

CONCÍCIA LOPES
DOS SANTOS



MÚLTIPLOS OLHARES E LEITURAS:

ADRIANA FALCÃO
EM PERSPECTIVA



CONCÍCIA LOPES
DOS SANTOS

MÚLTIPLOS
OLHARES E
LEITURAS:

ADRIANA FALCÃO
EM PERSPECTIVA





Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Reitora

Cicília Raquel Maia Leite

Vice-Reitor

Francisco Dantas de Medeiros Neto

Diretor da Editora Universitária da Uern– Eduern

Francisco Fabiano de Freitas Mendes

Chefe do Setor Executivo da Editora Universitária da Uern - Eduern

Jacimária Fonseca de Medeiros

Chefe do Setor de Editoração da Editora Universitária da Uern - Eduern

Emanuela Carla Medeiros de Queiros



Conselho Editorial das Edições UERN

Edmar Peixoto de Lima

Emanuela Carla Medeiros de Queiros

Filipe de Silva Peixoto

Francisco Fabiano de Freitas Mendes

Isabela Pinheiro Cavalcanti Lima

Jacimária Fonseca de Medeiros

José Elesbão de Almeida

Maria José Costa Fernandes

Maura Vanessa Silva Sobreira

Kalidia Felipe de Lima Costa

Regina Célia Pereira Marques

Rosa Maria Rodrigues Lopes

Saulo Gomes Batista

Capa e Diagramação

Lucas Gabriel Fernandes Nunes

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Santos, Concísia Lopes dos.

Múltiplos Olhares e Leituras: Adriana Falcão em perspectiva [recurso eletrônico]. / Concísia Lopes dos Santos. – Mossoró, RN: Edições UERN; FAPERN, 2023.

76 p.

ISBN: 978-85-7621-459-5 (E-book).

1. Literatura. 2. Leitura. 3. Adriana Falcão - Perspectivas . I. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. II. Título.

UERN/BC

800 CDD

Bibliotecário: Aline Karoline da Silva Araújo CRB 15 / 783

Editora Filiada á



Meus amigos e minhas amigas,

O Projeto Institucional de Fortalecimento de Ações de Divulgação e Popularização da Ciência nos Territórios do RN, pelo qual foi possível a edição de todas essas publicações digitais, faz parte de uma plêiade de ações que a **Fundação de Amparo à Ciência, Tecnologia e Informação 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 contribuir 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 Amparo à Ciência, Tecnologia e Informação 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 mais de 300 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\$ 855.000,00 (oitocentos e cinquenta 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).

Os editais lançados 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 do 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 Centenário da Semana de Arte Moderna (1992-2022) desdobramentos para o desenvolvimento social e/ou econômico do RN”. O Edital nº 22/2022 – FAPERN, realizou a chamada para a publicação de e-books com o objetivo de contribuir para o fortalecimento e divulgação da pesquisa a partir dos programas de pós-graduação e dos Grupos de Pesquisa das Instituições de Ensino Superior do Estado do Rio Grande do Norte.

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 potiguaras, 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.



*Gilton Sampaio
de Souza*

Diretor-Presidente da FAPERN

Cicília Raquel

Maia Leite

Presidente da FUERN



APRESENTAÇÃO: POR UMA GENEALOGIA DOS ESTUDOS DA OBRA DE ADRIANA FALCÃO

Concísia Lopes dos Santos

Nos últimos anos, Adriana Falcão tem permitido, a partir de sua produção literária, variadas discussões e estudos no meio acadêmico. Seria ela uma escritora da moda?

É comum encontrar entre os estudos sobre sua produção aqueles que tratam, especialmente, de suas estratégias discursivas e narrativas, considerando-se seus aspectos linguísticos e de gênero, bem como sua criatividade narrativa para a infância. É fato que entre a vasta obra produzida pela autora, vários de seus títulos são destinados ao público infantil e/ou juvenil. Mas ela também escreve para o teatro e para o público adulto.

Ao longo dos anos sua obra passou a ser cada vez mais estudada e mais conhecida, especialmente no que trata de seu modo de escrever, sua escritura¹.

Assim, partimos para um encontro com Adriana Falcão e sua escritura.

Mais um encontro com Adriana Falcão?

Sim. Mais um encontro, que vem para apresentar como os anteriores permitiram novas descobertas a cada leitura e não diminuíram nosso interesse por essa escritura, cabendo ainda novas outras sobre outros livros, outros temas e outros espaços de produção.

Vamos a ele!

Adriana Franco de Abreu Falcão, ou simplesmente Adriana Falcão, é carioca, nascida em 12 de fevereiro de 1960. Criou-se em Recife, mas voltou a morar no Rio de Janeiro. “Adora o escritor Paulo Mendes Campos, a poeta Adélia Prado, Chico Buarque de Holanda, Arnaldo Antunes, os Beatles, o Rio de Janeiro, a praia de Porto de Galinhas, Paris, sorvete de iogurte e bebês” (Manual Flipinha, 2010, p. 31).

Formou-se em arquitetura, mas resolveu passar a vida fazendo algo de que gostasse, então passou a escrever. “Escreve para televisão, cinema, revistas, jornais, escreve para publicar livros, escreve para viver” (*Ibid.*, p. 31). Deixou de projetar e edificar ambientes reais para fazê-las na ficção, organizando o espaço fictício ao seu estilo, com muita criatividade e humor, tratando de resolver o problema do ser humano fora do espaço real, levando-o ao encontro do sensível.

Estreou na literatura com *A máquina*, publicado em 1999.

Adriana Falcão foi publicitária quando morou em Pernambuco. Era casada com João

1 Aproveitando-nos do fato de, em língua portuguesa, dispomos de dois vocábulos — “escrita” e “escritura” — que costumam ser consideradas sinônimas, utilizaremos tais palavras de forma diferenciada: *Escritura* será entendida no decorrer dos estudos que compõem este livro como a escrita do escritor, apresentativa, produtiva, flutuante, considerando que “toda escritura é portanto uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura, no sentido barthesiano do termo” (Perrone-Moisés, 2013, p. 88).

Falcão, diretor de teatro, quando começou a ter contato direto com o gênero, ao escrever diálogos, que passaram a ser usados em peças teatrais.

Escreveu para o teatro, em parceria com o ex-marido, o musical *Cambaio*, com canções de Edu Lobo e Chico Buarque, e a peça *A máquina*, baseada em seu primeiro romance:

Eu sempre vivi no ambiente teatral porque sou casada com um autor e diretor de teatro. A adaptação de “A máquina”, feita pelo João, me mostrou que as diferenças entre o teatro não são tantas quanto eu pensava. Um encenador criativo consegue tornar teatral um texto literário, desde que goste dele e tenha liberdade. Em “A Máquina” no teatro, o personagem Antônio era vivido por quatro atores ao mesmo tempo e em cada interpretação eu enxergava muito claro o Antônio que eu criei. Foi uma experiência deliciosa (Muniz, 2001, Entrevista a Adriana Falcão).

Seu primeiro livro infantil é *Mania de explicação* (2001) e o juvenil é *Luna Clara e Apolo Onze* (2002).

Até lançar *Mania de Explicação*, em fevereiro do ano passado, não tinha pensado em escrever para crianças. Mas adorei a experiência, e o editor Pascoal Soto imediatamente me pediu que escrevesse outro livro do gênero. Em junho, comecei *Luna Clara...* e terminei em agosto deste ano”, conta Adriana, que demorou até encontrar a linha da história tão cheia de quiproquós que desejava contar. “Passei dois anos jogando coisa fora (Rodrigues, 2002).

Adriana Falcão escreve para variados públicos: infantil, juvenil, adulto.

O doido da garrafa (2003) é uma coletânea dos contos que publicou na revista *Veja Rio*, entre 2001 e 2003. Escreveu ainda *Pequeno dicionário de palavras ao vento* (2003), *A comédia dos anjos* (2004), *A tampa do céu* (2005), *O homem que só tinha certezas* (2007), *Sonho de uma noite de verão* (2007), *Sete histórias para contar* (2008), *Roda-gigante* (2009), *A arte de virar a página* (2009), *Valentina cabeça na lua* (2013), *A gaiola* (2013), *Queria ver você feliz* (2014). Escreveu *P. S. Beije!* (2004), em parceria com Mariana Veríssimo, além de contos e crônicas em publicações coletivas, como *Maravilhas do conto da Italo* (1992), *13 maneiras de amar*, *13 histórias de amor* (2001), *Histórias dos tempos de escola: memória e aprendizado* (2002), *Contos de estimação* (2003), *Com a palavra* (2004), *Contos de escola* (2005), *O Zodíaco: doze signos, doze histórias* (2005), *Tarja Preta* (2005), *Álbum de fotos* (2005), *Elas por elas* (2016). *Procura-se um amor: crônicas* foi publicado em 2013, com textos apenas de Adriana Falcão.

Suas publicações mais recentes são *Lá dentro tem coisa* (2020), *Uma página do mundo* (2021) e *Correnteza* (2021), o primeiro para o público infantojuvenil, o último para o público adulto.

Por usar uma linguagem e um estilo aparentemente simples e despretensioso, os livros de Adriana Falcão costumam agradar aos variados públicos, do infantil ao adulto, às vezes chegando a misturar-se nas livrarias, como ela mesma comenta em entrevista:

Curioso é que, embora anunciados como infantojuvenis, os livros de Adriana Falcão não deixam de seduzir o público adulto. “Isso me deixa feliz e preocupada. Em algu-

mas livrarias, eles são colocados em meio aos livros adultos. Em outras, na estante de infantis” (Rodrigues, 2002).

Adriana Falcão trabalhou como corrotista, com Guel Arraes e João Falcão, na adaptação de *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, para a TV e para o cinema, em 1999. Foi coautora de diversos outros curtas e longas do cinema brasileiro, como *Se eu fosse você* (2006) e *Se eu fosse você 2* (2009), de Daniel Filho, e *Fica comigo esta noite* (2006), de João Falcão.

A comédia romântica brasileira *A dona da história* (2004), dirigido por Daniel Filho, baseado na peça homônima de João Falcão, conta com diálogos escritos pela autora. O drama brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), dirigido por Cao Hamburger, também tem roteiro de Adriana Falcão, que escreveu junto com o diretor, Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani e Anna Muylaerte. Em 2010, foi coautora do longa-metragem *Eu e meu guarda-chuva* — ganhador do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2011, como Melhor Longa-metragem Infantil — junto com Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme, na adaptação do livro e CD homônimos de Branco Mello e Hugo Possolo.

Foi corrotista da série *A grande família*, da Rede Globo, e escreveu também para outras séries da emissora, como *Mulher e Comédias da vida Privada*, *Brasil Legal*, *Decamerão*, *Ó Paí, Ó*.

No ano de 2013, em janeiro, Adriana estreou a comédia romântica *A vida em Rosa*, peça que escreveu sozinha, encenada pela atriz recifense Fabiana Karla. “A comedianta interpreta Rosa, uma professora de classe média, carente e com um pecado cotidiano que sonha encontrar o grande amor. A dramaturgia aborda com profundidade e humor o medo da morte e as dificuldades do ser humano em lidar com ela”, comentou o *site* Ponto de Cultura, na época.

Em 2014, publicou *Mania de explicação: peça em seis atos, um Prólogo e um Epílogo*, em parceria com o filósofo e dramaturgo Luiz Estellita Lins e com ilustrações de Mariana Masarani. Trata-se de uma adaptação de seu primeiro livro infantojuvenil, que já havia recebido o Prêmio FNLIJ em 2002, como melhor livro infantil de 2001 — *Mania de explicação* — para o teatro. Em 2015, este livro recebeu o Prêmio FNLIJ Lucia Benedetti — o melhor livro de teatro.

A escrita performática que a autora costuma produzir em suas obras literárias observa-se também em suas experiências como comediógrafa e roteirista, o que nos leva a compreender sua cosmovisão através das obras que produz. É assim que podemos afirmar que o riso, a ironia e o humor são marcas do estilo de Adriana Falcão².

Adriana Falcão tem uma escrita ágil, ora irônica, ora poética e bem-humorada ao tratar de assuntos sérios ou corriqueiros, falando daquilo que faz parte do nosso cotidiano ou dos nossos sonhos e que, muitas vezes, passam despercebidos, mas fazendo disso literatura. Isso

² Para compreender isso de modo aprofundado, sugerimos a leitura de XXX. O riso literário na obra de Adriana Falcão. *Revista Odisseia*, v. 6, n. 1, p. 71-91, 17 jun. 2021.; XXX. **A construção de uma cartografia literária: o humor na obra de Adriana Falcão**. Mossoró, RN: EDUERN, 2020.

pode ser sentido em todos os seus livros.

Em *Mania de explicação* (2001), por exemplo, ela assim define a palavra *autorização*: “Autorização é quando a coisa é tão importante que só dizer ‘eu deixo’ é pouco”. Já no *Pequeno dicionário de palavras ao vento* (2011), explica a palavra *eco*: “Fenômeno repetitivo, tivo, que faz com que as palavras se propaguem, paguem, paguem”.

Essa escritura é o que elabora o estilo que possui.

Mas, o que consideramos, atualmente, estilo?

Segundo a pesquisadora brasileira Ana Maria Clark Peres (2001, p. 17), “atualmente, no senso comum, ao nos referirmos a ‘estilo’, pensamos imediatamente em uma ‘maneira de exprimir o pensamento’ falando ou escrevendo”. Não se deve esquecer, porém, que essa “maneira de exprimir o pensamento” é estudada já desde a Antiguidade Clássica, através do dualismo entre ornamento e desvio.

Considerando-se o estilo como ornamento, chega-se, segundo Peres, à ideia de estilo como artesanato:

Partindo, sobretudo, da antiga noção de “ornamento”, chego, finalmente, à ideia de estilo como artesanato, escolha consciente, princípio que, se norteou a prática de grandes escritores [...] também deu margem a uma concepção de estilo voltada para a tentativa de saturação pela via do trabalho artesanal com as palavras, para a busca da forma “perfeita” (e a crença de que se encontrou tal forma), para a perseguição, em suma, da “plenitude” de um estilo (Peres, 2001, p. 18).

Ainda segundo a mesma autora, estilo, na psicanálise, não é considerado apenas como “uma maneira de expressão”, não é pensado sob o registro da expressão, não exprime nem revela o homem, sendo, portanto, mais do que originalidade ou de uma “maneira”. Falar de estilo em psicanálise é falar de um saber inventado, que está em posição de verdade, “em posição de criar o advento do ato e, com ele, o do sujeito” (*Ibid.*, p. 22).

Para Lacan (*apud* Peres 2001, p. 23), “entre todos os problemas da criação artística, o que mais imperiosamente requer — e até para o próprio artista, acreditamos — uma solução teórica, é o do estilo”. O estilo, segundo Lacan, varia conforme as escolhas feitas pelo artista:

É importante, com efeito, a ideia que ele tem do conflito, revelado pelo fato do estilo, entre a criação realista fundada no conhecimento objetivo, por um lado, e, por outro, a potência superior de significação, a alta comunicabilidade emocional da criação dita estética. Segundo a natureza desta ideia, o artista, com efeito, conceberá o estilo como o fruto de uma escolha racional, de uma escolha ética, de uma escolha arbitrária, ou então ainda de uma necessidade sentida cuja espontaneidade se impõe contra qualquer controle, ou mesmo que é conveniente liberá-la por uma ascese negativa (Lacan *apud* Peres, 2001, p. 24).

Compreende-se, pois, o estilo com uma escolha consciente, um saber criado, elaborado como um produto artesanal, cuja intenção é individualizar o artista através da sua criação estética. Na literatura, o estilo seria a depuração máxima alcançada por um escritor, na visão de

Peres (2001, p. 78):

[...] considero que o estilo na literatura, num sentido bastante específico, reitero, não advém no fim de uma obra literária, mas consiste num processo que comporta a verdade da travessia — a via mediante a qual a verdade mais oculta se manifesta. Em outros termos, creio que há depuração quando a escrita, ao abordar o gozo, ressalta um fracasso, sinaliza a perda do que está perdido, uma perda de gozo, enfim, e há depuração máxima, quando ela comporta uma travessia na escrita [...]

De modo distinto, para Roland Barthes — semiólogo e crítico literário francês — no *Grau zero da escrita* (2000) “o estilo está quase além” da literatura. Segundo ele,

[...] imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor, e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. [...] é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção, é como que uma dimensão vertical e solitária de pensamento. [...] ele é a “coisa” do escritor, seu esplendor e sua prisão, sua solidão. Indiferente e transparente à sociedade, gesto cerrado da pessoa, de modo algum constitui produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura. É a parte privada do ritual; eleva-se a partir das profundezas míticas do escritor e expande-se fora de sua responsabilidade. É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade, como se, nessa espécie de explosão floral, o estilo fosse apenas o termo de uma metamorfose cega e obstinada, brotada de uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e do mundo. O estilo é propriamente um fenômeno de ordem germinativa, a transmutação de um Humor (Barthes, 2000, p. 20-21).

Assim é a escritura de Adriana Falcão: mergulhada em sua mitologia particular, pessoal, secreta. Um estilo criado sem intenção, como Barthes afirma que acontece, não sendo, pois, o produto de uma escolha.

Deve-se considerar que ao se conceber a escrita literária como uma imersão no inconsciente, na invenção, ela não terá endereço nem destinação. Um escritor que se diz consciente de seu discurso e que teve intenções tais ou quais, na verdade tem a fantasia disso.

Assim, o estilo de Adriana Falcão poderia ser compreendido como artesanato, uma escolha consciente de trabalho com a linguagem e com a língua ao escrever seus textos, mas inconsciente dos motivos que levam a essa invenção. Escrever, para ela, é uma necessidade, a floração de seu imaginário e a expressão de suas ideias e de seu modo de fazer conhecer essas ideias.

Uma fala hipofísica, baseada numa infralinguagem — para usar as expressões de Barthes — cujo objetivo é apenas criar novas imagens, novas ideias, novas reflexões, fazendo germinar um novo estado de entendimento, na literatura e, quiçá, fora dela. Assim, por impulso e sem intenção surge o estilo Adriana Falcão.

O estilo [...] só tem uma dimensão vertical, mergulha na lembrança fechada da pessoa, compõe sua opacidade a partir de certas experiências da matéria; o estilo não

passa de metáfora, vale dizer, equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor (convém lembrar que a estrutura é o depósito de uma duração). Por isso, o estilo é sempre um segredo; mas a vertente silenciosa de sua referência não provém da natureza móvel e constantemente condicional da linguagem; seu segredo é uma lembrança encerrada no corpo do escritor; a virtude alusiva do estilo não é um fenômeno de velocidade, como na fala, onde o que não se diz permanece, mesmo assim, um ínterim da linguagem, mas um fenômeno de densidade, pois aquilo que se mantém erguido e profundo sob o estilo, congregado dura ou ternamente nas suas figuras, são os fragmentos de uma realidade completamente estranha à linguagem. O milagre de tal transmutação faz do estilo uma espécie de operação supraliterária, que leva o homem ao limiar da potência e da magia (Barthes, 2000, p. 21-22).

O estilo Adriana Falcão é esse seu segredo, fechado nas suas lembranças encerradas em seu corpo criando uma densidade que se torna estranha à linguagem comum, ao criar suas personagens, seus enredos, seus espaços literários. Sua operação supraliterária — novamente tomando de empréstimo as palavras de Barthes — compõe uma escritura cuja base está na potência do que diz misturada à magia com que faz isso.

Essa mistura da magia com a linguagem literária vem desde sempre, como nos conta o psicanalista brasileiro Rubem Alves em seu *Lições de Feitiçaria* — meditações sobre a poesia (2010):

Os poetas têm reconhecido desde sempre o seu parentesco com os mágicos. “A poesia é metamorfose, transformação, operação alquímica”, diz Octavio Paz, e “por essa razão ela vive muito próxima da magia e da religião”. E Guimarães Rosa, o mágico supremo da literatura brasileira, vê o ato de escrever como um processo alquímico e o escritor como um feiticeiro (Alves, 2010, p. 127).

O processo artístico do escritor mistura língua e estilo sem que se tenha a consciência disso, como afirma Barthes:

O horizonte da língua e a verticalidade do estilo desenham, portanto, para o escritor, uma natureza, pois ele não escolhe nenhum dos dois. A língua funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível; o estilo é como uma Necessidade que vincula o humor do escritor à sua linguagem. Naquela, ele encontra a familiaridade da História; neste, a de seu próprio passado (Barthes, 2000, p. 22-23).

Na produção lítero-alquímica de Adriana Falcão, o riso, a ironia e o humor estão presentes em todas as suas obras, trabalhados numa alquimia que busca divertir, refletir, criar novos olhares “a partir de” e “para” um mesmo fato, sugerindo diferentes possibilidades de leitura, interpretação e recriação, produzidos pelas poções mágicas criadas por ela, tornando-a uma escritora-feiticeira.

O humor, em sua escritura não deve ser entendido apenas como um estado de ânimo ou de espírito, mas também como aquilo que se cria para produzir a comicidade. Trata-se de um passado inconsciente que emerge sem que Adriana Falcão escolha realçá-lo. Não se deve considerar que ela tenha escolhido esse estilo. Ao contrário, esse estilo deve tê-la escolhido para que produzisse essa forma de expressão.

Ora, toda Forma é também um Valor; por isso, entre a língua e o estilo, há lugar para outra realidade formal: a escritura. Em toda e qualquer forma literária existe a escolha geral de um tom, de um etos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente porque é nisso que ele se engaja. Língua e estilo são dados antecedentes a toda problemática da linguagem, língua e estilo constituem o produto natural do Tempo e da pessoa biológica; mas a identidade formal do escritor só se estabelece realmente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, no ponto em que o contínuo escrito, reunido e encerrado de início numa natureza linguística perfeitamente inocente, vai tornar-se enfim um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, engajando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua fala à ampla História de outrem (Barthes, 2000, p. 23).

Sua natureza linguística e seu estilo bem-humorado são anteriores ao que determinam a língua e as normas históricas, literárias, arquivistas. Eles são parte de sua pessoa biológica, por isso emergem inconscientemente e colocam-se fora das determinações e normas institucionais e institucionalizadas, especialmente na literatura.

Esse estilo é singularizado, chegando ao individual, como afirma Henri Bergson — filósofo francês. No seu clássico estudo sobre o riso, ele trata também daquilo que implica o individual artístico produzido através da arte. Eis seu posicionamento:

[...] a arte visa sempre o *individual*. O que o pintor fixa na tela é aquilo que viu em um certo lugar, certo dia, a certa hora, com cores que não voltaremos a ver. O que o poeta canta é um estado de alma que foi seu, e somente seu, e que nunca mais voltará a ser. O que o dramaturgo nos põe diante dos olhos é o desenrolar-se de uma alma, é uma trama viva de sentimentos e de acontecimentos, qualquer coisa enfim que se mostrou uma vez para não mais voltar a reproduzir-se. Bem podemos dar a estes sentimentos nomes gerais; numa outra alma já não serão a mesma coisa. Trata-se aqui de sentimentos *individualizados* (Bergson, 1991, p. 103-104, grifos do autor).

Assim ela é, uma *performer*-escritora.

Seu romance *Luna Clara e Apolo Onze* (2002), considerado de literatura infantojuvenil tem sido o mais estudado. Nas palavras de Adriana Falcão, esse romance

É um realismo mágico para criança, completamente fantástico. Conta a história de um casal de adolescentes chamado Luna Clara e Apolo Onze. Eles vão se encontrar no final, mas a Luna Clara está atrás, na verdade, do pai dela, que se chama Doravante. Ele perdeu a sorte e a chuva começou a chover em cima dele. É uma história muito romântica também. Eu acho que sou muito romântica, é um derramamento. Às vezes, penso que sou quase Julio Iglesias (Muniz, 2001).

Como se poderá ver, especificamente por aqueles que lerem não apenas os artigos aqui inclusos, mas também as indicações de estudos já publicados sobre a obra da autora, o riso, a ironia e o humor são elementos-chaves da obra de Adriana Falcão. Em todos os seus livros, peças e roteiros essa característica pode ser percebida, seja o título dirigido ao público adulto, ao juvenil ou ao infantil. Assim ela cria sua genealogia do risível.

Genealogia pode ser compreendida como “o estudo das origens, da filiação, da gênese”, como apresenta o filósofo materialista francês contemporâneo André Comte-Sponville em seu *Dicionário Filosófico* (2011).

Em sentido corrente, conforme afirmam os professores de filosofia brasileiros contemporâneos Hilton Japiassú e Danilo Marcondes em seu *Dicionário Básico de Filosofia*, genealogia “designa o estudo e a definição da filiação de certas ideias” (1996, p. 115).

Esse conceito — genealogia — apareceu na Filosofia com a *Genealogia da moral*, de Nietzsche, como uma maneira crítica de questionar a origem dos valores morais que mascaram interesses particulares. Diferente do sentido corrente, o filósofo alemão utiliza um método de interpretação da hierarquia e de suas origens invertendo esses valores.

Michel Foucault, no *Microfísica do poder* (2014), retoma o método genealógico de Nietzsche para investigar os discursos de formação do poder, os quais possuem uma formação descontínua, dispersa e irregular. A genealogia passa, então a ser compreendida como o estudo em diferentes épocas e em diversas disciplinas os saberes sobre um determinado assunto para se estabelecer o momento exato e as condições de possibilidade do nascimento de um determinado assunto.

O objetivo da análise é estabelecer relações entre os saberes — cada um considerado como possuindo positividade específica, a positividade do que foi efetivamente dito e deve ser aceito como tal, e não julgado com base em um saber posterior e superior — para que dessas relações surjam, em uma mesma época ou em épocas diferentes, compatibilidades e incompatibilidades que não sancionam ou invalidam, mas estabelecem regularidades, permitem individualizar formações discursivas (Foucault, 2014, p. 7-8).

Nesse sentido, a história deixa de ser considerada como o desenvolvimento contínuo e linear a partir das origens que se perdem com o passar do tempo e passa a buscar diferentes precursores que tratam do assunto da pesquisa que se pretende desenvolver, tendo o saber como o campo próprio de investigação.

A genealogia exige, portanto, a minúcia do saber, um grande número de materiais acumulados, exige paciência. Ela deve construir seus “monumentos ciclóticos” não a golpes de “grandes erros benfazejos”, mas de “pequenas verdades inaparentes estabelecidas por um método severo”. Em suma, uma certa obstinação na erudição. A genealogia não se opõe à história como a visão ativa e profunda do filósofo ao olhar de toupeira do cientista; ela se opõe, ao contrário, ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da “origem” (Foucault, 2014, p. 56).

É o que se procura fazer aqui: compreender a genealogia da escritura de Adriana Falcão a partir dos diferentes estudos realizados de algumas de suas obras.

Assim, a genealogia que compõe a obra de Adriana Falcão engloba tanto a filosofia, a literatura, a história e a língua. É isso que se poderá verificar nos capítulos que compõem este livro. Com o fim de investigar esse processo genealógico, apresentamos aqui os primeiros

estudos realizados sobre a obra da autora no que tange à literatura, uma vez que as primeiras publicações sobre os aspectos literários de sua obra foram por nós analisados a partir de 2006. Tais estudos foram apresentados e discutidos em eventos nacionais, mas sua publicação ao grande público nunca foi realizada, uma vez que o texto integral foi disponibilizado apenas em CD-ROM para os participantes inscritos nesses eventos, de modo que excluiu o grande público, que agora terá a oportunidade de acompanhar as primeiras discussões literárias sobre a obra de Adriana Falcão a partir de textos inéditos e outros ampliados.

No decorrer dos 16 anos de pesquisa realizada pela organizadora desta coletânea sobre a obra de Adriana Falcão constatou-se um número razoável de estudos sobre algumas de suas obras. Esses estudos tratam especialmente das questões linguísticas presentes, particularmente no romance *Luna Clara e Apolo Onze*. No entanto, nenhuma delas versa sobre o que aqui se apresenta.

Assim, os capítulos aqui apresentados foram construídos a partir de três dos livros de Adriana Falcão: *Mania de explicação*, publicado em 2001, que completou 20 anos em 2021 e é ainda hoje um dos livros mais vendidos da autora; *Luna Clara e Apolo Onze*, publicado em 2002, que completa 20 anos agora em 2022, sendo o livro mais estudado da autora, o qual costumamos chamar de quintessência da obra da autora; *Sonho de uma noite de verão*, publicado em 2007, o romance de humor mais crítico e ardiloso da autora.

O primeiro capítulo, *Diferentes visões sobre o amor: relações entre Platão e Adriana Falcão*, foi apresentado e discutido em um evento internacional de Filosofia, mas se publicação, de modo que esse texto se tornou inédito até este momento. O objetivo principal deste estudo é identificar e relacionar, através de uma leitura comparativa, as noções de amor explicadas pelos filósofos gregos clássicos presentes em *O Banquete*, de Platão, e da menina filósofa contemporânea de *Mania de Explicação*, de Adriana Falcão.

O segundo capítulo, intitulado *Luna Clara e Apolo Onze: um romance infantojuvenil, um caso de amor à língua*, é o primeiro estudo sobre os aspectos particularmente literários realizado sobre o romance mais estudado da autora. Apresentado e discutido em 2006, em um evento nacional sobre literatura, este artigo inaugura a investigação sobre a obra de Adriana Falcão, mais tarde originando uma dissertação e uma tese sobre a obra da autora. O seu objetivo é apresentar algumas das características presentes em *Luna Clara e Apolo Onze* que fazem dessa obra infantojuvenil um espaço através do qual é possível sensibilizar os leitores para as variadas possibilidades de significação da língua, para as docilidades das relações, para o respeito à cultura, à arte, à ciência e o respeito às diferenças.

No terceiro capítulo, *Ode ao amor: buscas e reflexões em um romance infantojuvenil*, procurou-se mostrar como a autora Adriana Falcão trabalha o ideológico e o social pela visão revolucionária dos dois adolescentes, personagens principais do romance *Luna Clara e Apolo Onze*. São apresentadas e analisadas as reflexões e reações desses adolescentes presentes no romance face às situações manipuladoras que regem a sua sociedade, as quais levam o adolescente/leitor à busca de uma visão mais crítica de sua sociedade no mundo real.

Luna Clara e Apolo Onze: um romance enquanto narrativa performática é o quarto capítulo desta coletânea e nos apresenta a utilização da performance na escrita como personalização de um discurso que nunca segue um modelo pré-estabelecido, como faz Adriana Falcão no romance *Luna Clara e Apolo Onze*. Compreendemos neste estudo como a escritura dessa autora é performática pelo seu modo particular de escrever utilizando-se do conceito de narrativa performática, desenvolvido por Graciela Ravetti, pesquisadora argentina.

Um passeio pelo dicionário: a origem de um novo discurso, quinto capítulo, toma como base o “conceito” de arquivo discutido pelo filósofo francês Jacques Derrida para refletir sobre o uso que a autora Adriana Falcão faz de verbetes do dicionário para a elaboração dos nomes de alguns de seus personagens no romance *Luna Clara e Apolo Onze*. Numa espécie de desconstrução e transgressão dos sentidos já estabelecidos para as palavras em língua portuguesa, a autora tem uma escritura baseada na construção de um novo discurso, que não nega o anterior, mas o transforma. Este artigo foi apresentado e discutido em evento local, publicado em meio digital e chegou a alcançar grande relevância ao ser citado como fonte de consulta e referência por artigo publicado sobre o Dicionário na revista *Darcy*³ em 2011.

Sonho de uma noite de verão, de Adriana Falcão: uma apropriação antropofágica do bardo inglês, sexto capítulo desta coletânea, nos mostra como Adriana Falcão se utiliza dos efeitos de humor e ironia ao dar contornos bem brasileiros a uma das comédias mais populares do escritor inglês William Shakespeare. No texto, é possível compreender como, no romance, a intertextualidade é trabalhada através da paródia, construindo uma verdadeira apropriação antropofágica do texto original. Este estudo se apresenta aqui de modo ampliado e revisado ao que foi apresentado e discutido em evento internacional.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **Lições de feitiçaria**: meditações sobre a poesia. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Renato Machado. 28. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3. ed. rev. e am-

3 Darcy — Revista de Jornalismo Científico e Cultural da Universidade de Brasília, n. 8, dez. 2011/jan. 2012. Disponível em: <https://revistadarcy.unb.br/edicao-n-08>. Acesso em: 1º dez. 2023.

pliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

MANUAL FLIPINHA. Paraty: Associação Casa Azul, 2010.

MUNIZ, Alethea. **Entrevista/Adriana Falcão.** Entrevista datada de 2001. Disponível em: www.correioweb.com.br/cw. Acesso em 14 set. 2006.

PERES, Ana Maria Clark. **Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?** Ensaio de literatura e psicanálise. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. *In*: BARTHES, Roland. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia literária no Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

RODRIGUES, Rosualdo. **LITERATURA:** Ode ao amor em tempo de guerra. Reportagem datada de 2002. Disponível em: www.correioweb.com.br/cw. Acesso em 14 set. 2006.

SUMÁRIO

- **Diferentes visões sobre o amor: relações entre Platão e Adriana Falcão** 20
- **Luna Clara e Apolo Onze: um romance infantojuvenil, um caso de amor à língua** 28
- **Ode ao amor: buscas e reflexões em um romance infantojuvenil** 36
- **Luna Clara e Apolo Onze: um romance enquanto narrativa performática** 47
- **Um passeio pelo dicionário: a origem de um novo discurso** 55
- **Sonho de uma noite de verão, de Adriana Falcão: uma apropriação antropofágica do bardo inglês** 62
- **Sobre as autoras** 73



DIFERENTES VISÕES SOBRE O AMOR: RELAÇÕES ENTRE PLATÃO E ADRIANA FALCÃO

Concísia Lopes dos Santos

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Muito se disse e muito se tem dito sobre o amor. Diferentes são as maneiras e os meios pelos quais se pensa e se discute tal temática. Um tema multidisciplinar, sem dúvida. Capaz de despertar discussões nas mais variadas esferas do conhecimento humano. Um tema que se tenta inexplicável, indefinível, não-dicionarizável. No entanto, várias são as explicações, definições, dicionarizações que para esse termo se cria.

Desde os tempos remotos essa tarefa procura ser cumprida. Filósofos, psicólogos, psicanalistas, compositores, poetas tentam desde sempre arquivar o Amor dentro de suas visões. Aqui, procuraremos conhecer algumas delas.

Começemos pela autodefinição que o Amor se dá:

Não tenho sexo. Não tenho corpo. Não sou mortal nem imortal, visto que morro mas renasço, e volto a morrer e a renascer até o infinito. Sou um teimoso. Há quem tente me prender, há quem tente me entender, há quem tente me explicar, nada disso é muito fácil.

Arrisco afirmar que você me conhece bem.

Talvez eu o faça feliz, talvez eu o faça sofrer, talvez você tenha me expulsado da sua vida, algum dia, porém, garanto, já visitei a sua casa, já fui seu hóspede.

Conheço seu coração como a palma da minha mão.

[...]

A esta altura, você já deve estar adivinhando quem é este que vos fala, sou eu, sim. Há quem me chame de Eros, Kama, Philea, Ahava, há quem me chame de Amor, há quem me chame de Love.

Como ter certeza de que sou eu de verdade?

Dou minha palavra (Falcão, 2014, p. 9).

Assim se apresenta o narrador do romance “biográfico” que a escritora brasileira contemporânea Adriana Falcão publicou no final do ano de 2014. Nele, a história de amor vivida por um casal de adolescentes a partir do final da década de 1940 é contada pelo próprio Amor. Um narrador intruso, onisciente, personagem, observador, tudo ao mesmo tempo.

Antes de contar a história dos jovens, compõem um capítulo inteiro apenas para se apresentar, se explicar, se definir, talvez. Mas o mais interessante é que essa autodefinição de apresentação retoma toda a questão que envolve o tema Amor: “Há quem tente me prender, há quem tente me entender, há quem tente me explicar, nada disso é muito fácil”. Definir e explicar nem sempre é tão fácil quanto pode parecer.

Paul Valéry — poeta, escritor e filósofo francês da escola simbolista — em seu clássico texto *Poesia e pensamento abstrato* — aula inaugural de seu Curso de Poética no Collège de





France, em 1937 — trata da questão da definição e redefinição, da formulação e reformulação de explicações dadas pelos filósofos e estetas para uma mesma palavra:

As questões de filosofia e de estética estão tão ricamente obscurecidas pela quantidade, pela diversidade, pela antiguidade das procuras, das discussões das soluções que se produziram dentro dos limites de um vocabulário muito restrito, no qual cada autor explora as palavras de acordo com suas tendências, que o conjunto desses trabalhos me dá a impressão de um quarteirão especialmente reservados a espíritos profundos no Inferno dos antigos. Lá existem Danaides, Ixions, Sísifos que trabalham eternamente, enchendo tonéis sem fundo, soerguendo a rocha que desaba, ou seja, redefinindo a mesma dúzia de palavras cujas combinações constituem o tesouro do Conhecimento Especulativo (Valéry, 2011, p. 210)

Como se vê, para Valéry as discussões de filosofia e de estética costumam ser obscurecidas pela quantidade de questões que seus pensadores colocam para uma mesma palavra, variando conforme diferentes visões. Assim, o modo de ver e de compreender uma palavra e sua “definição” é algo profundamente subjetivo, pois varia conforme o momento histórico e particular de cada indivíduo e do coletivo ao qual ele pertence.

Há vários textos que tratam do Amor. Um dos mais clássicos destes é o famoso *Banquete*, de Platão. Nele, Sócrates e outros amigos do dramaturgo Agáton celebram o amor, cada um explicando-o conforme seu próprio ângulo de visão, sua própria subjetividade. Esta, por sua vez, não implica em uma volta aos sistemas tradicionais, cujas relações são hierárquicas e obrigatórias, além de fixadas definitivamente (Guattari, 2012). “E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca” (*Ibid.*, p. 11). Isso quer dizer que há sempre a possibilidade e (por que não dizer?) a necessidade de se construir diferentes pontos de vista, ângulos de visão, de subjetividades.

Poder-se-ia pensar que essa variedade de pontos de vista poderia também ser explicada pela capacidade que algumas palavras possuem de, sendo retiradas para um exame à parte, adquirirem uma explicação (às vezes) difícil de ser encontrada. Em uma frase comum, essas palavras não geram tamanho movimento, mas isoladas mobilizam a vida de filósofos, poetas e pensadores dos mais variados tipos. Valéry dirá que isso é quase cômico:

[...] vocês já notaram, certamente, esse fato curioso, que tal *palavra*, perfeitamente clara quando a ouvem ou empregam na linguagem *normal*, não oferecendo a menor dificuldade quando comprometida no andamento rápido de uma frase comum, torna-se magicamente problemática, introduz uma resistência estranha, frustra todos os esforços de definição assim que vocês a retiram de circulação para examiná-la à parte, procurando-lhe um sentido após tê-la subtraído à sua função momentânea? É quase cômico perguntar-se o que significa ao certo um termo que se utiliza a todo instante e obter satisfação total. [...] Mas ei-la sozinha, presa pelas asas. Ela se vinga. Faz-nos acreditar que tem mais sentidos que funções. Era apenas um *meio* e ei-la transformada em *fim*, transformada no objeto de um terrível desejo filosófico. Permuta-se em enigma, em abismo, em tormento para o pensamento... (Valéry, 2011, p. 210-211)

Assim é com todas as palavras que tentamos compreender isoladamente. Assim é com





a palavra Amor. Assim é o *Banquete*. Cada um de seus participantes expressa sua visão sobre o Amor. Cada um o explica conforme suas práticas, seus territórios, seus arquivos, seus lugares de enunciação. O amor é então compreendido como um desejo de felicidade, universal e não exclusivamente humano. Sua condição é sempre intermediária, não sendo rico nem pobre. Seu verdadeiro objeto seria a conservação e a reprodução da vida, particularmente a intelectual, chegando ao amor filosófico. Assim é na contemporaneidade. Assim é em Adriana Falcão.

Com tema igual, mas de modo diferente, ela também procura pensar sobre o Amor em seu livro *Mania de explicação* (2001). Primeiro livro da autora dedicado ao público infantil, reúne as diferentes visões de uma menina sobre os diferentes sentimentos que descobre e sente a partir de seu crescimento e de suas experiências pessoais. No ano de 2014 esse livro foi adaptado para o teatro.

Assim também faz Adriana Falcão em seu livro *Mania de Explicação* (2001). Nele, uma menina (que pensa que é filósofa) procura dar uma explicação para cada coisa, por achar o mundo do lado de fora de sua cabeça muito complicado, necessitando de simplificação. Desse modo, chega à necessidade de explicar o amor, mas descobre que não é tão simples quanto poderia parecer.

O objetivo deste estudo é identificar e relacionar as noções de amor explicadas pelos filósofos gregos clássicos e da menina filósofa contemporânea, através de uma leitura comparativa entre *O Banquete*, de Platão, e *Mania de Explicação*, de Adriana Falcão.

2 AS VISÕES DE AMOR PARA OS GREGOS CLÁSSICOS

Para Fedro, “o Amor é o mais antigo, o mais augusto de todos [os deuses], o mais capaz de tornar o homem virtuoso e feliz durante a vida e após a morte”. Como ele, alguns dos demais participante do *Banquete* — Pausânias, Erixímaco, Aristófanos e Agáton — também compreendem o Amor como o mais belo e mais feliz dentre todos os deuses. Assim o define Agáton:

“Eros é quem traz a ‘a paz aos homens, a calma ao mar, o silêncio aos ventos, o leito e o sono para a dor’. É ele quem nos arranca ao isolamento, quem aproxima os homens; é princípio e liame da sociedade. É ele quem nos guia e nos inspira em festas e sacrifícios, quem faz entreabrir-se a doçura e desaparecer a ferocidade” (Platão, 2013, p.131).

Teríamos, assim, uma individuação subjetiva trabalhada por agenciamentos coletivos de enunciação. Isso poderia ser uma explicação para o fato de diferentes *personas* terem uma visão quase unívoca de um mesmo tema.

Segundo Guattari (2012, p. 19), “em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individua [...] Em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social”. Devemos entender, como o pretende





Guattari, o termo “coletivo” no sentido de uma multiplicidade que caminha para além do indivíduo, mas que o mantém junto ao grupo ao qual pertence. Esse grupo elabora ideias que se aproximam, que compartilham do mesmo ou de ângulos próximos de visão. Isso não significa, porém, que seja o melhor o ou o modelo definível, inquestionável e inalienável a ser seguido.

Sócrates aparece nesse *Banquete* para quebrar tal unidade. Ele vem para trazer a univocidade do ser-discurso sobre o Amor. “A univocidade do ser não significa que haja um só e mesmo ser: ao contrário, os existentes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, *membra disjuncta*” (Deleuze, 2011, p. 185).

Para sua “homenagem” ao Amor, Sócrates rememora a conversa que teve com Diotima, uma estrangeira segundo o filósofo. Na realidade, Diotima é seu disfarce para poder dizer o que deseja da maneira mais livre aos seus amigos. Assim ele conta:

A minha conversa com a Estrangeira foi mais ou menos como a de Agáton comigo: disse eu à Estrangeira que Eros parecia ser uma grande divindade e uma das mais belas coisas que existem. Ela não tardou, porém, em convencer-me justamente do contrário (Platão, 2013, p. 137).

Dessa forma, Sócrates elabora seu ângulo de visão, expressa sua subjetividade, a qual não é totalmente coletiva, uma vez que ele se contrapõe a algumas das visões expostas pelos oradores que o antecederam na homenagem ao Amor.

Ao narrar a conversa que teve com a Estrangeira Diotima, Sócrates demonstra as reflexões que fez para chegar àquela opinião que irá finalizar seu discurso. Diotima o faz pensar a relação existente entre beleza e bondade, entre ser sábio e ser tolo, entre mortal e imortal, entre a riqueza e a pobreza, entre desejar e possuir.

O amor é então compreendido como um desejo de felicidade, universal e não exclusivamente humano. Sua condição é sempre intermediária, não sendo rico nem pobre. Seu verdadeiro objeto seria a conservação e a reprodução da vida, particularmente a intelectual, chegando ao amor filosófico. Mas isso seria possível apenas àqueles que desejassem esse amor, os filósofos.

E quem pode ser um filósofo?

Diotima explica:

Até uma criança, caro Sócrates, seria capaz de saber que filosofam justamente aqueles que estão entre uns e outros [os gênios], e que desses faz parte Eros. A sabedoria, efetivamente, é uma das coisas mais belas que há e Eros tem como objeto de seu amor precisamente o que é belo. Logo, devemos reconhecer que Eros é necessariamente um filósofo, e como tal ocupa o meio termo entre o sábio e o tolo. Isso, aliás, resulta de sua origem: Eros é filho de um pai sábio e ativo, e de uma mãe sem instrução nem iniciativa” (Platão, 2013, pp. 140-141).

É a partir dessa ideia que podemos pensar a criança como um novo pensador, contemporâneo, criativo, moderno.





3 A VISÃO DE AMOR PELO OLHAR DE UMA CRIANÇA

Adriana Falcão traz também — como o faz Platão — uma reflexão sobre o Amor em seu livro *Mania de Explicação* (2001). Nele, uma menina (que pensa que é filósofa) procura dar uma explicação para cada coisa, por achar o mundo do lado de fora de sua cabeça muito complicado, necessitando de simplificação.

Era uma menina que gostava de inventar
uma explicação para cada coisa.
Explicação é uma frase que se acha mais importante do que a palavra.
Ela achava o mundo do lado de fora
um pouquinho complicado.
Se cada um simplificasse as coisas,
o mundo podia ser mais fácil, ela pensava.
Então tentava simplificar o mundo
dentro da sua cabeça.
[...]
Existem vários jeitos de entender o mundo.
Ela tentava explicar de um jeito
que ele ficasse mais bonito.
Essa menina pensa que é filósofa,
as pessoas falavam. (Falcão, 2001)

Mas, o que é um filósofo?

“**Filósofo** é quem, em vez de ver televisão, prefere ficar pensando pensamentos” (Falcão, 2001).

A menina passa a ocupar o lugar do filósofo. Ela traz à discussão questões que poderiam levar as pessoas a pensar, analisar, elaborar e construir sua subjetividade individualmente. O que permitiria, a essas pessoas, refletir, ao invés de reproduzir as representações que veem no cotidiano, na televisão, por exemplo, a qual ocupa hoje o espaço antes ocupado pelas sombras vistas pelos homens que Platão descreve na sua “Alegoria da caverna”.

É interessante observar que o ato refletir incomoda as pessoas com quem a menina fala.

De tanto que a menina explicava,
as pessoas se irritavam,

(**irritação** é um alarme de carro
que dispara bem no meio do seu peito)

e terminavam indo embora,
deixando a menina lá, explicando, sozinha (Falcão, 2001).

Essa menina-filósofa poderia ser compreendida como uma Diotima-menina, fazendo novas problematizações de antigas questões. Ela estaria ocupando o lugar que dá origem a uma filosofia infantil, elaborando e demarcando seu lugar, seu território, ao desterritorializar a





filosofia canônica, adulta, clássica. Ao mesmo tempo, estaria dando lugar a uma nova *poiésis*.

Os lugares antes demarcados são agora sem-lugares, expulsos de sua fixidez definida, dicionarizada, imortalizada. O arquivo da língua é revirado e reinventado pela menina-filósofa para dar lugar a uma nova subjetividade, uma nova maneira de ver e de compreender o que se passa ao se viver a vida.

A Diotima-menina explica o mundo da maneira como o vê. Para isso, utiliza-se de uma subjetividade bastante bem particular, peculiar. Para Guattari, isso é característico a cada indivíduo:

De uma maneira mais geral, dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatólogicas, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões” (Guattari, 2012, p. 21).

Ou seja, assim como cada um dos oradores do *Banquete* tem a oportunidade de explicar o que é o Amor, a menina tem seu modo próprio de explicar cada coisa. Como o poeta, ela cria novas imagens para as palavras já conhecidas. Como afirma Valéry (2011), as regras rígidas criadas pela crítica passaram a ser uma forma de “facilitar” o trabalho do artista, pois dispensam-no de responsabilidades sobre as formas ao mesmo tempo que os incitam à invenções as quais uma total liberdade não levaria. Ou seja: as regras rígidas permitem aos artistas transgredir-las em nome de uma arte inovadora.

É o que faz Adriana Falcão ao criar novas definições para palavras já antigas e constantemente definidas, repensadas e reavaliadas.

Depois de explicar variados sentimentos, chega à necessidade de a menina-filósofa explicar o Amor. Ela explica o “gostar”, para que consiga chegar ao Amor.

Gostar é quando acontece uma festa de aniversário no seu peito.

Amor

é um gostar que não diminui
de um aniversário pro outro.

Não. Amor é um exagero...
Também não. É um desadorno...

Uma batelada? Um enxame,
um dilúvio, um mundaréu, uma insanidade,
um destemperado, um despropósito, um
descontrole, uma necessidade, um desapego? (Falcão, 2001)

Na explicação da menina, percebe-se uma alegria por se ter perto aquilo de que se gosta. Tal alegria é comparável a uma festa de aniversário que acontece dentro de si. O Amor seria a multiplicação dessa festa, acontecendo cada vez mais.

No entanto, as incertezas começam a surgir. O que seria, então, o Amor? “Exagero”?





“Desadoro”? Uma mistura de vários sentimentos comparáveis a grandes quantidades, variedades.

Poder-se-ia pensar que cada uma das possibilidades de explicação para o Amor estaria relacionada a um diferente tipo que se descreve de Amor, segundo as mais variadas visões e as mais diferentes sociedades, clássicas e contemporâneas.

O *exagero*, o *desadoro*, a *batelada*, o *enxame*, o *dilúvio*, o *mundaréu*, a *insanidade*, o *destempero*, o *despropósito*, o *descontrole*, a *necessidade* estariam para o Amor do tipo Paixão ou Eros, “o amor que carece do seu objeto, o amor que pega ou quer pegar, o amor que quer possuir e guardar, o amor passional e possessivo...” (Comte-Sponville, 2011, p. 32). O Amor que deixa alegre aquele que ama e aquele que é amado.

O *desapego* estaria para o Amor Ágape ou Cáritas, “seria benevolência sem concupiscência, alegria sem egoísmo (como uma amizade livre do ego), e por isso sem limites: o amor desinteressado, o puro amor” (*Ibid.*, p. 34). O Amor que é feliz apenas pelo que é.

“É preciso regozijar-se, fantasmaticamente, à ideia de que poderíamos possuir o que nos falta (éros), ou regozijar-se daquilo que não nos falta e que nos faz bem (*philia*), ou ainda regozijar-se, pura e simplesmente, daquilo que é (*agápe*)” (*Ibid.*, p. 34). Como observa Comte-Sponville, tudo tende para a alegria, cada vez mais vasta e mais livre. A Alegria seria, portanto o gênero mais próximo do Amor.

O amor de que fala a menina-filósofa estaria em um limiar, no meio de um redemoinho de sentimentos que se misturam entre alegria, desejo e desapego. Assim, talvez não seja tão fácil se chegar a uma conclusão definitiva sobre o Amor.

Talvez porque não tivesse sentido,
talvez porque não houvesse explicação,
esse negócio de amor ela não sabia explicar,
a menina (Falcão, 2001).

Ao que parece, a Diotima-menina deve permanecer em sua busca pela sabedoria, desempenhando seu papel de provocadora de questões, realizando-se enquanto filósofa, sempre a pensar pensamentos...

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As explicações vêm e vão, nascem e renascem, morrem e reaparecem a todo o momento. O poeta, assim como o filósofo, traz na sua poética o gosto pela criação, pelo novo, pelo inédito.

Como se viu, nenhuma palavra é nova, mas pode ser renovada. E isso vai acontecer em cada momento que o artista ou o pensador resolver pensar sobre ela, reescrever-lhe, remoçá-la.

Desde os clássicos isso acontece à palavra amor e ainda por muito tempo à frente essa mesma palavra virá a ser explicada, reexplicada, reavaliada, redicionarizada, pois ela está pre-





sente nos mais variados arquivos e tesouros do conhecimento e, por isso mesmo, passível de ser sempre mudada, pensada e repensada.

Como faz a menina, fiquemos pensando sobre esses pensamentos...

REFERÊNCIAS

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário filosófico**. Tradução Eduardo Brandão. 2. edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FALCÃO, Adriana. **Mania de explicação**. Ilustrações Mariana Massarani. São Paulo: Moderna, 2001.

FALCÃO, Adriana. **Queria ver você feliz**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates e Banquete**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2013.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *In*: VALÉRY, Paul. **Variedades**. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução Maiza Martins de Siqueira; Posfácio Agui-naldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 2011.





LUNA CLARA E APOLO ONZE: UM ROMANCE INFANTOJUVENIL, UM CASO DE AMOR À LÍNGUA

Maria Hozanete Alves de Lima
Concísia Lopes dos Santos

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Luna Clara e Apolo Onze (2002), obra escrita por Adriana Falcão, narra a história de amor entre dois adolescentes, Luna Clara, de 12 anos, e Apolo Onze, 13, que, após longas aventuras e desventuras, acabam se encontrando. Nesse livro, Adriana Falcão repete, como faz em outras produções, uma ludicidade particular que parece caracterizar seu processo de escritura.

Em *Luna Clara e Apolo Onze* esse movimento se encontra simbolizado em diversas situações, e tem chamado nossa atenção para o processo de nomeação das personagens e para a tessitura do texto. Na criação dos nomes próprios, adjetivos e substantivos, por exemplo, são inflados de cargas sígnicas que produzem efeitos, costumam e se amarram à narrativa.

A materialidade escritural da obra lhe confere uma atmosfera poética; nela, palavras rimam, se repetem e pulsam paronomasticamente. Prosa, poesia, escrita, oralidade, jogo com a língua, são as características que fazem de *Luna Clara e Apolo Onze* mais que um romance infantojuvenil, um caso de amor à língua.

Tomando por base essas considerações, nosso objetivo é apresentar algumas das características — aqui já citadas — presentes em *Luna Clara e Apolo Onze* que fazem dessa obra infantojuvenil um espaço através do qual é possível sensibilizar os leitores para as possibilidades de significação da língua, para as docilidades das relações, respeito à cultura, arte, ciência e respeito às diferenças, pois o romance também trata disso.

2 UMA PALAVRINHA SOBRE O LIVRO E SUA AUTORA

Adriana Falcão, nascida no Rio de Janeiro, tem, nacionalmente, seu nome ligado à sua famosa peça *A Máquina*, levada ao teatro e ao cinema. Sua estreia na Literatura é marcada inicialmente pela presença na literatura infantil do livro *Mania de explicação*, publicado em 2001. Com ele recebeu o Prêmio Ofélia Fontes — “O Melhor para a Criança”. Outras obras de sua autoria ainda se destacam, como *O Doido da Garrafa*, *Dicionário de Palavras ao Vento*, e textos publicados em livros, coletâneas e revistas. Ainda tem se destacado na participação em textos televisivos e coproduções cinematográficas, como o *Auto da Compadecida*. Críticos e literatos têm falado da delícia que é o texto de Adriana Falcão. Não é para menos, quando a lemos, nos lembramos de grandes escritores como Mia Couto e Guimarães Rosa. Uma escritura que consegue falar de uma só vez daquilo que é da ordem do social, do discurso, da ideologia





e da língua.

Luna Clara e Apolo Onze, obra infantojuvenil, narra a história de dois adolescentes que após grandes aventuras, relacionadas ao tempo, ao destino, aos desejos, aos quereres, à esperança, aos sonhos e ao amor, quase não se encontram, pois, utilizando palavras do próprio livro, “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?” (Falcão, 2002, p. 319).

Antecipamos, nesse modo de falar sobre a história e o livro, o jeito particular de “contar” da autora, marcado por uma das características recorrentes na obra: a forte presença da oralidade. Juntam-se a isso os efeitos de sentidos e ritmos e o jogo materializado no processo de nomeação das personagens. A ludicidade, o jogo com a linguagem, característica maior da obra, nos permite afirmar que a literatura infantojuvenil não pode ser reduzida a mero instrumento de valores, sejam eles sociais ou educativos, pois o público infantojuvenil apresenta desígnios e desejos, e é capaz de responder ao signo linguístico.

3 ELEMENTOS SEMIOLÓGICOS E RITUAIS DE PASSAGEM DE DESATINO DO NORTE A DESATINO DO SUL

Em seu livro, *Literatura infantil: voz de criança*, Maria José Palo e Maria R. Oliveira (1986) chamam a atenção para uma das características do livro infantojuvenil ao afirmar que o diálogo entre as ilustrações e o texto verbal, o projeto artístico, gráfico e plástico devem se coadunar ou dialogar com aquilo que é da ordem da escritura, formando com essa uma figuração imagética:

Figura passa a designar, agora, um tipo de construção icônica, seja ela visual, sonora ou verbal, estruturada com base em algumas semelhanças que unem a forma qualitativa do signo àquela do objeto que representa. Figuras que, mais do que representar, desejam ser, apresentar os objetos pertencentes a realidades de outra ordem: aquelas das formas possíveis, cuja existência se deve ao fato de poderem ser imagináveis, independentes da conformação da experiência e da razão (Palo & Oliveira, 1986, p. 17).

Por conseguinte, a imagem não pode ser uma simples ilustração da mensagem linguística, o que deve existir é um verdadeiro diálogo entre texto e ilustração. Em *Luna Clara e Apolo Onze* os desenhos não apenas dialogam com o texto, são verdadeiros textos. Um capítulo, por exemplo, pode ter apenas o título e um desenho, uma ideia pode ser expressa por um desenho que se completa em outra página. É através desse jogo semiótico que a história vai sendo costurada.

É assim que Adriana Falcão constrói, através de mapas, os lugares onde as histórias vão ocorrendo. Elas vão sendo inseridas em mapas que se atualizam conforme as aventuras das personagens que acabam se vivificando na história. Cada mapa parece trazer a história ao vivo, trazendo magia à narrativa e potencializado os efeitos semióticos do texto. A delicadeza dos





traçados dos desenhos, como aponta Anete Mariza Torres Di Gregório (2004), em seu artigo “Estratégias linguístico-discursivas na obra de Adriana Falcão: o amálgama da linguagem e da narrativa”, é uma marca que se repete a cada folha.

Tudo gira entre Desatino do Norte e Desatino do Sul, e tudo se conta, se faz e se refaz por causa do Meio do Mundo, lugar que, pelo mapa, fica exatamente no meio, dividindo o Norte do Sul. Chamado também de Vale da Perdição, esse específico lugar retoma, de modo indireto (e direto), um imaginário conhecido: o suposto fim-da-terra, ou dos mares, um buraco cheio de

monstros que engolia as embarcações dos homens que se aventuravam em conquistar o mundo, ou as Américas. O Vale da Perdição é o lugar onde tudo se perde ou se ressignifica (foi exatamente aí que Aventura se perdeu de Doravante). Nesse lugar vivem duas velhinhas que ficam todo o tempo jogando. Na verdade, “elas eram milhões de velhas, uma para cada esquina desse mundo, ou você duvida que as coincidências sejam tantas?” (Falcão, 2002, p. 310). Uma retomada da mitologia grega que tem a “Roda” como o Centro do Universo: movendo, girando, reiterando ciclos e unindo, ciclicamente, os acontecimentos. A Roda do destino, dos homens, da mobilidade e encontro de Luna Clara e Apolo Onze:

Luna Clara girou a roleta.
Ela rodou, rodou, rodou.
E foi parando, meio indecisa.
Ia para um quadradinho.
Voltava para o anterior.
Não se decidia.
No primeiro quadrado estava escrito “PROBLEMAS NA FESTA:
PERIGO”.
No segundo, “PERIGO: AVENTURA NA ESTRADA”.
A roleta ia e voltava.
Ia.
Voltava.
Não sabia qual quadradinho queria.
Estava na dúvida.
(Roleta duvida?)
Até que parou.
E parou bem no meio dos dois quadradinhos, entre um e outro.
Dessa vez, Luna Clara e Apolo Onze se desesperaram.
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? (Falcão, 2002, p. 233)

A ideia do destino e do Vale da Perdição continua se metaforizando nos nomes dos ajudantes das velhas: Imprevisto e Poracaso. Este lugar cheio de mistérios, o Meio do Mundo, é, simbolicamente, onde tudo começa, pois, para se chegar a qualquer Desatino, tem que passar por lá. Tudo se conta de um lado ou de outro, mas as respostas quem dá é o Meio do Mundo.

Este jogo com os lugares e espaços, tem, na obra em análise, sua continuidade com o jogo do tempo. A autora brinca com ele, como faz em outra obra já conhecida, *A Máquina*. A





narrativa segue a não-linearidade temporal. O *flashback* e o *forward* (Ducrot & Todorov, 1998) costumam o vaivém da vida, o destino das personagens, que parecem manipuladas por uma força estranha e superior. Se, em um capítulo você está no presente, em outro, já são treze anos atrás. É que antes de continuar o que se diz ali, é necessário compreender porque acolá está daquele modo.

Manhã, tarde, e noite dividem espaços num vaivém harmonioso. Fatos simultâneos com personagens diferentes em diferentes lugares colocam a sequência narrativa em encaixes e encadeamentos atemporais. O leitor pode se imaginar em Desatino do Norte, no pensamento de algum personagem, numa escansão de espaço e de tempo ou em Desatino do Sul, sem passar (ou passando), necessariamente, pelo Meio do Mundo.

4 POSSIBILIDADES SONORAS E SEMÂNTICAS: UMA NOVA COSTURA NA NARRATIVA

Outro recurso recorrente na escrita do texto infantil, a figura sonora (Palo & Oliveira, 1986), costura as 300 folhas de *Luna Clara & Apolo Onze*. Frases curtas, como já apontamos aqui, e um ritmo cadenciado pela semelhança e dessemelhança sonora, rimas, aliterações e paronomásias, inscrevem na obra uma configuração poética ao mesmo tempo em que materializam os movimentos de objetos, pensamentos e acontecimentos que participam da narrativa, como vemos:

A roleta, bonita e redonda, amarela, rodou.
Rodou.
Rodou.
E Leuconíquio teve que pensar sozinho.
Pensou.
Pensou.
Rodou.
Foi parando.
Parando.
Parando.
Parando.
Parou. (Falcão, 2002, p. 218)

Pensou
Então uma pena veio voando.
Voando.
Voando.
Voando.
Caiu bem no seu colo. (Falcão, 2002, p.72)

Paralelismos e repetições de palavras são recorrentes:

Nem de bobagem
Nem de disputa,
Nem de dinheiro,





Nem de falsa aparência,
 Nem de satisfação passageira
 [...]

 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. 8).

Prosa, poesia, tudo isso junto confere à obra uma atmosfera poética.

Junta ainda aos movimentos e efeitos sonoros, a construção de uma nova ordem sintática. A junção vocabular, por exemplo, pode metaforizar a rapidez de um encontro, um desencontro que se dá inesperadamente, uma busca que parece se eternizar, uma vontade ou uma pressa desenfreada — Doravante corre o mundo todo em seu cavalo buscando sua “Aventura”:

“Eusóesperoquesejalogo” (Falcão, 2002, p. 57).

“Quando disse ‘euquerocasarcomvocêAventura’ foi assim mesmo, desse jeito” (Falcão, 2002, p. 9).

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

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

“— Leuconíquo — nome derivado do feminino (Verbete: Leuconíquia [De leuc(o)- + -onic(o)- + -ia.] S. f. Med. Manchas brancas das unhas . [Sin.: albugem, selenose e (pop.) mentira. Cf. ou lúnula...]” (Falcão, 2002, p. 297).

Essa relação de busca de palavras em dicionário, do prazer em sentir a sonoridade, os sentidos esdrúxulos, e até mesmo a pronúncia difícil de algumas, participa da obra na boca de uma das personagens, o papagaio Pilhério, animal de estimação de Seu Erudito, frequentador assíduo da Biblioteca Nacional, onde se encontra “centenas de volumes da Literatura Nacional e Estrangeira” (Falcão, 2002, p.257).

A potencialidade semântica das palavras é explorada de modo intenso no processo de nomeação das personagens.

5 NOMES PRÓPRIOS: ESPAÇO DE RE-CRIAÇÃO.

O título *Luna Clara e Apolo Onze* poderia trazer apenas os nomes das duas personagens do romance. Poderia ser uma homenagem ao evento científico que foi a chegada do homem à Lua, de modo que o significante “Luna” fizesse referência à Lua e “Apolo” — Apolo Onze, na mitologia clássica, representa o “Sol” — à nave dos tripulantes que lá chegaram. Referência simbolizada, pois Luna Clara nascera em uma noite de chuva. Assim que para de chover, ela olha para a Lua e a Lua olha para ela. Desde então, todas as noites, Luna Clara conversa com a Lua, conta seus medos e dúvidas. No quarto de Apolo Onze ficava uma bandeira que seu avô Apolo Um deixou para ser hasteada pelo primeiro Apolo que chegasse à Lua.





O nome da obra antecipa o movimento lúdico que parece estar subjacente ao processo de criação dos nomes próprios presentes nela: *Aventura da Paixão*, *Doravante*, *Seu Erudito*, *Odisseia da Paixão*, *Divina Comédia da Paixão*, *Leuconíquio Lucrécio Luxor*, *Pilherio*, *Poracaso*, *Madrugada*, *Equinócio*.

Os nomes próprios são caracterizados pelas potencialidades semânticas dos significantes. Assim:

A lua apareceu.
Luna Clara nasceu.
E uma olhou para a outra
Desde então, Luna Clara e a lua se olhavam todas as noites,
porque a chuva que chovia nunca mais choveu. (Falcão, 2002, p. 100)

“*Odisseia da Paixão* sofria, chorava, se lamentava, se preocupava e se descabelava por qualquer banalidade” (Falcão, 2002, p. 34).

“*Divina Comédia da Paixão* foi o único bebê que riu, em vez de chorar, quando nasceu (Falcão, 2002, p. 34).

“Gente” que tem estes nomes, ou nomes como os das irmãs de Apolo que fazem referência às maravilhas do mundo (Ilha de Rodes, Pirâmides, Muralha da China, Artemísia, Diana, Babilônia, Diana e Alexandria) só poderiam morar em lugares cujos nomes são Desatino do Norte, Desatino do Sul e Meio do Mundo.

A partir da relação metafórica, nomes linguístico-discursivamente legitimados como substantivos comuns, adjetivos e até mesmo nomes próprios referentes a lugares, a exemplo de “Ilha de Rodes”, “Babilônia”, “Muralha da China”, são categorias abertas a ressignificações e inscritas no processo de nomeação. Como é possível perceber, nesse processo, por guardarem os sentidos trazidos de outros lugares, os nomes próprios instauram na obra um movimento lúdico. *Doravante*, sempre está *doravante*, *Aventura da Paixão* simboliza a aventura do encontro e do desencontro. Por conseguinte, o processo de criação dos nomes próprios joga com a possibilidade de deslocamentos dos significantes linguísticos e a potencialização dos efeitos de sentidos.

Adriana recupera e atualiza em sua obra a oralidade e o ritmo constitutivo do ato de contar histórias. Criando, como nos permitem dizer Palo e Oliveira (1986), simultaneidade, similaridade e analogias presentes no pensamento, aproximando narrador, leitor, personagens e acontecimentos:

“Naquela sexta-feira do 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. 7).

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 pra cá nunca mais tinha ventado.
Então.
E nem chovido.
Então lá em Desatino do Norte não existiam lagos, rios, mares, poça, nada molhado (Falcão, 2002, p. 8).

É necessário dizer que a obra também simboliza um atravessamento entre aquilo que é da ordem da língua, do sujeito e do discurso, embora não nos detenhamos nesta questão. Di Gregório (2004), em seu artigo aponta para as *situações comunicativas* em que autor-leitor dialogam sobre certos valores. A autora mostra delicadeza no tratamento com determinadas questões. Fazendo uso das mais variadas estratégias linguístico-discursivas, redesenha/manipula (linguisticamente) e ressignifica determinados valores. É assim, por exemplo, que ela fala de direitos: “em vez de direitos dos homens e das mulheres” foi sobre gentileza, a sua palestra. Carinho. Cuidado. Zelo. Desvelo, Proteção (Falcão, 2002, p. 235).

6 ALGUMAS PALAVRAS FINAIS

Luna Clara e Apolo Onze, pelo que podemos observar, embora tenhamos deixado de lado questões que poderão ser investigadas em outro momento, é um romance infantojuvenil que faz referência ao mundo, à ciência, à humanidade, a culturas, aos homens, às mulheres, às crianças, aos adolescentes e às paixões. Aposta no simbolismo e no imaginário infantil: bruxos, fadas, mágica, terra encantada e metáfora de acontecimentos reais podem ser encontrados na obra.

Como escreve Ziraldo (Falcão, 2002), na orelha do livro, em *Luna Clara e Apolo Onze* Adriana “reinventa não só a narrativa como a linguagem. Ela reinventa a maneira de contar uma história. E faz isto com mão de mestre, com um nível de invenção que não conheço em outros autores brasileiros”. Temos em mão, uma obra-prima, como diz Ziraldo, mais um livro que se junta à boa qualidade tão característica da literatura infantojuvenil brasileira, mais um livro a ser levado para a sala de aula. Este trabalho foi, para nós, o primeiro passo para um projeto de leitura com a obra *Luna Clara e Apolo Onze* em sala de aula no ensino fundamental. Tomando-o como um “evento de letramento”, viabilizamos um trabalho com os alunos, buscando levar a eles esse modo particular de ler e significar o mundo presente na escritura da autora.

Este artigo foi apresentado no I ENLIJE — Encontro Nacional sobre Literatura Infanto-Juvenil e Ensino, promovido pela Pós-graduação em Linguagem e Ensino, da Universidade Federal de Campina Grande. Publicado apenas em Anais disponibilizados aos participantes do evento por meio de CD-ROM, foi a primeira proposta de leitura através de letramento literário de que se tem notícia a ser desenvolvida a partir do romance *Luna Clara e Apolo Onze*, de Adriana Falcão, desenvolvida até então no Brasil. A partir dessa proposta foram desenvolvidos





diferentes estudos sobre essa obra da autora.

REFERÊNCIAS

DI GREGORIO, A. M. T. Estratégias linguístico-discursivas na obra de Adriana Falcão: o amálgama da linguagem e da narrativa. **Revista Soletras**. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4495>. Acesso em: 15 abr. 2006.

DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FALCÃO, Adriana. **Luna Clara e Apolo Onze**. São Paulo: Moderna, 2002.

PALO, Maria J.; OLIVEIRA, Maria R. **Literatura infantil: voz de criança**. São Paulo: Ática, 1986.





ODE AO AMOR: BUSCAS E REFLEXÕES EM UM ROMANCE INFANTOJUVENIL

Concísia Lopes dos Santos

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura infantojuvenil vem evoluindo, desde a negação da outra voz, passando pela possibilidade de diálogo, até chegar ao discurso polifônico, expressando os ideais do autor/narrador e da criança/adolescente/leitor. Na história da moderna escritura literária estamos vivenciando a terceira fase: a preocupação com o leitor. É este que dá sentido ao texto escrito, recriando-o.

Ao contrário das narrativas primitivas, que procuravam manipular os juízos dos leitores, a narrativa ficcional moderna não possui um narrador que intervenha na história diretamente, pois não avalia explicitamente as personagens; é assim que o leitor começa a ter voz na ficção. A literatura infantojuvenil tem o público formado por leitores que dão os primeiros passos ao exercício de elaboração de sua própria análise crítica, deste modo, o autor do livro infantojuvenil não pode apenas expressar seus ideais.

O leitor passa a preencher o texto a partir de sua própria imaginação. Desta forma, a inserção de criança/adolescente na narrativa estimula a ação. Enquanto nos contos de fadas o herói é socorrido por poderes mágicos, nas narrativas de hoje o herói-criança/adolescente — questiona, nega, age. Surge uma espécie de deslocamento de poder do adulto para a criança/adolescente, que passam a ser os agentes transformadores das questões sociais. Este estudo procurou mostrar como a autora Adriana Falcão trabalha o ideológico e o social pela visão revolucionária dos dois adolescentes, personagens principais do romance *Luna Clara e Apolo Onze* (2002). São buscadas as reflexões e reações desses adolescentes presentes no romance face às situações manipuladoras que regem a sua sociedade, as quais levam o adolescente/leitor à busca de uma visão mais crítica de sua sociedade no mundo real.

2 AS MUDANÇAS NA LITERATURA INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA

Segundo a moderna Antropologia, o homem é o único animal que não traz um padrão natural de comportamento ao nascer. O comportamento humano vai depender dos padrões que lhe forem oferecidos ao longo de seu desenvolvimento; é a partir dos padrões de interpretação oferecidos ao homem que ele constrói o seu meio. Entre as diferentes manifestações culturais que são oferecidas como padrões de interpretação destaca-se a literatura, pois a obra literária, na maioria das vezes, é formada a partir da interpretação que o autor/narrador oferece do real. Desse modo, a literatura infantojuvenil passa a ser um instrumento de formação intelectual que





visa à modificação/manipulação da sociedade, uma vez que é na infância/puberdade que se constituem os padrões de comportamento desejados.

Os ideais pedagógicos de formação do caráter encontram na literatura um meio de persuadir e de vedar as possíveis brechas para interrogações ao discurso do narrador, pois se fosse possível o entrecruzamento de vozes, o discurso pedagógico moralista perderia seu caráter monológico. Isso também acontece em outras literaturas, mas a literatura infantojuvenil possui algumas características próprias.

A literatura infantil e juvenil sempre foi considerada como menor, pois se via sempre seu lado utilitário-pedagógico. As histórias contadas para as crianças sempre serviam como modelo linguístico ou padrões de comportamento. A criança/adolescente, sempre sob o poder do adulto, necessitava se engajar a proposta da escola e da sociedade. Pode-se dizer ainda que a literatura dita “realista” para o público infantojuvenil estava reduzida a questões com temas polêmicos — divórcio, pobreza, sexo etc. — vinculando-se sempre ao meio de vida da criança.

Textos baseados em proximidade com o real, com ações sucessivas, lineares, verossímeis. Além disso, a história contada tinha por finalidade dizer o que a criança deveria fazer, uma vez que se elaboravam também as respostas que deveriam ser dadas. São textos que substituem as fadas, bruxas e fantasias por pessoas e fatos do cotidiano. Em alguns casos, esses textos possuem projetos educativos que tratam apenas dos problemas da sociedade, esquecendo que a conscientização sobre a realidade também pode acontecer pela via da fantasia.

Não se pode esquecer que os contos de fadas — e a fantasia — ressaltam impulsos e medos conscientes/inconscientes delineados por experiências reais; trata com problemas universais; mostra o despertar erótico, a iniciação sexual, a esperteza e a malícia; fala de medos, de amor, de perdas, de buscas, das dificuldades de autoafirmação na sociedade e lida com emoções.

Aliado a essas características, a literatura infantojuvenil pode acrescentar o questionamento de ideias pré-concebidas, incentivando a curiosidade e, por outro lado, deixando o caráter pedagógico que os textos ainda apresentam. Por outro lado, a literatura infantojuvenil contemporânea vem sofrendo grandes modificações. É possível falar do real e ser literário ao mesmo tempo. Para conseguir isso, é necessário fazer com que as semelhanças e os paralelismos se unam, permitindo relações entre os elementos. A linguagem é modificada, passa a ser uma “coisa” que se pode manipular. A literatura infantojuvenil passa a ser feita, para usar as palavras de um grande escritor, de “um retalho de impalpável, outro de improvável, cosidos todos com a agulha da imaginação” (Machado de Assis). As correspondências e similaridades integram a mensagem que se pretende transmitir. O pensamento infantojuvenil se faz pelo imaginário, o que não implica em falta de competência para compreender uma obra literária. Assim, os novos projetos de escritura para este público trazem uma linguagem-coisa, libertando-se das funções utilitário-pedagógicas que antes possuíam.

Neste grupo de autores que se lança ao novo, trazendo o imaginário para seu projeto de escritura, encontra-se Adriana Falcão. Segundo Di Gregório, “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”.

Começa a se pensar então, na impossibilidade de se fazer um diálogo com o que é real. A relação entre o real e o virtual se torna cada vez mais estreita e comum, mais difícil de reconhecer o verdadeiro e o falso. É neste meio conturbado que surge *Luna Clara e Apolo Onze*.

Nesse romance, a autora Adriana Falcão, através das personagens principais do enredo, consegue expor as principais angústias do homem pós-moderno. Como os contos de fadas clássicos, o romance lida com problemas universais, questiona ideias e defende as causas perdidas. Isso não acontece só dentro do livro, essas ideias encontram a voz do leitor, que tem suas ideias desafiadas e questionadas, levando-o a reflexão. No entanto, não se encontra um caráter moralista ou pedagógico. A leitura sugere trilhas a ser seguidas, lança reflexões e hipóteses, duvida, questiona e experimenta.

3 UM POUCO SOBRE A AUTORA

Adriana Falcão nasceu no Rio de Janeiro, mas foi morar em Recife aos 11 anos de idade. Formou-se em Arquitetura, tornando-se uma construtora de textos. Fez Publicidade para satisfazer seu interesse por linguagens. Escreveu para o teatro e para o cinema. Estreou na literatura com o livro *A Máquina*, que virou peça e depois filme. Lançou-se na Literatura Infantil com o livro *Mania de Explicação*, em 2001. Escreveu ainda *Pequeno dicionário de palavras ao vento*, *P. S. Beije*, *O doido da garrafa*, *A tampa do céu* e outros livros e contos. Colaborou com episódios de “A Grande Família”, “Mulher” e outros programas da Rede Globo. Com Guel Arraes, adaptou *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna para a televisão e, posteriormente, para o cinema. Tem se destacado em coproduções cinematográficas.

4 UM POUCO SOBRE O LIVRO

O livro objeto deste estudo é o terceiro da autora Adriana Falcão, lançado em 2002 e dirigido ao público pré-adolescente. Este romance recebeu o Prêmio Orígenes Lessa — “O Melhor para o Jovem” em 2003 (produção 2002) pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil — FNLIJ. *Luna Clara e Apolo Onze* conta a história de Luna Clara e de Apolo onze, um casal de adolescentes que vivem as mesmas dúvidas que os adolescentes de sua idade.

Luna Clara é uma menina de 12 anos, filha de Aventura da Paixão e Doravante. Seu avô se chama Seu Erudito, suas tias são Odisseia da Paixão e Divina Comédia da Paixão. Seu Erudito queria que Luna Clara se chamasse Tutameia, mas Aventura não aceitou e ficou Luna Clara mesmo. Ela mora em Desatino do Norte, onde nasceu, em uma noite de chuva. Quando ela nasceu, a chuva parou de chover. Ela olhou para a Lua, a Lua olhou para ela e desde esse dia, todas as noites, Luna Clara conversa com a Lua seus medos e dúvidas.

Aventura e Doravante se conheceram, se apaixonaram e se casaram em três dias apenas,





na festa de nascimento pelo Apolo Onze.

Apolo Onze é um garoto de 13 anos, filho de Madrugada e Apolo Dez, irmão de Ilha de Rodes, Pirâmides, Muralha da China, Artemísia, Diana, Babilônia e Alexandria. Ele mora em Desatino do Sul. Desde seu nascimento a cidade vive em festa, mas uma festa que não tem fim.

Entre as duas cidades está o Vale da Perdição, onde alguém sempre perde alguma coisa. Foi lá onde Doravante perdeu a sorte, o amor de sua vida e a filha que nem sabia que teria “tudojuntodeumavez” e a partir desse dia vive andando com a chuva chovendo em cima de sua cabeça.

O maior sonho de Luna Clara é conhecer seu pai. Já Apolo Onze não tem vontade de nada, nunca teve, desde que nasceu. Ele gosta mesmo é de olhar a Lua, todas as noites.

Em Destino do Norte também vivia Leuconíquio, um inventor que só inventava bobagens. Ele torna-se amigo de Noctâmbulo, um sujeito noctívago, que vive em Desatino do Sul e que, dizem, é apaixonado por Madrugada. Eles dois juntos tentam acabar com a alegria do povo de Desatino do Sul, mas não conseguem.

Tudo, mas tudo mesmo, acontece por causa da Roda do Destino...

5 DÚVIDAS, QUESTIONAMENTOS, ANGÚSTIAS, REFLEXÕES, AMOR...

O reconhecimento de questionamentos e dúvidas que nortearão o livro começa já na sobrecapa do romance. A ilustração traz, na frente, a figura de Luna Clara em primeiro plano e de Desatino do Norte, o lugar onde ela mora, em plano secundário. Na parte de trás há a figura de Apolo Onze e Desatino do Sul, onde ele mora, na mesma ordem da parte frontal. Pode-se pensar, então, em várias leituras para estas imagens.

Pode-se relacionar Apolo Onze à nave e, também ao deus Apolo, deus grego do Sol, cujo nome romano conserva-se Apolo. Luna — nome romano — é a deusa grega — Selene — da Lua. As imagens, na posição em que encontram na sobrecapa sugerem, perfeitamente, a passagem do dia (manhã/noite). O Sol se vai quando a Lua chega, e vice-versa, fazendo o movimento de Rotação da Terra. Um encontro entre os dois só se daria com um eclipse, o que também possibilitaria o romance entre os dois.

Esse constante desencontro faz lembrar a lenda de Áquila. Essa inversão, logo na capa, sugere a busca constante e diária passando a ideia de constantes mudanças e movimentos. Poderíamos entender esta impossibilidade de encontro como a constante busca pelo outro. Busca que muitas vezes gera dor e sofrimento, talvez por isso as pessoas estão deixando de buscar o outro, ensimesmando-se, fechando-se para o mundo, para a vida.

No romance, os desencontros — que são muitos — deixam perceber a realidade de perdas e constantes buscas, reais e imaginárias, adultas e infantis. O livro não perde seu “contrato de comunicação”. Ele fala de um modo bastante lúdico e “vivo” ao público de uma das fases mais conturbadas na vida do homem — a adolescência.

Um fato que chama a atenção, logo no início da história: a espera de Luna Clara por





seu pai.

De vez em quando ela tinha certeza de que ele já estava chegando. Noutras vezes, a incerteza resolvia fazer uma visita. [...] Era exatamente nessas horas que as dúvidas de Luna Clara faziam uma confusão dentro da sua pessoa e a imagem de um mundo redondo, com ela de um lado e o seu pai do outro, doía. (Falcão, 2002, p. 13)

Dúvidas, questionamentos, angústias, reflexões, tudo de uma vez, misturados na cabeça de todos — principalmente na de Luna Clara e de Apolo Onze —, no livro e na vida. A fantasia já começa antes da leitura do texto. Os problemas que o Homem enfrenta também. Entre estes, o amor. O que não falta o romance são manifestações de amor. Um amor que não se reduz apenas ao amor homem/mulher, ele vai além. Na narrativa vê-se a inconstante busca pelo outro.

Doravante ama Aventura. Por ela é capaz de dar a volta ao mundo. Ele apaixonou-se por ela no momento em que a viu. Mas seu amor foi atrapalhado. Ele sai a procura de seu amor pelo mundo, sem saber para onde ir, desnordeado, desorientado, desatinado. “Bastava ele ter olhado para trás e tudo teria sido diferente” (Falcão, 2002, p. 63).

Sua busca incessante e incansável se difere do comportamento da maioria das pessoas, pois estas preferem lamentar as perdas que buscar os possíveis ganhos. Doravante é o pai de Luna Clara. Antes era diferente, ele tinha sorte na vida.

Realmente, 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 era tão sortudo assim, ia encontrar o maior amor do mundo, estava na cara. Tinha certeza absoluta de que o amor ia aparecer, assim, na sua frente. (Falcão, 2002, p. 57)

E apareceu.

E ele se tratava de um sujeito tão sortudo que cruzou com ela [Aventura] 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 apaixona, isso já ficou mais do que provado (Falcão, 2002, p. 58).

Por causa desse amor maior do mundo, Doravante busca compreender porque perdeu a sorte, a mulher que amava e a filha, que nem sabia que tinha, “tudojuntodeumavez”. Ele segue sempre em frente, não perde tempo analisando as causas das perdas. Ele vive o “de agora em diante” buscando o que perdeu. Ao seu lado aparece Aventura.

Aventura é o nome da mãe de Luna Clara. Ela é a mais nova das três irmãs e a primeira a casar-se. O seu nome já sugere sua personalidade. Sua história de amor com Doravante foi muito bonita e muito rápida. Entre se encontrar, se conhecer, se casar e se separar foram apenas três dias, para se reencontrar somente doze anos depois.

“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).

Embora seu nome sugira algo passageiro, parece sugerir também que uma aventura pode ser inesperadamente longa. Aqueles amores que mais rápidos passam por nossa vida parecem ser os que mais tempo permanecem, tornam-se inesquecíveis. Não há como se falar, no entanto, que o Homem atualmente não ame. Sim, ele ama. Porém, este mesmo Homem procura estar só, não vive esta busca pelo outro. No nosso mundo, é preferível, pela maioria das pessoas, estar só que estar com o outro. A busca de Doravante por Aventura e a sua esperança de reencontrá-lo se difere bastante do que estamos vivendo.

Entre grandes amores há sempre um empecilho. Entre Aventura e Doravante está Seu Erudito, o pai de Aventura.

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’. (Falcão, 2002, p. 42)

Em momentos como esses, “Adriana Falcão objetiva fazer com que o seu leitor reflita sobre esses problemas e reaja diante de situações manipuladoras”, como afirma Di Gregório (ano, p.). Não se deve admitir situações alienantes e castradoras de criatividade e felicidade. Embora “Seu Erudito” remeta a cultura e seja um homem culto, há em sua visão muito de autoritarismo e preconceitos reais, os quais limitam e alienam nossos ideais. O leitor é levado a colocar-se no lugar da personagem para questionar tal atitude. Será que, de fato, podemos saber o que é melhor para os outros? Essa é uma questão — colocada pelo livro — que leva cada um a desenvolver da maneira que lhe convém, decidindo se concorda ou não com ela.

Uma personagem que bem representa a cultura de pessoas solitárias é Noctâmbulo. Ele vive só, sem amigos e tendo que suportar a felicidade das outras pessoas. Diferente daqueles que vivem ao seu lado, Noctâmbulo apenas aumenta sua infelicidade a cada dia. Não é muito fácil para alguém deixar de ser o centro das atenções. Do mesmo modo, não é fácil ser importante para aqueles que maltratamos.

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.) [...] Deixou de ser o dono do pedaço e passou a ser “o vizinho” somente. Sentiu-se desimportante. Só. Abandonado (Falcão, 2002, p. 22-23).

Como Noctâmbulo, Leuconíquio também não estava preocupado com o outro. A alegria o incomodava pelo simples fato de ele não poder levar vantagem sobre as outras pessoas.

Aquilo era insuportável, um desaforo de contentamento, uma eterna distração, uma vida mais do que completa, uma organização perfeita: trabalho/ diversão/ música/





comida/ namoro, todo mundo feliz e contente, tudo do bom e do melhor, em demasia, além do necessário, ninguém queria saber de mais nada, gente.

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).

É gracioso o modo como a autora coloca as questões de poder, arrogância, ambição e perda de poder. Quanto mais malvado se é, mais abandonado e solitário a pessoa pode ficar. Quando se está feliz, fazendo o bem, sem machucar a outrem não há de fato necessidade de tanta coisa ruim: problema, disputa, ilusão e outras coisas que não nos traga o aumento de nossa felicidade.

As ideias de felicidade são implicitamente sugeridas, utilizando um recurso bastante significativo: o paralelismo. Nesse caso, ele ajuda a fixar as ideias que não deveriam nos levar ao distanciamento do outro. O leitor reconhece o melhor pela oposição ao que se apresenta. Elas levam ao questionamento destas realidades.

A espera, geralmente, é o contrário da busca. Mas, dependendo do que e de quem se trate, pode resultar na mesma coisa. Luna Clara vivia esperando por seu pai, Doravante. Aventura vivia esperando por seu marido, Doravante. Elas não esqueciam dele nem um dia e acreditavam que, um dia, ele voltaria. Também é possível conseguir algo quando queremos verdadeiramente. O desejo de ter o outro, de vê-lo, de reencontrá-lo fazia com que mãe e filha acreditassem que realizariam seu maior sonho. Quem acredita consegue.

Ela [Luna Clara] estava lá, sentada na beira da estrada como ficava todos os dias, esperando, esperando, esperando, esperando, esperando, esperando.

“Será que é hoje que ele chega?”

“É sim.”

“Eu tenho certeza absoluta que ele chega hoje.”

“Mas eu também tive certeza absoluta ontem.” (Falcão, 2002, p. 7)

“Depois de dar boa-noite e apagar a luz, a mãe sempre acendia de novo, só para reafirmar, mais uma vez, que um dia Doravante ia encontrar as duas. Bastava ter um pouco de paciência” (Falcão, 2002, p. 11).

É difícil se ter muita paciência, mas elas tiveram e conseguiram o que tanto queriam.

E o que fazer quando não se tem desejo nenhum? Pois Apolo Onze tinha apenas o desejo de desejar alguma coisa. Ele não se interessava por nada especificamente, a não ser pela lua. “Apolo Onze puxou a mãe no que dizia respeito à preferência pela noite e aos tais desejos de desejos” (Falcão, 2002, p. 20).





Querer e não querer, ter e não ter vontade. Nem sempre é possível saber o que se quer e quando se sabe fica complicado não ter vontade de fazê-lo. Adriana fala sobre o querer de um modo bastante particular.

Querer é muito pessoal.
 Impetuoso.
 Inconsequente.
 Inconveniente, até, às vezes, quando sai desembestado querendo o que vê pela frente.
 Tão raro, por outro lado, se é um querer de verdade.
 Imprevisível.
 Dia quer, dia não quer.
 É um verbo de lua (Falcão, 2002, p. 166).

Mas para Apolo Onze, que estava acostumado a não querer nada, quando quis ficou em dúvida se queria de verdade. Mais uma vez a dúvida aparece no romance. Tudo se faz pelas dúvidas e incertezas, esperas e encontros, medos e angústias, tristezas e felicidades. O modo como a autora explica como funcionam as coisas dentro de nossa cabeça é bastante curioso. As dúvidas e incertezas não nos abandonam em momento algum. Somos seres “de lua”, como o verbo querer. Ora somos um, ora outro.

Ao contrário de Luna Clara, Apolo Onze não tinha vontade de nada. Luna Clara vai em busca de seus sonhos enquanto Apolo Onze tenta descobrir se tem algum. São, então, como ímãs, atraídos pela oposição.

O romance ainda questiona ideias. Uma análise crítica e ao mesmo tempo lúdica é feita sobre as guerras que matam e destroem cidades, países, famílias. A intenção da crítica é muito forte, principalmente pela nomeação de quem luta. Qual seria o motivo real para haver tantas guerras? O narrador nos diz:

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. [...]
 O motivo real da briga, é evidente, era mostrar quem era mais forte (Falcão, 2002, p. 140-141).

A guerra é uma forte representação de um mundo-em-caos. Os homens, ao invés de buscar sua aproximação com o outro, promove o distanciamento pelo horror de maus tratos e mortes, provenientes de ambição e falta de amor ao próximo. Note-se como fala “todo tipo de ignorância”, “Cretinos” e “Idiotas”. É uma forte desaprovação de tais atitudes.

Como se pode notar, o romance trata de questões inquietantes, manipuladoras, alienantes, castradoras, discutíveis e inaceitáveis. Cabe ao leitor pensar sobre elas, entendê-las, relacioná-las, modificá-las conforme suas visões. Uma leitura mais completa poderá ser feita durante a leitura do próprio romance.





6 A LINGUAGEM DO ROMANCE

Devido a particularidade de escritura da autora, faz-se necessário comentar algumas de suas marcas características. Palo e Oliveira, em seu livro *Literatura infantil: voz de criança* (1986), dividem a figuras dos livros infantis em três tipos: sonoras, visuais e verbais, as quais estruturam sintaticamente a informação artística do texto.

As figuras sonoras criam o ritmo da frase, constroem-se pela pulsação rítmica a partir das semelhanças e dessemelhanças entre os sons. As figuras visuais procuram construir, através da semelhança, formas analógicas ao que diz o texto, opondo-se a qualquer representação verossímil. Também as verbais são feitas através das relações de semelhança. Enquanto na metáfora procura-se conectar o significado dos termos, na paronomásia a semelhança é criada pela materialidade gráfica, sonora e de sentido entre as palavras.

Esses três tipos de figuras são recorrentes no romance *Luna Clara e Apolo Onze*. As frases curtas, a cadência, as rimas, semelhanças e dessemelhanças sonoras, aliterações e paronomásias criam a sua poeticidade. Os movimentos e os pensamentos são materializados durante a narrativa. Há uma harmonia entre os vários elementos que o compõem. É incorporada no romance a oralidade, a mesma que permite o posicionamento do leitor. Um dos recursos utilizados são as expressões/termos coloquiais em diálogos diretos/ indiretos.

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).

A partir do autoquestionamento, da indecisão e da dúvida de como se fazer uma pergunta, enfim fazendo-a de modo direto, o discurso é articulado de modo direto e indireto, construindo oralmente a narrativa. O narrador parece falar para a personagem, que reage, como se o ouvisse, reformulando seu modo de perguntar. Outro modo de incorporação da oralidade no texto é o ritmo que apresenta. Enunciados simples e alguns até repetitivos conduzem a mensagem com um desempenho bastante oral.

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).

A repetição da palavra “então” retoma um falar sucessivo, que aparece evitando a subordinação e realçando a coordenação, característica 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). Desse modo recupera-se um caráter de contação de histórias.

A construção da sonoridade se faz a partir da própria frase. “Prosa, poesia, tudo isso junto confere à obra uma atmosférica poética. Junta ainda aos movimentos e efeitos sonoros, a construção de uma nova ordem sintática” (Xxx, 2006, p. 4), como a junção vocabular.

“Euquero casar com você Aventura.” (Falcão, 2002, p. 38)

“Agentese encontra em Desatinado Norteno se preocupe.” (Falcão, 2002, p. 11)

Ao juntar todas as palavras, o modo apressado de falar pode metaforizar a rapidez de um encontro, de um desencontro ou mesmo uma pressa desenfreada para conseguir algo. Essas considerações foram apenas para mostrar o perfil da escritura da autora, mas há muito mais.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações apresentadas até aqui participam de um estudo sobre o romance infantojuvenil *Luna Clara e Apolo Onze* iniciado no ano de 2006. Não se pretende com isso esgotar todas as significações que o livro traz, mas tentar compreender sua construção. Como foi dito no início, a literatura infantojuvenil vem evoluindo e com isso trazendo a possibilidade de diálogo entre quem lê, o que se lê e quem narra. Os discursos vêm perdendo seu caráter pedagógico, transformando-se em debates. Isso é que é fantástico.

Além disso, estamos perdendo a fantasia, que é retomada e reinventada neste romance, o qual encanta crianças, jovens e adultos. Curioso é entender como o livro consegue reunir o provável e o improvável, o palpável e o impalpável, o real e o imaginário, o narrador e o leitor, sem impor regras, apenas fazendo-o mergulhar numa fantasia real, que é a característica mais importante de um livro. É, pois, impossível fugir da teia que Adriana tece ao construí-lo.

REFERÊNCIAS

DI GREGORIO, A. M. T. Estratégias linguístico-discursivas na obra de Adriana Falcão: o amálgama da linguagem e da narrativa. **Revista Soletras**. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4495> Acesso em: 15 abr. 2006.

FALCÃO, Adriana. **Luna Clara e Apolo Onze**. São Paulo: Moderna, 2002.

XXX. *Luna Clara e Apolo Onze*: Um romance infantojuvenil, um caso de amor à língua. In:





I Encontro Nacional Sobre Literatura Infanto-Juvenil e Ensino, 1, 2006, Campina Grande. **Anais...** Campina Grande: Bagagem, 2006.1. CD-ROM.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil**: voz de criança. São Paulo: Ática, 1986.





LUNA CLARA E APOLO ONZE: UM ROMANCE ENQUANTO NARRATIVA PERFORMÁTICA

Concísia Lopes dos Santos

Ilza Matias de Sousa

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A narrativa performática, para Graciela Ravetti (ano), compõe tipos específicos de textos escritos, nos quais se identificam determinados traços literários que compartilham da natureza da performance. Esta permite que o escritor transgrida normas e crie seu modo particular de escrever, contribui para o desposicionamento das representações e experimenta, com a língua, novas formas de dizer.

A utilização da performance na escrita personaliza um discurso, que nunca segue um modelo pré-estabelecido, como faz Adriana Falcão no romance *Luna Clara e Apolo Onze* (2002).

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

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).

A performance é transparente e sublime ao mesmo tempo em que parece ser palpável e móvel. Ela só se realiza para aqueles que possuem um olhar performático. Pode-se dizer que apresenta um paradoxo: ser e mostrar como se faz; ser em si e para o outro; mostrar e refletir sobre o que mostra. “A performance obstrui nossa condição de objetos arquiváveis.” (*Ibid.*, p. 32). Não há como arquivar uma performance.

Se assim é, como se pode falar em performance escrita?

[...] 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).

A performance inscreve o comunitário pela visão pessoal de um autor. Este, por sua vez, transmite ao futuro um modo de ver o presente de agora, no momento de sua escritura, que é, ao mesmo tempo, uma leitura da realidade em que se insere e que escreve. A performance





permite que o escritor transgrida normas e crie seu modo particular de escrever, contribui para o desposicionamento das representações e experimente, com a língua, novas formas de dizer.

A utilização da performance na escrita personaliza um discurso que nunca segue um modelo pré-estabelecido, como faz Adriana Falcão no romance *Luna Clara e Apolo Onze* (2002). Pode-se dizer que a escritura dessa autora é performática pelo seu modo particular de escrever. Este estudo analisa essa escritura, no romance citado, a partir do conceito de narrativa performática, desenvolvido por Graciela Ravetti (2002).

2 UM ROMANCE ENQUANTO NARRATIVA PERFORMÁTICA

A narrativa performática, para Graciela Ravetti, compõe tipos específicos de textos escritos nos quais se identificam determinados traços literários que compartilham da natureza da performance: “[...] utilizo a expressão <<narrativa performática>> para me referir a tipos de 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).

Uma perspectiva performático-performativa, segundo Ravetti, é determinada pela análise que se faz das propriedades adquiridas pelos fatos em sua passagem do privado ao público. No momento em que a ficção deixa perceber a pulsão pessoal do autor, “essa performance escrita [...] 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).

Deve-se considerar, ainda, que toda enunciação está comprometida com um ato que vai determinar a relação existente entre seus interlocutores. Essa é, como se sabe, a teoria de John Austin. Ele divide os enunciados em *performativos* — aqueles que realizam ações porque são ditos — e *constativos* — aqueles que realizam uma afirmação, falam de algo.

Ravetti retoma o conceito de performativo: “podemos dizer que os atos de um enunciado ocorrem simultaneamente, são relativos ao contexto de fala e às pessoas que falam, e são interpretáveis com uma amplitude muitas vezes difícil de ser descrita nos limites de uma análise linguística” (Fiorin, 2002, p. 59).

Talvez isso seja o que faz os atos de fala se aproximar da performance, pois ambos acontecem naquele momento específico, podendo realizar-se depois, mas não do mesmo jeito nem com o mesmo entendimento. Além disso, performance e ato de fala se realizam também através da literatura.

No romance *Luna Clara e Apolo Onze* são discutidas algumas questões que envolvem o Homem pós-moderno — questões existenciais, autoritarismo, feminismo, guerras — a partir de uma transgressão ao que diz a norma vigente, seja a social ou a literária. Essa discussão nasce no particular da autora, como ela própria afirma em entrevista: “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”.





Iniciemos pelas normas que orientam a produção de um “bom” livro infantil: “[...] o livro infantil deve ser fino, pouco texto, cheio de ilustrações coloridas, história simples, fácil de compreender, 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).

A narrativa do romance começa transgredindo essas normas: o livro é escrito em 328 páginas, com uma ou outra ilustração em preto e branco, personagens de nomes pouco simples — Noctâmbulo, Leuconíquio, Pilhério —, a história é contada de forma não-linear — além das histórias paralelas —, reflexões sobre a realidade contemporânea e um jogo com as possibilidades da língua portuguesa, tudo isso marcado pela forte presença do humor. Talvez isso fosse suficiente para justificar a narrativa como performática, mas não é.

Eis o que diz Ravetti para que se considere performativa uma narrativa:

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).

Adriana Falcão, no romance em análise, utiliza um espaço de construção que poderia ser qualquer lugar, haja vista a nomeação dada às cidades onde se passam a história: Desatino do Norte e Desatino do Sul. Nesses lugares as situações acontecem sem que deixem de fazer uma referência ao que acontece fora do texto: relacionamento e comportamento humanos, divisão de tarefas sociais, aspectos culturais, situações manipuladoras comuns na sociedade contemporânea. No entanto, eles não apenas apresentam essas questões, mas vão além delas. Vejamos, então, como isso acontece no romance:

Luna Clara é uma das personagens protagonistas do romance. Ela vive à espera de seu pai, que perdeu a sorte, e que, 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 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, ao contrário de muita gente, ela vai em busca de seu pai, logo que percebe a chance de encontrá-lo:

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).

Era a necessidade de encontrar o pai, que nem sabia que ela existia, que motivava Luna Clara a correr cada vez mais. Ela era uma menina criada sem o pai, apenas pela mãe, o avô e suas duas tias. Sua determinação pode ser explicada por esses fatores. Desde cedo, ela teve de aprender a se posicionar diante das situações que surgiam em seu dia a dia, o que a fez aprender a decidir e a tomar a iniciativa necessária diante delas, como a busca pela chuva, que trazia também o seu pai. A coragem e a determinação de uma menina de doze anos superam o que faria a maior parte dos adultos em tal situação.

Poderia se dizer, ainda, que a busca pelo pai, era também a busca para encontrar a si mesma, uma vez que ele lhe daria a identidade ainda não alcançada.

Em outro momento, é pela voz dessa mesma personagem que Adriana Falcão faz uma crítica à realidade social em que nos encontramos. Através do diálogo entre as personagens protagonistas (adolescentes, como seus leitores), ela traz para o debate os discursos feminista e machista. Assim, atualiza o papel da mulher, mas não abandona sua feminilidade e romantismo:

— 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).

Como se vê no trecho do romance, Luna Clara tem ideias muito decididas. Note-se que ela utiliza o discurso dos direitos igualitários para homens e mulheres para apoiar as ideias que defende. Isso a faz mostrar uma personalidade forte e determinada, mas ainda em busca de uma identidade, uma vez que essas ideias não são suas, apenas apoiam suas decisões. É como se ela precisasse de um ponto que assegurasse os ideais que tem. Nota-se em suas palavras um ato político, ao propor a prática ao invés da teoria. Ela abandona o discurso e parte para a prática, como se precisasse, ela mesma, dar o exemplo do que defendia. E para desconstruir tal discurso, aparece 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 convencia ele.
 Mas lá no fundo ela duvidava do que dizia. (Falcão, 2002, p. 235).

A autora inverte os papéis. O discurso de Apolo Onze poderia ser entendido como feminino em nossa sociedade, haja vista as palavras que ele utiliza: “carinho”, “gentileza”, “cuidado”, “zelo”, “desvelo”, “proteção”. Os lugares discursivos são invertidos. Essa inversão promove a transgressão: uma menina determinada e um menino sensível vão de encontro ao que é considerado comum no comportamento de nossa sociedade, mas como se vê, funciona e promove a discussão.

Em ponto extremo ao debate e à promoção do diálogo, está a solidão. Uma personagem que bem representa a cultura de pessoas solitárias, que a cada dia só aumenta, é Noctâmbulo. Essa personagem vive só, sem ter amigos e vê a felicidade constante de seus vizinhos, a qual tenta estragar de qualquer maneira. Ele aumenta cada dia mais a sua infelicidade, apesar de viver em Desatino do Sul, uma cidade que vive em festa há treze anos e ser o possuidor da maior parte das terras.

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).

Nesse momento, a autora nos faz pensar nas situações manipuladoras e castradoras que surgem em nosso cotidiano. Ao colocar na história um sujeito rancoroso e mau, a autora nos leva a repensar esse comportamento em relação ao Outro e no que pode ser feito para evitar essa situação. Discute, assim, as questões que envolvem a divisão e a exploração do trabalho na sociedade capitalista. Além disso, mostra que o poder e a riqueza nem sempre são a garantia para a felicidade e realça uma existência que se resume em acabar com a felicidade alheia:





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, em um livro direcionado para crianças e adolescentes, as questões que envolvem o Homem pós-moderno, ensimesmado e triste. Além disso, desconstrói a ideia da lei aliada à felicidade, ao transformar um juiz de Direito em presidente de júri de dança. É como se todos pudessem mudar, desde que assim quisessem, mas Noctâmbulo não muda, talvez por querer ser assim mesmo.

Ao manter a fantasia aliada à realidade, aproveita a fala de outra personagem da história para fazer refletir sobre o comportamento entre as pessoas:

“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).

É também pela voz dessa mesma personagem que a autora, em outro momento, traz à tona 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, caracterizado como culto, é também autoritário. Ao caracterizá-lo assim, Adriana Falcão usa a estratégia do antiexemplo, como observa 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 anti-exemplo, caracterizando o personagem Erudito (pai de Aventura e avô de Luna Clara) como sendo culto e autoritário (Gregório, 2007, p. 4).

No romance há também uma crítica ao 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 questiona ações e acontecimentos. A análise crítica que faz da guerra é bastante realçada pelos nomes que dá aos dois exércitos que lutam — “Cretinos” e “Idiotas”, ao que esses exércitos utilizam — “todo tipo de ignorância” — e ao motivo de tamanho horror — “mostrar quem era mais forte”.

Ravetti (2002, p. 33) afirma que “a tomada de consciência sobre a existência dessa faculdade performativa do discurso do poder, da qual os sujeitos são objeto, é já um passo no caminho de assumir novas estratégias”. Essas estratégias podem incluir atos performativos ilocutórios (sérios) e os atos performativos paródicos, os quais permitem o encontro de um ponto de fuga da imposição presente de identidades e comportamentos, principalmente pela literatura.

A escrita performática contribui ao descondicionamento 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 lindes culturais tradicionais que subsistem sempre fixando os limites do possível para os indivíduos; descobre processos de subjetivação como inclusão/exclusão em dicções que se propõem como lutas entre vocabulários estabelecidos; e experimenta com a língua em processos de ensaio e contaminação (Ravetti, 2002, p. 34).

Como se viu, a escritura de Adriana Falcão ultrapassa o habitual, cria espaços e tempos, que atuam na narrativa, vai além dos limites considerados possíveis, numa luta permanente com a linguagem, transforma o vocabulário e não deixa de experimentar tudo o que a língua portuguesa tem a oferecer, através de processos inusitados.

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. 34).

Essas afirmações vem corroborar a afirmação de que Adriana Falcão possui uma escri-





tura performática, pois transgride a prática utilizada na produção da literatura infantojuvenil brasileira e elabora um outro tipo de escritura, a qual poderíamos chamar transescritura.

REFERÊNCIAS

COSTA, Carolina. O bom livro infantil: escritores e ilustradores comentam os atributos – e os pecados – do ramo. **Revista Língua Portuguesa**, Ano III, n. 32, São Paulo, jun. 2008.

DI GREGORIO, A. M. T. Estratégias linguístico-discursivas na obra de Adriana Falcão: o amálgama da linguagem e da narrativa. **Revista Soletras**. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4495>. Acesso em: 15 abr. 2006.

FALCÃO, Adriana. **Luna Clara e Apolo Onze**. Ilustrações de José Carlos Lollo. São Paulo: Moderna, 2002.

FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução à Linguística: objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2002.

RAVETTI, Graciela. Gênero e performance na narrativa latino-americana contemporânea de mulheres. *In*: DUARTE, Constância Lima; RAVETTI, Graciela; ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Gênero e representação em literaturas de línguas românicas**. (Coleção Mulher e Literatura, v. 5). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas/UFMG, 2002.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. *In*: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara (Org.). **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.





UM PASSEIO PELO DICIONÁRIO: A ORIGEM DE UM NOVO DISCURSO

Concísia Lopes dos Santos

Ilza Matias de Sousa

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O termo *arquivo* é mais comumente entendido como um depósito de documentos, organizado conforme determinados critérios. Mas para alguns estudiosos, não se trata apenas disso. O arquivo é entendido pelos filósofos como o nível da linguagem que fica entre a língua enquanto sistema de signos, que permite a construção de um discurso, e tudo o que já foi dito sobre um determinado assunto. É ele que permite as formações e transformações dos discursos que podemos encontrar em uma sociedade.

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.

Certamente, muitas pessoas nunca pararam para pensar sobre isso ou mesmo sobre o que as faz compreender as ideias aqui apresentadas, por exemplo. Pode-se dizer, então, que para interpretar uma informação costumamos recorrer ao nosso arquivo.

Mas, o que vem a ser um arquivo?

O termo arquivo, no sentido comum, é entendido como um depósito de documentos que se organiza conforme determinados critérios. Ele pode contar a história de uma pessoa, de uma família, de uma cidade, de um país, de uma língua. O arquivo pode ser, também, um conjunto de documentos, não apenas um local ou depósito. Desse modo, pode ser entendido como um conjunto de informações que pode ser armazenado em um CDROM, *pen drive*, computador ou mesmo na internet. Isso porque estamos em constante relação com os avanços tecnológicos, não sendo possível, portanto, negá-los.

Seja como for, a palavra arquivo está sempre relacionada à ideia de memória, de conjunto. Pensá-la significa pensar em algo que signifique, que ocupe um lugar (real ou virtual), que represente. Isso se explica, segundo Derrida, pela origem da própria palavra.

Arkhe, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Esse 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).





Dois são os princípios que regem a origem da palavra arquivo. Eles trazem duas ideias — a origem e a lei — que se completam e se opõem, simultaneamente. A origem está para o surgimento, para o começo, ao passo que a lei está para o comando, para a ordem. Pensar um arquivo implica pensar, portanto, o modo como ele surgiu e a lei que o comanda.

Como se pode perceber, o conceito de arquivo não é tão fácil de ser “arquivado”, embora sua origem esteja relacionada à palavra *arkhê*. Ele pode remeter ao *arkhê* ontológico, já que trata da origem, ou ao *arkhê* nomológico, já que estabelece uma ordem. Isso se explica no fato de o próprio vocábulo latino *archivum* (ou *archium*) ter origem no *arkeion* grego. Este era a morada dos arcontes, magistrados superiores aos quais cabia interpretar e representar a lei. Foram eles os primeiros guardiões dos documentos oficiais. Daí surgiram os depósitos institucionais, que guardavam esses documentos, a partir dos quais nasceram os arquivos. Curiosamente, a morada dos arcontes era a mesma dos documentos. Assim, pode-se perceber que os dois princípios — ontológico e nomológico — estão relacionados ao arquivo desde o seu surgimento. Em suma, a origem de um arquivo submete-se à lei que o comanda, a mesma que interpreta e estabelece o que pode ser conhecido e observado.

Por outro lado, essa mesma lei supõe também um conjunto de limites, os quais podem ser desconstruídos. Esses limites — que podem ser o direito da família, do Estado, a relação entre o que é secreto ou não, entre o que é público ou privado, entre o que é literal ou metafórico — são estabelecidos para que possam ser transgredidos. Assim, “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). Não se trata mais de considerar como uma verdade absoluta tudo o que foi “arquivado” pelo arcôntico. Passa a se pensar, então, em uma forma de reelaboração desse arquivo, a qual dará origem a um novo arquivo. No entanto, para que isso seja possível, faz-se necessário entender o arquivo como o nível da linguagem que fica entre a língua e quanto sistema de signos, o qual permite a construção de um discurso, e tudo o que já foi dito sobre um determinado assunto. É esse “conceito” de arquivo que permite a formação de novos arquivos a partir das transformações dos que já existem nos discursos de uma sociedade.

Ao tomar como base esse “conceito” de arquivo, este estudo pretende refletir sobre o uso que a autora Adriana Falcão faz de verbetes do dicionário para a elaboração dos nomes de alguns de seus personagens no romance *Luna Clara e Apolo Onze* (2002). Trata-se de uma espécie de desconstrução e transgressão dos sentidos já estabelecidos para as palavras em língua portuguesa na construção de um novo discurso, o qual não nega o anterior, mas o transforma.

2 UM POUCO SOBRE A AUTORA E SOBRE O LIVRO

Adriana Falcão nasceu no Rio de Janeiro e foi morar em Recife com 11 anos de idade, tornando-se uma pernambucana por convicção. Estreou como escritora com o livro *A Máqui-*





na, em 1999, levado aos palcos e posteriormente ao cinema. Estreou na literatura infantil com o livro *Mania de Explicação*, com o qual ganhou o Prêmio Ofélia Fontes — “O melhor para a Criança”, publicado em 2001. *Luna Clara e Apolo Onze*, livro base para a realização deste estudo, é o terceiro livro da autora. Foi publicado em 2002 e é dirigido ao público pré-adolescente. Além desses, escreveu *Pequeno Dicionário de Palavras ao Vento*, *O Doido da Garrafa*, *Sonho de uma noite de verão*, entre outros. Junto com Guel Arraes, adaptou *O Auto da Compadecida* para a televisão e, posteriormente, para o cinema.

O romance *Luna Clara e Apolo Onze* é uma obra infantojuvenil de alto valor literário. Luna Clara é uma menina de 12 anos que mora em Desatino do Norte. Ela é apaixonada pela Lua, sua amiga e confidente. 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. Ele gosta muito da Lua. Sua maior vontade é ter vontade de alguma coisa. Os dois adolescentes vivem uma aventura cheia de encontros, desencontros e intempéries. Durante toda a história aparecem personagens muito bem elaborados e de nomes nada convencionais. Os nomes próprios das personagens é que as caracterizam, conforme a sua significação. Para essa nomeação, Adriana Falcão usa a mitologia, a literatura, a história e o dicionário. O texto é todo mágico, completamente fantástico, como reconhece a própria autora.

3 VERBETES QUE NOMEIAM: A TRANSGRESSÃO DO ARQUIVO

O dicionário é entendido como uma listagem de palavras ou expressões próprias de uma língua com seus respectivos significados ou com suas versões em outras línguas, que aparecem, geralmente, em ordem alfabética. Cada um possui uma classificação conforme o objetivo e a finalidade aos quais se compromete; 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. Considera-se que os dicionários tiveram origem nos tempos antigos.

Acredita-se que tenham sua origem na Mesopotâmia, por volta de 2600 a. C., sendo feitos em tabletes de madeira cuneiforme. Estes traziam informações sobre divindades, objetos usuais, nomes de profissões, signos, e funcionavam como unilíngues. Já no século I, os gregos criaram os *lexicons*, cujo objetivo era catalogar os usos das palavras gregas. Estes eram também usados pelos romanos para esclarecer dúvidas e conceitos sobre a língua. No entanto, esses catálogos não obedeciam à ordem alfabética e apenas definiam termos linguísticos ou literários. É somente no fim da Idade Média que surgem os dicionários e glossários que seguem a ordem alfabética. Isso porque os monges resolveram organizar alfabeticamente os manuscritos com o objetivo de facilitar sua consulta. Aí surgiu, também, a primeira tentativa de elaboração de um dicionário Latim — língua vernácula.

Mas é no século XV que se alavanca a difusão e o uso de novos dicionários devido ao advento da imprensa tipográfica. E desde o Renascimento foi incorporado o estilo que utiliza-





mos nos dias atuais. Isso porque 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 afirma Derrida (2001, p. 8), “não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual.”. É nesse lugar de impressão que se mantém o que foi aprovado para estar ali pelo poder arcôntico. Ou, em outras palavras: está no lugar de impressão o que foi canonizado.

No caso particular dos dicionários, além de ser o suporte para listar as palavras ou expressões de uma língua, ele possui outras funções, como definir o significado e a apresentação ortográfica das palavras, informar a etimologia, auxiliar o estudo de uma língua estrangeira, manter a unidade da língua, assegurar a categoria gramatical da palavra. Pode-se dizer que o dicionário ocupa, assim, o lugar do arconte, a quem cabe assegurar o bom funcionamento da língua, evitando sua transgressão. Ao ser realizada uma transgressão surge um novo discurso. O prefixo *trans-* significa “movimento para mais além de”, “através de”. A partir dele pode-se pensar em um transarquivo e em uma transescritura, as quais não deixam de ser uma transgressão. Transgredir significa ir além de, atravessar, não seguir determinações, sejam elas de ordem ou de lei. Transgressão é o próprio ato de transgredir. Assim, transgressão é o que dá origem ao transarquivo e à transescritura.

O transarquivo é uma espécie de *corpus* que auxilia a transmissão de conhecimento, não se resumindo aos registros de um escritor. Já a transescritura é o modo como esse escritor utiliza seu saber para sensibilizar as pessoas, mas não se resume à escrita alfabética. Ela permite diálogos culturais muitas vezes impensados, a partir dos quais se pode pensar em outros arquivos que se inserem no espaço contemporâneo de conhecimento. É o sismo de que Derrida fala, o qual não deixa nada como está. Ela vai de encontro à ordem.

Esse é o caso da escritura da autora Adriana Falcão. Em seu romance *Luna Clara e Apolo Onze*, ele retira verbetes do dicionário para nomear alguns de seus personagens, transgredindo a “ordem” que ele possui sobre as palavras. As reflexões que seguem atestam tais afirmações.

Para começar, uma observação importante. Na orelha do romance aparece o seguinte conselho de Ziraldo (Falcão, 2002):

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. Os nomes dos lugares onde se passa a história não são ficam atrás, em termos de inovação. No entanto, nos deteremos às personagens.





Os nomes próprios das personagens as caracterizam conforme sua significação. Todas elas foram assim elaboradas. Para essa reflexão foram eleitas quatro personagens: Pilhério, Seu Erudito, Doravante e Equinócio.

Eis a primeira:

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 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 exhibir e contar vantagem. (Falcão, 2002, p. 35).

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, no dicionário, é o masculino de pilhéria, que quer dizer “gracejo, piada”. Essa era mais uma de suas “qualidades”. Como era muito esperto, adorava fazer piada com as outras pessoas menos “providas de inteligência”, como ele mesmo dizia. Ele ainda tinha a graça de mudar de conversa sempre que o assunto o desagradava. Era mesmo um papagaio apapagaiado. No sentido comum um substantivo dessa natureza não nomearia nem mesmo um animal.

[...] 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. (Falcão, 2002, p. 33).

Erudito, segundo o Houaiss (& Villar, 2004), significa “o que tem ou demonstra erudição = conhecimento amplo e variado adquirido especialmente por meio da leitura”. A palavra erudito vem do adjetivo latino *erudis*, 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. Além disso, é ele quem funda a Biblioteca Nacional em Destino do Norte, lugar onde recebe seus amigos Sherlock Holmes, o Coelho Maluco, Romeu, o Frei João, Cirano de Bergerac, Dona Benta, Sancho Pança e inúmeros outros.

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.





Atrelado ao nome Erudito vem o Seu, que em seu sentido literal é um pronome que expressa respeito por aquele com quem se fala, mas que aqui aparece como o próprio nome da personagem. Não se pode dizer que ocorre uma simples derivação imprópria, uma vez que a palavra não muda somente de classe gramatical, mas adquire um novo sentido.

[...] 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 vagalumes 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. (Falcão, 2002, p. 57).

Doravante é o pai de Luna Clara. Ele era o homem mais sortudo do mundo quando conheceu Aventura, mas depois ele 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 pelo que quer conseguir. Se levarmos 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 o reencontrar seu grande amor. Em sua busca incessante, ele só olha para frente. Até que chega novamente à Desatino do Norte, onde Aventura e Luna Clara o esperam. Aqui 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 seguridade para a classe gramatical da palavra.

Para concluir esta breve reflexão sobre os nomes dados às personagens a partir de verbetes do dicionário, aparece Equinócio.

Equinócio é o cavalo de Doravante. Ele é muito sentimental. Até chorou quando o padre benzeu as alianças do casamento de Doravante e Aventura. “Era um cavalo, mas não era burro” (Falcão, 2002, p. 139). 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”. No romance, exatamente na sexta feira dos ventos em Destino do Sul, Luna Clara esperava a chuva em Destino do Norte. Nesse dia tudo acontece. É em 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 próprio dia particular em que tudo acontece. Dia de encontros, desencontros e muita aventura. 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 no romance vários nomes curiosos, que são elaborados a partir de verbetes do dicionário e de outras fontes de informação, mas que ficarão para um outro momento, o qual permita uma reflexão maior e mais extensa. O que se pode perceber, mesmo sem a leitura completa do romance é que há uma constante desconstrução do que já existe. Um arquivo que se nos apresenta de maneira um tanto cristalizada, como é o dicionário, pode ser repensado e reelaborado com o fim de inovar a escritura.

Adriana Falcão constrói nesse romance o que Ravetti (2003) chama transescritura, que é a utilização do que já se produziu para a construção de um novo discurso, que não nega o anterior, mas o transforma de maneira a criar uma nova forma de ver as palavras e as “coisas” que estão ao nosso redor. É passeando pelos arquivos da cultura que a autora constrói todo o seu romance e inova a escritura contemporânea. Como uma abelha que vai de flor em flor para colher o melhor néctar e fazer o melhor mel, Adriana vai a cada arquivo presente em nossa cultura colher o que há de melhor para produzir uma refinada escritura.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada indivíduo constrói seu arquivo particular. Ele não precisa estar escrito, registrado de maneira alfabética, mas é inegável a sua existência. Um arquivo está em constante processo de transformação, além de dar origem a vários outros. No romance *Luna Clara e Apolo Onze*, objeto deste breve estudo, a autora Adriana Falcão faz surgir novos arquivos a partir de suas interpretações, as quais dão origem a outras, elaboradas pelo leitor, em um processo de constante reconstrução do arquivo. Assim, pode-se dizer que ela utiliza um transarquivo, que pode ser arquivos já cristalizados, mas que aparece reelaborado, passeando pelo dicionário, dinamizando os sentidos estáticos e construindo um novo modo de dizer, um novo discurso.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FALCÃO, Adriana. **Luna Clara e Apolo Onze**. São Paulo: Moderna, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 2. ed. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HIDELBRANDO, Antonio *et al.* **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/ FALE/ UFMG, 2003.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Dicionário Latino Português**. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.





SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, DE ADRIANA FALCÃO: UMA APROPRIAÇÃO ANTROPOFÁGICA DO BARDO INGLÊS

Concísia Lopes dos Santos

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Aquele pedaço da Terra poderia até se chamar Gente, pelo menos por aquela noite.” (Adriana Falcão)

Sonho de uma noite de verão (2007), de Adriana Falcão, é um romance brasileiro que compõe a Coleção Devorando Shakespeare, a qual apresenta novelas e romances contemporâneos baseados nas obras de William Shakespeare. É o terceiro livro da coleção, uma releitura da peça teatral *A Midsummer Nighth's Dream* (*Sonho de uma noite de verão*, em português), escrita por Shakespeare em meados da década de 1590. Acredita-se que essa comédia foi escrita entre 1594 e 1596 para ser apresentada no casamento de Sir Thomas Berkeley e Elizabeth Carey, que aconteceu em fevereiro de 1596.

O *Sonho de uma noite de verão* (2003) de Shakespeare se passa em Atenas e em um bosque perto dali, às vésperas de um casamento da nobreza ateniense. No bosque, dois casais de jovens vivem uma série de encontros e desencontros causados pelos elfos e fadas que habitam o lugar, mas no final tudo se resolve e acaba em festa.

A trama do romance de Adriana começa no Olimpo. Uma pesquisa lá realizada comprovou que 52% dos espíritos duvidam da existência de gente do outro mundo.

— Santa ignorância! Se gente não existisse, quem seriam os pedintes que vivem nos dando trabalho com suas intermináveis rezas? É saúde para um, é emprego para outro, é dinheiro para pagar dívidas, é sorte na loteria, é promessa para passar na prova, é sol, é chuva, é namorada, é namorado, uma trabalhadora desgraçada, e os bobocas nem para perceber isso? (Falcão, 2007, p. 10)

Essa era a opinião de Zeus. Então, para comprovar a existência (ou não) de gente, é formada uma comitiva que deverá sair do Olimpo para investigar o caso. As fadinhas acharam mais divertido “ir na doida”.

“— Como é “ir na doida”? — Oberon quis saber.

— É respirar fundo para tomar coragem, se jogar e cair onde quiser o destino.

E assim foi resolvido” (Falcão, 2007, p. 21).

O destino da viagem é decidido “na doida” e partem.

Quando chegaram ao destino escolhido pela sorte, tiveram uma grata surpresa. Haviam caído num lugar quente e colorido (que depois vieram saber o nome e a





localização exata — Salvador, Bahia, Brasil), justamente no meio de uma enorme concentração de gente (e bote gente nisso, uma vez que estavam em pleno Carnaval). Agora que já tinham a resposta para a questão central da investigação, podiam passar direto para a segunda etapa.

Estava comprovado que gente existia.

Restava compreender como funcionava. (Falcão, 2007, p. 23-24)

Assim, a comitiva chega à Terra.

A partir desse momento, a comitiva formada no Olimpo — composta por elfos, fadas e duendes — passa a observar o funcionamento da “gente”. Começa então uma sequência de enganos e peripécias de todos os tipos, os quais dão o tom de humor à narrativa.

Teseu é bisneto de uma família poderosa. “É que ele faz parte de um tipo de gente chamado ‘gente cheia da grana’” (Falcão, 2007, p. 37). Ele é candidato a senador e noivo de Hipólita, uma ex-futura famosa atriz. Hérnia é a única filha de Egeu, um político oportunista do PJJ — “partido fundado por Teseu Avô” —, e ama Lisandro, um vereador do PMN. Seu pai, por questões políticas, quer que ela se case com Demétrio, candidato a deputado estadual pelo PJJ, que é amado por Helena, filha do senador Nedar do PMN. Pronto! Está formada a confusão.

Para incrementar essa grande confusão, fadas e elfos se misturam à folia dos mortais. Teseu promove um concurso de blocos. A cachaça do Seu Biu substitui a poção mágica do amor-perfeito e até William Shakespeare aparece para ajudar a resolver alguns problemas.

Assim, Adriana Falcão se utiliza dos efeitos de humor e ironia ao dar contornos bem brasileiros a uma das comédias mais populares do escritor inglês. Ela trabalha a intertextualidade através da paródia, construindo uma verdadeira apropriação do texto original.

A paródia não é um efeito de linguagem de invenção recente. Existiu na Grécia, em Roma e durante a Idade Média. Mas o fato de ser cada vez mais presente nas obras contemporâneas faz parecer que surgiu com a modernidade. Essa frequente utilização testemunha que a linguagem contemporânea se dobra sobre si numa espécie de jogo de espelhos, em um jogo intertextual.

Autores que antecederam os formalistas russos aproximavam a paródia ao burlesco, como se esta fosse apenas um subgênero. Essa discussão se amplia ainda mais quando se fala em paráfrase e estilização. Assim, este estudo pretende analisar o romance brasileiro *Sonho de uma noite de verão* (2007), de Adriana Falcão — obra homônima à peça de William Shakespeare — dentro do conceito de paródia, observando como a autora se utiliza dos efeitos de humor e ironia ao dar contornos bem brasileiros a uma das comédias mais populares do escritor inglês.

2 A APROPRIAÇÃO NO TEXTO DE ADRIANA FALCÃO

Estudos mostram que a frequente utilização da paródia pela arte contemporânea é a prova de que a linguagem dobra-se sobre si mesma, criando um jogo de espelhos. Talvez essa intensificação de seu uso faça parecer que se trata de um traço exclusivo de nossa época, o que





não é verdade.

Isso pode ser observado já no *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare, escrito no século 16. Embora não haja uma fonte direta inspiradora para a peça, nela podem ser encontrados elementos que compõem a mitologia greco-romana e sua literatura clássica. A história de Píramo e Tisbe é contada por Ovídio em suas *Metamorfoses*; a transformação do tecelão Nick Fundilho em burro pode estar relacionada com *O asno de ouro*, escrito por Apuleio; o casamento proibido entre Hérnia e Lisandro poderia estar relacionado ao de Píramo e Tisbe, assim como ao de Romeu e Julieta (há quem defenda que as duas peças — *Sonho de uma noite de verão* e *Romeu e Julieta* — foram escritas simultaneamente). Dessa maneira, Shakespeare teria escrito uma peça cômica com características de intertextualidade e intratextualidade, efeitos produzidos pela paródia.

Affonso Romano de Santa'Anna, em seu estudo *Paródia, paráfrase e Cia.* (2007), procura definir o termo paródia e aprofundar seu entendimento numa perspectiva moderna. Segundo ele, o termo paródia foi institucionalizado a partir do século 17; mas Aristóteles, em sua *Poética*, atribui a origem do efeito como arte a Hegemon de Thaso, já no século 5 a. C.

Quanto à definição do termo, não ocorrem graves problemas, pois a paródia é entendida como um texto cômico que se opõe a outro. A origem da palavra é grega (*para-ode*), uma ode que subverte o sentido de outra. A paródia seria uma canção cantada ao lado de outra, o que justificaria uma origem musical, segundo Sant'Anna (2007).

Atualmente, essa definição acontece através de um jogo intertextual, embora não seja típico apenas da paródia, uma vez que pode aparecer também na paráfrase. Antes, a paródia era aproximada ao burlesco, como se fosse um mero subgênero. Alguns autores contemporâneos também a consideram uma espécie de contiguidade, sinônimo de pastiche, como se fosse apenas um ajuntado de pedaços de obras de um ou de vários artistas.

Segundo Sant'Anna (2007, p. 13), “o conceito de paródia tornou-se mais sofisticado a partir de Tynianov, quando ele o estudou lado a lado com o conceito de estilização”. Para Tynianov, a paródia e a estilização estão próximas uma da outra, mas na paródia há necessariamente uma discordância, uma oposição, enquanto na estilização há uma concordância entre o estilizando e o estilizado, o qual aparece através do primeiro. A estilização cria um jogo de diferenciação em relação ao texto original sem que traia o seu primeiro significado.

Poder-se-ia dizer, inicialmente, que Adriana Falcão realiza uma estilização da peça de Shakespeare, uma vez que mantém os mesmos nomes para a maioria das personagens, assim como os acontecimentos geradores das confusões que compõem o fio da história. Mas ela vai além, pois produz um jogo de diferenciação sem trair o significado do texto original nem chegar à subversão completa da obra do dramaturgo.

O que é realizado então?

É importante ressaltar que a paródia coloca-se ao lado do novo, visando inaugurar um novo paradigma ao construir a evolução de um discurso e de uma linguagem. “Do lado da contra ideologia, a paródia é uma descontinuidade. [...] Falar de paródia é falar de **intertextua-**





lidade das diferenças” (Sant’Anna, 2007, p. 28, grifos do autor).

Enquanto a estilização apenas movimentava o discurso, a paródia o faz progredir, pois produz um efeito de **deslocamento** no qual um elemento mantém a memória de dois, buscando a fala recalçada do outro.

Isso vem corroborar a afirmação de que Adriana Falcão não realiza apenas uma estilização do texto shakespeariano nem desconstrói a peça apenas para realçar uma voz recalçada. O que Adriana Falcão realiza no seu *Sonho de uma noite de verão* é uma apropriação.

O termo **apropriação**, segundo Sant’Anna (2007), entrou apenas recentemente na crítica literária, tendo chegado à literatura pelas artes plásticas, especialmente pelos dadaístas, por volta de 1916, e volta ao uso na década de 1960. “A essa técnica se chama também *assemblage* (reunião, ajuntamento). Mais do que retratar, o artista coleciona, cata símbolos do cotidiano e agrupa isso sobre um suporte. É uma crítica da ideologia, um retrato industrial do tempo” (Sant’Anna, 2007, p. 44).

É isso o que Adriana faz em seu romance. Ela recolhe personagens e situações do cotidiano brasileiro e os mistura com seres mágicos, criando uma narrativa fantástica. O Carnaval baiano é o local mais apropriado para que esse “sonho” aconteça, uma vez que ele transporta as pessoas para uma realidade completamente diferente do seu cotidiano, pois é regado por uma energia positiva que só a Bahia consegue oferecer.

Esse efeito é possível porque o autor que realiza uma apropriação utiliza-se do artifício do deslocamento. “Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso” (Sant’Anna, 2007, p. 44-45).

Na literatura, esse deslocamento pode ser compreendido como sinônimo de metonímia, quando a parte é representada pelo todo. Desse modo, a história do romance se passa na Bahia, que representa o Brasil, e os baianos representam os brasileiros. O enredo vai além da divisão política do país. O autor que trabalha com esse tipo de produção pretende “estabelecer um corte com o cotidiano usando os próprios elementos que povoam nosso cotidiano” (Sant’Anna, 2007, p. 45). Pode-se ver aqui uma paródia ou um conteúdo parodístico.

A apropriação é “uma paródia levada ao paroxismo máximo. [...] É um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ele parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado. É, de alguma forma, um desvelamento [...]” (Sant’Anna, 2007, p. 46).

A apropriação realizada por Adriana fica evidente já no título do romance e no nome da coleção à qual ele pertence. Ela mantém o título original do clássico e a coleção faz referência à devoração das obras por parte dos autores brasileiros que a compõem. Assim, Atenas vira Salvador, os nobres atenienses são políticos brasileiros e o Carnaval baiano é o período em que acontece um vale-tudo fantástico, onde só não se pode ser infeliz, regado por muito humor, crítica e ironia, características marcantes da autora.

Vejamos como isso acontece no romance.





2.1 A APROPRIAÇÃO DAS PERSONAGENS

Começemos por observar como Adriana Falcão relê algumas personagens.

Em Shakespeare, Teseu é o duque de Atenas, um homem apaixonado pela noiva Hipólita, a Rainha das Amazonas. Ele aguarda feliz e ansioso o casamento, fato evidenciado pela sua primeira fala (Ato I, cena I): “Bela Hipólita, a hora de nosso casamento se aproxima. Faltam quatro dias para a lua nova. Oh! A velha lua parece minguar tão lentamente! Retarda meus desejos!” (Shakespeare, 2003, p. 7).

Teseu também procura ser justo. Isso é percebido quando Egeu vai até ele para pedir a concessão do antigo privilégio de Atenas. Após ouvir as partes interessadas, ele sugere à Hérnia (Ato I, cena I):

Pense com calma. Na próxima lua nova, será selada a união entre mim e minha amada. Prepare-se! Nessa ocasião, ou morrerá por desobediência à vontade de seu pai, ou se casará com Demétrio, como ele deseja. Ou ainda, diante do altar da deusa Diana, deverá proferir votos eternos de castidade até o fim da vida. (*Ibid.*, p. 11).

Bastante diferente é o Teseu em Adriana Falcão. Teseu, que é candidato a senador, havia conhecido Hipólita, ex-futura famosa atriz, há 17 dias e resolveram casar na noite da terça-feira de Carnaval. “Havia quem especulasse que aquilo era tudo autopromoção, politicagem ou *marketing* da família de Teseu [...]” (Falcão, 2007, p. 38). O futuro senador estava bastante preocupado com o tempo que levaria para chegar o casamento, mas essa ansiedade não parecia ser pelo fato em si:

— Quatro dias nessa levada acabam com fígado de qualquer um. Não seria bom se amanhã já fosse quarta-feira?
A romântica Hipólita, certa de que as palavras do noivo queriam dizer que ele estava ansioso pelo casamento, consolou o amado.
— Nessas quatro noites o tempo vai passar rapidamente, como num sonho.
— Bonita frase! — comentou Flor de Ervilha.
Teseu abriu outra cerveja e acenou para um assessor, que se aproximou imediatamente.
— Precisamos animar esse povo. Fala para o pessoal do trio elétrico só tocar sucesso e vê se me consegue pelo menos uma capa de revista, vai, Filóstrato.
Filóstrato saiu. (Falcão, 2007, p. 39)

Quando procurado por Egeu, presidente do PJJ, para resolver o “problema de cúpula” criado por sua filha Hérnia com Lisandro, “aquele vereadorzinho safado do PMN”, Teseu teve de resolver o problema:

Teseu ouviu fala por fala.
Pedi um momentinho para consultar os santos.
Fechou os olhos, com ar compungido.
Deu uns tremeliques.
E, em seguida, o veredicto:
— Hérnia não tem nada que ficar dando mole para Lisandro, muito menos em





público, mas posar de namorada de Demétrio, pois é assim que o pessoal do PJJ e Iansã querem que seja. (Falcão, 2007, p. 45)

Teseu não leva em conta os interesses dos que pedem sua ajuda nem do casal de apaixonados, apenas se aproveita da fé alheia para defender seus próprios interesses, uma característica comum a uma grande parte dos políticos brasileiros.

Nesse trecho — que compõe o terceiro capítulo do romance, intitulado *Very important people* — Adriana Falcão aproveita determinadas situações e falas para criticar questões veladas na cultura brasileira e consideradas normais por muitas pessoas. Os “tremeliques” de Teseu ao “consultar os santos” aparecem comentados na sequência, para mostrar a capacidade de mentira quando se age em benefício próprio:

As fadas vasculharam o mundo invisível para ouvir a opinião de Iansã pessoalmente, e a encontraram brandindo sua espada, indignada:

— Essa gente agora deu para tomar os nomes dos Orixás em vão, somente para enganar os bestas.

Como indício de que Iansã estava plena de razão, Teseu confessou que tinha um favor para pedir a Egeu e Demétrio em troca do seu parecer favorável a eles. (Falcão, 2007, p. 45-46)

Hérnia, em Shakespeare, é uma jovem ateniense que, apaixonada por Lisandro, não aceita casar-se com Demétrio, como é a vontade de seu pai (Ato I, cena I): “Prefiro ser monja a conceder minha virgindade a um homem cuja autoridade eu não aceito, e a quem minha alma se recusa a dar o título de soberano” (Shakespeare, 2003, p. 11).

Há estudos que consideram essa não aceitação do casamento por Hérnia como uma representação feita pelo dramaturgo dos fatos ocorridos na época de Elizabeth I, no qual se vivia um desafio para a regra patriarcal, uma vez que seu pai lhe dera a voz de um patriarca, bem como a voz de um monarca ao lhe passar a coroa.

A Hérnia, em Adriana, é uma jovem decidida, apaixonada por Lisandro e capaz de enfrentar tudo e todos para viver seu amor:

Hérnia, a linda filha de Egeu, para desgraça do pai, andava circulando aos beijos com Lisandro desde a semana pré-carnavalesca, o que deu muita margem para fofoca entre a vizinhança, as tias, as primas e os membros da Câmara dos Vereadores.

Como não tinha irmãos que dividissem com ela essa responsabilidade, a moça terminava sendo o único instrumento familiar que o pai poderia utilizar a seu favor em sua “luta pelos direitos do povo”, que era como ele chamava sua vontade de ganhar eleição. [...]

A moça insistia — não tinha nada a ver com PMN, nem PJJ, nem coisa nenhuma.

Pretendia votar nulo.

Estava apaixonada.

E era dona da sua vida. (Falcão, 2007, p. 41-44)

Essa Hérnia é uma contemporânea, que conhece seus direitos e que luta por sua felicidade, diferente da personagem da peça inglesa, que tem o dever de obedecer às ordens do seu





pai. Mais uma vez, pode-se perceber nas falas a crítica da autora aos interesses e conchavos políticos.

Outra personagem, que muito se diferencia de uma obra para outra, é Demétrio.

Em Shakespeare, ele é um jovem cavalheiro, como se lê em sua primeira fala (Ato I, cena I): “Cede, doce Hércia! Lisandro, desista dela! Respeite meu direito” (Shakespeare, 2003, p. 11).

Já em Adriana, ele quase não é reconhecido como esse jovem cavalheiro:

O “rapazinho que chegou com o velho” atendia pelo nome de Demétrio, havia sido indicado como candidato a Deputado Estadual pelo PJJ, e também estava furioso.

— A namorada é minha e isso vai arranhar a nossa imagem! Quem vai querer votar num corno?

[...]

Demétrio berrava que não admitia traições e nem acreditava em paixões repentinas, portanto “a maluca da Hércia” que levasse em conta tudo que eles viveram juntos, honrasse seus compromissos, tomasse vergonha na cara, ou algo parecido (aos espíritos tanto fazia este ou aquele motivo, se toda afirmação poderia ser dita às avessas, em se alterando um simples vocábulo ou algum rumo de pensamento. (Falcão, 2007, p. 42-44)

No quarto capítulo, intitulado “O pessoal da galera”, aparecem as personagens referentes ao grupo teatral que aparece no bosque próximo a Atenas para ensaiar a peça em homenagem à realeza ateniense.

Na peça de Shakespeare, eles aparecem já na cena II, tendo como cenário a casa de Marmelo, o carpinteiro. Em Adriana, eles aparecem junto ao “povo”, mas não mantêm os nomes da peça, como acontece aos demais personagens.

Num barraco perto dali, um bloco de sujos formado por Bobina, Quina, Bicudo, Fominha, Justinho e Sanfona conversava seriamente.

Os amigos viviam de bicos como pedreiro, eletricista, encanador, mecânico, marceneiro, ou o que encontrassem para fazer, e esperavam pelo Carnaval o ano todo.

Era então que esqueciam o resto para serem felizes de fato. (Falcão, 2007, p. 55)

Note-se que na última frase citada está uma afirmação comum a respeito do Carnaval no Brasil. Como se sabe, para muitos brasileiros, esses quatro dias de festa — que começam desde o Natal do ano anterior — marcam efetivamente o início do Ano Novo, pois, como dizem, “no Brasil, o ano só começa depois do Carnaval”.

O Carnaval é uma festa popular que transforma o cotidiano das pessoas. Os dias que o compõem dão a impressão de que tudo é permitido. O homem sério dá lugar ao fanfarrão, a bebida “rega” as mentes que se divertem ao som de músicas dos mais variados gêneros, num verdadeiro *Carne vale*. Essa festa dura, no Brasil, quatro noites que passam como em um sonho.

“Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra estilo, na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele transcreve, colocando os significados de cabeça para baixo” (Sant’Anna, 2007, p. 46).





Shakespeare, autor sacralizado como um dos maiores da literatura ocidental, tem seu texto colocado de cabeça para baixo, tirado de um espaço clássico e jogado em um país emergente da contemporaneidade. Acontece, assim, uma reificação da obra, pois ela deixa de ser um clássico e torna-se um objeto literário, material que permite a construção do texto de Adriana Falcão, o qual é constituído através da apropriação, que “tem uma força crítica. É uma interferência no circuito. Não pretende reproduzir, mas produzir algo diferente” (Sant’Anna, 2007, p. 48).

Talvez essa característica seja comum aos autores deste início de século, pois buscam construir o novo, criando uma nova decadência, que poderá culminar em uma nova maneira de ver, de ler e de escrever as coisas que se acham presentes em nossa realidade.

Adriana Falcão, uma autora que adora o realismo fantástico, procurou fazer do *Sonho* de Shakespeare o seu *Sonho*, transformando quatro noites em uma, que no fim não passa de um sonho, uma realidade mágica em um estilo bem brasileiro.

3 A INTRATEXTUALIDADE NO ROMANCE

Adriana Falcão tem experiência no que faz, domina seu ofício. Seus textos são compostos, em geral, por frases curtas, criando um estilo próprio e bem lapidado. Um diálogo seu pode ser identificado mesmo estando na voz de outro. Esse é um comportamento particular da intertextualidade. O que pode parecer brincadeira da autora aos olhos de um leitor desavisado é o que compõe um dos seus traços estilísticos mais marcantes. Esse efeito é chamado por Sant’Anna de autotextualidade, como um sinônimo de intratextualidade.

Intratextualidade “é quando o poeta se reescreve a si mesmo, parafrasicamente” (Sant’Anna, 2007, p. 62). No romance em análise, Adriana mantém sua escrita intratextual como recurso para criticar determinadas questões que envolvem a cultura brasileira de celebridades e a prática de jogos de interesses puramente políticos.

- O que é senador?
- Um homem que manda mais que os outros.
- E como é que se vira senador?
- Através do voto do povo.
- Isso se chama democracia.
- Aqui eles costumam escolher seus representantes por eleição, e não por sorteio.
- E o que dizem é que a eleição de Teseu é garantida.
- Não se pode prever o futuro.
- É que ele faz parte de um tipo de gente chamado “gente cheia da grana”.
- Tipo esse que geralmente consegue tudo o que quer.
- E ainda agrada bastante um outro tipo chamado “gente interesseira”.
- Deixe de ser maldosa! Hipólita está com Teseu por amor puro e ingênuo ou não teria abandonado sua carreira.
- Ou teria?
- Se não se pode prever o futuro, imagina o futuro do pretérito.

(Falcão, 2007, p. 37)





Note-se que a autora é ardilosa na crítica aos interesses e interesseiros que povoam a “política” brasileira. Em outro trecho, acrítica continua, mas, como sempre, de forma sutil:

- Se ele luta pelos direitos do povo, não deveria lutar também pelo direito da filha de namorar quem quiser? — estranhou Mariposa.
- Vai ver ela não é “povo”.
- Será que só é “povo” quem é pobre?
- Então não é do interesse dos candidatos que o povo deixe de ser pobre, ou senão eles vão alegar que lutam por quem? (Falcão, 2007, p. 42)

A cultura de celebridades não escapa das críticas da autora:

Hipólita comentou que a cantora não sei qual tinha engordado um pouco recentemente.
Teseu fez um sorriso plastificado enquanto posava para mais uma foto.
O trio elétrico repetiu o *hit* do ano anterior.
O povo se animou.
Mais uma leva de convidados ilustres, todos munidos de suas pulseirinhas com poder de “abre-te Sésamo”, invadiu o camarote do casal.
As câmeras de televisão não paravam de registrar o que parecesse interessante. (Falcão, 2007, p. 39-40)

Teseu e Hipólita são personagens que procuram motivo para estar na mídia, independentemente de ter feito ou não algo que os faça merecer tal lugar. A mídia procura mostrar aquilo que lhe parece importante, o que faz com que as pessoas que acompanham acreditem que realmente o é.

Embora a televisão não seja o único meio midiático, abro um parêntese para citar o que Adriana Falcão define por “televisão” em seu *Pequeno dicionário de palavras ao vento* (2011, p. 95):

Televisão — Retângulo que passa atrações para o povo ficar vendo. As atrações têm que passar aos pedaços para poder caber, entre um pedaço e outro, anúncios para vender coisas assim como bicicleta. A finalidade é encontrar quem queira comprar o que é anunciado, pois com parte do dinheiro da venda pagam-se os tais anúncios, com parte do dinheiro pagam-se as tais atrações, e ainda sobra. Mas eles fazem as atrações tão bem feitas que quem olha assim pensa que a finalidade da televisão são as atrações que passam nela.

É assim que a autora constrói seu estilo, ela traz uma maneira de enxergar o que se passa a partir da nossa própria realidade e o faz de maneira tão sutil que deixa a pergunta: “como não pensei nisso assim?”

Outro elemento criticado é a forma como se determina quem deve estar onde:

- O problema é que já é quase meia-noite.
- E o que eu sei é que todo mundo vai para a festa.
- Vai ter lugar para os “VIPs”, para os EXTRA VIPs” e para os “SUPER EXTRA VIPs”.
- Isso me parece meio complexo.





- Eles adotaram algum critério?
- Como é que se determina quem é mais importante do que quem?
- Pela cor da pulseirinha.
- Ah. (Falcão, 2007, p. 133)

A cultura das pulseirinhas de acesso a lugares privilegiados não escapa da ironia da autora.

Mas o que é criticado mais fortemente são os interesses e interesseiros dos que detêm o poder:

- Tocaram as alfaias.
- Entraram em cena Teseu, Hipólita, Egeu e séquito.
- O séquito, neste caso, era formado por bajuladores do poderoso velho e do famoso casal, além de repórteres, fotógrafos e curiosos.
- Chamem os PMs. Avisem o pessoal da televisão. O desfile dos blocos já vai começar. (Falcão, 2007, p. 123)

Além disso, é criticada ainda a facilidade com que as coisas se resolvem entre os políticos brasileiros, entre os quais a maioria não tem uma verdadeira ideologia política, apenas o desejo de estar no poder:

- Helena me contou que Hérnia ia fugir com Lisandro. Aí a gente veio pegar eles no flagra. Acontece que eu não sei o que me deu no caminho, só sei que me apaixonei por Helena. Podem me considerar desde já candidato pelo PMN com o apoio do senador Nedar.
- E eu também se sentirei honrado em mudar de sigla, se for para ficar com Hérnia
- acrescentou Lisandro.
- Egeu ameaçou ter um enfarte.
- As moças defenderam os rapazes.
- Já que esses partidos vivem mudando o tempo todo, por tudo, por que não mudar mais uma vez?
- Se vocês quiserem, eu até distribuo panfletinhos na esquina.
- Hipólita achou aquilo tudo “muito fofo” e propôs uma solução.
- Deixem de ser ingênuos, troquem os candidatos, façam novas alianças, e aproveitem a troca de casais para promover a campanha. Separação geralmente dá capa de revista. (Falcão, 2007, p. 125-126)

Como se vê, nada escapa à argúcia da autora, que é capaz de transformar um sonho de uma noite em quatro dias de verão, os quais, infelizmente, chegam ao fim.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo, por hora terminado, mas não concluído, procurou trazer à discussão a obra de uma autora que muito tem produzido na literatura brasileira desde sua entrada neste meio, no ano 2000. Apesar de sua participação em programas semanais televisivos e da coparticipação em roteiros de filmes brasileiros que foram sucesso de bilheteria, Adriana Falcão ainda não é tão conhecida nos meios acadêmicos.





O riso e o risível são elementos-chaves de sua escritura. Em todos os seus livros essa característica pode ser percebida, seja qual for a catalogação dada: infantil, infantojuvenil ou adulta.

No romance objeto deste estudo ela cria uma espécie de antropofagia literária, absorvendo a magia que envolve a obra original e cria uma nova poção, composta por muito riso e finalizada com muito verde e amarelo.

Muito poderia ser dito, mas muito ficará por dizer.

REFERÊNCIAS

FALCÃO, Adriana. **Sonho de uma noite de verão** (Coleção Devorando Shakespeare: 3). Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FALCÃO, Adriana. **Pequeno dicionário de palavras ao vento**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão** (Coleção Literatura em minha casa, v. 4. Peça teatral). Tradução e adaptação Walcyr Carrasco. Ilustrações Odilon Moraes. 1. ed. São Paulo: Global, 2003.





SOBRE AS AUTORAS⁴

Concísia Lopes dos Santos

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). 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. 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.

Ilza Matias de Sousa

Graduada em Letras, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1974), na área de Português-Latim. Especialista em Letras, na área de concentração em Linguística, pela Universidade Federal de Minas Gerais (1980). Mestre em Letras, na área de concentração em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais (1987). Doutora em Letras, na área de concentração em Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (1993) e Pós-Doutorado, realizando estágio na Pós-Graduação em Letras da PUC/MINAS (2003), com ensaios sobre Guimarães Rosa, voltados para a discussão das narrativas da modernidade, contradições da herança e discursos sociais de liminaridade, a partir da dimensão do ver, do não ver, da cegueira e do anômalo. Atualmente é professora aposentada e colaboradora voluntária da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Tem experiência na área de Letras, sempre com caráter multidisciplinar, dedicando-se também aos estudos da modernidade e pós-modernidade. É vinculada ao GT Metafísica e Tradição/PPGFIL/UFRN e ao Grupo de Estudos MYTHOS-LOGOS, com o que diz respeito à permanência ou ao questionamento da dimensão ontológica e da mitopoética em obras da literatura nacional e outras. Preocupa-se também com o discurso crítico na América Latina, tendo publicações sobre a literatura de Jorge Luis Borges. Autora de *Borges: filósofo* (2016), *Cartografias de Foucault* (2008), *Câmara Cascudo: viajante da escrita e do pensamento nômade* (2006), *Café filosófico: filosofia, cultura e subjetividade* (2004).

⁴ Texto baseado nas informações disponíveis no Currículo Lattes.





Maria Hozanete Alves de Lima

Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Graduada em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1995) e doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (2003). Realizou pós-doutorado, com apoio da CAPES — bolsista sênior — no *Institut de Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM-ENS-CNRS/Paris-França) — 2014. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UFRN). Suas áreas de interesse são História das Ideias Linguísticas; Ensino e aprendizagem de Línguas Clássicas (latim e grego); Estudos de tradução, com ênfase em tradução colaborativa no espaço escolar; Processo de escritura. Organizadora de *Édipo Rei*: tradução, transmissão, recepção (2021), *Diálogos: Saussure e os estudos linguísticos contemporâneos* — vol. 3 (2017), *Diálogos: Saussure e os estudos linguísticos contemporâneos* — vol. 2 (2016), *Diálogos: Saussure e os estudos linguísticos contemporâneos* — vol. 3 (2015).



A genealogia que compõe a obra de Adriana Falcão engloba tanto a filosofia, a literatura, a história e a língua. É isso que se poderá verificar nos capítulos que compõem este livro. Com o fim de investigar esse processo genealógico, apresentamos aqui os primeiros estudos realizados sobre a obra da autora no que tange à literatura, uma vez que as primeiras publicações sobre os aspectos literários de sua obra foram por nós analisados a partir de 2006. Tais estudos foram apresentados e discutidos em eventos nacionais, mas sua publicação ao grande público nunca foi realizada, uma vez que o texto integral foi disponibilizado apenas em CD-ROM para os participantes inscritos nesses eventos, de modo que excluiu o grande público, que agora terá a oportunidade de acompanhar as primeiras discussões literárias sobre a obra de Adriana Falcão a partir de textos inéditos e outros ampliados.

