediato em seu texto. Isso permite que o *performer*-narrador tenha a liberdade de organizar seu espetáculo.

A autora aparece junto às personagens e ao narrador como uma conquistadora do mundo, convidando seus leitores para uma viagem ao infinito. Assim, torna-se autora, atriz, *performer*, “tudojuntodeumavez”. A *performer*-escritora joga com suas leituras particulares e obsessões, solicitando a participação dos espectadores-leitores, que colam e montam esse jogo através de seu repertório, aliado ao arquivo apresentado no romance. Tudo atua no romance: nomes de personagens, espaços ficcionais, a História, a Língua, as Artes em geral.

Os múltiplos e variados objetos que compõem o romance – desenhos, fotografias, referências e citações – entram em um texto inconstante e dão a impressão da constante progressão do *performer*, o qual ultrapassa todos os obstáculos e transgide todos os limites impostos. Essa heterogeneidade de objetos, que parecem formar uma espécie de mosaico ou caleidoscópio, chama a atenção para a autora, a qual se apresenta como uma exploradora do maravilhoso, genitora de uma particular maneira de escrever. E isso pode ser percebido também em suas outras produções, cujo estudo ficará para uma outra etapa.

Adriana Falcão, ao escrever o romance *Luna Clara e Apolo Onze*, parece sonhar de olhos abertos. Seu sonho parece ser como o Livro, no sentido que Mallarmé dá ao termo; é como uma função particular da intertextualidade, a qual pode ser considerada autorreferencial e extra referencial ao mesmo tempo. Esse sonho pode ser, ainda, um ato político, do qual fala Pedro Bandeira: “É político quando tentamos fazer alguma coisa para o futuro!”. O ato de escrever não pode ser realizado sem significar o que realiza, conforme afirma Jacques Rancière: “o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação”.

Escrever é sensibilizar ainda mais os sonhos, tornando-os realidade, mesmo que seja em uma realidade fantástica, restrita, escrita. Assim, o conceito de escrita deve estar associado ao comunitário. A performance é então subentendida na construção de um grande Livro, criado a partir de um conhecimento poético do mundo, o qual é fundado no arquivo até então produzido pelo Homem. O texto performado apresenta-se como uma performance do prazer e do gozo, propelindo o fazer cognitivo diante do texto. Isso permite que o texto seja conhecido por erupção, por ataque-assalto ou mesmo por penetração.

O jogo textual criado pela autora apresenta-se como uma descontinuidade constante do texto e do eu do *performer*, pois passa frequentemente, de um nível de intensidade para outro. O texto promove a indeterminação de seu sentido definitivo. Ao expor a multiplicidade e a indeterminação em seu texto, a autora cria um sistema particular de relações que envolve texto, metatexto e paratexto. Por exemplo: a narração e um comentário dessa narração – “Na primeira vez ela desejou manhãs. (Sempre sofreu de insônia, a pobre da Madrugada, talvez por causa do nome, ou vice-versa.)” (FALCÃO, 2002, p. 19); ou o discurso narrativo acompanhado de imagens – fotografias, desenhos, mapas etc., conforme análise do terceiro capítulo. Esses elementos, que pertencem ao mundo do autor, passam pelo mundo do narrador e penetram no mundo do leitor. Eles criam uma cartografia que permite marcar o momento em que se olha, destituindo o corpo de uma sacralização que na verdade não existe. Essa cartografia, no romance, ainda recebe contribuições de outras vozes e traços, reforçando a ideia da assinatura que se mostra plural.

Poder-se-ia afirmar que Adriana Falcão concebe a teoria do “camaleonismo”, pois recusa constantemente a estabilidade que poderia identificar definitivamente sua obra. O romance mistura vários gêneros e variadas linguagens escriturais, colocando-se no limiar das diversas classificações bibliográficas existentes, embora seja, antes de qualquer coisa, um romance infanto-juvenil pós-moderno de alta categoria literária.

O jogo escritural de Adriana Falcão está fundamentado não só na intensiva variação vivida pelo mundo, como também no manejo que ela faz da intertextualidade, modificando o arquivo, ampliando o repertório, performando nomes, espaços e ações, construindo sua transescritura.

Através da performance, a autora consegue enfatizar as microestruturas das linguagens que utiliza em sua escritura, as quais ressaltam suas próprias construções. Os modelos literários são mimetizados, o que permite que o texto manifeste sua ludicidade e o jogador, que é também escritor, nele se destaque de modo simbólico, aparecendo como instrumento e elemento da narrativa, como performador e voz simbólica. Assim, a autora torna-se uma espécie de *scriptor ludens*, pois estrutura e comunica suas mensagens através do jogo.

O leitor, por sua vez, embebido pela ludicidade do texto, torna-se um *lector ludens*, também atuando na narrativa. Os arquivos vão sendo revirados e reinventados à medida que a

leitura é realizada. Levados pela escritura, nós leitores penetramos na narrativa e transitamos entre um Desatino e outro. Vemos os acontecimentos simultaneamente, querendo por vezes modificar o tempo na narrativa, indo e voltando, na vã tentativa de organizar os fatos de maneira linear. Mas essa história não pode ser contada linearmente. Ela é quase real, pois se inscreve em um vaivém constante. Cada capítulo nos faz desorganizar o que achávamos estar já organizado em nosso entendimento. E isso é fascinante.

O texto traz várias inovações: quando não se inscreve, se mostra. Quando conseguimos enxergar o que o texto não diz, mas sugere, percebemos a autora enquanto uma jogadora de alta categoria. Sua performance é de mestre, com jogadas limpas e sem blefes, em uma dimensão ética do escrever e do ler, realizada entre escritor e leitor.

Assim sendo, este estudo receberá uma vírgula, para que seja pausado, uma vez que o ponto final não deve ainda ser colocado, pois proibiria a continuação do prazer que hora é sentido. Há ainda muito o que dizer, descobrir e fazer. “Muito é quando os dedos da mão não são suficientes” (Adriana Falcão). Como não é suficiente o que se escreveu até agora. Esperemos, então, o momento de poder começar a contar os dedos da outra mão.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. O caminho dos livros: da biblioteca à comunidade. In: AGUIAR, Vera Maria Teixeira; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. (Orgs.). **Territórios da leitura: da literatura aos leitores**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2006.

ALBERGARIA, Lino. **Um outro Marco Pólo**. São Paulo: Melhoramentos, 1989. (Série Biblioteca Juvenil).

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: inferno**. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora. 34, 1998.

ALVES, Rubem. **Lições de feitiçaria**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução e apresentação: Marcus Vinicius Mazzari. Posfácio de Flávio de Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BETTELHEIN, Bruno. La función psicológica del cuento. In: **Hojas de ACLIJ**. Colômbia: Asociacion Colombiana para el libro infantil y juvenil, septiembre de 1990.

BLOOM, Harold. **Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades: Primavera**. Volume 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Volume 2. São Paulo: Globo, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1990. Volume 3.

CADERMATORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho

Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

COMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, S.d.

COSTA, Carolina. O bom livro infantil: escritores e ilustradores comentam os atributos – e os pecados – do ramo. In: **Revista Língua Portuguesa**. São Paulo: Escala Educacional Ano 3, n. 32, junho de 2008.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). **A trama do arquivo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Estabelecido por Bernardo Rieux. Realização de Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 2005.

DERRIDA, Jacques. . **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983. **Fascículo Dante Alighieri** – vida e obra. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

FALCÃO, Adriana. **Luna Clara e Apolo Onze**. Ilustrações de José Carlos Lollo. São Paulo: Moderna, 2002.

FONSECA, Tânia Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes. (Orgs.). **Cartografias e Devires**: a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad.: Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção Ensino Superior).

FRANZ, Marie-Louise Von. **A interpretação dos contos de fada**. Trad.: Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

GREGÓRIO, Anete Mariza Torres Di. “Estratégias linguístico-discursivas na obra de Adriana Falcão: o amálgama da linguagem e narrativa”. Disponível em: <[http:// www.filologia.org.br](http://www.filologia.org.br)> Acesso em: 18 de fevereiro de 2007.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução, introdução e notas por Jaime Bruna. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LAJOLO, Marisa. & ZILBERMAN, Regina. Escrever para crianças e fazer literatura. In: **Literatura infantil brasileira**: história e estórias. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. (Coleção TRANS).

LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia**. 32.ed. – São Paulo: Brasiliense, 1995.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. 12 ed. São Paulo: Brasiliense, S.d.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**: Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. 3.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MOKARZEL, Marisa. Primeiro foi a imagem... In: **Revista Releitura**, n. 0 – Belo Horizonte, Agosto/Setembro de 1991.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Monteiro Lobato: para uma causa libertária, uma literatura revolucionária. In: **Revista Releitura**. n. 08. – Belo Horizonte, abril de 1996.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil**: voz de criança. São Paulo: Ática, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução: Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 1995.

RAVETTI, Graciela. Performances autoficcionais. In: **Margens** – Caderno de Cultura, no. 01, maio, Belo Horizonte / Mar del Plata, 2001.

RAVETTI, Graciela. \_\_\_\_\_. Gênero e performance na narrativa latino-americana contemporânea de mulheres. In: DUARTE, Constância Lima; RAVETTI, Graciela; ALEXANDRE, Marcos Antônio (Orgs.). **Gênero e representação em literaturas de línguas românicas**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas / UFMG, 2002. (Coleção Mulher e Literatura, vol. 05).

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HIDELBRANDO, Antonio *et alii*. **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/ FALE/ UFMG, 2003.

RICHE, Rosa Maria Cuba. Um olhar sobre a literatura infanto-juvenil contemporânea. In:

SERRA, Elizabeth D'Angelo. **Seminário Ler é preciso**. São Paulo: Global Editora, 2002.

RIOS, Rosana. **O livro dos sustos**: o que fazer nas situações horripilantes da vida. Ilustrações de Patrícia Lima. São Paulo: Ática, 2006.

ROMEU, Gabriela. História em pinceladas. In: **Revista Discutindo Literatura Especial**. Ano 1, n. 03. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

SANTOS, Silvana S. Acervos privados. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **A trama do arquivo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

SMITH, Adam. **Vida e obra**. Tradução de Princípios de Economia Política e Tributação. 2 ed. São Paulo: Abril, 1979. (Coleção Os Pensadores).

TURCHI, Maria Zaira. Espaços da crítica da literatura infantil e juvenil. In: TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann. (Orgs.). **Leitor formado, leitor em formação**: leitura literária em questão. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Mitos gregos**. São Paulo: Objetivo, 1998.

VILELA, Fernando. Literatura em imagem. In: **Revista Discutindo Literatura Especial**. Ano 1, no. 03. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

VOLPATTO, Rosane. **Lenda das bruxas**. Disponível em: < [www.rosanevolpatto.tdr.br/lendabruxa.html](http://www.rosanevolpatto.tdr.br/lendabruxa.html)>. Acesso em: 08 jan. 2009.

## SOBRE A AUTORA

**Concísia Lopes dos Santos** é graduada em Letras Língua Portuguesa (2006), Especialista em Língua Portuguesa (2008) e em Literatura Afro-Brasileira (2014), com Mestrado (2010) e Doutorado (2019) em Estudos da Linguagem na área de Literatura Comparada, todos pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atualmente é Professora Adjunta de Teoria da Literatura, no Departamento de Letras Estrangeiras, e no Profletras Pau dos Ferros, na área de Linguagens e Letramentos, pela linha de pesquisa dos Estudos Literários, na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Pau dos Ferros. Criadora e Coordenadora do ENLACE – Leitura na Biblioteca, projeto de extensão que atua na área de literatura voltada aos públicos infantojuvenil, jovem e adulto. Vice-líder do GPORT – Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa. Autora de *A construção de uma cartografia literária: o humor na obra de Adriana Falcão* (2020). Com experiência na área de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua e Literatura Latina, Teoria da Literatura, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literatura Comparada, atua principalmente junto a pesquisas em literaturas de língua portuguesa e infantojuvenil brasileira e africana.

A palavra arquivo tem origem no vocábulo grego *arkhê*, o qual pode indicar começo e comando. Tal palavra pode ser usada para representar diferentes ideias. Ao ser considerada como um conjunto, pode reunir as informações existentes sobre um determinado assunto em qualquer área do conhecimento humano, de acordo com Derrida, em *Mal de Arquivo*. Essas informações, por sua vez, são constantemente modificadas pelo repertório dos usuários desses arquivos. Cada indivíduo, ao usar esse repertório, o faz de uma maneira diferente, pois as possibilidades são variadas. Dentre estas, está a performance, que permite a elaboração de uma transescritura, um modo de escrever que vai além do padrão convencional. Para ser entendida como tal, a escritura precisa realizar uma transgressão, quebrar o canônico, conforme Graciela Ravetti.

Adriana Falcão transgride, ao consultar o arquivo e reinventá-lo a partir de seu próprio repertório, chegando a realizar uma transescritura no romance *Luna Clara e Apolo Onze* (2002). Neste, arquivo e repertório estão em constante cruzamento, criando novas relações entre literatura, história, mitologia, língua artes, questões humanas e sociais. O romance é então percebido como uma narrativa que performatiza nomes, lugares, conceitos, ideias, através de uma assinatura que por ser tão plural é única, peculiar, representação da literatura infanto-juvenil do início do século 21.

*Luna Clara e Apolo Onze* está completando 20 anos de publicação neste ano de 2022. Este estudo que se torna agora livro tem a intenção de festejar o aniversário dessa obra de sentidos vários e celebra sua participação na literatura brasileira dedicada ao público infantojuvenil.