

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
DOUTORADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

CONCÍLIA LOPES DOS SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DE UMA CARTOGRAFIA LITERÁRIA: O HUMOR
NA OBRA DE ADRIANA FALCÃO**

NATAL/RN

JUNHO DE 2019

CONCÍCIA LOPES DOS SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DE UMA CARTOGRAFIA LITERÁRIA: O HUMOR NA OBRA
DE ADRIANA FALCÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem como critério avaliativo para conclusão de Doutorado em Estudos da Linguagem, na área de Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-Modernidade

Orientadora: Professora Dra. Ilza Matias de Sousa.

NATAL/RN

JUNHO DE 2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Santos, Concísia Lopes dos.

A construção de uma cartografia literária: o humor na obra de Adriana Falcão / Concísia Lopes Dos Santos. - 2019.
227f.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN, 2019.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ilza Matias de Sousa.

1. Falcão, Adriana, 1960- - Tese. 2. Cartografia - Tese. 3. Humor - Tese. 4. Falcão, Adriana, 1960-. Luna Clara e Apolo Onze - Tese. 5. Falcão, Adriana, 1960-. Sonho de uma noite de verão - Tese. 6. Falcão, Adriana, 1960-. A comédia dos anjos - Tese. I. Sousa, Ilza Matias de. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 821.134.3(81)-1

CONCÍZIA LOPES DOS SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DE UMA CARTOGRAFIA LITERÁRIA: O HUMOR NA OBRA
DE ADRIANA FALCÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem como critério avaliativo para conclusão de Doutorado em Estudos da Linguagem, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do norte, como parte das exigências para a obtenção do título de Doutora.

Natal, 25 de Junho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Ilza Matias de Sousa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Orientadora

Professora Dra. Marta Aparecida Garcia Gonçalves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Avaliadora Interna

Professor Dr. Márcio Venício Barbosa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Avaliador Interno

Professor Dr. João Batista de Moraes Neto
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Avaliador Externo

Professor Dr. Roniê Rodrigues da Silva
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
Avaliador Externo

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria Conçuelo, por sempre estar ao meu lado e acreditar no que eu poderia conquistar, e a João, meu companheiro de todas as horas, meu amor, minha terra firme.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, pois sem sua luz e proteção não teria chegado até aqui.

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

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

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

A Luca, meu amiguinho e companheiro das horas de escrita deste texto, ora silencioso, ora barulhento, ora reflexivo, ora dorminhoco, mas sempre presente.

A tio Aníbal, que sempre acreditou em mim e me incentivou a nunca parar de caminhar.

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

À Hedyanne Guerra, minha ex-aluna, amiga, companheira, analista, cuidadora. Agradeço pelos momentos de apoio e de leitura compartilhada durante a produção deste estudo.

Agradeço à Professora Dra. Marta Aparecida Garcia Gonçalves e ao Professor Dr. Márcio Venício Barbosa pela presença na minha formação em toda a pós-graduação, nas aulas e em todos os momentos de qualificação e de defesa. Obrigada pela generosidade de sempre e por colaborar para meu crescimento enquanto profissional.

Ao Professor Dr. Roniê Rodrigues da Silva e ao Professor Dr. João Batista de Moraes Beto, pela generosidade e contribuições na avaliação final deste trabalho.

À Professora Dra. Maria Hozanete Alves de Lima, que me apresentou Adriana Falcão e me colocou na pesquisa em literatura, ainda na graduação, bem como na monitoria. Obrigada pela generosidade de sempre, pelo carinho dedicado, pelo incentivo e ajuda sempre dedicados. Obrigada por fazer parte de tudo isso.

Às minha amigas de caminhada, Sílvia Barbalho, Graça Aquino, Soliana Silva, Janeide Campelo, Solange Miranda, Ivanete Oliveira, Helena Alves e os grande amigos Afrânio Júnior e Evaldo Gondim que sempre estiveram ao meu lado durante a dura jornada que agora se conclui, com seu desprendimento em ajudar e amizades sinceras.

Aos colegas das escolas onde atuei, que sempre me apoiaram na árdua caminhada da pós-graduação *stricto sensu*. Aos colegas da UERN CAMEAM, que foram essenciais para que eu pudesse conciliar o trabalho na academia e a atuação, enquanto aluna, na pós-graduação. Meus mais sinceros agradecimentos a todos, especialmente a Jailson José dos Santos e Maria Elite Queiroz, que fizeram muito por mim em muitos momentos. Obrigada!

Agradeço à Elizabete Dantas e João Gabriel, secretários do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, que sempre estiveram à disposição para me ajudar nas situações mais burocráticas. Obrigada pela atenção de sempre!

O intelecto é, na grande maioria das pessoas, uma máquina pesada, escura e rangente, difícil de pôr em movimento; chamam de “levar a coisa *a sério*”, quando trabalham e querem pensar bem com essa máquina – oh, como lhes deve ser incômodo o pensar bem! A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica “séria”! E “onde há riso e alegria, o pensamento nada vale”: - assim diz o preconceito dessa besta séria contra toda “gaia ciência”. – Muito bem! Mostremos que é um preconceito! (NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, 2012).

O humor compreende também o mau humor. O mau humor é que não compreende nada. (Millôr Fernandes)

O humor serve para muitas coisas, inclusive para fazer rir. (Chico Anysio)

Amor

Humor

(Oswald de Andrade, 1927)

Repetir repetir – até ficar diferente.

Repetir é um dom do estilo.

(Manoel de Barros)

RESUMO

Adriana Falcão é uma escritora brasileira contemporânea cuja obra, marcante pela multiplicidade de tendências, ganhou destaque no início deste século, especialmente pela prosa inovadora das histórias que inventa. Com experiência em diferentes áreas de criação – literatura, teatro, cinema e televisão – ela aborda com profundidade e perícia o humor e as questões a ele relacionados, num tipo de escrita que denominamos, com Guattari (2012), como máquina derrisória, compreendida como um movimento artístico capaz de traçar diferentes linhas de fuga criadoras na construção de uma cartografia literária. O objetivo geral deste estudo é cartografar o humor que compõe a escritura da autora, tendo como recorte de sua obra os romances *Luna Clara e Apolo Onze* (2002), *A comédia dos anjos* (2004) e *Sonho de uma noite de verão* (2007). Em termos teóricos, esta pesquisa está fundamentada em Gilles Deleuze, nos conceitos de pensamento nômade (1985) e humor (2011); em Gilles Deleuze e Félix Guattari, a partir dos perceptos, afectos e sensações (1992), de território, assinatura, agenciamento, ritornelo e máquina de guerra (2012; 2014); em Félix Guattari (2012), Félix Guattari e Suely Rolnik (2013), que trazem os agenciamentos coletivos de enunciação; em Roland Barthes (1987), a partir do conceito de mito, e em Graciela Ravetti (2011), com a performance, nomeadamente, bem como em outros teóricos contemporâneos que ofereceram perspectivas para esta abordagem. Em termos metodológicos, esta pesquisa assume um caráter cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 2011), uma vez que não comparece como um método pronto, trazendo uma proposta *ad hoc*, a ser construído capítulo a capítulo, a partir de uma abordagem geográfica e transversal, o que permite acompanhar os processos que ocorrem a partir de forças ou linhas que atuam simultaneamente, ao mesmo tempo em que sua transversalidade desestabiliza os eixos cartesianos de formas previamente categorizadas.

Palavras-chave: Adriana Falcão. Cartografia. Humor. *Luna Clara e Apolo Onze*. *Sonho de uma noite de verão*. *A comédia dos anjos*.

RESUMEN

Adriana Falcão es una escritora brasileña contemporánea cuyo trabajo, notable por la multiplicidad de tendencias, ganó prominencia a principios de este siglo, especialmente por la prosa innovadora de las historias que inventa. Con experiencia en diferentes áreas de la creación (literatura, teatro, cine y televisión), aborda con profundidad y experiencia el humor y temas relacionados, en un tipo de escritura que llamamos, con Guattari (2012), como una *máquina derrisoria*, entendida como un movimiento artístico capaz de trazar diferentes líneas de desaparición creativa en la construcción de una cartografía literaria. El objetivo general de este estudio es mapear el humor que compone la escritura de la autora, por medio de la selección de parte de su obra, las novelas *Luna Clara e Apolo Onze* (2002), *A comédia dos anjos* (2004) y *Sonho de uma noite de verão* (2007). Desde una perspectiva teóricos, esta investigación se basa en Gilles Deleuze, en los conceptos de pensamiento nómada (1985) y humor (2011); en Gilles Deleuze y Félix Guattari, desde las perceptos, afectos y sensaciones (1992), de territorio, firma, agencia, ritornelo y máquina de guerra (2012; 2014); en Félix Guattari (2012), Félix Guattari y Suely Rolnik (2013), que traen acciones colectivas de agencia de enunciación; en Roland Barthes (1987), basado en el concepto de mito, y en Graciela Ravetti (2011), con la performance, en particular, así como en otros teóricos contemporáneos que ofrecieron perspectivas para este enfoque. Desde el punto de vista metodológico, esta investigación asume un carácter cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 2011), ya que no aparece como un método acabado, trayendo una propuesta *ad hoc*, que se construye capítulo por capítulo, desde un enfoque geográfico y transversal, lo que permite seguir los procesos que ocurren a partir de fuerzas o líneas que actúan simultáneamente, mientras que su transversalidad desestabiliza los ejes cartesianos en sus formas previamente categorizadas.

Palabras clave: Adriana Falcão. Cartografía. Humor. *Luna Clara e Apolo Onze*. *Sonho de uma noite de verão*. *A comédia dos anjos*.

RÉSUMÉ

Adriana Falcão est une écrivaine brésilienne contemporaine dont le travail, marqué par la multiplicité des tendances, a pris de l'importance au début de ce siècle, notamment par la prose novatrice des récits qu'elle invente. Avec une expérience dans les différents domaines de la création – littérature, théâtre, cinéma et télévision – Adriana Falcão aborde avec profondeur et expertise l'humour et les questions qui y sont liées, dans un type d'écriture que, selon Guattari (2012, peut être nommée comme « machine dérisoire », étant donné son mouvement artistique capable de tracer de différentes lignes d'évasion créative dans la construction d'une cartographie littéraire. L'objectif général de cette étude est cartographier l'humour qui compose l'écriture de l'auteur, notamment les romans *Luna Clara et Apolo Onze* (2002), *La comédie des Anges* (2004) et *Songe d'une nuit d'été* (2007). Sur le plan théorique, cette recherche s'appuie sur Gilles Deleuze et le concept de pensée nomade (1985) et d'humour (2011), chez Gilles Deleuze et Félix Guattari, des concepts de percepts, d'affects et sensations (1992), territoire, signature, agence, ritornello et machine de guerre (2012, 2014), chez Félix Guattari (2012), Félix Guattari et Suely Rolnik (2013), par le concept d'assemblages collectifs d'énonciation, et Roland Barthes (1987), du concept de mythe, et aussi Graciela Ravetti (2011), et le concept de performance; ainsi que d'autres théoriciens contemporains qui, alternativement, ont proposé des perspectives pour cette approche. Dans cette perspective, cette recherche revêt un caractère cartographique (DELEUZE, GUATTARI, 2011), car il n'apparaît pas comme une méthode prête, apportant une proposition *ad hoc*, à construire chapitre par chapitre, à partir d'une approche géographique et transversale, qui permettra de suivre les processus résultant des forces ou des lignes qui agissent simultanément, en même temps que se transversalité déstabilise les axes cartésiens des formes précédemment catégorisées.

Mots-clés: Adriana Falcão. Cartographie. Humour. *Luna Clara e Apolo Onze*. *Sonho de uma noite de verão*. *A comédia dos anjos*.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
2 <i>LUNA CLARA & APOLO ONZE</i>: MÁQUINAS DERRISÓRIAS E NOVOS PARADIGMAS FICCIONAIS DO PATHOS CÔMICO NA PRODUÇÃO DE NOVAS SENSIBILIDADES E SINGULARIDADES LITERÁRIAS	36
3 <i>SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO</i>: CARTOGRAFIA FICCIONAL, PERFORMANCE LITERÁRIA E O EMBRIAGANTE DIVERTIMENTO DA COSMOCOMICIDADE	96
4 A <i>COMÉDIA DOS ANJOS</i>: COMÉDIA MATRICIAL, LÓGICA DOS AFETOS E O LUGAR DO HUMOR NA CONSTITUIÇÃO DA ESCRITA LITERÁRIA	137
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS	187
APÊNDICES	
Apêndice A	194
Apêndice B	205
Apêndice C	212

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Histórias inusitadas, paradoxais e cheias de humor compõem sua escrita, em geral, com o fim de atrair a atenção do leitor para o que a linguagem é capaz de produzir a partir das ideias. Assim poderíamos começar a compreender a escritura¹ de Adriana Falcão.

Ela apareceu pela primeira vez no cenário literário brasileiro em 1999, com o livro *A máquina*, numa escrita madura e particular, utilizando-se das ideias de amor e tempo, as quais estão presentes também em outros de seus livros. No entanto, as produções que mais a destacaram no cenário da literatura no Brasil foram *Mania de explicação* (2001) e *Luna Clara e Apolo Onze* (2002). Desde então, escreveu sobre diferentes temas, para diferentes públicos. Descobriu, assim, o poder das palavras, da escrita, da criação literária.

Sua obra² é capaz de agradar diferentes públicos e leitores da atualidade: livros para crianças, adolescentes e adultos; palavras que ocupam novos lugares, ressignificadas, desterritorializadas; desenhos e fotos; um jogo linguístico inusitado, no qual concorrem o senso e o não-senso; riso³, ironia e humor cujos sentidos surgem de relações muito particulares.

Várias são as premissas que orientam o pensamento sobre o humor na contemporaneidade. Para isso, costuma-se remeter ao riso e à ironia como seus principais componentes.

O riso começou a ser pensado já na Antiguidade Clássica. Nesse período, chegou a ser definido como uma espécie de paixão da alma, ideia que se estendeu pelas teorias sobre o assunto até o século XVIII, desenvolvendo-se diferentes perspectivas para a sua explicação no pensamento Clássico.

Para Platão, a compreensão da questão que envolve o riso e o risível passa pela comédia. O risível seria, portanto, um vício que se opunha de forma direta à recomendação feita pelo oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”. Desse modo, torna-se risível aquele que não se conhece profundamente e que, portanto, é vítima de ilusão, seja do ponto de vista da fortuna,

¹ Em língua portuguesa, diferentemente da língua francesa, dispomos de dois vocábulos - “escrita” e “escritura” – que costumam ser consideradas sinônimos. Aproveitando-nos dessa riqueza vocabular, utilizaremos tais palavras de forma diferenciada: “*Escritura*” será entendida 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).

² A obra literária de Adriana Falcão, publicada a partir de 1992, encontra-se descrita no Apêndice A deste estudo.

³ Um artigo sobre o riso literário na obra de Adriana Falcão, de nossa autoria, escrito para um evento sobre literatura, ainda aguarda, até a data de defesa desta tese, publicação.

do corpo ou das qualidades da alma. Aliado a este estaria outro, aquele que ri. Este sofreria do mal da inveja, que estaria misturada ao riso, ao prazer e à dor.

Aristóteles, na sua *Poética* (1991) não define, porém, o que fundamenta o riso, diz apenas que o cômico é um efeito pouco importante, incapaz de produzir terror ou piedade; não sendo, portanto, capaz de levar ao *pathos* trágico. O cômico, na *Poética*, não estaria ligado às questões das paixões, mas à questão da *poièsis*. Ele não é o objeto do riso, mas da *mimesis* que o gênero comédia consegue realizar.

Em algumas passagens de sua *Retórica*, Aristóteles fala sobre o riso e o risível. Para ele, as coisas risíveis estariam nos homens, nos discursos e nos atos. O riso está relacionado ao jogo, à festa e ao repouso. O agradável é tudo aquilo que produz prazer, o qual corresponde ao que é natural ou habitual, feito sem coerção ou necessidade e que é inato, sem sofrimento. O riso e o risível estariam propícios à calma e à amizade e pode ser um recurso estilístico utilizado pelo retórico em seus discursos.

Henri Bergson, no *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1991) – clássico estudo de 1899 sobre o riso – como fizeram vários estudiosos do tema, também reconhece a dificuldade de uma definição para o riso, uma vez que ele escapa sempre das especulações sobre seu significado. Para ele, o riso é algo humano, próprio de sua natureza. Assim, o homem não deveria ser entendido apenas como o único animal que ri, mas também como aquele que faz rir. Poder-se-ia compreender o riso, então, como algo propriamente humano e, por isso, social.

Verena Alberti, em *O riso e o risível na história do pensamento*⁴ (1999), conclui seu estudo afirmando que:

De modo esquemático, pode-se dizer que, para as teorias clássicas, o riso e a gravidade coincidem com a verdade, de modo que o não-sério (o espaço do riso) é o não-verdadeiro.

Na abordagem moderna, no entanto, o sério e a gravidade não coincidem mais com a verdade; o riso continua a ser o não-sério, mas isso, agora, é positivo, porque significa que ele pode ir além do sério e atingir uma realidade “mais real” que a do pensado. O não-sério passa a ser mais “verdadeiro” que o sério, fazendo com que a significação do riso se torna mais fundamental (ALBERTI, 1999, p. 197).

O outro termo que também costuma-se associar ao humor é ironia. É muito comum se falar de ironia sem que se especifique com qual sentido se utiliza essa palavra, o que faz com que este seja muito omitido e pouco esclarecido. Sabemos que não existe somente um conceito

⁴ Neste estudo, a historiadora brasileira discute as relações construídas entre o riso e o pensamento ocidental ao longo da História, tomando como base os textos que discutem a questão, desde suas “origens” clássicas, passando pela teologia medieval, pelos séculos XVII e XVIII, chegando ao XIX.

de ironia. Sabemos, também, que as definições e os usos desse conceito são vários, assim como os espaços para a indefinição. Isso ocorre porque a palavra ironia possui um número significativo de “definições”.

Douglas Colin Muecke⁵, em seu *Ironia e irônico* (1995), explica como essa ideia se aplica ao conceito de ironia:

[...] o conceito de ironia é vago, instável e multiforme. A palavra “ironia” não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. [...] A evolução semântica do vocábulo foi acidental: historicamente, nosso conceito de ironia é o resultado cumulativo do fato de termos, de tempos em tempos no decurso dos séculos, aplicado o vocábulo ora intuitivamente, ora negligentemente, ora deliberadamente, a fenômenos que pareciam, talvez erroneamente, ter bastante semelhança com alguns outros fenômenos aos quais já vínhamos aplicando. Assim, o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro (MUECKE, 1995, p. 22).

O conceito de ironia pode ser compreendido através de variados meios, tempos e situações, mas para ser objeto de estudo em uma obra literária necessita de uma delimitação.

Sócrates compreendeu a ironia como uma espécie de *docta ignorantia*, isto é, uma espécie de “ignorância fingida”, a qual questiona, mesmo sabendo a resposta e orientando-a para o que quer que seja. Já para Aristóteles e São Tomás de Aquino, a ironia não passava de uma forma de se obter a benevolência alheia pelo simples ato de fingir a falta de méritos próprios.

Adriano Facioli - psicólogo brasileiro - em seu estudo *A ironia: considerações filosóficas e psicológicas* (2010), afirma que desde que Sócrates utilizou-se da ironia para colocá-la no centro de seu método dialético de busca da verdade, ela colocou-se sempre no centro ou como pano de fundo quando se pretendia refletir sobre contradições, sobre a grandeza do riso, do espírito e de tudo aquilo que pode ser manifestado pelo seu contrário ou pela possível surpresa causada pela transformação e pela mudança de tudo o que já se conhecia como definitivamente posto.

Assim, o termo ironia, enquanto um conceito teórico, denomina aquilo que vai da contradição ao riso ou mesmo da descontinuidade ao absurdo. A ironia é um “espírito por detrás do que é contraditório, outro e inusitado” (FACIOLI, 2010, p. 21).

⁵ Douglas Colin Muecke é professor e pesquisador australiano de literatura.

A ironia é vista de diferentes formas por diferentes pessoas: para uns é uma virtude, como é compreendida pela literatura, chegando a ser um recurso literário para criar o humor; para outros é um vício, pode ser uma forma inteligente de se comunicar ao produzir diferentes efeitos através de sutilezas. Assim, enfatiza-se que a ironia é transmitida por meios indiretos, tornando-se uma forma indireta de comunicação, chegando ao humor.

O filósofo francês Gilles Deleuze, em *Lógica do sentido* (2011), compreende o humor como a arte da superfície, ao contrário da ironia socrática⁶, que seria a arte das profundidades ou das alturas. O humor é por ele entendido como uma estranha inspiração, à qual não cabe, como acontece à ironia socrática ou à técnica da ascensão, “substituir as significações por designações, mostrações, consumações e destruições puras” (DELEUZE, 2011, p. 138).

“O trágico e a ironia dão lugar a um novo valor, o humor. Pois se a ironia é a coextensividade do ser com o indivíduo, ou do Eu com a representação, o humor é a arte do senso e do não-senso [...]” (DELEUZE, 2011, p. 143). O humor pode, pois, ser compreendido como uma arte capaz de criar novas singularidades errantes, capazes de se reinventar em dobras, deslocando sempre um ponto aleatório, com significações suspensas, através da abolição de qualquer profundidade ou altura. Assim, pode ser entendido como uma nova linguagem, representando, em cada caso, uma subversão.

Essa arte do humor, de que fala Deleuze, esteve na vida de Adriana Falcão desde o início. Quando criança, seu pai – Caio Franco de Abreu – ajudou a despertar nela uma grande admiração pela noite e pelo que a acompanhava: a lua, o céu, as estrelas, as constelações e os mistérios que os envolvem⁷. Durante sua infância e adolescência manteve contato com diversos livros, músicas (em especial o *blues*) e palavras poéticas, heranças de seu pai. Sobre seu amor pelas palavras, a escritora explica em entrevista:

⁶ Deleuze, em *Lógica do sentido* (2011), defende que há três tipos de ironia: a ironia socrática, a ironia clássica e a ironia romântica. Para ele, a ironia socrática é realizada a partir de uma “tríplice operação conjugada” capaz de revelar uma realidade individual no mesmo momento em que extrai uma pura ideia daquilo que se fala, confrontando a linguagem usada a um modelo puramente racional. A ironia clássica, por sua vez, adquire a ideia de um estado perfeito, chegando a determinar não apenas o todo real, mas também o que compõe o possível enquanto uma individualidade suprema e originária. Já a ironia romântica “determina aquele que fala como a pessoa e não mais como o indivíduo” (DELEUZE, 2011, p. 141). Funda-se na pessoa, uma unidade sintética finita, não mais no indivíduo, uma identidade analítica. “Ela se define pela coextensividade do Eu e da representação mesma” (DELEUZE, 2011, p. 141).

⁷ Chamam a atenção os títulos da produção literária da autora que tem como tema esses elementos, a saber: *Luna Clara e Apolo Onze* (2002), *A comédia dos anjos* (2004), *Valentina cabeça na lua* (2013), *A tampa do céu* (2013), *Sonho de uma noite de verão* (2007). Além de livros, há diversos contos de Adriana Falcão, em publicações individual e coletiva, que abordam esses temas, como é o caso do conto “Crise de identidade – Signo de Aquário”, da coletânea *O zodíaco – doze signos: doze histórias* (2005).

É difícil explicar por que eu gosto da palavra. Eu lembro que, desde criança, o primeiro contato que tive com algo do tipo poesia foram as músicas do Chico Buarque. Nessa época, eu ficava ouvindo aquelas letras, aquelas músicas, e pensando “Que palavra bonita, que palavra exata”. Ele escolheu a palavra exata pra dizer o que queria, de uma forma original e que me tocava. Aí, quando eu era um pouco mais velha, adolescente, me apaixonei pela poesia. Primeiro, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes. Hoje em dia, Adélia Prado, Manoel de Barros e outras pessoas que não são poetas, mas que têm esse cuidado com a palavra, como Mia Couto, Valter Hugo Mãe e Guimarães Rosa. E isso é uma coisa que me emociona especialmente e me chama atenção, quando eu vejo uma palavra dentro de uma frase com todo o seu esplendor, e colocada exatamente “ali” pelo seu significado (RENESTO, 2012).

Adriana Falcão é neta, pelo lado materno, do escritor Augusto Gonçalves de Sousa Júnior⁸, principal escritor de literatura *noir*⁹ do Rio Grande do Sul, de quem poderia ter herdado o gosto pela escrita literária. O humor veio, provavelmente, como herança da convivência com os pais, especialmente com a mãe Maria Augusta Teresa Izabel de Sousa, sempre descrita como uma mulher muito bem-humorada: “Minha mãe era uma pessoa muito engraçada e fazia piada até da desgraça dela” (RODRIGUES, 2013), contou a escritora em entrevista. Tudo isso vai virar expressão, vai instaurar seu modo de escritura já na idade adulta, em suas narrativas e

⁸ Augusto Gonçalves de Sousa Júnior (1896-1945) foi escritor e tradutor brasileiro. Escreveu *Água Forte* (1921), *Castelos de Fantasmias* (1927), *Juca Ratão Hidrófobo* (1929), *Enquanto a Morte não vem* (1929), *Um clarão rasgou o céu* (1939). Traduziu para o português os romances *O falecido Mattia Pascal* (1904), de Luigi Pirandello, e *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal. Colaborou com diversas revistas de sua época, como a *Revista Kodak* e *A Máscara*, sendo ele o fundador dessa última, bem como das revistas *Cosmos*, *Jazz Brasil*, *A Informação*, *Ação Social* e *Tribuna Ilustrada*. Em jornais, colaborou no *Jornal da Noite* e no *Correio do Povo* e foi diretor do *Jornal da Manhã*. Entre 1928 e 1930, foi diretor da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, após o falecimento de Eduardo Guimarães, poeta simbolista brasileiro.

⁹ “A literatura *noir* se caracteriza por apresentar histórias que misturam terror, mistério e elementos policiais, detetives e investigações que vão além dos conhecimentos de investigação criminal. O gênero recebeu esse nome justamente por ter como ambiente, na maioria das vezes, a noite, os bares, as ruas desertas e casas repletas de assombrações. O gênero nasceu nos Estados Unidos pouco depois da Primeira Grande Guerra, em publicações baratas chamadas revistas *pulp*. [...] Porto Alegre teve seu escritor de literatura *noir*: Augusto Gonçalves de Souza Junior [...] Em suas narrativas encontramos situações ambientadas nos bairros de Porto Alegre da década de 30 do século XX: crimes, fantasmas, cenas que instigam a curiosidade do leitor e o medo do que iremos encontrar no próximo capítulo. Além disso De Souza Júnior também escrevia sobre a morte e os temores que ela desencadeia na mente humana” (BIBLIOTECA CENTRAL IRMÃO JOSÉ OTÃO, 2010).

No mundo de língua inglesa, o termo originou-se a partir do cinema. *Film noir* é o termo que se refere a obras cinematográficas influenciadas por romances da tradição que acompanha o gênero literário norte-americano *hardboiled*, exibindo desilusão do pós-guerra e realismo como influenciado pelo expressionismo alemão. O termo *Noir* foi popularizado na década de 1980, quando aplicado à ficção pelo editor Barry Gifford, da editora de ficção policial Black Lizard. Mas, como Eddie Duggan aponta em seu artigo *Writing in the darkness: the world of Cornell Woolrich* (1999), a palavra *noir* já havia sido usada pela editora parisiense Gallimard em 1945, como o título da sua série *Noire*.

demais produções¹⁰, como teatro, televisão e cinema, constituindo uma espécie de escrita cartográfica.

Carioca, Adriana Falcão nasceu em 12 de fevereiro de 1960. Mas criou-se em Recife, onde viveu dos 11 aos 32 anos, voltando a morar no Rio de Janeiro depois de casada, onde vive até os dias atuais. Em entrevista, perguntada se se sentia mais carioca ou mais pernambucana, ela respondeu:

É tão engraçado. Porque me sinto dos dois lugares e de nenhum. Também tenho vínculo com o Rio Grande do Sul, porque minha mãe era gaúcha. Uma música gaúcha toca mais o fundo da minha alma do que o bumba-meu-boi. Em compensação, sou muito pernambucana em outras coisas. Por exemplo no humor, que é uma marca dos meus textos (MUNIZ, 2001).

Essa fala já sugere uma palavra nômade, que caminha em direção a uma desterritorialização, seguida de uma reterritorialização, o que parece promover uma singularidade dentre as diferenças que compõem a obra da escritora. Para Deleuze,

[...] o nômade não é forçosamente alguém que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar, viagens em intensidade, e mesmo historicamente os nômades não são aqueles que se mudam à maneira dos migrantes; ao contrário, são aqueles que não mudam, e põem-se a nomadizar para permanecerem no mesmo lugar, escapando dos códigos (DELEUZE, 1985, p. 66).

Sentir-se de dois lugares e de nenhum parece tornar singular o trânsito que a autora faz em sua escritura entre o sério e o não-sério, entre o novo e o antigo, entre a norma e a transgressão desta. Essa escritura traz a palavra nômade, cuja construção se faz a partir de saberes não fixos, os quais se movem num espaço liso¹¹ entre diferentes culturas e diferentes

¹⁰ A produção de Adriana Falcão para o teatro, cinema e televisão até a apresentação deste estudo pode ser verificada no Apêndice C.

¹¹ Compreendemos aqui o espaço *liso* conforme Deleuze e Guattari: “O espaço liso é um campo sem condutos nem canais. Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem ‘medi-lo’, e que só se pode explorar ‘avançando progressivamente’” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 40). Diferente é o espaço estriado, consoante os mesmos autores: “O espaço dos pilares. Ele é estriado pela queda dos corpos, as verticais de gravidade, a distribuição da matéria em fatias paralelas, o escoamento lamelar ou laminar do que é fluxo. Essas verticais paralelas formaram uma dimensão independente, capaz de se transmitir a toda parte, de formalizar todas as demais dimensões, de estriar todo o espaço em todas as direções, e dessa forma torna-lo homogêneo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 39).

arquivos, no meio¹² destes. Escritura como espaço liso de que, para nós, o romance *Luna Clara e Apolo Onze* (2002) é a quintessência.

Uma palavra que não vem do centro, mas de um ponto qualquer, alcançando outra espécie de aventura, nomádica, descodificando-se em vez de se deixar sobrecodificar, conforme Deleuze: “[...] um discurso antes de tudo nômade, cujos enunciados não seriam produzidos por uma máquina racional administrativa que tem os filósofos como burocratas da razão pura, mas por uma máquina de guerra móvel” (DELEUZE, 1985, p. 66). Uma palavra que não recua, mesmo diante daquilo que a queira fixar, como faz a gramática normativa em qualquer língua, codificando, cerceando, burocratizando o uso das palavras.

Entendemos aqui, ao modo de Deleuze, a palavra nômade como aquela que coloca as ideias, as questões, os problemas, o conhecimento arquivado a partir de novas relações, bem como procura resolvê-los de forma diferente do ponto de vista considerado canônico. A palavra nômade cria linhas de fuga¹³. Dessa forma, a palavra não é concebida na literatura como uma matéria preparada, homogênea, mas ao contrário, heterogênea, sensível, cheia de singularidades, retirando-se de seus engessamentos.

A compreensão da desterritorialização da língua na obra de Adriana Falcão começa já no modo como as normas¹⁴ (cultas e padrões) são colocadas em discussão em sua obra. Tomemos como um primeiro evento dessa desterritorialização o início de *Luna Clara e Apolo Onze*: “Naquela sexta-feira dos ventos, 7 de julho, logo que a tarde caiu, os acontecimentos começaram a acontecer feito loucos na vida de Luna Clara, justo na vida dela, uma menina que tinha uma vida meio besta” (FALCÃO, 2002, p. 7).

Pela norma padrão da língua portuguesa, o trecho “os acontecimentos começaram a acontecer” seria classificado como um pleonismo, uma vez que usa palavras de uma mesma família, mas de classes gramaticais diferentes, para expressar uma mesma ideia; para a retórica, seria uma expressão que repete o mesmo conceito já emitido, ou que só desenvolve uma ideia

¹² “É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói as duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v. 1, p. 49, grifos dos autores).

¹³ “A linha de fuga é uma *desterritorialização*. [...] Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49, grifo dos autores).

¹⁴ “A *norma* contém tudo o que na língua não é funcional, mas que é tradicional, comum e constante, ou, em outras palavras, tudo o que se diz ‘assim, e não de outra maneira’. É o plano de estruturação do saber idiomático que está mais próximo das realizações concretas. O sistema e a norma de uma língua funcional refletem a sua estrutura” (BECHARA, 2009, p. 42, grifos do autor).

citada, sem aclarar ou aprofundar sua compreensão. O pleonasma costuma ser considerado erro de gramática, um uso de valor negativo da língua¹⁵, cuja utilização costuma não ser sugerida pelos especialistas da área.

Ao dizer que “os acontecimentos começaram a acontecer”, o narrador enfatiza esses acontecimentos, seu início, especialmente por utilizar palavras oriundas de um mesmo radical. É criado, então, o que poderíamos chamar de pleonasma literário à desterritorialização da língua o que a escritora faz nesse e em outros momentos do romance e em outras de suas produções, isso porque pleonasma literário¹⁶, bem como pleonasma musical, são termos utilizados apenas extra gramaticalmente. Assim, tomando esse apenas como um primeiro evento na compreensão da desterritorialização que a escritura de Adriana Falcão elabora, podemos afirmar que a palavra nomadiza no romance, pela intencional criação do pleonasma na fala do narrador, para permanecer no mesmo lugar, ao mesmo tempo em que procura escapar da sintaxe da língua portuguesa.

A palavra nômade opõe-se ao cânone, ao despota da(s) língua(s), desterritorializando-se, assim como o próprio nômade, cuja reterritorialização não se faz depois, conforme compreendem Deleuze e o também francês, Félix Guattari: “Para o nômade [...], é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 56).

O território se constitui por aqueles prodigiosos que atuam como os criadores de uma arte no momento em que marcam esse território através de posturas, de cores, de modos de agir, de linhas. Para Deleuze, “o território é o domínio do ter [...] e sair do território é se aventurar” (*O Abecedário de Gilles Deleuze*, 1996¹⁷). Aventurar-se é desterritorializar-se: “não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja,

¹⁵ “O grande juiz entre os pleonasmos de valor expressivo e os de valor negativo (por isso considerados erro de gramática) é o uso, e não a lógica. [...] Finalmente, há de se ter presente que não se usa, sempre que possível, o pleonasma léxico que resulta do esquecimento do verdadeiro significado de certas expressões portuguesas ou estrangeiras” (BECHARA, 2009, p. 594-595).

¹⁶ O pleonasma literário é também denominado pleonasma de reforço, estilístico ou semântico; trata-se, pois, do uso do pleonasma como figura de estilo para enriquecer algo num texto. Assim, nos textos literários, os pleonasmos não são considerados vícios de linguagem.

¹⁷ *O Abecedário de Gilles Deleuze* é composto por uma série de entrevistas com Deleuze, realizadas por sua antiga aluna Claire Parnet, dirigidas por Pierre-André Boutang e filmadas nos anos 1988-1989. Exibido entre novembro de 1994 e maio de 1995 na televisão, foi lançado como documentário em 1996, em DVD, pelas Editions Montparnasse. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola e Ministério da Educação. A tradução e as legendas foram produzidas pela Raccord. Encontra-se disponível na internet uma transcrição do documentário, mas não constam sua autoria nem a paginação.

desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte (*O Abecedário de Gilles Deleuze*, 1996).

A palavra nômade e a literatura, para realizar-se, precisam seguir, traçar e conjugar o espaço liso, ocupando-o sem medi-lo, sempre colocando-se fora das normas canônicas, do modelo mimetizado, do espaço estriado, atuando por revezamentos, nos *intermezzi*. Isso porque “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”, como afirmam Deleuze e Guattari (2011, v. 1, p. 19).

O escritor nômade, por sua vez, sai sempre daqueles lugares onde se encontra para outros lugares, para outras leituras, desterritorializando-se, como ocorre na obra literária de Adriana Falcão.

Sabe-se bem que o problema revolucionário, hoje, é o de encontrar uma unidade das lutas pontuais sem recair na organização despótica e burocrática do partido ou do aparelho de Estado: uma máquina de guerra que não reproduzisse um aparelho de Estado, uma unidade nomádica em relação com o Fora, que não reproduzisse a unidade despótica interna (DELEUZE, 1985, p. 66).

Na construção de sua obra, a autora se afasta dos modelos que regem a Língua Portuguesa e a Teoria da Literatura, ao criar sua escritura como uma máquina literária. “Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18-19). A máquina literária de Adriana Falcão está diretamente ligada à máquina derrisória, cuja relação se dá especialmente com o Fora¹⁸. É a própria literatura que se desterritorializa ela mesma. Começa como uma máquina de desterritorialização, chegando ao espaço liso, onde se encontra a escritura nômade e, com ela, constrói a máquina derrisória.

Como afirmam Deleuze e Guattari, (2012, v. 5, p. 86), “no que respeita à escrita, os nômades não têm necessidade alguma de criarem uma, e a emprestam dos vizinhos imperiais sedentários”. A palavra nômade segue, itínere, ambula, persegue as diferentes variáveis ao invés de achar e estabelecer consoantes; goza de “um princípio móvel imanente de auto-unificação

¹⁸ Conforme Tatiana Salem Levy (2003), o conceito do Fora foi criado por Blanchot para pensar a nova relação entre literatura e realidade no início do século XX: “Em sua obra, ele aponta para a experiência do Fora como o poder da literatura de fundar a sua própria realidade. Se já não se podia mais pensar o texto literário como espelho do mundo, como referência a algo que lhe seria exterior, era preciso, contudo, criar outras estratégias que permitissem conceber a relação entre literatura e real. [...] O fora – questão central do pensamento de Blanchot – é uma estratégia de pensamento que marca a falência do logos clássico, colocando em xeque noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento” (LEVY, 2003, p. 13-14).

por *distribuição nômade*, que se distingue radicalmente das distribuições fixas e sedentárias como condições das sínteses de consciência” (DELEUZE, 2011, p. 105, grifos do autor).

Poder-se-ia pensar esse empréstimo para o caso de obras recriadas ou parodiadas como faz Adriana Falcão em *A comédia dos anjos* (2004) e em *Sonho de uma noite de verão* (2007), esta última com título homônimo ao da comédia do bardo inglês, nas quais recria lugares, situações e tramas, desterritorializando a escrita clássica ocidental, ao mesmo tempo que cartografa uma escritura nômade. Assim, não reproduz, mas antes busca as singularidades; não procura descobrir uma forma, mas amplia o território.

E essas “singularidades são verdadeiros acontecimentos transcendentais: o que Ferlinghetti¹⁹ chama de ‘a quarta pessoa do singular’. Longe de serem individuais ou pessoais, as singularidades presidem à gênese dos indivíduos e das pessoas” (DELEUZE, 2011, p. 105). Como pronunciar a quarta pessoa do singular a que se refere Deleuze a partir do que diz Ferlinghetti²⁰? Consideraremos, pois, essa quarta pessoa como uma multiplicidade de singularidades, a abolição da pessoa, o impessoal²¹ que se concebe na (e pela) literatura. Para Deleuze, a literatura

[...] só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária (DELEUZE, 1997, p. 13).

Mostramos neste estudo de que modo a escritura de Adriana Falcão traz uma multiplicidade de singularidades literárias, uma quarta pessoa do singular, construída por um

¹⁹ Lawrence Ferlinghetti é um poeta, editor e pintor americano da Geração Beat, mais conhecido pela sua obra poética e por ter sido o responsável pela divulgação em livro de todos os maiores expoentes desse movimento e de suas maiores obras. Geração *Beat*, ou *Beat Generation* (em inglês), ou movimento *beat* é um termo usado tanto para descrever um grupo de norte-americanos, principalmente escritores e poetas, que vieram a se tornar conhecidos no final da década de 1950 e no começo da década de 1960, quanto ao fenômeno cultural que eles inspiraram. Esses artistas levavam vida nômade ou fundavam comunidades. Foram, desta forma, o embrião do movimento hippie, se confundindo com este movimento, posteriormente.

²⁰ “E ele é o olho louco da quarta pessoa do singular da qual ninguém fala e ele é a voz da quarta pessoa do singular pela qual ninguém fala e que todavia existe.” (Lawrence Ferlinghetti, 1967)

²¹ O impessoal, para Deleuze, segundo René Schérer – academicista e filósofo francês, “elude a lógica do contraditório, bem como a lógica da união dos contrários, para adotar a do paradoxo, ou da admissão desse ‘impossível’, motor do sentido, que é a quarta pessoa. Salto de uma partícula fora de sua órbita, que desencadeia o mecanismo da criação” (SCHÉRER, 2000, p. 26).

nomadismo que percorre o jogo textual que elabora e que colabora para a performance em sua obra ao combinar os diversos aspectos da ficção.

Graciela Ravetti, em *Nem pedra na pedra, nem ar no ar* (2011), defende poder se falar em escrita performática quando tratamos de literatura “porque não é o caso de a escrita funcionar como testamento ou palavra dos mortos que venha a determinar o presente” (RAVETTI, 2011, p. 13). Amplia os lugares de escrita onde encontramos a performance: “A performance implica a formulação de novas arenas para acolher os eventos [...] contra os códigos hegemônicos de dominação que acabam resultando em processos de dominação” (RAVETTI, 2011, p. 13). E finaliza afirmando que a performance não se reduz a funções mnemônicas nem a procedimentos retóricos que reforçam o passado e a tradição, mas sim “à memória como suporte imprescindível do presente” (RAVETTI, 2011, p. 14).

A linguagem na obra de Adriana Falcão é idiossincrática e a gestualidade que participa de sua produção depende dessa idiossincrasia. É uma *performer*-escritura que vai além dos limites da linguagem, que transgride, que se abre e abre sua obra, que transita nos *intermezzi*. Ao colocar-se no “entre”, as palavras e as coisas se trocam e levam a literatura ao impessoal, não interior nem exterior, subjetivo nem objetivo. O “entre” é, antes, “lugar de criação, do universo da linguagem em todas as suas potências, liberado de sua dependência em relação ao sujeito pessoal que é enunciado com ele e, mais do que isso, por ele é penetrado, atravessado” (SCHÉRER, 2000, p. 27).

Para a efetuação deste estudo, propomos analisar três romances da autora: *Luna Clara e Apolo Onze* (2002), *A comédia dos anjos* (2004) e *Sonho de uma noite de verão* (2007).

Luna Clara e Apolo Onze, publicado em 2002, é o romance mais estudado da obra de Adriana Falcão, conforme pode-se verificar no Apêndice B deste estudo. Esse romance conta a história de dois adolescentes que vivem uma história de amor cheia de aventuras e desventuras, entre as cidades de Desatino do Norte e Desatino do Sul. Para compor a trama, a autora cria situações inusitadas, personagens hiperbólicos e um espaço-tempo que se movimenta num constante vai e vem conforme o enredo, tudo isso temperado com um humor bem elaborado. Nesse romance, o humor é o próprio não-senso, situando-se no espaço do impensado, apreendendo a totalidade da existência. Assim, transgride a ordem convencional e a própria linguagem normativa, interrompe o já-dito, criando novos territórios ao nomadizar-se para escapar dos códigos já instituídos.

Esse romance já foi objeto da nossa dissertação de mestrado, defendida em 2010, cujo título é *Luna Clara e Apolo Onze do arquivo ao repertório: o limiar de uma transcritura em Adriana Falcão*, desenvolvida sob a orientação da Professora Doutora Ilza Matias de Sousa.

Nesse estudo, foram analisadas as particularidades performáticas da escritura da autora a partir do conceito de arquivo – elaborado por Jacques Derrida – e de repertório – elaborado por Graciela Ravetti. O estudo foi dividido em três partes, nas quais foram estudados o processo de composição dos nomes das personagens, o uso do arquivo como composição de um transarquivo característico da transescritura da autora e o romance enquanto uma narrativa performática a partir de uma assinatura plural. Por questões metodológicas foram deixadas algumas questões para um estudo posterior. Entre elas, está a que envolve o humor na escritura da autora, que aqui se procura desenvolver.

A comédia dos anjos, publicada em 2004, conta a história de Edith, uma jovem senhora de 24 anos, cuja mãe, Maria Madalena Tereza de Jesus Rita de Cássia Santana, a considera incapaz de cuidar da própria vida e resolve fazer isso por ela, voltando da morte. Na medida em que se furta ao presente, Dona Madalena não suporta a separação entre o passado e o futuro, entre ausência e presença, puxando nos dois sentidos ao mesmo tempo. Assim é o paradoxo do romance: capaz de destruir o bom senso enquanto sentido único ao mesmo tempo em que destrói o senso comum enquanto designação de identidades fixas.

O último exemplar do *corpus* do estudo proposto é o romance *Sonho de uma noite de verão*, obra homônima à de William Shakespeare, que faz parte da Coleção Devorando Shakespeare, da editora Objetiva, publicada em 2007. A proposta da editora era adaptar a peça inglesa para uma realidade bem brasileira. Numa espécie de antropofagia literária, a autora absorve a magia que perpassa a comédia original e a transforma em uma nova poção, um não-senso capaz de perturbar a linguagem, o discurso, a literatura. Poder-se-ia dizer que, nesse romance, a autora ironiza os jogos de poder, desamarrando ideologias e exibindo diante do leitor a construção de uma sofisticada trama textual, saída da tradição, perpassada pelo humor.

Nesses romances observamos, como se verá nos capítulos, uma escritura que se desenvolve sem canais, de modo heterogêneo, múltiplo e sem medição de território. Poderemos verificar mais adiante que se trata de uma escritura que transgride as leis do discurso, da língua e da teoria literária; que rompe com o clássico, desterritorializando-o; que coloca a História²²,

²² O termo *História* é entendido aqui como a “ciência cujo objeto é o estudo da estruturação e evolução das sociedades humanas através da investigação dos fatos econômicos, políticos e ideológicos e de suas relações” (BECHARA, 2011, p. 668). Conforme o *Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*, na Base XIX, que trata do uso de letras maiúsculas e minúsculas, é facultativo o uso de letra maiúscula em nomes que se referem a áreas do saber, matérias ou disciplinas (SOARES, 2010). Desse modo, fica esclarecido que, neste estudo, o vocábulo História (com inicial maiúscula) refere-se à ciência, à área do saber, ao passo que história (com inicial minúscula) será compreendido como “narrativa ou relato de fatos reais ou fictícios” (BECHARA, 2011, p. 669).

a mitologia e as ciências em novos (não)lugares, utilizando-se de diferentes mídias, diferentes subjetividades e subjetivações e múltiplos agenciamentos de enunciação ao fazer literatura.

Quando analisamos as narrativas de Adriana Falcão percebemos, como veremos, que estas entretecem uma mistura de inventividade e trágico com ironia, mormente, levando ao riso, instaurando paradoxos²³, transcendendo limites e dando lugar a um novo valor: o humor.

Para Deleuze (2011, p. 143), “o humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado, a arte da gênese estática, o saber fazer do acontecimento puro ou a ‘quarta pessoa do singular’”, a qual constitui a obra da autora.

A autora faz surgir em sua obra dobras²⁴ que, ao serem desdobradas, podem nos levar à compreensão de seu humor, dessa quarta pessoa do singular, da abertura para a multiplicidade, como afirma Guattari (2012, p. 43): “O quarto termo vale por um enésimo termo, quer dizer, a abertura para a multiplicidade”. É no espaço liso que as singularidades nômades, atingindo um trabalho de signos como superfícies crispadas pelo humor, se realizam como potência da língua e não como uma abstração metafísica.

A superfície é a horizontalidade (que não significa uma linha reta), é o espaço de variadas conexões, o espaço da travessia. Ela está na origem da dobra. A obra de Adriana Falcão constitui-se de dobras. E lê-la é desdobrá-la. Esse desdobramento será feito em diferentes capítulos neste estudo.

Em sua obra, em dobras, a escritora insere seu leitor em um universo de insólitos que perpassam as personagens, os tempos, os espaços, os enredos e os narradores. Seu humor não serve como significações, designações, mostrações, consumações ou destruições puras. Para que isso seja possível, a autora utiliza-se de diferentes recursos e agenciamentos literários para os quais, como afirma Deleuze (2011, p. 138), “é preciso uma estranha inspiração, é preciso saber ‘descer’”.

²³ Compreendemos o paradoxo como uma ideia que contradiz uma estrutura (*para* = contrário, oposto; *doxa* = opinião). Pactuamos com Deleuze (2011) quando ele afirma: “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2011, p. 3).

²⁴ A noção de *Dobra* neste estudo ampara-se em Deleuze (1991), que assim a expõe: “um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão. [...] A desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra” (DELEUZE, 1991, p. 17-18). Podemos dizer, ainda, em paráfrase do mesmo filósofo, que a dobra está em toda parte, mas nem por isso é universal; as dobras se diferem umas das outras, não há uma dobra regular para a mesma coisa; a dobra é um “diferencial” (DELEUZE, 1992).

Para Deleuze, o humor é uma estranha inspiração contra a ironia socrática, capaz de recusar a falsa dualidade platônica essência-exemplo. Ao humor não cabe substituir significações por designações, mostrações, consumações ou destruições puras. Para que haja humor é preciso saber “descer”, fazer o caminho inverso da ironia socrática ou da técnica da ascensão platônica.

A descida de que fala Deleuze corresponde ao movimento de queda da linguagem, depois de afundar-se e reconduzir-nos à superfície, onde não se designa nem se significa nada, mas onde se produz o sentido puro. Essa produção se dá pela relação essencial com um terceiro elemento: o não-senso da superfície.

Nessa superfície o sábio encontra “os puros acontecimentos tomados na sua verdade eterna, isto é, na substância que os subentende independentemente de sua efetuação espaço-temporal no seio de um estado de coisas” (DELEUZE, 2011, p. 139). Essa tomada é feita aleatoriamente, sem que se leve em conta aqueles que os encaram e os efetuam.

Novamente estando na superfície, o sábio descobre os objetos-acontecimentos, comunicantes no vazio que os constituem enquanto substância. “Através das significações abolidas e das designações perdidas, o vazio é o lugar do sentido ou do acontecimento que se compõe com o seu próprio não-senso, lá onde não há mais o lugar a não ser o lugar” (DELEUZE, 2011, p. 139). Assim, o vazio torna-se o próprio elemento paradoxal, um *nonsense* de superfície, um ponto aleatório e deslocado do qual jorra o acontecimento enquanto sentido. Importa destacar que o termo *nonsense* aqui significa uma espécie de conduta contrária ao bom senso, não apenas algo desprovido de coerência.

Nesse espaço, o imediato se torna o não-atingível, recusa-se o conhecimento supremo a ser atingido, seja ele dos mais altos pensamentos do espírito ou dos ciclos profundos da natureza. Não se trata do indizível em altura ou profundidade, mas da fronteira, onde a linguagem se torna possível.

Ao torná-la possível, “não importa mais do que uma comunicação silenciosa imediata, pois que ela não poderia ser dita a não ser ressuscitando todas as significações e designações imediatas abolidas” (DELEUZE, 2011, p. 140).

Quando se pergunta “Quem fala em um texto?”, responderemos pelo indivíduo, ou pela pessoa ou pelo tom trágico, que dissolve tanto um quanto outro. Chegar à superfície é chegar ao mais profundo, onde se forma uma nova linguagem esotérica, a qual é, para si mesma, seu próprio modelo e sua realidade.

O humor é capaz de criar novas singularidades errantes, capazes de se reinventar em dobras, deslocando sempre um ponto aleatório, com significações suspensas, através da

abolição de qualquer profundidade ou altura. Assim, pode ser entendido como uma nova linguagem, representando em cada caso uma subversão, tanto da linguagem ideal quanto daquele que detém a linguagem real.

Em suas produções, Adriana Falcão utiliza-se também da metalinguagem. Ela elabora através do humor e da ironia uma explicação para a língua e para a linguagem que desterritorializa e transgride ao mesmo tempo. A metalinguagem usada pela autora parece buscar uma (des)organização lúdica do pensamento, utilizando-se de diferentes recursos poéticos – a frase feita, a repetição, o efeito de eco na frase, a cognominação das personagens – gerando humor ao produzir uma nova sintaxe na construção de seus textos. É esse humor, aliado à ironia, que elabora o estilo singular que sua escritura possui.

Compreendemos, com Deleuze, que ter estilo – no caso da autora - é “fazer com que a língua passe por um tratamento, mas um tratamento incrível. É por isso que um grande estilista não é um conservador da sintaxe. É um criador de sintaxe” (*O Abecedário de Deleuze*, 1996).

Adriana Falcão compõe uma escritura antes de tudo nômade, cujos enunciados não seriam produzidos por uma máquina canônica que busca o padrão ou o estilo clássico, mas pelo que poderíamos chamar de máquina derrisória, compreendida como um movimento artístico capaz de traçar diferentes linhas de fuga criadoras na construção de uma cartografia literária, como está posto no decorrer deste estudo.

O espaço ficcional é fissurado pelo impacto afetivo que a autora coloca em sua escritura, na apropriação e uso que faz da linguagem e dos signos, os quais são movidos por suas paixões e, ao mesmo tempo, por suas ações desconstrutoras, desterritorializadas. Assim, aproxima-se do que Michel Foucault considera como “escrita de hoje”, em sua conferência *O que é um Autor*, de 1970: “a escrita de hoje se libertou do tema de expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

A escritura de Adriana Falcão, compreendida como escrita de hoje, se constrói a partir de um jogo de signos entendidos por Foucault como aquele que experimenta a linguagem no sentido de seus limites, sempre em vias de transgredir, indo além das regras, passando assim para o Fora. Percebemos na escritura da autora um processo de desvanecimento do sujeito que se solta, se desterritorializa e se encontra sempre em vias de desaparecer. Corroboramos com Foucault que, nesse sentido, “não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Por outro lado, é válido procurar perceber o que essa desapareção faz aparecer. Nas narrativas da autora, percebemos, por exemplo, que os narradores costumam sempre se fazer presentes através de comentários, opiniões ou explicações, chamando a atenção para si e para a construção do texto. Nesse sentido, o narrador, ao aparecer, faz desaparecer o Autor ao mesmo tempo em que se coloca como Autor e crítico de uma mesma obra.

No romance *Luna Clara e Apolo Onze*, essa aparição do narrador se dá desde a primeira cena, assim finalizada: “E antes que você se pergunte ‘ora, mas o que é que tem de estranho com dois homens encharcados andando pela estrada?’, é melhor deixar tudo explicado” (FALCÃO, 2002, p. 8). Esse narrador manifesta sua opinião em vários outros momentos, como no seguinte: “Para tomar banho ou lavar louça, existia um sistema hidráulico muito complicado que puxava água lá de não sei onde, é claro” (FALCÃO, 2002, p. 9).

No início da história o narrador começa o diálogo com o leitor, abandonando seu lugar de contador de história para prever como este reagirá frente ao que foi contado. Mais tarde, o próprio narrador – que seria onisciente, pela classificação clássica da teoria literária²⁵ – não sabe dizer de onde vem a água utilizada em *Desatino do Norte*. Ora, não é ele um narrador onisciente? Ao mesmo tempo que não sabe informar isso, expõe a obviedade de a água vir de algum lugar, “é claro”, uma vez que podia ser utilizada.

No romance *Sonho de uma noite de verão*, o narrador também se coloca constantemente sobre o trabalho do autor. Vejamos um dos momentos em que isso acontece:

Há que se reconhecer que fosse lá quem estivesse tramando toda essa história, era portador de uma cabeça inventiva que não desperdiçava uma única oportunidade de fazer render o conflito.

Pois neste exato instante, nem no passado, nem no seguinte, neste exato local, e não em outro, quem surge de repente? Demétrio e Helena, é claro (FALCÃO, 2007, p. 76).

O narrador nas obras literárias de Adriana Falcão costuma se expor, questionando o trabalho do autor e ressignificando seu lugar, nomadizando-se e escapando dos códigos e dos limites da linguagem literária, sempre a partir de novos agenciamentos.

²⁵ Segundo Tzvetan Todorov, filósofo e linguista búlgaro, “a narrativa clássica utiliza com mais frequência esta fórmula. Neste caso, o narrador sabe mais que seu personagem. Não se preocupa em nos explicar como adquiriu esse conhecimento: vê através dos muros das casas tanto quanto através do crânio de seu herói. Seus personagens não têm segredos para ele. Evidentemente, esta forma apresenta diferentes graus. A superioridade do narrador pode se manifestar seja em um conhecimento dos desejos secretos de alguém (que este alguém ele próprio ignora), seja no pensamento simultâneo de muitos personagens (do que nenhum deles é capaz), seja simplesmente na narração dos acontecimentos que não são percebidos por um único personagem” (2013, p. 246-247).

O narrador não se esconde e, ao fazer isso, deixa sua função principal – narrar os fatos – em segundo plano para colocar também sua opinião, num movimento dobrado, tornando-se sujeito e objeto ao refletir criticamente sobre a obra e sua construção, operando pela ironia e reafirmando a produção da autora como uma “escrita de hoje”.

Apesar desse “desaparecimento” do autor, a “escrita de hoje” de que trata Foucault não pode ser entendida apenas como a atribuição espontânea de um discurso a um indivíduo, pois é, na verdade, uma produção complexa daquele que a constrói.

Os textos, segundo Foucault (2009, p. 278), “sempre contêm em si mesmos um certo número de signos que remetem ao autor. [...] Mas é preciso enfatizar que esses elementos não atuam da mesma maneira nos discursos providos da função autor e naqueles que dela são desprovidos”. O autor, pelo seu texto, manifesta um modo de ser, singularidades e subjetividades, bem como um discurso no interior de uma sociedade e mesmo de uma cultura através de sua escritura.

Ao construir sua escritura como uma “escrita de hoje”, Adriana Falcão traça uma cartografia enquanto uma prática de escrita, consignando, transformando, ou mesmo metamorfoseando o(s) arquivo(s) da Humanidade, perpassando-os pelo humor. Na força dos encontros que esses arquivos são capazes de colocar como algo novo, nas dobras que produz ao habitar e percorrer os territórios é que sua escritura se constitui e se avulta a partir dos encontros estabelecidos.

A cartografia, como aqui a compreendemos, formulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012, v. 2) como um dos princípios do rizoma – este compreendido como um modelo de resistência por tratar-se de linhas, não de formas; o rizoma pode confundir, fugir, se esconder, cortar caminho, escapando por linhas de tentativas de totalização, em diferentes sentidos, com diferentes intensidades, é puro movimento e variação contínua, pensando a realidade através de outros dispositivos, valorizando aquilo que se passa nos intervalos e interstícios, nos *intermezzi*, diferenciando-se do decalque, que costuma colar formas pré-existentes ao que surge de novo, reproduzindo sistemas e abandonando aspectos que surgem como singulares.

Fazer o mapa, não o decalque. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política, ou como uma meditação. [...] um mapa tem múltiplas entradas, contrariamente ao decalque que volta sempre “ao

mesmo”. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v. 1, p. 30).

O escritor cartógrafo, assim, produz a partir de seu encontro com as coisas, compondo com aquilo que vê, enquanto criador de realidade. Produz, antes, a partir do seu desejo ou da captura do desejo do outro. Ele não se coloca como um observador, coloca-se, pois, no meio do processo ao retirar de si a ideia de um sujeito conhecedor e detentor do conhecimento. Ele pode estar vendo miragens no deserto. O *eu* não é colocado como um centro ou uma subjetividade fixa, unificada, questionando como se entra em relação com o desconhecido e o que se faz com ele. O cartógrafo é um amante dos acasos e está disponível aos que a ele se oferecem, aos encontros imprevisíveis que surgirão pelo caminho, na construção de sua cartografia.

A cartografia poderia ser colocada como um plano de composição, num trabalho pelas aberturas, pelos meios, pelas zonas, pelos movimentos, pelas linhas de desejos e de conexões a partir de diferentes singularizações e heterogeneidades; coloca-se em um campo que está sempre aberto, confirmando intensidades e movimentos que se compõem por diferentes agenciamentos e diferentes linhas expostas a variações permanentes; não determina um único modo de elaboração, não estabelece regras nem caminhos lineares. O cartógrafo tem de inventar os seus próprios caminhos ao estabelecer relações e traçar seu território; tem de elaborar posturas singulares nos campos que estão em constantes movimentos à medida que eles se movimentam, partir. “Partir, se evadir, é traçar uma linha. O objeto mais elevado da literatura, segundo Lawrence [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49).

Compreendemos neste estudo a cartografia da escritura de Adriana Falcão, considerando-se os elementos que compõem o humor presente em sua obra, analisando-se variadas áreas possíveis para a construção desse saber através de uma leitura comparativa. Não se trata de compreender *o quê* de risível apareceu na escritura da autora, mas de se entender *como ela compõe* com esse risível, construindo uma análise a partir de partes fragmentárias e transformáveis presentes nos romances em estudo.

Veremos, no desenrolar desta análise, que a cartografia traçada em sua obra agrega a filosofia, a literatura, a história e a língua, bem como sua desconstrução. Poderíamos dizer que a autora sugere caminhos a serem percorridos por meio de implicações²⁶ que atuam como multiplicações em sua escritura, as quais despertam para a elaboração do humor em suas

²⁶ Em latim, o termo *plic* ou *plica* nos remete à ideia de “prega”, “dobra”. Implicar estaria, nesse sentido, voltado ao dobrar, à produção de uma prega, de uma dobra. O escritor implicado seria, pois, o escritor dobrado pela sua escritura, multiplicador das dobras. Ao invés de somente *exPLICar*, seu olhar *multiPLICaria* o mundo.

produções. Estas trazem narrativas que impressionam e se diferenciam do arquivo literário clássico, transgredindo-o, tornando o humor uma marca inconfundível da autora, que consegue confrontar o cânone e a criatividade, dando origem ao novo nos diferentes encontros que propõem multi/implicar a literatura.

Na obra de Adriana, a língua, o arquivo, os conhecimentos institucionalizados são desterritorializados, no dizer de Deleuze e Guattari (2012). A forma como ela joga com esses elementos, retirando-os de seu lugar-comum, dá o tom, o *ethos* e o *pathos* que a individualizam literariamente. Podemos dizer, apropriando-nos da fala de Barthes, que a escritura de Adriana Falcão “constitui uma maneira de pensar a Literatura, não de difundi-la” (BARTHES, 2000, p. 25). Ela faz parte da literatura, está a ela ligada, ao mesmo tempo em que produz subjetividade²⁷.

Para Félix Guattari, a subjetividade pode ser entendida como “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (2012, p. 19, grifos do autor). É o que acontece com a literatura e as artes, que não costumam produzir indivíduos normalizados e pertencentes a determinados sistemas hierárquicos, valorativos e mesmo de submissão.

“A literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 1, p. 19). A literatura e as artes não devem corroborar com as modelizações sociais e midiáticas das instituições, mas opor-se a elas, criando novas singularidades e subjetividades. Conforme Guattari (2012, p. 21), “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, sintomatológicas”. Assim, não há uma cartografia, mas uma multiplicidade de cartografias cuja interação dará o regime dos Agenciamentos de subjetivação, segundo o próprio Guattari (2012).

Mostramos como Adriana Falcão elabora uma subjetividade singular ao manter, em suas produções, um modo particular de escrever – utilizando-se e apropriando-se do sistema linguístico, transformando-o ao compor seus territórios existenciais e novas cartografias literárias.

²⁷ “Seria conveniente dissociar radicalmente os conceitos de indivíduo e de subjetividade. Para mim, os indivíduos são o resultado de uma produção de massa. O indivíduo é serializado, registrado, modelado. [...] A subjetividade não é passível de totalização ou centralização no indivíduo. [...] a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro social” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 40).

O conceito de territórios existenciais, conforme Deleuze e Guattari (2012), sugere espaços de circulação de subjetividades, de enlases e de trocas sociais. Para esses filósofos, a formação territorial é explicada pela expressividade²⁸, não pela funcionalidade. É a noção de expressão que ganha destaque²⁹. O território pode ser entendido, então, como uma assinatura expressiva da qual emergem ritmos com qualidades próprias e que, apesar de não indicar uma identidade, garante a formação de um certo domínio. Essa assinatura expressiva se encarna na dimensão rítmica das condutas, entendidas como efeitos dos signos expressivos característicos de um dado território; logo, a assinatura não é uma propriedade de algo ou de alguém de existência prévia ao ato expressivo. Há, pois, uma autonomia da expressão.

A escritora carioca produziu em sua obra uma multiplicidade de inventividades, que a faz caminhar de um espaço para outro – literatura, história, filosofia, antropologia, língua – desterritorializando esses mesmos espaços e reterritorializando sua escritura como uma assinatura³⁰ expressiva. Ao fragmentar os textos antigos da cultura, da ciência e da literatura, a subjetividade de sua escritura dissemina esses mesmos textos, tornando-os novos, criando um humor, traçando uma cartografia.

Ela se implica com a literatura, compromete-se com sua produção, engaja-se com aquilo que pretende dar a conhecer, ao invés de representar ou explicar um mundo supostamente já constituído. É pelo compartilhamento de territórios existenciais que a autora e sua obra se relacionam e se codeterminam, realçando o processo cartográfico de sua escrita. Os territórios existenciais se constituem, assim, como um *ethos*, o qual está sempre em construção.

Parece ser dessas instâncias individualizadas/singularizadas que a autora produz sua obra, fala daquilo que sente naquele momento de produção literária, suas impressões e seu humor, mas sem esquecer do cuidado com a língua com que escreve e que reescreve, elaborando, individuando/singularizando sua arte de contar histórias: o primeiro amor adolescente é colocado em dois opostos, dois Desatinos da língua; Madalena volta da morte para resolver questões que deixara pendentes, isso escrito numa perspectiva de metafísica da língua às avessas; fadas e duendes chegam ao carnaval baiano, contaminando a linguagem do carnaval com o feérico, o fantástico, o maravilhoso, desorientando as referências temporais.

²⁸ “A territorialização é o ato do ritmo devindo expressivo, ou dos componentes de meios devindo qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. Ela conserva o caráter mais geral do ritmo, o de inscrever-se num outro plano que o das ações” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 4, p. 128-129).

²⁹ “De qualquer coisa fazer uma matéria de expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 4, p. 130).

³⁰ “[...] a assinatura vai devir estilo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 4, p. 131).

Cada uma dessas histórias trazem um momento específico de produção, o qual não impede que o leitor se envolva com o enredo, redefina no ato da leitura esses territórios traçados no ato da escritura, criando novos e diferentes jogos durante esse processo.

Deslindamos como a territorialidade é ocupada por Adriana Falcão, como sua obra sai do arquivamento do real, produz corpos inarquiváveis, chegando a uma certa anarquia mediante o *nonsense*, além de solapar os arquivos da cultura, ironizando a legitimação dos arcontes, lançando-se ao nomadismo e ao pensamento nômade, auferindo, dessa forma, o humor.

Optamos estudar o humor, acompanhado da ironia, devido a sua recorrência na obra da autora, revelando-o como parte da vida e da morte, o qual traça a cartografia característica de sua escritura. Mostramos, ainda, que tanto a originalidade quanto a criatividade que compõem sua obra são linhas de uma assinatura tecida a partir de um humor também particular.

Assim, este estudo assume um caráter qualitativo e um método dedutivo, uma vez que procurará traduzir algo que não é mensurável, direcionando-se para o levantamento de dados sobre a ocorrência de características que particularizam a escritura de uma autora, com vistas a compreender e interpretar essas características; comparativa, pois procura estabelecer relações entre a literatura e outras áreas de conhecimento, em especial a filosofia.

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

A cartografia participa e desencadeia um processo de desterritorialização no campo da ciência para inaugurar uma nova forma de produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo. Seguindo este pensamento, marcado por um paradigma ético, estético e político, observa-se que, como um pesquisador/cartógrafo busca conhecer o seu pretense objeto, este já está sendo inserido em novos processos que o transformam e o descaracterizam de sua forma original e isto se dando na duplicidade e no desdobramento da experiência que se vive do e no tempo e das formas que são esculpidas por este (MAIRESSE, 2003, p. 259-260).

Através da análise dos romances *Luna Clara e Apolo Onze* (2002), *A comédia dos anjos* (2004) e *Sonho de uma noite de verão* (2007) veremos que Adriana Falcão combina, com singularidade, o humor a diferentes sentimentos humanos, através de uma escritura performática e derrisória, quebrando regras e instaurando tensões. Os títulos selecionados para

este estudo têm em comum a questão a ser analisada, permitindo um mesmo referencial teórico e a afirmação de que o humor traça diferentes cartografias literárias na escritura da autora.

Desenvolvemos uma abordagem sobre sua ficção, a partir das configurações do humor que nela emerge, considerando o campo das subjetividades e subjetivações que experimenta e os múltiplos agenciamentos discursivos que remetem a uma relação criadora ou recriadora arquivística e bibliográfica e como a ultrapassam. A partir mesmo da intervenção da performance e dos afectos, os quais intensificam a potência do caos para que se dê a caomose, no sentido deleuziano e guattariano, tendo em vista as formas de mobilização de sentidos que empreende para dar lugar ao humor ou ao *pathos* cômico que se constitui na sua obra.

A pesquisa está fundamentada, como vimos tratando, em autores como Gilles Deleuze (1985; 1991; 2011); Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992; 2012; 2014); Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998); Félix Guattari (2012); Félix Guattari e Suely Rolnik (2013), Roland Barthes (1987), Michel Foucault (2007; 2009), Graciela Ravetti (2011), nomeadamente, bem como em outros teóricos contemporâneos que subsidiariamente ofereceram perspectivas para esta abordagem.

Este estudo se apresenta em 3 capítulos.

O primeiro capítulo, intitulado *Luna Clara & Apolo Onze: máquinas derrisórias e novos paradigmas ficcionais do pathos cômico na produção de novas sensibilidades e singularidades literárias*, busca reconhecer, compreender, interrogar, discutir as funções, disfunções, dispositivos criativos e estratégias narrativas capazes de promover e inventar novas percepções na composição de territórios existenciais na obra de Adriana Falcão, assim como tratado por Guattari em *Caomose*. Mostramos como a autora interrompe a continuidade do já-dito para dar lugar ao diferido, com uma produção de anamorfozes provocadas pelo humor, conduzindo a novas formas de subjetivação dentro de sua literatura, de maneira que a linguagem possa deslocar-se do próprio gênero ficcional para atingir a constituição de um pensamento que potencializa a emergência de novas enunciações. Exploramos como ela cria modalidades de subjetivação que agem na linguagem e na palavra literária na instância do humor nomadizando-se e desterritorializando o campo das significações já dadas, expondo-as ao *non-sense*, criando ali universos singulares, marcados por ritornelos existenciais inusitados e, sobretudo, por ritornelos derrisórios e por máquinas derrisórias que operam com o arquivo e a dimensão da linguagem num constante processo cartográfico.

O segundo capítulo, intitulado *Sonho de uma noite de verão: cartografia ficcional, performance literária e o embriagante divertimento da cosmocomicidade*, é desenvolvido à

luz de Deleuze, Guattari e Rolnik, considerando-se a constituição da cartografia ficcional como um projétil, algo arremessado no campo do *nonsense*, por um investimento que seria a perturbação onírica que invade o discurso, a escritura, a linguagem, e remetendo a própria acepção de cartografia para a discussão de um fazer equivalente a fazer delirar o verbo. O delírio ou o humor funcionariam como desconstrutores do edifício moral, etnocêntrico e falocêntrico da genealogia, como também do arquivo, com seu logocentrismo e fonocentrismo e com sua palavra legisladora e definidora de fontes e origens. Procuramos perceber como essa problemática produz na obra estudada a saída de um desejo de complementaridade com a tradição, o original ou as fontes, para instaurar relações de suplementaridade, dadas por uma performance arquivística que faz atuar o embriagante divertimento carnavalesco da escrita noturna, do sonho, que é mais vertigem que sonho, engendrando uma cosmocomicidade tal que esvazia o sentido grego do mito e o sentido grego do político. Analisamos como na obra se sai do discurso shakespeariano do rei para chegar ao discurso demagógico do político, a seu clichê e jocidade, ao precipitar-se o Olimpo na região da Bahia, dando lugar ao humor como acontecimento.

O terceiro capítulo, *A comédia dos anjos: comédia matricial, lógica dos afetos e o lugar do humor na constituição da escrita literária*, faremos uma discussão da cartografia, mas revestindo-se da problemática matricial, das relações entre ausência e presença em termos de vida e morte, considerando a fabulação ligada ao matricial, articulada por um sistema de fantasmas ou simulacros de mortos que falam com os vivos, numa espécie de farsa cuja textualidade “bêbada”, impede que se sustente qualquer representação do sério, constituindo diversos perfectos, afectos e sensações, “organizados” pelo fantasma da mãe. As alucinações do desejo da mãe introduzem o caricato na sociedade do futebol. A paixão pelo futebol ganha foros de uma burlesca ficção “metafísica”, com humor funesto.

As Considerações finais vêm para reafirmar as ideias defendidas no decorrer do texto, tomando o lugar que vem não para concluir, mas para tentar fechar o que aqui se afirma, realçando a necessidade da continuidade da pesquisa e da análise da obra da autora.

Seguem ainda três apêndices, o quais se justificam pela ainda ausência de uma compilação mais precisa (até o momento da conclusão deste estudo) da obra de Adriana Falcão, que fecunda quando pesquisada a partir de sites de buscas, especialmente pelo seu caráter rizomático.

O Apêndice A apresenta dois quadros descritivos da obra literária de Adriana Falcão. O Quadro 1 apresenta a obra infanto-juvenil produzida pela autora até a defesa e publicação deste estudo; o Quadro 2 apresenta obras literárias dirigidas a outros públicos.

O Apêndice B descreve os estudos da obra literária da autora, destacando-se no Quadro 1 os estudos sobre *Luna Clara e Apolo Onze*, seu romance mais estudado, e no Quadro 2, estudos sobre outras de suas obras, o que compõe sua fortuna crítica.

O Apêndice C apresenta a obra televisiva, teatral e cinematográfica produzida por Adriana Falcão, compondo os quadros 1, 2 e 3, respectivamente, verificada até o momento de defesa deste estudo.

2 Luna Clara & Apolo Onze: máquinas derrisórias e novos paradigmas ficcionais do pathos cômico na produção de novas sensibilidades e singularidades literárias

Luna Clara e Apolo Onze é o romance de Adriana Falcão que tem recebido mais destaque em sua obra e que vem possibilitando variadas discussões e estudos no meio acadêmico nos últimos anos. É comum encontrar entre esses estudos aqueles que tratam, especialmente, de suas estratégias discursivas e narrativas, considerando-se seus aspectos linguísticos e de gênero, bem como sua criatividade narrativa para os públicos infantil e juvenil. Neste capítulo, discutiremos os dispositivos criativos e as estratégias narrativas da escritura da autora a partir desse romance.

Por usar uma linguagem e um estilo bastante poéticos, os livros de Adriana Falcão costumam agradar aos variados públicos, do infantil ao adulto. Sua escritura ágil, ora irônica, ora poética e bem-humorada ao tratar de assuntos sérios ou corriqueiros, falando daquilo que faz parte do cotidiano ou de sonhos, fazendo disso literatura, ao mesmo tempo em que cria diferentes linhas de desterritorialização e ocupa um território.

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. Sua natureza linguística e seu estilo bem-humorado costumam questionar o que determinam a língua e as normas históricas, literárias, arquivistas, por isso emergem em sua escritura e se colocam fora das determinações e normas institucionais e institucionalizadas, especialmente na literatura. Eles fazem parte da sua subjetividade.

Félix Guattari, em *Caosmose: um novo paradigma estético* (2012), afirma que a subjetividade é produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais. Para ele, “a subjetividade, de fato, é plural, polifônica [...] Ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca” (GUATTARI, 2012, p. 11).

Ainda segundo o autor, registros diferenciados que compõem e engendram a subjetividade não possuem relações que se compreendam como obrigatórias ou que sejam fixadas definitivamente. O que leva a compreender, conforme defende o mesmo autor, três tipos de problemas que ampliam a definição da subjetividade, ultrapassando os conceitos clássicos de sujeito e sociedade ao rever os modelos atuais de Inconsciente: “a irrupção de fatores subjetivos no primeiro plano da atualidade histórica, o desenvolvimento maciço de produções maquínicas de subjetividade e o [...] destaque de aspectos etológicos e ecológicos relativos à subjetividade humana” (GUATTARI, 2012, p. 12).

Devemos considerar que os fatores subjetivos tiveram sempre destaque ao longo da história e que a história contemporânea, particularmente, está a cada dia mais dominada pelo aumento de reivindicações de singularidade subjetiva, as quais envolvem questões linguísticas, petições autárquicas, controvérsias nacionalísticas, verdadeiras reivindicações nacionais que melhor podem ser chamadas de reterritorializações conservadoras da subjetividade. A mistura do apego arcaico às tradições culturais em conjunto com a aspiração à modernidade tecnológica e científica são caracterizadores do “coquetel subjetivo contemporâneo” (GUATTARI, 2012).

Essa mistura do antigo com o novo acabam por levar as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação a operar no núcleo da subjetividade humana, nas suas memórias, na sua inteligência, na sua sensibilidade, nos seus afetos, nos seus fantasmas inconscientes.

Nessas condições, parece indicado forjar uma concepção mais transversalista da subjetividade, que permita responder ao mesmo tempo a suas amarrações territorializadas idiossincráticas (Territórios existenciais) e a suas aberturas para sistemas de valor (Universos incorporais) com implicações sociais e culturais (GUATTARI, 2012, p. 14).

Isso leva a pensar na heterogeneidade dos componentes que levam à produção de subjetividade, os quais podem ser manifestados através da família, da educação, do meio ambiente, da arte, da religião, do esporte, bem como dos elementos fabricados pela indústria dos mídias, dos cinemas e outras artes visuais, além das dimensões semiológicas e linguísticas (GUATTARI, 2012).

As transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade e uma tendência heterogenética, quer dizer, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes. [...] tudo depende de como for sua articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. O melhor é a criação, a invenção de novos Universos de referência (GUATTARI, 2012, p. 15).

Na arte literária, é a subjetividade criadora que permite ao escritor produzir um determinado modo de enunciação estética, como criar uma música, um poema, um romance etc., desvinculando-se da tendência a uma homogeneização universalizante e reducionista a que podem levar as transformações tecnológicas, autonomizadas, que produzem mais do mesmo, esquecendo-se das particularidades que um autor pode evidenciar em suas obras. Em *Micropolítica: cartografias do desejo* (2013), Guattari e Rolnik afirmam sobre a obra de

Proust³¹: “Toda a obra de Proust gira em torno da ideia de que é impossível autonomizar esferas como a da música, das artes plásticas, da literatura, dos conjuntos arquitetônicos, da vida microsocial dos salões” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 21). Do mesmo modo, podemos afirmar que na obra de Adriana Falcão é impossível autonomizar as esferas que envolvam as artes. A escrita poética deve ser entendida como criadora de subjetividades uma vez que é capaz de compor os Universos de subjetivação e de referência que hajam sido artificialmente rarefeitos e ressingularizados. O mais importante é criar uma arte singular, como o faz a escritora carioca.

Através da performance que produz com sua escritura, a autora consegue realçar microestruturas das linguagens que utiliza, dizendo através das palavras e do seu espaçamento³² ou da ausência deste, ressaltando também novas construções num processo de fissura da língua escrita, criando um lugar onde a palavra poética se instaura, como ocorre ao criar o modo de falar de Doravante, pai de Luna Clara, cuja pressa é expressa na própria estrutura da frase, tirando “os brancos” que fazem significar a língua portuguesa escrita, como se vê:

“- AlínguadapressaqueuetenhodemecasarurgentementecomAventurahojeainda”
(FALCÃO, 2002, p. 38).

A ausência do espaçamento, dos “brancos”, nas falas de Doravante faz com que a escritura do texto no romance subverta o sistema de valores linguísticos tidos por seguros na língua, nos levando a ler de forma diferente o próprio funcionamento da linguagem. Causando, assim, o riso e, ao mesmo tempo, criando humor.

No prefácio de seu livro *As palavras e as coisas*, de 1966, Michel Foucault trata do riso ao afirmar que este nascera a partir de um texto de Jorge Luis Borges, escritor argentino, no qual ele cita uma bizarra lista classificatória de animais em uma enciclopédia chinesa que o fizera rir por muito tempo: “O embaraço que faz rir quando se lê Borges é por certo aparentado ao profundo mal-estar daqueles cuja linguagem está arruinada: ter perdido o ‘comum’ do lugar e do nome” (FOUCAULT, 2007, p. XIV).

³¹ Marcel Proust (1871-1922), romancista e crítico francês, precursor do romance contemporâneo, tem considerada sua obra-prima *Em busca do tempo perdido*, escrita entre 1914 e 1927, um romance autobiográfico em sete volumes nos quais expressa suas memórias pelos caminhos do subconsciente ao mesmo tempo em que faz uma reflexão preciosa sobre a vida francesa, especialmente dos círculos parisienses, nos anos finais do século XIX, fazendo um reencontro entre duas épocas: a tradição clássica e a modernidade.

³² Compreendemos o termo espaçamento a partir do filósofo franco-argelino Jacques Derrida: “É porque ‘a língua é uma forma e não uma substância’ que, paradoxalmente, a atividade da fala pode e sempre deve nela se munir. Mas, se ela é uma forma, é porque ‘na língua só existem diferenças’. O *espaçamento* (notar-se-á que esta palavra afirma articulação do espaço e do tempo, o vir-a-ser-espaço do tempo e o vir-a-ser-tempo do espaço) é sempre o não-percebido, o não-presente e o não-consciente” (DERRIDA, 2004, p. 83, grifo do autor).

Foucault teria sentido o incômodo de perder o que considerava comum do lugar e do nome, ressurgindo, daí, a relação entre o humor e a “não-linguagem”. “O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas podem avizinhar-se” (FOUCAULT, 2007, p. XI), um *não-lugar*, um espaço onde não se podem manter juntas as palavras e as coisas.

Pode-se considerar que Adriana Falcão também joga com o que Foucault chama *não-lugar* da linguagem, saindo do comum entre as palavras e as coisas em sua obra. No romance *Luna Clara e Apolo Onze* isso pode ser encontrado em vários momentos. Um deles ocorre quando Luna Clara é descrita:

De tanto aguçar a visão para ver nuvens que nunca vinham, Luna Clara desenvolveu uma enorme capacidade para encontrar tarraxas de brincos, parafusinhos de óculos, tampas de caneta, botões, chaves, agulhas, percevejos, tostões, formigas de três patas, soluções para problemas de diversos tipos, esperança em desesperado, pulga em cachorro de banho recém-tomado, e respostas difíceis (FALCÃO, 2002, p. 12).

Note-se que o narrador começa explicando o motivo da visão tão aguçada de Luna Clara: vivia procurando nuvens, que nunca apareciam, no céu. Quando começa a listar o que essa visão é capaz de encontrar, a lista parece bem óbvia, pois elenca coisas bem pequenas. Mas essas coisas misturam-se a outras, no mínimo inusitadas: “formigas de três patas, soluções para problemas de diversos tipos, esperança em desesperado, pulga em cachorro de banho recém-tomado, e respostas difíceis”.

Esse trecho, que lista insólitos, assim como outros encontrados no mesmo romance e em outros títulos da mesma autora, como o texto de Borges.

Definido o procedimento de Wilkins, falta examinar um problema de impossível ou difícil protelação: o valor da tabela quadragesimal que é a base do idioma. Consideremos a oitava categoria, a das pedras. Wilkins divide-as em comuns (pederneira, cascalho, piçarra), módicas (mármore, âmbar, coral), preciosas (pérola, opala), transparentes (ametista, safira) e insolúveis (hulha, greda e arsênico). Quase tão alarmante quanto a oitava é a nona categoria. Esta revela-nos que os metais podem ser imperfeitos (cinabre, azougue) artificiais (bronze, latão), recrementícios (limalhas, ferrugem) e naturais (ouro, estanho, cobre). A beleza figura na décima sexta categoria; refere-se a um peixe vivíparo, oblongo. Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências lembram aquelas que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos. Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis (k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo, (l) etcetera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas (BORGES, Idioma analítico de John Wilkins, **Outras inquisições**, 1952).

Faz rir, provoca derrisões similares àquelas encontradas por Foucault na surpreendente lista borgeana supracitada, “não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém” (FOUCAULT, 2007, p. XII).

O lugar que as palavras e as coisas ocupam nessa lista do romance criam um não-lugar comum, como faz Borges em seu “Idioma analítico de John Wilkins”. Para Foucault, a reação do leitor seria exatamente a impossibilidade de pensar aquilo que lê.

Os modelos literários que Adriana Falcão utiliza são parodiados em sua escritura, permitindo ao Texto manifestar-se de modo lúdico e levando o leitor ao jogo, à nova produção, à sua escritura, ao prazer do Texto. Como afirma Barthes,

O Texto é um objeto de prazer. O gozo do Texto muitas vezes é apenas estilístico [...] por vezes, entretanto, o prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há Texto): quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma *co-existência* (BARTHES, 2005, p. XIV-XV).

O leitor-jogador aparece na escritura de Adriana Falcão ao mesmo tempo como um elemento e como um instrumento da narrativa, como um performer, como um novo elemento da heterogênese literária. Ocorre então uma transferência de subjetivação operada entre a autora e o leitor de sua obra, o qual se torna co-criador, pois ela conseguiu que sua matéria de expressão se tornasse criadora. Desse modo, a autora torna-se o que poderíamos chamar de *scriptor ludens*³³, pois sua mensagem é manifesta através da leitura de suas obras, dos jogos de linguagem e imagens que cria e faz criar pelo seu *lector ludens*, que compartilha do sensível e do prazer do Texto.

Nessa direção de compreender a subjetividade como heterogenética, podemos observá-la também a partir de aspectos etológicos³⁴.

³³ “[...] escritor para quem o jogo constitui um meio para estruturar e para comunicar suas mensagens” (KRYSINSKI, 2007, p. 121).

³⁴ **Etologia** é o estudo objetivo dos costumes ou dos comportamentos, tanto dos homens como dos animais, sem nenhuma pretensão normativa (COMTE-SPONVILLE, 2011). Segundo Deleuze e Guattari, a etologia mostra “como componentes os mais diversos, bioquímicos, comportamentais, perceptivos, hereditários, adquiridos, improvisados, sociais etc., podem cristalizar em agenciamentos que não respeitam a distinção das ordens, nem a hierarquia das formas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 159).

Daniel Stern – psicanalista norte-americano – em *O mundo interpessoal da criança* (1985), compreende o que Freud chamou de “fases” como níveis de subjetivação e que se manterão paralelos ao longo da vida. Stern, segundo Guattari (2012, p. 16),

valoriza o caráter transubjetivo, desde o início, das experiências precoces da criança, que não dissocia o sentimento de si do sentimento do outro. Uma dialética entre os “afetos partilháveis” e os “afetos não partilháveis” estrutura assim, as fases emergentes da *subjetividade*. Subjetividade em estado nascente que não cessaremos de encontrar no sonho, no delírio, na exaltação criadora, no sentimento amoroso...

Consideremos os excertos a seguir para pensarmos a partir dos “afetos partilháveis” e “afetos não partilháveis” do estudo de Stern – ao qual se refere Guattari - a escritura de Adriana Falcão vinculada a experiências dessa emergência afetiva na constituição subjetiva, enquanto um rastro autobiográfico na obra da autora:

Desde pequena, ouvia dizer que meu pai sofria de depressão. Minhas lembranças mais antigas, porém, são de um pai alegre, que assoviava. Perto da hora de ele chegar do trabalho, toda noite, eu ficava atenta, perto da porta. Antes mesmo de ouvir seus passos, ouvia o assovio: Noel Rosa, Chico Buarque ou sua música preferida, “*Learnin’ the blues*” (de Dolores Vicki Silvers). Uma frase dessa canção exemplifica bem a melancolia que o acompanhava: “Quando você sente seu coração partir, é quando está aprendendo o *blues*”. Também me lembro de sua paixão pela noite e das vezes em que ele ficava nos ensinando o nome das estrelas e das constelações. Quando adolescente, meu pai devorava livros madrugadas adentro, em especial Júlio Verne, por isso dormia até tarde e faltava às aulas. O tanto que nos ensinou deve ter aprendido com o céu, os blues e as palavras. [...] Quando brigávamos com os namorados, ele era o melhor dos conselheiros. Nos ensinou a respeitar a maluquice dos outros, em qualquer hipótese (FALCÃO, 2012).

Terceira filha do casal Maria Augusta e Caio, Adriana Falcão nasceu depois da época em que sua mãe ficou internada, voluntariamente, em uma clínica psiquiátrica. Ao voltar para casa, depois de tanto tempo de tratamento, suas duas filhas mais velhas não se sentiram prontas para se aproximar dela tão rápido, preferindo suas tias e a avó, o que a deixou muito decepcionada. Daí surgiu o desejo em Maria Augusta de ter uma nova filha:

Adriana nasceu no dia 12 de fevereiro de 1960.

[...]

Foi quando o problema que vinha se anunciando pelos ares virou vida real. A assumida preferência de Maria Augusta pela filha mais nova alcançava um significado maior do que é capaz de significar uma simples preferência, do

verbo *preferir*. Para sua mãe, a menina era mais que uma menina, mais que uma vitória, era a escolhida, era uma enviada. Desde cedo, a Rosina e a Patrícia tiveram que aprender a conviver com isso (FALCÃO, 2014, p. 126, grifo da autora).

A mãe, Maria Augusta, dedicou à Adriana Falcão um amor incondicional, esquecendo-se de suas duas outras filhas: Rosina e Patrícia. Isso, no entanto, parece ter sido superado, pelo que Adriana afirma ao escrever sobre esses acontecimentos: “Felizmente, a herança de sensibilidade e humor que minha mãe e meu pai nos deixaram foi mais forte que qualquer trauma. Quando falamos dos nossos pais, eu e minhas irmãs misturamos orgulho com muitas risadas” (FALCÃO, 2012).

Considerando-se a teoria defendida por Stern, a qual considera que a criança começa o seu projeto de subjetivação desde os primeiros meses de vida, poderíamos supor que a autora tem sua subjetividade literária incentivada desde o seio familiar, quando era ainda muito pequena. Em uma carta escrita para Caio, em 5 de dezembro de 1963, Maria Augusta conta: “A Adriana aprendeu a dizer *I love you*, agora estou ensinando *Je t’aime* e quando você chegar vai encontrar uma poliglotezinha trepada na porta (depois que ela aprendeu a escalar aqueles ferros, vive lá em cima)” (FALCÃO, 2014, p. 127).

Em outra carta enviada a Caio, datada de 25 de maio de 1965, Maria Augusta escreve:

Junto com esta vai um bilhete que a Adriana escreveu sozinha, sem que eu mandasse. Claro que você vai achar que é chantagem emocional minha, mas ela pergunta pelo papai todas as noites e anda dormindo muito mal. Ontem, esgotei o repertório do Charles Trenet³⁵ inteiro, e ela acordada, até que eu apelei pra *Marseillaise*³⁶, mesmo assim, tive que cantar umas dez vezes” (FALCÃO, 2014, p. 128).

Sua mãe, devido à preferência que lhe dedicava, estimulou-lhe desde cedo com os mais diferentes aprendizados: línguas estrangeiras, música francesa. Seu pai, quando Adriana e suas irmãs eram maiores, ensinava-lhes sobre a lua e o céu, o *blues* ou outros assuntos de suas preferências.

³⁵ Charles Trenet (1913 – 2001) foi um cantor francês. Seu *hit Douce France* tornou-se hino da Resistência durante a ocupação nazista no país. Cantor, compositor, letrista de cerca de mil canções, artista plástico, poeta e escritor, revolucionou a música francesa nos anos 1940 com versos inspirados e estética semelhante aos poemas de Paul Éluard e Jacques Prévert.

³⁶ *La Marseillaise* é o hino nacional da França. Foi composto pelo oficial Claude Joseph Rouget de Lisle em 1792, da divisão de Estrasburgo, como canção revolucionária. A canção adquiriu grande popularidade durante a Revolução Francesa, especialmente entre as unidades do exército de Marselha, ficando conhecida como *A Marselhesa*.

Adriana Falcão tem o caráter transubjetivo valorizado desde o início de sua vida, desde suas experiências precoces quando criança, não dissociando o sentimento de si do sentimento dos outros, especialmente de sua família. Assim, as fases de sua subjetividade são constituídas a partir dos “afetos partilháveis” – a criatividade de sua mãe, os conhecimentos de seu pai – e dos “afetos não partilháveis” – a depressão de seu pai. Subjetividade em estado nascente que não cessaremos de encontrar na sua obra, na sua atividade criadora, no sentimento amoroso que compõe sua obra. Importa destacar que é pelo humor, numa escritura derrisória, que a autora desconstrói em sua obra alguns afetos de sua vida.

A título de comparação, que será feita em seguida, leiamos a carta a seguir:

Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1950

Meu amado, meu querido, paixão da minha vida, por enquanto chega.

Ainda tenho muitas palavras de amor guardadas a sete chaves para lhe dizer.

Mas só o farei se você me prometer:

1 – Escrever todos os dias.

2 – Evitar brotinhos.

3 – Só pensar em mim.

4 – Só parar de pensar em mim para elaborar formas de evitar os brotinhos.

5 – Escrever todos os dias.

Não vou nem dizer que choro de saudades os dias inteiros enquanto não recebo carta sua, amor da minha vida. Desculpa, saiu sem querer.

Atenciosamente.

Maria Augusta

(FALCÃO, 2014, p. 61-62).

Ao ler a carta de Maria Augusta para Caio, temos a impressão de estar lendo um texto de autoria da própria Adriana Falcão³⁷. A saudação da carta já expressa o exagero de emoções – “Meu amado, meu querido, paixão da minha vida” – concluído com uma graça: “por enquanto chega”.

A mensagem do corpo da carta, por sua vez, não se diferencia do tom da saudação. Maria Augusta lista as condições para dar continuidade à declaração de amor que iniciara. A lista de condições mantém o mesmo tom de graça, as quais resumem-se a “escrever todos os dias”, só pensar nela – Maria Augusta – e “evitar brotinhos”, mas elaborada de uma forma muito peculiar: enumerada e com método quase dedutivo.

³⁷ As cartas trocadas entre Caio e Maria Augusta compõem o *Queria ver você feliz* (2014), livro biográfico escrito por Adriana Falcão, no qual conta, através do narrador personificado no próprio Amor, a história de seus pais. A autora apenas criou o enredo que ampara as cartas, as quais foram verdadeiramente escritas por seus pais e deixadas em um baú para ela e suas irmãs por sua mãe. Em diversas entrevistas à época da publicação do livro, a escritora contou como o escreveu.

A conclusão da carta afirma que não dirá o que acaba por dizer, seguido de um pedido de perdão por ter dito o que não diria. O tom sugere a atitude proposital.

A despedida torna a carta ainda mais inusitada. A saudação final foge ao comum de qualquer carta de amor, ao usar a expressão “Atenciosamente”, a qual carrega grande formalidade. Os sentimentos se misturam, a seriedade e o riso dão um tom de humor a uma carta que seria de amor.

Em *Luna Clara e Apolo Onze*, a autora utiliza-se desse recurso de enumeração em diferentes ocasiões. Em uma delas, Seu Erudito explica o porquê de não permitir o casamento entre Divina e Imprevisto, Odisseia e Poracaso e seguir viagem para Desatino do Norte, ao invés de fixar residência no Meio do Mundo. Vamos ao trecho:

Para provar que tinha razão, para desentristecer um pouco a tarde e encerrar a discussão com pelo menos um talvez, Seu Erudito listou todos os pontos que motivavam sua decisão. Era um tratado de lógica.

AFIRMAÇÃO 1 – A família iria embora imediatamente e pronto. Porém, ele acreditava piamente que, quando as histórias de amor são inevitáveis, são inevitáveis.

CONCLUSÃO 1 – Se o amor dos dois fosse tão forte quanto eles declaravam, não havia como evitar. Os quatro se casariam até o final dessa história.

AFIRMAÇÃO 2 - Um amor que dura até o outro lado, esse sim é uma amor que vale a pena.

CONCLUSÃO 2 – Para provar que seu amor valia a pena não ia ser fácil para os coitados.

AFIRMAÇÃO 3 – Só quando eles conseguissem provar que seu amor valia a pena, ouviriam o sim que tanto queriam, antes disso nada feito e tenho dito e pronto.

CONCLUSÃO 3 – Não adiantava insistir. Agora era arranjar uma maneira de provar para o cabeça dura que eles se amavam de verdade.

CONCLUSÃO GERAL – Nem sim, nem não, talvez, quem sabe, um dia. E adeus.

Lá se foram a família e as tralhas (FALCÃO, 2002, p. 91-92).

O “tratado de lógica” elaborado por Seu Erudito expõe as condições para permitir o casamento de suas duas filhas mais velhas com os empregados da velha estranha, assim como a lista de Maria Augusta, na Carta ao seu Caio, expõe as condições para terminar a declaração de amor que iniciara.

Mas devemos observar que o que importa na criação literária não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, mas sim a constituição de complexos de subjetivação, tirando a linguagem de seus impasses repetitivos ressingularizando-os, como afirma Guattari (2012, p. 17):

Assim se operam transplantes de transferência que não procedem a partir de dimensões “já existentes” da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem de uma criação e que, por esse motivo, seriam antes da alçada de uma espécie de paradigma estético. Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta (*sic.*) de que dispõe.

Poder-se-ia dizer que, a partir das experiências pessoais do autor, combinando-se a apropriação que faz de diferentes arquivos de culturas, literaturas e ciências, seria possível se produzir uma subjetividade individual³⁸ que vai ser reconhecida pela sua escritura nas variadas produções desse autor, num processo que Guattari chama de *autonomização* ou de *autopoiese*.

Não se trata aqui, evidentemente, de memória, a qual convocaria apenas as antigas percepções, como afirmam Deleuze e Guattari (1992), nem de memória involuntária, de reminiscência como conservadora do presente. “Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. [...] Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218).

É o que acontece à obra de Adriana Falcão. A singularidade de sua escritura pode ser reconhecida em trabalhos que tenha produzido ou de que haja participado, especialmente em séries ou filmes nos quais assina apenas o diálogo. Mesmo sendo pronunciada por um ator ou atriz, o tom e a fala da autora está ali, singularizada.

Eu acho que uma característica minha, que eu procuro manter sempre, é uma maneira meio infantil de pensar nas coisas. E no que eu escrevo tem uma coisa de tentar ver as coisas com a simplicidade, ingenuidade e sabedoria de uma criança, sabe? Quando ela ainda não sabe exatamente o que é determinada coisa, então ela vai descobrindo, inventando, e vai crescendo com aquilo. Nem sempre isso cabe nos personagens que estou escrevendo. Mas eu acho que o meu traço mais forte é esse falar de algo como se desconhecesse aquilo e tentasse reinventar (RENESTO, 2012).

Essa singularidade é perceptível em toda sua obra, no texto escrito para qualquer público, suporte ou mídia, engendrando um certo modo de enunciação estética. Em *Luna Clara e Apolo Onze*, no momento em que Luna Clara vê a chuva pela primeira vez e quer ir ao seu encontro, ela precisa acertar uma forma de perguntar em que direção seguir:

³⁸ A subjetividade individual, conforme Guattari e Rolnik é resultante “de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídias e tantas outras” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 43).

Precisava apenas saber dos dois homens se eles estavam molhados de chuva e, se assim fosse, descobrir onde é que a chuva estava.

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 em cima dele por aí?”

Ainda não.

- De onde é que vocês vêm? – perguntou então.

- De lá de onde está chovendo – os dois responderam juntos, e apontaram para o Sul seus quatro braços, suas quatro mãos e seus vinte dedos – a gente teve que fugir correndo.

Tem gente que foge da chuva, tem gente que procura por ela.

Olha só que negócio complicado (FALCÃO, 2002, p. 14).

Ao buscar uma maneira mais apropriada para perguntar pela chuva, Luna Clara vai inventando, descobrindo, até chegar à melhor forma de abordar os dois homens. E o faz com a graça e a simplicidade de quem parece desconhecer a língua, suas regras, os modos de interação, tendo de reinventá-los.

Também as palavras são ressignificadas através de explicações diferente daquelas encontradas em dicionários, como no trecho a seguir:

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

Ao se olhar um dicionário, assim encontramos a definição de timidez: “1. Que não demonstra familiaridade com o convívio social; acanhado; retraído. 2. Sem ousadia; medroso, receoso” (BECHARA, 2011, p. 1235). Já no *Pequeno dicionário de palavras ao vento* (2011), a autora elabora uma nova explicação para a palavra timidez: “Timidez: guarita estrategicamente colocada entre você e os outros”. O usual dá lugar à criatividade e a uma nova forma de sensibilidade. Essa maneira de compreender a língua percorre toda a obra da autora, destacando-se inclusive em dois de seus títulos: *Mania de explicação*, publicado em 2001, e *Pequeno dicionário de palavras ao vento*, publicado pela primeira vez em 2003, pela Editora Planeta.

Em sua obra, Adriana Falcão instaura modos de subjetivação singulares e em permanente construção. Conforme Guattari e Rolnik, entende-se como modos de subjetivação singulares:

[...] aquilo que poderíamos chamar de “processos de singularização”: uma maneira de recusar todos esses modos de endocodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que são os nossos (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 23).

Ao elaborar novas explicações para palavras da Língua Portuguesa, a autora recusa as definições trazidas pelos dicionários e enciclopédias, construindo um novo modo de perceber essas mesmas palavras, relacionando-as e aproximando-as do leitor, de maneira criativa, produzindo uma subjetivação singular. Em *Mania de explicação* (2001), o narrador explica: “Explicação é uma frase que se acha mais importante que a palavra”.

Para Guattari (2012), seja pelo viés da história contemporânea, pelo lado das produções semióticas maquínicas ou pelo lado da etologia da infância, encontraremos o mesmo questionamento da individuação subjetiva. Significa dizer que um autor, ao se posicionar, tem sua singularização subjetiva, mas também é trabalhado pelo que o filósofo chama de *Agenciamentos coletivos de enunciação*³⁹.

Compreendemos, com Guattari (2012) e Guattari e Rolnik (2013), o agenciamento como uma noção mais ampla do que estrutura, sistema, processo ou montagem, pois comporta variados e diferentes componentes, seja de natureza biológica, social, maquínica, de gnose ou imaginária.

A enunciação, por sua vez, é aqui compreendida para além da enunciação individuada centrada na produção linguística do sujeito, como ocorre com as teorias linguísticas de enunciação. Compreende-se a enunciação como coletiva, “para além das instâncias

³⁹ Essa expressão é usada para substituir o *sujeito* de Freud. “O agenciamento coletivo não corresponde nem a uma entidade individuada, nem a uma entidade social predeterminada. A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação ou de semiotização não são centrados em agentes individuais [...] nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual [...], quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal [...]. Toda a questão está em elucidar como os agenciamentos de enunciação reais podem colocar em conexão essas diferentes instâncias” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 39).

individuais de enunciação, [...] aqui não deve ser entendido somente no sentido de agrupamento social [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 383).

Conforme o contexto social em que está inserida, a subjetividade é singularizada ou se faz coletiva:

[...] o termo ‘coletivo’ deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos (GUATTARI, 2012, p. 19).

Pode-se dizer, então, que o riso na obra de Adriana Falcão articula-se à lógica dos afetos, a partir da qual se instaura o humor enquanto um campo de intensidades pré-verbais, para “além do indivíduo” e “alguém da pessoa”.

Para Deleuze e Guattari, em *Kafka: para uma literatura menor* (2014), o enunciado sempre será coletivo, mesmo quando pareça emitido por uma só entidade, como o artista:

É que o enunciado não remete jamais a um sujeito. Ele não remete mais a uma dupla, ou seja, a dois sujeitos dos quais um agiria como causa ou sujeito de enunciação, e o outro como função ou sujeito de enunciado. Não há um sujeito que emita o enunciado, nem um sujeito cujo enunciado seria emitido (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 150).

Ainda segundo os mesmos filósofos (2012, vol. 5), os agenciamentos se fazem nos estratos, apesar de ser algo distinto deles, mas operam em zonas de descodificação dos meios, dos quais extraem primeiro um território: “Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 5, p. 232). Os agenciamentos podem ser identificados quando se descobre a territorialidade que envolvem.

“O território é, ele próprio, lugar de passagem. O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 139). Os autores ou as personagens criam para si um território, os agenciamentos territoriais, seu mundo, sua mitologia particular e secreta. “A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois há sempre alguma” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 5, p. 232).

Observamos em *Luna Clara e Apolo Onze* a construção de território a partir de duas personagens: Noctâmbulo e Seu Erudito.

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 só vez, 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).

Para Deleuze e Guattari (2012, v. 5, p. 232), “o território é feito de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos dos meios, mas que adquirem a partir desse momento um valor de ‘propriedade’: mesmo os ritmos ganham aqui um novo sentido (ritornelos)”. Entende-se a partir daí que o território de Noctâmbulo, personagem mal humorada do romance de Adriana Falcão compõe-se não apenas pelo “pedaço que não pertencia aos Apolos” (FALCÃO, 2002, p. 22), espaço físico/geográfico, uma “extensão de terra sobre a qual vive um grupo humano” (BECHARA, 2011, p. 1232). Esse território é composto também pelo fato de que “não era festa, era nada” (FALCÃO, 2002, p. 22), espaço criado/fictício, “o que resta, quando tudo foi retirado” (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 203). É um território ocupado pela tristeza. Esta, segundo Comte-Sponville, é

Um dos afetos fundamentais: o contrário da alegria, tão difícil de definir. É como um sofrimento, mas que seria da alma. É como a diminuição do ser, da potência, da vitalidade. Como um cansaço, mas que nenhum descanso bastaria para abolir. “A tristeza é a passagem do homem de uma perfeição maior a uma perfeição menor”, escreve Espinosa; em outras palavras, uma redução da sua potência de agir (Ética, III, def. 3 dos afetos). É existir menos, e senti-lo, e sofrer com isso. [...] a tristeza é, de fato, menos um estado que uma passagem [...] As tristezas vão e vêm, como as alegrias; [...] A infelicidade é uma tristeza que se instala. A tristeza, uma infelicidade que passa (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 606).

Uma tristeza multiplicável se relacionamos o espaço físico e o espaço criado: “(Dez vezes mais triste, se poderia dizer, se tristeza se contasse em quilômetros quadrados.)” (FALCÃO, 2002, p. 23). Noctâmbulo, como seu território, é triste. E, com essa tristeza vem seu mau humor.

Lógico que ele foi convidado para a festa várias vezes, mas sempre mandava dizer que não ia não, muito obrigado. Dava como desculpa sua ojeriza a comemorações. Argumentava que aquela alegria toda incomodava o silêncio de suas noites vazias (FALCÃO, 2002, p. 23).

O mau humor é um dos sintomas do mal do humor, que é uma doença caracterizada por um estado contrário e permanente ao humor sadio. Pessoas que vivem sempre “azedas”, que reclamam de tudo ou que se irritam por muito pouco podem não ser apenas “chatas”, mas apresentar-se, em geral, desanimadas e muito regradas. É o caso de Noctâmbulo.

Ele vivia sozinho⁴⁰, no seu pedaço de terra triste, chateando-se com a felicidade das outras pessoas que estavam na festa de Apolo Onze. Seu nome, que significa “sujeito de hábitos noturnos” já colabora para sua caracterização. Noctâmbulo não se anima para ir à festa – “dava como desculpa sua ojeriza a comemorações”, sofre de insônia – “argumentava que aquela alegria toda incomodava o silêncio de suas noites vazias”, não se relaciona bem com seus vizinhos, o que atrapalha seu convívio social e o deixa exilado voluntariamente, ocupando sozinho um território.

O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. A distância crítica é uma relação que decorre das matérias de expressão. Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 4, p. 134).

Noctâmbulo não é um mal-humorado comum. Seu mau humor vai além da cara amarrada, ele está sempre inadequado às situações do seu dia a dia, sente-se infeliz, “desimportante. Só. Abandonado” (FALCÃO, 2002, p. 23). Ele determina sua distância das outras pessoas, sobre quem afirma: “Esses estúpidos só querem saber de festa” (FALCÃO, 2002, p. 241-242). E separa-se delas por muros e portão, suas placas.

Noctâmbulo aparece no romance como um poder que tenta impedir de todas as formas que as demais personagens se realizem e sejam felizes⁴¹, alcançando uma potência. Antes do nascimento de Apolo Onze, ele era o senhor absoluto do lugar, dono dos empregos oferecidos,

⁴⁰ A questão da solidão de Noctâmbulo foi trabalhada como uma característica do sujeito pós-moderno na dissertação **Luna Clara e Apolo Onze do arquivo ao repertório**: o limiar de uma transescritura em Adriana Falcão (SANTOS, 2010).

⁴¹ “Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes. A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 76).

tendo a população à sua disposição. Seu poder era exercido pela dominação, pela apropriação do outro, por uma espécie de autoridade legitimada pelo fato de ser aquele que possui um território maior do que os demais habitantes. No entanto, seu poder não gera potência, nem nos moradores de Desatino do Sul nem mesmo em Noctâmbulo, mas tristeza. Como afirma Deleuze, “todo poder é triste”⁴².

Se compreendemos, com Deleuze, que todo poder é triste e se constitui como um obstáculo para que se efetuem as potências, Noctâmbulo procura acabar com a festa do nascimento de Apolo Onze por não suportar a potência do outro, acabando por demonstrar que todo poder é, na realidade, uma ilusão, uma impotência.

Personagens cujas características principais passam pelo tédio, o aborrecimento, o mau humor, a irritação, podem ser bastante risíveis, contribuindo para o humor da narrativa. Em *Luna Clara e Apolo Onze* essa personagem é Noctâmbulo.

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).

Noctâmbulo colabora para o humor do romance pelas ações que pratica, ao expressar sua rabugice de sujeito noctívago: “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”. Sabe-se que rogar praga não resolve um problema, jogar pedra muito menos; um abaixo-assinado com uma assinatura apenas não possui nenhuma força contra o que se pretende destituir; fazer intriga e cara feia são atitudes comuns ao mal-humorado, bem como exigir que suas reclamações sejam ouvidas e suas solicitações atendidas.

Desse modo, Noctâmbulo tinha que passar as madrugadas perambulando por dentro de casa, escutando de longe aquela felicidade sem fim ao seu lado, e como isso era triste.

⁴² “É preciso especificar que não existem potências ruins (...) O ruim é o menor grau de potência. E este grau é o poder. O que é a maldade? É impedir alguém de fazer o que ele pode, é impedir que este alguém efetue a sua potência. Portanto, não há potência ruim, há poderes maus. E talvez todo poder seja mau por natureza (...) A confusão entre poder e potência é arrasadora, porque o poder sempre separa as pessoas que lhe estão submissas, separa-as do que elas podem fazer (...) O poder é sempre um obstáculo diante da efetuação das potências. Eu diria que todo poder é triste” (DELEUZE, *O Abecedário de Deleuze*, 1996).

Foi ficando mais sozinho e enfurecido, ele e aquele pedaço de terra que não servia para nada a não ser para olhar para ela.
 Descobrir um plano infalível para acabar de vez com aquela desgraçada daquela festa passou a ser a razão da sua existência (FALCÃO, 2002, p. 24).

Curioso é que essa ojeriza à festa, que Noctâmbulo expressa, parece ser superficial, como uma forma de manter sua aparência de sujeito mal-humorado. No fundo, ele parecia gostar daquela festa que não tinha previsão para acabar:

[Leuconíquio] Bateu palmas no portão.
 - Agora não posso, estou ocupado pensando numa maneira de acabar com essa festa – gritou lá de dentro Noctâmbulo.
 - Pois você acaba de encontrar uma.
 O portão foi aberto.
 - Só preciso saber o motivo da festa para acabar com ela – Leuconíquio garantiu.
 - O nascimento de um tal de Apolo Onze. Mas isso já faz mais de treze anos e o menino até já foi embora daqui.
 - Pode considerar a festa acabada.
 Noctâmbulo se sentiu inseguro tamanha era a convicção daquele camarada. Nunca ia contar para ninguém, isso era segredo absoluto, mas ele já estava acostumado com o barulho da festa e até gostava.
 Não sabia se queria passar suas noites sem ela (FALCÃO, 2002, p. 240-241).

Uma personagem mal-humorada parece provocar cada vez mais a implicância das outras pessoas, que, além de reconhecer a rabugice, ainda “gosta” mais de brincar com ela, como fazem o povo e as autoridades de Desatino do Sul com Noctâmbulo:

No dia 23 de janeiro daquele ano, quando Luna Clara completou três meses, Apolo Onze comemorou seu primeiro aniversário.
 [...]
 Mandaram convidar toda a população, inclusive o dono do pedaço de terra que não pertencia a Apolo Dez e Madrugada, e não faltou ninguém além deste. Noctâmbulo não foi, não comprou presente, e ainda ameaçou: “Se cantarem o parabéns muito alto eu aviso às autoridades!”
 Talvez por isso mesmo as autoridades e o resto do povo cantaram parabéns com tanta força que deu para se ouvir até em Desatino do Norte (FALCÃO, 2002, p. 117).

O mal-humorado pode ser uma figura que gera bastante humor. Lembremos, por exemplo, do temperamento do personagem Saraiva - criado pelo comediante Ary Leite, na década de 50, que levava a vida excessivamente a sério, bradando sempre seu bordão “Pergunta idiota, tolerância zero”.

Personagens mal-humoradas que nos fazem rir estão presentes em várias histórias, como é o caso do cinema de animação e dos desenhos infantis, por exemplo.

No cinema de animação podemos lembrar de Carl Fredricksen, o velhinho mal-humorado, do filme *Up, Altas Aventuras*; Anton Ego, o crítico culinário amargo e bem exigente, do filme *Ratatouille*; Gru, ex-vilão de *Meu Malvado Favorito*; Ranzinza, o habitante mais mal-humorado da vila dos *Smurfs*; o ogro Shrek, da animação de mesmo nome.

Nos desenhos infantis temos o Lula Molusco, um polvo mal-humorado por natureza, do *Bob Esponja*; Sr. Burns, de *Os Simpsons*, um incorrigível mal-humorado, dono de uma enorme fortuna, não vê graça em nada e quase nunca sorri; Meany Ranheta - ou senhorita Meany, depende do episódio - uma mulher rabugenta do *Pica-pau*; Patolino, do *Pernalonga*; Zangado, um dos sete anões de *Branca de Neve*; Cérebro, o rato superinteligente e mal-humorado que quer dominar o mundo, de *Pinky e Cérebro*.

O grande humor em *Noctâmbulo* é seu mau humor. Esse (mau) humor é revelador, mostrando o lado contrário do que enxergamos, talvez de forma grotesca ou caricatural, mas fraturando, perfurando a realidade, não ratificando-a, ao mesmo tempo que compõe um território, cuja distância crítica não é uma medida, mas um ritmo, como escrevem Deleuze e Guattari (2012, v. 4, p. 135): “o ritmo é tomado num devir que leva consigo as distâncias entre personagens, para fazer delas personagens rítmicos, eles próprios mais ou menos distantes, mais ou menos combináveis”.

Outra personagem que colabora para a construção do humor e de um território no romance *Luna Clara e Apolo Onze é Seu Erudito*, o avô de Luna Clara.

Depois de estabelecer-se definitivamente com sua família em Desatino do Norte, Seu Erudito resolveu arranjar uma biblioteca para ter onde guardar suas histórias, especialmente as novas, pois as antigas ainda não havia reencontrado. Assim, cria a “Biblioteca Nacional” em Desatino do Norte:

A BIBLIOTECA NACIONAL

E o tempo ia passando em Desatino do Norte também, pois assim é o tempo, não quer nem saber, passa mesmo em toda a parte.

[...]

Luna clara crescia, Odisseia chorava, Divina ria, Aventura esperava, Seu Erudito comprava livros, mais livros e colecionava novas histórias.

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

[...]

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

Adquiria livros velhos, soprava, limpava, encapava de novo, e eles ficavam novinhos em folha. Aceitava doações. Fazia até negócios internacionais, tanto é que conseguiu importar um exemplar antiquíssimo de Romeu e Julieta, escrito em inglês arcaico, em homenagem a seu falecido avô, Arcaico, o Antigo.

Quanto mais as estantes ficavam cheias, mais tempo Seu Erudito passava na biblioteca.

Até que foi morar lá de vez.

Queria um espaço só seu para receber os amigos.

Os Três Mosqueteiros, por exemplo, fugiam da sua história para uma visita, muito frequentemente.

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

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

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

Logo, Seu Erudito virou conselheiro de Cirano de Bergerac.

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

No dia em que apresentou Dona Benta a Obelix, não sabia que estava mudando completamente o final de muitas histórias.

Admirava Sancho Pança, em compensação achava seu chefe um sujeito meio parado. “Dom Quixote, você é lúcido demais e tenho dito e pronto!” – dizia sempre.

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

Quando Luna Clara cresceu, ia ver o avô na biblioteca todos os dias.

Aprendeu, entre outras coisas, a ser amiga dos personagens, para ter com quem brincar de se esconder (FALCÃO, 2002, p. 123-125).

Seu Erudito faz das histórias que lê habitualmente sua realidade. Atraído pelas personagens, orienta toda sua inteligência e suas vontades. Ele já não conversa com suas filhas, apenas com suas amigas personagens, estando entre a família como um sonâmbulo, tornando suas ações grandes distrações. Como Dom Quixote vivia na realidade as aventuras de cavalaria que lera, assim também o faz Seu Erudito, vivendo entre seus grandes amigos, as personagens das histórias que lê.

Num lugar de La Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo, dos de lança em cabido, adarga antiga, rocim fraco, e galgo corredor. [...] Orçava na idade o nosso fidalgo pelos cinquenta anos. Era rijo de compleição, seco de carnes, enxuto de rosto, madrugador, e amigo da caça. Querem dizer que tinha o sobrenome de Quijada ou Quesada, que nisto discrepam algum tanto os autores que tratam na matéria; ainda que por conjecturas verossímeis se deixa entender que se chamava Quijana. Isto, porém, pouco faz para nossa história; basta que, no que tivermos de contar, não nos desviemos da história nem um til.

É pois de saber que este fidalgo, nos intervalos que tinha de ócio (que eram os mais do ano), se dava a ler livros de cavalarias, com tanta afeição e gosto, que se esqueceu quase de todo o exercício da caça, e até da administração dos seus bens; e a tanto chegou a sua curiosidade e desatino neste ponto, que vendeu

muitos trechos de terra de sementeira para comprar livros de cavalarias que ler, com o que juntou em casa quantos pode apanhar daquele gênero. [...] Em suma, tanto naquelas leituras se enfrascou, que passava as noites de claro em claro e os dias de escuro em escuro, e assim, do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, assim de encantamentos, como pendências, batalhas, desafios, feridas, requebros, amores, tormentas, e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não existia história mais certa no mundo. Dizia ele que Cid Rui Díaz fora mui bom cavaleiro; porém que não tinha que ver com o Cavaleiro da Ardente Espada, que de um só revés tinha partido pelo meio a dois ferros e descomunais gigantes. Melhor estava com Bernardo del Carpio, porque em Roncesvalles havia morto a Roldão, o Encantado, valendo-se da indústria de Hércules, quando afogou entre os braços a Anteu, Filho da Terra. Dizia muito bem do gigante Morgante, porque, com ser daquela geração dos gigantes, que todos são soberbos e descomedidos, só ele era afável e bem-criado. Porém sobre todos estava bem com Reinaldo de Montalvão, especialmente quando o via sair do seu castelo, e roubar quantos topava, e quando em além de se apossou daquele ídolo de Mafoma, que era de ouro maciço, segundo refere a sua história. Para poder pregar um bom par de pontapés no traidor Galalão, dera ele a ama, e de crescenças a sobrinha (CERVANTES, 2003, p. 31-32).

Seu Erudito remete-nos a essa figura: Dom Quixote de La Mancha. Ele vive no território que criou para si: personagens de histórias são suas amigas e com ele discutem sobre as mais variadas questões, do mesmo modo como Dom Quixote convive com aquelas que lê nas novelas de cavalaria. Ambos constroem sua realidade da forma contrária ao senso comum, opõe-se à *doxa*⁴³ à medida que modela as coisas segundo suas próprias ideias. Seu Erudito, em particular, cria, assim, um paradoxo: um mundo só seu, de suas fantasias reais, no qual envolve também sua neta Luna Clara. Uma inversão especial, nas palavras de Henri Bergson:

Trata-se de uma inversão muito especial do senso comum. Consiste em pretendermos modelar as coisas segundo uma ideia que possuímos, em vez de nossas ideias segundo as coisas. Consiste em vermos diante de nós o que pensamos, em vez de pensarmos o que vemos. O bom senso quer que deixemos todas as recordações de reserva; a recordação apropriada responderá assim de cada vez ao apelo da situação presente e servirá apenas para a interpretar. Em Dom Quixote, pelo contrário, há um grupo de recordações que governa todas as outras e que domina a própria personagem: será pois a realidade agora que deverá vergar-se diante da imaginação e servir somente para lhe dar corpo. [...] Há no fundo do cômico certo gênero de rigidez, que faz com que a personagem siga sempre a direito o seu caminho, sem dar ouvidos a ninguém, sem nada querer ouvir. [...] O espírito que se obstina

⁴³ A *Doxa* é uma palavra de origem grega, muito usada pelo crítico Roland Barthes, para referir-se à Opinião pública, o Espírito majoritário, o Consensus pequeno-burguês, a Voz do Natural, a Violência do Preconceito. Doxologia, palavra criada por Leibniz, pode ser compreendida como toda maneira de falar adaptada à aparência, à opinião ou à prática (Barthes, 2003).

acabará por vergar as coisas à sua ideia, em vez de ordenar o seu pensamento pelas coisas (BERGSON, 1991, p. 116-117).

O narrador de *Luna Clara e Apolo Onze* explora o paradoxo do erudito para tirá-lo do “alto de seu Saber” e trazê-lo à superfície, ao discurso sem fundo do humor, esta singularidade impessoal e pré-individual de que fala Deleuze (2011).

Seu Erudito, assim como o Quixote, são figuras obstinadas, que vivem de acordo com suas próprias ideias, em seu próprio mundo, podemos dizer no mundo *nonsense*. E esse mundo ocupa um território particular: a biblioteca.

É a biblioteca o território de ambas as personagens. Esse território, porém, não consta no dicionário. Neste consta apenas: “1. Coleção pública ou particular de livros para leitura ou consulta. 2. Edifício em que se instala essa coleção. 3. Aposento (em residência ou local de trabalho) que apresenta uma coleção de livros. 4. Armário ou estante em que se guardam livros” (BECHARA, 2011, p. 210).

A biblioteca, para Seu Erudito, bem como para Dom Quixote, não é apenas uma coleção de livros ou o lugar de guardá-los. Como escreve Umberto Eco, em *A memória vegetal: e outros escritos de bibliofilia* (2014), a biblioteca é além dos livros:

[...] a biblioteca não é uma soma de livros, é um organismo vivo, com vida autônoma. Uma biblioteca doméstica não é apenas um lugar no qual se juntam livros: é também um lugar que os lê por nós.

[...] a biblioteca não é somente o lugar da sua memória, onde você conserva o que leu, mas o lugar da memória universal, onde um dia, no momento fatal, será possível encontrar aqueles outros que leram antes de você (ECO, 2014, p. 46-49).

Diferente de Noctâmbulo, Seu Erudito criou para si, a partir de sua Biblioteca Nacional, um território cheio de afetos, cheio de potência⁴⁴, o que o torna cada vez mais forte. Ao opor-se à *doxa*, Seu Erudito entra numa espécie de devir-criança, caracterizado pela criatividade, o jogo, o lúdico, a brincadeira, o mundo de faz de conta das histórias presentes na Biblioteca. Como afirmam Deleuze e Guattari (2012, p. 73), “não é a criança que torna-se adulto, é o devir-criança que faz uma juventude universal”. E é esse o segredo de juventude de Seu Erudito: ele entra num devir-criança que só a Biblioteca, o seu território, lhe permite experienciar.

Esse território conquistado pelas personagens Noctâmbulo e Seu Erudito é ao mesmo tempo desterritorializado, uma vez que o agenciamento se divide também segundo um outro

⁴⁴ “Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria)” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 74-75).

eixo. Conforme Deleuze e Guattari (2012, v. 5, p. 233, grifos dos autores), “sua territorialidade [...] é apenas um primeiro aspecto; o outro diz respeito às *linhas de desterritorialização* que o atravessam e o arrastam”, sendo essas muito diversas, podendo abrir o agenciamento territorial a outros, fazendo-os passar por/nesses outros ou mesmo abrindo-o a uma outra terra. E esses agenciamentos territoriais não são, segundo os mesmos autores (2012, vol. 4), separáveis das linhas de desterritorialização, das passagens nem das alternâncias para outros agenciamentos.

O território, segundo esses pensadores, se faz de fragmentos descodificados de todo tipo, os quais são extraídos dos meios, adquirindo o valor de propriedade e ganhando um novo sentido, criando ritornos: “O território cria o agenciamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 5, p. 232). E o agenciamento, por sua vez, vai além do simples “comportamento”.

Mais do que isso, é preciso considerar simultaneamente dois aspectos do território: ele não só assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os. É ao mesmo tempo que os membros de uma mesma espécie compõem personagens rítmicos e que as espécies diversas compõem paisagens melódicas; as paisagens vão sendo povoadas por personagens e estes vão pertencendo a paisagens (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 135).

O território não é um meio, nem um meio a mais, nem um ritmo, nem passagem entre meios. “O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 127), compondo paisagens melódicas.

Um território apropria-se de todos os meios, pega um pedaço deles, agarra-os; é constituído com aspectos ou porções de meios; comporta em si mesmo um meio exterior, um interior, um intermediário, um anexado; possui uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites retráteis, zonas intermediárias ou neutralizadas, reservas ou anexos energéticos; é essencialmente marcado por índices. E estes podem vir de todos os meios (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4).

Considera-se, pois, que há território “a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para devirem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 127).

O território ocupado por Adriana Falcão na literatura se dá pela territorialização que faz de diferentes linguagens artísticas, como a música, as artes cênicas, o cinema e a própria literatura, criando sua singularidade, seu modo de escrever. Sua subjetividade devém

expressiva, adquirindo um alcance que faz dela uma marca territorializante, que Deleuze e Guattari chamam de *assinatura*. Essa assinatura a autora vem construindo ao longo desses últimos vinte anos, os quais coincidem com a virada do século 20 para o 21. Desse modo, podemos perceber, ao observar sua obra, que ela vem, aos poucos, ano a ano, produzindo e selecionando as qualidades expressivas para a constituição de seu território.

Segundo Deleuze e Guattari (2012, vol. 4, p. 128),

O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são as primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização.

Considerando-se o que defendem os filósofos, podemos compreender que o território ocupado por Adriana Falcão foi antes marca, a qual foi-se ampliando, formou-se assinatura até chegar onde se encontra. Primeiro ela criou uma expressividade, depois tornou-a território, chegando à territorialização.

A territorialização é o ato do ritmo devindo expressivo, ou dos componentes de meios devindo qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. Ela conserva o caráter mais geral do ritmo, o de inscrever-se num outro plano que o das ações (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 128-129)

O ato de escrever, na obra de Adriana Falcão, devém ritmo expressivo, o ritmo da contemporaneidade, da rapidez, das frases curtas, do instantâneo, do ir e vir, como os *flashbacks* do cinema ou os diálogos rápidos dos esquetes. É oportuno observar que essa obra acompanha a evolução do romance, seu ritmo, conforme tratam Guattari e Rolnik:

A evolução do romance como um todo pode ser remetida a essas diferentes tentativas de criação de sistemas de referência para os novos modos de produção da subjetividade. É interessante notar como os sistemas de modelização do romance estão sempre, de certo modo, relacionados aos sistemas de modelização do psiquismo. [...] Eles conseguiram respeitar as mutações subjetivas muito melhor do que os empreendimentos de modelização pretensamente científicos (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 45).

No romance *Luna Clara e Apolo Onze* encontramos esse ritmo em toda a narrativa⁴⁵.

Foi logo depois do primeiro sopro da ventania que Luna Clara viu os dois.

⁴⁵ Não é diferente o ritmo nos demais títulos da autora.

Lá vinham eles.
 Dois homens andando pela estrada.
 Vindo de lá de onde o vento vinha.
 Dois homens.
 Andando.
 Pela estrada.
 Cada vez mais perto.
 E aquele vento assoprando tudo em volta.
 Então ela quase teve um colapso nervoso.
 Não é que eles fossem feios demais, ou muito bonitos, especialmente interessantes, nada disso. O extraordinário, o imprevisto, o maluco, o inusitado, o inesperado mesmo é que eles estavam molhados dos pés à cabeça.
 Dois homens completamente encharcados.
 E antes que você pergunte “ora, mas o que é que tem de estranho com dois homens encharcados andando pela estrada?”, é melhor deixar tudo explicado (FALCÃO, 2002, p. 8).

Observamos o efeito de câmera que a narração produz. Os parágrafos curtos performam o próprio movimento de aproximação dos dois homens. A descrição do espaço onde se dá a ação da narração cria a ambientação necessária para o inusitado, para o efeito pretendido e apreendido: aquela chuva estava perto e, com ela, o pai de Luna Clara.

Essa cena acima transcrita, especificamente a segunda cena do romance (a primeira cena apresenta Luna Clara e o dia estranho, trazido pelo vento, que ela viveria), é o que intermedia a apresentação do momento comum, cotidiano, e os acontecimentos inusitados que irão acontecer naquele dia.

A cena, que termina com o narrador conversando diretamente com o leitor, dá o “pontapé” à narrativa de treze anos antes, mesclada com aquele 7 de julho extraordinário, cujo ritmo lembra o do cinema, tornando-se um fator territorializante da escritura de Adriana Falcão ao fazer emergir qualidades próprias, ao criar arte.

Para Deleuze e Guattari (2012, vol. 4, p. 129), “o território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca...”. Essa marca carrega qualidades que desenham um território pertencente ao sujeito que as traz ou que as produz e essas qualidades são assinaturas, como viemos nos referindo até aqui.

A assinatura não é o nome próprio ou a marca constituída de um sujeito, mas sim a marca que constitui seu domínio, sua morada (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4). Adriana Falcão tem o humor como a principal marca de sua obra. “Se não tem humor, não consigo”, afirmou a escritora em entrevista ao *Correio Braziliense* (2016)⁴⁶. O humor é sua assinatura,

⁴⁶ Em entrevista, Adriana Falcão fala sobre os ingredientes da escrita. In: **Correio Braziliense** (17/07/2016).

apesar de achar difícil de fazê-lo, conforme declarou no Café Filosófico CPFL “Palavras”⁴⁷: “Fazer humor é difícil. Fazer humor com medo de errar é mais difícil ainda”.

Arquiteta de formação, Adriana Falcão jamais deixou sua marca em alguma estrutura sólida, preferindo assinar trabalhos etéreos mais especiais - enquanto os colegas exerciam a profissão conforme a regra, projetando e edificando o espaço habitado pelos homens, ela se notabilizou por construções imaginárias, que ocupam e estimulam a mente. Escritora e roteirista, Adriana assinou projetos para o cinema, literatura, teatro e televisão. Em todos, um toque especial: o cuidado com as relações humanas (BRASIL, 2008).

“Assinatura não é a indicação de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio. As moradas têm nomes próprios e são inspiradas [...] é com a morada que surge a inspiração” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 130). A assinatura da autora carioca não se restringe ao nome que assina, amplia-se com o domínio que faz de um território.

Ela declara em todas as oportunidades que tem o seu amor pela palavra, pelo ato de escrever: “Literatura é a coisa de que mais gosto na vida, principalmente para o público infantil e juvenil. [...] Aí luto contra o tempo, a lógica, a razão, contra tudo. Só para poder escrever. [...] É um desejo constante” (MOLINERO, 2015). Compreendemos esse gosto pela escrita como escrevem Deleuze e Guattari (2012, vol. 4, p. 130): “é ao mesmo tempo que gosto de uma cor, e que faço dela meu estandarte ou minha placa”. O gostar de literatura e o humor que nela coloca são a força motriz de sua escritura e é este último que constitui o estandarte de sua obra.

Dizem ainda Deleuze e Guattari (2012, vol. 4, p. 130): “colocamos nossa assinatura num objeto como fincamos uma bandeira na terra”. As marcas territoriais são o feito, o produzido, o que está pronto. Adriana Falcão marca seu lugar, seu território, com sua Arte, criando ritornelos.

Poder-se-ia compreender o ritornelo como um círculo produzido por diferentes atitudes, cujo objetivo seria criar um centro estável e calmo no meio do caos. O papel do ritornelo é predominantemente territorial, é um agenciamento territorial. Mas ele pode ganhar outras funções: amorosa, social, profissional, litúrgica, derrisória, por exemplo. Conforme Deleuze e Guattari (2012, vol. 4, p. 124), “ele sempre leva terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, mesmo que espiritual, ele está em relação essencial com um Natal, um Nativo”.

⁴⁷ Café Filosófico do CPFL é uma série de encontros de variados temas contemporâneos transmitidos ao vivo pela internet, também disponibilizados posteriormente na rede, editados e exibidos na TV aberta pela TV Cultura. O Instituto CPFL é uma plataforma de investimento social privado do grupo de mesmo nome, empresa do ramo energético atuante no estado de São Paulo.

“O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque devindo expressivos – e devindo expressivos porque territorializantes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 130). Significa dizer que as qualidades expressivas elaboram entre si um automovimento. Na literatura, a expressividade e a subjetividade de um autor não se constitui de um simples impulso ou mesmo de emoções ou mesmo de pura inspiração. Os efeitos produzidos por uma obra, como a de Adriana Falcão, vêm de impressões, de emoções subjetivas, de expressões de uma ideia, as quais compõem diferentes perceptos e afectos (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Para esses filósofos, os perceptos não são percepções apenas, independem do estado daquele que o experimentou; do mesmo modo, os afectos não correspondem a sentimentos ou afecções, pois transbordam a força daqueles que por ele são atravessados. Para eles, “as sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem [...] A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213), independente de seu modelo.

Isso permite que múltiplas linhas surjam na construção de sua obra, as quais são exatamente o que a legitima. E essa pluralidade poderá ter surgido dos caminhos encontrados pelo leitor, os quais foram criados pela autora em seu momento de produção, encontrando diferentes subjetividades no território que traça, que assina. E a assinatura, segundo Deleuze e Guattari (2012, vol. 4), devém estilo:

As qualidades expressivas entram em relações variáveis ou constantes umas com as outras (é o que fazem as matérias de expressão), para constituir não mais placas que marcam um território, mas motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, mesmo que estes não estejam dados. Não mais assinatura, mas um estilo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 132).

As matérias de expressão escolhidas pela autora para produzir sua obra entram em relação umas com as outras, bem como relacionam-se com o território que constituem e desconstituem, exprimindo a relação presente entre o meio interior dos impulsos e o meio exterior das circunstâncias que compõem seu estilo. O que distingue sua obra das de outros autores é como ela usa o humor e o *nonsense*, fazendo surgir o estilo que garante seu ritmo. Sua obra evidencia a possibilidade de tratar de diferentes motivos e seus contrapontos, bem como com as variáveis.

É assim que mistura perdas e ganhos, tristezas e alegrias, encontros e desencontros, partidas e chegadas, tudo isso perpassado por um humor particular. Ao fazer isso, reelabora dimensões essenciais da existência como morte, solidão, dor, bem como diferentes relações

com o tempo e com o cosmos, os quais vêm sendo, ao longo dos anos, esvaziados pela tentativa de homogeneizar os sentimentos e os diferentes modos de se lidar com eles. No motivo e no contraponto a obra de Adriana Falcão devém rítmica.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217).

Nos motivos e nos contrapontos que a compõem encontramos perceptos e afectos, um autodesenvolvimento, ou seja, um método que devém estilo, o qual marca um território.

O território é, segundo Deleuze e Guattari (2012, vol. 4, p. 134), “a distância crítica entre dois seres de mesma espécie [...], uma relação que decorre das matérias de expressão”. No caso da literatura, é esse território – o estilo de cada escritor – que se garante conforme a subjetividade de cada um.

Cada escritor mantém a distância necessária para garantir seu território e seus agenciamentos demarcados no território maior, o literário. “O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218). Isso ocorre porque o território possui dois aspectos: ele não só assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 135). Coexistência essa garantida pela distância crítica, a qual não deve ser entendida como uma medida, mas como um ritmo.

Segundo Guattari e Rolnik (2013), tudo o que possa ser considerado inovador costuma ser “legitimado”, nomeado, sitiado pela ordem vigente, de modo a controlar o novo:

Tudo o que é do domínio da ruptura, da surpresa e da angústia, mas também do desejo, da vontade de amar e de criar, deve se encaixar de algum jeito nos registros de referências dominantes. Há sempre um arranjo que tenta prever tudo o que possa ser da natureza de uma dissidência do pensamento e do desejo. Há uma tentativa de eliminar aquilo que eu chamo de processos de singularização. Tudo o que surpreende ainda que levemente, deve ser classificável em alguma zona de enquadramento, de referenciação (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 52).

Quando se trata de literatura, as referências dominantes são determinadas pela crítica, a quem cabe, segundo Northrop Frye, dar ordem ao caos: “Qualquer que seja o domínio investigado, a introdução da ciência faz que, no lugar do caos, apareça ordem; onde havia apenas acaso e intuição, apareça o sistema; ela protege, paralelamente, a integridade desse domínio das invasões externas” (FRYE *apud* TODOROV, 2015, p. 143).

Consideramos, no entanto, que cada autor produz seu ritmo, o que garante, conseqüentemente, seu território e sua territorialização. Esta, por sua vez, é um “fator que se estabelece nas margens do código de uma mesma espécie e que dá aos representantes separados desta espécie a possibilidade de se diferenciar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 138), como se diferenciam, na literatura, diferentes escritores, suas subjetividades, seus estilos. Cada escritor tem o seu ritornelo.

[...] não se bate o tempo segundo os mesmos ritmos, segundo os mesmos *ritornelos*, num agenciamento onírico, num agenciamento melancólico ou maníaco, num agenciamento de dança ou num agenciamento de produção social coletiva. São, de fato, modos de territorialização específicos (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 53).

Considerando-se que o território surge em uma das margens da liberdade do código, a qual é determinada de outro modo, que cada meio tem seu código e que normalmente ocorre transcodificação entre os meios, com o território ocorre o contrário. O território se forma a partir de uma certa descodificação (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4). Nesse sentido, a descodificação pode ser compreendida como o fator que permite aos autores possuidores de um território ser menos codificados que os demais, como ocorre com Adriana Falcão. A territorialização permite a ela a possibilidade de se diferenciar dos demais autores brasileiros contemporâneos. São as qualidades estéticas de sua obra que a faz ir de componente de meio a componente de território, o qual torna-se “lugar de passagem”, a passagem do Ritornelo.

“O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele. Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 4, p. 139, grifo dos autores).

O ritornelo criado por Adriana Falcão em sua escritura pode ser considerado, ao mesmo tempo *territorial* – “que buscam, marcam, agenciam um território” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 4, p. 145) – e *os mesmos* – “enquanto marcam agora novos agenciamentos, passam para novos agenciamentos, por desterritorialização-reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 4, p. 145) – marcando, assim, a diferença em sua escritura.

Mas, de todo modo, o que é um ritornelo? *Glass harmonica*: o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 176, grifo dos autores).

Assim podemos considerar os ritornelos criados por Adriana Falcão. Sua obra é produzida a partir das apropriações que faz daquilo que a rodeia – pessoas, personagens, situações – e dos lugares profissionais que ocupa – literatura, cinema e televisão – retirando dali diferentes vibrações para criar novas e diferentes transformações na literatura que produz.

A autora começa sua carreira como roteirista de televisão, depois torna-se escritora reconhecida nacionalmente a partir de seu primeiro romance, o qual foi escrito a partir do que produzira para uma peça, numa espécie de infra-agenciamento. Ela sai da mistura de escrita (literária e teatral) para a literatura, destacando-se no cenário nacional pela singularidade de sua escrita, organizando um intra-agenciamento ao publicar vários títulos para diferentes públicos. Mas não para aí.

Ela sai desse agenciamento territorial da literatura em direção a outros agenciamentos, como o cinema – ao assinar roteiros ou colaborar como co-roteirista em produções nacionais e internacionais – e o teatro – onde assina peças sozinha ou em parceria com outros autores – realizando um interagenciamento. Sua obra é, pois, construída a partir de diferentes meios artísticos, os quais deslizam uns em relação a outros, uns sobre os outros, sendo cada um definido por componentes específicos, com linguagem própria⁴⁸. Cada um desses meios é vibratório, constituindo-se pela repetição de seu componente de maneira periódica (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4).

Uma obra feita de ritornelos, de blocos familiares que ela submete a um trabalho muito especial na linguagem. Esses ritornelos vão do caos a um agenciamento territorial dirigindo-se a outros agenciamentos ou a outros lugares. Tudo isso junto se afronta e mesmo concorre nos ritornelos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4).

⁴⁸ Para conhecer detalhes sobre a produção literária de Adriana Falcão, até o momento de escritura deste estudo, a leitura poderá ser dirigida ao Apêndice A.

Esses ritornelos, ao aumentar a rapidez das trocas entre autor e leitor, torna-se derrisórios, geram eco, se desdobram, alcançando a singularização. Segundo Deleuze e Guattari,

É próprio do ritornelo concentrar-se por eliminação num momento extremamente breve, como dos extremos a um centro, ou, ao contrário, desenvolver-se por acréscimos que vão de um centro aos extremos, mas também percorrer estes caminhos nos dois sentidos. O ritornelo fabrica tempo. [...] O ritornelo fica num estado de fórmula que evoca um personagem ou uma paisagem, em vez de ele próprio fazer um personagem rítmico, uma paisagem melódica. Portanto, é como dois polos do ritornelo, polos que não dependem apenas de uma qualidade intrínseca, mas também de um estado de forças daquele que escuta (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 177).

Luna Clara e Apolo Onze, nesse sentido, tem seu tempo marcado por ritornelos. Esses ritornelos compõem uma combinação temporal da história⁴⁹, aos quais podemos chamar de alternância. Conforme a Teoria da Literatura, a alternância “consiste em contar duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma, ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte” (TODOROV, 2013, p. 244).

O romance em análise, no entanto, não conta apenas duas histórias simultâneas, mas várias: a de Luna Clara, a de Apolo Onze, a de Aventura e Doravante, a de Leuconíquio, a de Noctâmbulo, a de Imprevisto e Poracaso, a das velhas... Esse modo de contar não permite o estabelecimento de limites claros entre essas histórias. O enlace e o desenlace de cada uma serve a outra que, por sua vez se enlaça em outra(s), criando diferentes linhas em diferentes direções. Não ocorre um mero encadeamento, ou encaixe ou alternância. Há alternâncias.

A história narrada e as próprias personagens mantêm uma relação singular com o tempo. Consideremos, para fins de análise, as duas convocações feitas pelos Apolos:

A primeira:

CONVOCAÇÃO GERAL

Madrugada e Apolo Dez

convidam para a festa de nascimento de Apolo Onze.

Data: No dia que ele nascer.

Hora: Depende da hora.

Local: Desatino do Sul.

Traje: Bonito.

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

⁴⁹ De acordo com Todorov (2013, p. 244), “as histórias podem se ligar de muitas maneiras. [...] O encadeamento consiste simplesmente em justapor diferentes histórias: uma vez acabada a primeira, começa-se a segunda. [...] O encaixamento é a inclusão de uma história no interior de uma outra. [...] Existe, entretanto, um terceiro tipo de combinação que podemos chamar de alternância”.

(FALCÃO, 2002, p. 17)

A segunda:

CONVOCAÇÃO GERAL

Madrugada e Apolo Dez

convidam para a festa de nascimento de Apolo Onze.

Data: hoje.

Hora: Daqui a pouco.

Local: Desatino do Sul.

Traje: Bonito.

Obs.: Como a festa não tem data pra acabar é bom trazer escova de dentes
(FALCÃO, 2002, p. 17)

Podemos observar que a data e a hora do evento para o qual se convoca não trazem a exatidão que se costuma ter em tais situações. A data é costumeiramente entendida como a “indicação da época em que um fato sucede, com indicação de dia, mês e ano” (BECHARA, 2011, p. 391). A Convocação geral de Madrugada e Apolo Dez desfaz esse costume ao informar, no primeiro momento, apenas “No dia que ele nascer.” e, num segundo momento, “sete meninas depois” (FALCÃO, 2002, p. 18), apenas com a palavra “hoje” a data do evento para o qual se convoca. A ideia que se costuma ter de *data* é contrariada, assim como ocorre à palavra *hora*.

Importante considerar que esse “hoje” não unifica o dia da festa, uma vez que significa “no dia em que se está” ou “no tempo presente, atual”, o que leva o leitor da convocação a considerar o momento em que lê a informação, o que é reforçado pela observação: “Obs.: Como a festa não tem data para acabar é bom trazer escova de dentes”. Para Doravante, aquele “hoje” da Convocação Geral “foi numa noite enluarada de um 23 de janeiro que ele viu um cartaz pregado numa árvore, durante um dos seus passeios” (FALCÃO, 2002, p. 57).

Ao informar como hora somente “Depende da hora.”, na primeira convocação e “Daqui a pouco.” na segunda, os pais de Apolo Onze retiram do lugar comum, assim como fazem com *data*, a ideia a que estamos habituados a compreender *hora*: “momento determinado do dia” (BECHARA, 2011, p. 672), criando um deslocamento do tradicional, saindo do sério, dando lugar ao humor, um humor derrisório.

Data e hora criam diferentes ritornelos no romance, os quais fabricam tempo, o tempo de *Luna Clara e Apolo Onze*. E esses ritornelos nos levam a reconhecer diferentes pontos de rupturas como resistências, atacando a lógica do convencional, do habitual, a partir de novos modos de temporalização e de espacialização, numa narrativa que se afasta da representação e se destaca enquanto ficção.

A narrativa nesse romance é contada no tempo Presente, especificamente um dia – 7 de julho – da vida das personagens. Isso se verifica já nos títulos dos capítulos iniciais, respectivamente: “Luna Clara, sexta-feira, no finalzinho da tarde”; “Apolo Onze na manhã daquele mesmo dia”; “Luna Clara no caminho, antes da ponte”; “Mais de treze anos antes”; “Luna Clara e os cães na mesma estrada, mais de treze anos depois, em sentido contrário”.

Ao tempo Presente do início da narrativa, “naquela sexta-feira dos ventos, 7 de julho” (FALCÃO, 2002, p. 7), são acrescentados o tempo Passado e mesmo o Futuro, fazendo a narrativa ir do centro aos extremos assim como em sentido inverso, criando um tempo que também colabora para a derrisão no romance. E essa derrisão se realiza na leitura atenta e participativa do leitor.

Junto a esses ritornelos que marcam o ritmo temporal da obra, observamos também a ocupação do espaço, a qual se amplia à medida que a história se desenvolve, abrangendo três espaços particularmente nomeados: Desatino do Norte, Desatino do Sul e Vale da Perdição, os quais produzem um ritmo.

O primeiro espaço apresentado no romance é a cidade de Desatino do Norte:

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, poças, nada molhado.
Para tomar banho ou lavar louça, existia um sistema hidráulico muito complicado que puxava água lá de não sei onde, é claro.
Mas, além das torneiras, tudo era desprovido de gotas em Desatino do Norte (com exceção de lágrimas), tudo era quente, seco, árido, e pela raridade de H₂O, quase não se necessitavam de toalhas (FALCÃO, 2002, p. 8-9).

O segundo espaço é a cidade de Desatino do Sul:

A cidade tinha virado uma festa desde o dia em que Apolo Onze nasceu, treze anos, cinco meses e catorze dias atrás, e todo mundo ali era muito feliz assim daquele jeito.
[...]
Desatino do Sul parou para a festa que começou no dia em que Apolo Onze nasceu e depois não parou mais.
A casa de Apolo Dez e Madrugada vivia entupida de convidados que se espalhavam pelo salão, pelo jardim, pelo quintal, pelo pomar, ainda bem que o terreno era bem grande.

O pessoal das redondezas, e depois de lugares mais distantes, todos vinham atraídos pelo evento. Passavam uns dias, se divertiam um pouco, e Desatino do Sul vivia disso.

Lá não se perdia tempo com outra coisa que não fosse festa.

Uma festa que não acabava nunca.

A festa do nascimento de Apolo Onze (FALCÃO, 2002, p. 17-20).

O outro espaço nomeado é o Vale da Perdição:

Corria a lenda (pela estrada que ligava Desatino do Norte a Desatino do Sul) que era impossível passar por ali sem perder ou ganhar alguma coisa.

[...]

O que se podia considerar como certo era o seguinte: todo mundo que já havia se arriscado a andar por lá chegou diferente do outro lado, não importa em que sentido estivesse indo.

Algo muito estranho devia ter acontecido com toda aquela gente.

Falavam que era culpa de uma velha, uma dona muito estranha que morava na casa do Vale da Perdição, com um montão de cães ferozes e milhões de outros mistérios.

Mas esse povo fala muito.

[...]

Foi por ali, um pouquinho mais adiante, que seu pai [de Luna Clara] perdeu a sorte, Aventura perdeu a confiança no destino, seu avô perdeu todas as histórias que tinha colecionado na vida, e suas tias perderam a esperança, mais de treze anos antes [FALCÃO, 2002, p. 29-30].

O espaço, nesse romance, não deve ser entendido como uma noção óbvia, que apresenta limites em uma, duas ou três dimensões, nem como a extensão que separa um ponto de outro, ou ainda como um vão, um lugar. Ele está diretamente ligado ao tempo.

O espaço, como o tempo, contém tudo, mas na simultaneidade de um mesmo presente: é a “ordem das coexistências”, escrevia Leibniz, “assim como o tempo é a ordem das sucessões”. Note-se que, no presente, os dois são uma só coisa, que podemos chamar (como fazem os físicos, mas por outras razões) de espaço-tempo. É o lugar das presenças, ou o presente como lugar (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 203).

Cada espaço do romance compõe Meios, que deslizam uns em relação aos outros, uns sobre os outros, cada um caracterizado por elementos particulares, compondo blocos de espaço-tempo. Segundo Deleuze e Guattari (2014, v. 4), cada meio possui um código definido por uma repetição periódica em constante estado de transcodificação ou de transdução.

A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. [...] não é apenas o vivo que passa constantemente de um

meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 4, p. 125).

Desatino do Norte e Desatino do Sul existem uma em relação à outra, cada uma com suas particularidades, mas comunicantes:

No dia 23 de janeiro daquele ano, quando Luna Clara completou três meses, Apolo Onze comemorou seu primeiro aniversário.

“Como o tempo passa rápido”, Madrugada pensava, enquanto confeitava o bolo com foguetes de chocolate, luas de mel, e discos voadores de marshmallow, “um ano de festa”.

O pessoal de Desatino do Sul nunca esteve tão animado como naquele dia.

Mandaram convidar toda a população, inclusive o dono do pedaço de terra que não pertencia a Apolo Dez e Madrugada, e não faltou ninguém além deste.

Noctâmbulo não foi, não comprou presente, e ainda ameaçou: “Se cantarem o parabéns muito alto eu aviso às autoridades!”

Talvez por isso mesmo as autoridades e o resto do povo cantaram parabéns com tanta força que deu para se ouvir até em Desatino do Norte.

Aventura completava vinte anos naquele dia.

- Que coincidência! Estão cantando parabéns pra você, Aventura.

- É claro que não é pra mim, Odisseia.

- Eu não disse que era pra você. Disse que estão cantando “parabéns pra você”, só isso.

- Você, no caso, deve ser aquele menino que nasceu em Desatino do Sul no ano passado – Divina concluiu.

E Luna Clara bateu palmas (precocemente, aos três meses de idade), ou para aplaudir a conclusão de tia Divina, ou para comemorar o aniversário de Apolo Onze. Quem sabe? (FALCÃO, 2002, p. 117-118).

As cidades antípodas se comunicam pelos acontecimentos, pelas pessoas que passam por elas e pelo Vale da Perdição, o lugar que abre os meios que essas cidades compõem ao caos: “Todo mundo sabia que a estrada que ligava Desatino do Sul a Desatino do Norte era perigosa, passava-se pelo meio do mundo e pelo Vale da Perdição inclusive, e tal e coisa” (FALCÃO, 2002, p. 40). O espaço-ponte, capaz de materializar a transitoriedade, aproximando-se da ponte do poeta catalão contemporâneo Joan Brossa:

PONTE

Este é o caminho
Que serve para passar
Do poema anterior ao seguinte.

Como o poema de Brossa, o Vale da Perdição se define por interligar dois lugares, dois territórios, dois Desatinos. Não é um lugar onde se fica, mas por onde se passa, perdendo ou ganhando alguma coisa. Não por acaso, no Vale da Perdição ficava a ponte.

Assim que [Doravante e Equinócio] pisaram na ponte, sentiram que ela era meio bamba.
 Bem bamba, aliás.
 Nem assim Doravante vacilou.
 Com a sorte que ele tinha, não existia chuva que derrubasse ponte, confiou, porque não sabia ainda que havia perdido a sorte.
 Equinócio só não empacou porque foi mandado.
 - O que é isso Equinócio tá ficando medroso?
 Estava.
 Medrosíssimo.
 É óbvio.
 O vento noroeste soprava dali, o sudeste respondia daqui, os pingos pareciam feitos de chumbo, e a ponte balançava feito uma rede, para lá e para cá, para lá e para cá, para lá. Doravante se agarrou com toda a força nas cordas da ponte mas os troncos de madeira giravam, tremiam, se disjuntavam. A ponte oscilava de um lado para o outro como um pêndulo furioso, explicando melhor, como uma colher de pau batendo um bolo, explicando melhor ainda, como uma ponte frágil feita de cordas e troncos balançando de um lado para o outro debaixo de uma tempestade (FALCÃO, 2002, p. 62-63).

A ponte que liga Desatino do Sul a Desatino do Norte, passando pelo Vale da Perdição se define pelo estar, pelo ligar, mas em condições duvidosas, instáveis, pouco resistindo ao abismo, como pouco resistia a sorte de quem passava por ela.

O Vale da Perdição é o espaço do entre-lugar⁵⁰, do entre dois, entre dois meios.

Mas é justamente esse caos que transcodifica e que dá o ritmo entre os dois meios na narrativa.

O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo [...] É nesse entre-dois que o caos devém ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de devir ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, v. 4, p. 125).

Esses espaços-tempos movimentam a história, num constante ir e vir da narrativa, marcados por anacronias que acabam contribuindo para a construção do humor no romance.

Observando-se os títulos dos capítulos, essas retrospectões se tornam inicialmente “comuns”, mas se mostram, posteriormente, mais elaboradas, beirando o caos. Vejamos uma dessas situações:

⁵⁰ Entre-lugar é um conceito criado por Silviano Santiago, a partir de *Uma literatura nos trópicos*, publicado em 1979, compreendido como aquilo que trabalha, que vai agindo, criando outros matizes, surtindo e causando outros efeitos. O Entre-lugar se desloca e se difere, sempre entendido como um movimento de descontinuidade, deslocamento, deformação, diferença.

PASSADO REMOTO	PASSADO RECENTE	PRESENTE
		“Luna Clara, sexta-feira, no finalzinho da tarde” (FALCÃO, 2002, p. 7).
	“Apolo Onze na manhã daquele mesmo dia” (FALCÃO, 2002, p. 17).	
		“Luna Clara no caminho, antes da ponte” (FALCÃO, 2002, p. 29).
“Mais de treze anos antes” (FALCÃO, 2002, p. 33).		
		“Luna Clara e os cães na mesma estrada, mais de treze anos depois, em sentido contrário” (FALCÃO, 2002, p. 45).
	“Apolo Onze, o ladrão, o vento e a chuva no começo da manhã ainda” (FALCÃO, 2002, p. 49)	

Utilizando-se da técnica clássica *in media res* para iniciar a história de *Luna Clara e Apolo Onze*, ao apresentar a menina no momento presente - “Luna Clara, sexta-feira, no finalzinho da tarde” (FALCÃO, 2002, p. 7) – e mais próximo da ação principal, para depois remontar sua origem apenas no quarto capítulo - “Mais de treze anos antes” (FALCÃO, 2002, p. 33) – Adriana Falcão elabora dois capítulos intermediários a isso. Ao apresentar o menino, no segundo capítulo – “Apolo Onze na manhã daquele mesmo dia” (FALCÃO, 2002, p. 17) – num presente mais anterior (ou num passado mais recente), uma fuga da técnica clássica se realiza. A narrativa traz, então, um passado ramificado: um remoto e um recente.

Além dessa ramificação do passado, constata-se ainda que os títulos dos capítulos exigem mais que essa percepção da analepse. O tempo e sua anacronia vêm relacionados aos espaços da narrativa, que marcam os deslocamentos das personagens na história, como se pode verificar em “Luna Clara no caminho, antes da ponte” (FALCÃO, 2002, p. 29), no terceiro capítulo, “Luna Clara e os cães na mesma estrada, mais de treze anos depois, em sentido contrário” (FALCÃO, 2002, p. 45) e “Apolo Onze, o ladrão, o vento e a chuva no começo da manhã ainda” (FALCÃO, 2002, p. 49), no quinto e sexto capítulos respectivamente. O “sentido contrário” do quinto capítulo atrai uma atenção particular para o qual estaria se referindo. Seria

Norte ou Sul? E qual seria seu contrário? Os sentidos, as direções, os deslocamentos se alternam nos espaços-tempos de uma narrativa de histórias ramificadas.

Esse movimento de ida e vinda no tempo e nos espaços acaba confundindo o próprio narrador do romance. As histórias se misturam e se espalham em diferentes momentos e espaços de uma maneira tal que o narrador “perde” uma personagem, dando-se conta disso apenas no capítulo seguinte: “É mesmo. Cadê Aventura?” (FALCÃO, 2002, p. 199).

Esses espaços são constantemente atualizados em mapas que ilustram o romance à medida que a história se desenvolve, o tempo passa e as personagens constroem seus territórios. Esses mapas são elaborados por Pilhério, cuja espíritosidade vai além de seus comentários irônicos, suas observações sarcásticas ou engraçadas. Ele compõe através de mapas todo o espaço onde se desenrola a história de *Luna Clara e Apolo Onze*, utilizando-se de estratégias bastante inusitadas para a cartografia:

MAPA DA REGIÃO DE DESATINO

Pode-se ver perfeitamente um ponto em cima, um ponto embaixo e uma ponte no meio.

Da presença da ponte se conclui que por ali passava um rio, isso parece evidente.

Ao pé da ponte, com o auxílio de uma lupa, dá para ver uma casa. Constava, em alguns mapas, que era uma casa mal-assombrada. Nos mais antigos, em pergaminho, havia até uma inscrição: PERIGO!

Mal assombrada ou não, o fato é que a casa ficava exatamente no meio do mundo (vide seta), num lugar chamado Vale da Perdição.

O ponto de cima é Desatino do Norte.

O ponto de baixo é Desatino do Sul.

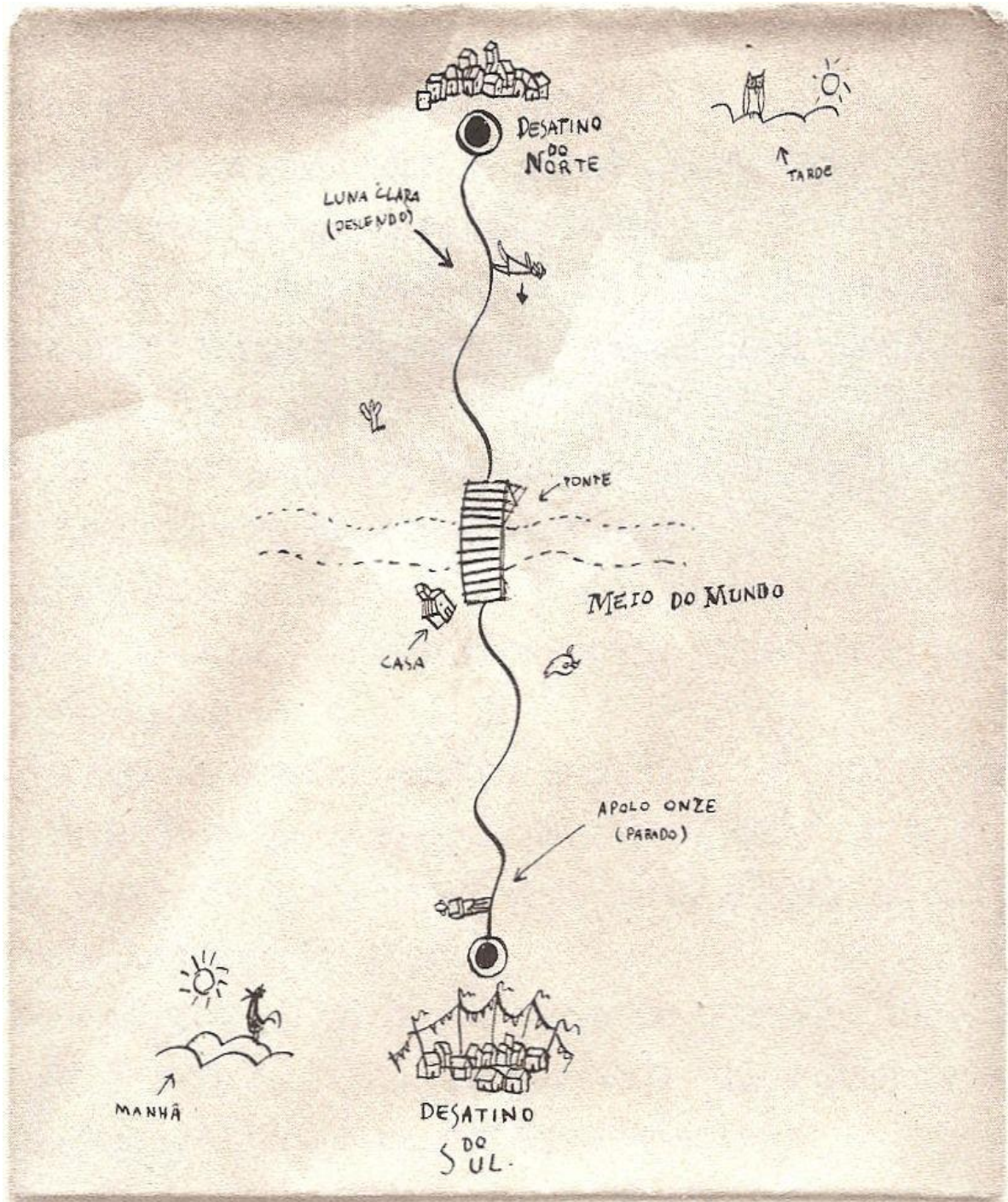
Ali em cima está Luna Clara, descendo.

Ali embaixo está Apolo Onze, parado.

Na história dele ainda é de manhã.

Na história dela já é de tarde.

O que acontece entre uma hora e outra, entre um ponto e outro, e depois de tudo, será coisa de uma das estranhas coincidências do destino, muito provavelmente (FALCÃO, 2002, p. 26-27).



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

Os mapas da cartografia convencional costumam apresentar seis elementos principais: título (revela o assunto do mapa), fonte (indica a origem dos dados apresentados e a data a qual se referem), orientação (mostra a rosa dos ventos ou um ícone que indique o norte), projeção (a distorção feita para adaptar a superfície esférica ao plano), escala cartográfica (relação entre o tamanho real do espaço e a redução feita para representá-lo) e legenda (decodificação dos símbolos usados).

Pilhério cria um modelo próprio para representar a região de Desatino. Do padrão cartográfico tradicional ele mantém apenas o título. Os demais elementos são esquecidos (neste mapa) ou reformulados (nesse e nos outros mapas). A legenda é, na verdade, uma quase narrativa dentro do enredo do romance. Ao invés de símbolos, ele usa setas com as respectivas informações: “ponte”, “casa”.

Observam-se a ironia e a graça que ele usa para explicar seu mapa: “Pode-se ver perfeitamente”; “isso parece evidente”; “com o auxílio de uma lupa”; “(vide seta)”.

A ponte é o desenho de uma ponte mesmo, sobre o rio, que figura pontilhado; as cidades aparecem com nomes, ao invés da rosa dos ventos, e detalhes de suas características, como os elementos festivos de Desatino do Sul.

A imagem reproduzida sugere uma espécie de *zoom* no mapa convencional, o que permitiria ver detalhes como Luna Clara descendo, Apolo Onze parado, o cacto e a caveira de boi. A coruja e o galo sugerem que as cidades são antipodais.

MAPA DO MUNDO

O Ponto de cima é Desatino do Norte.

O ponto de baixo é Desatino do Sul.

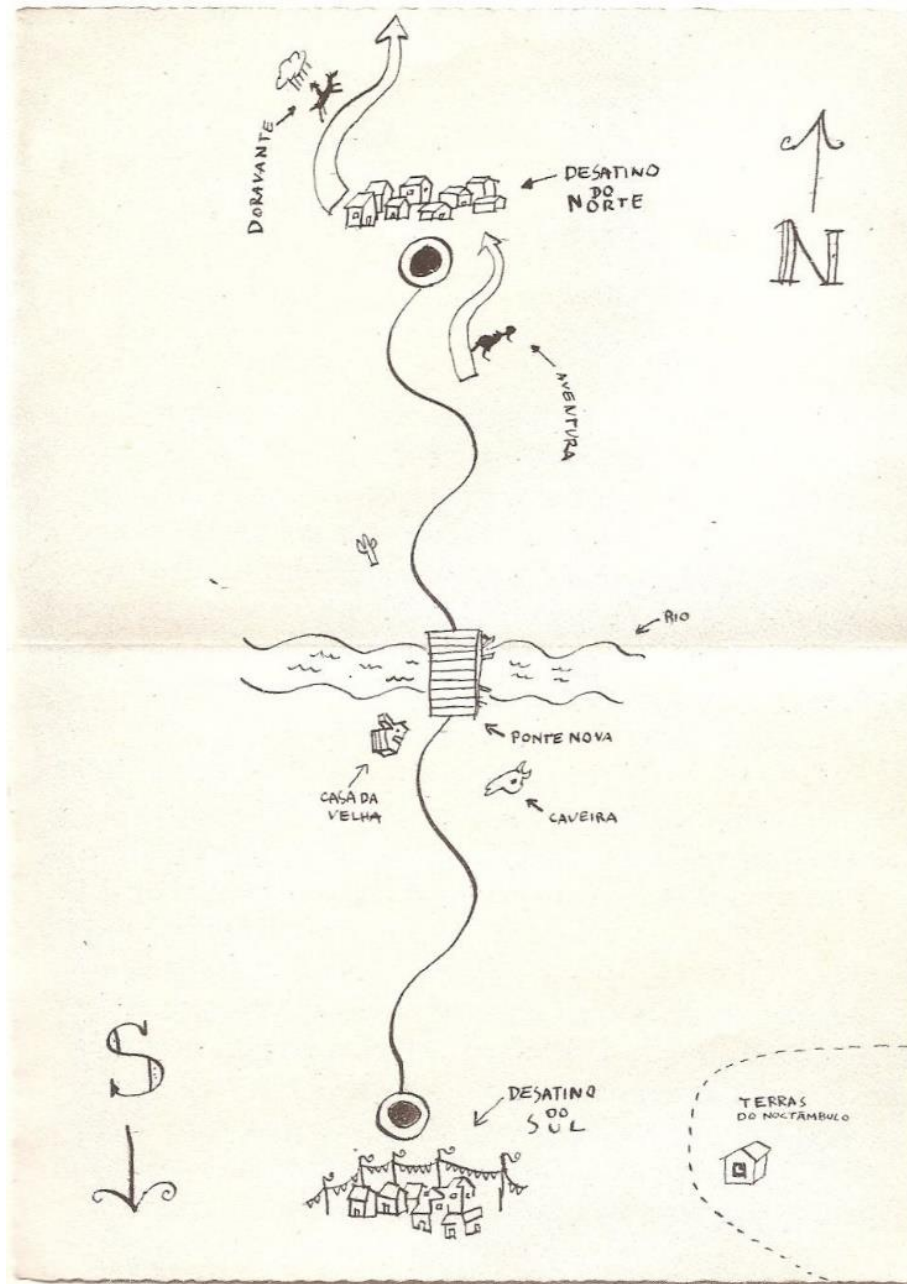
Em cima do ponto de cima é o Norte.

Embaixo do ponto de baixo é o Sul.

Doravante foi para cima.

Aventura veio de baixo.

Foi assim que eles se desencontraram pelo mundo (FALCÃO, 2002, p. 76-77).



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

Nesse segundo mapa, elaborado por Pilhério, pode-se verificar dois elementos da cartografia tradicional: o título e o ícone que substitui a rosa dos ventos, o símbolo do Norte. Porém, ainda assim ele acrescenta o inusitado: o símbolo do Sul. Assim, distanciando-se novamente do tradicional.

Observa-se que não se trata mais do mapa representativo apenas da região de Desatino, agora é do mundo, afinal estão incluídas as terras de Noctâmbulo.

A ponte está renovada, agora é “ponte nova”; o rio não é apenas um pontilhado, mas linhas curvas e identificado por seta; a casa foi especificada, é a “casa da velha”; as personagens

são agora Aventura e Doravante, que começa sua viagem pelo mundo com a chuva sobre sua cabeça. As cidades são identificadas como no primeiro mapa.

A legenda que antecede o mapa é redundante – “O Ponto de cima é Desatino do Norte. O ponto de baixo é Desatino do Sul. Em cima do ponto de cima é o Norte. Embaixo do ponto de baixo é o Sul”. Mas isso é o que a torna espirituosa, expressando o estilo de seu cartógrafo.

MAPA DA ATUAL SITUAÇÃO

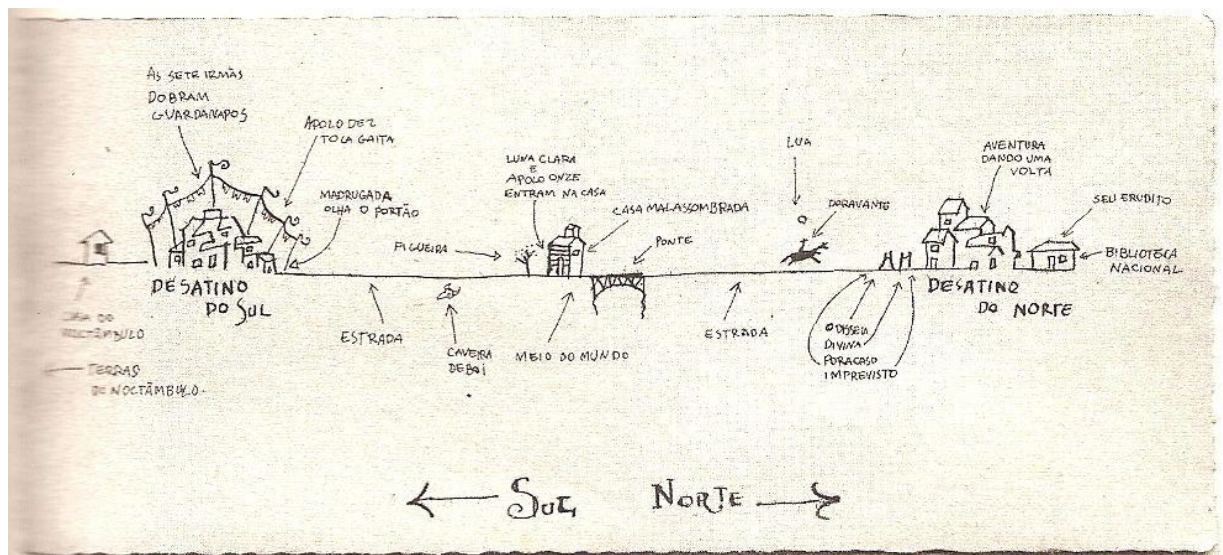
No começo da noite daquela sexta-feira dos ventos, a situação era a seguinte: Apolo Onze e Luna Clara, no meio do mundo, resolveram entrar na casa mal-assombrada para desvendar os mistérios do Vale da Perdição.

Em Desatino de Sul, a festa estava ótima. As sete irmãs dobravam os guardanapos de papel que ele não tinha dobrado naquele dia. Madrugada olhava disfarçadamente para o portão enquanto inventava uma sobremesa nova para o jantar. Apolo Dez tocava gaita. Engraçado como cada pessoa tem o seu jeito de enganar a saudade.

Em Desatino do Norte, Aventura dava um passeio pela cidade, Seu Erudito conversava com os amigos na biblioteca, Odisseia e Poracaso, Divina e Imprevisto se abraçavam.

Doravante estava chegando.

Vai logo, Doravante! Ninguém aguenta mais essa história (FALCÃO, 2002, p. 191).



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

Nesse mapa observamos o avanço da história. Quase tudo parece resolvido. A legendanarração nos conta resumidamente os fatos sucedidos até ali. As imagens do mapa estão agora vistas de um dos lados, não de cima como os anteriores. O enredo parece estar mais próximo de nós, pois o observamos da lateral das cidades. Novamente as palavras e setas indicativas substituem as cores ou os símbolos dos mapas tradicionais.

O tempo é determinado na legenda do mapa: “No começo da noite daquela sexta-feira dos ventos”. As ações das personagens também: “Apolo Onze e Luna Clara, no meio do mundo, resolveram entrar na casa mal-assombrada para desvendar os mistérios do Vale da Perdição”; “As sete irmãs de Apolo Onze dobravam os guardanapos de papel que ele não tinha dobrado naquele dia”; “Madrugada olhava disfarçadamente para o portão enquanto inventava uma sobremesa nova para o jantar”; “Apolo Dez tocava gaita”; “Aventura dava um passeio pela cidade, Seu Erudito conversava com os amigos na biblioteca, Odisseia e Poracaso, Divina e Imprevisto se abraçavam”; “Doravante estava chegando”.

Aparecem, ainda, comentários do cartógrafo: “Engraçado como cada pessoa tem o seu jeito de enganar a saudade” e “Vai logo, Doravante! Ninguém aguenta mais essa história”.

MAPA ATUALIZADÍSSIMO

Em Desatino do Sul, Leuconíquio planeja o fim da festa.

O meio do mundo, por ora, está bastante desanimado. (Note-se que está aparentemente vazio de gente.)

Na estrada entre o meio do mundo e Desatino do Sul, vemos a velha de azul, seus seis cães ferozes, e a metade da nuvem preta (chovendo meia chuva apenas.)

Apolo Onze vem, apressado, um pouco atrás deles. (Notem-se suas tranças balançando e seu coração batendo.)

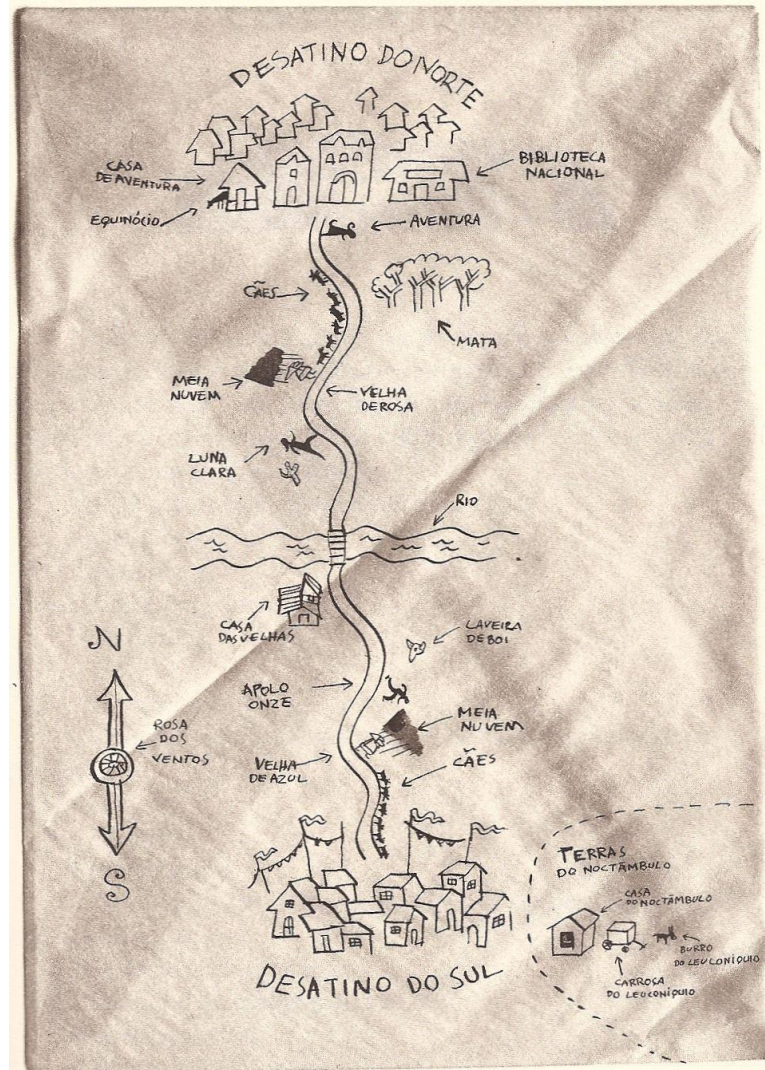
Na estrada entre o meio do mundo e Desatino do Norte, vemos a velha de rosa, seus seis cães ferozes, e a outra metade da chuva preta (chovendo o resto da chuva.)

Luna clara vem, apressada também, um pouco atrás. (Note-se que ela está correndo tanto que de vez em quando o chapéu cai no chão e ela precisa voltar para apanhá-lo.)

Na mesma estrada, em sentido contrário, de Desatino do Norte para o meio do mundo, lá vem Aventura, preocupada. (Note-se que ela está cheia de caraminholas na cabeça.)

Em Desatino do Norte (na biblioteca), Odisseia, Divina, Imprevisto, Poracaso e Seu Erudito continuam a discussão sobre o casamento.

Doravante (na casa de Aventura) comemora: “agoraeuentenditudo” (FALCÃO, 2002, p. 246-247).



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

Nesse mapa, a região de Desatino volta a ser vista de cima. Observa-se que no desenho é dado destaque às personagens: Equinócio, Aventura, velha de rosa, Luna Clara, Apolo Onze, velha de azul. As setas continuam servindo de indicadores. Aparece, agora, a rosa dos ventos, representada apenas pelos extremos Norte e Sul. As terras de Noctâmbulo são separadas das de Desatino, como se não fizessem parte da mesma região. Nelas aparecem, ainda, a indicação da casa de Noctâmbulo, do burro e da carroça de Leuconíquio.

Importante analisar a legenda-narração desse mapa. Ela traz comentários entre parênteses que acrescentam informações à narração feita, destacando-se detalhes impossíveis de serem verificados, como “(Note-se que está aparentemente vazio de gente.)”; “(Notem-se suas tranças balançando e seu coração batendo.)”; “(Note-se que ela está correndo tanto que de vez em quando o chapéu cai no chão e ela precisa voltar para apanhá-lo.)”; “(Note-se que ela está cheia de caraminholas na cabeça.)”.

Desatino do Norte tem como destaque a Biblioteca Nacional, enquanto Desatino do Sul tem sua festa que nunca acaba. A casa que fica no meio do mundo muda de nome a cada mapa: casa (primeiro mapa), casa da velha (segundo), casa mal assombrada (terceiro), casa das velhas (quarto e quinto mapas).

MAPA MAIS ATUALIZADO AINDA

Agora complicou.

Luna Clara vem do meio do mundo em direção a Desatino do Norte.

Doravante vem em sentido contrário pela mesma estrada.

Aventura está ziguezagueando feito louca pelo mato.

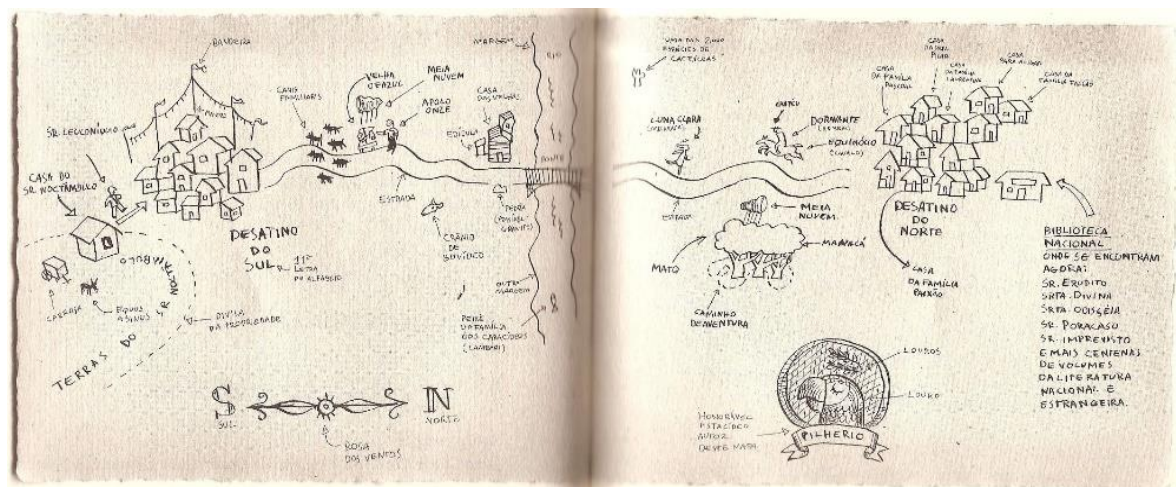
Em Desatino do Norte, Imprevisto e Poracaso já estão cansados de tanto versejar.

Em Desatino do Sul, Pilhério está forçosamente hospedado na casa de Noctâmbulo, morto de saudade da família. Leuconíquio se dirige para a festa com o intuito de exterminá-la.

Apolo Onze finalmente alcança a velha de azul e a chuva na estrada.

Os cães latem.

Então acontece uma desgraça (FALCÃO, 2002, p. 255-257).



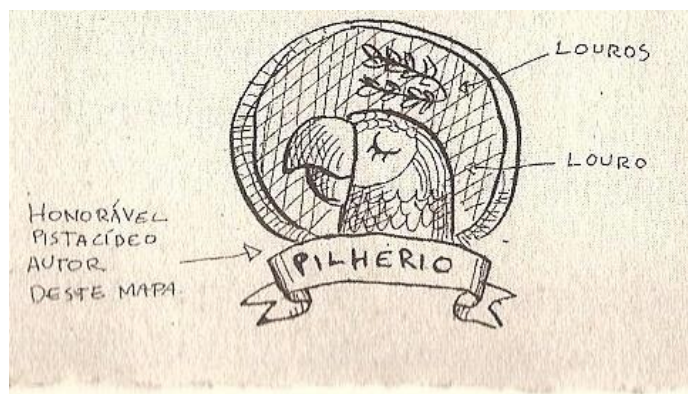
Luna Clara e Apolo Onze. Ilustrações de José Carlos Lollo. São Paulo: Moderna, 2002.

A legenda-narração não só conta o que se passa naquele momento, também o comenta: “Agora complicou”; “Aventura está ziguezagueando feito louca pelo mato”. O tom rápido da narrativa, marcado pelas frases curtas, sugere o suspense para que se descubra o que acontecerá na sequência, culminando com “Então acontece uma desgraça”.

Esse último mapa (que ocupa duas páginas no livro) parece ser o mais detalhado. Todas as personagens do enredo são, de alguma forma, indicadas na imagem. Os três lugares principais do enredo são ilustrados e identificados, assim como são indicadas as casas e suas respectivas famílias em Desatino do Norte.

Detalhes são indicados: “bandeira”; “mastro”; “carroça”; “estrada”; “margem”; “rio”; “ponte”; “mato”; “cavalo”; “homem”; “chapéu”; “meia nuvem”; “outra margem”; “menina”; “mato”. Além disso, Pilhério aproveita para esbanjar seus conhecimentos eruditos e científicos: “*equus asinus*”; “*canis familiaris*”; “crânio de bovídeo”; “edícula”; “pedra (provável granito)”; “peixe da família dos caracídeos (lambari)”; “uma das 2.000 espécies de cactáceas”; “manacá”.

Importa destacar que Pilhério não deixa de se orgulhar de suas capacidades. No final desse último mapa ele se apresenta: “Honorável psitacídeo autor deste mapa” e chega a dar “louros” a si mesmo, o honorável “louro” Pilhério.



O brasão - um símbolo criado pela tradição europeia medieval com a finalidade específica de identificar indivíduos, famílias, clãs, cidades, corporações, regiões e nações – costuma seguir os padrões da heráldica. Esse símbolo costumava ser oferecido aos grandes cavaleiros pela sua bravura e seus feitos honrosos, como uma maneira de homenagear suas famílias.

Pilhério cria um brasão para si mesmo, para homenagear seus próprios feitos, como a criação do mapa, por exemplo. Seu brasão é do tipo titular, representando uma só entidade merecedor de honras (ou louros): ele mesmo.

Um mapa é uma representação visual de uma ou de várias regiões. Uma necessidade humana de conhecer e representar seu espaço. Por isso mesmo, cada cartógrafo que recebe a tarefa de compor um mapa cria sua projeção cartográfica.

Segundo o geógrafo Wagner de Cerqueira e Francisco (2016), “a projeção cartográfica é definida como um traçado sistemático de linhas numa superfície plana, destinado à representação de paralelos de latitude e meridianos de longitude da Terra ou de parte dela, sendo a base para a construção dos mapas”.

Pilhério, assim como os cartógrafos, cria uma nova projeção cartográfica para representar a região de Desatino. Ao invés dos tradicionais modelos de projeção cartográfica – cilíndrica, cônica, plana ou Azimutal, Senoidal, Conforme ou de Mercator, de Peters, de Hölzel, de Robinson, Azimutal Equidistante Polar – ele cria o modelo de projeção cartográfica que chamaremos “Pilherial”, pois seu modelo não se aproxima de nenhum daqueles já consagrados e institucionalizados.

Essas informações incomuns é que dão o tom de humor aos mapas. Pilhério promove um deslocamento e uma modificação das referências do mundo por meio de mapas que estabelecem a quebra dos sentidos usuais, libertando a representação do lugar de um sentido convencional. Isso faz com que esses mapas deixem de ser entendidos como uma significância fechada, como são os mapas tradicionais que inscrevem um lugar a partir de uma perspectiva oficial, como nos diz Zygmunt Bauman, em *Globalização: as consequências humanas* (1999):

O objetivo esquivo da moderna guerra pelo espaço era a subordinação do espaço social a um e apenas um mapa oficialmente aprovado e apoiado pelo Estado — esforço conjugado com e apoiado pela desqualificação de todos os outros mapas ou interpretações alternativos de espaço, assim como com o desmantelamento ou desativamento de todas as instituições e esforços cartográficos além daqueles estabelecidos pelo Estado, licenciados ou financiados pelo Estado (BAUMAN, 1999, p. 37).

Ao contrário da batalha oficial pela manutenção e permanência dos mapas, Pilhério constrói mapas que traduzem uma geografia da errância, da perdição, por isso ainda que representem a ligação de um ponto norte a um ponto sul, eles aspiram a uma desterritorialização, configurando uma cartografia do nomadismo. Recorrendo a Rolnik, seria possível dizer do cartógrafo Pilhério: “absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. [...] Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas nem só teóricas” (ROLNIK, 2007, p. 65).

A obra de Adriana Falcão cria universos singulares, assim como são singulares os mapas que compõem o romance, os quais são marcados por ritornelos existenciais e, principalmente, ritornelos derrisórios. Nela estão suas experiências individuais e coletivas, suas escolhas e suas não-escolhas, sua terra e sua saída dela, movendo-se entre o lado que territorializa e o que desterritorializa, criando sempre novos agenciamentos, novas cartografias. Nesse sentido, o romance vai se desenvolvendo como um grande mapa, com indicações que territorializam e desterritorializam os leitores.

Deleuze e Guattari afirmam que “segundo o modelo legal, não paramos de nos reterritorializar num ponto de vista, num domínio, segundo um conjunto de relações constantes; mas segundo o modelo ambulante, é o processo de desterritorialização que constitui e estende o próprio território” (2012, vol. 5, p. 42). É assim que Adriana Falcão, ao desterritorializar os conhecimentos arbóreos, amplia seu território, utilizando-se de, cada vez mais, novos e distintos agenciamentos. E “cada vez que um agenciamento territorial é tomado num movimento que o desterritorializa (em condições ditas naturais ou, ao contrário, artificiais, diríamos que se desencadeia uma máquina” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 154).

Considerando-se que instâncias individuais e/ou coletivas capazes de emergir como território existencial autorreferencial, estando em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade, entendida aqui como subjetividade (GUATTARI, 2012), devem ser evocadas diferentes condições de produção para a efetivação dessa subjetividade, como:

[...] instâncias humanas intersubjetivas manifestadas pela linguagem e instâncias sugestivas ou identificatórias concernentes à etologia, interações institucionais de diferentes naturezas, dispositivos maquínicos, tais como aqueles que recorrem ao trabalho com computador, Universos de referência incorporais, tais como aqueles relativos à música e às artes plásticas... Essa parte não humana pré-pessoal da subjetividade é essencial já que é a partir dela que pode se desenvolver sua heterogênesse (GUATTARI, 2012, p. 20).

Adriana Falcão se posiciona em meio às relações de alteridade que mantém junto ao seu grupo social, usos familiares, costumes locais⁵¹ etc. Ao mesmo tempo, ela é capaz de coletivizar essa subjetividade, ao escrever junto com outros, como em antologias literárias, o que não significa que se torne exclusivamente social. Suas escolhas literárias podem estar em um lugar comum ao de outros escritores, tratar de uma mesma temática, utilizar-se de uma mesma figura de linguagem ou gênero literário, mas o faz de maneira singular, como afirma o cronista brasileiro Luis Fernando Veríssimo: “A prosa de Adriana tem sortilégio. A gente se encanta com ela no sentido de se deliciar mas também no sentido de cobra hipnotizada. De chegar ao fim e não saber bem o que nos aconteceu”⁵².

Não devemos nos esquecer de que Adriana chegou a trabalhar com publicidade, como redatora publicitária, com teatro e musicais, televisão e cinema, como roteirista e dialoguista⁵³,

⁵¹ “Quando posso escolher meus trabalhos, busco estar perto de algo que envolva o Nordeste. Me identifico muito com a região e adoro o Recife”, explica” Adriana Falcão em entrevista (RODRIGUES, 2013).

⁵² Disponível na quarta capa do romance *A Máquina* (2001).

⁵³ E como eu era a única mulher ali [refere-se à redação de um programa televisivo], descobri que o que mais gostava era o diálogo. E as pessoas entenderam isso, acharam legal, porque naquela época, no Brasil, a gente ainda

interagindo com instituições de diferentes naturezas, diferentes públicos, diferentes mídias e dispositivos maquínicos, retirando de cada experiência aquilo que convém à sua escritura, desenvolvendo, assim, a heterogênesse que acompanha sua escritura. Isso se dá porque, como afirma Guattari (2012, p. 20), “a subjetividade não é fabricada apenas através das fases psicogenéticas da psicanálise ou dos ‘matemas do Inconsciente’, mas também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas”. Desse modo, entendemos que o equilíbrio é encontrado na escritura da autora, o qual amplia sua singularização.

Tal singularização, vista pela ótica guattariana, demanda um complexo de relações intra e extra estética:

De uma maneira mais geral, dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização de subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, 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).

Considerando que estamos sempre diante de diferentes modos de cartografia do inconsciente, elaborado por diferentes sujeitos conforme seu próprio sistema de modalização da subjetividade, poderíamos distingui-los em função de sua percepção de uma determinada realidade.

Pode-se considerar, pois, que Adriana Falcão mantém um inconsciente esquizo em sua escritura. O inconsciente esquizo é aquele que, segundo Guattari (2012, p. 23),

superpõe múltiplos estratos de subjetivações, estratos heterogêneos, de extensão e de consistência maiores ou menores [...] liberado dos grilhões familialistas, mais voltado para práxis atuais do que para fixações e regressões em relação ao passado. Inconsciente de Fluxo e de máquinas abstratas, mais do que inconsciente de estrutura e de linguagem.

Adriana Falcão “ocupa” um território, desterritorializando outros e construindo um agenciamento ao criar seu modelo particular de escritura, sua singularidade, sua subjetividade, seu inconsciente esquizo mesmo junto a um grupo social. Ela promove, através de sua escritura, uma transferência de subjetivação entre ela (enquanto autora) e seu leitor, construindo um

_____ tinha uma dificuldade com diálogo e não tinha muito esse espaço. Ninguém nunca tinha dito “eu sou dialoguista”. Então, eu ocupei um espaço que era legal para as pessoas, para mim e que dá certo até hoje (RENESTO, 2012).

método cartográfico multicomponencial elaborado a partir de uma subjetividade originada de sua criatividade processual, ao mobilizar formações coletivas e/ou individuais, objetivas e/ou subjetivas dos devires humanos, históricos, literários...

A realidade é pensada na cartografia da autora a partir de outros dispositivos, os quais não são comumente apresentados pelos discursos científicos, valorizando mais aquilo encontrado nos interstícios e nos intervalos - os *intermezzi* – entendidos como criadores de realidade. O cartógrafo não pergunta de onde aquilo que o interessa veio, mas como pode compor com aquilo que encontrou, colocando-se como um criador de realidade, compondo na medida em que cartografa. O mais importante, pois, não é a conclusão, mas o processo de construção.

Esse método cartográfico utilizado pela autora desterritorializa o pessoal, o familiar e até o comunitário, memória e passado, coisas que sustentaram as obras literárias chamadas clássicas e impuseram a hegemonia dessas questões no estudo dessas obras. Na literatura de Adriana Falcão, como na contemporânea⁵⁴ de modo geral, há a ruptura desses modelos, os quais acabavam gerando paternalismo e um humanismo de elite.

E o humor na obra da autora faz sua inscrição desconstrutora a partir dessa singularidade. É marca dessa singularidade as imagens deformantes, bizarras, inusitadas, num riso que faz abalar qualquer fundamento, que questionam e interpelam as imagens colonizadas do outro, retirando-o dos construtos sociais e deslocando-o para o campo do *nonsense*, precedendo o bom senso e o senso comum, como diz Deleuze: “aí, a linguagem atinge sua mais alta potência com a paixão do paradoxo” (2011, p. 81). Nesse aspecto, alteridade da escritura de Adriana Falcão impõe a radicalidade ao ser apreendida em sua dimensão de criatividade processual ao romper com o já-dito.

“É a partir de uma tal ruptura que uma singularização existencial correlativa à gênese de novos coeficientes de liberdade tornar-se-á possível” (GUATTARI, 2012, p. 24). São, pois, essa ruptura e essa singularização que contribuem para a constituição de uma subjetividade criadora, a qual elabora um modo particular de enunciação estética e para a “construção” de ritornelos existenciais.

⁵⁴ A literatura contemporânea é aqui entendida como aquela que compreende em sua constituição a cultura pós-moderna, destacando-se algumas características: eliminação entre fronteiras de erudito e popular, forte presença da intertextualidade e da metalinguagem, bem como o ecletismo nas construções artísticas, para destacar algumas das características desse momento.

Na obra de Adriana Falcão, os ritornelos de delimitação de territórios existenciais são constituídos a partir do humor. Para Deleuze e Parnet⁵⁵,

O humor é a arte das conseqüências ou dos efeitos [...] O humor é atonal, absolutamente imperceptível, faz alguma coisa fluir. Está sempre no meio, a caminho. Nunca retrocede, está na superfície: os efeitos de superfície, o humor é uma arte dos acontecimentos puros. [...] O humor se reclama [...] de uma minoria, de um devir-minoritário: é ele quem faz uma língua gaguejar, que lhe impõe um uso menor ou constitui todo um bilinguismo na mesma língua [...] uma linguagem minoritária tornada ela própria criadora de acontecimentos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 82-83).

O humor na sua obra se constrói a partir de diferentes dispositivos que participam de sua cartografia literária. Ele coloca-se no meio, no *intermezzo*. Além disso, coloca-se entre a minoria, construindo possibilidades para um novo modo de escrita naquela considerada língua portuguesa, ao criar novos significados para as palavras, bem como novos usos para palavras já arquivadas.

A autora, ao trazer em um romance nomes próprios inspirados em obras literárias de estima universal – como *Odisseia da Paixão* e *Divina Comédia da Paixão* no romance *Luna Clara e Apolo Onze* – parece imitar autores clássicos – Homero e Dante Alighieri – mas logo se verifica que não há imitação alguma, pois esses nomes entram em uma composição diferente daquela obra clássica considerada:

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

Divina Comédia da Paixão foi o único bebê que riu, em vez de chorar, quando nasceu. Ela achava a vida tão engraçada que ria, ria, ria, ria, ria, ria, ria o tempo todo, principalmente quando alguém tropeçava (FALCÃO, 2002, p. 34).

A escritura de Adriana Falcão trilha novos caminhos estéticos, elaborada de modo a abandonar fórmulas e modelos passados, encontra uma maneira de traduzir com qualidade o espírito da época em que é produzida. As palavras renascem ou são reinventadas de modo a ocupar novas funções, construindo novas fronteiras, novos territórios para a significação,

⁵⁵ Claire Parnet é jornalista francesa e ex-aluna de Gilles Deleuze, com quem escreveu *Diálogos*, em 1977, no qual se lê trocas de ideias, no formato pergunta-resposta, a partir da contribuição dos dois autores, cada um em um bloco de discussão. Em 1988, a experiência foi renovada no documentário intitulado *L'Abécédaire de Deleuze*.

obrigando-nos a aprender a olhar o mundo que nos cerca de um modo diferente daquele a que estamos acostumados.

Ao fazer isso, consegue (re)criar universos referenciais singulares, marcados pelo cruzamento de modos heterogêneos de subjetivação. Isso se dá devido a uma ritornelização que dá garantias e destaca o *leitmotiv* que faz significar sua obra. Os componentes de sua escrita mantêm a heterogeneidade, mas são captados por um ritornelo capaz de ganhar um território existencial.

Para Guattari (2012), uma singularidade ou uma ruptura de um conteúdo semiótico pode originar novos focos de subjetivação, os quais possibilitariam “uma imensa complexificação da subjetividade, harmonias, polifonias, contrapontos, ritmos e orquestrações existenciais inéditos e inusitados” (GUATTARI, 2012, p. 30).

Adriana Falcão recompõe em sua obra universos de subjetivação, desterritorializando outros territórios do outro, criando com consistência sua escritura, a qual propõe comunicabilidade. Isso se dá porque a autora consegue incorporar em uma mesma escrita diferentes estéticas, combinando-as de modo inovador. Do mesmo modo, pode-se observar como compõe harmonias e polifonias ao trazer o clássico, os textos escritos no passado, relendo-os a partir de uma nova visão, com novos ritmos e contrapontos. Ao conceber assim sua escritura, ela (re)engendra diferentes universos de subjetivação, promovendo rupturas em tecidos já estruturados, elaborando uma catálise poético-existencial, como propõe Guattari:

Essa catálise poético-existencial, que encontraremos em operação no seio de discursividades escriturais, vocais, musicais ou plásticas, engaja quase sincronicamente a recristalização enunciativa do criador, do intérprete e do apreciador da obra de arte. Sua eficácia reside essencialmente em sua capacidade de promover rupturas ativas, processuais, no interior de tecidos significacionais e denotativos semioticamente estruturados, a partir dos quais ela colocará em funcionamento uma subjetividade da emergência (GUATTARI, 2012, p. 31).

Adriana Falcão, ao produzir sua obra em uma zona de enunciação já dada – a literatura brasileira contemporânea –, instala-se num foco diferente de autorreferenciação e de autoavaliação, desestabilizando as tramas dos modelos literários dominantes, a ordem do clássico, do canonizado, do arquivado, ao mesmo tempo que as ritorneliza, que as torna material para o trabalho de subjetivação. O que importa, segundo Guattari (2012, p. 31), “é o ímpeto rítmico mutante de uma temporalização capaz de fazer unir os componentes heterogêneos de um novo edifício existencial”. E esse ritmo encontramos em toda a obra da autora, uma vez que

está colocada em polifonia, em paralelo, utilizando-se de uma multiplicidade de sistemas de expressão.

A maneira como a autora lê a realidade que a cerca bem como os clássicos em sua obra não significa que tenha mais ou menos verdade ou realidade que a maneira como outros autores leem essas mesmas realidades e esses mesmos clássicos, pois, como afirmam Guattari e Rolnik (1996, p. 208), “todas essas leituras são absolutamente verdadeiras pois correspondem a uma semiotização de realidades igualmente heterogêneas”, capazes de fornecer novas ideias, verdadeiras notas estrangeiras àquelas, acrescentando novas imagens à literatura, constituindo um novo agenciamento.

Nesse estudo denominamos, com Deleuze e Guattari, como agenciamento “todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo – selecionados, organizados, estratificados – de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido é uma verdadeira invenção” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 5, p. 94). Agenciamento deve ser compreendido ainda como uma “noção mais ampla do que as de estrutura, sistema, forma etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 317).

Para Deleuze e Guattari (2012, vol. 5), todo agenciamento tem duas faces: maquínico e de enunciação, ao mesmo tempo. Eles darão a perceber o que se faz e o que se diz, estabelecendo uma nova relação ao criar enunciados ou expressões capazes de revelar transformações incorporais que serão atribuídas como propriedades aos corpos ou aos conteúdos.

Ainda para Guattari (2012, p. 38),

a função existencial dos agenciamentos de enunciação consiste na utilização de cadeias de discursividade para estabelecer um sistema de repetição, de insistência intensiva, polarizado entre um Território existencial territorializado e Universos incorporais desterritorializados – duas funções metapsicológicas que podemos qualificar de ontogenéticas.

Os Universos de valor referencial garantem consistência própria às máquinas de Expressão, mas são recusadas pelos ritornelos complexos, que negam a consistência singular dos primeiros. São os Territórios existenciais que asseguram o selo de autopoiese, a singularização e os diferentes modos de subjetivação.

O agenciamento maquínico – ou de enunciação – em Adriana Falcão pode ser definido por uma lista de afetos ativos e passivos criados desse agenciamento individuado do qual ela faz parte: vir de uma família que morou em diferentes lugares desde seu nascimento, ter nas

peças da família que estavam mais próximas aquelas espirituosas, divertidas, exageradas, criativas, como sua mãe e seu avô materno, ter aprendido sobre o céu e a lua com seu pai, ser criativa e inventiva, deixando em seus textos traços marcantes de um humor particular, jogar com a língua e com as diferentes linguagens – verbal, literária, cinematográfica - em seus textos. Essas características circulam e transformam-se no agenciamento.

Nas artes podemos encontrar diferentes meios de realização. “Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4, p. 125). Por transcodificação ou transdução compreendemos o modo pelo qual um meio serve de base a outro, ou se estabelece, se constitui ou desaparece no outro (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 4). Assim, os meios passam um no outro, comunicando-se, devendo ritmo.

No romance *Luna Clara e Apolo Onze*, a autora utiliza-se de diferentes meios da Arte na construção de sua narrativa, como as linguagens musical e cinematográfica transcodificadas na linguagem literária, como podemos verificar no excerto a seguir:

O pensamento de Aventura tinha muito o que pensar.

1 – Luna Clara.

2 – Uma urtiga.

3 – Doravante.

4 – Uma cobra.

5 – Uma nuvem preta lá na frente.

6 – Como pular as urtigas, as cobras e os ratos do mato, sem perder a nuvem de vista?

7 – Eu vou conseguir chegar lá.

8 – É claro que eu não vou conseguir.

9 – Um rato do mato.

10 – Vou sim.

- Aventuraventuraventuraventura...

11 – Será que eu estou ficando louca?

Em dó maior.

12 – Não estou não.

Era a voz de Doravante.

- Aventuraventuraventuraventura...

Mas não vinha do lado da chuva.

13 – Estou louca sim.

Vinha de onde, a voz?

De trás? Do nada? Da vontade? Da memória? Da imaginação? Em quantas ondas sonoras?

14 – Qual é a velocidade do som mesmo?

15 – Se eu correr, correr, correr, consigo ser mais veloz do que ele?

16 – Então pra que lado eu corro?

17 – Estou louca. Está provado.

- Aventuraventuraventuraventura...

18 – Não estou não.

Ela parou de correr.

(Câmera lenta.)
 Olhou para trás.
 (Fundo musical)
 Então viu Equinócio, Doravante e Luna Clara.
 19 – Estou louca sim.
 Estava.
 20 – Louca.
 Louca como qualquer pessoa estaria se reencontrasse o seu único amor depois de tantos anos, com o agravante do seu único amor estar acompanhado de sua única filha.
 (Fim da câmera lenta.) (FALCÃO, 2002, p. 279-280).

Aventura está no meio do mato, à procura de Luna Clara - que saiu correndo em busca da chuva - enfrentando todos os seus medos e os perigos que aquela mata pode lhe trazer, mas seu pensamento organiza-se de forma pausada e enumerada. No meio desses pensamentos há as falas do narrador que ampliam a percepção do leitor para a situação estranha pela qual Aventura passa naquele momento. Aliadas a isso, surgem ainda rubricas de uma cena de um filme ou de uma novela, com os detalhes da imagem capturada pela câmera – “(Câmera lenta.)”; “(Fim da câmera lenta.)” – e o som daquela cena – “Em dó maior.”; “(Fundo musical)”, compondo um roteiro⁵⁶ cinematográfico e técnico, ao mesmo tempo.

O roteiro cinematográfico é a forma escrita do audiovisual a ser produzido, um documento narrativo utilizado como indicação para espetáculos dessa natureza; costuma ser dividido em cenas numeradas que descrevem as personagens e os cenários, os diálogos – com as indicações para os atores quanto à entonação da voz e à atitude corporal – assim como o horário em que cada cena deve ser filmada – dia, noite, amanhecer, madrugada, por exemplo – e se a cena é interna (gravada em estúdio) ou externa (gravada ao ar livre). Já o roteiro técnico, produzido posteriormente ao cinematográfico, faz a indicação do posicionamento das câmeras, da iluminação e da sonoplastia.

O narrador do romance também traz um tom de graça, misturado a um certo tom de emoção e reencontro. A graça e mesmo o gracejo tem lugar cativo nas narrativas de Adriana Falcão, mesmo nos momentos mais emocionantes como o reencontro de um casal de apaixonados que não se veem há mais de doze anos.

Nesse momento da narrativa, assim como no modo como a narrativa é contada, a linguagem literária se abre à cinematográfica, criando um ritmo entre dois meios. Segundo Deleuze e Guattari (2012, vol. 4, p. 125), “há ritmo desde que haja passagem transcodificada

⁵⁶ Roteiro é o termo utilizado no Brasil; no português europeu é chamado de guião e em inglês utiliza-se *script* (forma reduzida de *manuscript*: manuscrito).

de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos”. Na narrativa de Adriana Falcão, o ritmo é conseguido exatamente pela transcodificação que ocorre entre as linguagens, fazendo perceber o movimento do enredo e das personagens entre dois entre-meios: os lugares – entre Desatino do Norte e Desatino do Sul – e os tempos – o Presente e mais de treze anos antes⁵⁷. Não à toa, a cena do romance acima transcrita se passa, conforme seu título, “No meio do mato”. No *meio* do espaço da cartografia criada pela história no romance.

Considerando-se que um meio efetivamente existe devido uma repetição periódica, esta não tem como produzir senão uma diferença, segundo Deleuze e Guattari (2012, vol. 4), pela qual passará a outro meio. É a diferença, não a repetição que a produz, que é rítmica.

A narrativa tradicional costuma trazer um enredo linear, organizado em início-meio-fim, ao passo que a contemporânea desloca esses lugares demarcados. No caso da narrativa, é a alteração da linearidade, propondo a diferença na organização do espaço-tempo que faz de sua produção uma obra marcada pela diferença. Nesse sentido, o que importa.

No mesmo romance, em outros momentos, a linguagem cinematográfica ocupa novo lugar, colocando-se nos títulos de alguns capítulos, como se pode perceber:

Em “O desencontro (parte 1)”, “O desencontro (parte 2)”, “Aventura na estrada 1”, “Aventura na estrada 2”, os títulos sugerem a sequência cinematográfica de três trabalhos artísticos conectados, mas oferecidos à apreciação do público separadamente, que compõem as trilógias⁵⁸. No entanto, no romance, essa “trilogia” seria composta apenas por dois momentos de mesmo nome, marcando uma diferença.

No título “Desculpem, Doravante e Aventura, mas esse beijo terá que ser interrompido ou a história não acaba”, percebemos uma indicação inovadora para um roteiro cinematográfico, indicando até que ponto a cena do beijo entre Doravante e Aventura deve acontecer, qual sua duração.

Em “Volta para Aventura e a família naquela noite alegre e triste”, “Corta para Leuconíquio, alguns quilômetros atrás”, “Corta para Doravante pelo mundo, mais na frente”,

⁵⁷ Na linguagem cinematográfica, esse recurso recebe o nome de montagem *invertida*: “montagens que alteram a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente dramática, saltando livremente do presente para o passado. Pode tratar-se de um único regresso ao passado, que ocupa praticamente todo o filme [...], ou de uma série de sequências de regresso ao passado que correspondem a outras tantas evocações da memória [...], ou ainda de uma mistura muito mais audaciosa de passado e presente” (MARTIN, 2005, p. 197).

⁵⁸ Na antiga Grécia, *trilogia* era o nome dado a um poema dramático composto de três tragédias que deviam ser representadas conjuntamente. O termo trilogia também pode ser usado para se referir a trabalho de literatura e em produções científicas, mas não para designar três pinturas, pois neste caso denomina-se tríptico.

“Volta para Leuconíquio e Pilhério atrás um pouco” temos o uso de termos próprios do cinema, como o *corte*.

O corte é definido no processo de filmagem como a interrupção da tomada que está sendo captada pela câmera; já no processo de montagem é entendida como a interrupção de uma tomada com a passagem imediata para outra imagem. Do ponto de vista do espectador do filme já pronto, o corte é a sensação de mudança de ponto de vista ocorrida quando, na projeção, o filme troca de plano (KONIGSBERG, 1987). Todo corte pressupõe a existência de dois planos, os quais se convencionou chamar Plano A (o que vem antes do corte) e Plano B (o que vem depois do corte).

De acordo com Marcel Martin, crítico e historiador francês de cinema, no livro *A linguagem cinematográfica* (2005), existem diferentes funções dadas ao movimento da câmera, conforme os cortes realizados, para realçar o ponto de vista da expressão fílmica. Entre aqueles destacados pelo autor, entendemos que o uso desse recurso por Adriana Falcão nos títulos dos capítulos criados no romance *Luna Clara e Apolo Onze* tem como objetivo principal “acentuar dramaticamente uma personagem [...] destinado a representar uma função importante no desenrolar da ação” (MARTIN, 2005, p. 56), recurso denominado *travelling*⁵⁹ na linguagem cinematográfica. No caso do trecho do romance, percebemos a acentuação da importância do reencontro de Aventura e Doravante, pais de Luna Clara, os quais vivem a ação de uma busca que dura mais de treze anos.

Entendemos, pois, que a linguagem cinematográfica é desterritorializada de seu lugar comum – sai do roteiro cinematográfico – para ocupar um outro – um romance –, diferente do que lhe foi convencionalizado.

No mesmo romance, a linguagem do jogo que também ocupa um novo lugar, nomeando, como ocorre à linguagem cinematográfica, alguns capítulos nos quais as personagens se movimentam conforme “O jogo das velhas”, o qual não se trata exatamente do conhecido Jogo da velha⁶⁰. Este, por sua vez, é usado pelas velhas, no romance, como chave de acesso à sua casa:

⁵⁹ *Travelling*: Diz-se do deslocamento da câmera; pode ser para frente (*in*), para trás (*out*), para cima, para baixo, para os lados ou combinado.

⁶⁰ O *jogo da velha* (como é mais conhecido no português brasileiro) ou *jogo do galo* ou *três em linha* é mais um passatempo do que um jogo. Muito popular, apresenta regras extremamente simples, que não trazem grandes dificuldades para seus jogadores, sendo facilmente aprendido. Sua origem é desconhecida, com indicações de que poderia ter sido iniciado no antigo Egito, onde foram encontrados tabuleiros esculpidos na rocha, que teriam mais de 3.500 anos. É o empate entre os jogadores que dá origem ao seu nome, pois, quando este ocorre, costuma-se dizer que deu velha.

Lá no meio do mundo, Luna Clara e Apolo Onze, de mãos dadas, se aproximaram da casa mal-assombrada.
 Não entenderam bem a falta de maçaneta ou fechadura na porta, muito menos o que estava desenhado nela: duas linhas horizontais e paralelas e duas paralelas verticais se cruzando.
 Quatro linhas.
 Nove espaços.
 Era o jogo-da-velha?
 É claro que era.
 [...]

 Deu velha.
 E imediatamente a porta se abriu com seu rangido (FALCÃO, 2002, p. 203-204).

O jogo da velha tem a particularidade de ser começado em qualquer ponto das nove casas construídas a partir de retas horizontais e verticais, paralelas entre si (um espaço delineado, estriado). Não há um centro fixo nem determinado para dar início ao jogo, assim como pode-se começar a marcação pelo O ou pelo X. As jogadas, por sua vez, iniciam linhas em diferentes direções – horizontais, verticais, diagonais – *de* e *para* diferentes pontos. O jogo da velha permite que o jogador se dirija *a partir de* e *para* diferentes pontos no tabuleiro.

Luna Clara e Apolo Onze pode ser lido como o jogo das velhas, a partir de diferentes pontos da narrativa, destacando-se uma intriga de cada vez, se assim o leitor desejar, ou “tudojuntodeumavez”, como se apresenta no livro. O enredo do romance se faz conforme o jogo das velhas aconteça.

O tabuleiro era um mapa do mundo.
 A casa (mal-assombrada?), uma pequena casinha por fora, era enorme por dentro.
 O mapa era tão grande que era do tamanho da casa.
 As cartas do jogo eram escritas pelas velhas e não eram cartas.
 Eram bilhetes.
 Estavam espalhados pelo mapa.
 Pregada na parede havia uma roleta amarela, redonda e gigante, como uma lua de perto.
 Luna Clara e Apolo Onze se aproximaram do tabuleiro azul da cor do mar com manchas da cor da terra e viram o mundo inteirinho.
 [...]

 Os bilhetes do jogo tinham sido escritos com as letras tremidas das velhas e estavam presos no mapa com tachinhas coloridas.
 Deviam ser delas para elas mesmas.
 Num lembrete espetado no topo do mundo estava escrito: “LEMBRAR O HOMEM DE INVENTAR A RODA.”
 Então foram aquelas duas! (FALCÃO, 2002, p. 204-205).

Pode-se supor que as velhas jogavam xadrez, se consideramos os movimentos das personagens nos títulos que remetem à ideia de jogo no romance: “Doravante avança três casas”, “Aventura recua uma casa”, “Doravante perde a vez”, “Quarta e última rodada”. No entanto, “o tabuleiro era um mapa do mundo” (FALCÃO, 2002, p. 204) e “pregada na parede havia uma roleta amarela, redonda e gigante, como uma lua de perto” (FALCÃO, 2002, p. 205). Talvez por isso, Luna Clara e Apolo Onze considerem o jogo das velhas como “o jogo mais fantástico e mais maluco que já tinham visto até aquela sexta-feira dos ventos” (FALCÃO, 2002, p. 204)

Considerando-se ser o xadrez o jogo que ocupa as velhas no romance, Doravante seria um Peão e Aventura a Dama, uma vez que o peão move-se sempre para frente e não pode retroceder, enquanto a dama pode se mover em todas as direções (vertical, horizontal e diagonal) por quantas casas quiser, desde que estas estejam livres. Doravante, como um peão do xadrez, só olha para frente, como seu próprio nome evidencia (“de agora em diante”; “em direção ao futuro”). Isso faz grande diferença em sua vida, como se pode ver:

[...] o barulho era tão grande que Doravante nem percebeu que a tempestade havia derrubado a ponte atrás dele, atrapalhando demais a sua vida.
 Seguiu em direção a Desatino do Norte.
 Olha que falta de sorte.
 Bastava ele ter olhado para trás e tudo teria sido diferente.
 Teria voltado para buscar Aventura a nado, se tivesse visto que tinha ficado ilhada do outro lado.
 Mas ele só olhava para frente.
 Que azar de Doravante (FALCÃO, 2002, p. 63).

Poder-se-ia pensar ainda o jogo das velhas como a trilha⁶¹, também conhecido como moinho ou marel. O objetivo do jogo é remover as peças inimigas até que restem no máximo duas. Cada vez que um jogador forma uma linha horizontal ou vertical com três de suas peças (o que vem a ser um “moinho”) sobre o tabuleiro, tem o direito de escolher uma peça inimiga para remover, desde que essa peça não faça parte de um moinho inimigo.

É esse o movimento que nos parece ser realizado pelas velhas do Vale da Perdição com as personagens do romance. O jogo inicia com o tabuleiro vazio. Os jogadores se alternam colocando peças sobre interseções vagas. Depois que todas as dezoito peças estejam colocadas,

⁶¹ *Trilha* ou *Moinho* é um tradicional e antigo jogo de tabuleiro, que geralmente acompanha jogos como damas, gamão, ludo e xadrez em coletâneas de jogos do tipo. O tabuleiro da trilha consiste em três quadrados concêntricos conectados entre si. par jogar, cada jogador escolhe uma cor e dispõe de nove peças, que são colocadas alternadamente nas posições de suas preferências (de forma semelhante à montagem inicial do Jogo da velha).

os jogadores movem peças por turnos. Um movimento consiste em deslizar uma peça ao longo de uma das linhas do tabuleiro para uma outra intersecção adjacente.

Uma situação ideal, que tipicamente resulta em vitória, é aquela em que se pode movimentar uma peça entre dois moinhos, removendo uma peça adversária a cada turno. Assim acontece às personagens do romance, ao se moverem entre os moinhos, realizam seus encontros e se encaminham ao final feliz da história.

Assim, compreendemos que a sucessão de situações vividas pelas personagens vem a ser postas por esse jogo das velhas, que manipulam o destino de todos no mundo, especialmente aqueles que vivem na região de Desatino. O próprio movimento das peças na trilha se aproxima do movimento da linguagem cartográfica que se evidencia no romance.

Para Deleuze e Guattari (2014, p. 151), “a enunciação literária mais individual é um caso particular de enunciação coletiva [...] que antecipa as condições coletivas de enunciação”. Desse modo, compreendemos, com esses filósofos, que o enunciado produzido por um artista/escritor em função de comunidade, mesmo que suas condições objetivas não estejam ainda determinadas fora dessa enunciação literária/artística. E essa enunciação transforma-se também no agenciamento. O que nos leva a considerar que o agenciamento não tem apenas duas faces, uma vez que é segmentário, estendendo-se sobre inúmeros e diferentes segmentos adjacentes ou se dividindo em novos segmentos que são, por sua vez, agenciamentos cuja segmentaridade pode ser dura ou flexível.

No romance em análise neste capítulo, a autora se utiliza de diferentes agenciamentos para a construção do enredo, diferentes linguagens e diferentes constructos.

Ainda segundo Deleuze e Guattari (2012, vol. 5), o agenciamento também se divide segundo linhas de desterritorialização bastante diversas. Algumas segmentam o agenciamento territorial em outros agenciamentos ou fazem-nos passar por outros, enquanto outras atuam diretamente na territorialidade do agenciamento; outras, ainda, abrem esses agenciamentos para máquinas abstratas e cósmicas.

Assim como a territorialidade do agenciamento tinha origem numa certa descodificação dos meios, também se prolonga necessariamente nestas linhas de desterritorialização. O território é tão inseparável da desterritorialização quanto o era o código em relação à descodificação. Segundo essas linhas, o agenciamento já não apresenta expressão nem conteúdo distintos, porém apenas matérias não formadas, forças e funções desestratificadas (DELEUZE; GUATTARI, 2012 vol. 5, p. 234).

A obra de Adriana Falcão, participa de distintos segmentos e de diferentes singularidades literárias, fazendo surgir um novo agenciamento na literatura brasileira contemporânea, tendo como força motriz o humor.

O humor, por sua vez, é já um agenciamento não tão facilmente assinalável, mas que permite ao artista/escritor marcar sua subjetividade em sua obra que é já a conexão do agenciamento literário.

Adriana Falcão, com sua obra, é já parte da literatura brasileira contemporânea, uma engrenagem da máquina social “Literatura Brasileira”. Mas, conforme Deleuze e Guattari (2014, p. 147), “a máquina não é social sem se desmontar em todos os elementos conexos, que fazem máquina por seu turno”. Assim, a autora constrói sua obra como uma máquina derrisória, uma máquina dentro da máquina, cujo enunciado e desejo fazem parte de diferentes agenciamentos, capazes de dar aos seus romances (e demais produções) o humor como motor e como objeto ilimitado.

3 SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: CARTOGRAFIA FICCIONAL, PERFORMANCE LITERÁRIA E O EMBRIAGANTE DIVERTIMENTO DA COSMOCOMICIDADE

Se consideramos que criação é aquilo que dá lugar ao novo, seja em processo de transformação ou de ruptura, não se ensina a criar.

Criar, no sentido estrito ou absoluto, seria produzir alguma coisa a partir de nada, ou antes, a partir de si mesmo [...] Num sentido mais amplo, fala-se de *criação* para qualquer produção que parece absolutamente nova e singular, ou na qual novidade e singularidade prevalecem sobre o simples processo técnico ou sobre a transformação de elementos preexistentes. Assim, fala-se de criação artística, porque nem os materiais utilizados (o mármore, as cores, as notas, a língua...) nem a regra ou procedimentos ordinários bastam para explicá-la. É uma obra sem precedente, sem modelo ou sem igual.

Não confundir a *criação* com a *descoberta*, que supõe um objeto preexistente, nem com a *invenção*, que outro teria podido levar a cabo. Cristovão Colombo descobriu a América, não a inventou nem criou (ela existia antes dele). Edison inventou a lâmpada incandescente: se tivesse morrido no parto, mesmo assim ela existiria hoje. Mas Beethoven criou suas sinfonias: elas não existiam antes dele nem podiam ser criadas por outro (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 132, grifos do autor).

Assim, ao pesquisar processos de criação, nos deparamos com o que caracteriza a criação, a problemática que a envolve e o que a torna possível. Nesse sentido, compreendemos a obra de Adriana Falcão enquanto criação literária porque sua escritura dá lugar ao novo, tanto em processo de transformação como de ruptura. Não se trata de um processo de domínio da técnica de escrever, mas da singularidade que essa técnica possui. Para usar as palavras de Conte-Sponville, “é uma obra sem precedentes, sem modelo ou sem igual”.

O que torna isso possível, como destacam Guattari e Rolnik (2013), são os fatores de resistência e os processos de diferenciação permanentes que constituem o que chamam de “revolução molecular”. Essa, por sua vez, compõe a contemporaneidade, que procura fugir da serialização das subjetividades ao mesmo tempo que tenta “produzir modos de subjetivação originais e singulares, processos de singularização subjetiva” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 54).

É nesse espaço contemporâneo que se insere a obra de Adriana Falcão, caracterizada especialmente por um processo de singularização automodelador. Conforme Guattari e Rolnik, esse processo ocorre desde que

[...] capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas [...] A partir do momento em que os grupos adquirem essa liberdade de viver seus processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar um mínimo de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante (GUATTARI; ROLIK, 2013, p. 55).

Na obra de Adriana Falcão, a captura dos elementos que compõem a situação em que se insere nos dá a perceber a aquisição da liberdade de que falam Guattari e Rolnik, a qual lhe possibilita uma efetiva criação literária. Não devemos confundir, todavia, criação com criatividade. Esta tem a ver com um potencial comum à espécie humana, enquanto aquela refere-se aos modos possíveis de se realizar o criado.

A criação não pode ser generalizada, pois não é possível determinar uma única definição para os processos que a caracterizam exatamente devido as diferenças que permite emergir. Ela combina e recombina diferentes fragmentos oriundos de apropriações que se faz da realidade, da vida cotidiana. Não é a criação, entretanto, sinônimo de espontaneidade, pois envolve a imaginação e a necessidade de utilizar o que se quer elaborar a partir dos recursos disponíveis para essa objetivação criadora.

A criação não permite generalizações. Cada uma possui seu contexto específico. Isso posto, observa-se que na escritura de Adriana Falcão foi adotada a postura do cartógrafo, não só para mapear um espaço, mas também para conversar com os processos que transfiguram as paisagens que compõem o romance *Sonho de uma noite de verão*, publicado em 2007, as quais compõem a cartografia ficcional de sua obra.

A cartografia nessa obra desencadeia um processo de desterritorialização no campo da literatura para inaugurar uma nova forma de produzir, um modo que envolve a criação, a arte literária, a(s) mitologia(s), a implicação da autora, a qual ocupa o lugar de cartógrafa.

O microcosmo *Sonho de uma noite de verão* é composto por uma diversidade de seres, divididos entre o Olimpo e a Terra.

O Olimpo:

A verdade é que Zeus e Hera vinham perdendo a autoridade, e o Olimpo, a velha morada dos deuses e heróis gregos, andava muito diferente nos últimos tempos. A grande época das odisseias, glórias e peripécias havia ficado para trás.

O apogeu dera lugar ao tédio.

Heróis, titãs, fadas, elfos, musas, fúrias, monstros, quimeras, centauros e minotauros, sem ter o que fazer, por que lutar, ou a quem salvar, estavam cada vez mais preguiçosos.

Espíritos errantes que há muito vagavam pela eternidade foram chegando, e, sem encontrar resistência alguma, se instalavam. Logo começaram a reclamar privilégios, exigir títulos de “deus disso” ou “deus daquilo”, e nunca se viu tanto deus para tão poucos devotos (FALCÃO, 2007, p. 8).

No romance, o Olimpo mais se aproxima do caos: “o estado primordial, primitivo do mundo [...] uma matéria que existia desde tempos imemoriais, sob uma forma vaga, indefinível, indescritível, na qual se confundiam os princípios de todos os seres particulares” (COMMELIN, S.d., p. 18). E assim o compreende a grande deusa do Olimpo: “– Dizem que no começo era o caos, mas caos, para mim, é isso aqui e agora – irritava-se Hera” (FALCÃO, 2007, p. 8).
Diferente do Olimpo compreendido pela Mitologia Grega:

[...] a abóbada celeste, às vezes velada de nuvens, às vezes resplandecente de azul, de fogos, e de luz, sustentará o palácio misterioso do senhor soberano, pai dos deuses, pai dos homens. Este palácio é o Olimpo ou o Empíreo. Da sua morada erguida no alto das regiões terrestres, nos extremos confins do éter, no espaço invisível, Júpiter preside as evoluções do mundo, observa os povos, provê as necessidades dos homens, assiste às suas rivalidades, toma parte nas suas discórdias, persegue e pune os culpados, vela pela proteção da inocência, – em resumo, se desempenha dos deveres, reúne-os no Olimpo, em sua corte e sob o seu cetro.
[...] Os poetas colocaram a morada de Júpiter e da maior parte dos deuses no cimo do Monte Olimpo, o mais alto da Grécia, às vezes perdido entre nuvens (COMMELIN, S.d., p. 28).

Este mundo, morada dos doze principais deuses do panteão grego, com suas paredes de cristal, compõe um dos territórios do romance, mas depende da existência de um outro: a Terra.

Nas ruas, como se fossem reais, reis, odaliscas, pierrôs, baianas, havaianas, euforia.
O mar, todo de um lado, limitava o avanço de gente, e servia ora para um banho refrescante, ora para esconder os corpos e deixar fora as cabeças.
[...]
Sem saber que o motivo de tamanha aglomeração de pessoas era o carnaval baiano, que naquele ano estava fervendo, evidentemente os visitantes deduziram que assim era a Terra: uma eterna folia. [...] Para quem estava acostumado à paz celestial, aquele lugar de delícias parecia ser o paraíso autêntico, muito mais animado do que o das escrituras, e, por isso mesmo, muito mais atraente.
[...]
As ruas eram enfeitadas com fitinhas coloridas, estandartes, geringonças e cartazes que continham símbolos, desenhos variados e palavras como “Brahma”, “Nokia” ou “Fiat”, que a princípio os espíritos julgaram ser nomes de deuses.
Soltos no vento, atendendo ao pedido de mães zelosas, anjos da guarda estavam especialmente atentos.
[...]

Ao se aproximar de uma pessoa qualquer, percebia-se logo a diferença desta para as outras.

As particularidades de cada um podiam ser identificadas pela cor da pele, formato dos olhos, tipo de cabelo, estatura, peso, nível de instrução, condição social ou formação cultural, fora algo que emanava de dentro, que alguns definiam como “luz própria” (FALCÃO, 2007, p. 25-28).

Nesse encontro, ou mesmo interdependência, não são só os lugares, mas os próprios seres que os habitam já não são mais os mesmos, compreendendo-se, pois, apenas os efeitos produzidos por esse encontro, no momento em que ocorrem, uma vez que só podem acontecer no *intermezzo*, entre uma e outra dobra.

No entanto, a existência dos seres que ocupam este último lugar, a Terra, é colocada em dúvida pelos habitantes atuais do Olimpo:

Deu na pesquisa:

29% dos espíritos acreditam na existência de gente do outro mundo.

52% duvidam.

11% desconhecem a expressão “gente do outro mundo”.

8% se abstiveram de opinar (FALCÃO, 2007, p. 7).

Ao que Zeus rebate:

Ao perceber a gravidade da situação, Zeus coçou a barba e bradou: “Cáspite!” Como pai dos deuses e dos homens, seu desejo era que os primeiros acreditassem nos segundos, os segundos acreditassem nos primeiros, e que fossem todos eles cultos, bem informados, lindos e inteligentes. Já estava conformado com o fato de existirem homens que não acreditavam em deuses, mas o contrário?

- Santa ignorância! Se gente não existisse, quem seriam os pedintes que vivem nos dando trabalho com suas intermináveis rezas? É saúde pra um, é emprego pra outro, é dinheiro para pagar dívida, é sorte na loteria, é promessa para passar na prova, é sol, é chuva, é namorada, é namorado, uma trabalhadeira desgraçada, e os bobocas nem para perceber isso?

[...]

E a ira de Zeus fez trovejar três vezes (FALCÃO, 2007, p. 9-10).

Assim como parece ser o caso de outros territórios ficcionais da literatura, o *Sonho de uma noite de verão* traz territórios cuja expressão da diferença se apresenta na diversidade de personagens: deuses e deusas, heróis, monstros, fadas, elfos, titãs, musas, fúrias, anjos e gente.

Essas diferentes personagens que povoam o romance, munidas por diferentes naturezas, nativas de diferentes territórios, compõem uma coletividade no território ficcional que ocupam, ao mesmo tempo que colaboram para a multiplicação das possibilidades de contato com outros mundos ficcionais ao longo do romance. Este, por sua vez, se realiza como uma viagem por

outros universos de significação, convocando um novo olhar sobre aqueles lugares e paisagens já conhecidos, criando uma nova relação entre esses mundos e os seres que o povoam, bem como novos acontecimentos, no sentido colocado por Nietzsche e Deleuze.

O acontecimento, segundo esses autores, corresponde ao inusitado absoluto, àquilo que inesperadamente se impõe sobre todas as outras formas e que transforma toda uma ecologia social e cognitiva dos modos de subjetivação e apreensão dos objetos/mundo. O acontecimento fala por si e rompe com todas as certezas e evidências do que nos parece mais sagrado. Neste sentido, o acontecimento rompe com a linearidade do tempo, funda um tempo outro no qual presente, passado e futuro coexistem. Desafia as lógicas cartesianas de progresso e evolução, e inventa outros caminhos nunca imaginados. É somente a favor do acontecimento, que se trabalha com a subjetivação, que se produz conhecimento, que se busca engendrar as formas mais criativas de vida (MAIRESSE, 2003, p. 261-262).

Essa rica e inusitada variedade de seres e lugares presente no microcosmo que compõe o *Sonho de uma noite de verão* fortalece a obra de Adriana Falcão como uma máquina derrisória de produção de relações, exercitando constantemente a abertura de suas forças para o Fora⁶², inventando caminhos ainda não imaginados, compondo diferentes linhas que se encaminham numa cartografia ficcional.

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

Adriana Falcão destitui o cânone de seu lugar sagrado ao escrever o *Sonho de uma noite de verão* entre o Olimpo e a Terra, rompe com a linearidade do tempo, fundando um outro tempo, no qual todos os outros coexistem, ao mesmo tempo em que marca *um momento* a partir do olhar sobre as relações humanas colocadas pelo romance, na construção de uma cartografia literária.

O termo “cartografia” utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre “territórios” e dar conta de um “espaço”. Assim, “Cartografia” é um termo que faz referência à ideia de “mapa”, contrapondo à topologia quantitativa, que categoriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no

⁶² O Fora é aqui compreendido como o traz Deleuze e Guattari (2012), como o deserto, o lugar da errância, o lugar do devir.

terreno percorrido e a implicação do sujeito percebido no mundo cartografado (KIRST et al., 2003, p. 92).

Ao construir uma escrita que compõe uma cartografia literária, a romancista cria espaços que possibilitam a interlocução entre diferentes territórios, culturas e arquivos, a partir dos quais o sacralizado, canonizado, é repensado no sentido de eterna recriação. Sua escritura “não se nutre do desejo de conservação de seu pensamento, mas do desejo de pensar” (KIRST, 2003, p. 97), de fugir. Fugir, conforme compreende Deleuze: “Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49).

A cartografia no *Sonho de uma noite de verão* começa a ser traçada a partir do momento em que se rompe com a clássica comédia na versão de William Shakespeare⁶³, escrita em meados dos anos 1590. Não se pode deixar de considerar que as especificidades de cada época e cultura, bem como as especificidades da linguagem nas quais cada criação se insere farão com que se diferenciem, marcando sua contemporaneidade.

Na versão do bardo inglês, a história contada pela peça se passa no palácio de Teseu, em Atenas e num bosque próximo à cidade, na Grécia dos tempos mitológicos. No romance brasileiro, são dois também os lugares onde se passa a história, mas esses separam homens e deuses: “No Olimpo” e “Na Terra”. A ligação entre eles se dá de uma maneira, no mínimo, inusitada. Um é ligado ao outro “Na doida”.

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).

NA DOIDA

A viagem foi rápida como são as viagens dos espíritos.

Um abrir e fechar de olhos sonolentos, um cantar de galo, um espreguiçar de gato, um não acabar mais de dor a um infeliz, uma equação – que continha até raiz quadrada – para um preciso resultado em anos-luz, a destruição de um universo descontínuo de uma hipótese quântica, o tempo de um apaixonar-se humano, que não encontra equivalência alguma na medida do desapaixonar-se, já que nem os deuses conseguiram ainda estabelecer princípio físico, matemático ou comportamental que obedeça ao obedecer dos desamores.

A opção de, ao invés de definir o exato ponto de chegada, “ir na doida”, criou grande suspense entre os viajantes e “onde diabos iremos cair?” foi a fase mais ouvida durante o percurso.

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

⁶³ Para efeitos de comparação utilizaremos a versão do *Sonho de uma noite de verão* traduzida e adaptada por Walcyr Carrasco, editado e publicado pela Global, em 2003.

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).

Essa ligação entre os dois lugares do romance se constitui pelo diálogo com outros diferentes lugares e entre-lugares, os quais emergem de diferentes experiências, agenciamentos, linhas e relações que fazem dessa cartografia singular e plural, única e coletiva, ao mesmo tempo.

A variedade de seres e de territórios são múltiplos no romance, assim como os tempos também o são:

De repente, as trombetas tocaram, e na linguagem das trombetas aquele toque queria dizer que se aproximava a hora da partida.

- Vocês têm um momento para ir e voltar. Mas não inventem de perder tempo por aí se não quiserem ser severamente punidos! – avisou Hera.

- Só um momento é muito pouco – reclamaram as fadas.

- É mais do que suficiente – explicou Puck.

Um momento aqui para nós

Vale quatro dias de gente.

(FALCÃO, 2007, p. 22).

Compreendemos no romance dois movimentos de tempo, a partir da leitura de Deleuze (2011): a de *Cronos* e a de *Aion*. “De acordo com Cronos, só o presente existe no tempo. Passado, presente e futuro não são três dimensões do tempo; só o presente preenche o tempo, o passado e o futuro são duas dimensões relativas ao presente no tempo” (DELEUZE, 2011, p. 167). É como se essas três dimensões compusessem um presente mais vasto, mais extenso, mais duradouro, capaz de absorver passado e futuro.

Os deuses do Olimpo, no romance, vivem o tempo de *Aion*: “O deus vive como presente o que é futuro ou passado para mim, que vivo sobre presentes mais limitados. Um encaixamento, um enrolamento de presentes relativos [...]” (DELEUZE, 2011, p. 167). O presente corresponde às misturas, “o maior presente, o presente divino, é a grande mistura, a unidade das causas corporais entre si. Ele mede a atividade do período cósmico em que tudo é simultâneo” (DELEUZE, 2011, p. 167). Mistura essa que, no romance, se traduz na fala de Puck: “Um momento aqui para nós/Vale quatro dias de gente” (FALCÃO, 2007, p. 22).

Esse presente marcado pelos deuses para os seres da Terra não é, de forma alguma, ilimitado. A deusa Hera determina, no romance, o limite que terão os investigadores para provar se gente existe: “Vocês têm um momento para ir e voltar” (FALCÃO, 2007, p. 22).

Segundo Aion, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado (DELEUZE, 2011, p. 169).

Aion é o tempo de Hera, no Olimpo, mas o tempo do mandado que faz aos seus súditos caçadores de gente na Terra está na esfera do *Cronos*. Um tempo regulado, finito. *Aion* é o não tempo, que é também tempo, imensurável. Tempo do para sempre.

A FÚRIA DE HERA

Bastou que o momento do prazo se extinguísse para Hera começar a dar escândalo lá no Olimpo.

- Atrasados! Incompetentes! Desqualificados! E, por favor, não me diga “calma, querida”.

- Mas eles podem ter tido algum contratempo!

- O senhor Zeus tem razão. Rodar o universo inteiro não é coisa assim tão simples – argumentou Pégaso. – Ainda mais atrás de incumbência tão difícil.

- Eles devem estar tendo muito trabalho, e trabalho dá um trabalho incrível – defendeu Hércules.

- Uma simples viagem pode virar uma *Ilíada* – Aquiles apoiou o colega.

- Provavelmente aconteceu algum imprevisto e eles logo estão chegando – Zeus tentou concluir.

- Se é que eles vão chegar.

- Quem teve a ideia de inventar cavalo falante devia ser torturado cruelmente.

- Desculpe, minha deusa. Foi uma mera suposição. – E Pégaso não disse mais nada.

Mas a hipótese levantada por ele ficou rodando no ar.

- Não é possível que...

- Sei não.

- Eu não boto a minha mão no fogo.

- Vai que eles encontraram gente, descobriram homens bonitos e...

- ... mulheres bonitas...

- ... e...

- Vocês não acham de verdade que eles teriam coragem de nos abandonar, acham?

Dionísio tentou ser delicado.

- Sexo, drogas e orgias. Sinceramente, dona Hera, qualquer um cairia em tentação.

- Não se preocupem. – Zeus levantou a mão direita, solenemente. – Juro que vou lá es os trago de volta.

Levou um safanão e ficou mudo.

- Essa história não vai acabar assim! – a deusa decretou com ira nos olhos (FALCÃO, 2007, p. 141-142).

Para Deleuze (2011, p. 168), “pertence ao presente delimitar, ser o limite ou a medida da ação dos corpos, ainda que fosse o maior dos corpos ou a unidade de todas as causas (Cosmos)”. A partir dessa afirmação podemos compreender o que explicaria a fúria de Hera. Àqueles que vivem o tempo do *Aion* cabe determinar como vivem aqueles do tempo do *Cronos*, especialmente por ser eles que governam o Cosmos. Como os deuses só conhecem o presente, seus momentos são muito breves, constantes e intensos.

Os seres da Terra, no romance, vivem outro tempo. O tempo do *Cronos*. Isso porque “Cronos é o movimento regulado dos presentes vastos e profundos” (DELEUZE, 2011, p. 168).

NA TERRA

Se olhares emitisse flechas, se veriam por aqui tantos arqueiros e tantos alvos que até se perderia a conta.

Para esta gente, deste lugar, o dia mais longo do ano não era o solstício de verão, que no hemisfério sul acontecia no final de dezembro, mas este tal dia que durava quatro dias, chamado “Carnaval”.

Eles começavam a festejar com alguma antecedência e todos só tinham olhos para flertar e só tinham cabeças para enlouquecer e só tinham pés para dançar e só tinham anseios.

[...]

Quando enfim amanhecia a quarta-feira desta única noite dividida em quatro datas, todos se divertiam com a quantidade de espantos.

[...]

Todo ano era isto.

Pensamentos ébrios. Visões estapafúrdias. Enredos imprudentes (FALCÃO, 2007, p. 25-26).

O Carnaval pode ser entendido aqui como o momento presente, pois é o que marca a existência da festa, mas composto, como se pode ler, por um antes – “eles começavam a festejar com alguma antecedência” - e um depois desse momento – “quando enfim amanhecia a quarta-feira desta única noite dividida em quatro datas, todos se divertiam com a quantidade de espantos”. Um tempo com presente, passado e futuro: o tempo de *Cronos*.

“Todo ano era isto” (FALCÃO, 2007, p. 26). Diferentemente, os exploradores descidos do Olimpo, onde só conheciam o presente, se espantam com esse tempo da Terra:

Foi então que Oberon abriu a porta e viu a rua deserta.

- Ué? Onde está a festa?

Os outros vieram conferir o que diabos acontecera.

- Onde está o povo?

- E os blocos?

- E os trios?

- E a música?

- E a folia?

- Onde está a alegria, rainha absoluta da Terra?
Seu Biu varria a calçada.
- O carnaval acabou, minha gente. Agora só no ano que vem. Aqui os dias passam, não lembram? Hoje é Quarta-feira de Cinzas, dia de nada. Amanhã a vida recomeça: emprego, casa, aluguel, prestação, decepção, fé, expectativa, tédio, esperança.
- Sim! – lembrou-se Puck. – O que vem a ser Carnaval?
- O período de festas profanas que acontecem por volta do mês de fevereiro e que, além das semanas carnavalescas, duram quatro dias.
- Apenas quatro?
- De sábado a terça-feira.
- E o resto do ano?
- Continua.
- Sem festa nenhuma?
- Ainda temos a Páscoa, o São João, o Natal e o réveillon. Fora uma ou outra micareta.
- Só isso?
- Por aqui tudo morre. Até mesmo o Carnaval (FALCÃO, 2007, p. 146-148).

O *Aion* é o “agora”, o “instante”. Como afirma Deleuze, (2011, p. 170), “não é mais o futuro e o passado que subvertem o presente existente, é o instante que perverte o presente em futuro e passado insistentes”. Diferente de *Cronos*, que é limitado e infinito, como o é o tempo determinado por Hera aos seu súditos, *Aion* é ilimitado, mas finito, como o instante. “Toda a linha do *Aion* é percorrida pelo Instante, que não para de se deslocar sobre ela e faz falta sempre em seu próprio lugar” (DELEUZE, 2011, p. 171).

O tempo em *Cronos* destaca a necessidade de nossa entrega e rendição, nos leva à admissão de nossa finitude, como o faz Seu Biu: “Por aqui tudo morre. Até mesmo o Carnaval”. “O que os homens captam como passado ou futuro, o deus o vive no seu eterno presente. O deus é Cronos: o presente divino é o círculo inteiro, enquanto que o passado e o futuro são dimensões relativas a tal ou tal segmento que deixa o resto fora dele” (DELEUZE, 2011, p. 153). Nele, a duração de nossas vidas é comparada a um vapor, que acaba em um instante. *Cronos* nos afirma que nada é apenas como percebermos - é muito mais. Dele não podemos fugir, o que também é expresso na fala de Seu Biu: “Aqui os dias passam, não lembram? Hoje é Quarta-feira de Cinzas, dia de nada. Amanhã a vida recomeça: emprego, casa, aluguel, prestação, decepção, fé, expectativa, tédio, esperança”.

Antes de seu uso na Filosofia, os termos *Aion* e *Cronos* foram utilizados na Mitologia Grega. *Aion* significava, originariamente, a vida, ou um período de existência de um ser. Mais tarde, dele derivou o termo latino *Aeon*, que significava um enorme período de tempo, uma eternidade, bem como Era (no sentido geológico) e Era (no sentido religioso). *Cronos*, por sua vez, era uma divindade grega.

Em grego, Saturno é designado pelo nome de Cronos, que quer dizer o Tempo. A alegoria é transparente nesta fábula de Saturno; este deus que devora os filhos é, diz Cícero, o Tempo, o Tempo que não sacia dos anos e que consome todos aqueles que passam (COMMELIN, S. d., p. 22).

A partir desse mito, *Cronos* era o nome atribuído ao que chamariam de “tempo dos homens”, conforme a teologia cristã, ou seja, o tempo que conhecemos como físico e/ou cronológico, e que segue uma ordem com início, meio e fim. Hoje, *cronos* é utilizado para definição do tempo cronológico e/ou físico dentro de um limite, referindo-se a dias, meses, anos, segundos, minutos, horas, calendário etc.

Como sabemos, o Carnaval é uma festividade do Cristianismo Ocidental que ocorre antes do período da Quaresma, que conforme a cronologia cristã acontece tipicamente no mês de Fevereiro ou Março, também conhecido como Tempo da Septuagésima, ou Pré-Quaresma, marcado pelo calendário, o qual é regido pelo *Cronos*. Historicamente, o Carnaval é associado às festas egípcias dedicadas à deusa Isis e ao boi Ápis, pode estar nos ritos agrários do período neolítico, aos bacanais dos gregos antigos, às *lupercais* ou saturnais romanas, entre outras manifestações em diferentes culturas.

Ao conhecer diferentes histórias de diferentes culturas das quais poderia ter-se originado o Carnaval conforme o conhecemos hoje, observamos que essa manifestação secular da cultura brasileira muito se aproxima daquelas realizadas durante o Império Romano. As saturnais, ou saturnálias, celebradas na Roma Antiga, eram festas dedicadas a Saturno:

Conta-se que Saturno, destronado por seu filho Júpiter, reduzido à condição de simples mortal, foi refugiar-se na Itália, no Lácio, onde reuniu os homens ferozes, esparsos nas montanhas, e lhes deu leis. O seu reinado foi a idade do ouro, sendo os seus pacíficos súditos governados com doçura. Foi restabelecida a igualdade das condições; nenhum homem servia a outro homem como criado; ninguém possuía coisa alguma exclusivamente para si; tudo era bem comum, como se todo mundo tivesse tido a mesma herança. Para lembrar esse tempos felizes, celebravam-se em Roma as Saturnais. Essas festas, cuja instituição remontava no passado muito além da fundação da cidade, consistiam sobretudo em representar a igualdade que primitivamente reinava entre os homens. Começavam as Saturnais no dia 16 de dezembro de cada ano; ao princípio só duravam um dia, mas ordenou o Imperador Augusto que durariam três; Calígula aumentou-lhes vinte e quatro horas (COMMELIN, S. d., p. 22).

O Carnaval opera sob o *Cronos*, seja no período das saturnais, seja na contemporaneidade, pois sua data é sempre determinada em função de outra celebração. Na Roma Antiga, rememorava o comando de Saturno sobre os homens a quem deu leis e direitos

iguais. Atualmente, celebra-se contando-se 47 dias antes da Páscoa, conforme as datas eclesiais.

No romance de Adriana Falcão, o Carnaval acontece em um instante, que corresponde aos quatro dias para os humanos, contados como apenas uma “noite de verão” e que para os deuses corresponde a um momento. O instante do Carnaval colabora, assim, para a construção do humor que esse nos dá a conhecer. Nessa narrativa, o instante, como o humor, “é a instância paradoxal ou o ponto aleatório, o não-senso de superfície e a quase-causa, puro momento de abstração cujo papel é [...] dividir e subdividir todo presente nos dois sentidos ao mesmo tempo, em passado-futuro, sobre a linha do Aion” (DELEUZE, 2011, p. 171).

O instante do romance, por sua vez, é do tempo do *Aion*, o presente mais estreito, mais instantâneo, mais pleno presente, constituindo o paradoxo que faz ressaltar o humor. Isso significa que a autora instaura o que afirma Deleuze sobre o humor: “ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não para de se adiantar e de se atrasar, de esperar e de relembrar” (DELEUZE, 2011, p. 153). Nesse sentido, ao compreender o romance como da ordem do *Aion*, implica compreender que o tempo não está subordinado ao acontecimento, o qual se atravessa na ordem linear estabelecida pelo *Cronos*, configurando uma nova dimensão à temporalidade. Trata-se da criação de um olhar diferente sobre uma obra que foi e é esculpida na duplicidade do tempo. Devemos considerar que, na escrita cartográfica, assim como na pesquisa de mesma natureza, “o tempo pulsa, pois se evidenciam os modos pelos quais os sujeitos percebem, experimentam e narram a passagem do tempo [...] [o qual] orienta-nos à desterritorialização/reterritorialização promovidas na performance sujeito-objeto [...]” (KIRST *et al.*, 2003, p. 99-100).

Se comparamos ao *Sonho de uma noite de verão* (2003), de Shakespeare, veremos que neste, toda a história se passa em apenas uma noite, como mostram os versos da canção final da peça:

CANÇÃO – A língua de ferro da meia-noite já contou as doze
Amantes, para a cama! É a hora mais agradável
Vamos dormir até a manhã estar alta
Porque nesta noite ficamos acordados até tarde
Esta farsa grotesca fez o tempo passar muito depressa
Amigos queridos, para a cama!
Haverá ocasião para celebrarmos solenemente
Novas noites e renovada alegria
(SHAKESPEARE, 2003, p. 73).

Isso mostra como o romance de Adriana Falcão conversa com a obra clássica, marcando sua contemporaneidade, ao trazer os deuses gregos e o Carnaval brasileiro para ampliar as linhas, os agenciamentos e o tempo que compõem sua obra.

O IMPIEDOSO TEMPO

Aqui na Terra, o dia já estava amanhecido quando a festa terminou e aquela era uma Quarta-feira de Cinzas parecida com qualquer outra.

Latas.

Vidros.

Lixo.

Lama.

Alívios.

Arrependimentos.

Glórias.

Gente caída por toda parte.

Os restos do carnaval tomavam conta das ruas.

[...]

Ônibus lotados de gente voltando para casa, fantasias tortas, maquiagens vencidas, vitórias cantadas, corações partidos, bocejos.

Pessoas mais felizes do que nunca.

Pessoas ainda mais tristes do que antes.

Carnaval tem isso de deixar saldo.

Mais um motivo para se esperar tanto pelo próximo.

Até os anjos da guarda já haviam dado por encerrado o longo expediente.

[...]

As Quartas-feiras de Cinzas carregam muita responsabilidade (FALCÃO, 2007, p. 144-146).

Assim, os seres do Olimpo passarem quatro dias na Terra, enquanto em seu lugar habitual trata-se de apenas um instante, não se explica por critérios científicos, mas a partir do conflito da obra. Esse tempo que compõe o romance se dá enquanto, usando as palavras de Deleuze (2011, p. 152), “uma obscura conformidade humorística: o Acontecimento”.

Não se fala, porém, de Acontecimento entendido como algo que acontece. “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 2011, p. 152). Ele é, segundo Deleuze (2011), aquilo que deve ser compreendido, querido, representado no que acontece. O humor liga-se a isso, conforme o mesmo filósofo: “O humor é inseparável de uma força seletiva: no que acontece (acidente) ele seleciona o acontecimento puro” (DELEUZE, 2011, p. 153).

Existe um plano que une esses seres que povoam o *Sonho de uma noite de verão*, o qual permite que haja trocas entre eles: a ficção. Gregos, celtas ou brasileiros, clássicos ou modernos, deuses, fadas, mitos ou humanos, todos são ficcionais e isso permite a sua possibilidade de

universalidade, fato destacado pelo próprio narrador do romance em mais de um momento, como se pode ler no seguinte trecho:

O imbróglio a que assistiram em seguida possivelmente foi traçado por algum inspirado autor de destinos, maluco que era, um tipo de encontros e desencontros bem característico do planeta Terra, dessas tramas que depois viram até comédias e podem ser representadas por quem quer que deseje comentar a estranha condição humana (FALCÃO, 2007, p. 41).

E ainda neste: “Há que se reconhecer que fosse lá quem estivesse tramando toda essa história, era portador de uma cabeça inventiva que não desperdiçava uma única oportunidade de fazer render conflito” (FALCÃO, 2007, p. 76).

Os seres que se encontram no *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão, possuem um traço comum que permite o compartilhamento do mesmo mapa existencial, são todos parte de uma mesma cartografia ficcional. E, segundo o narrador do romance, são feitos um à imagem do outro:

Era só escolher uma pessoa daquelas ao acaso e se colheria a prova pedida pelos deuses.
Ideias não faltavam.
[...]
Aí a missão complicava.
Os deuses, heróis e demais habitantes do Olimpo possuíam muitas qualidades (ou defeitos) equivalentes aos dos humanos, e, fosse lá quem tenha sido feito à imagem e semelhança de quem, as espécies se pareciam muitíssimo, ora por dentro, ora por fora.
Como encontrar algo que fosse essencial à condição de gente e representativo do planeta Terra, se – sapato, amor, arma, dor, ódio, piedade, ira, ciúme, lira, viola ou tambor – tudo isso os deuses também tinham, lá da maneira deles? (FALCÃO, 2007, p. 28-29).

O que vai ligar esses dois territórios é o poder exercido pela deusa Hera, “afinal, a principal vantagem de ser a grande deusa do Olimpo era mandar, o que lhe dava um prazer incrível” (FALCÃO, 2007, p. 80).

Quando não conseguia arranjar uma forma nobre de exercer o seu poder, Hera inventava qualquer pretexto para dar ordens. Se não tinha uma boa ideia para um mandado, encomendava uma pesquisa, só para manter os súditos ocupados. Mandava pesquisar todo tipo de besteira, desde “qual a quantidade de grãos de poeira cósmica no Universo?”, até “quem foi lá medir as Ursas para afirmar que a Maior é maior do que a Menor?”
Os assuntos foram se esgotando até que ela mandou essa:
- Gente presta?
- Como?

- É a próxima pesquisa, seu tonto. Quero saber o que os espíritos pensam dos homens.
 - O que os espíritos pensam de quem?
- (FALCÃO, 2007, p. 8-9).

Observa-se, porém, que a Hera do romance se difere daquela descrita pela Mitologia Grega por não se submeter às determinações de Zeus, pois nele é ela quem reina e, portanto, “decide” os desígnios de cada um nos espaços que o compõem. Os lugares de poder são, assim, invertidos, contribuindo para a performance literária que se realiza no romance. Uma performance que colabora para uma cartografia literária constituinte da máquina derrisória que é a obra de Adriana Falcão.

A cartografia, assim, pode ser pensada como “máquina” que tem incorporada a emergência, a finitude, a criação, a produção/destruição. Não está ligada, portanto, à vontade racional fixa, unívoca e representacional, mas ao inconsciente, que se estende por sobre tudo, para além da história que conhecemos em direção às origens do humano. O maquinário cartográfico se caracteriza não porque faz retornar o mundo em forma de ficção, mas porque o mundo recriado adentra o sujeito e pode modificá-lo, sobrevivendo na medida em que opera pontos de vista e “encorpa” subjetividades. Neste sentido, a cartografia se configura, como uma máquina de tipo exopoiético, pois produz mundos, redes de significações. Também pode ser considerada como máquina autopoiética, pois se produz através de uma dobra, ou seja, como efeito da subjetividade que registra o mundo. Desdobramentos e redobramentos, gerados pela pesquisa, podem aproximá-la de seu papel no engendramento das subjetividades (KIRST *et al.*, 2003, p. 99).

Desse modo, o cultivo das relações entre as diferentes personagens, os muitos outros que povoam o Olimpo e a Terra, mundos cujos territórios se avizinham, ampliam constantemente o *nonsense* e a construção do humor na narrativa.

O séquito de Titânia e Oberon tinha de provar que gente existia e como funcionava: “– Melhor obter uma boa história que, além de testemunhar que gente existe, sirva para documentar como é um bicho engraçado” (FALCÃO, 2007, p. 30). Utilizaremos o mesmo método em nossa análise. Escolhemos uma personagens cuja cartografia nos conta uma boa história e ainda fortalece nossa tese: Hérnia, filha de Egeu.

Considerando-se que a cartografia participa de um processo de territorialização ao mesmo tempo que desencadeia a desterritorialização, no sentido de inaugurar uma nova maneira de produzir conhecimento, o qual envolve a criação e a atuação do artista, compreendemos como referente a cartografia da personagem Hérnia no romance de Adriana Falcão. Essa cartografia traz linhas que nos levam a outras linhas, de outras personagens, a fim

de compreender como essas cartografias colaboram para a performance literária na obra da autora.

Como defende Graciela Ravetti (2011, p. 17), “o que distingue a performance de outros movimentos é, a princípio, sua interação entre o individual e o coletivo, com a clara tendência a mexer e revelar temas controversos em seus aspectos mais revoltantes e impalatáveis”. São temas como esses que a cartografia da personagem Hérnia nos leva a perceber no *Sonho de uma noite de verão*, os quais são destacados a partir da performance escrita da autora do romance.

Começamos por explorar o patriarcalismo. Hérnia é a personagem feminina que mais se destaca como vítima dessa instituição no romance, por ser filha única e o único “instrumento” que seu pai poderia “utilizar” para voltar ao poder. Hérnia é filha única, cujo casamento também é motivado pelos interesses de seu pai, do mesmo modo que ocorre na peça inglesa:

EGEU – Cheio de vergonha, venho queixar-me de minha filha Hérnia. Aproxime-se, Demétrio! (Demétrio se aproxima) Meu nobre senhor, este rapaz tem o meu consentimento para se casar com minha filha. Aproxime-se, Lisandro! (Lisandro se aproxima) Mas, meu bom duque, este outro enfeitou o coração dela! Sim, você, Lisandro, lhe fez poesias e sussurrou promessas de amor. Cantou versos ao luar sob sua janela! Apossou-se de suas fantasias, oferecendo-lhe anéis, bugigangas, ramalhetes, doces, que a fascinaram! Roubou o coração de minha filha. Transformou sua obediência, que é a mim devida, em teimosia férrea! Meu bom duque, tomei uma decisão. Aqui, na presença de Vossa Graça, eu peço: conceda-me o antigo privilégio de Atenas. Minha filha a mim pertence! Ou ela se casa com Demétrio, ou ela deve ser condenada à morte, como a lei prevê nesse caso! (SHAKESPEARE, 2003, p. 10).

Hérnia é a personagem que traz para o *Sonho de uma noite de verão* um tema recorrente na obra de Shakespeare: os relacionamentos familiares. E com esses, o patriarcalismo. Na peça, a questão se aproxima da tratada em *Romeu e Julieta*: o casamento desaprovado pela família e o poder do pai sobre a vida da filha. No caso de Hérnia, poderíamos destacar a ideia do casamento enquanto um negócio, amparados pela fala da própria personagem:

“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).

O nome Hérnia é colocado por alguns estudiosos⁶⁴ como derivado de Hermione, filha de Helena de Tróia, o que estabeleceria uma ligação com Helena, sua amiga e rival. Outra

⁶⁴ Referimo-nos especialmente às notas de Rafael Rafaelli, na versão bilíngue de *Sonho de uma noite de verão* que traduziu e publicou, em 2016, pela Ed. da UFSC.

leitura possível é seu nome derivar de Hermes, mensageiro de Zeus e deus “dos viajantes, dos negociantes e mesmo dos ladrões” (COMMELIN, S. d., p. 47). Esta última colocaria a personagem Hérnia no centro da negociação.

Não é diferente a negociação no romance homônimo:

Tudo começou quando um senhor e um rapaz se apresentaram na porta do camarote dos noivos e tiveram acesso permitido na hora.

Teseu recebeu os recém-chegados com alegria, em seguida compreendeu que a visita na realidade era uma consulta, mais que isso, uma reunião deliberativa, e escutou com atenção o que eles diziam.

O velho chamava-se Egeu e se dizia um homem com vocação para as letras, prova disso é que já havia sido membro do PAB, do PBC, do PCD, e aí por diante, até perder uma eleição pelo PFG e ter se afastado da política por algum tempo.

Naquele ano, com muita honra, voltara à ativa como presidente do PJJ, partido fundado por Teseu Avô e vinha investindo pesado na campanha.

- E não é que encontrei a teimosa da minha filha agarrada com aquele vereadorzinho safado do PMN? – reclamou para Teseu.

[...]

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?

- Penso que se trata de um problema de cúpula. Por isso tomei a liberdade de vir pedir a sua intervenção na bandalheira – concluiu Egeu.

- Vamos primeiro tentar resolver a questão pacificamente? Tragam o casalzinho aqui – Teseu dirigiu-se aos seguranças (FALCÃO, 2007, p. 41-43).

O narrador ridiculariza Egeu ao colocá-lo como reclamante de uma questão familiar ao presidente do partido a que pertencia naquele momento, bem como ironiza sua “vocação para as letras”, por ter feito parte de vários e diferentes partidos ao longo de sua vida política, o que realça sua volubilidade.

Percebemos, em ambos os trechos citados, diferentes relações de poder: poder do pai sobre a filha, poder sobre um partido político, poder sobre pessoas. Isso é um estímulo à performance uma vez que a luta contra esse poder indiscriminado ainda faz parte da paisagem contemporânea. Como afirma Ravetti, a performance

[...] focaliza seus esforços em dar forma artística ao mais trivial e banal da cotidianidade, demonstrando, pelas vias de fato, que todas as dimensões humanas estão implicadas em todos os movimentos, independente de sua aparente, ampla ou estreita abrangência, com o que significam as partículas supostamente mais insignificantes do ser humano e da vida em geral (RAVETTI, 2011, p. 19).

É isso que verificamos no vivido pela personagem Hérnia, seja no romance, seja na peça. Ela vive sob a dominação de um poder capaz de determinar suas vontades, suas escolhas, sua vida e sua morte.

O romance, no entanto, traz a questão patriarcal à discussão de maneira sutil, por trazer uma situação cômica – o pai que vai pedir a ajuda do presidente de seu partido para casar sua filha – , mas ao mesmo tempo implicada na questão humana, uma vez que a aparente banalidade da situação esconde o verdadeiro interesse da personagem: manter-se como dominador do outro. Ao colocar dessa forma a discussão do poder, a narrativa dá visibilidade a um público sem deixar de questionar a situação, fazendo isso através do humor.

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 dividisse com ela essa responsabilidade, a moça terminava sendo o único instrumento familiar que o pai poderia usar a seu favor em sua “luta pelos direitos do povo”, que era como ele chamava sua vontade de ganhar a eleição.

- 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. 41-42).

Com uma ironia sutil, as questões de motivações e interesses políticos, bem como aquelas que envolvem a alteridade, são discutidas no romance. O poder e os interesses de um pai sobre o destino de uma filha, as ações praticadas por essa filha, assim como seus direitos, aparecem em destaque nesse momento da narrativa. A naturalização desses poderes, interesses e ações é consensual entre os membros da sociedade que dela participam, mas questionadas pela performance no romance de Adriana Falcão.

Numa discussão digna de gente, cheia de certezas e enganos, estabeleceu-se a confusão.

O velho se atribuía a competência de arranjar o homem mais adequado para a filha.

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

Pretendia votar nulo.

Estava apaixonada.

E era dona de sua vida (FALCÃO, 2007, p. 43-44).

A performance, no romance, realiza-se aparentemente mediante um processo paródico, pois vem “desnaturalizar e desmascarar a ilusão da identidade e da certeza sobre a qual se assenta o regime de representação patriarcal” (RAVETTI, 2011, p. 27). No entanto, não é entendido aqui como uma paródia⁶⁵.

O romance de Adriana Falcão coloca-se como parte do que Ravetti (2011, p. 20) chama “performance cultural”:

A primeira condição da performance cultural é que ela é produto de um conhecimento consensual entre os membros da comunidade e se constitui como uma parcela de experiência que tem a ver com a memória coletiva, em permanente elaboração: trata-se de algo a ser preservado por indivíduos agrupados em comunidades e com consciência disso. Evidentemente, aquilo que se preserva de modo explícito acaba produzindo as subjetividades e o patrimônio imaterial do presente da comunidade, ao mesmo tempo que recompõe o passado. A performance cultural, como a performance *art*, só alcança existência quando passa pelo corpo dos participantes e dele extrai a força e as características que a singularizam, razão pela qual cada cultura exterioriza suas performances de modos muito diversos uns dos outros.

O *Sonho de uma noite de verão* de Adriana Falcão, nesse sentido, participa da performance cultural por compor com a peça de Shakespeare a memória coletiva da literatura produzida no Ocidente, uma vez que esta apresenta constante elaboração. É assim que surgem os clássicos, como nos diz Italo Calvino (1993, p. 10-11): “Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”.

Não podemos nos esquecer de que Wiliam Shakespeare, até meados de 1590, escreveu especialmente comédias, as quais eram influenciadas pelos modelos das peças romanas e italianas. Sua comédia *Sonho de uma noite de verão*, particularmente, remonta à trama tradicional da *Commedia dell'arte* italiana, que teve seu auge entre os séculos XV e XVIII: os *innamorati* (enamorados) querem se casar, mas alguma personagem junto a outra, que pode ser a personagem mais velha estão impedindo-os de fazê-lo; então, esses apaixonados precisam de uma ou mais personagens para ajudá-los a ficar juntos. Em geral termina tudo bem, com o

⁶⁵ “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 *intertextualidade das diferenças*” (SANT’ANNA, 2007, p. 28, grifo 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 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” (SANTOS, 2012).

casamento dos enamorados e lhes é dado o perdão por todas as confusões causadas. Há, no entanto, variações dessa história. É nesse contexto que podemos compreender a peça inglesa.

Hérnia e Lisandro se amam, pretendem se casar. Egeu, pai de Hérnia, e Demétrio, jovem nobre que pretende casar-se com Hérnia, por quem diz estar apaixonado, procuram impedir, o que faz a peça inglesa retomar a trama tradicional da comédia clássica italiana. Aliado a isso, o *Sonho de uma noite de verão* faz ressurgir personagens da Mitologia Grega, como é o caso de Teseu e Hipólita, o conto romântico latino Píramo e Tisbe, contado por Ovídio em sua *Metamorfoses* (8 d.C.), e *O asno de ouro* (Séc. II d.C.), romance latino de Lucius Apuleio.

Desse modo, reconhece-se também nessa peça de Shakespeare o que Ravetti denomina performance cultural, uma vez que seu autor traz a memória coletiva constantemente reelaborada, dando a esta uma produção singular, o que diferencia sua obra daqueles que o antecederam, pois dela se apropria e reescreve, assim como da obra dos que o sucederem, como acontece à de Adriana Falcão.

A preservação dessa literatura clássica, ao passar por diferentes olhares e, portanto, diferentes subjetividades, acaba por reescrever esse patrimônio, singularizando-o no presente ao mesmo tempo que o faz com o produzido no passado, compondo a chamada “performance escrita” de que trata Ravetti (2011, p. 20): “a performance escrita passa também pela idiosincrasia de um corpo, da mão que escreve, da agência que singulariza o texto que é também , sem dúvida, só legível a partir de uma cultura, de uma história, de um território”.

O romance de Adriana Falcão nos dá reconhecer a sua escritura e as singularidades que traz consigo exatamente por se legitimar na cultura brasileira, especialmente a partir do território que o humor ocupa em sua obra.

Conforme Ravetti (2011), os estudos da performance, pelo olhar antropológico, procuram recuperar e entender rituais, narrativas orais, mitologias, danças, representações teatrais e parateatrais, bem como festas populares e tradicionais, com o fim de perceber como os componentes performáticos dessas manifestações emergenciam experiências epistemológicas na cultura da qual participam. Assim, ao consignar essas ideias oriundas da antropologia, a performance conversa com diferentes ideais revolucionários; “movimentos reivindicatórios de todos os tipos passam a ser fundamentais na determinação do que é performance” (RAVETTI, 2011, p. 21).

Mas o aspecto mais determinante na expressão performática, para a pesquisadora argentina, é a responsabilidade que o *performer* assume ao colocar nela sua assinatura. Essa responsabilidade é assumida por Adriana Falcão em sua obra, uma vez que cria o que chamamos

aqui de *performer*-escritura, ao ultrapassar os limites da linguagem, da literatura e dos arquivos da cultura, ao misturá-los, recriá-los, desterritorializá-los.

A diversidade cultural e suas especificidades, mesmo nas mais ínfimas particularidades, são o embasamento das performances. São como a alteridade radical da vida metafísica ou sobrenatural, as invenções dos atores culturais, os conteúdos das literaturas escritas e orais, a memória espetacular e ritual, tudo reforça a dramaticidade social, o movimento humano em direção ao fortalecimento intelectual e artístico, a cultura encenada e os eventos de contato físico não mediatizado (RAVETTI, 2011, p. 21).

Desse modo, a *performer*-escritura impõe sua presença com tanta força que não pode deixar de ser vista como um estilo próprio daquele que a cria.

Apesar de não ter sido fácil arrancar Hérnia e Lisandro do meio do Olodum, a ordem foi cumprida fielmente. Poucos minutos depois o casal se apresentou no camarote – ele fantasiado de grego, ela descabelada (FALCÃO, 2007, p. 43).

Nada mais legítimo da cultura grega que os nomes Hérnia e Lisandro, assim como são legítimos o Bloco Olodum⁶⁶ e o Carnaval da Bahia. Esses elementos legitimamente brasileiros são percebidos em todo o romance. Começemos pelo Carnaval.

Não se está afirmando aqui que a festa do Carnaval aconteça apenas no Brasil, o que estaria incorreto⁶⁷. Procura-se destacar, apenas, o modo como essa festividade é comemorada no país e, particularmente, em Salvador, no estado da Bahia, a qual é ficcionalizada no romance. Apenas para fins de legitimação da impressão que causa naqueles que vêm de fora, vejamos o que nos dá a perceber uma visão estrangeira do Carnaval, nas palavras de Ruggero Jacobbi⁶⁸, em seu *Teatro no Brasil* (2012):

⁶⁶ O *Olodum* é um bloco afro do carnaval de Salvador, na Bahia, fundado em 1979; é também uma Organização Não Governamental – composta por banda, escola, bando de teatro e outras atividades integradoras - que desenvolve ações de combate à discriminação racial, estimula a autoestima e o orgulho dos afro-brasileiros no estado, bem como defende e luta por pessoas marginalizadas na sociedade brasileira.

⁶⁷ Podemos destacar o Carnaval do México, especialmente o que acontece na cidade de Mazatlan; em Aruba, o famoso *Aruba's Grand Lighting Parade*; o Equador, com suas tradições indígenas; o Canadá, com suas brincadeiras realizadas abaixo de zero grau; a famosa Veneza, com seus bailes de máscaras e fantasias; a Suíça, na cidade de Basileia, começando com o ritual “Morgestraich”, às 4h da manhã da segunda-feira que antecede a Quarta-Feira de Cinzas; na Colômbia, em Barranquilla, com mais de 200 anos de tradições carnavalescas, a qual foi considerada pela Unesco como uma Obra Mestra do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade, em 2003; a República Dominicana, com suas festas de rua e sua personagem mais famosa: o *Demônio Cojuelo de La Veja*; entre outros carnavais com suas tradições e particularidades.

⁶⁸ Ruggero Jaccobi (1920-1981) foi cenógrafo, diretor e crítico teatral, cineasta e professor ítalo-brasileiro que chegou ao Brasil após a Segunda Guerra Mundial, tornando-se um dos pioneiros do moderno teatro paulista. *Teatro no Brasil* foi publicado pela primeira vez em 1961, em Bolonha, Itália, sob o título *Teatro in Brasile*.

E depois há o carnaval, que explode seu ritmo pelas pernas de todos, sua canção no peito de todos. O estrangeiro que chega é cercado por uma onda de música, entusiasma-se e dificilmente entende, não consegue fazer distinções. Sente, apenas, que não se trata da monótona industrialização de um velho patrimônio popular [...] É um fenômeno mais alto e mais vasto, onde o público tem um peso decisivo e esmaga qualquer burocracia, qualquer propaganda, mandando e desmandando. [...] Palavras parecem um desperdício para explicar algo tão simples; mas o fato é que a aura fantástico-social do país é toda musical, o sentimento nacional estoura em fluxos de música (JACOBBI, 2012, p. 80-81).

Assim como Jacobbi, os espíritos olímpicos também têm sua visão do Carnaval:

O primeiro grande engano da história que se segue deveu-se à coincidência das datas e ao desconhecimento do calendário terrestre por parte dos espíritos. Sem saber que o motivo de tamanha aglomeração de pessoas era o carnaval baiano, que naquele ano estava fervendo, evidentemente os visitantes deduziram que assim era a Terra: uma eterna folia. Uns tocavam, uns cantavam, uns dançavam, muitos se agarravam, quase todos bebiam, e bebiam muito. Difícil era dizer se a anfitriã era a música, que inundava a cidade, ou se o desejo, que movia os corpos, era o dono da festa.

[...]

Ali embaixo, o povo era separado em grupos, uns menores, outros gigantes. Alguns eram destaques e pulavam no topo de carros cantantes que eram conhecidos como “trios elétricos”.

Muitos, numa procissão desvairada seguiam os tais trios.

Dos muitos que seguiam os trios, alguns usavam uma espécie de uniforme, chamado de abadá, que lhes dava direito a ficarem cercados por cordões de isolamento, protegidos, talvez de monstros perversos.

A grande maioria ficava fora das cercas.

Existiam ainda umas espécies de compartimentos menores, onde só podiam entrar uns poucos.

O nome desses lugarezinhos era camarote.

Em contrassenso às leis da matemática, era justo nos raros camarotes que a maior parte das pessoas almejava estar (FALCÃO, 2007, p. 26-28).

O Carnaval, no romance, colabora para ressaltar a inquietude que a performance causa, ao colocar-se no limite, no *intermezzo*, e, por isso, nos ajuda a levar além a percepção de determinadas questões que envolvem a temporalidade, tornando-se também sinalizadora de espaços (RAVETTI, 2011). Apesar de ser uma festa popular, o Carnaval traz uma divisão de espaços, conforme critérios econômicos.

O narrador, que sempre se coloca no romance com a visão de quem está na Terra pela primeira vez, como os espíritos olímpicos, narra com ironia o modo como a “maior festa popular do país” divide socialmente as pessoas que dela participam: “Ali embaixo, o povo era separado em grupos, uns menores, outros gigantes” (FALCÃO, 2007, p. 27).

Trios elétricos, blocos, camarotes e “Pipoca”: assim é dividida a festa do Carnaval no romance. “Alguns [do povo] eram destaques e pulavam no topo de carros cantantes que eram conhecido como trios elétricos” (FALCÃO, 2007, p. 27). Esses destaques são os artistas que animam a festa nos quatro dias de folia, cujo trabalho é levar a música aos foliões.

Já outros, “dos muitos que seguiam os trios, alguns usavam uma espécie de uniforme, chamado de abadá, que lhes dava direito a ficarem cercados por cordões de isolamento, protegidos, talvez de monstros perversos” (FALCÃO, 2007, p. 27-28). E acrescenta: “A grande maioria ficava fora das cercas” (FALCÃO, 2007, p. 28).

O abadá⁶⁹ é um termo utilizado na Bahia (e expandido a várias partes do Brasil) para denominar uma espécie de blusa ou bata larga usada pelos foliões de blocos carnavalescos para se reconhecerem como grupo. Esses foliões são protegidos por cordas e “cordeiros” para evitar que pessoas de fora, que não pagaram pelo abadá, se “misturem” aos pagantes. De modo ferino, o narrador descreve esse comportamento.

Não é diferente a descrição do camarote: “Existiam ainda umas espécies de compartimentos menores, onde só podiam entrar uns poucos. O nome desses lugarezinhas era camarote” (FALCÃO, 2007, p. 28).

O camarote se caracteriza por ser um local que acolhe, em geral, um público pequeno. O termo teve origem no teatro, onde designava, o que acontece até hoje, o espaço acima da plateia, separado do público geral, sendo assim percebido como especial e exclusivo. Com o passar dos anos, a ideia do camarote foi ampliada para diferentes eventos de lazer e entretenimento. Em geral, a ocupação de um camarote é feita por um público considerado VIP, com instalações mais confortáveis que aquelas destinadas ao restante do público. “Em contrassenso às leis da matemática, era justo nos raros camarotes que a maior parte das pessoas almejava estar” (FALCÃO, 2007, p. 28).

Segundo Thiago de Castro Oliveira, em seu estudo *Carnaval de Salvador: o processo de camarotização como desdobramento da arquitetura afro-elétrico-empresarial* (2015), os camarotes no Carnaval de Salvador apresentam três formatos básicos: um oficial, administrado pela prefeitura, que abriga as autoridades; os particulares que vendem ingressos; os particulares

⁶⁹ O *abadá* era a peça de vestuário, geralmente bata ou túnica branca, utilizada pelos mulçumanos que chegavam ao Brasil como escravos; também é chamada abadá a calça usada pelos capoeiristas. É uma palavra de origem *yorubá*, trazida pelos povos malês para a Bahia. No Carnaval o abadá surgiu em 1993, elaborado pelo designer e carnavalesco Pedrinho da Rocha, junto ao músico Durval Lelys, que lançaram um novo tipo de fantasia para substituir as antigas mortalhas. Em homenagem ao Mestre Sena, antigo capoeirista e amigo, o designer batizou a nova fantasia de *abadá* que logo virou sucesso em todo o Brasil e terminou por popularizar essa palavra. O *Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras* (2011), define o termo abadá apenas como “espécie de bata usada pelos foliões no carnaval, especialmente nos trios elétricos”.

que recebem apenas convidados especiais. “Em alguns casos, é comum a presença de camarotes dentro de camarotes (curraizinhos VIPs)” (OLIVEIRA, 2015, p. 54).

Essa camarotização de que trata Oliveira é evidenciada de forma sarcástica no início do romance:

O compartimentozinho deles [Teseu e Hipólita] se chamava “Camarote VIP”. Para se ingressar ali, era necessário usar uma pulseirinha amarela que servia como credencial, ou saber levar na conversa os guardiões que protegiam a entrada (FALCÃO, 2007, p. 34).

A mofa do narrador ao camarote se amplia mais à frente:

Em se tratando de transação particular, [Teseu] carregou os dois para um compartimento VIP dentro do compartimento VIP, área mais restrita do que a restrita, onde só se entrava com uma pulseirinha vermelha, em vez de amarela” (FALCÃO, 2007, p. 46).

Mas o tom ácido se efetiva próximo ao final da história:

- 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 cor de uma pulseira serve para determinar a importância de uma pessoa.

Os que ficam fora dos cordões de isolamento formam a Pipoca⁷⁰. Essa personagem do Carnaval de Salvador é bem caracterizada por Clímaco César Siqueira Dias em sua dissertação *Carnaval de Salvador: mercantilização e produção de espaços de segregação, exclusão e conflitos* (2002):

O Pipoca no carnaval de Salvador é aquele folião que não está vinculado a nenhum bloco, não usa fantasia, não obedece a nenhuma regra quanto ao tempo de permanência na rua ou à distância a ser percorrida. O pipoca, embora normalmente não esteja fantasiado, é um ser mutante no carnaval. Em determinados momentos ele pode ser espectador, em outros ele pode ser um folião. O pipoca preenche os espaços vazios, historicamente ele pulava atrás do trio, e é difícil situá-lo em um segmento social específico, embora majoritariamente seja oriundo das classes populares (DIAS, 2002, p. 115).

⁷⁰ Utilizamos aqui o termo Pipoca com dois significados que se complementam: A Pipoca é o espaço que fica fora das cordas que limitam a área dos foliões dos blocos; já O Pipoca é o folião que pula fora das cordas, nA Pipoca.

O Pipoca foi incorporado ao Carnaval de Salvador como um importante participante da festa, desde a década de 1950, com o surgimento dos trios elétricos, chegando a ser considerado uma das personagens protagonistas de tal evento, colocando-a como uma festa de massiva participação popular. O folião Pipoca é aquele que se desterritorializa e se reterritorializa ao circular livremente pela cidade, pelos espaços de festa, onde estão os trios e seus sons. Os camarotes foram tirando esse olhar antes dedicado ao folião Pipoca, demarcando espaços públicos, apropriando-se desses espaços, afastando deles o grupo que foi, por muito tempo, o principal segmento do Carnaval baiano, conforme observa Dias:

Ora, embora o Pipoca ocupe vários territórios no espaço do carnaval, que vão desde os lugares de descanso aos lugares de alimentação, é inegável que o território que dá significado ao Pipoca é o entorno do trio, sendo que a demarcação se dá pelo som. Até onde for audível um som de trio elétrico, este é o território do Pipoca. Ou sempre foi.

Não se pode, portanto, entender o pipoca sem a espacialidade do trio. Por isso, na medida em que a corda alcança o limite do som tanto na frente como atrás do trio, o Pipoca é desterritorializado no carnaval. Resta a ele pular em exíguos espaços nos passeios durante a passagem do trio, sendo frequentemente pressionado pelos cordeiros dos blocos, policiais, vendedores ambulantes que escapam da repressão, e pela violência que a própria compressão do espaço desencadeia (DIAS, 2002, p. 116).

A Pipoca, no Carnaval é composta por indivíduos que compõem o pessoal da galera, como no romance:

O PESSOAL DA GALERA

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. O assunto em pauta era artístico-financeiro.

Estava em votação se eles deveriam ou não participar do desfile de blocos promovido por Teseu. Com o dinheiro do prêmio, poderiam comprar novos instrumentos musicais, visto que os deles estavam caindo aos pedaços, defendiam Quina e Bicudo. Justinho, Sanfona e Fominha refutavam que, se os instrumentos deles estavam caindo aos pedaços, como conseguiriam arrebatar o prêmio? (FALCÃO, 2007, p. 55).

Pessoas que não são famosas, nem VIPs, nem autoridades, pessoas que estão fora do espaço restrito da exclusividade têm seu espaço, apesar de temporário, demarcado pela

“organização” do Carnaval no desfile de blocos promovido por Teseu. No romance, os blocos que desfilaram naquela noite trouxeram temas bem gregos, numa miscelânea de figuras do Olimpo e do Mundo Infernal, divindades alegóricas, lendas tessalianas e populares, como se vê: “A Balada do Centauro”, “O desvario das Bacantes Bêbadas quando Matam Orfeu em sua Fúria”, “As Nove Musas Lamentando a Morte do Saber, Falecido de Pobreza”, “Breve Cena de Tédio sobre Píramo e Tisbe, seu Amor”.

Esse misto de figuras gregas acaba por retirá-las de seu lugar determinado, criando novas intrigas e novas percepções. Chama-nos a atenção o tema “As Nove Musas Lamentando a Morte do Saber, Falecido de Pobreza”. Se pensarmos o tema pelas palavras que o compõem, junto às figuras gregas, poderíamos compreendê-lo como uma crítica à situação calamitosa da construção do saber que se vivencia no país, especialmente pelo lamento das Musas, as quais representam diferentes áreas da memória, logo, do saber.

O último bloco formado por Bobina, Quina, Bicudo, Fominha, Justinho e Sanfona, tem por título “Breve Cena de Tédio sobre Píramo e Tisbe, seu Amor”.

“- O bloco é conhecido?

- Uma rapaziada nova. Pessoal da periferia” (FALCÃO, 2007, p. 130).

O pessoal da galera faz parte de um grupo – “pessoal da periferia” – componentes daquele em que “a grande maioria ficava fora das cercas” (FALCÃO, 2007, p. 28). Enquanto Teseu, Hipólita, Egeu e seu séquito - “o séquito, neste caso, era formado por bajuladores do poderoso velho e do famoso casal, além de repórteres, fotógrafos e curiosos” (FALCÃO, 2007, p. 123) – fazem parte daquele grupo dos camarotes – “nos raros camarotes que a maior parte das pessoas almejava estar” (FALCÃO, 2007, p. 28).

As pessoas da Terra, no romance, são separadas pelo espaço que ocupam: camarotes VIP ou a galera. A “maior festa popular do mundo” é destaque no romance de Adriana Falcão, olhada pelo viés da ironia.

Uma ironia a que Deleuze chamaria romântica, colocando aquele que fala como pessoa, uma unidade sintética, finita, e não mais como indivíduo, uma identidade analítica. Dessa forma, transforma-se a Ideia e o modelo de linguagem. “A posição da pessoa como classe ilimitada e, no entanto, de um só membro (Eu), tal é a ironia romântica” (DELEUZE, 2011, p. 141).

Assim, a Ideia universal e a particularidade sensível tornam-se possibilidades da própria pessoa, deixando de ser dois extremos da individualidade. Essas possibilidades continuam a repartição em originárias e em derivadas. A primeira designa as características da pessoa para os mundos possíveis; a segunda, as variações do indivíduo quando passa a existir nesses

diferentes mundos. “O indivíduo pronunciava o discurso clássico, a pessoa, o discurso romântico (DELEUZE, 2011, p. 142).

Mas invertendo esses dois discursos vem o tom trágico, carregado de uma dupla potência: a dos elementos fonéticos explodidos, que ameaça e inverte de dentro o discurso clássico, e a dos valores tônicos inarticulados, que ameaça e inverte o discurso romântico. Assim, a ironia ocorre através daquilo que se diz, bem como do que se dá a entender.

A performance, no romance, traz a ironia romântica, conforme a compreende Deleuze (2011) e sua linguagem esotérica, “que representa em cada caso a subversão, pelo fundo, da linguagem ideal e da dissolução daquele que detém a linguagem real” (DELEUZE, 2011, p. 142). Nesse sentido, podemos afirmar, com Ravetti, que

A performance funciona como um dispositivo contra os processos da brutal individualização dessa etapa do capitalismo em que as pessoas, privadas de vida comunitária, parecem cominadas a viver em singularidades multiplicadas até comporem a massa e a multidão, descrente de serem partícipes do intelecto geral (RAVETTI, 2011, p. 29).

Ao evidenciar os diferentes territórios que compõem o Carnaval de Salvador a partir de uma *performer*-escritura, Adriana Falcão revira o lugar comum das relações humanas, questionando-o, levando-nos a também questioná-lo, criando um espaço onde se pode vislumbrar e se pensar diferentes situações, comportamentos sociais e a expressão de uma experiência, mantendo sempre um olhar jocoso.

A performance, como expressão de uma experiência, ocupa e cria espaços e ajuda a vislumbrar a grandeza dos corpos no lugar; define, assim, o que não pode se separar, salvo por uma operação teórica que busca seus alicerces na discriminação ou em alguma metafísica tresnoitada (RAVETTI, 2011, p. 29).

No Carnaval do *Sonho de uma noite de verão* podemos perceber, além da festa e seus marcos territoriais, a espetacularização da vida particular de personalidades de grupos mediáticos:

VERY IMPORTANTE PEOPLE

O par escolhido, Teseu e Hipólita, parecia servir de modelo ao todo, tanto é que todos os outros pares, ao que se percebia, gostariam de ser como aquele. [...]

O casal trocava carinhos, como convém aos noivos.

Mas em vez de fazerem isso no escuro, para ficarem mais à vontade, acontecia o inverso. A cada gesto dos dois, *flashes* de luzes espocavam.

Os carinhos trocados ali podiam ser de toda qualidade, incluindo brações, pernas e palavras (FALCÃO, 2007, p. 34).

O espaço público e a festa popular são aproveitados por Teseu e Hipólita como um lugar propício para se comunicar com os cidadãos do lugar, uma vez que o que buscavam naquele momento era promoção mediática:

Realmente, o principal assunto nas ruas (tirando-se os gemidos de amor, as lamúrias e um estribilho, que não fazia muito sentido, de uma música que tocava incessantemente), era “o casamento de Hipólita e Teseu”. Os dois haviam se conhecido há 17 dias, caíram de amores, e resolveram celebrar a bendita união na noite da terça-feira de carnaval (FALCÃO, 2007, p. 37-38).

Como observa Ravetti (2011) sobre as circunstâncias em que pode se dar a performance, poderíamos considerar que essa também pode ser pensada no caso do noivado entre Hipólita e Teseu, uma vez que esse envolvimento é espetacularizado, levando o privado a espaços públicos.

Nesse particular, poderia se denominar performance a qualquer tipo de dramatização e espetacularização, como as que encenam as ditaduras, os governos autoritários, as elites, o mundo do espetáculo no circo mediático das grandes personalidades, a moda, os esportes e tudo aquilo que alimenta a indústria cultural na sua pior faceta. Mas, se assim fosse, então não responderia a uma das condições mais relevantes da noção: a condição de contestatária, o vínculo com as revoluções e os movimentos reivindicatórios do século (RAVETTI, 2011, p. 22).

No romance, a espetacularização do casamento entre Hipólita e Teseu aparece justamente para criticar tal comportamento, bem como para refletir sobre ele.

Havia quem especulasse que aquilo tudo era autopromoção, politicagem ou marketing das empresas da família de Teseu, que, para se manter na mídia, lançava três eventos simultâneos:

- 1 – Um concurso de blocos com gordo prêmio em dinheiro para o vencedor.
- 2 – A inauguração de uma megacasa noturna, onde seria festejado o casamento.
- 3 – A festa do casamento em si que, provavelmente, sairia com destaque em todas as colunas sociais.

Havia quem acreditasse no ardor daquela paixão: “Eles vão ser felizes para sempre.”

Havia que duvidasse: “Mês que vem ele está com outra.”

Havia até gente que colecionava autógrafos da ex-futura famosa atriz e do futuro senador, numa carinhosa demonstração de admiração, ou em explícita tietagem⁷¹ (FALCÃO, 2007, p. 38).

Notadamente, a fala do narrador explicita críticas sobre o comportamento dos noivos famosos. Na maioria delas, percebemos o reconhecimento da espetacularização de um relacionamento com fins mediáticos. Tal comportamento e eventos se realizavam para garantir a eleição de Teseu para senador nas eleições daquele ano.

- O que é senador?
 - Um homem que manda mais que os outros.
 - E como 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 que quer.
 - E ainda agrada bastante outro tipo chamado “gente interesseira”.
- (FALCÃO, 2007, p. 36-37).

As fadas do séquito de Titânia e Oberon, ao explicitarem os resultados de suas pesquisas sobre o casal famoso, acabam por colocar em xeque a verdadeira função – “um homem que manda mais que os outros” - e a “origem” – “faz parte de um tipo de gente chamado ‘gente cheia da grana’” – da figura do senador, ao descrever causticamente a função como de tipo de gente “que geralmente consegue tudo que quer”.

A performance que estamos pensando aqui conduz ao relacionamento direto da escritura do romance enquanto manifestação artístico-literária com aspectos significativos do contexto social e político em que está inserido. Para usar as palavras de Ravetti, chamaríamos a isso “performance política”:

Não se trata, obviamente, de influências unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte. Podemos pensar a disseminação do performático como uma das vias privilegiadas de materialização dos fluxos criativos, que atravessam a contextualização contemporânea em vias de se assumir como uma sociedade da diferença, no melhor dos cenários possíveis, no qual todas as posições, inclusive as laterais ou periféricas, vão construindo lugares, espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu que lhes deu

⁷¹ Curiosidade: A palavra *tietagem* é um brasileirismo; etimologicamente é atribuída ao hipocorístico *Tiete*, nome de uma admiradora do cantor brasileiro Ney Matogrosso, que se generalizou como sinônimo de fã número 1 a partir do final da década de 1970, no Brasil.

forma, nos quais confluem comportamentos, imagens e palavras que lhes dão existência ainda que participem da natureza do simulacro e do espetáculo (RAVETTI, 2011, p. 23).

O romance de Adriana Falcão se coloca e se ergue num território que o permite entrar e sair do viés político para elaborar outros discursos e mesmo questionar os que determinam esses lugares que ocupa e que ocupam os diversos grupos de indivíduos que atuam no enredo de uma noite que dura quatro dias. A partir daí são criadas situações de visibilidade para legitimar essas demandas.

Segundo Teia de Aranha, em determinado momento, Teseu se queixou:
 - Quatro dias nessa levada acabam com o fígado de qualquer um. Não seria bom se amanhã já fosse quarta-feira?
 A romântica Hipólita, certa de que essas 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! – foi o comentário de Flor de Ervilha.
 Teseu abriu outra cerveja e acenou para um assessor, que se aproximou rapidamente (FALCÃO, 2007, p. 39).

Na peça inglesa, no Ato I, na Cena I, lemos:

TESEU – 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!
 HIPÓLITA – Quatro dias rapidamente se transformarão em quatro noites; o tempo voa depressa como um sonho. Então, a lua, como um arco de prata recém-vergado no céu, iluminará a noite de nossas núpcias.
 [...]
 TESEU – Hipólita, eu a cortejei com a minha espada, e conquistei seu amor pela força. Mas quero que nos casemos de um modo diferente, com pompa, glória e alegria! (SHAKESPEARE, 2003, p. 8).

Constatamos grande semelhança entre as cenas do romance e da peça, ao mesmo tempo em que percebemos suas dessemelhanças, especialmente nas atitudes da personagem Teseu. No romance, sua fala denota a preocupação com a necessidade de autopromoção: “- Quatro dias nessa levada acabam com o fígado de qualquer um. Não seria bom se amanhã já fosse quarta-feira?”. Isso é evidenciado pela fala ferina do narrador, que evidencia a inocência e a paixão de Hipólita, ao ponto de não perceber o sentido da frase proferida pelo noivo, achando tratar-se de uma declaração de ansiedade pelo casamento.

Já na peça, o sentido da frase de Teseu de fato remete ao desejo de possuir Hipólita. Para Rafaelli (2016, p. 193), “a ação da peça transcorre em dois dias e uma noite; a menção de

Teseu aos ‘quatro dias’ enfatizaria sua impaciência para concluir as cerimônias e ‘tomar posse’ da noiva”. Esta, por sua vez, como fala o próprio Teseu, foi cortejada com a espada e seu amor conquistado pela força.

Teseu foi o décimo rei de Atenas; [...] Esteve na guerra dos Centauros, na conquista do Tosão de Ouro, na caça de Cálidon, e segundo alguns, nas duas guerras de Tebas.

Foi também à Trácia em busca das Amazonas, e como Hércules, teve a glória de combatê-las e vencê-las. Casou com sua rainha Hipólita ou Antíope, feita prisioneira, de quem teve um filho, o desgraçado Hipólito (COMMELIN, S.d., p. 176-179).

Essa posse pela força e pelo poder liga uma das linhas da cartografia de Hipólita à cartografia de Hérnia, que também era oprimida pelo mesmo poder. Ainda no Ato I, na Cena I, ao final do debate entre Egeu e Teseu, este finaliza: “[...] Bela Hérnia, tente criar forças para se submeter à vontade de seu pai. Ou então, pela lei de Atenas, que não podemos esquecer, será condenada à morte ou ao voto de castidade. (Pausa) *Vamos, minha Hipólita! Alegre-se!*” (SHAKESPEARE, 2003, p. 12, grifo nosso). Nesse momento, concordamos com Rafaelli, quando afirma: “O silêncio de Hipólita indicaria uma identificação com Hérnia, em decorrência do casamento compulsório a que ambas estão submetidas devido à lei ateniense, que considera as mulheres como propriedade dos homens” (RAFAELLI, 2016, p. 193-194).

Os direitos da mulher na Atenas da Grécia Antiga eram bem limitados. À mulher cabia ser dócil, sua educação era restrita às atividades domésticas e sua obediência, que antes do casamento cabia ao pai, passava para o marido após as bodas. Apesar de ter ocorrido no campo dos direitos civis significativas mudanças no tratamento dado à mulher, se compararmos com a Antiguidade Clássica, ainda é comum que o tema retorne na cena político-social contemporânea. O *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão, nos leva a constatar, ainda, a necessidade de tal discussão.

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).

A única filha de Egeu precisa sair de seu território de herdeira – com seus bônus e ônus – para viver um grande amor. Deve obedecer a seu pai, que obedece a Teseu que obedece ao PJJ. O narrador não deixa passar a consulta feita pelo pré-candidato a senador aos santos:

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

- Essa gente agora deu para tomar o nome 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).

O corporativismo do partido político é evidenciado na cena pelas atitudes de Teseu, ao representar apenas os seus interesses, com o único objetivo de diminuir a possibilidade de dissensão de seus apoiadores: Egeu e Demétrio. Ao beneficiá-los com sua decisão, diminui as chances da liberdade individual reivindicada por Hércia, sem que haja possibilidades de negociação, ao mesmo tempo que reforça a ideia de submissão do feminino ao masculino.

Como enfrentamento ao destino imposto a ela pelo seu pai, por Teseu e pelo PJJ, Hércia decide fugir com Lisandro:

Enquanto isso, Hércia e sua bagagem chegaram ao Matagal do Duque, onde Lisandro já estava esperando há algum tempo.

- O pior defeito de mulher é se atrasar.

- E o pior defeito de homem é falar mal de mulher.

- Tomei bem umas cinco cervejas enquanto fazia hora.

- Você acha que é fácil fazer uma bagagem para o resto da vida?

- E você acha que vai ser fácil passar a vida carregando essa bagagem toda?

- Se está achando ruim, desista enquanto é tempo (FALCÃO, 2007, p. 74).

No romance, como se lê, Hércia não se submete às determinações do pai nem, tampouco, pretende submeter-se ao provável marido que escolheu para conviver, alcançando, assim, um lugar distante daquele ocupado pela Hércia na peça inglesa. Nesta, coloca-se submissa aos desaforos de Lisandro, como se lê a seguir:

LISANDRO – Afaste-se, mulher desagradável!

DEMÉTRIO – Não, não! Ele faz que vai me seguir. Mas não vem. É um covarde!

LISANDRO – Vá se enforcar, gata desagradável! Vil criatura, larga-me. Ou a atirarei para longe de mim como se joga uma serpente.

HÉRMIA – O que fez você se tornar tão grosseiro? Que mudança é essa, meu querido?

LISANDRO – Meu querido? Vá para longe de mim, poção venenosa!

HÉRMIA – Não está fazendo pilhéria?

HELENA – Claro que sim. E você também.

LISANDRO – Demétrio, mantenho meu desafio.

DEMÉTRIO – Já não estou seguro disso! (Com desprezo) Vejo que se deixa reter por um fraco elo! Não confio no que diz.

LISANDRO – Que devo fazer? Feri-la? Atacá-la? Matá-la? Embora a odeie, não quero machucá-la.

HÉRMIA – Há mal maior que me odiar? A mim, odiar? Por quê? Ai de mim! Que aconteceu com você, meu amor? Não sou Hérnia? Não é Lisandro? Sou tão bela hoje quanto era ontem. No curto espaço de uma noite, você me amou e me abandonou. Por que me abandonou? Oh! Que os deuses me impeçam de acreditar. Está falando sério?

LISANDRO – Sim, eu garanto que sim, por minha vida. Afirmando que não tenho a intenção de tornar a vê-la. Não tenha mais dúvida. Eu a odeio. Amo Helena (SHAKESPEARE, 2003, p. 46-47).

A Hérnia, na peça inglesa, implora pelo amor de Lisandro, que, naquele momento (por estar enfeitiçado pelo suco de amor-perfeito colocado por Puck no ateniense errado), não a quer, pois julga estar apaixonado por Helena. Diferente é a Hérnia do romance. Como se leu no trecho antes citado, apesar de seu amor por Lisandro, ela não se deixa submeter pelo que este lhe diz, realçando uma mulher segura e decidida em questões amorosas: “Se está achando ruim, desista enquanto é tempo”.

A performance, nesse sentido, se evidencia por se colocar como um modo de manifestação preciso das tensões contemporâneas que envolvem os direitos da mulher, como *intermezzo*, entre a singularidade (na qual encontramos o performático) e a tradição (pela qual se representa e se convencionaliza a cultura e os arquivos que a constituem).

Repensar o gênero, em toda a sua complexidade, pode ser mais fácil quando é possível ler, nos textos da cultura, sobretudo nos literários, as marcas performáticas, que deixam enxergar com mais clareza as estratégias de construção identitária – genérica, primeiro, sobretudo nos momentos nos quais se travam embates entre imposições totalitárias providas do campo do poder (legais), no sentido da obrigatoriedade de construir algo como um sujeito *em-função-do-feminismo* e as singularidades pessoais que se recusam a ser apresentadas sob títulos e rótulos previamente definidos (RAVETTI, 2011, p. 27, grifos da autora).

A *performer*-escritura de Adriana Falcão amplia a discussão e inova nas formas de produção literária possíveis de intervir socialmente, usando as palavras de Ravetti (2011, p. 28): “intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta”.

Trata-se de um confronto entre o poder patriarcal e a resistência feminina, na busca de uma não submissão a esse comportamento machista considerado natural ainda, por uma grande maioria de pessoas no Brasil e no mundo, na contemporaneidade. O performático, nesse

romance, coloca-se como parte de um processo de dedicação à transformação social e política que sugere a constante reformulação de “formas de memória que, a partir da pessoal, configuram a coletiva e vice-versa, reinventando o passado como tomada de posse do presente” (RAVETTI, 2011, p. 28).

Nesse sentido, nos apoiamos na fala da estudiosa argentina para afirmar sobre nosso objeto de estudo que, no romance *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão, “não se trata, então, de um trabalho nem meramente estético nem exclusivamente político, e sim de sobrevivência, já que os lugares de subjetivação, nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve, são decisivos para se reconhecer e se recriar” (RAVETTI, 2011, p. 28).

Os espíritos olímpicos observam ainda que naquele pedaço da Terra onde estava acontecendo naquele momento o Carnaval, “uns tocavam, uns cantavam, uns dançavam, muitos se agarravam, quase todos bebiam, e bebiam muito” (FALCÃO, 2007, p. 26). A bebida mais citada no romance é a cachaça, que segundo Câmara Cascudo, em seu *Prelúdio da cachaça*⁷² (2006), constitui uma bebida legitimamente brasileira:

Em 1873, no *Tesouro da Língua Portuguesa*, de Domingos Vieira, consigna-se *cachaça*, termo do Brasil. O brasileiro Antônio de Moraes Silva, que era senhor de engenho, informava, *vinho de borras*, aguardente do mel, das borras, ser a *cachaça* brasileira (CASCUDO, 2006, p. 15, grifos do autor).

A cachaça, bebida apreciada por diferentes povos, brasileiros, africanos e europeus, em festas, cerimônias, festas votivas ou mesmo numa roda de conversa entre amigos, “ainda hoje a *cachaça* ‘serve para tudo e mais alguma coisa’, aquece, refresca, consola, alimenta, alegra, revigora” (CASCUDO, 2006, p. 22, grifos do autor). Ela não passa despercebida no romance:

Hérnia e Lisandro ficaram com pena da amiga.
Para tentar consolá-la, enveredaram pela psicologia.
Ponderaram que o amor é muito louco. Cheio de desenganos. E que o ser humano, mais louco ainda, é movido por interesses múltiplos.
E Helena chorando.
Aprofundaram a questão.
Talvez Demétrio também fosse vítima das tolas disputas por poder e nem soubesse mais distinguir amor de interesse. Quem sabe não continuava amando Helena como antes, e só estava um pouco confuso?
E Helena chorando.
Apelaram para a neurofisiologia.
Lembraram que o corpo responde aos estímulos do cérebro, que por sua vez é cheio de substâncias de nome difícil que transmitem emoções, nem sempre

⁷² Publicado pela primeira vez em 1952, pela José Olympio Editora, ganhou uma segunda edição em 2005, pela Global Editora.

agradáveis, mas que sempre podem se alterar, dependendo das condições a que sejam submetidas.
 E Helena chorando.
 Recorreram a uma solução mais simples, enchendo um copo de cachaça, “toma essa e arranja outro!” (FALCÃO, 2007, p. 49).

A cura para um amor não correspondido vem num copo: um remédio capaz de curar o coração machucado, consolar a mágoa nele contida, alegrar a vida do sofredor e revigorá-lo para a busca de um novo amor, que vicia, como afirma Puck:

“O amor é uma cachaça.

Enlouquece e até vicia”

(FALCÃO, 2007, p. 70).

A cachaça consegue ainda outros feitos no romance:

OS PODERES DA CACHAÇA

O “Matagal do Duque” era um boteco de esquina cujo proprietário era conhecido em toda a Bahia como um sujeito enigmático.

Quem olhasse para seu Biu ali, atrás do balcão, vendendo bebidas e tiragostos, nunca imaginaria que aquele senhor monossilábico pudesse se transformar em outro quando estava alcoolizado.

Bastava uma “branquinha”, que era como ele chamava sua cachaça predileta, e o humilde e simplório velhinho virava um verdadeiro gênio. Filosofava, vomitava erudições e escrevia textos, em prosa ou poesia, que tinham por destino uma velha gaveta abarrotada de papéis. Nessas horas, pedia que lhe chamassem de “Bill”, com dois “eles”, por uma questão de respeito (FALCÃO, 2007, p. 60).

A cachaça é capaz de despertar diversos poderes. Seu Biu, ao tomar sua “branquinha” transforma-se em outra pessoa, “um verdadeiro gênio, enaltecendo o valor dessa bebida, capaz de levar à erudição, tirando a cachaça do lugar de subalternidade, onde costuma ser colocada, como observa Cascudo (2006, p. 47, grifos do autor): “A humildade originária sublima-se pela sinonímia sonora, animadora, jubilosa. Sobretudo, no mundo pobre e fusco dos devotos, a Cachaça recebe véu e capela de alvura, candidez, beleza: *Moça Branca, a Branca, Branquinha*”.

No romance, a cachaça chega a dar poderes a Seu Biu:

Todo Carnaval, Seu Biu se fantasiava de poeta do século XVI e tomava todas. Era então que incorporava seu pai-de-santo predileto e se orgulhava de ser expert em resolver questões sentimentais. (Ainda que ao resolver umas, criasse outras, pois é próprio das questões sentimentais não acabarem nunca.) Quando estava manifestado, o velho falava uma língua diferente, enquanto fazia e desfazia mandingas. Diziam que ele era capaz de resolver qualquer

problema em três dias, mas nem todos acreditavam nisso (FALCÃO, 2007, p. 60-61).

Segundo Cascudo, não se registra, “pelos séculos XVI e XVII, bebida com nome de *cachaça*, com base alcóolica” (CASCUDO, 2006, p. 17, grifo do autor). Desse modo, torna-se curioso observar ser exatamente a partir do resultado de tal bebida que o poeta inglês se manifeste através de Seu Bui. Mais curioso é observar que, após “baixar” no dono do bar, este muda o tipo de bebida:

Seu Bui foi até a prateleira, escolheu uma garrafa azul com rótulo antigo, serviu quatro doses, três para si próprio, uma para o cliente, entornou as suas numa velocidade surpreendente e logo se manifestou.

- “So quick bright things come to confusion.”

- Não entendi.

- Pelo visto o amigo se meteu numa enrascada.

- Quem lhe disse?

- Os santos.

- Que santos?

- Como é mesmo o seu nome?

- Puck e o seu?

- William Shakespeare, muito prazer.

[...]

- Fosse o senhor o verdadeiro Bardo,

Aquele dos versos perfeitos,

Seria eu um felizardo,

Eu que nem sei rimar direito.

- O espírito é meu, William Shakespeare, escritor, poeta e dramaturgo. O corpo é deste pobre diabo. Mas você acredita se quiser. Por mim, não faz diferença (FALCÃO, 2007, p. 99-100).

A garrafa azul refere-se à *Bombay Sapphire*, gim de origem inglesa⁷³, que se apresenta numa garrafa azul translúcida e brilhante, na cor de uma safira, criado a partir de uma receita secreta de 1761, do destilador inglês Thomas Dakin, composta por exóticos ingredientes. Seu Bui bebe sua “branquinha”, William Shakespeare bebe gim inglês. Muda-se o bebedor, muda-se a bebida.

O bar vivia lotado e, tão logo entenderam que ali era o point da moçada, os espíritos resolveram armar por ali a base do seu observatório.

Coincidência ou não, vez por outra Seu Bui derramava um tanto de cachaça no chão e se benzia: “Essa é para os espíritos!” (FALCÃO, 2007, p. 61).

⁷³ A *Bombay Sapphire* utiliza um logotipo para marca, em um modelo mais simples, e outro para o rótulo de seus gins. A identidade visual dos rótulos é mais detalhada e contém a imagem da Rainha Vitória do Reino Unido.

Conforme Cascudo (2006, p. 54), o homem “é a criatura indeterminadamente partilhante da funcionalidade criadora. Ligado ao sobrenatural-permanente, não esmagado pelo temor do castigo, mas convicto da indispensabilidade de sua colaboração consciente”. Assim, “o deus se avulta na unanimidade e pureza do culto fiel” (CASCUDO, 2006, p. 54). Tal fidelidade no culto nos remete a Odisseu e sua libação no Canto XI da *Odisseia*:

“Perímede e Eurícolo seguraram as vítimas, enquanto em desembainhava a espada e escavava o poço, de um côvado de comprimento, e um de largura. Fiz a libação para Todas-as-Almas, primeiro com mel e leite, depois com bom vinho e da terceira vez com água, e espalhei por cima a alva farinha de aveia. Fervorosamente implorei ao envoltório vazio dos mortos e prometi que, quando voltasse à Ítaca lhes sacrificaria, em minha própria casa, uma vaca parida, a melhor que tivesse, muitas coisas de valor na pira crematória; para Teiresias sozinho, em lugar diferente, sacrificaria o melhor carneiro negro de meus rebanhos (HOMERO, 1999, p. 122).

Como Odisseu, Seu Biu derrama a cachaça para os espíritos, mas em seu ritual particular, assim como conhecemos a oferta de vinho a deuses olímpicos: “a Baco e Mercúrio faziam-se libações de vinho com água, enquanto que aos outros deuses, elas eram de vinho puro” (COMMELIN, S.d., p. 57). Desse modo, ele modifica o costume tradicional da oferenda aos espíritos, dos quais alguns “resolveram armar por ali a base do seu observatório”, ao mesmo tempo que destaca uma produção notadamente brasileira. Muda a bebida ofertada, mas não muda o ritual da oferta.

A mais insignificante modificação nasce de autorização divina [...] Poderá surgir um culto novo; jamais uma alteração ritual no exercício consuetudinário. Foi nesse mundo imutável que, vinda de longe, a cachaça apareceu e ficou sendo participante do cerimonial pela África, pela Ásia, pela Oceania (CASCUDO, 2006, p. 54).

Ao substituir a bebida nobre, dedicada aos deuses, pela cachaça, Seu Biu subverte a etiqueta, ao colocar esta última, “sem nobreza, acesso palaciano, intimidade com gênios literários e musicais” (CASCUDO, 2006, p. 75), em lugar de honra. A cachaça “é a bebida-do-povo, áspera, rebelada, insubmissa aos ditames do amável paladar” (CASCUDO, 2006, p. 47), capaz de enfrentar o vinho soberano, marcando seu território ao acentuar a erudição da personagem: “o humilde e simplório velhinho virava um verdadeiro gênio”, modificando, assim, culturas tradicionais, remotas e de terras distantes, originando um culto novo, garantindo a brasilidade.

Produzido à base de cachaça, outra bebida é destaque no romance: o Capeta. Seu Biu é o inventor da lasciva bebida, na qual a cachaça “reaparece, disfarçada em gelo e sumo de frutas, nas batidas aperitivos” (CASCUDO, 2006, p. 48).

Além de cachaças e petiscos, seu Biu vendia um retetê chamado “Capeta”, feito sabe-se lá de quê, que tinha fama de afrodisíaco. Ele jamais revelou os ingredientes da sua receita e todos tentavam imitá-la.

Em vão.

O Capeta de Seu Biu era imbatível (FALCÃO, 2007, p. 61).

É por ele que Puck decide trocar a flor amor-perfeito⁷⁴ que fora atravessada pela flecha do Cupido no outro lado da cidade, como Oberon havia lhe ordenado, afinal, se tratava do “Capeta do Duque” – a melhor poção de amor da cidade – R\$ 5,00” (FALCÃO, 2007, p. 68).

O Capeta é uma bebida legitimamente brasileira, elaborada a partir da bebida destilada da cana de açúcar, cuja origem se deu em Porto Seguro, na Bahia, sendo composta por uma mistura de cachaça, guaraná, mel e limão⁷⁵. O Capeta torna-se a poção de amor do século 21, no romance de Adriana Falcão:

No que o firmamento escutou a palavra “mimo”, saída do pensamento de Oberon, Puck caiu do céu, trazendo uma garrafa.

- Eis a Poção do Amor!

- Foi fácil encontrar a flor flechada?

- Foi uma grande empreitada,

Um dos feitos mais difíceis.

Lágrimas brotaram dos olhos do rei quando ele segurou a encomenda nas mãos.

- Ah, o amor! – suspirou.

- E, além de tudo, perfeito! – completou Puck, com a cara mais séria desse mundo.

Ao tirar a rolha da garrafa que continha o “sumo da paixão”, o rei estranhou o cheiro.

- Mas isso é cachaça pura!

⁷⁴ A flor amor-perfeito significa o amor duradouro e romântico. Em francês, seu nome é *pensée*, para representar que aquele amor jamais será esquecido, um amor poderoso, que sempre ficará no pensamento. Algumas lendas explicam a origem da flor e o nome que lhe foi dado. Uma delas é grega. Diz essa lenda que Zeus apaixonou-se pela princesa Io, de Argos, e, para protegê-la da ira de Hera, a teria transformado em novilha. Para que não se aborresse com a dieta, teria criado a flor amor-perfeito, para que pudesse comer. Outra lenda grega conta que essas flores eram apreciadas por Eros; elas eram brancas, mas Afrodite teria as colorido de roxo para irritar Eros e levá-lo a desinteressar-se delas. O amor-perfeito teve várias utilidades culinárias e medicinais, desde combate à doenças, passando pela capacidade de afastar o mal, até servir para a produção de uma poção do amor, na Inglaterra. Essa utilidade teria inspirado o dramaturgo inglês em sua utilização no *Sonho de uma noite de verão*.

⁷⁵ Ainda conforme o *Guia dos Curiosos*, atualmente a bebida leva também leite condensado, canela, abacaxi, groselha, vodca e gelo. 10 bebidas brasileiras. In: *Guia dos Curiosos*. Disponível em: <http://guiadoscuriosos.uol.com.br/categorias/958/1/10-bebidas-brasileiras.html> Acesso em: 24 jan. 2019.

- O senhor ainda não sabia?
 O amor é uma cachaça.
 Enlouquece e até vicia.

- Estou achando esquisito. Nunca soube que flor tivesse perfume de álcool.

- Eu explico o acontecido:
 Veja que coincidência.
 Encontrei-me com Cupido
 Que revelou seu segredo.
 Nesse mundo evoluído,
 Tudo tem sua ciência
 Inclusive a magia.
 Por isso, por garantia,
 Cada flecha que o Anjo atira
 Mergulha antes num vinho
 - De alto teor alcóolico –
 Que venha de bom vinhedo.
 O resultado diabólico
 É que a química amplifica
 As forças da natureza,
 Fazendo com que a vítima
 Fique para lá de louca.
 O detalhe é que isso arde,
 Feito um limão azedo,
 E por questão de piedade
 - Para evitar caolho –
 Não pingue nunca no olho
 Derrame logo na boca.

Oberon estava tão excitado com a vingança que engoliu a mentira facilmente. Chegou até a elogiar o perfume de cana e congratular Puck pela competência (FALCÃO, 2007, p. 70-71).

Puck⁷⁶, que tinha como uma de suas características a trapaça, tenta enganar seu próprio rei e senhor, dando ao Capeta um poder maior do que a flor flechada pelo próprio Eros, desconstruindo a ideia clássica de poção do amor, como a conhecemos em *Tristão e Isolda*, por exemplo, ou no *Fausto*, de Goethe, a quem Mefistófeles dá de beber uma poção do amor.

Esta, no romance, tem perfume de cana, tomando uma forma além de fortemente brasileira, marcadamente nordestina, como nos mostra Cascudo: “Aguardente, Cachaça e *Cana*, com o amável diminutivo *Caninha*, são sinônimos vulgaríssimos, talvez os mais comuns e ‘nacionais’. Outrora, a *Cana* seria ‘nordestismo’” (CASCUDO, 2006, p. 57, grifos do autor).

⁷⁶ Puck, na tradição inglesa medieval, era conhecido como uma fada ou demônio malicioso. No inglês antigo e médio, significava simplesmente “demônio”. Na época elisabetana, era concebido como uma fada travessa, parecida com um *brownies* (também da tradição britânica, conhecidos como espíritos domésticos), também chamado Robin Goodfellow, ou Hobgoblin. Como uma das personagens principais do *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, Puck se orgulha de suas brincadeiras de mudar de forma, enganar os viajantes à noite, estragar leite, assustar jovens garotas e fazer tropeçar velhas senhoras (ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA).

Só então ela viu Lisandro adormecido na calçada, sem Hérnia ao seu lado, achou aquilo estranho, e resolveu falar com ele.
 O rapaz foi acordando aos poucos, um ui, um ai, um dó, um tum.
 Ouviu um tóin no juízo.
 E despertou, alucinado, sem ter a menor ideia do que era aquele fogo lá dentro.
 Viu Helena.
 O efeito foi imediato.
 Não é que a receita era mesmo poderosa?
 Bendita “Capeta do Duque”.
 Lisandro estava completamente apaixonado e se pôs a declarar seu amor desbragadamente.
 - Mas o que é isso que me deu aqui dentro de repente?
 - Isso o quê, menino?
 - Essa emoção, essa doidice, essa tontura?
 - É bebedeira.
 - Não é não. Isso é paixão (FALCÃO, 2007, p. 78).

Esse efeito produzido pela poção de amor de Seu Biu confirma o Capeta do Duque como a melhor da cidade, ao mesmo tempo a revelação que Lisandro tem do amor nos faz lembrar como este é (des)compreendido pela menina filósofa, de *Mania de Explicação*:

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 desadoro...

Uma batelada? Um enxame, um dilúvio, um mundaréu, uma insanidade, um destempero, um despropósito, um descontrole, uma necessidade, um desapego? (FALCÃO, 2001).

Assim, o performático no romance de Adriana Falcão se apresenta de várias maneiras: intervém, restaura, reconstrói sobre a memória, teatraliza espaços eruditos e populares de maneira criativa, ao mesmo tempo em que consegue “manter viva uma tradição pelo movimento paradoxal de reformulação permanente” (RAVETTI, 2011, p. 28). Isso se observa fortemente na reformulação que a autora faz da Poção do Amor.

Toda criação artística, do que não foge a criação literária, reflete e refrata o contexto no qual esteja inserida. No entanto, isso não basta para compreendê-la. A criação não é mera reprodução ou representação do vivido, mas uma elaboração que visa produzir um efeito estético, preferencialmente um novo efeito, numa expressão de experiência, numa escritura performática.

A expressão da experiência, na contemporaneidade, aparece como um desejo interdito que procura linhas de fuga representacional e a bagagem performática, que é imensa, começa a ser percebida pelas pessoas que procuram, no plano das representações e dos discursos, os meios para sua formulação e o aproveitamento de tais propriedades imateriais. A performance não é somente uma prática; corresponde-se com uma teoria materialista múltipla. Elaborações de teorias em fuga ou em deslocamento, nas quais os eventos relatados são apresentados não à luz do derradeiro sentido que a eles é profetizado por uma possível previsão convencional, mas que aparecem na própria experiência da procura do sentido e da orientação, na penosa tarefa do andar em busca de dar sentido ao presente (RAVETTI, 2011, p. 31).

Faz-se, pois, necessário se pensar que aspectos levam um texto literário escrito poder ser considerado performático.

Conforme Ravetti (2011), os textos performáticos atuam como arquivos, por recuperar comportamentos nem sempre reconhecidos como arquivísticos, permitindo-nos encontrar gestos, costumes e formas de agir que remontam um passado perdido que, apoiados no relato de acontecimentos mantidos pela memória, se projetam ao futuro; “narram-se intervenções espetaculares sobre o passado, o que ajuda a imaginar formas possíveis de intervenção social, intervenções ficcionais, de restauração, mas também de construção” (RAVETTI, 2011, p. 37).

O Sonho de uma noite de verão, de Adriana Falcão, remonta uma das clássicas comédias de Shakespeare, a qual, por sua vez, mantém relações com a mitologia greco-romana e sua respectiva literatura clássica, a exemplo de Ovídio e Apuleio. Na peça inglesa, o casamento de Hérnia e Demétrio, forçado por Egeu, remete a Píramo e Tisbe, mortos por questões de amor. No romance, o casamento dessas personagens é questionado, como o é na peça, mas traz uma Hérnia diferente daquela que encontramos na peça inglesa. Nesse sentido, encontramos uma intervenção sobre o passado a partir de uma forma ficcional que restaura ao mesmo tempo em que constrói uma forma mais contemporânea de perceber (e questionar) a tradição.

Outra característica da escrita performática que se destaca é a interação que a escritura pode fazer com outras artes, “o que fica evidente quando o texto se mimetiza em cadências, espetaculariza e cenifica os eventos narrados e deixa à mostra a contaminação com outras artes” (RAVETTI, 2011, p. 37). *O Sonho de um noite de verão* brasileiro é um romance em prosa que, em vários momentos assemelha-se a um texto dramático, haja vista a grande quantidade de falas das personagens em oposição à participação do narrador, o que nos faz lembrar a encenação de uma peça, assumindo um ritmo teatral.

Também pode-se observar que a escrita performática traz uma certa inscrição de oralidade(s), o que sugere uma entrega às diferenças, anulando-se a individualidade e a própria cultura em que se insere para dar lugar à alteridade (RAVETTI, 2011).

4 A COMÉDIA DOS ANJOS: COMÉDIA MATRICIAL, LÓGICA DOS AFETOS E O LUGAR DO HUMOR NA CONSTITUIÇÃO DA ESCRITA LITERÁRIA



Figura 1 *Democritus, the Laughing Philosopher*. Johannes Moreelse. 1630.

“A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva”. Essa frase é de autoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O que é a Filosofia?*, publicado no Brasil no início dos anos 1990. É a partir dela que começamos a pensar o quadro *Democritus*, de Johannes Moreelse⁷⁷, acima reproduzido, pintado no início do século XVII.

O quadro nos mostra um jovem que ri, colocado sobrepondo-se a um globo, para o qual dirige o dedo indicador da mão direita e os dedos indicador e mindinho da mão esquerda, como se colocasse chifres no mundo. Seu rosto mostra um riso feliz, alegre, quase em júbilo, mas também nos revela um traço irônico, quase diabólico.

Sobre essa pintura, Manfred Geier⁷⁸, no prólogo de *Do que riem as pessoas inteligentes?* (2011), escreve:

⁷⁷ Johannes Paulus Moreelse, ou Johan Pauwelszon Moreelse, nascido em Utrecht, em 1603, e falecido na mesma cidade onde nascera, em 1634, foi um pintor da Idade de Ouro Holandesa, pertencente à escola chamada Caravagismo de Utrecht. Pouco se sabe sobre sua vida. Há registros de que ele treinou na oficina de seu pai, Paulus Moreelse, um famoso retratista. Em 1627, em Roma, recebeu a Ordem Pontifícia da Cavalaria. Sua produção recebeu pouca atenção até os anos 1970. As obras reproduzidas neste estudo encontram-se no Museu Central de Utrecht, Holanda.

⁷⁸ Manfred Geier é um filólogo, filósofo e crítico alemão contemporâneo. Considerando-se que, durante séculos, a filosofia clássica execrou o humor, em *Do que riem as pessoas inteligentes*, Geier descreve o que os grandes filósofos pensaram sobre o assunto e conta uma deliciosa história do humor na Filosofia, traçando a trajetória do riso na sociedade ocidental, mostrando como e do que os grandes pensadores riram em suas respectivas épocas.

Eu acreditei estar descobrindo naquele riso algo da cultura popular do riso da Idade Média e do Renascimento que descarregava as energias acumuladas no Carnaval e nos dias consagrados aos bobos, invertendo os valores sociais e as hierarquias. Mas ele ia além. Pareceu-me ser um riso filosófico que não provinha de uma situação específica, nem visava a um determinado objetivo. Transcendendo o tempo, dirigia-se ao mundo inteiro. Era um riso universal, representado por um personagem cuja expressão serenamente zombeteira contagiava o observador. Quanto mais eu olhava para ele, menos conseguia conter o meu próprio riso (GEIER, 2011, p. 8).

O jovem corresponde ao filósofo grego pré-socrático, Demócrito, maior expoente do atomismo, e conhecido durante o Renascimento como “o filósofo que ri”, pois diz-se que ele ria e gargalhava de tudo e dizia que o riso torna sábio aquele que ri.

Pois sob as vestes da jovem figura renascentista, com sua alegria que era também um prazer físico, não se esconde ninguém menos do que o velho pesquisador Demócrito. Este não era apenas um *philo-sophos*, um amante da sabedoria, mas também um *philo-gelos*, amigo do riso e do humor. Seu pensamento era regido pelo signo do gelos divino, do riso diante das tolices do gênero humano (GEIER, 2011, p. 8).

O mesmo Moreelse produziu uma pintura que se contrapõe ao *Democritus*, o *Heraclitus*, o qual encaminha o pesquisador espectador de um ponto a outro desses distintos sentimentos.

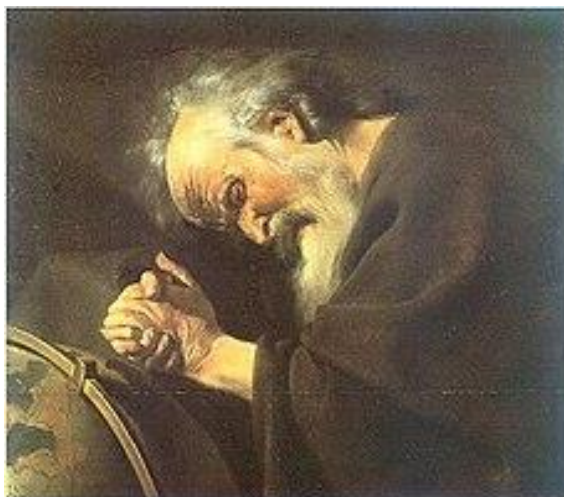


Figura 2 *Heraclitus, the Weeping Philosopher*. Johannes Moreelse. 1630.

Em *Heraclitus* temos um ancião que se debruça sobre o globo, de mãos postas, com feição chorosa e preocupada, pois sua fronte está enrugada. Para esse filósofo, o mundo era como um vale de lamentos, lágrimas e preocupações, pelo qual só restava chorar.

Desse modo, Moreelse coloca de um lado o risonho Demócrito, de outro, o choroso Heráclito. Filósofos que representam uma oposição de sentimentos.

Pensando nessas representações enquanto arte, devemos considerar, com Deleuze e Guattari (1992), que o sorriso do jovem Demócrito, assim como o lamento do ancião Heráclito, se conservarão nas telas enquanto elas durarem. A posição das personagens guarda a pose que se fez na época de sua produção, mas essas poses não dependem mais de seus modelos.

Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer a coisa durar. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se tem força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa, a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

Para esses autores, os *perceptos* não são apenas percepções, independem do estado daqueles que os experimentam. Do mesmo modo, os *afectos* não são apenas sentimentos ou afecções, pois são capazes de transbordar a força daqueles que atravessam. Existem na ausência do homem, que é, ele próprio, um composto de perceptos e afectos. “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

Os tons e as cores das pinturas de Moreelse são afectos e perceptos na obra do artista e, para estar no lugar que podemos chamar de criação, devem ficar de pé sozinhos. Para Deleuze e Guattari (1992, p. 214), “o mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho”. Para que isso aconteça, segundo os mesmos pensadores, às vezes é necessária a criação de muita inverossimilhança, imperfeição ou anomalia, seja do ponto de vista de um modelo suposto, seja do ponto de vista das percepções e afecções vividas.

A pintura, a escultura, a composição musical, a escrita literária são sensações e se fazem com sensações. Entretanto, “as sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência), se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida pelos seus próprios meios [...] ela é o percepto ou o afecto do material mesmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216).

O sorriso do jovem Demócrito nos dá a sensação de zombaria, de ironia, não remetendo a um objeto específico direta ou exatamente falando. Seu riso não se assemelha ao lamento do ancião Heráclito. O que se conserva das duas telas não é o material utilizado para sua produção, mas o percepto ou o afecto. A sensação não nos vem do material, não se realiza nele, mas por

ele. As telas de Moreelse não nos trazem a semelhança, mas a pura sensação, seja do riso zombeteiro do jovem ou a feição chorosa e preocupada do ancião diante do mundo.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar os afectos das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra [...] Os escritores, quanto a isto, não estão numa situação diferente da dos pintores, dos músicos, dos arquitetos. O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217-218).

Ao considerar esse objetivo da arte, analisamos neste capítulo a escritura de Adriana Falcão, no romance *A comédia dos anjos* (2004), como um material cuja sintaxe das palavras, das personagens e dos espaços por elas ocupados se erguem na obra e entram na sensação, a partir da invenção de diferentes procedimentos de escrita.

Nesse romance, basta se observar a ligeireza na mudança de cenas e a fluidez dos diálogos para se perceber como se assemelha a um divertido roteiro cinematográfico que mistura morte, fantasmas e futebol. A comparação com o cinema não é gratuita. A autora percorre com desenvoltura diversas formas narrativas, dando ao seu texto uma flexibilidade capaz de alimentar o cinema, o teatro, a televisão e a literatura.

As recordações também inspiraram alguns de seus livros, é o caso de *A Comédia dos Anjos e Queria ver você feliz* (2014). Em várias entrevistas a autora afirmou que a mãe Maria Madalena Teresa de Jesus Rita de Cássia Santana, personagem protagonista do romance *A comédia dos anjos* foi uma personagem inspirada no espírito irrequieto de sua mãe, Maria Augusta Teresa Izabel de Souza, cuja história é contada em *Queria ver você feliz*, que frequentemente participava da vida dos outros.

Minha mãe foi a pessoa mais interessante que já conheci. Inteligentíssima, cultíssima, engraçadíssima, muito dramática. Tudo com ela era no superlativo. Sua mania de prever tragédias, insuportável a ponto de se tornar cômica. Seu humor, infalível. Mas nada impedia que, meia hora depois de dizer uma graça absurda, ela ameaçasse se jogar da janela por um motivo qualquer. Pelo menos uma vez por mês ela ameaçava se jogar da janela. Neurótica? Bipolar? Borderline? Nenhum psiquiatra jamais conseguiu dar um diagnóstico, enquadrá-la em alguma patologia. O nome dela era Maria Augusta.

[...]

Mas houve muitos momentos mágicos e muitos engraçadíssimos.

Como na manhã em que ela me ligou, eu não estava em casa, e ela cismou que eu tinha morrido afogada. Ela correu para a praia, em desespero, e começou a perguntar a todas as pessoas que passavam se tinham visto uma moça loura se

afofando. Como ninguém teve a competência de informa-la a respeito do meu afofamento, ela procurou o salva-vidas. O rapaz estava conversando com um colega, na areia, embaixo da cadeira alta onde ficavam os salva-vidas. Ela perguntou sobre a suposta moça morta. Ele afirmou que não houvera nenhum caso de afofamento naquele dia. Ela refutou “Como é que eu posso ter certeza, se o senhor não está prestando atenção direito?” Então subiu na cadeira e se pôs a tomar conta do Oceano Atlântico. Eu estava no supermercado (FALCÃO, 2014).

Maria Madalena Teresa de Jesus Rita de Cássia Santana, além de ser inspirada na mãe da autora, conforme ela afirma frequentemente, nos remete a outra famosa mãe da ficção: Dona Nenê, personagem da mãe super-protetora e exagerada, de *A grande família*⁷⁹. Nenê, como a personagem do romance e como a mãe da autora possuem a mania de controlar a vida das filhas. A personagem do seriado, por querer continuar cuidando do neto, em um dos episódios, se empregou em uma creche.

Dona Madalena não é menos cuidadosa. Para cuidar de sua filha Edith e impedir que ela volte para o ex-marido, jogador de futebol, ela volta da morte. Mas não só isso. Dona Madalena decide deixar tudo arrumado antes de sua partida definitiva, chegando, inclusive, a participar da escalação da seleção que jogaria na Copa do Mundo da Suécia, em 1958.

Como afirmam Deleuze e Guattari (1992, p. 218), “para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente”. Não são apenas as semelhanças mnemônicas entre os comportamentos da mãe da autora e da mãe do romance que fazem da história contada uma obra literária. “Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218). O romance *A comédia dos anjos* se torna obra literária não pelas memórias, mas pela fabulação destas pela autora, a qual permite o humor encontrado pelas palavras, mesmo na morte, opondo e aproximando riso e lágrimas, como se opõem e se aproximam Demócrito e Heráclito nas obras de Moreelse.

O percepto e o afecto só são atingidos como seres suficientes e autônomos, sem nada a dever àqueles que os experimentam ou os experimentaram. E, sendo os métodos muito diferentes, seja pelas artes, seja pelos autores, pode-se caracterizar grandes tipos ou variedades de compostos de sensação, segundo Deleuze e Guattari (1992). “Vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219).

⁷⁹ Seriado semanal da Rede Globo, que ficou no ar entre os anos de 2001 e 2014, no qual Adriana Falcão era a única mulher roteirista.

A comédia dos anjos se eleva ao que compreendemos, com Deleuze e Guattari (1992), como percepto. Não a percepção do dia chuvoso da morte de dona Madalena, mas esse dia como percepto, ou seja, como um conjunto de sensações e percepções capaz de ir além daquele que a sente.

Apesar de todas as controvérsias a respeito do caso, isso está praticamente comprovado: quando Maria Madalena Teresa de Jesus Rita de Cássia Santana acordou morta, naquela manhã de maio de 1958, a janela do seu quarto exibia uma pequena amostra, cerca de dois ou três metros quadrados, da forte tempestade que caía lá fora.

Consta que a chuva começou lá pelas quatro horas da madrugada e durou o dia inteiro, fenômeno causado pela chegada da primeira frente fria do outono. As nuvens mais carregadas não encontraram outra opção senão despejar no solo descargas elétricas acompanhadas de relâmpagos e trovões.

Raios partiram.

Casas caíram.

Telhados se foram pelos ares.

Ruas se sentiram rios.

Rios experimentaram um entusiasmo diferente, bem mais apropriados a acidentes geográficos da família das cascatas.

Muitos guarda-chuvas se abriram, crentes, talvez, que eram flores, já que não é característica de guarda-chuva ter conhecimento de que só se abre porque é aberto.

A palavra “tempestade” foi citada em quase todas as versões da história, ora em alusão a algo que servisse para comprovar uma afirmação, ora como simples comentário (FALCÃO, 2004, p. 9-10).

O dia da morte de dona Madalena apresenta um complexo de sensações visuais e auditivas. O narrador nos leva a perceber as sensações que caracterizaram aquele dia. Uma chuva que durou o dia inteiro, antecedida de uma tempestade, que trouxe consigo a luz dos relâmpagos, a força dos raios e os barulhos dos trovões. Uma tempestade que trouxe sensações do incontrolável – “as nuvens mais carregadas não encontraram outra opção senão despejar no solo descargas elétricas acompanhadas de relâmpagos e trovões”, “casas caíram”, “telhados se foram pelos ares”, “ruas se sentiram rios”, “rios experimentaram um entusiasmo diferente, bem mais apropriados a acidentes geográficos da família das cascatas” – até mesmo àqueles considerados inanimados: “Muitos guarda-chuvas se abriram, crentes, talvez, que eram flores [...]”.

O guarda-chuva nos remete às obras de René Magritte, que consagrou o objeto para a imagem e para o imaginário em suas pinturas.



Figura 3 Golconda. René Magritte. 1953.

Essa tela, considerada uma das mais famosas do pintor belga, expressa o espírito travesso da pintura surrealista: uma chuva de homens de chapéu-coco, que caem do céu numa expressão de serenidade que não se abala com a estranheza do fato. Tal serenidade deve expressar a compreensão oculta do ser humano pelas esquisitices terrenas e pelas suas próprias.

Essa última imagem do dia chuvoso – “Muitos guarda-chuvas se abriram, crentes, talvez, que eram flores [...]” – pode nos remeter também à tela *Red umbrella* (1962), da pintora norte-americana Helen Cottle.



Figura 4 Red umbrella. Helen Cottle. 1962.

A grande quantidade de guarda-chuvas vermelhos abertos entre nuvens nos traz a sensação visual de observar um jardim de flores vermelhas, acompanhado da sensação olfativa do cheiro das flores que o compõem.

Isso me parece a questão da arte. A arte dá uma resposta para isso: dar uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto como sentido por alguém ou que será sentido por um personagem de romance, ou seja, um personagem fictício. É isso que vai gerar a ficção. E o que faz um pintor? Ele faz apenas isso também, ele dá consistência a perceptos. Ele tira perceptos das percepções (DELEUZE; PARNET, 1996).

Adriana Falcão cria uma manhã de Maio chuvosa para uma situação chorosa: a dor da morte de um ente querido em uma família pequena. Uma chuva duradoura: “Consta que a chuva começou lá pelas quatro horas da madrugada e durou o dia inteiro”. Uma paisagem que se cria pelos seres de sensações que conservam em si a hora de um dia, o calor de um momento: as personagens. “Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219-220).

Edith, Consolação, Artur, Marcelo, Paulo Jorge, Confete: cada uma dessas personagens têm sua percepção da morte de dona Madalena, mas só as têm porque entraram numa relação com ela. “Os depoimentos divergem em alguns pontos, mas há que se levar em consideração o estado emocional dos depoentes” (FALCÃO, 2004, p. 10).

Para Edith:

Edith, 24 anos, natural do Rio de Janeiro, desquitada, acordou com uma trovoada, “ali pelas nove e dez”.

Pulou da cama.

Enquanto se vestia, segundo afirmou, se perguntou: “por que será que a mamãe não me chamou às oito e meia?”

Deduziu que dona Madalena talvez estivesse especialmente atacada naquele dia, preocupada em acalantar preocupações, o que era bem do seu feitio.

Nem lhe passou pela cabeça que tivesse acontecido algo mais grave do que isso (FALCÃO, 2004, p. 10).

Para Consolação:

Consolação Popyguá, 69 anos, empregada doméstica, natural do Chaco Paraguai, a princípio se negou a prestar declarações acerca dos estranhos acontecimentos que se seguiram àquela manhã.

Justificou seu silêncio com uma única frase: “o que é da alçada do desconhecido, é problema pessoal dele” (FALCÃO, 2004, p. 11).

Para Artur:

Artur, 5 anos, acordou com um grito que continuou gritando no seu ouvido para sempre, como são os gritos que a morte tira das gargantas.

“Corri pra ver porque a mamãe gritou, daí ela fechou a porta do quarto da vovó, que era pra eu não poder entrar lá, mas dona Consolação entrou, depois saiu, e ficaram as duas chorando, a mamãe disse que a vovó tinha morrido, e dona Consolação falou que era pra eu ficar feliz porque a vovó agora tava no céu e ia se encontrar com o vovô Gaspar, e aí é que a mamãe chorava mesmo, daí ela pediu pra dona Consolação me dar um copo de água com açúcar, que eu despejei na pia, e foi pra sala falar no telefone.” (FALCÃO, 2004, p. 12-13).

Para Marcelo:

Marcelo, 26 anos, solteiro, jornalista desempregado, filósofo nas horas vagas, empresário praticamente falido, acordou com o telefone tocando.

“Eu demorei pra acreditar quando a Edith me contou. Quem conhecia dona Madalena tinha certeza absoluta de que ela não ia morrer nunca. Não era coisa dela morrer.” (FALCÃO, 2004, p. 13).

Para Paulo Jorge:

Paulo, 25 anos, desquitado, jogador de futebol, estava atrasado para um compromisso importante quando recebeu o telefonema do filho.

“Atendi o interurbano todo feliz, porque sabia que devia ser o Artur, mas é óbvio que eu fiquei triste com a notícia. Pelo menos um pouquinho triste eu juro que fiquei.” (FALCÃO, 2004, p. 13).

Para Confete:

Confete não deve ter dormido a madrugada inteira, velando a dona, e em nenhum momento demonstrou qualquer traço de tristeza. Edith conta, aliás, que quando entro no quarto da mãe ele estava tranquilamente deitado aos pés do cadáver, abanando o rabo (FALCÃO, 2004, p. 14).

O modo de ver a morte de dona Madalena já nos dá a perceber o lugar que cada uma das personagens depoentes ocupará na história, sem que o narrador precise parar para descrevê-las. Edith está acostumada a ter sua vida orientada pelas decisões da mãe, como se comprova no fato de esperar que a mãe a acorde: “Enquanto se vestia, segundo afirmou, se perguntou: ‘por que será que a mamãe não me chamou às oito e meia?’” (FALCÃO, 2004, p. 10).

Consolação Popyguá se revela como uma personagem que não questiona o desconhecido, nem o que ele possa trazer para os que vivem; também expressa uma sensação de compreensão de morte diferente do que ocorre com Edith, que nos dá a sensação de conformismo, especialmente porque aquele acontecimento não é da sua competência.

Artur tem um depoimento que expressa bem sua idade. Observamos que a narração dos fatos que sucederam a descoberta do corpo de sua avó é marcada por uma ausência de pontuação que encerre as frases. Isso nos revela uma fala rápida, talvez ainda assustada pelo que vivenciou naquele momento. Observamos também que Artur revela uma indiferença em relação àquele momento de dor, não por ausência de sentimento, mas por incompreensão de um fato que ainda incomoda e causa tristeza em muita gente, como na sua mãe, Edith, sentimento revelado por “um grito que continuou gritando no seu ouvido para sempre, como são os gritos que a morte tira das gargantas” (FALCÃO, 2004, p. 12).

Marcelo nos dá a conhecer uma característica de dona Madalena: “[...] Quem conhecia dona Madalena tinha certeza absoluta de que ela não ia morrer nunca. Não era coisa dela morrer.” (FALCÃO, 2004, p. 13). Achar que dona Madalena não ia morrer nunca revela uma mulher forte, determinada e que seria capaz de vencer até mesmo a morte. Marcelo é compreendido como um amigo bem próximo e que parecia gostar muito de dona Madalena.

Já Paulo Jorge é apresentado como um ex-genro que teve problemas com sua sogra. Isso nos revela um estereótipo na sociedade. Sabemos que é comum histórias em que genro e sogra não se dão bem, mote datado de muito e muitos anos atrás, o que nos leva a perceber uma ausência de harmonia entre esse núcleo familiar, chegando, geralmente, a levar os leitores e/ou expectadores ao riso. A tristeza de Paulo Jorge com a morte da ex-sogra não parece ter sido tanta, como ele mesmo declara: “[...] Pelo menos um pouquinho triste eu juro que fiquei.” (FALCÃO, 2004, p. 13). Observa-se sua necessidade de reafirmar a tristeza sentida por meio de juramento.

Cada uma das personagens revelam uma visão diferente a partir da morte de dona Madalena. Confete, por outro lado, parece ter uma sensação diferente, que se aproxima, se assemelha à vivida por sua dona: “em nenhum momento demonstrou qualquer traço de tristeza”, ficando “tranquilamente deitado aos pés do cadáver, abanando o rabo”. Confete seria devir não humano de dona Madalena. Para Deleuze e Guattari, conforme se lê a seguir, o devir não humano

Não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é

apenas uma semelhança produzida. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo. [...] não é [...] que um se transforme no outro, mas algo passa de um ao outro. Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas [...] tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 224-225).

Confete é a vida que, aparentemente, dona Madalena havia deixado ao entrar na morte, numa semelhança produzida, uma contiguidade. Confete se mostra sem nenhuma tristeza e até abana o rabo, numa espécie de tranquilidade que seria também a de dona Madalena, pois esta já sabia que ainda não estava totalmente na morte, numa zona de indeterminação, a qual permite a criação artística, como nos diz Deleuze e Guattari:

Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação [...] é preciso [...] a potência de um fundo capaz de dissolver as formas, e de impor a existência de uma tal zona, em que não se sabe mais quem é animal e quem é humano, porque algo se levanta como o triunfo ou o momento de sua indistinção; [...] É preciso que o artista crie os procedimentos materiais e sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recria por toda parte os pântanos primitivos da vida [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 225).

Uma mãe que volta da morte para resolver a vida da filha. É assim que Adriana Falcão cria as zonas que turbilhonam a vida dos vivos na *Comédia dos anjos*. Pela arte, a autora penetra e atinge essas diferentes zonas que constituem os diferentes perceptos para a morte. Nessa *Comédia* podemos ter contato mais uma vez com o fato de a morte nem sempre ser aceita pelo ser humano, bem como ser a promotora de diferentes sensações.

A notícia da morte de dona Madalena causa diferentes sentimentos e comentários também entre aqueles que a conheciam, mas que não estavam diretamente ligados a ela enquanto família.

A “tragédia”, “desgraceira”, “ocorrência” ou “novidade” (nomenclatura que variava de acordo com o temperamento do narrador) se espalhou rapidamente. Logo não se falava em outro assunto no bairro.

“É a vida.”

“A pessoa tá assim, quando vê tá morta.”

“Logo a Dona Madalena.”

“Tão jovem.”

“Tão forte.”

“Tão boa.”
 “Isso foi bebida.”
 “Isso foi cigarro.”
 “Isso foi desleixo.”
 “Isso foi colapso.”
 “Isso foi bem uma praga que jogaram nela.”
 “Sistema nervoso?”
 “Ela nunca girou muito bem.”
 “Mas tinha um ótimo coração.”
 “Infarto fulminante.”
 “Pobrezinha.”
 “Eu tenho pena é da Edith, coitada.” (FALCÃO, 2004, p. 15).

“Antes mesmo do meio-dia, a casa já estava cheia de gente e a rua em frente apinhada de vira-latas. Há quem diga que nenhum cachorro das redondezas faltou ao velório, ou que jamais se viu tamanha concentração de pulgas na cidade” (FALCÃO, 2004, p. 16).

Essa atmosfera de morte, tristeza e lamentações, iniciada pelos perceptos daquele dia, leva aos afectos, que “não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213). Os perceptos estão diretamente ligados aos afectos. “Não há perceptos sem afectos. [...] os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afecto é isso” (DELEUZE; PARNET, 1996). E os afectos precisam do estilo, da sintaxe do escritor, para que se elevem as percepções vividas aos perceptos e as afeções vividas aos afectos.

Cada uma das personagens tem sua percepção da morte, o que forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais e que, ao mesmo tempo, são tornadas duráveis e independentes pela ficção em que estão inseridas, o que exige da autora um novo método, uma nova técnica de escrita.

O narrador de *A comédia dos anjos* mantém inicialmente uma atmosfera de investigação comum no âmbito policial, ao chamar as personagens de depoentes. A própria narração tem um tom próximo aqueles verificados em boletins de ocorrência, ao informar o nome, a idade, o estado civil e a profissão de cada um dos componentes da família de dona Madalena. Esse tom é quebrado apenas quando trata do cachorro Confete.

Ao passar para comentários de pessoas externas aquele círculo familiar e íntimo, o tom do narrador muda ao trazer os diferentes sentimentos expressos em paralelismo. Além disso, verifica-se um narrador que se manifesta por diferentes apreciações, ora mais, ora menos debochado. Isso indicia uma atitude diferente daquelas que comumente se apresentam em uma narrativa cujo mote seja a morte, o que reforça o título do romance.

Para percebermos o estilo da escritura de Adriana Falcão, basta observar a ligeireza na mudança de cenas e a fluidez dos diálogos no romance. A história vai do *Heráclito* ao *Demócrito*, e vice-versa, de uma cena para outra.

“Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 220-221).

Assim como outras de suas produções literárias, *A Comédia dos Anjos* se assemelha a um divertido roteiro cinematográfico. A autora percorre com desenvoltura diversas formas narrativas, permitindo que seu texto tenha flexibilidade para alimentar o cinema, o teatro e a televisão, além da literatura.

Em diversas entrevistas, ao falar da *Comédia dos anjos*, Adriana Falcão sempre afirmou que dona Madalena, a mãe zelosa de Edith, foi inspirada em sua própria mãe. Reafirmamos isso para tratar da questão que, segundo Deleuze e Guattari (1992), costuma ser fonte de mal-entendidos quando se fala sobre a arte do romance. Segundo eles,

Muitas pessoas pensam que se pode fazer um romance com suas percepções e suas afecções, suas lembranças ou seus arquivos, suas viagens e seus fantasmas, seus filhos e seus pais, os personagens interessantes que pode encontrar e, sobretudo, o personagem interessante que é forçosamente ele mesmo (quem não o é?), enfim suas opiniões para soldar o todo. [...] Rossellini via a mesma invasão na pintura. Mas é, antes de mais nada, a literatura que não parou de manter este equívoco com o vivido (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 221).

Consideramos, com os filósofos, que essa presença de uma pessoa no romance, ao invés de uma personagem, leva à ausência de um trabalho realmente artístico. Durante muitos anos, a arte literária foi cheia de “realidade”, de personagens que apenas reproduziam pessoas reais. Deleuze e Guattari (1992) questionam se, mesmo tendo o autor um grande senso de observação e uma grande imaginação, é possível escrever com percepções, afecções e opiniões. E eles mesmos respondem:

Mesmo nos romances menos autobiográficos vemos confrontarem-se, cruzarem-se opiniões de uma multidão de personagens, cada opinião sendo função das percepções e afecções de cada um, segundo sua situação social e suas aventuras individuais, sendo o conjunto tomado numa vasta corrente que seria a opinião do autor, que se divide, para recair sobre os personagens, ou se esconder, para que o autor possa formar a sua [...] A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificadas, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede

os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

Adriana Falcão, como outros romancistas, viu e viveu na vida algo muito grande, talvez intolerável em alguns momentos, de modo que as paisagens que vê e as personagens que cria aceitam um modo de ver que compõe, por eles mesmos, perceptos dessa vida, desses momentos, fazendo estourar as percepções vividas, cujos objetos serão eles mesmos. “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222). A morte da mãe, para Edith, é algo quase insuportável.

Edith revirou o guarda-roupa da mãe à procura de algo digno daquele corpo vazio de alma. A gaveta de calcinhas e sutiãs, especialmente, provocou vários soluções. Terminou por eleger um vestido verde-esmeralda que dona Madalena havia usado no Natal anterior, mas não teve coragem de vestir a morta (FALCÃO, 2004, p. 16).

Uma filha que perde sua mãe em uma morte súbita - “O laudo do dr. Adalberto mencionou ‘morte instantânea causada por hipoxia’ ou coisa parecida” (FALCÃO, 2004, p. 14) – vive nesse momento algo muito grande, mesmo que os perceptos que o envolvam sejam telescópicos ou microscópicos, como afirmam Deleuze e Guattari (1992, p. 222-223):

Os perceptos podem ser telescópicos ou microscópicos, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivesse repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir. [...] Pouco importa que esses personagens sejam medíocres ou não: eles se tornam gigantes [...] sem deixar de ser o que são. É por força da mediocridade, mesmo de besteira ou de infâmia, que podem tornar-se, não simples (jamais são simples), mas gigantescos. [...] toda fabulação é fabricação de gigantes. Medíocres ou grandiosos, são demasiadamente vivos para serem vivíveis ou vividos.

Dona Madalena, pela fabulação do romance, deixa de ser apenas uma senhora mãe e avó de família para tornar-se um desses gigantes⁸⁰ de que falam Deleuze e Guattari, uma vez que vence a morte e dela volta, para cuidar dos seus. Esse fato leva Edith a viver um outro grande momento: o reencontro com sua mãe viva novamente.

Sem a mãe ou dona Consolação para lhe dizerem o que fazer, Edith se sentia ainda mais dividida.

⁸⁰ Deleuze e Guattari (1992, p. 223) esclarecem que “no capítulo II das *Deux Sources*, Bergson analisa a fabulação como uma faculdade visionária muito diferente da imaginação, que consiste em criar deuses e gigantes, ‘potências semi-pessoais ou presenças eficazes’. Ela se exerce inicialmente nas religiões, mas desenvolve-se livremente na arte e na literatura”.

[...]

Para ocupar o tempo, resolveu pôr a mesa.

Toalha.

Prato.

Xícara.

Talher.

Ouviu passos na escada.

Pensou: “O Arturzinho acordou”.

Abriu a geladeira.

Tirou a manteiga, o queijo, a geleia.

E derrubou tudo no chão quando dona Madalena apareceu na porta da cozinha com o cachorro no colo.

- Como é que você me deixa esse calhorda dormir na minha casa?

Edith ficou calada alguns segundos, atônita, assistindo à mãe se abaixar para catar os cacos espatifados no chão, enquanto Confete lambia calmamente os restos de geleia.

- Eu estou ficando maluca.

- Não é maluquice, é falta de atenção. Você tem que tirar uma coisa de cada vez, senão cai tudo.

- Será que eu penso que adorei, mas ainda estou sonhando?

- Não mude de assunto e explique logo o que é que o excomungado está fazendo aqui.

A explicação não veio. E não era essa explicação que Edith procurava, de boca aberta, aparvalhada.

- No meu sofá – A velha acrescentou, dando grande importância ao que parecia ser apenas um detalhe.

- Mamãe, você morreu!

- Mas eu vou expulsar ele imediatamente.

- E se você morreu, então você tinha que estar no...

- No...?

- ... céu?

- Pensei que você ia dizer que eu tinha que estar no inferno.

- Estou muito nervosa, é isso.

- Nervosa fiquei eu tendo um enfarte sozinha na cama, sem ninguém pra me ajudar. E pra piorar minha vida, ou melhor, a minha morte, quem resolve aparecer no meu enterro? O cão na garrafa (FALCÃO, 2004, p. 36-38).

Mas como se torna um momento do mundo durável ou mesmo como fazê-lo existir por si? Essa é uma das perguntas feitas por Deleuze e Guattari, à qual eles mesmos respondem com as palavras de Virgínia Woolf: “Saturar cada átomo”. Desse modo, se elimina o que é resto ou supérfluo, guardando apenas a saturação, a qual dá um percepto. “Colocar aí tudo e contudo saturar” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 223).

É a volta de dona Madalena que nos dá a perceber, no romance, a saturação de opiniões, de afecções e de percepções diante da morte. A começar pelo velório:

Dona Vera, dona Violeta e dona Juarezita aproveitaram o lamentável estado de nervos de Edith para assumirem o papel de mestres-de-cerimônia.

Verteram prantos, receberam pêsames, serviram o bolo, o café e o suco em louça fina, receberam cada visitante com a mesma ladainha.

- Ela estava tão bem ontem.

- Fez até uma trinca de valetes.

- O que é que vai ser da nossa vida sem ela pra chatear a gente?

Chegaram a questionar se não seria chique cobrir o caixão com uma bandeira, porém não entraram em consenso quanto à escolha desta, visto que a morta nunca se decidira se era Flamengo ou Fluminense, e detestava associações gremiais ou liga de senhoras.

Houve quem chorasse, houve quem fingisse, houve quem se descabelasse.

Artur brincou de passear seu carrinho de plástico sobre o caixão da vovó. Cada friso era uma estrada, cada rococó uma montanha.

Edith não dizia coisa com coisa.

Marcelo resolveu toda a parte burocrática (FALCÃO, 2004, p. 16-17).

No romance, cada um dos presentes no velório compreende aquele momento de um modo diferente dos demais. As “amigas do pôquer” parecem compreender o velório de dona Madalena como um evento, que a elas cabia coordenar. Edith não compreendia ainda o que se passava. Marcelo resolveu questões de ordem prática. Artur achou um lugar para brincar com seu carrinho, o qual permitia diferentes relevos em seu caminho. De um modo geral, o velório torna-se um momento social, como tudo o que se costuma encontrar: “Houve quem chorasse, houve quem fingisse, houve quem se descabelasse”.

O encerramento do velório traz para a narrativa diferentes perceptos:

“Estamos aqui reunidos para rezar pela alma da nossa querida irmã Maria Madalena Rita de Cássia Teresinha de Jesus Santana...”, “Teresinha de Jesus é na frente, Rita de Cássia vem depois”, Marcelo corrigiu, porém Frei Laurentino resmungou que a ordem dos fatores não alterava o produto e prosseguiu, “que acaba de partir desta vida para a vida eterna”.

Dona Vera, dona Violeta e dona Juarezita se benzeram, uma após a outra, como se tivessem ensaiado.

Marcelo abraçou Edith, ela gemeu baixinho e apertou a mão de Artur, que conseguiu engolir o choro.

O ar adocicado de flores provocava certo enjoo, principalmente em quem estava de ressaca (FALCÃO, 2004, p. 17-18).

Marcelo mantém seu caráter prático, as amigas do pôquer participam da cerimônia de modo solene, Edith sofre a perda, Artur engole o choro. Não podemos saber de onde seria esse choro, se vinha da dor pela perda da avó ou do aperto que a mãe deu em sua mão na hora de tristeza. Mas a percepção dos ressacados era de enjoo. Cada um possui seus afectos daquele momento, o qual nos traz perceptos do velório, com diferentes sensações, opiniões e ironias.

“Caríssimos irmãos, é preciso ter fé, força e coragem para seguir em frente, acreditando que tudo que Madalena construiu durante a sua permanência entre

nós continuará vivo em nossos corações, através de sua lembrança, dos seus ensinamentos, do amor, da generosidade, do desapego, do equilíbrio, da paz e da harmonia que marcaram a sua passagem pela Terra.”

– Ele não conhecia a vovó? – Artur estranhou.

– Enterro tem que ser bem triste – explicou Marcelo.

“Na verdade, irmãos e irmãs, a tristeza causada por essa passagem deve se converter em alegria, pois Madalena cumpriu fielmente a sua missão e apenas partiu ao encontro de Deus, nosso pai e criador, para agora habitar em Sua casa.”

– Coitado de Deus – Paulo murmurou (FALCÃO, 2004, p. 18).

Um ironista, que assim se faz sem que se dê conta disso, é Artur, de cinco anos, filho de Edith e Paulo Jorge. Na ingenuidade de sua pergunta – “Ele não conhecia a vovó?” – observa-se uma mistura de indefinição com graça, a qual é capaz de provocar o riso e mesmo o constrangimento, ou ainda um constrangimento risível, à qual podemos denominar ironia.

Porém, temos uma indefinição. A fala do menino compõe um ato pensado, portanto uma ironia. No entanto, por se tratar de uma criança de cinco anos, consideramos que sua fala pode surgir apenas da inocência infantil, o que a torna risível. Para Adriano Facioli, em *A ironia: considerações filosóficas e psicológicas* (2010, p. 31), “a inocência, quando toca a comicidade, é risível, como são risíveis as crianças em seus tropeços e confusões hilárias. Rimos dos erros cômicos dos inocentes”.

Mas se observamos todo o contexto e a cena, Artur estava no velório, muito próximo ao caixão e ouviu cada palavra dita pelo frei. Ao avaliar que o que ele dizia não se aplicava à sua avó, reage com a pergunta, que sai carregada de ingenuidade, mas também de ironia. “Graça e incompletude, indefinição” (FACIOLI, 2010, p. 31).

Diferente da fala de Paulo Jorge. Além do contraste em sua fala, deve-se perceber que a ironia nela presente revela um traço bastante específico: a não literalidade da comunicação irônica produzida. Ou seja, quando se tem certeza do sentido de uma expressão pelo seu contrário, o ironista e sua ironia são facilmente reconhecidos. Assim a ironia de Paulo Jorge, ao falar de sua ex-sogra, pode ser entendida como um simples recurso de linguagem em uma fala. A esse tipo de construção, Facioli (2010) chama ironia instrumental.

Artur e Paulo Jorge possuem diferentes opiniões sobre dona Madalena e a expressam de diferentes formas, apesar de reconhecermos nelas a ironia. Artur por uma ironia indefinida, ao passo que Paulo Jorge traz uma ironia bem demarcada e reconhecível por sua fala.

Para Deleuze e Guattari (1992), as opiniões são funções do vivido e, por isso, aspiram a um certo conhecimento das afecções. “As opiniões insistem nas paixões do homem e sua eternidade. Mas, como observava Bergson, temos a impressão de que a opinião desconhece os

estados afetivos, e que ela agrupa ou separa os que não deveriam ser agrupados ou separados” (DELEUZE; GUATTARI; 1992, p. 226).

Não se trata no romance de separar cada grupo de personagens conforme o modo como cada um compreende a morte. Trata-se de perceber como Adriana Falcão inventa afectos não conhecidos. Conforme Deleuze e Guattari (1992, p. 226), “um grande romancista é, antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens”. Dona Madalena é uma personagem de devir-louco, conforme o compreende Deleuze (2011).

Ao se afirmar que dona Madalena volta da morte, se quer dizer que ela está “viva”. Mas, por isso mesmo, ela não está viva, uma vez que “voltou da morte”. É ao mesmo tempo em que ela se torna “viva” e morta.

O bar rodava.

Sua cabeça tombou no balcão.

Foi então que ouviu a voz de dona Madalena.

- Você é realmente um incompetente. Fica aí enchendo a cara enquanto o cafajeste está lá em casa sozinho com a Edith.

Levantou os olhos.

Lá estava ela.

- A senhora vai me desculpar, dona Madalena, mas a senhora está morta.

Ela pegou o uísque e bebeu direto na garrafa.

- Pra você ver como é que são as coisas. A pessoa já não pode nem morrer em paz.

Nos seus 26 anos de vida, Marcelo já havia jurado para si mesmo que ia parar de beber umas cem vezes. Jamais, porém, o fez com tanta veemência.

- Isto é *delirius tremens*?

- O desgraçado aproveitou a minha ausência e voltou pra desgraçar a vida da minha filha.

- Isto é *delirius tremens*.

- debaixo do seu nariz.

- Dona Madalena, a senhora morreu.

- Logo agora que vocês iam se casar.

- A senhora morreu, dona Madalena.

- O problema foi essa demora. Não sei quantos meses de namoro. Tanto que eu mandei você se mexer, e você “calma, dona Madalena, ainda não é a hora, e se ela não aceitar dona Madalena?”. É claro que ela ia aceitar. Antes do maluco voltar. Agora eu não sei de mais nada.

- Teve o enfarte, teve o velório, teve o enterro. Dona Madalena, a senhora está enterrada.

- Se você fosse um pouco mais homem, tinha botado ele pra fora da minha casa.

- Eu não vou levar em consideração o que a senhora disse pela única razão de que a senhora não disse isso. A senhora não disse nada. A senhora não está aí! Eu bebi demais e estou vendo coisas. A senhora é uma alucinação.

- Imagina agora o trabalho que eu vou ter pra separar aqueles dois de novo.

- E alucinações não se metem na vida dos outros – Ele entornou mais um copo de uísque e apagou completamente (FALCÃO, 2004, p. 33-34).

Assim é o devir-louco de que fala Deleuze:

[...] um puro devir sem medida, verdadeiro devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil (DELEUZE, 2011, p. 1-2).

Na medida em que se furta ao presente, Dona Madalena não suporta a separação entre o passado e o futuro, puxando nos dois sentidos ao mesmo tempo. Assim é o paradoxo do romance: capaz de destruir o bom senso enquanto sentido único ao mesmo tempo em que destrói o senso comum enquanto designação de identidades fixas.

Como afirma Deleuze (2011, p. 3), “o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas”.

A ideia de morte como fim da vida, que traz consigo o sentimento de medo, costuma vir do senso comum, operando como uma designação de identidade fixa, ao qual Epicuro - filósofo grego do período helenístico – se opunha:

[...] acostuma-te à ideia de que a morte, para nós, é um nada. Todo o bem e todo o mal residem na faculdade de sentir; a morte, porém, é a privação desse sentimento. Assim, o conhecimento de que a morte nada é torna deliciosa a nossa vida efêmera. Evidentemente, esse saber não modifica o limite temporal da nossa vida, contudo livra-nos do desejo de sermos imortais, pois para quem ficou ciente de que nada de terrível existe na ausência de vida, nenhum terror pode haver no viver. Mas se alguém argumentar que não teme a morte por causa da pena que ela trará quando vier, mas sim porque o fato de sua vinda já lhe é doloroso, é um tolo; pois é doidice que algo que não nos cause receio quando acontecer, possa trazer-nos pena, durante a espera, pelo fato de ser esperado!

Assim a morte, o mais temível de todos os males, é para nós um nada: enquanto nós existirmos, não existirá ela, e quando ela chegar, nada mais seremos. Desse modo, a morte não toca nem os vivos nem os mortos, porque onde estão os primeiros não se encontra ela, e os últimos já não existem mais (EPICURO, 2011, p. 38).

O pensamento de Epicuro nos revela esse paradoxo que é a morte, a qual, como o devir-louco, se estende nos dois sentidos ao mesmo tempo, e traz consigo diferentes afectos, que variam conforme o devir de cada um. No romance, esse paradoxo participa do devir de dona Madalena, que não está em um nem em outro, agindo como o sábio de que fala o filósofo grego:

“O sábio, porém, nem nega a vida nem tem temores de não mais viver, pois aquela não lhe é repugnante, e ele não considera o não-mais-viver como se fosse um mal” (EPICURO, 2011, p. 38-39). Marcelo, por outro lado, só consegue entender a morte como o não-mais-viver, como acontece ao senso comum.

Dona Madalena colocou comida na tigela de Confete e botou a chaleira para ferver.

Se aquilo era imaginação, era uma imaginação parecida demais com a realidade.

E se não era imaginação, o que era aquilo?

- Isto é uma loucura, meu Deus, olhai por essa criatura que merece...

- Que olhai o quê! Vocês não me deixam descansar em paz! Eu tenho que fazer tudo nesta casa!

Como não sabia se ria ou chorava, Edith abraçou a mãe.

- Pode ser sonho, loucura, imaginação, o que for, mas tudo o que eu queria era ver você de novo.

- Você acha que a mamãe ia deixar você aqui sozinha neste mundo, minha filha?

- Desculpa por todas as vezes que eu reclamei de você, que eu falei que você era chata, por todas as besteiras que eu fiz...

- Deixa pra lá. Foi por isso que eu voltei. Eu sei que você não sabe fazer nada sem mim. Você só faz besteira mesmo.

- Eu não faço só besteira.

- Faz sim: trocar um rapaz como o Marcelo por um delinquente que abandonou você.

- Ele não me abandonou.

- Abandonou, sim. Trocou você por uma bola de futebol.

- Até na imaginação você é chata, mãe?

- Isso! Me chama de chata.

- Desculpa. Nunca mais eu vou brigar com você. Eu nunca devia ter brigado com você!

- Devia, sim. Eu sou chata, sou louca, sou metida, sou teimosa, sou neurótica, sou isso, sou aquilo, na festa da Violeta você mesmo teve a coragem de dizer que eu era uma tagarela, que eu não paro de falar e...

Edith empurrou dona Madalena para dentro da despensa quando ouviu passos na escada outra vez (FALCÃO, 2004, p. 38-39).

Quando Adriana Falcão afirma que a personagem dona Madalena foi inspirada em sua própria mãe⁸¹, ela inventa um afecto a partir dessa personagem porque não deixa de criar uma mulher que ultrapassa os limites do senso comum e a relação deste com a morte; uma personagem capaz de produzir, pela fabulação, uma inversão na ordem das opiniões que possuímos no real sobre esse não-mais-viver. E esse afecto criado se dá especialmente pelo

⁸¹ “Acho que ela foi a pessoa mais intensa que já existiu. Inteligentíssima, cultíssima, ansiosíssima, muitíssimo dramática, engraçadíssima. Seu humor era tão refinado que até hoje, tantos anos depois de sua morte, ainda morremos de rir das histórias que ela protagonizava. Também temos muitos episódios difíceis na lembrança. Mesmo esses, tentamos lembrar com algum humor *nonsense* e exagerado que aprendemos com ela” (FALCÃO, 2012).

humor presente no romance, o qual é repleto de seres de sensação. Compreendemos seres de sensação conforme os pensam Deleuze e Guattari. Para eles,

São estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si. O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. [...] o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 226-227).

Dona Madalena é um ser de sensações exageradas, zelosa ao ponto de morrer e se negar a recolher-se no sono eterno para evitar que sua filha caia na lábia de um jogador futebol; Edith é uma mulher jovem e indecisa sobre as atitudes que deve tomar diante dos desafios que se apresentam em sua vida. “Desde criança se sentia assim, como se existissem duas Ediths: ‘ela’ e ‘a outra’” (FALCÃO, 2004, p. 11). Dona Madalena e os demais seres de sensação do romance fazem nascer diferentes sensações na linguagem que chamamos arte literária, desfazendo, como nos diz Deleuze e Guattari (1992), a organização tríplice composta por percepções, afecções e opiniões, substituindo-as por um composto de perceptos, afectos e sensações, as quais fazem vezes de linguagem, criando novas variedades de seres:

O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, a que solicita um povo por vir [...] O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião – visando, esperamos, esse povo que ainda não existe (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 228).

Adriana Falcão traz para sua sintaxe uma naturalidade gaiata, lúdica e pueril no modo de lidar com as palavras, numa linguagem de sensações que traz o choro, o pranto, o riso, o grito, a dor, a vibração, o amor, num texto hilariante e irreverente, trazendo consigo diferentes perceptos e afectos a partir do humor que perpassa sua escritura e, conseqüentemente, toda a sua produção. Esse é o papel da arte: arrancar novos tons das cores, novos acordes dos sons, novas formas de usar as palavras da língua, novas sensações, persistentes ao ponto de encarnar o acontecimento: “o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229).

O acontecimento corresponde ao inesperado total, àquilo que subitamente se impõe sobre todas as outras formas e transforma os vários e diferentes modos de subjetivação e de apreensão dos objetos, dos fatos e do mundo. O acontecimento fala por si mesmo, irrompendo com todas as certezas e evidências daquilo que possa parecer mais sagrado. Desse modo, o acontecimento desfaz a linearidade do tempo, fundando um outro tempo, no qual o presente, o passado e o futuro coexistem, desafiando as lógicas cartesianas e inventando novos caminhos, nunca imaginados.

“O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. [...] ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece” (DELEUZE, 2011, p. 152).

Na *Comédia dos anjos*, o acontecimento é a morte de dona Madalena, a qual reforça o sofrimento que sempre se renova nos homens, ao voltar desse “lugar” para continuar cuidando de sua filha; a recriação inusitada de um protesto contra essa não-vida, uma vez que dela volta; bem como a retomada de uma luta: separar a filha do ex-genro. Assim, dona Madalena inicia um novo devir: o devir sensível.

Conforme Deleuze e Guattari (1992, p. 229), “o devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir outro (continuando a ser o que é)”. É nesse sentido que dona Madalena devém outra, pois está morta, mas continua a ser o que é: a mãe cuidadosa de Edith. Uma “alteridade empenhada numa matéria de expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229).

Novo barulho de passos.

Ou era outro fantasma, ou era Paulo.

Edith empurrou dona Madalena e Artur para dentro da despensa e colocou uma cadeira escorando a porta.

Era Paulo.

[...]

Em vez de se encaminhar para a rua, Paulo se encaminhou para a geladeira.

- Eu acho que eu preciso de uma cerveja.

Edith se atravessou na frente dele.

- É melhor você não tomar a cerveja da mamãe.

- Você vai guardar de recordação?

- Ela pode não gostar.

- Depois eu rezo um Pai-Nosso e ela me perdoa.

A cadeira que escorava a porta da despensa começou a balançar.

A voz veio lá de dentro, abafada.

- Não perdo nada!

- Fica quieto, Confete! – Edith estava entrando em desespero. Esse cachorro é impossível.

- O Confete fala?

Confete veio do quintal todo molhado de chuva.

- Eu acho que estou ouvindo vozes – Paulo concluiu.

E continuou ouvindo.

- Ainda não ouviu nem a metade do que eu tenho pra dizer!
- Finalmente a cadeira não resistiu, a despensa se abriu, e a “voz” apareceu em pessoa, na pessoa de sua dona, e Paulo gritou de susto quando viu dona Madalena, a dona da voz.
- Desculpa, Edith, mas eu não podia ficar ali trancada enquanto ele bebia a minha última cerveja.
- Não liga, Paulo. É imaginação.
- Não é imaginação não, pai. É fantasma mesmo.
- Vai tomando o *milk shake* que a vovó vai fazer o seu ovinho.
- Todo mundo ficou doido nesta casa?
- Por que é que você acha que eu voltei?
- Ela tomou a garrafa da mão de Paulo, puxando o neto pela mão.
- Eu não sabia que fantasma bebia cerveja.
- Fantasmas não existem, Artur – Paulo quis explicar.
- Dona Madalena não concordou.
- Existem sim. Quer que eu prove? (FALCÃO, 2004, p. 40-43).

Ao aparecer “viva”, Dona Madalena causa susto em Edith e espanto em Paulo. Artur, por sua vez, gosta de ter a avó de volta: “O menino deu uma risada e pulou no colo dela” (FALCÃO, 2004, p. 40).

O menino Artur se diverte com toda aquela situação maluca que se passa em sua casa: sua avó morta que estava “viva”, sua mãe sem saber o que fazer e seu pai apavorado pelo encontro com a ex-sogra. O menino vai ao êxtase de tanto gargalhar, unindo trágico e riso, com o fazem os filósofos modernos. Esse riso está relacionado ao impossível, ao nada, à morte, de que fala Georges Bataille.

O riso foi associado por Bataille à filosofia do não-saber⁸² (*non-savoir*) e a outras experiências do que considerava não-saber, como o êxtase, o sacrifício, o poético, o sagrado, o erotismo, entre outras que também ocupam posição importante em sua obra: “Posso dizer que, na medida em que faço obra filosófica, *minha filosofia é uma filosofia do riso*” (grifos do autor), afirmou Bataille na conferência de 1953⁸³.

A trajetória filosófica de Bataille tem, portanto, como ponto de partida, como ponto central e como resultado a experiência do riso. A palavra “experiência” é, para ele, essencial, porque faz valer o *efeito* preciso do riso, do êxtase, da angústia etc., indispensáveis para que se fale seriamente do não-saber. Sua filosofia do não-saber passa a ser uma *experiência refletida*, já que torna esses efeitos *conscientes* (ALBERTI, 1999, p. 13, grifos da autora).

⁸² Podemos compreender esse não-saber como um domínio do desconhecido sobre o conhecido: “só posso conhecer o conhecível” diz Bataille em *A experiência interior*. “Quando falo agora de não-saber, quero dizer essencialmente isto: que não sei nada e que, se ainda falo, é apenas na medida em que tenho conhecimentos que não me levam a *nada*” (BATAILLE *apud* ALBERTI, 1999, p. 14, grifos do autor).

⁸³ Conferência intitulada “Não-saber, riso e lágrimas”, na qual Bataille expõe mais claramente seu pensamento sobre o riso.

O riso, para Bataille, está relacionado ao impossível, ao nada, ao riso divino, à morte, ao êxtase; está situado além do conhecimento, pois coincide com o não-saber; é uma experiência ateológica, uma vez que está desvinculada de qualquer crença, corroborando o fundamento do não-saber.

O riso é, portanto, a experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no “não-conhecimento”. Ele encerra uma situação extrema da atividade filosófica: permite pensar (experiência refletida) o que não pode ser pensado (ALBERTI, 1999, p. 13).

No devir sensível em que se encontra ao retornar da morte, dona Madalena não deixa de estar morta, devém fantasma, mas continua a ser o que é: a avó amada de Artur, a mãe controladora de Edith e a sogra inimiga de Paulo. Isso cria “estados de coisas⁸⁴” correspondentes às paixões e ações que se determinam pela mistura entre corpos. A não-morte de dona Madalena permite pensar a experiência do impensável, o voltar da morte, o que gera nas outras personagens diferentes efeitos. Conforme Deleuze (2011), todos os corpos podem ser entendidos como causas de coisas cujas naturezas são completamente diferentes uns para os outros, ou mesmo uns com relação aos outros:

Estes *efeitos* não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. [...] Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. [...] Não são agentes nem pacientes, mas resultados de ações e paixões, “impassíveis” – impassíveis resultados não são presentes vivos, mas infinitivos (DELEUZE, 2011, p. 5-6, grifo do autor).

Dona Madalena, no romance, torna-se um monumento. “Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento. [...] O monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229-230).

A personagem dona Madalena, enquanto monumento, nos dá a conhecer um outro vivido, assim como diferentes universos, que constroem seus próprios limites, seus próprios

⁸⁴ Deleuze afirma que “os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os ‘estados de coisas’ correspondentes” (2011, p. 5) compõe uma das espécies de coisas distintas pelos Estoicos. “Estes estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas entre corpos. [...] O único tempo dos corpos e estado de coisas é o presente” (2011, p. 5).

territórios, seus próprios distanciamentos e aproximações, seus blocos de sensações, seus possíveis. Dona Madalena não vê como indigno o que lhe acontece:

Artur estava se divertindo com aquilo, Edith estava roxa de vergonha, a morta estava lépida e corada, Paulo estava branco, levemente esverdeado.

- Você tem certeza que ela morreu mesmo?
- Infarto não-sei-de-quê. Quer que eu pegue a certidão de óbito pra você ver?
- Então a senhora não pode ficar aqui.
- Por que eu não poderia ficar na minha própria casa?
- Porque a senhora morreu.
- Deve ter sido um engano de Deus. Por que quem devia ter morrido era você.
- Mamãe!
- Então a senhora admite que morreu?
- Por que não haveria de admitir? É alguma vergonha morrer, por acaso?
- Edith, ela morreu.
- Eu sei, Paulo. Fui eu quem encontrei ela morta (FALCÃO, 2004, p. 43).

O comportamento de dona Madalena, ao reconhecer-se como morta, sugere a compreensão de uma moral estoica como maneira poética de se viver: “não ser indigno daquilo que nos acontece” (DELEUZE, 2011, p. 151). Do contrário, se fosse à dona Madalena a morte como injusta ou não merecida, como culpa de alguém, o ressentimento se colocaria contra o acontecimento. De modo contrário age a personagem: ela quer o acontecimento.

“Que quer dizer então querer o acontecimento? Será que é aceitar a guerra quando ela chega, o ferimento e a morte quando chegam?”, pergunta Deleuze (2011, p. 152), ao que ele mesmo responde:

Se querer o acontecimento significa primeiro captar-lhe a verdade eterna, que é como o fogo no qual se alimenta, este querer atinge o ponto em que a guerra é travada contra a guerra, o ferimento, traçado vivo como a cicatriz de todas as feridas, a morte que retorna querida contra todas as mortes (DELEUZE, 2011, p. 152).

Dona Madalena, como Jöe Bousquet⁸⁵ (citado por Deleuze, 2011), tem o gosto da morte, que antes era a falência da vontade de viver, como a apoteose da vontade de morrer. No entanto, para Deleuze (2011), há uma mudança de vontade:

Deste gosto a este desejo, nada muda de uma certa maneira, salvo uma mudança de vontade, uma espécie de salto no próprio lugar de todo o corpo que troca sua vontade orgânica por uma vontade espiritual, que quer agora não exatamente o que acontece, mas alguma coisa *no* que acontece, alguma coisa a vir de conformidade ao que acontece, segundo as leis de uma obscura

⁸⁵ Jöe Bousquet foi um poeta francês, amigo dos surrealistas, com uma poesia frequentemente associada a eles. Seu trabalho foi muito admirado por vários escritores franceses famosos, em especial Gilles Deleuze.

conformidade humorística: o Acontecimento (DELEUZE, 2011, p. 152, grifo do autor).

Dona Madalena não está insatisfeita por morrer, mas sua vontade de morte não tem o mesmo sentido nos dois momentos em que se dá. Sua primeira morte foi orgânica: “Infarto-não-sei-de-quê”; a segunda, foi espiritual: “um argumento infalível”. A mãe zelosa queria em seu breve retorno à “vida” compreender *no* que acontece a vida daqueles que ama, não apenas *como* acontece:

No que viu a patroa, [Consolação] teve um ataque de sinceridade.
 - Ô mulher teimosa! Bem que o seu Gaspar dizia que essa é duro de roer. A senhora não devia estar aqui e sim a caminho da “Terra sem Mal”, para onde vão todas as almas que têm vergonha na cara.
 - Vai dizer que você não chorou a minha morte?
 - Eu só queria saber como foi que você conseguiu voltar lá do outro mundo, mamãe.
 - Eu fui lá e expliquei.
 - E como é “lá”?
 - Como é que eu ia ficar reparando como é que era “lá” com o Paulo aqui no meu enterro?
 - Tudo é culpa minha – Paulo observou – Até os mistérios da morte.
 - E você explicou “lá” o quê?
 - Que você não sabe fazer nada sem mim, que o Paulo Jorge não presta, que o Artur só gosta do ovo mexido que eu faço, que o Marcelo está encalacrado de problemas, que o Confete adora dormir comigo na cama, que os cachorros da rua não podiam ficar sem comida, argumentei, argumentei, argumentei, até que usei o meu argumento infalível.
 - Que argumento infalível?
 - Isso é entre mim e os anjos.
 - Você é completamente louca, mamãe.
 - Louca eu seria se deixasse você aqui fazendo tudo errado (FALCÃO, 2004, p. 45-46).

Dona Madalena faz o acontecimento, tornando-se quase-causeira, a Operadora, do que acontece com as demais personagens do romance: a dependência e imaturidade de Edith, a separação entre esta e Paulo Jorge, a criação de Artur. É ela quem produz as superfícies e as dobras em que se dá o acontecimento de sua volta da morte, ao argumentar e usar um argumento infalível, capaz de trazê-la de volta à vida.

Ao voltar da morte, dona Madalena, enquanto monumento, não atualiza o acontecimento virtual, incorpora-o, encarna-o, dá um corpo, retoma uma vida, cria um universo. “Estes universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética [...], a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual,

formas de um pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 230).

O telefone tocou outra vez.

Paulo atendeu, disse apenas “você quer parar de ligar pra mim?”, desligou, e deixou o fone fora do gancho.

Dona Madalena colocou o fone no gancho, olhando provocativamente para ele.

Ele tirou.

- Será que dá pra deixar esse fone aqui?

- Não dá não senhor.

- A senhora nunca vai parar de implicar comigo?

- Nem morta.

Ela colocou o fone de novo no gancho (FALCÃO, 2004, p. 45).

Nesse universo possível, dona Madalena retoma sua vida, mesmo “morta”, encarna seu lugar de sogra que não gosta do genro e dá continuidade aos vários acontecimentos que têm início com seu retorno da morte, reforçando a garantia que dá a Paulo: “nem morta” vai parar de implicar com ele. A imanência da personagem dona Madalena a faz retornar a um mundo que não a apreende mais, reencarnando os diferentes afectos e perceptos que antes possuía, como a implicância com Paulo em “defesa” de Edith. Assim, pode ser compreendida como uma entidade organizadora, está em tudo e participa de tudo, tornando-se um ser de sensação ao expressar-se por diferentes sentidos, atravessando o próprio vivido aqui e agora, na constituição de sensações vivas. Conforme Deleuze e Guattari,

O ser da sensação, o bloco do percepto e do afecto, aparecerá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a carne que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência – enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência. Carne do mundo e carne do corpo, como correlatos que se trocam, coincidência ideal (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 230-231).

Dona Madalena, enquanto ser de sensação, unifica aquele que sente com o sentido, ou mesmo com os sentidos, ao manter-se na vida estando “morta”, pois não se liberta do corpo e do mundo vividos, fazendo da união com os afectos, os perceptos e as sensações de sua vida anterior uma nova experiência terrestre, mas agregada à opinião da vida anterior.

Nem bem o carro de Paulo dobrou a esquina, dona Madalena comemorou.

- Finalmente! O primeiro problema foi até mais fácil de resolver do que eu pensava. Ainda bem que o tal Gutemberg e o tal Balão me ajudaram.

- Bola, vó. O nome do homem é Bola.
- Falta agora resolver o segundo: as dívidas do Marcelo. Por sorte eu já tenho uma ideia e vou sair pra tomar minhas providências (FALCÃO, 2004, p. 55).

Apesar de manter a mesma opinião da vida anterior, dona Madalena já não pode ser considerada “carne do mundo”, não está encarnada, o que amplia o mistério que ronda sua reencarnação. Deve-se considerar, pois, que essa carne não pode sustentar-se sozinha, ela traz consigo toda a força da opinião que possuía em sua encarnação anterior, sendo capaz de carregar o percepto e o afecto, constituindo um ser de sensação.

Deve-se entender, no entanto, o que afirmam Deleuze e Guattari (1992, p. 231), “a carne não é a sensação, mesmo se ela participa de sua revelação. Era precipitado dizer que a sensação encarna”. Cada uma das artes faz o encarnado conforme o deseja; na pintura, o encarnado é representado pelas superposições do vermelho e do branco, por exemplo. Mas o que constitui a sensação é o modo como são montadas essas superposições. Na literatura, essa sensação (ou sensações) são compostas pelos autores de diferentes maneiras. *Na Comédia dos anjos*, Adriana Falcão reencarna dona Madalena e, para dar consistência a essa personagem, nos dá a conhecer a sua armadura: sua casa. A casa, para Deleuze e Guattari, é a extensão do devir da pessoa, que, no caso de nossa análise, compreendemos como personagem.

Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura [...] essas extensões são muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em molduras autônomas. São as faces dos blocos de sensação. [...] A casa participa de todo um devir. Ela é vida, “vida não orgânica das coisas”. De todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações que define a casa-sensação (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 232).

Além da opinião da vida anterior – cuidar de todos aqueles que amava – dona Madalena mantém sua casa, a qual acompanha seu devir. Ela passa do finito ao infinito, conforme associamos ao que nos diz Deleuze e Guattari:

A carne, ou antes a figura, não mais é o habitante do lugar, da casa, mas o habitante de um universo que suporta a casa (devir). É como uma passagem do finito ao infinito, mas também do território à desterritorialização. É bem o momento do infinito: infinitos infinitamente variados (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 233).

Temos na *Comédia dos anjos* uma tensão entre dona Madalena e seu lugar. A sua casa não é mais o seu lugar, pois deixou a vida; mas este não-seu-lugar é onde ela encontra uma

armadura que a protege e ao mesmo tempo lhe dá um território, mesmo que para desterritorializar-se depois, novamente, saindo da finitude da existência para o(s) mais distinto(s) infinito(s).

“A casa de dona Madalena, sem ela dentro, parecia improvisada” (FALCÃO, 2004, p. 23).

A casa que sempre pertencera a dona Madalena, que era sua extensão, orientados para compor sua armadura não mais trazia o ser de sensação que a habitava.

Numa palavra, o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não-humanas dos cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 236).

Podemos compreender a casa de dona Madalena como a casa do caramujo, a qual só existe, só faz sentido que existe se for com o seu morador. Não importa que o lugar físico exista, que a casa esteja de pé. Ela só existe com a figura de dona Madalena, que carregava consigo as diferentes sensações que compunham “sua casa”, “seu território”. Conforme nos diz os pensadores franceses,

Com o sistema território-casa, muitas funções orgânicas se transformam, sexualidade, procriação, agressividade, alimentação, mas não é esta transformação que explica a aparição do território e da casa; seria antes o inverso: o território implica na emergência de qualidades sensíveis puras, sensibiliza que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possível uma transformação das funções (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 237).

O território-casa de dona Madalena é composto pelas suas expressões, pelas manifestações de sensibilidades, pelo modo como compreende aquele lugar, o qual está carregado de diferentes e sensíveis qualidades, as quais não podem mais ser entendidas como meras funções, mas como traços de expressão da própria personagem. “É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 238). Dona Madalena procura reforçar a marca de seu território-casa de variadas formas, inclusive pelo som:

O telefone tocou.
Edith correu para atender.
“Interurbano para o seu Paulo Jorge”.

Enquanto ele atendia a ligação, dona Madalena botou na vitrola um disco de Frank Sinatra no volume máximo, e começou a cantar mais alto ainda (FALCÃO, 2004, p. 44).

Ao atrapalhar a ligação atendida pelo ex-genro, que dera o número da casa dela para contato de trabalho, ouvindo um disco de Frank Sinatra em volume máximo, dona Madalena acompanha a música cantando ainda mais alto que o som da vitrola de modo a mostrar ao inconveniente Paulo Jorge que ainda estava no lugar onde sempre vivera e ainda “vivia”.

O telefone tocou imediatamente.

Dessa vez, dona Madalena correu para atender.

“Interurbano para o senhor Paulo Jorge.”

- Ele está sim, seu Gutemberg, mas mandou dizer que não quer falar com o senhor.

- A senhora não se meta nos meus assuntos!

- Mamãe, você quer fazer o favor de parar?

Mas ela continuou.

- Pois não. Rua dos Flamboyants, 418. Eu dou o recado sim. O prazer foi todo meu.

Dona Madalena desligou, feliz da vida.

- O Gutemberg mandou dizer que está vindo para cá com um tal de “Bola”. Bola, Paulo Jorge? Você se dá com cada tipo de gente que eu vou te contar.

- Ela deu o endereço daqui pra eles, Edith.

- E o que é que eu posso fazer, Paulo?

- Agora ele vai chegar aqui e vai dar de cara com o fantasma da sua mãe – Paulo pegou o telefone e começou a fazer uma ligação.

- Interurbano da minha casa nem pensar! – A velha arrancou o aparelho da mão dele.

- Eu pago!

- Você não paga nem uma pensão decente pro seu filho.

- Mamãe!

E a discussão recomeçou (FALCÃO, 2004, p. 50).

A discussão entre dona Madalena e Paulo Jorge reforça o sentido de território-casa que procuramos compreender nesse romance de Adriana Falcão, uma vez que essa é uma das formas que a personagem tem de demarcar aquilo que lhe pertence: a casa, o telefone, “a filha”, “o neto”, bem como o direito sobre a vida desses últimos, conforme entende que assim deve ser. O som da vitrola, o controle sobre o telefone, a ocupação do espaço da casa são traços expressivos do território ocupado por dona Madalena.

Não são as sinestésias em plena carne, são estes blocos de sensação no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total. Estes blocos são ritornelos; mas há também ritornelos posturais e de cores; e tanto posturas quanto cores se introduzem sempre nos ritornelos. Reverências e posições eretas, rondas, traços de cores. O ritornelo inteiro é o ser de sensação. [...] Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos

– sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 238).

A *Comédia dos anjos* é um romance composto por diferentes sensações e diferentes blocos de sensações nos diferentes territórios em que se encontram os diferentes ritornelos criados por dona Madalena no romance. Em casa, dona Madalena ocupa o lugar de dona, proprietária, daquele território, utilizando-se de diferentes posturas (mãe e avó zelosa, sogra implicante, amiga e conselheira), ações (atividades domésticas, expulsão recorrente de Paulo Jorge, cuidados com Artur) e sons (nestes incluímos a música cantada, a discussão com o ex-genro, a chantagem emocional que faz com a filha, os mimos que faz ao neto).

Desse modo, compreendemos no romance o que se precisa para fazer arte, particularmente a literária desse romance: uma casa na Rua dos Flamboyants, no número 418, no estado do Rio de Janeiro, em um chuvoso maio de 1958, quando as personagens convivem com a vida e a morte ao mesmo tempo, em constante territorialização e desterritorialização, como afirmam Deleuze e Guattari:

Cada território, cada habitat junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaços-temporais, mas qualitativos: por exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptos e afectos. E cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, ou intercepta trajetos de animais sem território, formando junções interespecíficas (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 239).

O território, a casa, o *habitat* de dona Madalena une não apenas vida e morte, passado e presente; une diferentes planos e extensões que surgem dos mais diferentes lugares, bem como pessoas das mais inesperadas, de lugares os mais distantes, de onde sairão os fatos mais inusitados, dando origem às mais diferentes relações. “Essas relações de contraponto juntam planos, formam compostos de sensações, blocos, e determinam devires” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 239).

Começamos por pensar a relação de Marcelo, o namorado de Edith.

Dona Madalena sempre deixa clara sua preferência por Marcelo em detrimento de Paulo Jorge. Também fica explícito desde sua primeira aparição que uma de suas tarefas ao voltar para a terra era ajudar Marcelo a recuperar seu bar.

O plano de dona Madalena era relativamente simples.
- Marcamos às sete em ponto no bar do Marcelo, hora em que eu aparecerei para os pecadores. Vocês acham muito caro quinhentos cruzeiros por perdão? Dona Juarezita, dona Vera e dona Violeta, a princípio ficaram indignadas.

- Então você pretende vender indulgências?
 - Mas isso é um pecado igual ou pior que os outros.
 - Nós não estamos no século dezesesseis.
 - Qualquer pessoa sabe que Deus não vende perdões e que a indulgência só pode ser obtida pela confissão e pelo arrependimento dos pecados.
 - E o lugar para se confessar e se arrepender é uma igreja e não o bar do Marcelo.
 - Eu vou citar só este parágrafo do Código de Direito Canônico para calar a boca de vocês – Dona Madalena tirou um papel da bolsa e começou a ler: “Indulgência é a remissão, diante de Deus, da pena temporal devida pelos pecados já perdoados quanto à culpa, que o fiel, devidamente disposto e em certas e determinadas condições, alcança por meio da Igreja, a qual, como dispensadora da redenção, distribui e aplica, com autoridade, o tesouro das satisfações de Cristo e dos Santos”.
 - Isso apenas comprova a nossa teoria de que só a igreja pode dispensar redenções.
 - Quem manda na igreja? Deus. E quem manda em Deus? Eu. Comprovado?
 - Comprovado que Deus manda na Igreja, mas quem comprova que você manda em Deus?
 - Eu sou a prova de que eu mando em Deus, uma vez que fui eu quem mandei Ele me mandar de volta à Terra.
 - E como é que a gente pode ter certeza disso? – raciocinou dona Juarezita.
 - Vocês acham que Deus ia me mandar assim, da cabeça Dele, se eu não tivesse convencido Ele de que era a pessoa certa para vir?
 - Comprovado – deduziu dona Violeta.
 - [...]
 - Então você confessa que quer levantar esse dinheiro pra salvar o bar do Marcelo?
 - Desde o início eu não falei que estou aqui para salvar? Vou começar pelo bar do Marcelo e depois eu salvo o resto do mundo.
- Ela se levantou da mesa, decidida, antes de ameaçar:
- E se vocês não querem me ajudar, pior para vocês. Vão perder o maior acontecimento que o Rio de Janeiro já viu. Adeus (FALCÃO, 2004, p. 78-80).

É a partir do evento para salvar o bar de Marcelo que dona Madalena começa a unir diferentes planos e extensões de pessoas de diferentes lugares no sentido de criar diferentes relações, ampliando o seu território-casa e agregando a ele outros territórios. Para o trabalho de preparação do evento de salvação do bar, dona Madalena une dois diferentes blocos: os “amigos boêmios” – Marcelo, Venceslau e Nepomuceno – e as “amigas do pôquer” – dona Vera, dona Violeta, dona Juarezita e dona Zélia.

Para ajudar Marcelo, dona Madalena utiliza dos argumentos mais inusitados no convencimento das amigas do pôquer, das quais precisava para colocar seu plano em prática: o Código do Direito Canônico, sua reencarnação, seu interesse em “salvar o mundo”. Nesse salvamento, dona Madalena conseguirá diferentes resultados ao juntar diferentes territórios.

É que o território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensíveis seu efeito sobre o

habitante. [...] E ora as forças se fundem umas nas outras em transições sutis, decompõem-se tão logo vislumbradas, ora se alternam ou se enfrentam. Ora deixam-se selecionar pelo território, e são as mais benevolentes que entram na casa. Ora lançam um apelo misterioso que arranca o habitante do território, e o precipita numa viagem irresistível [...] Ora se abatem sobre o território e o invertem, malevolentes, restaurando o caos de onde ele mal saía (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 239-240).

A intensão de salvar o bar de seu amigo Marcelo faz com que diferentes habitantes de diferentes territórios se tornem sensíveis, de algum modo, ao que está para acontecer. A começar pelo panfleto do evento que foi distribuído:

*“Milagres acontecem!
Reze uma Ave-Maria e venha conferir pessoalmente a manifestação divina em toda a sua graça, num sensacional fenômeno de reencarnação.
Imperdível!
Local: Marcelu’s Bar.
Endereço: Rua Saint Roman, 16 – Copacabana
Horário: 19 h
Traje: a caráter
* A apresentação deste dá direito a dois drinques”.*
(FALCÃO, 2004, p. 88).

Distribuído em vários pontos da cidade, os panfletos fizeram lotar o Marcelu’s Bar.

O bar esteve superlotado, estão aí de prova as colunas sociais publicadas no dia seguinte.
Homens puseram gravatas, mulheres exibiram chapéus, senhoras usaram estolas.
Bola registrou tudo com sua moderna Kodak.
Gutenberg só se acalmou depois de uns quatro uísques.
Marcelo e Paulo não se acalmaram com nada.
Edith, cansada de pensar, resolveu entregar a Deus.
[...]
Dona Juarezita, dona Vera, dona Violeta e dona Zélia passeavam pelas mesas se vangloriando da condição de secretárias de Deus.
- Precisando de alguma coisa, é só falar comigo que eu falo com a Madalena, ela fala com Ele e Ele resolve na hora.
Os mais incrédulos zombavam.
Alguns fiéis entregaram bilhetes para Santa Clara, São José, Santa Terezinha, sendo que o mais requisitado, como sempre, foi Santo Antônio (FALCÃO, 2004, p. 107).

Entre todas os presentes no bar para ver o “sensacional fenômeno de reencarnação”, estão aquelas cujos caminhos serão aproximados a um mesmo território. Há entre esses presentes aqueles cujos territórios se decompõem, passando a um outro território, nele entrando de maneira benevolente, como os homens de gravata, as mulheres de chapéu, as senhoras de

estola, os fiéis com seus bilhetes, as secretárias de Deus com seus privilégios e o Bola com sua Kodak; há aqueles cujas transições são tão sutis que não se percebem claramente, como o Gutemberg com seus quatro uísques; aqueles que são arrancados de seu território e precipitados numa viagem, como faz Edith ao entregar a situação a Deus; há os que restauram o caos, como Paulo e Marcelo e os incrédulos, que zombavam.

Esses territórios, porém, não estão emoldurados, encaixados, enquadrados. O que se pode compreender é a constituição de um sistema com vasto plano de composição que permita o desemolduramento, o desencaixamento, o desenquadramento, segundo diferentes linhas de fuga, que passam pelo território apenas para abri-lo sobre o universo (DELEUZE; GUATTARI, 1992). “É preciso agora desarticular os planos, para remetê-los a seus intervalos, em vez de remetê-los uns aos outros, para criar novos afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 242).

Os planos a ser desarticulados, no romance, de modo a ser remetidos a outros intervalos e com a finalidade de criar novos afectos, dizem respeito à vida das personagens diretamente ligadas ao momento do futebol brasileiro em 1958, ano da Copa do Mundo da Suécia.

Madalena, Gutemberg, Bola, Paulo, Edith e Marcelo sentaram-se em volta da mesa.

Bola, mais uma vez, anotou tudo.

(*Fantasma*) – Em primeiro lugar eu quero deixar bem claro para o Marcelo que não virei a casaca. O meu objetivo é solucionar um impasse de caráter nacional. Depois, com quem a Edith vai ficar, isso é lá com ela.

(*Edith*) – Grata pela prerrogativa de decidir esse detalhe.

(*Gut.*) – E o nosso impasse, dona Madalena?

(*Fantasma*) – Eu convenco o Paulo a ir para a Copa, a CDB fica me devendo esse favor, me paga com um pequeno empréstimo para o Marcelo, ele paga as dívidas do bar, o Paulo vai para a Suécia, eu não pago o empréstimo à CDB pois, não sendo mais pessoa física não posso ser responsabilizada legalmente por minhas dívidas, e assim fica tudo resolvido.

(*Gut.*) – Quanto é que vocês precisam para saldar a dívida?

(*Dono do bar*) – Eu não posso aceitar o empréstimo da CDB!

(*Gut.*) – É o meu emprego que está valendo. Se a sra. Convencer o Paulo, eu posso fazer um empréstimo pessoal.

(*Fantasma*) – Empréstimo aceito. Qual é mesmo o valor, Marcelo?

(*P. J.*) – Ele disse que emprestava o dinheiro se a sra. me convencesse e a sra. não me convenceu.

(*Edith*) – E o Marcelo também não pode aceitar o dinheiro de um estranho.

(*Dono do bar*) – O estranho é um dos homens mais importantes da comissão técnica da Seleção Brasileira, Edith.

(*Fantasma*) – Vocês querem parar de atrapalhar a reunião?

(*Edith*) – Não é uma reunião sobre futebol?

(*Fantasma*) – É. Aliás, era. Já que solucionamos o impasse, eu dou por encerrada a reunião.

(*P. J.*) – Apenas um detalhe: eu não vou para a Suécia.

(*Gut.*) – Vamos recomeçar tudo outra vez?

(*Fantasma*) – Essa parte eu já resolvi, Paulo Jorge. A Edith e o Artur vão com você.

(*Edith*) – Alguém quer ouvir a minha opinião?

(Ninguém quis.)

(*Fantasma*) – Só falta um pormenor. Quem vai bancar a passagem deles é o Gutemberg, que é rico, ou a CDB, que vai ser a maior beneficiada de tudo isso quando o Paulo ganhar essa Copa pra gente?

(*P. J.*) – Eu não vou ganhar essa Copa. Esta noite, dormindo no meu sofá, vai ver por isso mesmo, eu tive um pesadelo horrível.

(*Fantasma*) – Você e seus sonhos premonitórios!

(*Edith*) – Eu só queria informar aos presentes que ele sonhou que eu me chamava Edith, antes de saber o meu nome (FALCÃO, 2004, p. 119-120).

A reunião entre os interessados na ida de Paulo Jorge à Copa do Mundo da Suécia, que inicialmente, pela visão de dona Madalena só serviria para apresentar as decisões que havia tomado, no sentido de afastar seu ex-genro de sua filha e, de quebra, ajudar seu amigo Marcelo a sair das dívidas do bar – “Já que solucionamos o impasse, eu dou por encerrada a reunião.” acaba por ser atravessada por uma potência de desenquadramento que se abre a um campo de infinitas outras possibilidades a partir da decisão do jogador em questão: “Ele disse que emprestava o dinheiro se a sra. me convencesse e a sra. não me convenceu”.

A cena da reunião nos faz perceber que há diferentes relações entre as personagens e suas opiniões, gerando diversos compostos de sensações experimentadas pelas personagens envolvidas na discussão: dona Madalena tem interesse apenas em ajudar Marcelo, mesmo que isso implique na ida de Edith e Artur com Paulo Jorge para a Suécia, o qual não tem a intenção de ir; Gutemberg tem interesse em assegurar seu emprego na CDB; Marcelo tem interesse em conseguir pagar as contas do bar; Edith tem o interesse de ser ouvida, apesar de ninguém ali querer saber sua opinião sobre sua própria vida. Esse impasse é causado pelo sonho premonitório de Paulo Jorge, na noite anterior àquela reunião.

Paulo começou a contar o seu pesadelo, sem ter ideia de quantas vezes ainda teria que repeti-lo, palavra por palavra, sempre que fosse requisitado.

Nessa versão, registrada no bloquinho do Bola, ele não forneceu detalhes que viria a acrescentar posteriormente, só depois que eles aconteceram de fato.

(*P. J.*) – A seleção chegava às quartas-de-final.

(*Gut.*) – Eu sabia!

(*P. J.*) – A gente ia jogar no País de Gales numa cidade chamada Gutemberg.

(*Dono do bar*) – Gotemburgo, você quer dizer.

(*P. J.*) – Algo assim.

(*Fantasma*) – Você vai conhecer Gotemburgo, Edith!

(*P. J.*) – Vinte e seis minutos do segundo tempo e o jogo continuava zero a zero.

(*Dono do bar*) – É a retranca galesa.

(*P. J.*) – Então o Didi me passava a bola, eu driblava os dois zagueiros e chutava no canto esquerdo.

(Gut.) – Lindo!
 (P. J.) – Mas o goleiro defendia.
 (Dono do bar) – Kaelsey. O nome do goleiro do País de Gales é Kaelsey.
 (Gut.) – E aí?
 (P. J.) – Aí o Brasil era eliminado por minha causa.
 (Dono do bar) – O Pelé jamais perderia um passe do Didi desse jeito.
 (Fantasma) – Jamais. Se fosse o Pelé, chutaria no canto direito.
 (Gut.) – Pelé?
 (FALCÃO, 2004, p. 121-122).

O sonho de Paulo Jorge o faz entrar, junto às demais personagens envolvidas, em contraponto, experimentando diferentes compostos de sensações. Para Deleuze e Guattari,

O contraponto não serve para relatar conversas, reais ou fictícias, mas para fazer mostrar a loucura de qualquer conversa, de qualquer diálogo, mesmo interior. É tudo isso que o romancista deve extrair das percepções, afecções e opiniões de seus “modelos” psicossociais, que integram inteiramente nos perceptos e os afectos aos quais o personagem deve ser elevado sem conservar outra vida. E isso implica num vasto plano de composição, não preconcebido abstratamente, mas que se constrói à medida que a obra avança, abrindo, misturando, desfazendo e refazendo compostos cada vez mais ilimitados segundo a penetração de forças cósmicas (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 243).

O contraponto, no romance *A comédia dos anjos*, surge a partir da decisão de Paulo Jorge de não ir à Copa da Suécia de 1958. Essa decisão origina um plano de composição que se constrói conforme a obra ficcional se abre e se mistura à História do futebol do Brasil.

Tudo começa pela morte de dona Madalena. Todos os parentes e amigos queridos (e não queridos) vão para o funeral. Paulo Jorge, na condição de ex-genro, também viaja de São Paulo para o Rio de Janeiro para a última despedida, esquecendo-se de que tinha um compromisso importante a cumprir no dia seguinte. Ao chegar ao velório, foi recebido por Marcelo, atual pretendente à mão de sua ex-mulher:

- Eu posso saber o que é que você está fazendo aqui?
 - Eu vim para o enterro de minha sogra.
 - Ex-sogra!
 - E eu posso saber o que você está fazendo aqui?
 - Eu sempre estive aqui. Eu moro aqui. Eu não fui embora como você.
 - Isso não é da sua conta.
 - Você tem um minuto pra dar o fora.
 - O enterro não é seu. Infelizmente (FALCÃO, 2004, p. 19).

Como se vê, Paulo Jorge não era bem vindo naquela casa, talvez naquela cidade. Mas não parou por aí. Na hora de levar o caixão, ele queria também carregá-lo, porém “foi

descartado por vinte e três votos contra dois, e mesmo quem se absteve da votação tinha a opinião de que ‘se dona Madalena estivesse viva iria odiar que ele levasse o caixão dela’” (FALCÃO, 2004, p. 20).

A volta de Paulo Jorge, o grande jogador de futebol escalado para a seleção, mito do momento, foi o assunto das fofoqueiras após o enterro de dona Madalena:

“O Paulo Jorge em pessoa.”
 “Ficou rico.”
 “Carro esporte, querida, zero quilômetro.”
 “Conclusão: a Madalena foi uma burra de ter atrapalhado aquele casamento.”
 [...]

 “Ele não era homem de casar. Sempre foi novidadeiro.”
 “Deixava a mulher com o filho em casa pra jogar pelada com os amigos e cair na farra.”
 “Mas quando foi chamado pra ser goleiro do Corinthians, bem que ele quis levar a Edith e o Artur. A Madalena que não deixou.”
 “Não era Corinthians, era Palmeiras.”
 “Não era Atlético Mineiro?”
 “Seja de onde for, ele não é goleiro, é atacante.”
 “Eu ouvi no rádio que o time dele foi campeão porque ele fez um gol de pênalti.”
 “De pênalti até eu fazia.” (FALCÃO, 2004, p. 27-28)

Como se vê, Paulo Jorge foi, naquele momento histórico, para aquelas pessoas daquele grupo social, um mito. Isso porque passou de sua existência fechada enquanto pessoa física para a apropriação da sociedade, pois, como afirma Roland Barthes (1987, p. 131), em *Mitologias*, “nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas”. Paulo Jorge torna-se um mito por tornar-se uma fala. As pessoas falam bem ou mal, bem e mal.

Barthes assim define o mito: “o mito é uma fala”. Ele explica que por essa ideia procura definir coisas e não palavras. Porém, não se trata de uma fala qualquer, mas daquelas que ocorrem em condições essenciais para que haja a transformação de uma linguagem em mito, em um sistema de comunicação, em uma mensagem:

Já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas (BARTHES, 1987, p. 131).

Assim sendo, pode-se afirmar que a literatura cria constantemente novos mitos, seja na poesia ou na prosa. Isso só é possível porque “o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: é um sistema semiológico segundo” (BARTHES, 1987, p. 136).

O mito, enquanto tal, ocupa uma atenção significativa por uma boa parcela da sociedade durante algum tempo. Porém, nem todos os mitos se manifestam simultaneamente. Segundo Barthes (1987, p. 132), “certos objetos permanecem cativos da linguagem mítica durante um certo tempo, depois desaparecem, outros substituem-no, acedendo ao mito. [...] pode conceber-se que haja muitos mitos antigos, mas não eternos”.

É assim que o mito Paulo Jorge dá lugar ao mito Pelé, ao desistir da chance de ser escalado para jogar pela seleção brasileira de futebol na Copa da Suécia, em 1958:

“- Entende uma coisa, Gutemberg, eu não vou mais. Me esquece. Me deixa. Arranja outro. Eu desisti completamente. E não adianta mais insistir, deu pra entender?” (FALCÃO, 2004, p. 44). Paulo Jorge encontra um motivo aparentemente muito maior e muito mais forte para não ir à Copa de 1958.

“Paulo entrou no seu carro decidido a encontrar Gutemberg e o repórter e a assumir todas as consequências da decisão de não jogar no dia seguinte, e nem nos próximos, e nem nunca mais” (FALCÃO, 2004, p. 80). A desistência de Paulo Jorge leva o Gutemberg e a dona Madalena a ter um problema a mais para resolver: quem substituir Paulo Jorge na seleção brasileira.

Sua desistência tinha três motivos: Edith, Artur e o pesadelo que tivera: “- Eu não vou ganhar essa Copa. Esta noite, dormindo no seu sofá, vai ver por isso mesmo, eu tive um pesadelo horrível” (FALCÃO, 2004, p. 120).

O pesadelo de Paulo Jorge mostrava a Seleção Brasileira nas quartas-de-final jogando contra o País de Gales. Aos vinte e seis minutos do segundo tempo o jogo continuava zero a zero. Didi passava a bola para Paulo Jorge que, driblava dois zagueiros e chutava para o canto esquerdo. O goleiro defendia e o Brasil era eliminado por sua causa.

“(Dono do bar) – O Pelé jamais perderia um passe do Didi desse jeito.

(Fantasma) – Jamais. Se fosse o Pelé, chutaria no canto direito.

(Gut.) – Pelé?” (FALCÃO, 2004, p. 121-122).

A partir de então, um mito dá lugar ao outro, mostra-se antigo, não eterno, por isso mutável pela história. Uma reunião feita em um bar quase falido por dívidas, com um fantasma que volta da morte, um dono de bar quase falido que entende muito de futebol, um componente da CBD que entende pouco de futebol, um jogador escalado que desiste de ir para a Copa da

Suécia e Edith, centro de todas as questões, mas que não entendia nada do que se decidia ali, “desfazendo e refazendo compostos cada vez mais ilimitados” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, 243), eis a equipe que definiu a ida de Pelé à Copa da Suécia em 1958. Depois dessa reunião, ficou decidido:

- O time está escalado. Gilmar, Djalma Santos, Bellini, Orlando, Nilton Santos, Zito, Didi, Garrincha, Pelé, Vavá e Zagalo.
- O Pelé ainda é muito inexperiente.
- Mas tem sede de jogo – Marcelo defendeu a escalação.
- E Deus mandou dizer que é melhor assim – Dona Madalena deu por resolvida a questão (FALCÃO, 2004, p. 126).

Um mito deu lugar a outro. O mais antigo, Paulo Jorge, dá lugar a um sucessor, Pelé, o qual ainda hoje pode ser considerado um mito do futebol brasileiro, apesar de outros jogadores terem realizados grandes feitos na história do futebol e estarem mais em destaque na mídia atual, o que reafirma a afirmação de Barthes (1987, p. 132): “a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história”.

Nessa ficção criada por Adriana Falcão, Pelé só se consagra o grande jogador de futebol devido uma escolha amorosa feita por Paulo Jorge, jogador que ocuparia a vaga que, posteriormente, lhe foi designada, em 1958. Pelé é, no romance, um substituto, não o jogador principal.

Em seu romance *A comédia dos anjos*, a autora dá uma suposta origem à criação de um mito do futebol brasileiro, no ano de 1958, na Copa do Mundo da Suécia: Pelé. É certo que ele não é um mito literário, mas um mito do futebol mundial, sendo ainda hoje considerado, por muitos, o melhor jogador da história. Não se pode esquecer que, como nos diz Barthes (1987, p. 148), “a imprensa se encarrega de demonstrar todos os dias que a reserva dos significantes míticos é inesgotável”. Nesse romance, os mitos são construídos pelo esporte que praticam, associado às reportagens, que dão a ideia de que um mito se faz de modo natural.

A fala mítica é, na verdade, uma mensagem que pode ser oral ou não, formada por escritas ou por representações. Para Barthes (1987, p. 132), “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica”.

O futebol cria constantemente mitos, seja pelos seus admiradores ou pela construção realizada pelas matérias veiculadas nos mais variados meios de comunicação. No romance de Adriana, são o rádio e os jornais que têm a função principal de construir essas falas e, assim, constituir esses mitos. Vejamos como isso ocorre:

O rádio da casa de dona Juarezita tagarelava notícias esportivas.

[...]

Não tivessem desligado o rádio, as quatro teriam ouvido o locutor anunciar a escalação do time brasileiro que jogaria contra o Paraguai no dia seguinte, no Estádio do Pacaembu, com Paulo Jorge na meia-esquerda” (FALCÃO, 2004, p. 73-76).

O rádio, em 1958, no Brasil, era o principal e mais abrangente veículo de comunicação. Por ele era possível obter notícias nacionais e internacionais, ouvir jogos, saber das novidades. Através dele os mitos eram construídos pela história e pela sociedade. O trecho citado abaixo procura demonstrar o papel exercido por esse meio de comunicação na época em que o romance se desenrola, especificamente no momento em que o Brasil joga na Copa do Mundo, na Suécia:

O povo deste lado do mundo ouvia tudo pelo rádio. Havia tevê em poucas cidades do Brasil, e apenas de alcance local. O jeito era grudar no rádio ou ir para a rua e ouvir pelos alto-falantes na frente dos jornais e estações de rádio, onde multidões se aglomeravam, vibravam, roíam as unhas ou choravam. Ou amaldiçoavam em coro, como nos estádios. Um mês depois, a filmagem dos jogos passava nos cinemas, nos cinejornais que antecediam os filmes. Tinha gente que ia ver cinco ou seis vezes o mesmo filme só para ver de novo o jogo⁸⁶.

Não foi diferente com Paulo Jorge. Seu nome era divulgado pelas rádios como o meia-esquerda da seleção brasileira de futebol e isso o tornava bastante famoso, ilustre até:

Estacionou o carro em frente ao hotel mais próximo da casa de dona Madalena, um moquiço que ficava em cima da padaria.

O funcionário da recepção comentou que ouvira o seu nome no rádio, “o senhor não é o Paulo Jorge, meia-esquerda?

Depois de parabenizar o ilustre hóspede pela convocação, pediu “vê se trucidava aqueles paraguaios” e então perguntou “o senhor não deveria estar treinando para o jogo?”

Paulo sabia que ia encontrar muitas dificuldades pela frente, só não contava com aquela (FALCÃO, 2004, p. 84).

Note-se como os meios de comunicação são responsáveis pela construção de um mito, tanto quanto a História, uma vez que também escolhe uma fala para mitificar. Paulo Jorge deixa de ser um mero jogador de futebol para tornar-se o meio-campo escalado para a seleção de futebol de seu país. Por isso, e pela mídia, torna-se temporariamente um mito; logo, reconhecido

⁸⁶ AGUIAR, Flávio. *1958: A grande Copa*. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/25/1958-a-grande-copa>. Acesso em 02/11/2015.

por todos. Isso parece permitir a qualquer pessoa dar opiniões e revelar posicionamentos sobre sua vida. Foi o que fez o recepcionista do hotel e o que faz o motorista do táxi:

O motorista do táxi que levou dona Madalena e Gutemberg afirmou que jamais esqueceria aquela corrida, “não é sempre que entra um passageiro da Confederação Brasileira de Desporto no táxi da gente, na véspera de um Brasil x Paraguai”.

[...]

- Só me faltava essa. O Paulo dando entrevistas? – a velha desdenhou.

- A senhora não lê jornais? Não se fala em outra coisa desde que ele foi convocado.

- Convocado para depor num inquérito criminal?

- A senhora realmente não lê os jornais. Ele foi convocado para a Seleção Brasileira.

- Vocês estão falando do Paulo Jorge, meia-esquerda? – o motorista não conseguiu se controlar e se meteu na conversa.

- Ele ia jogar amanhã, mas a sogra morreu, ele teve que vir para cá e agora cismou que não volta de jeito nenhum. Vai perder a seleção por causa da ex-mulher, o irresponsável.

- O camarada só pode estar doido de ser convocado e não ir – o motorista observou (FALCÃO, 2004, p. 92-93).

Ambas as personagens prestadoras de serviço – o recepcionista e o taxista – criam para Paulo Jorge diferentes imagens. Um acredita que ele será capaz de derrotar os paraguaios, o outro acha que ele é louco por ser convocado para a seleção e não ir. Somadas essas imagens àquelas já criadas por outras personagens do romance, Paulo Jorge transforma-se em uma batata frita, para usar uma metáfora criada por Barthes:

“Na frigideira, o óleo está espalhado, plano, liso, insonoro (apenas alguns vapores): espécie de *matéria prima*. Joguem nela um pedacinho de batata: é como uma isca lançada a bichos que dormiam com um olho aberto e outro fechado, espreitavam. Todos se precipitam, cercam, atacam barulhentemente; é um banquete voraz. A parcela de batata é cercada – não destruída, mas endurecida, tostada, caramelizada; torna-se um objeto: uma batata frita.” Assim, sobre um objeto, o bom sistema de linguagem *funciona*, afaina-se, cerca, barulha, endurece e doura. Todos as linguagens são microsistemas de ebulição, frituras. [...] A linguagem (dos outros) me transforma em imagem, como a batata bruta é transformada em batata frita (BARTHES, 2004, p. 440-441).

Tudo está bem na vida de Paulo Jorge, até que sua ex-sogra morre. A partir daí começa sua fritura, tostagem, caramelização. Ele se torna uma espécie de matéria prima da fala mítica, reduzindo-se a uma função de mero significante, oriundo de uma totalidade de signos anterior, termo final de uma cadeia semiológica primeira. Cada um acrescenta uma nova imagem ao mito

que se torna, criando e recriando sua imagem, transformando-se no primeiro termo do novo sistema que constrói.

A imagem criada pelos meios de comunicação propõe, então, diversos modos de leitura e de percepção de um mesmo mito, mas não solicita o mesmo tipo de consciência que a escrita, apesar de que ambas chegam ao prelúdio do mito ocupando a mesma função significante, pois tanto uma quanto a outra constitui uma linguagem objeto. Segundo Barthes (1987, p. 132): “já não se trata aqui de um modo teórico de representação; trata-se *desta* imagem realizada em vista *desta* significação: a fala mítica é formada por uma matéria *já* trabalhada em vista de uma comunicação apropriada”.

Poder-se-ia dizer que um mito não serve de modelo a outro, pois possui uma imagem própria, que será substituída pela do novo mito que venha a surgir. A imagem é vista por Barthes também como uma metáfora da ventosa, uma intimidação da linguagem, a qual aparece como combate.

Vem-me uma metáfora: a da *ventosa*. [...] como pode um corpo *colar* a uma ideia – ou uma ideia a um corpo? Existem linguagens-ventosas, cujo enigma é redobrado quando um sistema de linguagem desmistificador, crítico, que visa, em princípio, a “des-ventosar” a linguagem, torna-se ele próprio uma “cola” pela qual o sujeito militante se torna o parasita (feliz) de um tipo de discurso (BARTHES, 2004, p. 437-438).

É assim que os jornais que noticiam a convocação de Paulo Jorge, no romance, criam para ele uma imagem que significa, naquele momento, a esperança da primeira vitória de uma seleção de futebol em um campeonato mundial, uma imagem-ventosa, que o torna um sujeito militante desse discurso. Essa imagem ocupa, portanto um lugar mais forte do que uma escrita ocuparia. Isso porque, segundo Barthes (1987, p. 132), “a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la, sem dispersá-la. [...] transforma-se numa escrita no momento em que é significativa”.

Associada a essa imagem, de principal jogador de uma seleção, aparecem outras para uma mesma personagem: o futebolista bem sucedido, o novidadeiro, o peladeiro, o farrista, o jogador que fez gol de pênalti, o jogador irresponsável que não aparece após convocação, o jogador que desiste de ir para a Copa do Mundo. A imagem, nesse caso, assim como o mito, tem a função de deformar, não de fazer desaparecer. Uma imagem não destitui a outra, deforma-a constantemente.

Essa última imagem atribuída a Paulo Jorge o faz desconstruir todas as anteriores. Mesmo sendo esperada sua ida à Copa, ele não vai. Assim, se descola daquela linguagem-

ventosa de promessa de vitória para um país que adora futebol, combatendo a Imagem que dele se criou. Sai em busca de conhecer sua própria Imagem, aquela que possui de si mesmo, não interessando aquelas que outros lhe deram, ao transformá-lo numa batata frita.

Edith e Paulo chegaram em casa de mãos dadas, como muito antigamente.
 Confete comemorou com o rabo.
 Encontraram Artur no quintal com dona Consolação.
 [...] Edith e Paulo deixaram a empregada lá com seus balangandãs, suas almas saudosas e o cachorro, e subiram as escadas com o filho.
 Há muito tempo Artur não dormia entre o pai e a mãe (FALCÃO, 2004, p. 129-130).

Paulo Jorge se desfaz das imagens que lhe instituíram, fica apenas com a que mais lhe agrada naquele momento: ficar com Edith e com Artur. Como defende Barthes (2004, p. 442), “toda Imagem é má. A ‘boa’ Imagem é sub-repticiamente má, envenenada: ou falsa, ou discutível, ou inacreditável, ou instável, ou reversível [...] Logo, não se trata de destruir as imagens, mas de descolá-las, distanciá-las”. Talvez por isso, mesmo sem consciência plena, Paulo Jorge tenha ido atrás de uma nova imagem para si mesmo, deixando de ser um mito, mas dando lugar ao surgimento de outro.

Ocorre, portanto, a suspensão das Imagens. “A suspensão não é negação” (BARTHES, 2004, p. 442). Seria necessário, para isso, saber obter em si mesmo um silêncio dessas Imagens, o que continuaria a comover, mas não a atormentar. Paulo Jorge parece preferir essa comoção à tormenta de sua imagem enquanto um mito futebolístico.

Ao voltar a ser apenas o pai de Artur e o marido de Edith, Paulo Jorge deixa para trás o indivíduo mitificado pelas mais variadas imagens atribuídas pela sociedade a que pertence e pelos meios de comunicação, a *dóxa*, que veiculavam constantemente sua vida pública e particular. Assim, faz o caminho inverso ao procurado pela grande parte dos jogadores de futebol no Brasil (e mesmo no mundo).

O mito assim compreendido pertence a uma leitura de focalização dinâmica, segundo Barthes (1987), na qual o leitor vive o mito como uma história real e irreal ao mesmo tempo.

As relações de contraponto nas quais as personagens do romance são inseridas e os compostos de sensações que experimentam ou que fazem experimentar a partir de seus devires são capazes de levar o leitor a experimentar novos perceptos, afectos e sensações, refazendo e desfazendo compostos, ora deixando-se fixar em um território, ora lançando-se a uma viagem, saindo desse território, como ocorre à natureza e à arte, num plano de composição infinita na qual se alternam diferentes ritornelos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos últimos anos, Adriana Falcão tem permitido, a partir de sua produção literária, variadas discussões e estudos no meio acadêmico. 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, especialmente para a infância.

Seu romance *Luna Clara e Apolo Onze* (2002), catalogado como literatura infanto-juvenil, tem sido o mais estudado até o momento. No decorrer desta pesquisa constatou-se um número significativo de estudos sobre algumas obras da autora, mas nenhum dos títulos apresentou maior presença no meio acadêmico quanto este. No entanto, nenhum desses estudos delas versa sobre o que aqui se desenvolveu. No contato com esses estudos, várias questões foram (e ainda serão) pensadas e, possivelmente, posteriormente colocadas.

Este estudo procurou, além de alcançar seus objetivos de pesquisa, coligir os textos acadêmicos – sejam ensaios, artigos científicos, monografias, dissertações ou teses – que discutem, até o momento da defesa deste estudo, o estado da arte produzida pela autora. Assim, é possível um enfeixamento que vem a corroborar a significação que a obra de Adriana Falcão vem alcançando no espaço acadêmico brasileiro.

A vasta obra produzida pela autora desde os últimos anos do século passado se compõe de vários títulos destinados ao público infantil e/ou juvenil, mas ela também escreve para o teatro e para o público adulto. 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 (ENTREVISTA A ADRIANA FALCÃO, 2009).

Em outra entrevista, cedida ao *Correio Brasiliense*, em 2001, Adriana Falcão havia afirmado: “Não gosto de escrever para teatro. Prefiro as palavras escritas” (MUNIZ, 2001). Isso, no entanto, não impede que as palavras em sua escrita tomem um caráter performativo, que encenem, atuem. O romance *A máquina* (1999), também levado para o teatro e para o

cinema, foi o seu primeiro título de grande circulação no país e a partir do qual passou a ser mais lida e, conseqüentemente, mais conhecida nos círculos literário e acadêmico brasileiros.

É importante destacar que encontramos no meio acadêmico pesquisas que envolvem também essa produção da autora. Há estudos que analisam o material teatral por ela produzido a partir de um olhar que envolve a teoria do teatro e do cinema.

A autora também trabalhou como roteirista em diversos filmes de produção nacional e mesmo internacional, em alguns momentos assinando sozinha o roteiro, em outros como co-roteirista. Talvez por esse contato direto com a produção cinematográfica sua narrativa também figura assim nas narrativas que cria em livros. Ela produz uma narrativa cinemática não só por fazer cinema, mas, sobretudo, por dar movimento à dimensão do visível, da visibilidade nas em todas as suas obras.

Neste estudo analisamos espacialmente sua produção literária, a partir da qual concluímos que sua escritura constrói uma enunciação que mobiliza os signos linguísticos, as ações reais e criadas, as paixões individuais e coletivas, unindo variadas pontas de desterritorialização e constituindo máquinas abstratas bem-humoradas efetuadas através dessa enunciação e de sua escritura múltipla, que denominamos multi-escritura.

Essa multi-escritura está presente em toda a sua produção, no entanto nos detivemos no *corpus* literário recortado para este estudo.

O romance *Luna Clara e Apolo Onze*, publicado em 2002, conta a história de dois adolescentes que vivem uma história de amor cheia de aventuras e desventuras, entre as cidades de Desatino do Norte e Desatino do Sul. Para compor a trama, Adriana Falcão cria situações inusitadas, personagens hiperbólicos e um espaço-tempo que se movimenta conforme o enredo.

Esse espaço-tempo que no romance se movimenta num constante vai e vem é assim explicado pela autora em entrevista: “O ir e vir na história tem muito a ver com o que aprendi escrevendo roteiros. Mas o fato de minha escrita ser muito visual é anterior a isso. Tem a ver com a música brasileira [...] As músicas são cheias de imagens” (RODRIGUES, 2002).

Tudo isso vem temperado com um humor fortemente acentuado, composto por uma original ação cômica, por vários chistes e piadas e por personagens risíveis exemplares. A análise mostra que, nesse romance, o humor remete ao inconsciente, ao não-senso, situando-se no espaço do impensado, apreendendo a totalidade da existência. Assim, transgride a ordem convencional e a própria linguagem normativa.

O romance *Sonho de uma noite de verão* é o recorte literário da obra da autora selecionado para a análise do segundo capítulo deste estudo, no qual discutimos a performance literária elaborada a partir da recriação da obra homônima de William Shakespeare.

Nela, Adriana Falcão vai além de uma paródia, fazendo uma versão original. Assim, a autora, que adora o realismo fantástico, fez das quatro noites que parecem uma, e que no fim é tudo um sonho, uma realidade mágica em um estilo bem brasileiro, cuja história se passa no Carnaval da Bahia, em época contemporânea.

“Uma coisa bonita seria dizer que a Terra é habitada por esses espíritos e nós não percebemos. Mas eu achei muito engraçado brincar que os deuses acham que nós somos mitologia e eles se perguntam se gente existe ou não. E, para isso, vêm sem rumo para a Terra e acabam caindo no Carnaval baiano, num lugar bastante quente e colorido” (BELUSI, 2013).

Aí começa uma história de encontros e desencontros amorosos de jovens mortais acompanhados por um grupo de fadas. Os interesses políticos e as paixões desencontradas criam uma enorme confusão. Fadas e elfos caem na folia dos mortais. Concluímos, assim, que com um astucioso humor, Adriana Falcão ironiza a cultura brasileira de celebridades e a prática de jogos de interesses políticos, mistura realidade e magia, dando um contorno bem brasileiro a uma das comédias mais populares do mundo.

Poder-se-ia dizer que a autor utiliza-se da ironia retórica dos jogos de poder, a ironia *humoresque* que desamarra as ideologias e a ironia romântica que exhibe diante do leitor a construção de uma sofisticada trama textual, numa surpreendente performance literária. Numa espécie de antropofagia literária, a autora absorve a magia que perpassa a comédia original e a transforma em uma nova poção, composta por muito riso e elementos risíveis, e finalizada com muito verde e amarelo.

Nesse romance, Adriana Falcão se aproxima do escritor Pierre Menard, autor do *Quixote*, personagem de Jorge Luis Borges – escritor argentino:

Aqueles que insinuaram que Menard dedicou sua vida a escrever um *Quixote* contemporâneo caluniam sua límpida memória.

Não queria compor outro *Quixote* – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. [...]

O método inicial que imaginou era relativamente simples. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes. [...] Ser no século XX um romancista popular de século XVII pareceu-lhe uma diminuição. Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao *Quixote* pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* mediante as experiências de Pierre Menard (BORGES, 1999, p. 20-21, grifos do autor).

O que a autora faz não é mais simples do que faz Menard, mas não procura ser William Shakespeare. Ao contrário, o dramaturgo inglês se torna uma “personagem”, uma vez que se manifesta no romance, baixando como uma entidade no meio do carnaval baiano.

Desse modo, a autora carioca chega ao *Sonho de uma noite de verão* a partir de suas observações e experiências de mulher brasileira do século 21, o que nos permite afirmar que Adriana Falcão não escreve um, mas o *Sonho de uma noite de verão*, o seu, assim como Pierre Menard faz o seu *Quixote*.

O terceiro romance, objeto de análise do terceiro capítulo, *A comédia dos anjos*, publicada em 2004, conta a história de Edith, uma jovem senhora de 24 anos, cuja mãe, Maria Madalena Tereza de Jesus Rita de Cássia Santana, a considera incapaz de cuidar da própria vida e resolve fazer isso por ela, voltando da morte. Ao voltar para a Terra, acaba modificando a vida de várias outras pessoas, as quais tenta ajudar da maneira que lhe parece mais adequada. Assim, muda a vida de Paulo Jorge, seu ex-genro e jogador de futebol; de Marcelo, o dono do bar e seu preferido à mão de sua filha; enfim, de todos aqueles que faziam parte do seu ciclo familiar e de amizade. É assim que, na ficção, Pelé é escalado para a seleção brasileira no lugar de Paulo Jorge.

A história se passa em maio de 1958, véspera da primeira grande conquista da história do futebol brasileiro: a Copa do Mundo da Suécia. Adriana, nesse romance, brinca com uma das maiores paixões dos brasileiros, o futebol, e cria uma comédia cheia de idas e vindas, mas que termina com uma seleção campeã. No meio de tudo isso, o texto, capaz de levar ao paroxismo do riso, trata de um assunto ainda tão difícil de ser aceito: a morte.

No capítulo, analisamos como atuam os diferentes perceptos, afectos e sensações. Isso nos faz perceber que a superficialidade aparente da história aparece com um jeito diferente, inteligente e interessante de ser profundo. A autora faz nesse romance o que Umberto Eco comenta sobre a utilização da ironia e do humor na literatura: através do cômico e do humor, tenta o homem tornar a morte aceitável.

Como se mostrou neste estudo, Adriana Falcão tem o riso, a ironia e o humor em sua escritura fundamentado não só na intensa variação vivida pelas suas personagens, pelos mundos de seus enredos. Ela maneja de modo bastante subjetivo a intertextualidade, o arquivo e o repertório canônicos, performando nomes, ações, espaços, constituindo sua transescritura.

Ela produz uma obra camaleônica, cujos sentimentos – amor, dor, raiva, tristeza, perda, luto, entre tantos outros – perpassam as histórias que cria, recusando constantemente a estabilidade que poderia identificar definitivamente sua obra com infantil, ou adulta, ou infanto-

juvenil ou por qualquer outra classificação fechada, pois sua obra varia, transmuta-se, mas mantendo fortemente o humor peculiar à sua escritura.

Em sua produção o sujeito-escritor passa pelo descentramento de sua subjetividade, deixando a função existencializante do conteúdo e da expressão e criando uma polifonia, um paralelo, responsável pelas suas substâncias de expressão: a *autopoiese*, reservada às máquinas vivas, o que amplia o conceito de máquina para muito além da máquina técnica.

Ao acionar o simbólico, que aciona o raciocínio das deduções, por exemplo, que, por sua vez, determina leis de linguagem, arbitrárias e consideradas universais e tidas como ações mentais, propulsiona pensamentos-signos.

A territorialidade literária ocupada por Adriana Falcão está no mundo da ficção. Ela criou para si um mundo fantástico, de inventividades, que a faz caminhar de um espaço para outro – literatura, história, filosofia, antropologia... – desterritorializando esses mesmos espaços e reterritorializando sua escritura a partir dos agenciamentos da enunciação que produz. Assim, sai do arquivamento do real, produz corpos inarquiváveis, chega até a uma certa anarquia mediante o *nonsense*, além de solapar os arquivos da cultura, ironizando a legitimação dos arcontes, lançando-se ao nomadismo e ao pensamento nômade, chegando, dessa forma, ao humor.

O humor é uma das chaves de compreensão de culturas, costumes e religiões das sociedades, pois faz parte da natureza humana, assim como o riso. Pela passagem do tempo, a maneira e o motivo de sorrir mudam, acompanhando costumes e/ou diferentes correntes de pensamento. O humor acompanha essas tendências e pode apresentar retratos fiéis de uma época. É o que fez Plauto em Roma, Aristófanes na Grécia Antiga, Gil Vicente em Portugal, Martins Pena e Gonçalves de Magalhães no Brasil, entre outros tantos dramaturgos que inscreveram suas épocas em suas comédias teatrais.

Adriana Falcão constrói uma *descrita*⁸⁷, movimentando e fazendo circular diferentes ideias, arquivos, histórias, ao ponto de demover o já institucionalizado, canonizado, chegando a um humor particular. Assim como migrou do Sudeste brasileiro para o Nordeste, retornando ao Sudeste e com famílias no Sul do país, também a sua escrita vai de Desatino do Sul a Desatino do Norte, passa pelo Vale da Perdição, pelo Rio de Janeiro, chega ao Olimpo, volta para a Bahia e perpassa os vários lugares (reais ou imaginários) do Mundo.

⁸⁷ *Descrita* é aqui entendido como uma escrita que deriva de forma sensível, incessante, nômade, características peculiares à escrita de Adriana Falcão.

A ironia e o humor estão presentes na escritura da autora desde suas primeiras produções. No Café Filosófico⁸⁸ - de 02 de dezembro de 2015 – Adriana Falcão afirma que seu humor vem da influência de sua mãe, que era muito engraçada, e do convívio com o povo pernambucano: “O povo pernambucano é muito bem humorado”. Isso pode ser evidenciado em produções coletivas as mais antigas, como é o caso de *Maravilhas do Conto da Italo* (1992) e nas mais recentes, como *Tarja preta* (2005), na qual Adriana conta o início da relação de uma escritora com as anfetaminas.

Ela elabora sua subjetividade individuada ao manter, em suas produções, o seu modo particular de escrever - utilizando-se e apropriando-se do sistema linguístico, transformando-o em uma linguagem particular - sua mitologia pessoal, sua “coisa”, seu estilo. E o humor em Adriana Falcão faz sua inscrição desconstrutora nesse estilo. É marca da visibilidade desse estilo as imagens deformantes, bizarras, inusitadas, num riso que faz abalar qualquer fundamento.

O caráter transgressor do riso e do risível ocorre por destronar a institucionalização, a ordem, o poder; sendo possível, pois, que esse espaço de “desordem” leve a transgressão a tornar-se uma norma. Isso faz lembrar a frase de Mark Twain: “Os radicais inventam as ideias. Quando já as esgotaram de tanto uso, os conservadores as adotam”.

Ao alcançar esse status no lado da desordem, o riso e o risível alcançam também o valor de liberdade - Liberdade é “um azul que atrai e amedronta ao mesmo tempo” (FALCÃO, 2011, p. 54) – em relação às normas – sociais, linguísticas ou de qualquer outra espécie – criando novas ideias.

O risível pode ser encontrado na literatura nas expressões da língua, nos eventos, nas coisas, diferenciando-se de um(a) autor(a) para outro(a) conforme o estilo que estes(as) possuem.

Esse não-lugar do riso nos remete ao riso enigmático do Gato de Cheshire que Alice conhece no País das Maravilhas:

“Tudo bem”, disse o Gato. E, desta vez, ele foi desaparecendo bem devagar, começando na ponta do rabo e terminando no sorriso, que ainda permaneceu por algum tempo no ar depois que o resto já tinha sumido.

⁸⁸ Palavras, com Adriana Falcão (íntegra). Palestra promovida pelo cpfl cultura do Instituto cpfl energia. Disponível em: <http://www.institutocpfl.org.br/cultura/2015/12/02/palavras-com-adriana-falcao-integra/> Acesso em 28 mar. 2016.

“Epa! Eu já vi muitos gatos sem sorriso”, pensou Alice, “mas nunca um sorriso sem gato” é a coisa mais curiosa que já vi em toda a minha vida!” (CARROLL, s.d., p. 84).

Um riso enigmático que se percebe apenas pela descrição de seu aspecto (ou espectro), inconcluso, sem dar indícios de lugar ou não-lugar de um objeto real – o riso – que se torna ficção e pelo qual se torna visível.

Adriana cria sua obra, fala daquilo que sente naquele momento de produção literária, mas sem esquecer do cuidado com a língua em que escreve e que reescreve, criando sua própria forma de escrever, individuando sua arte de contar histórias.

Concluimos este estudo reafirmando que a escritura de Adriana Falcão é fortemente permeada por diversos recursos literários que levam ao riso, como os exageros, as ironias, as piadas, a comédia, as quebras de expectativa e de estereótipos, o humor, o jogo de palavras, os jogos de linguagem etc. Isso nos leva a afirmar que a autora se utiliza do riso literário, aqui entendido como aquele produzido a partir de uma escrita literária, da ironia e do humor provenientes de sua subjetividade enquanto escritora.

Como se viu, 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 cartografia do humor.

É o que se procurou fazer aqui: compreender a cartografia que compõe a escritura de Adriana Falcão, considerando-se os elementos risíveis que a compõem, particularmente o humor, considerando-se variadas áreas possíveis para a construção desse saber através de uma leitura comparativa.

Assim, finalizamos afirmando que a cartografia que compõe a obra de Adriana Falcão engloba a filosofia, a literatura, a história e a língua, além de outras áreas da aventura humana. É isso que se pode verificar nos capítulos que compõem este estudo.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. FGV, 1999.

ARISTÓTELES, **Ética a Nicômaco; Poética**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. *Ética a Nicômaco*: tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross; *Poética*: tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores; v. 2).

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 7 ed. São Paulo: Bertrand Brasil – DIFEL, 1987.

_____. **O grau zero da escrita** seguido de **Novos ensaios críticos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução Mário Laranjeira. Revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37 ed. rev., ampl. e atual. conforme o novo Acordo Ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. **Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras: língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BELUSI, Soraya. Adriana Falcão faz Shakespeare baiano. (Reportagem). *In: O Tempo*. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/adriana-falc%C3%A3o-faz-shakespeare-baiano-1.313131> Acesso em 12 out. 2013.

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

BIBLIOTECA CENTRAL IRMÃO JOSÉ OTÃO. Curiosidades literárias: O que é literatura *noir*? Publicado em 26 de abr. 2010. Disponível em: <http://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/o-que-e-literatura-noir/>. Acesso em 14 out. 2018.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções – Obras Completas V. I**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

- BRASIL, Ubiratan. Adriana Falcão rompe fronteiras. *In: Folha de Londrina*. Paraná: 08 out. 2008. Disponível em: <http://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/adriana-falcao-rompe-fronteiras-657624.html>. Acesso em 07 nov. 2017.
- BROSSA, Juan. **Poesia Vista**. Tradução Vanderley Mendonça. São Paulo/Cotia: Amauta/Ateliê, 2005.
- CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Tradução, introdução e notas Isabel De Lorenzo. Ilustrações Peter Newell. Tradução dos poemas Nelson Ascher. Apresentação Francisco Achcar. 2ª ed. S./d.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução Viscondes de Castilho e Azevedo. Notas traduzidas por Fernando Nuno Rodrigues. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- COMMELIN, Pierre. **Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Thomaz Lopes. Edição ilustrada. Rio de Janeiro: Ediouro, S.d.
- COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário Filosófico**. Tradução Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- CORREIO BRAZILIENSE**. Em entrevista, Adriana Falcão fala sobre os ingredientes da escrita. Caderno Diversão e Arte. Brasília: 17 jul. 2016. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/07/17/interna_diversao_arte,540446/em-entrevista-adriana-falcao-fala-sobre-os-ingredientes-da-escrita.shtml. Acesso em 14 nov. 2017.
- COTTLE, Helen. **Red umbrella**. 1962. 1 pintura, aquarela. Disponível em: <https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2013/02/Helen-Cottle.html> Acesso em 11 maio 2019.
- DELEUZE, Gilles. Pensamento nômade. *In: Nietzsche hoje?* Colóquio de Cerisy. Organização e revisão técnica Scarlet Marton. Tradução Milton Nascimento e Sônia Salzstein Goldberg. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- _____. **Conversações**, 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 4. Tradução de Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Kafka: por uma literatura menor.** Tradução Cíntia Vieira da Silva. Revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIAS, Clímaco César Siqueira. **Carnaval de Salvador: mercantilização e produção de espaços de segregação, exclusão e conflitos.** 2002. (Dissertação). Mestrado em Geografia. Unifederal da Bahia. Instituto de Geociências. Programa de Pós-graduação em Geografia. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Auxiliadora da Silva. Salvador, 2002. Disponível em: http://www.peu.igeo.ufba.br/dissertacao_climaco.pdf. Acesso em 30 jan. 2019.

DUGGAN, Eddie. Writing in the darkness: the world of Cornell Woolrich. In: FORSHAW, Barry (Editor). **Crime Time 2.6.** Reino Unido: Oldcastle Books Ltd.: 1999.

ECO, Umberto. **A memória vegetal: e outros escritos de bibliofilia.** Tradução de Joana Angélica d'Ávila. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA. "Puck-fairy". Disponível em:

<https://www.britannica.com/topic/puck-fairy>. Acesso em 24 jan. 2019.

ENTREVISTA A ADRIANA FALCÃO. 10ª Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo. *Campus* UPF. Disponível em:

<http://10jornadadeliteratura.upf.br/jornada/entrevistas/adriana.html> Acesso em 23 set. 2009.

EPICURO. **Pensamentos: textos selecionados.** Tradução Johannes Mewaldt. São Paulo: Martin Claret, 2011.

FACIOLI, Adriano. **A ironia: considerações filosóficas e psicológicas.** Curitiba: Juruá, 2010.

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

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

_____. **A comédia dos anjos**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

_____. **Sonho de uma noite de verão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. (Devorando Shakespeare; v.3).

_____. **Pequeno dicionário de palavras ao vento**. Ilustrações Thaís Beltrame. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2011.

_____. Adriana Falcão conta como perdeu os pais em situação trágica. História pessoal. In: **Época**. 15/09/2012. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/noticia/2012/09/adriana-falcao-conta-como-perdeu-os-pais-em-situacoes-tragicas.html> Acesso em 06 jan. 2017.

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

_____. A gente nunca acha que a vida dos nossos pais pode virar um livro. In: **Blog**. 2 de Outubro de 2014. Disponível em <https://www.intrinseca.com.br/blog/2014/10/a-gente-nunca-acha-que-a-vida-dos-nossos-pais-pode- virar-um-livro/> Acesso em 9 dez. 2018.

FALCÃO, Adriana. *Et al.* **O zodíaco** – Doze signos: doze histórias. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

FONSECA, Tania Mara Galli; KIST, Patrícia Gomes. (Orgs.) **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. O que é um Autor? In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos e escritos: Vol. III. Organização e seleção de textos Manuel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANCISCO, Wagner de Cerqueria e. "Projeções Cartográficas"; **Brasil Escola**. Disponível em <http://brasilecola.uol.com.br/geografia/projecoes-cartograficas.htm>. Acesso em 05 abr. 2016.

GEIER, Manfred. **Do que riem as pessoas inteligentes?** Uma pequena filosofia do humor. Tradução André Delmonte. Record, 2011.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 12ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

- HOMERO. **A Odisseia**. Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Ilustrações de Edmundo Rodrigues. 16. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro, 1999.
- KIRST, Patrícia Gomes. *Et al.* Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIST, Patrícia Gomes. (Orgs.) **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- KONIGSBERG, Ira: **The Complete Film Dictionary**. New York: Meridian Books, 1987.
- KRYSINSKI, Wladimir. **Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do Século XX**. Tradução de Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson, Ricardo Iuri Canko, Alice Tavares Mascarenhas e André Soares Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MAGRITTE, René. **Golconda**. 1953. 1 pintura, tinta a óleo, 81 cm x 1m. Localização: Menil Collection, Texas. Disponível em: <https://www.renemagritte.org/golconda.jsp> Acesso em: 11 maio 2019.
- MAIRESSE, Denise. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIST, Patrícia Gomes. (Orgs.) **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.
- MOLINERO, Bruno. “Racionalmente, ninguém escreveria livros infantis”, diz Adriana Falcão. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 03 jul. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folhinha/2015/07/1650780-racionalmente-ninguem-escreveria-livros-infantis-diz-adriana-falcao.shtml> Acesso em 23 nov. 2017.
- MOREELSE, Johannes. **Democritus**, the Laughing Philosopher. 1630. 1 pintura, óleo sobre tela, 84,5 cm x 83 cm. Origem: Dom de Leão Nardus, Arnouville, 1906. Disponível em: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/democritus-the-laughing-philosopher-705/detailgegevens/> Acesso em 11 maio 2019.
- _____. **Heráclitus**, the Weeping Philosopher. 1630. 1 pintura, óleo sobre tela, 59,5 cm x 68,5 cm. Utrecht, Museu Central. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Utrecht_Moreelse_Heraclite.JPG Acesso em: 11 maio 2019.
- MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

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

O ABECEDÁRIO DE GILLES DELEUZE. Direção: Pierre-André Boutang.

Documentário. Elenco: Gilles Deleuze e Claire Parnet. Tradução e legendas Raccord. Paris: Éditions Montparnasse, 1996. DVD (450 min).

OLIVEIRA, Thiago de Castro. **Carnaval de Salvador: o processo de camarotização como desdobramento da arquitetura afro-elétrico-empresarial**. (Monografia) Faculdade de Economia. Universidade Federal da Bahia. Orientador: Prof. Dr. Hamilton de Moura Ferreira Júnior. Salvador, 2015. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19289/1/TCC%20Thiago%2024.11%20final.pdf>.

Acesso em 30 jan. 2019.

PALAVRAS, COM ADRIANA FALCÃO (íntegra). Palestra promovida pelo cpfl cultura do Instituto cpfl energia. Disponível em:

<http://www.institutocpfl.org.br/cultura/2015/12/02/palavras-com-adriana-falcao-integra/>

Acesso em 28 mar. 2016.

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.

RAFAELLI, Rafael. Notas do tradutor. *In*: SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução Rafael Rafaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

RAVETTI, Graciela. **Nem perda na pedra, nem ar no ar**: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RENESTO, Diandra. Os diálogos de Adriana Falcão. **Entrevistas**. Entrevista datada de 19/11/2012. Disponível em: www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/48882. Acesso em 28 mar. 2016.

RODRIGUES, Karoline. Adriana Falcão e sua história com o Recife. *In*: **Diário de Pernambuco**. Entrevista datada de 11/12/2013. Disponível em:

www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/12/11/internas_viver,478772/adriana-falcao-e-sua-historia-com-o-recife.shtml Acesso em: 28 mar. 2016.

RODRIGUES, Rosualdo. **LITERATURA: Ode ao amor em tempo de guerra**. Reportagem datada de 2002. Disponível em: <www.correioweb.com.br/cw> Acesso em 14/09/2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução e adaptação Walcyr Carrasco. Ilustrações Odilon Moraes. São Paulo: Global, 2003.

SANTOS, Concísia Lopes dos. **Luna Clara e Apolo Onze do arquivo ao repertório: o limiar de uma transescritura em Adriana Falcão / Concísia Lopes dos Santos**. – 2010. - Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ilza Matias de Sousa. 2010.

_____. Carnaval baiano: quatro dias de vale-tudo no sonho de uma noite de verão. In: XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2012, Campina Grande, PB. **Anais...** Campina Grande, PB, 2012. Disponível em: anais.abralic.org.br/anais.php. Acesso 31 out. 2018.

SCHÉRER, René. *Homo tantum*. O impessoal: uma política. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Tradução de Paulo Nunes. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SOARES, Willy Paredes (Org.). **Novo Acordo Ortográfico: comentado e ilustrado**. João Pessoa, PB: MVC Editora, 2010.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et. Al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

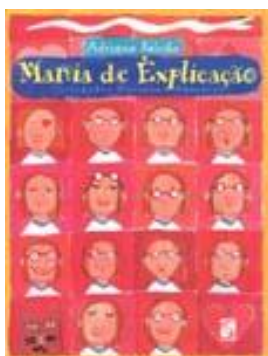
_____. **Crítica da crítica: um romance de aprendizagem**. Tradução Maria Angélica Deângeli; Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

APÊNDICE A – Quadros descritivos da obra literária de Adriana Falcão (1992 – 2018)

QUADRO 1

Infantis e juvenis

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



Prêmio Ofélia Fontes – O melhor para crianças, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 2002.

“Solidão é uma ilha com saudade de barco.” Esta frase, recheada de poesia, é uma das muitas que Adriana Falcão esculpiu com sensibilidade e colocou na fala da menina filósofa, conquistando públicos de todas as idades. A cada página a autora vai criando explicações para algumas palavras cuja compreensão às vezes parecem difíceis para aqueles que procuram entender o mundo.

“Existem vários jeitos de entender o mundo. Ela tentava explicar de um jeito que ficasse mais bonito.”

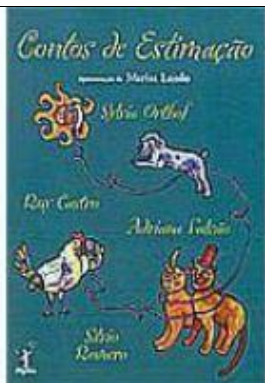
Luna Clara e Apolo Onze. Ilustrações de José Carlos Lollo. São Paulo: Moderna, 2002.



Prêmio FNLIJ 2003 – Categoria Jovem

Romance infanto-juvenil, o primeiro da autora nessa classificação, cujo enredo conta os desencontros que levam os pais de Luna Clara - Doravante e Aventura - a se perder e a se encontrar. Pelo caminho, o avô da menina, Seu Erudito, perde as histórias que havia colecionado e também o seu papagaio, Pilhério. As tias perdem seus namorados. Em um constante ir e vir, na região de Desatino, as vidas de Luna Clara e Apolo Onze acabam se cruzando.

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



Contos de estimação, (Antologia). Ilustrações de Glenda Rubinstein. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Coletânea de histórias sobre bichos de estimação. Sylvia Orthof, Ruy Castro, Sílvio Romero e Adriana Falcão contam histórias de gatos, galinhas, onça, bode e cachorro, como Jonas, personagem de Adriana, no conto “Sarnento, pulgento, magrinho, uma graça!”.

“Tem pessoa que gosta de cachorro, tem pessoa que não gosta, tem cachorro que gosta de pessoa, tem cachorro que detesta. Jonas era um cachorro que adorava gente.”



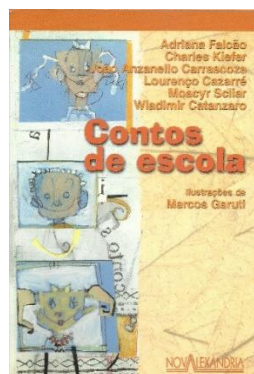
P. S. Beije! Parceria com Mariana Veríssimo. Ilustrações José Carlos Lollo. São Paulo: Salamandra: 2004.

Lia e Bia, separadas pelas férias escolares, veem pela frente um panorama amoroso pouco animador. Graças à Internet, passam os dias conversando sobre aquilo que de fato as interessa: namoros, meninos, beijos e beijar! Um romance escrito a quatro mãos e que é totalmente contada como foi escrita: por meio de e-mails.

“Quando o assunto é MENINOS nenhum detalhe é indispensável nem desimportante.

Para falar de MENINOS é preciso estar atenta a tudo, nada pode passar despercebido, nada pode ser desconsiderado.

Nada é nada, um simples ‘humph’ pode significar muita coisa.”



Contos de escola (Antologia). Ilustrações de Marcos Garuti. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

Escrito em obra conjunta a de Charles Kiefer, João Anzanello Carrascoza, Lourenço Cazarré, Moacyr Scliar e Wladimir Catanzaro, Adriana Falcão nos dá a conhecer, no conto “Redação”, as impressões da aluna Reginelle Carla Gonçalves de Souza sobre a Escola Municipal Vereador Carlos Gregório Maranhão em sua Prova de Redação.

“A minha escola

A minha escola é muito bonita.

Ela tem paredes brancas, janelas amarelas, um telhado alaranjado e um portão de ferro bem grande na frente.

E uma árvore sem flores.

E um arame farpado.

*E um muro todo pichado cheio de cacos de vidro.
Pra falar a verdade mesmo, a minha escola não é tão bonita
assim.
É até meio feinha.”*

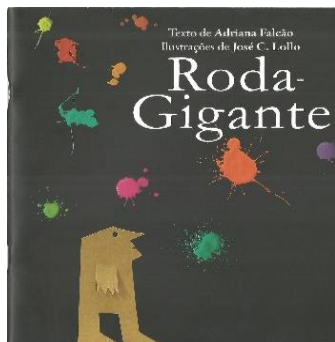


Sete histórias para contar. Ilustrações de Ana Terra Pakulski. São Paulo: Moderna, 2008.

Livro infantil no qual conhecemos, pelas histórias divertidas, uma menina que só pensava em daqui a pouco, um piolho filósofo, uma menina e sua dor azul, uma outra menina que gostava de qualquer coisa, um menino que achava erradíssimo o antes e o depois não se encontrarem, um casal de pais que resolveram fazer tudo ao contrário e uma menina que tinha uma grande amiga... invisível. Todas histórias com muita sensibilidade e graça, bem ao estilo da autora.

Roda-gigante. Ilustrações de José Carlos Lollo. Fotos de Giacomo Favretto. Coleção Bem-Me-Quer. Brasília: INDICA, 2009.

Livro integrante da Coleção Bem-me-quer, a narrativa em versos se constrói *com* as ilustrações uma das mais lindas reflexões sobre o mundo, as pessoas, o respeito e a diversidade, com uma sensibilidade e simplicidade emocionantes.

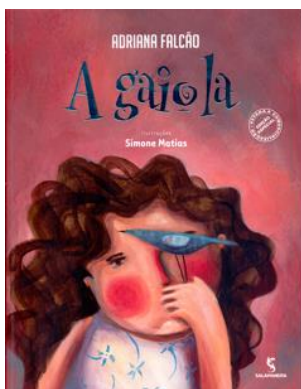


*“Muito, muito, muito, muito
Muito, muito antigamente,
Quando ainda não havia nada
Em volta de coisa alguma no meio,*

*Nem mesmo terra, nem mesmo mar,
Nem mesmo gente, bicho, pensamento, palavra,*

Livro, casa, muitas casas, número, rua, cidade ou país,

*Quando o espaço era um grande vazio,
E o som era um grande silêncio,
Algo deve ter acontecido para o Universo começar a existir.”*

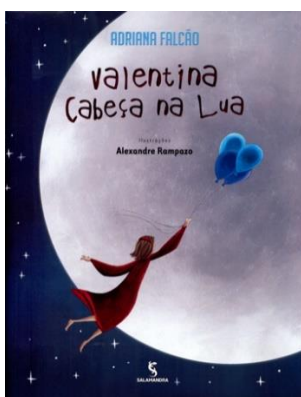


A gaiola. Ilustrações de Simone Matias. São Paulo: Moderna, 2013.

Uma menina e um passarinho. O nascimento de um amor e a dor da separação. A partir desse encontro, desse momento, torna-se difícil enxergar a vida pelo ponto de vista um do outro.

*“Era um passarinho que queria muito ser amado.
Existia só para isso (meio como todo mundo).”*

*“Era uma menina que queria muito ser amada.
Existia só para isso (meio como todo mundo).”*



Valentina cabeça na lua. Ilustrações de Alexandre Rampazo. São Paulo: Moderna, 2013.

A cabeça de Valentina é cheia de perguntas, perguntas, mais perguntas...

*“Por isso ela pensava
numa coisa de cada vez.
E daí sua cabeça ficava
sempre pensando.
Diziam que ela tinha
a cabeça na Lua.”*



A tampa do céu. Ilustrações de Ivan Zigg. 2ª ed. São Paulo: Salamandra, 2013.

É uma história que tem começo e meio, mas o fim só mesmo dentro da cabeça do leitor. Ao estilo de Adriana Falcão, começa com uma afirmação aparentemente absurda, mas que liberta os pensamentos e propõe novas maneiras de pensar.

*“Caixa tem tampa.
Garrafa tem tampa.
Lata também.
A cabeça é a tampa da pessoa.
O chapéu é a tampa da cabeça.
O teto é a tampa do chapéu.
A tampa do teto é o céu.
E o céu?”*



Procura-se um amor. Organização de Rita de Cássia da Cruz Silva. Ilustrações de Carlos Araújo. São Paulo: Salamandra, 2013.

Um livro de crônicas que tratam da vida, do coração, do tempo, da cabeça, da ternura e do cotidiano, sempre com muito bom humor e numa escrita muito especial.

*“Não precisa ser perfeito.
Não precisa ser pra sempre.
Não precisa ser o maior de todos, desde que seja imenso.
Aceito defeitos de várias espécies, menos a indiferença.”*



Mania de explicação: peça em seis atos, um prólogo e um epílogo. Parceria com Luiz Estellita Lins. Ilustrações de Mariana Massarani. São Paulo: Salamandra, 2014.

Prêmio Altamente Recomendável, FNLIJ, 2015, Categoria Teatro.

A peça traz as palavras acompanhadas de interrogações que compõem o cenário da vida da curiosa Isabel, menina que mistura drama e comédia em todas as Isabeis que existem dentro de si, mesmo sendo ela uma só. Baseada no livro homônimo da autora, a peça é escrita pela própria em parceria com o filósofo Luiz Estellita Lins.



Pode ser. Adriana Falcão. Ilustrado por Willian Santiago. Coleção *Kidsbook*. Itáú Criança. Livro digital. 2017.

Neste livro digita, a magia do futebol e do universo infantil se unem nesta história criada por Adriana Falcão e ilustrada por Willian Santiago, na qual a bola garante o entrosamento de uma garotinha, chamada Ana, com a turma da escola que frequenta.

Outros públicos



Maravilhas do Conto da Italo (Antologia). Prefácio de Mário Hélio. Recife: Inojosa Editores, 1992.

Coletânea de contos escritos por Adriana Falcão e outros autores, todos da Agência Italo Bianchi Publicitários Associados, de Recife. Contos que “atestam o alto critério seletivo desta antologia que, indiscutivelmente, reúne as letras da Rua Fernandes Vieira, 320, no Recife, produziram de melhor no gênero”. Adriana Falcão nos conta, neste livro, cinco emocionantes histórias: “Rosa dos ventos”, “Conto ou não conto”, “Alexandre, o Grande”, “Alfandega” e “A filha de Hyppolyte Girardot”.

A Máquina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

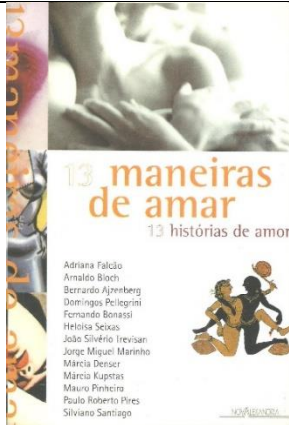


O romance trata do amor e do tempo, a partir de uma história que se passa na cidade de Nordestina, onde ninguém quer ficar, com exceção do sonhador Antônio, apaixonado pela não menos sonhadora Karina. Mas ela também não vê a hora de sair daquele fim de mundo para ser atriz de televisão. Então, Antônio promete levar o mundo para ela. Neste livro, seu romance de estreia, Adriana Falcão criou uma história original e afetuosa, brasileira e, talvez, universal.

“Lá de onde Antônio vem é longe que só a gota. Longe que só a gota pra trás, o que é muito mais longe que só a gota do que longe que só a gota pros lados. Pois vir de longe pros lados é vir de longe no espaço, lonjura basta que qualquer bicho alado derrota. Já vir de longe pra trás é vir de longe no tempo, lonjura que pra ficar desimpossível demora.”

13 maneiras de amar – 13 histórias de amor. Contos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

Coletânea de 13 contos de 13 autores brasileiros contemporâneos tratando literariamente o amor em histórias do cotidiano. Entre os autores, além de Adriana Falcão, estão Domingos Pellegrini, Fernando Bonassi, Márcia Kupstas e Silviano Santiago. Nesta compilação Adriana contribui com o divertido e, ao mesmo tempo, tocante conto “UTI”.



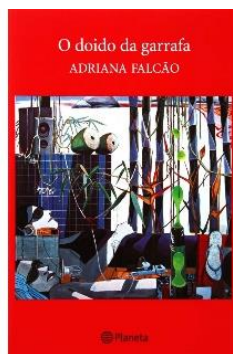
*“E quem vai ficar na porta da UTI?
Naquela vez em que eles pensaram em se separar, anos
atrás, ela levantou a questão.
Ele concordou. Se era pra separar, deviam ter separado
quando eram mais moços.
Não separou, pronto. Passou. Além do mais, ele não sabia
viver sem ela mesmo.”*



Histórias dos tempos de escola: memória e aprendizado (Antologia). São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

Um livro da *Coleção Prosa Presente*, no qual Adriana Falcão e outros nomes da prosa brasileira contemporânea trazem um tema de variadas manifestações na literatura brasileira: os anos passados e as experiências vividas na escola.

O doido da garrafa. São Paulo: Planeta, 2003.



Este livro reúne várias histórias que mostram doidices do cotidiano, patologias amorosas e as divagações do pensamento, situações comuns a todos, mas, por isso mesmo, considerado anormal por muitos, contadas em divertidas e reflexivas crônicas.

"Ele não era mais doido do que as outras pessoas do mundo, mas as outras pessoas do mundo insistiam em dizer que ele era doido. Depois que se apaixonou por uma garrafa de plástico de se carregar na bicicleta e passou a andar sempre com ela pendurada na cintura, virou o Doido da Garrafa. O Doido da Garrafa fazia passarinhos de papel como ninguém, mas era especialista mesmo em construir barquinhos com palitos."

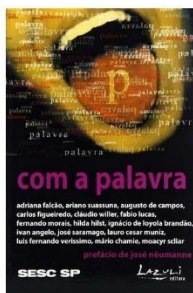


A comédia dos anjos. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

Dona Madalena, uma fantasma intrometida, volta à Terra depois de seu enterro para endireitar a vida da filha, Edith, pois não suporta que o mundo siga sem ela. O romance trata de forma divertida das relações familiares e o modo de se relacionar com a morte.

“Apesar de todas as controvérsias a respeito do caso, isso está praticamente provado: quando Maria Madalena Teresa de Jesus Rita de Cássia Santana acordou morta, naquela manhã de maio de 1958, a janela do seu quarto exibia uma pequena amostra, cerca de dois ou três metros quadrados, da forte tempestade que caía lá fora.”

Com a palavra. Adriana Falcão *et al.* Prefácio de José Nêumanne. Editores Erivelto Busto Garcia e Miguel de Almeida. São Paulo: Lazuli Editora: SESC São Paulo, 2004.

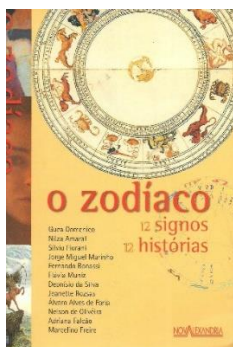


Livro da *Coleção E*, que conta com a colaboração de respeitadas nomes da literatura contemporânea, este volume procura registrar a criação sob o ponto de vista de seus autores, bem como suas ansiedades, dúvidas e inquietações acerca do fazer literário. Nele, Adriana Falcão narra o processo de escrita de seu romance *A Máquina*.

O zodíaco – Doze signos: doze histórias (Coletânea). São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

Coletânea de contos produzidos por 12 autores brasileiros, sob o desafio de construir narrativas tendo os 12 signos do zodíaco como inspiração e tema principal, com muito humor, amor, suspense e mistério.

O conto escrito por Adriana Falcão neste volume é “Crise de identidade – Signo de Aquário”, a partir do qual conhecemos a história de Neide e sua saga ao lugar onde nasceu, para descobrir sua verdadeira data de nascimento.



“Fazia muito tempo que Neide queria porque queria descobrir o dia em que nasceu de verdade para poder consultar seu horóscopo na revista.”



Tarja Preta (Antologia). Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Livro de contos de Adriana Falcão e outros autores contemporâneos brasileiros, com enredos cujas personagens são ansiosos, transgressivos, bem mais loucos que o normal, de mentes embaraçadas e inquietas como a personagem do conto “*Serial killer*”, de Adriana, que conversa com seus próprios neurônios:

“Lá se foi outro neurônio.

Menos um.

Quem manda?

Já tomou o seu Prozac para começar o dia.

Já tomou cinco cafés para ter taquicardia.”



Álbum de fotos (Coletânea). Adriana Falcão *et al.* Prefácio de José Castello. Editores Ivan Giannini e Miguel de Almeida. São Paulo: Lazuli Editora: SESC São Paulo, 2005.

Livro da *Coleção E* que reúne escritoras de diferentes lugares do Brasil e gerações literárias, de ficção criativa e em busca de renovação da linguagem literária.

O conto de Adriana Falcão neste volume também dá título à coletânea: “*Álbum de fotos*”. Neste conto encontramos um relato composto por legendas criadas para um álbum.



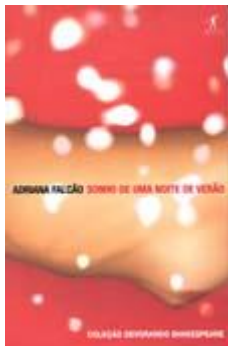
O Homem que só tinha Certezas e outras crônicas. São Paulo: Planeta, 2006.

O livro é uma coletânea das crônicas que Adriana fez para a revista *Veja Rio* entre os anos de 2001 e 2003. Nelas, é possível observar um olhar terno e original que a autora imprime aos mais banais fatos da existência, aos loucos de rua, à gente comum, alegre, apaixonada ou esquisita, sempre respeitando as maluquices dos outros.

“Nem o homem feliz de Maiakovski nem o homem liberto de Paulo Mendes Campos, resolvi imaginar outra improbabilidade. Digamos que aparecesse agora, justo aqui no Brasil, no Rio de Janeiro, mais exatamente, bem aí na sua frente, um homem que só tivesse certeza.”

O homem que só tinha certezas quase nunca usava ponto de interrogação, e em seu vocabulário não constava as expressões: talvez, quiçá, quem sabe, porventura.”

Sonho de uma noite de verão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. (Devorando Shakespeare; v.3).



O livro conta como os deuses do Olimpo chegaram ao Brasil com a finalidade de comprovar que Gente existia. Uma das comédias mais conhecidas de Shakespeare, recontada por um viés bem brasileiro, bem no meio do Carnaval baiano.

“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 provado que gente existia.

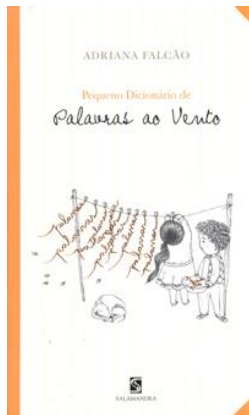
Restava compreender como funcionava.”

A arte de virar a página. Imagens de Leonardo Miranda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.



O livro conta uma história cotidiana aparentemente simples de uma mulher contemporânea, com dias bons e ruins e com flashes de muito bom humor. Não é um guia filosófico de bem-estar, mas um retrato descomplicado e bem-humorado dos questionamentos da vida contemporânea, compartilhados por mulheres de todas as idades, em todos os lugares do mundo.

“Começa, e vai, se envolve, e sonha, e cai, e chora, e sofre (e como), não para, vai em frente, acredita, não recua, representa, fantasia, poesia, continua, inventa, e canta, e dança, e pula, se diverte, desaba, que agonia, não desiste, se levanta, recomeça, olha o riso, se aventura, não adianta, se entristece, se arrepia, se emociona, e, de repente, sem aviso, é o fim, e acaba tudo.”



Pequeno dicionário de palavras ao vento. Ilustrações Thais Beltrame. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2011.

O dicionário apresenta definições divertidas, filosóficas, de humor e mesmo satíricas com as definições que a autora encontrou para palavras com que a vida a confrontou e que agora são soltas ao vento, para emocionar e fazer rir e pensar os leitores.

*“Leitor
Para quem cada palavra escrita é dedicada.”*

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



Livro de caráter biográfico, no qual Adriana Falcão conta, através de cartas, bilhetes e fotografias, a história de seus pais: Caio e Maria Augusta.

RIO DE JANEIRO, fins dos anos 1940.

Aquilo estava uma maravilha. Era o meu refúgio. Em volta dali, o mundo estava triste. Sério. Sem graça. Traumatizado. A guerra havia minado esperanças e disparado razões. E razões não combinam comigo. As cabeças estavam ocupadas por lembranças de corpos empilhados e outros horrores. Os corações estavam habituados com as dores. Decididamente, aquela não era minha praia.

Fonte: A Autora, 2018.

APÊNDICE B – Quadros descritivos dos estudos sobre a obra de Adriana Falcão

QUADRO 1

Estudos sobre <i>Luna Clara e Apolo Onze</i> (2002)	
2003	<p>CASTEX, Ana Cristina. Adriana Falcão na Literatura Infanto-Juvenil: brincando com as palavras. In: 14o Congresso de Leitura do Brasil, 2003, Campinas - SP. 14o Congresso de Leitura do Brasil. Campinas: Unicamp, 2003. Vol. 1. Anais... Disponível em: alb.com.br/anais14/sem09/co9006.doc Acesso em: 23 set. 2018.</p> <p>_____. <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>, palavras e sensações. In: XVI Seminário do Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Paraná, 2003, Londrina - PR. XVI CELLIP. Londrina: UEL, 2003. v. 1. prelo.</p>
2004	<p>DI GREGÓRIO, Anete Mariza Torres. Estratégias linguístico-discursivas na obra de Adriana Falcão: o amálgama da linguagem e narrativa. In: SOLETRAS (UERJ), São Gonçalo, v. 8, p. 106-119, 2004. Disponível em: www.filologia.org.br Acesso em: 26 nov. 2007.</p>
2005	<p>DI GREGÓRIO, Anete Mariza Torres. A repetição: marca da oralidade no discurso literário de Adriana Falcão. In: IX Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2005, Rio de Janeiro. Primeiros trabalhos do IX CNLF - Tomo 1: Filologia, Textos e Literatura, 2005. v. IX. p. 31-46. Disponível em: www.filologia.org.br Acesso em: 26 nov. de 2007.</p>
2006	<p>SANTOS, Concísia Lopes dos; LIMA, Maria Hozanete Alves de. <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>: Um romance infanto-juvenil, 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.</p>
2007	<p>BASILE, Viaviane Rodrigues. A vida é um jogo em desatino: uma leitura de <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, 2007.</p>

	<p>SANTOS, Concísia Lopes dos. Ode ao amor: Buscas e reflexões em um romance infanto-juvenil. In: I Colóquio Nacional De Estudos Da Linguagem, 1, 2007, Natal – RN. Anais... 2007. 2. CD-ROM.</p>
2009	<p>DI GREGÓRIO, Anete Mariza Torres. Um convite à leitura literária: encontro marcado para a conquista do leitor. Cadernos da FaEL v. 2, p. 19-35, 2009. Disponível em: http://www.unig.br/cadernosdafaef/vol2_num4/ARTIGO%20CADERNOS%204%20ANETE Acesso em 13 out. 2018.</p> <p>SANTOS, Concísia Lopes dos. <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>: um romance enquanto narrativa performática. In: XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura. Natal – RN. Anais... 2009. CD-ROM.</p>
2010	<p>LUFT, Gabriela Fernandes Cé. Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI. Porto Alegre, 2010. (Dissertação de mestrado).</p> <p>_____. A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 36. Brasília, julho-dezembro de 2010, p. 111-130.</p> <p>_____. Novos autores para jovens leitores: tendências da literatura juvenil brasileira contemporânea. Disponível em: alb.com.br/arquivo-morto/edicoesanteriores/anais17 Acesso em: 13 out. 2018.</p> <p>SANTOS, Concísia Lopes dos. <i>Luna Clara e Apolo Onze do arquivo ao repertório</i>: o limiar de uma transescritura em Adriana Falcão / Concísia Lopes dos Santos. - Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ilza Matias de Sousa. 2010.</p>
2011	<p>DI GREGÓRIO, Anete Mariza Torres. “A dimensão da linguagem na narrativa de Adriana Falcão: análise de algumas artimanhas linguístico-</p>

	<p>discursivas em <i>Luna Clara & Apolo Onze</i>”. Revista e-escrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU. Nilópolis, v. 2, Número 4, Jan.- Abr. 2011.</p> <p>GELETKANICS, Marice Fiuza; GOMES, N. M. T. A Multiplicidade de Vozes em <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>: estudo preliminar dos elementos que sugerem um fenômeno polifônico. In: Anais... VII EPesq -Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação, 2011, Porto Alegre. VII SEPesq - Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação (Comunicação de Pós-Graduação). Porto Alegre:UniRitter, 2011.</p> <p>SYLVESTRE, Fernanda Aquino. O insólito na narrativa “Luna Clara e Apolo Onze”, de Adriana Falcão. In: GARCIA, Flavio <i>et al.</i> (orgs.). O Insólito e a Literatura Infanto-juvenil – Anais do IX Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ III Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Comunicações livres. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.</p>
2012	<p>GELETKANICS, Marice Fiuza; Gomes, Neiva Maria Tebaldi Gomes. Contexto de <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>: algumas considerações. In: Anais... VIII SEPesq - Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação, 2012, Porto Alegre. VIII SEPesq - Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação (Comunicação de Pós-Graduação). Porto Alegre: UniRitter, 2012.</p> <p>_____. Narrativa de Adriana Falcão: <i>Luna Clara e Apolo Onze</i> - um diálogo artístico peculiar. In: Anais... I Encontro Sul Letras, 2012, São Leopoldo/RS. I Encontro Sul Letras - 19 a 21 de novembro de 2012. São Leopoldo/RS: Casa Leiria, 2012.</p> <p>PERES, Aline. <i>Luna Clara e Apolo Onze do nome ao lugar</i>: travessias da linguagem. – Monografia (Especialização em Literatura e Crítica Literária – PUC-SP). Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristina Torres Gomes. 2012.</p>
2013	<p>GELETKANICS, Marice Fiuza. O projeto arquitetônico em <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>: uma organização criativa de vozes. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Faculdade de Letras.</p>

	<p>Programa de Pós-graduação em Letras. Orientadora: Prof^{ra}. Dr^a. Neiva M. Tebaldi Gomes. Porto Alegre, 2013. Disponível em: http://biblioteca.uniritter.edu.br/imagens/035UNR89/0000E5/0000E543.pdf Acesso em 13 out. 2018.</p> <p>_____. Um Aspecto da Linguagem em <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>: a questão identitária revelada por marcas linguísticas da narrativa. In: Conforte, André; Barbosa, Flávio. (Org.). Língua Portuguesa: a unidade, a variação e suas representações. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.</p> <p>SOBRAL, Adail; GELETKANICS, Marice Fiuza. A arquitetura de <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>: uma reflexão metalinguística. Bakhtiniana, São Paulo, 8 (2): 220-240, Jul./Dez. 2013.</p>
2015	<p>DIAS, Ana Crélia; SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. Literatura juvenil contemporânea entre a empatia e o desconforto. Caderno Seminal Digital, ano 21, nº 23, v. 1. JAN-JUN/2015. Disponível em: dx.doi.org/10.12957/cadsem.2015.14310 Acesso em 10 out. 2016.</p> <p>FERREIRA, Gabriela Barros <i>et al.</i> <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>, de Adriana Falcão: proposta de leitura a partir de suas confluências de gênero. In: Fórum de Estudos Multidisciplinares: Ensino Superior e Cultura Científica: relatos de estudos e ações, 9, 25-28 maio 2015/ Uni-FACEF – Centro Universitário de Franca. Franca: Uni-FACEF, 2015. Disponível em: http://eventos.unifacef.com.br/fem/2015/files/Book%20Site%20completo.pdf Acesso em 13 out. 2018.</p> <p>GELETKANICS, Marice Fiuza. Análise Arquitetônica de <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>, de Adriana Falcão: um exercício de interpretação. São Paulo: Novas Edições Acadêmicas (OmniScriptum GmbH & Co. KG /Editora Alemã), 2015.</p>

	RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. Percursos da narrativa híbrida em língua portuguesa: um estudo comparado. In: FronteiraZ . Nº 14. P. 70-89. São Paulo: julho de 2015.
2016	AZEVEDO, Izabel Cristina de Castro. Hybrid Novel: a articulação entre a palavra e a imagem no romance <i>Luna Clara e Apolo Onze</i>, de Adriana Falcão . Dissertação de Mestrado. Orientação da Professora Doutora Diana Navas. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016. SANTOS, Concísia Lopes dos. A (des)construção da dominação masculina em romances de Adriana Falcão. In: VI Encontro Sobre Literatura Infanto-Juvenil e Ensino. Campina Grande – PB. <i>Anais...</i> Vol. 1. 2016.2. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/TRABALHO_EV063_MD1_SA15_ID240_31052016174533.pdf Acesso em 23 set. 2018.
2017	ALMEIDA, Mariana Souza de. “ <i>Luna Clara e Apolo Onze</i> no meio do mundo”: horizonte e metaficção na obra de Adriana Falcão. In: Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – 8ª edição – Artigos . Publicação Semestral do Setor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017. Disponível em: http://www.forumdeliteratura.com.br/artigos/artigos-8-edicao/23-luna-clara-apolon-onze-no-meio-do-mundo-horizonte-e-metaficcao-na-obra-de-adriana-falcao Acesso em 10 dez. 2017.

FONTE: A Autora (2018)

QUADRO 2

Estudos sobre outras obras de Adriana Falcão	
2007	PIERRE, Regina Lurdes; LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. A ‘encantadora’ <i>Máquina</i> de Adriana Falcão. Literatura para PAS/UnB – 2ª etapa/2007: análise das oito obras indicadas com exercícios resolvidos . Goiânia: Kelps/Leart, 2007.

	<p>SANTOS, Daniela Yuri Uchino. Texto e imagem em <i>Mania de explicação</i> de Adriana Falcão. In: Encontro Regional da ABRALIC, 2007, USP, São Paulo, SP. Anais... São Paulo, SP, 2007. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/complemento.htm Acesso em 06 jan. 2017.</p>
2011	<p>CARVALHO, Diógenes Buenos Aires. A literatura infanto-juvenil contemporânea: entre cartas e e-mails. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011, Curitiba, PR. Anais... Curitiba, PR, 2011. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0233-1.pdf Acesso em 10 dez. 2016.</p> <p>SILVA, Nathália Guedes. O tempo e a memória em A máquina, de Adriana Falcão. Monografia em Teoria Literária e Literaturas. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sara Almarza. Universidade de Brasília. Brasília, 2011.</p>
2012	<p>SANTOS, Concísia Lopes dos. Carnaval baiano: quatro dias de vale-tudo no sonho de uma noite de verão. In: XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2012, Campina Grande, PB. Anais... Campina Grande, PB, 2012. Disponível em: anais.abralic.org.br/anais.php. Acesso 31 out. 2018.</p>
2014	<p>CHAVES, Mônica Grisi. SEIDEL, Roberto Henrique. Símbolos de nordeste no romance “A máquina”, de Adriana Falcão. Sociopoética. V. 1; n. 12; 2014.</p> <p>LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. A fascinante máquina de Adriana Falcão. In: Via Atlântica, N. 26, São Paulo: dezembro de 2014, p. 217-229.</p>
2015	<p>CHAVES, Mônica Grisi. Os interstícios e artifícios de Nordestina: estudo sobre as nuances do contemporâneo no romance A Máquina de Adriana Falcão. Dissertação. Mestrado em Crítica Cultural do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia. Orientador: Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel. Alagoinhas, 2015.</p>

	<p>_____. Reflexões sobre a influência do mercado editorial em <i>A Máquina</i>, de Adriana Falcão. In: Interfaces científicas – Humanas e Sociais. Aracaju, v. 4. Edição especial – Contextos da cultura. Nov. 2015. Disponível em: https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/view/2432 Acesso em 07 nov. 2017.</p>
2016	<p>REIS, Joselma Barros. O tempo como recurso narrativo em <i>A Máquina</i>, de Adriana Falcão. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Literatura e Crítica Literária. Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha M. do Nascimento. Goiânia, 2016.</p> <p>SANTOS, Concísia Lopes dos. A (des)construção da dominação masculina em romances de Adriana Falcão. In: VI Encontro Sobre Literatura Infanto-Juvenil e Ensino. Campina Grande – PB. <i>Anais...</i> Vol. 1. 2016.2. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/TRABALHO_EV063_MD1_SA15_ID240_31052016174533.pdf Acesso em 23 set. 2018.</p>
2017	<p>DEBUS, Eliane Santana Dias; DOVAL, Camila Canali; GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. Das meninas tantas na escrita sensível de Adriana Falcão: reflexões sobre o feminino na literatura para a infância. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v. 13; n.2; p. 452-467. maio/ago. de 2017. Disponível em: www.seer.upf.br/index.php/rd/article/download/7188/4459 Acesso em 07 nov. 2017.</p>

FONTE: A autora (2018)

**APÊNDICE C – Quadros descritivos da obra teatral, televisiva e cinematográfica de
Adriana Falcão**

QUADRO 1

	Produções no teatro
2000	<p>A máquina (Peça) Autora: Adriana Falcão Direção: João Falcão</p> <p><i>A Máquina</i> é uma peça teatral brasileira de autoria do diretor pernambucano João Falcão, baseado no livro homônimo de Adriana Falcão, publicado em 1999. A peça conta a história do sonhador Antônio de Dona Nazaré, a personagem principal, e de Karina, que quer ser atriz de televisão. Na fictícia cidade de Nordestina, um lugar “longe que só a gota”, onde se passa a história, Antônio inventa uma máquina do tempo e chama todas as emissoras de televisão para vê-lo romper a barreira do tempo, dar um pulo lá no futuro e tentar trazer o que prometera à sua amada Karina: um mundo melhor que o presente.</p> <p>João e Adriana Falcão procuraram manter, na peça, a essência do livro, mas multiplicaram suas possibilidades cênicas. A começar pelo protagonista. São quatro Antônio na aventura pela conquista do coração de Karina, quatro atores diferentes interpretando uma mesma personagem. Em verdade, na essência, eles são apenas um. As falas – de autoria de Adriana Falcão - causam um impacto misto no público, que ri ao mesmo tempo em que se sofre com o drama vivido por Antônio e Karina.</p> <p>A plateia também é dividida em quatro, disposta como em uma arena. Um maquinário permite uma movimentação giratória ao palco, fazendo sobrepor os espaços da ação da história. Um dos objetivos dessa estrutura é converter em metáfora o que o Antônio busca fazer com o tempo narrativo, misturando presente, passado e futuro.</p>
2001	<p>Cambaio (Musical) Autores: Adriana Falcão e João Falcão Direção e texto: João Falcão Músicas: Chico Buarque e Edu Lobo Direção musical: Lenine</p> <p>Musical produzido a oito mãos, por Adriana Falcão e João Falcão no roteiro, Chico Buarque e Edu Lobo na composição das canções, conta a história do Cara, um <i>popstar</i> em ascensão, a Bela, sua fã, e o Rato, um cambista esperto, com a direção musical de Lenine. Essas personagens vivem uma relação emotiva que não obedece ao tempo nem ao espaço, mesclando realidade e sonho.</p>

<p>2007</p>	<p>O mundo dos esquecidos (Peça) Autoras: Adriana Falcão e Tatiana Maciel Direção: Flávio Graff</p> <p>Dolores vive em uma cidadezinha, concentrada entre o trabalho e os cuidados com a mãe doente, até se apaixonar por Arthur, o homem encarregado de montar a roda-gigante na festa da quermesse local. A história de amor dos dois atravessa vinte anos, com uma peculiaridade. Enquanto se desenrola a história, as personagens que desapareceram da memória de Dolores – como uma atriz, um guia de turismo, uma antiga colega de colégio e um taxista – vivem em um mundo paralelo. O palco ganhou passarelas e deques a fim de separar esses dois planos, inspirado na estética labiríntica da obra de Escher.</p>
<p>2008</p>	<p>Noé Noé! Deu a louca no convés (Musical) Autores: Adriana Falcão e Nelson Caldas Direção geral, argumento e coreografias: Ivaldo Bertazzo</p> <p>O musical traz a proposta de fazer um teatro musical que tenha por base a união de variadas linguagens cenográficas. O espetáculo procura recriar o ambiente de um cais, do qual partirá um transatlântico de luxo, levado como passageiros um público inusitado, cujas identidades vão sendo reveladas aos poucos, o que os leva a contatar que cada um segue para um destino diferente e, por isso, o navio está sem rumo. A trilha sonora é composta por clássicos brasileiros de Villa-Lobos, Secos e Molhados e Fagner.</p>
<p>2010</p>	<p>Igual a você (Peça) Texto de Adriana Falcão, Cristina Fagundes, Lícia Manzo, Roberto Athayde, Regiana Antonini, Thereze Bellido e Fernando Duarte Direção de Ernesto Piccolo</p> <p>A peça reúne seis textos sobre transtornos contemporâneos, como insônia, síndrome do pânico, paranoias e compulsões. A encenação é dividida em esquetes que focalizam esses diferentes transtornos na interpretação de diferentes atores. Para abrir e fechar a apresentação, são exibidos vídeos com depoimentos verídicos de quem padece, de fato, de algum desses sintomas. A comédia tira seu humor da doença, da dor e da imperfeição humanas, jogando sobre elas uma lente de aumento, exagerando nos traços e levando, assim, ao riso.</p>
<p>2011</p>	<p>Amores, perdas e meus vestidos (Peça) Texto original: Ilene Beckerman Adaptação de Adriana Falcão da versão teatral americana <i>Love, Loss and What I Wore</i> - de Delia Ephron e Norah Ephron.</p>

	<p>Direção: Alexandre Reinecke</p> <p>A peça das irmãs Ephron é uma adaptação para os palcos do livro homônimo, da escritora norte-americana Ilene Beckerman, publicado em 1995 e traduzido, em 2012, para o português, por Isabel Nonno, com o título <i>Amor, perdas e meus vestidos</i>.</p> <p>A história traz as lembranças de diferentes mulheres e passagens de suas vidas a partir das memórias de suas peças de roupas, bem como suas experiências e dilemas engraçados e comuns de diferentes mulheres, como, por exemplo “usar salto alto ou pensar?”, “qual vestido usar?” ou como impressionar em uma festa, dão o tom de graça à peça.</p>
<p>2013</p>	<p>A vida em Rosa (Peça) Texto: Adriana Falcão Direção: Cláudia Borioni</p> <p>A personagem principal é 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.</p> <p>Tarja preta (Peça) Texto: Adriana Falcão Direção e adaptação: Ivan Sugahara</p> <p>A peça retrata com humor e sensibilidade uma mulher que, diariamente, precisa de uma injeção química no sangue, em forma de comprimidos, para que consiga viver. De certa forma, a personagem estabelece uma conversa incessante com seu próprio cérebro. Contudo, a tranquilidade não reina neste paraíso e seu cérebro a censura constantemente, reclamando dos efeitos a que é submetido.</p> <p>Além dos remédios tarja preta, sem os quais não consegue viver, ela também abusa de álcool e drogas, prejudicando de forma drástica o funcionamento do seu cérebro. A cada problema ou sofrimento da sua dona, em especial os surtos depressivos e brigas com o ex, é ele quem mais sofre com a morte de milhões de neurônios.</p> <p>O texto de Adriana Falcão é baseado na sua crônica “Serial killer”, publicado na antologia Tarja Preta, em 2005, pela editora Objetiva.</p>
<p>2014</p>	<p>Mania de explicação (Musical) Autor: Adriana Falcão e Luiz Estelitta Lins Direção, Figurino e Cenografia: Gabriel Villela Direção musical: Ernani Maletta</p> <p>Musical infantil sobre uma menina que gosta de saber o significado das palavras. A partir do livro homônimo de Adriana Falcão, a peça tem dramaturgia assinada também por Luiz Estelitta Lins. A curiosidade sobre o</p>

	<p>significado das palavras e a possível desolação frente à preguiça comum das pessoas em pensar fazem de Isabel uma personagem única que se ocupa de si na solidão do seu quarto.</p>
2015	<p>Ideia fixa (Peça) Autor: Adriana Falcão Direção: Henrique Tavares</p> <p>A peça conta a história de duas mulheres que se veem enjauladas nas memórias de um relacionamento terminado há cinco anos, enquanto tentam recuperar suas próprias vidas, caindo na constante de pensamentos obsessivos sobre como o tal cara é insubstituível. Repleto de uma veia irônica, característico do estilo de Adriana Falcão, que toca no âmago de quem já passou por situações parecidas, o texto mostra a universalidade dos relacionamentos e das paranoias que podem obstruir o pensamento no período pós-término.</p>
2016	<p>Gabriela, Um Musical Direção de João Falcão Texto de Adriana Falcão, rememorando o texto <i>Gabriela, Cravo e Canela</i>, do escritor baiano Jorge Amado, com originalidade, ao mesmo tempo que parece dar ênfase à ascensão feminina em meio à realidade nordestina de seca, preconceito e coronelismo.</p> <p>A montagem traz à cena canções de compositores genuinamente brasileiros, como Arnaldo Antunes, Dorival Caymmi, Marisa Monte, Milton Nascimento, Pixinguinha e Raul Seixas, arrançadas de modo a sugerir que suas letras tenham nascido para Gabriela cantar.</p>
2017	<p>A gaiola (Musical) <i>Texto: Adriana Falcão</i> <i>Adaptação e letras: Adriana Falcão e Eduardo Rios</i> <i>Direção: Duda Maia</i></p> <p>O espetáculo musical infantil conta a história de amor e separação entre uma menina e um passarinho, baseada no livro homônimo de Adriana Falcão, que em 2015 rendeu uma indicação ao Prêmio Jabuti à escritora.</p> <p>Lá dentro tem coisa (Musical) Autores: Adriana Falcão, Rafael Gomes e Vinicius Calderoni Direção: Renato Linhares Direção musical: Felipe Habib</p> <p>Musical inspirado no universo de Partimpim, personagem de Adriana Calcanhoto.</p> <p>A história se passa no dia do aniversário de 9 anos de Isabel, que na abordagem lúdica do musical é uma personagem dupla, Isa e Bel, as quais são reflexos uma da outra.</p>

	<p>Isabel ganha como presente dos pais a permissão para sair sozinha de casa pela primeira vez, o que a faz escolher ir até a livraria, não muito longe de sua casa. No caminho, ela descobre sentimentos diversos, bons e ruins. Para escrever o argumento, Adriana Falcão teve como primícias um sentimento que acredita ser experimentado por crianças e adultos a todo momento: o medo do desconhecido. “Pensei nesse sentimento que todos nós nos identificamos, quando estamos em algum momento sozinhos, diante de um problema, e fazemos daquilo um monstro dentro da nossa cabeça”, afirmou a autora, que se inspirou nas músicas do disco de sua xará Adriana.</p> <p>PAI (Peça) Autores: Adriana Falcão e Luiz Estellita Lins Direção: Cássia Villabôas</p> <p>A peça PAI, uma comédia dramática que destaca loucura e sanidade, conceitos tecidos pelo filósofo Gilles Deleuze e pelo psicanalista Felix Gattari, ao trazer à cena as experiências de um louco que acredita que é Jesus Cristo em sua última hora de vida, no momento em que encontra personagens bíblicos para uma reflexão.</p> <p>A prosa poética de Adriana Falcão e a filosofia cotidiana de Luiz Estellita novamente promovem numa obra provocante, capaz de encantar e desafiar o público com um questionamento sobre o sentido da vida para além dos sucessos e fracassos cotidianos, justo numa era em que o imediatismo parece devorar valores como a ética, o bom senso e o próprio espírito.</p>
2019	<p>Sonho de uma noite de verão na Bahia (Musical) Autores: Adriana Falcão e João Falcão Direção: João Falcão Direção musical: Yacoce Simões</p> <p>O musical é o primeiro resultado da Fábrica de Musicais, estrelado pelo Coletivo 4.</p> <p>O espetáculo é uma versão inédita criada por Adriana Falcão e João Falcão para a centenária comédia de William Shakespeare que traz sucessos da <i>axé music</i>, adaptado do livro <i>Sonho de uma noite de verão</i>, de Adriana Falcão.</p> <p>Na história do musical, os reis Titânia e Oberon, o duende Puck e quatro fadas partem do Olimpo em direção à Terra, para investigar se gente realmente existe, e desembarcam em pleno Carnaval de Salvador. Lá conhecem Teseu, conhecido político e empresário do entretenimento, noivo de Hipólita, uma jovem falida financeiramente, Hérnia, cantora de axé, que rejeita as intenções de casamento do candidato a deputado Demétrio, e planeja fugir com Lisandro, jovem herdeiro de uma fortuna, por quem Helena, sua amiga, está apaixonada.</p> <p>A baianidade está presente no <i>musical</i> principalmente através da trilha sonora, composta por mais de 20 clássicos da <i>axé music</i>, samba reggae, <i>ijexá</i>, pagode e outros gêneros bem brasileiros. No repertório estão canções imortalizadas nas vozes de Caetano Veloso, Carlinhos Brown, Daniela Mercury, Gilberto Gil, Ivete Sangalo, Margareth Menezes, Ricardo Chaves,</p>

	entre outros artistas da música baiana. O elenco também é acompanhado por multi-instrumentistas.
--	--

FONTE: A autora (2019)

QUADRO 2

	Produções na televisão
2001 - 2014	<p>A Grande Família (Série semanal de gênero comédia)</p> <p><i>A Grande Família</i> foi um seriado de televisão brasileiro cômico, do tipo de comédia de situação, que conta as várias histórias da família Silva, exibido entre os anos 2001 e 2014.</p> <p>Baseia-se no seriado homônimo exibido em 1972, que foi criado originalmente por Max Nunes e Roberto Freire e roteirizado por Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa.</p> <p>Foi uma reinterpretação contemporânea do seriado original, tendo como personagens principais os membros da família Silva - Lineu, Nenê, Tuco, Bebel, Agostinho Carrara, e mais tarde, Floriano Carrara. Os Silva eram uma família de classe-média brasileira, moradora de um subúrbio na Zona Norte do Rio de Janeiro.</p> <p>Esse período de exibição teve a direção de Mauro Mendonça Filho, Maurício Farias, Luis Felipe Sá, Olívia Guimarães e Patrícia Pedrosa. O roteiro originalmente criado por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes foi trazido para situações contemporâneas por Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves, Bernardo Guilherme, Max Mallman entre outros roteiristas da atualidade.</p>
2003 - 2004	<p>Sexo frágil (Série semanal de gênero comédia)</p> <p><i>Sexo Frágil</i> foi uma série de televisão brasileira de humor exibida entre os anos 2003 e 2004, nas noites de sexta-feira. A série foi criada por Luis Fernando Verissimo e adaptada por Guel Arraes.</p> <p>Do tipo comédia de situação, a série abordou as incertezas e os conflitos masculinos e femininos, retratando com humor, o comportamento do homem em relação a uma nova mulher, mais independente e moderna, a qual traz a ideia de uma mulher contemporânea.</p> <p>Dirigido e também escrito por João Falcão, a série teve como autores Adriana Falcão, Flávia Lacerda, Cláudio Paiva, Guel Arraes e Marcelo Rubens Paiva.</p>
2004 - 2006	<p>SITCOM.BR (Série semanal de gênero comédia)</p> <p><i>Sitcom,br</i> foi uma série de humor da televisão brasileira, que apresentava situações capazes de ocorrer na vida de qualquer pessoa, apresentando um formato de monólogo ou quase isso. Usava diferentes recursos narrativos, como flashbacks, delírios, procurando simular o fluxo do pensamento,</p>

	<p>apartes para a câmera, bem como outros recursos formais televisivos, como cortes e computação gráfica.</p> <p>Exibida na rede de televisão aberta brasileira, permaneceu no ar entre os anos de 2004 e 2006. Criado por João Falcão, o roteiro foi escrito por Adriana Falcão e Luis Fernando Veríssimo, com adaptação do próprio criador da série, sob a direção de Carolina Jabor e Guel Arraes.</p>
2009	<p>Decamerão: a comédia do sexo (Série semanal de gênero comédia) Direção de Guel Arraes, Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo. Escrito por Adriana Falcão, Jorge Furtado, Guel Arraes, Carlos Gerbase e Giovanni Boccaccio.</p> <p>Série semanal de televisão, do gênero comédia, exibida em quatro capítulos.</p> <p>O velho Spiniellochio, dono de uma grande vinícola, avisa ao filho Tofano que ele só herdará sua fortuna se aceitar se casar com Monna. O patriarca quer garantir o futuro da enfermeira que está a seu lado, em seu leito de morte e ignora a paixão do filho pela jovem Isabel. O enterro e o casamento da família são celebrados por Masetto, um falso e divertido padre. Para consumar a união, Monna pede ajuda aos criados Tessa e Calandrino e promete recompensá-los. Porém, Tofano também recorre ao casal para conquistar Isabel, que está comprometida com Filipinho, e avisa que, se tudo der certo, suas vidas irão mudar.</p>
2010	<p>As cariocas (Série semanal de gênero comédia) Direção de Daniel Filho, Cris D'Amato e Amora Mautner. Roteiro de Geraldo Carneiro. Escrito por Adriana Falcão, Euclides Marinho, Marcelo Saback e Cláudia Tajés</p> <p><i>As Cariocas</i> é uma série de televisão brasileira, semanal, criada e dirigida por Daniel Filho, com inspiração no livro homônimo de Sérgio Porto. Escrita por Adriana Falcão, Clarice Falcão, Claudia Tajés, Gregório Duvivier e Marcelo Saback, contou com redação final de Euclides Marinho. A direção de Daniel Filho contou com a co-direção de Cris D'Amato e Amora Mautner.</p> <p>Exibida em 10 episódios, independentes entre si, cada um protagonizado por uma atriz e situado em um bairro diferente do Rio de Janeiro.</p>
2012	<p>As brasileiras (Série semanal de gênero comédia) Direção de Cris D'Amato, Tizuka Yamasaki e Daniel Filho. Escrito por Adriana Falcão, Clarice Falcão, Luis Fernando Veríssimo e outros.</p> <p><i>As Brasileiras</i> é uma série de televisão brasileira, como um spin-off de <i>As Cariocas</i>.</p>

	<p>Exibida em 22 episódios, independentes entre si, cada um protagonizado por uma atriz e situado em um estado diferente do Brasil.</p> <p>Louco por elas – 2012 (Série semanal de gênero comédia) Direção de Allan Fiterman, Flávio Lacerda, João Falcão e Guel Arraes. Criação de João Falcão. Escrito por João Falcão, Adriana Falcão, Rafael Gomes, Clarice Falcão e outros.</p> <p>Leonardo Henrique é técnico de um time de futebol feminino de areia; vive com sua avó Violete, sua enteada Bárbara e com Theodora, filha que teve com Giovana, sua ex-esposa por quem ainda morre de amores. Os dois decidiram terminar o casamento por conta das diferenças em suas perspectivas e personalidades, mas vivem uma relação boa. Léo passa seus dias cercados por mulheres, e sempre tentam entender como essa mente funciona.</p>
2017	<p>Mister Brau (Série brasileira semanal de gênero comédia) Direção de Patrícia Pedrosa, Flávio Lacerda e outros. Escrito por Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves, Jorge Furtado e outros.</p> <p><i>Mister Brau</i> foi uma série de televisão brasileira produzida e exibida entre 2015 e 2018, totalizando quatro temporadas.</p> <p>A história gira em torno de um cantor popular, o Mr. Brau, casado com Michele, sua empresária e coreógrafa. Uma esposa super controladora com o marido, seguindo à risca o ditado “por trás de um grande homem tem uma grande mulher”.</p> <p>Mister Brau e Michele valorizam também o que não tem preço: a amizade. Ele se mantém fiel a Lima, seu parceiro e assessor desde o início de sua carreira, e Michele se apoia em Gomes, seu assessor, mordomo e conselheiro pessoal, para tomar qualquer decisão.</p> <p>A fórmula (Série brasileira semanal de gênero comédia romântica) Direção de Patrícia Pedrosa e Flávia Lacerda. Escrito por Adriana Falcão, Marcelo Saback, Mauro Wilson e outros.</p> <p><i>A Fórmula</i> (estilizado como <i>Δ FO²rMμLα</i>) é uma série de televisão brasileira exibida em 2017.</p> <p>Angélica Dantas é uma cientista inteligente e de prestígio, que investe todas as suas fichas em um experimento que promete prolongar a vida humana. Ela decide ser cobaia de seu próprio experimento.</p> <p>Mas, ao usar a fórmula, é surpreendida por um efeito colateral inusitado: durante algumas horas, volta a ter a aparência que tinha aos 20 anos.</p> <p>Feliz com o resultado de seu estudo, ela tem mais uma surpresa ao descobrir que Ricardo Montenegro é o novo dono do laboratório em que trabalha. Angélica resolve usar a fórmula para dar uma lição em seu ex-amor após o fim do namoro na década de 80.</p>

	<p>Uma reviravolta do destino faz com que apenas um deles consiga a bolsa, e o relacionamento, que parecia mais forte que tudo chegou ao fim. O plano parecia simples: recuperar a patente do seu estudo usando sua versão mais jovem, que recebe o nome de Afrodite. Mas as coisas não saem como o esperado e ela acaba se envolvendo com o empresário, ao perceber que tem a chance de reviver seu grande amor.</p> <p>Cidade proibida (Série brasileira semanal de gênero comédia dramática) Direção: Maurício Farias Roteiro: Mauro Wilson, Adriana Falcão, Bíbi Da Pieve, Emanuel Jacobina.</p> <p>Baseada em “O corno que sabia demais”, de Wander Antunes, a história se passa no Rio de Janeiro, na década de 1950. A cidade maravilhosa, com suas belas praias e paisagens, esconde um mundo repleto de traição, suspense e mistério. É nessa realidade que o detetive particular Zózimo Barbosa ganha a vida. Ex-policial, conta com a ajuda da prostituta Marli, do delegado Paranhos e do sedutor Bonitão para resolver casos extraconjugais. Enquanto mergulha nesse universo repleto de segredos, Zózimo se envolve com pessoas ao mesmo tempo encantadoras e perigosas.</p> <p>Ilha de ferro (Série produzida e exibida pelo serviço de <i>streaming</i>) Criada por Adriana Lunardi e Max Mallmann, a série é ambientada em uma plataforma fictícia de petróleo e mantém o gênero drama. Roteiro de Adriana Falcão, Jô Abdu e Max Mallmann.</p> <p><i>Ilha de Ferro</i> é uma série de televisão brasileira com 12 episódios. Dante é o coordenador de produção de uma plataforma petrolífera recordista de acidentes, que sonha em se tornar gerente do local, mas fica revoltado quando percebe que precisa competir com a recém-chegada Júlia pelo cargo. No entanto, é no meio dessa disputa que acaba surgindo uma paixão entre os dois capaz de mudar o rumo de suas vidas.</p>
<p>2019 (Previsão)</p>	<p>As filhas de Eva (Série brasileira de gênero misto de humor e drama) Roteiro: Adriana Falcão, Martha Mendonça, Jô Abdu e Nelito Fernandes.</p> <p>A história é protagonizada por mulheres: a mãe, a filha, a neta e uma amiga excêntrica.</p> <p>A atração, em dez episódios, prevista para estreiar em 2019, reunirá situações de humor e drama. O título da série é homônimo ao livro lançado por Martha Mendonça em 2016.</p>

QUADRO 3

	Produções no cinema
2000	<p>O auto da compadecida (Longa-metragem) Roteiristas: Adriana Falcão e João Falcão Direção: Guel Arraes</p> <p>Filme brasileiro de comédia dramática lançado no segundo semestre do ano 2000, baseado na peça teatral <i>Auto da Compadecida</i>, de 1955, de Ariano Suassuna, contando também com elementos de outras peças do mesmo autor: <i>O Santo e a Porca</i> e <i>Torturas de um Coração</i>. Ganhador do Grande Prêmio Cinema Brasil, o filme recebeu as premiações de melhor diretor, melhor roteiro, melhor lançamento e melhor ator.</p> <p>As filmagens da obra foram feitas em 1999, na cidade de Cabaceiras, interior do estado da Paraíba, palco de vários outros filmes brasileiros.</p> <p>O enredo do filme tem ambientação no Sertão Nordestino e gira em torno de dois personagens principais: João Grilo, um sertanejo mentiroso, e Chicó, o maior covarde da região. Ambos são muito pobres e sobrevivem de pequenos negócios e golpes, enquanto vagam pelo sertão. Em um desses golpes, eles se envolvem com Severino de Aracaju, um temido cangaceiro. Com mistura de drama e comédia, o filme também aborda aspectos culturais, sociais e religiosos do Nordeste do Brasil.</p> <p>Esse filme foi vencedor do 6º Prêmio Guarani, em 2000, como melhor roteiro adaptado.</p>
2006	<p>A máquina (Longa-metragem) Texto: Adriana Falcão Direção: João Falcão</p> <p><i>A máquina</i> é um filme brasileiro, com roteiro baseado em livro homônimo e em peça teatral de Adriana Falcão em parceria com o próprio diretor.</p> <p>O enredo é todo alegórico e fantasioso e faz críticas aos formatos dos filmes de cinema. A história toda é narrada pelo personagem Antônio, no futuro.</p> <p>A trama gira em volta de um rapaz chamado Antônio, que mora em uma cidade chamada Nordestina, que de tão pequena nem existe no mapa. Os habitantes de Nordestina aos poucos vão, um a um, deixando a cidade em busca do “mundo”.</p> <p>Em determinado momento, Karina, por quem Antônio é completamente apaixonado, decide ir também em busca do “mundo” para realizar seu sonho de ser atriz. Em uma tentativa de impedi-la, Antônio promete trazer o mundo à sua amada. Para isso, ele constrói a máquina.</p> <p>Esse filme foi vencedor do 12º Prêmio Guarani, em 2007, como melhor roteiro adaptado – produção 2006. Nesse mesmo ano, foi premiado como melhor longa-metragem de ficção no FestCine Goiânia e eleito pelo júri popular do festival do Rio como a melhor produção de ficção.</p>

	<p>Se eu fosse você (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão, Rene Belmonte, Iafá Britz, Daniel Filho, Roberto Frota e Carlos Gregório Direção: Daniel Filho</p> <p>Filme brasileiro do gênero comédia romântica. Cláudio e Helena, protagonistas do enredo, são um casal rotineiro, e por isso, passam por algumas discussões. Ele é um publicitário bem sucedido e ela, uma professora de música em um coral. Após uma discussão, começam estranhamente a falar as mesmas palavras juntos, e, ao despertarem no dia seguinte, percebem-se que estão em corpos trocados: Helena está no corpo de Cláudio e vice-versa. Tendo de enfrentar o acontecimento inusitado, terão de assumir a vida um do outro e aprenderão a ver o ponto de vista de cada qual sob um novo ângulo.</p> <p>Irma Vap – O filme (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão, Charles Ludlam, Carla Camurati e Melanie Dimantas Direção: Carla Camurati</p> <p>Filme brasileiro baseado na peça <i>O Mistério de Irma Vap</i>, de Charles Ludlam, maior sucesso de público da história do teatro brasileiro. A peça ficou em cartaz por 11 anos e teve um público estimado de 3 milhões de espectadores.</p> <p>O filme começa com a morte do pai de Luiz Alberto, um dos renomados atores da peça “Irma Vap”. Luis Alberto herda as dívidas de seu pai e decide remontar a peça, na esperança de resolver seus problemas financeiros e de prestar uma homenagem póstuma ao seu pai.</p> <p>Luis Alberto e Otávio Augusto tentam comprar os direitos da peça a Tony Albuquerque, um dos atores da versão original de “Irma Vap”, que, naquele momento, está paralisado. Cleide Albuquerque, irmã de Tony, sem que ele saiba, vende os direitos da peça.</p> <p>A aposta nessa remontagem é em dois jovens talentos: os comediantes Leonardo Aguiar e Henrique D’Ávila, que chamam para dirigir a peça um velho amigo de Tony, Darci Lopes.</p> <p>O ano em que meus pais saíram de férias (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão (colaboradora), Cao Hamburger, Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert Direção: Cao Hamburger</p> <p>Filme de drama brasileiro, escolhido pelo Ministério da Cultura para representar o Brasil no Oscar de 2008, sendo um dos nove filmes mais votados pelo júri do prêmio, mas não chegou a ganhar nenhum. Em novembro de 2015, o longa entrou na lista dos 100 melhores filmes brasileiros da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).</p>
--	--

	<p>No enredo, que se passa no Brasil do ano de 1970, Mauro é um garoto de doze anos, que adora futebol e futebol de botão. Um dia, sua vida muda completamente, pois seus pais saem de férias de forma inesperada e sem motivo um aparente para ele. Na verdade, seus pais foram obrigados a fugir por serem militantes da esquerda, os quais eram perseguidos pela ditadura militar, deixando-o com seu avô paterno.</p> <p>Porém, esse avô falece no mesmo dia em que Mauro chega a São Paulo, o que faz com que ele tenha de ficar com Shlomo, um velho judeu solitário, que é seu vizinho. Enquanto aguarda um telefonema dos pais, Mauro precisa lidar com sua nova realidade, perpassada por momentos de tristeza pela situação em que está e também de alegria, ao acompanhar o desempenho da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970.</p> <p>Fica comigo esta noite (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão, Tatiana Maciel e João Falcão. Direção: João Falcão</p> <p>Filme brasileiro de 2006, do gênero comédia, baseado na peça homônima de Flavio de Souza, lançada em 1988, a qual tinha apenas dois protagonistas: um casal que tem uma conversa imaginária na noite em que o marido morre. A peça teve várias montagens.</p> <p>No cinema, a trama se passa em vários lugares, com mais personagens e com uma veia mais cômica. Os protagonistas são o casal Edu e Laura. Edu tem mania de brincar fingindo-se de morto, até que um dia, morre. Ao tentar se comunicar com Laura, Edu tem a ajuda de um outro espírito: o Fantasma do Coração de Pedra.</p>
2007	<p>Laços (Curta-metragem) Roteiro: Adriana Falcão</p> <p>Curta-metragem estrelado pela atriz, cantora e roteirista Clarice Falcão, com roteiro de sua mãe, Adriana Falcão.</p> <p>Com duração de 6 minutos e 43 segundos, Laços conta a história do encontro entre uma garota cujo pai acabou de morrer e um garoto misterioso, na rua. É um curta emocionante cheio de revelações.</p> <p><i>Laços</i> foi o filme mais visto na internet e ganhou o primeiro lugar no concurso mundial de curta-metragens realizado pelo Google, em 2007, denominado <i>Project: Direct</i>, promovido pelo <i>YouTube</i>.</p> <p><i>Laços</i> venceu vários filmes estrangeiros, e foi exibido no Festival Sundance de Cinema, nos Estados Unidos, em 2008.</p>
2009	<p>Se eu fosse você 2 (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão, Euclides Marinho e Rene Belmonte Direção: Daniel Filho</p> <p>Filme brasileiro de 2009, do gênero comédia romântica. É a continuação do filme <i>Se Eu Fosse Você</i>, comédia nacional de 2006. O casal Cláudio e</p>

	<p>Helena volta a viver uma inversão de papéis. Depois de alguns anos da primeira troca, os constantes conflitos voltam a prejudicar a relação ao ponto de o casal resolver se separar. Para tornar a situação ainda mais complicada, descobrem que a filha, Bia, agora com 18 anos, está grávida e vai se casar.</p> <p>Mesmo contrariados, os pais precisam continuar juntos, um no corpo do outro, para poderem organizar a festa de casamento da filha e, assim, viverem várias e divertidas confusões. Esse filme foi indicado ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, em 2010, como Melhor Roteiro Original.</p> <p>A mulher invisível (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão (colaboração), Cláudio Torres, Maria Luísa Mendonça e Cláudio Paiva. Direção: Cláudio Torres</p> <p>Filme brasileiro, do gênero comédia romântica, de 2009. Pedro, deprimido após ser abandonado pela mulher, encontra a mulher ideal: Amanda. Apaixona-se por ela, porém só ele a vê. Enquanto isso, sua vizinha Vitória fica viúva e passa a tentar conquista-lo. Pedro a princípio a ignora e depois pensa que Vitória é outra “mulher invisível”. Esse filme foi indicado ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, em 2010, como Melhor Roteiro Original.</p>
2010	<p>Eu e meu guarda-chuva (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão, Marcelo Gonçalves e Bernardo Guilherme. Direção: Toni Vanzolini</p> <p>Filme de fantasia brasileiro, de 2010, baseado no livro e CD homônimos produzidos por Branco Mello e Hugo Possolo. Eugênio é um menino de 11 anos, que adora mistérios e grandes aventuras. Sempre andando com o guarda-chuva que herdou do seu avô, Eugênio tem também a companhia de Cebola, seu grande amigo, e de Frida, sua amiga e seu amor adolescente. No último dia de férias, eles resolvem viver uma grande aventura: descobrir se o fantasma do Barão von Staffen realmente vaga pela escola. Então, vivem um dia tumultuado e aventureiro, que os obriga a usar toda a capacidade de imaginação e fantasia que possuem. Esse filme foi indicado ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, em 2011, como Melhor Roteiro Adaptado.</p>
2012	<p>O inventor de sonhos (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão e Ricardo Nauenberg Direção de Ricardo Nauenberg.</p> <p>“Em 1796, fugindo da Revolução Francesa, aportaram no Brasil dois franceses. Jean Louis Pascal e Egbert Lescot. Jean Louis era na verdade um português educado na França, o único dos dois com direito legal de aqui permanecer, já que o Brasil daqueles tempos era vedado a estrangeiros.</p>

	<p>Egbert era um imigrante ilegal, artista de teatro mambembe, boêmio por natureza, que logo iria se encantar pela pele morena das escravas africanas, que desconhecia por completo. Não tardaria em se aboletar nas curvas sinuosas de Dindara, uma negra doméstica de rara beleza, que dele engravidaria. Em maio de 1797 nasce um menino mulato, José Trazimundo. Não teve tempo nem de ser ninado. O pai sumiu. O inventor de sonhos é a história de José Trazimundo, um garoto mestiço em busca de suas origens, em busca do pai, que acredita chegar com a corte portuguesa fugida das invasões napoleônicas... Ao longo dos treze anos de permanência da corte no Brasil, a procura sofre reviravoltas, até a revelação final, de origem surpreendente”.</p> <p>(Disponível em: http://www.oinventordesonhos.com/o-filme. Acesso em 09 dez. 2017).</p>
2013	<p>Vendo ou alugo (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão, Maria Lúcia Dahl, Betse De Paula, José Roberto Torero e Júlia de Abreu Direção: Betse De Paula.</p> <p>Filme brasileiro, do gênero comédia. Maria Alice vive com a mãe, a filha e a neta em um casarão no Leme, bem na entrada de uma favela. Para sobreviver Maria Alice faz os mais diversos bicos, mesmo que eles passem longe da legalidade, mas ela sabe que o único meio de resolver seus problemas é vendendo a casa. O problema é que ninguém quer comprá-la, devido à proximidade com o morro. Um dia, Maria encontra uma amiga que diz que seu filho, Júlio, está trabalhando como corretor de imóveis e tem um estrangeiro louco para comprar um imóvel na cidade. Maria pede que ele o leve à sua casa e, esperançosa que a venda enfim aconteça, passa a organizar tudo para agradar o possível cliente. Tudo isso junto gera uma grande e divertida confusão.</p>
2015	<p>Através da sombra (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão, Nelson Caldas, Guilherme Vasconcelos e Walter Lima Jr. Direção de Walter Lima Jr.</p> <p>O longa brasileiro do gênero suspense tem o roteiro adaptado do conto “A Volta do Parafuso”, de Henry James. “A tímida Laura (Virginia Cavendish) é contratada por um homem rico para cuidar de seus dois sobrinhos órfãos, que moram numa fazenda de plantação de café. Apesar de não se dar muito bem com o campo, ela aceita a tarefa, e logo estabelece uma amizade com a pequena Elisa (Mel Maia), enquanto seu irmão é enviado a um internato, por razões desconhecidas. Aos poucos, com a presença dos escravos e da governanta Geraldina (Ana Lúcia Torre), Laura tem a impressão de que alguns segredos são escondidos naquela casa. Ela acredita inclusive ver algumas pessoas que ninguém mais vê...”.</p>

	<p>Disponível em: http://www.adorocinema.com/filmes/filme-238322/. Acesso em 09 dez. 2017.</p> <p>Esse filme foi indicado ao 22º Prêmio Guarani, em 2016, como melhor roteiro adaptado.</p>
2016	<p><i>Seitenwechsel</i> (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão, Rene Belmonte, Daniel Filho, Carlos Gregório, Kati Eyssen e Andrea Sixt Direção: Vivian Naefe</p> <p>Adaptação para o alemão do filme brasileiro <i>Se eu fosse você</i> (2006), de Daniel Filho. Conta a história de um homem e uma mulher que trocam seus corpos e tentam lidar com sua ocupação: um instrutor socrista e um psicólogo.</p> <p>Desculpe o transtorno (Longa-metragem) Roteiro: Célio Porto e Tatiana Maciel Direção: Tomas Portella História: Pedro Carvalhaes Editor de história: Adriana Falcão</p> <p>Filme brasileiro, do gênero comédia romântica. Um homem tem dupla personalidade e incorpora as diferenças entre Rio de Janeiro e São Paulo: uma hora ele é o certinho e tímido paulistano Eduardo; em outra, se transforma em Duca, um carioca fanfarrão e folgado. Ele se envolve em um grande confusão amorosa quando, apesar de estar em um relacionamento estável com a noiva, seu <i>alter-ego</i> acaba se apaixonando por outra mulher, que ele acaba de conhecer.</p>
2017	<p><i>Alguém como eu</i> (Longa-metragem) Roteiro: Adriana Falcão, Tatiana Maciel e Pedro Varela Direção: Leonel Vieira.</p> <p>Filme brasileiro, do gênero comédia romântica. Helena e Alex são um casal que, como todos os outros, vivem diferentes fases em seu relacionamento. Depois de alguns meses de dúvidas sobre o seu namoro, Helena passa a imaginar como seria se Alex fosse uma mulher, mas sua obsessão pelo assunto vai transformar seus devaneios em algo que a atrapalha.</p>
2020 (Previsão de estreia)	<p><i>Pérola</i> (Longa-metragem) Roteiro e adaptação: Adriana Falcão e Marcelo Saback Direção: Murilo Benício</p> <p>Primeiro filme baseado na peça <i>Pérola</i>, de Mauro Rasi, um dos mais importantes dramaturgos brasileiros contemporâneos. Peça de maior</p>

	<p>sucesso, prêmios e repercussão, lançada originalmente em 1994, ficou mais de cinco anos em cartaz e conquistou todos os prêmios do teatro brasileiro na época, tendo feito mais de 300 mil espectadores.</p> <p>O filme é uma viagem de volta, um reencontro emotivo, apaixonado, cômico e dramático de um filho com sua mãe, uma típica matriarca italiana da cidade de Bauru, interior de São Paulo.</p> <p>O filme começará a ser rodado em junho deste ano (2019).</p>
--	---

FONTE: 5 A Autora (2019).