

**ESTRATÉGIAS LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS  
NA OBRA DE ADRIANA FALCÃO:  
O AMÁLGAMA DA LINGUAGEM E NARRATIVA**

*Anete Mariza Torres Di Gregorio (UERJ)*

Pretendemos demonstrar a eficácia do projeto de comunicação em *Luna Clara & Apolo Onze*, o que, a nosso ver, justifica a avaliação da crítica em geral como sendo uma obra infanto-juvenil de alta categoria literária.

Para tal, cabe-nos, além de desvelar o projeto de comunicação de Adriana, mostrar a coerência existente entre o contrato e o projeto de comunicação, a partir das estratégias discursivas eleitas pela autora.

Charaudeau (1983: 54) assim define *contrato de comunicação*:

...é um ritual sociodiscursivo [socio-langagier] constituído pelo conjunto das restrições que codificam as práticas sociodiscursivas [socio-langagières] e que resultam das condições de produção e de interpretação (circunstâncias de discurso) do ato de linguagem.

O contrato de comunicação – como depreendemos pelo conceito exposto anteriormente – estipula os limites das ações de produção e de interpretação dos sujeitos da comunicação. Neste caso, do Eu-comunicante (falante ou escritor) e do Tu-interpretante (ouvinte ou leitor – e interpretador de texto oral ou escrito).

O escritor, pois, necessita saber quais as “permissões” e as “proibições” que, segundo o contrato de comunicação respectivo, regulam a produção e a interpretação de textos pertencentes ao gênero textual em que sua obra se enquadra. O leitor, por sua vez, ao escolher o livro e iniciar a sua leitura, demonstra que está disposto a aceitar o contrato de comunicação daquele gênero de texto.

Há, porém, um aspecto a ser ressaltado: o contrato de comunicação deixa um espaço aberto entre a série de permissões e proibições – a chamada *margem de manobra* – campo fecundo para a exploração do autor.

Essa *margem* pode basear-se tanto nas aberturas (“permissões”/liberdades) que o contrato apresenta, quanto na própria subversão, violação de suas regras – cf. Charaudeau (1983:94).

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

“Um ato de linguagem participa sempre de um projeto global de comunicação”, como declara Charaudeau (1983: 50). O *projeto* constitui-se do objetivo que o falante ou escritor (Eu-comunicante) tem em mente ao construir o seu texto e das formas de atingi-lo. Assim, a força de um discurso vincula-se à eficácia com que o Eu-comunicante formula e realiza seu projeto de comunicação, administrando as proibições e permissões oferecidas pelo contrato em vigor naquela situação comunicativa por meio do estabelecimento de *estratégias discursivas*.

Quanto às *estratégias*, são elas que viabilizam que o falante ou escritor explore a margem de manobra disponível, fazendo a gestão das coerções e liberdades do contrato de comunicação, tendo por fim o alcance do objetivo traçado no projeto.

Antes de iniciarmos a análise do contrato ficcional da obra *Luna Clara & Apolo Onze*, de Adriana Falcão e a das estratégias discursivas escolhidas pela escritora para pôr em prática seu projeto de comunicação, consideramos que alguns dados sobre a autora serão de justo auxílio para entendermos as peculiaridades de seu discurso.

Adriana é escritora que atua também nas áreas de teatro (seu romance *A Máquina* foi levado aos palcos) e de televisão. Nesta, entre outras coisas, colaborou em vários episódios de “Comédia da Vida Privada”, “Brasil Legal” e “A Grande Família”, da Rede Globo. Adaptou para a TV, junto com Guel Arraes, *O Auto da Compadecida*, de Adriano Suassuna, posteriormente levado ao cinema. Estreou na literatura infantil com o livro *Mania de Explicação*, que recebeu o Prêmio Ofélia Fontes – “O Melhor para a Criança”/2001, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

A obra de Adriana Falcão situa-se no cenário da pós-modernidade, período de “desordem”, reflexo de um mundo-em-chaos, em que predomina a ausência de valores e de utopias, gerando a sensação do vazio.

O escritor, captador desse “espírito” de mundo, depara-se com a impossibilidade de dialogar com a realidade das coisas. No limiar do século XXI (em que o avanço da técnica e da ciência promove a alteração das formas de pensamento, da percepção do tempo e do espaço), as fronteiras entre o verdadeiro e o falso tornam-se ca-

## DEPARTAMENTO DE LETRAS

da vez mais movediças, o real e o virtual entrecruzam-se. Em virtude disso, o autor busca um diálogo com a realidade da própria linguagem – cf. Oliveira (2003:92).

A intertextualidade surge, então, como fonte dialógica.

No percurso do livro *Luna Clara & Apolo Onze*, Adriana faz uma verdadeira apologia à linguagem. Tira partido da margem de manobra do contrato de comunicação subjacente ao seu projeto, equilibrando os jogos intertextuais. Emprega a intertextualidade não só com obras literárias (há inclusive um capítulo intitulado *A Biblioteca Nacional*), mas também a com os lugares-comuns, estereótipos, letras de música etc., demonstrando a sua competência discursiva.

Dentre as intertextualidades, selecionamos dois exemplos sobre as que são feitas com obras literárias:

Gostava muito de palestrar com Romeu, mas discordava radicalmente das idéias de Julieta, é evidente que aquela história de se fingir de morta não havia de dar certo. [...] (124)

O Menino Maluquinho, quando não estava fazendo outras maluquices, sempre passava por lá para azucrinar um pouquinho. (124)

Em *Luna Clara & Apolo Onze* (publicado em 2002), a autora incita o leitor a refletir sobre esse mundo caótico, que urge ser (re)pensado e reorganizado. Estrategicamente, nomeia os dois pólos extremos do universo ficcional de *Desatino do Norte* e *Desatino do Sul*, criando um mundo desvairado.

Como atingir esse objetivo de seu *projeto de comunicação*?

O livro é catalogado como literatura infanto-juvenil (quanto à classificação, parece-nos digno de registro as palavras de Ana Maria Machado, lembrando-nos que a literatura infantil [infanto-juvenil] caminha lado a lado com a literatura sem adjetivos. “No fundo, área mais restrita do que a literatura infantil [infanto-juvenil], porque só pode ser lida pelos adultos, enquanto a[s] outra[s] está[ão] ao alcance de todos”) – cf. Bastos, 1995:57.

Sabemos, entretanto, que a determinação de uma faixa etária é exigência mercadológica e como tal, requer que o escritor observe

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

o contrato de comunicação subjacente ao seu texto, já que o fator idade do Tu-interpretante é um dos elementos que definem a variação contratual.

Segundo Nelly Novaes Coelho (IN Oliveira, 2003:36), ao leitor fluente corresponde a faixa etária dos 10/11 anos aos 12/13 anos e ao leitor crítico, a faixa a partir dos 12/13 anos. Sabemos, porém, dos riscos dessa categorização, pois quanto à leitura, o processo de desenvolvimento individual é dependente da inter-relação entre idade cronológica e idade mental (desta, fazem parte os aspectos psíquico, afetivo e intelectual).

Entendemos que o público-alvo da literatura infanto-juvenil, de acordo com esse quadro classificatório, pode ser incluído simultaneamente nas duas categorias: a de leitor fluente e a de leitor crítico. Para isso, temos de olhar o leitor que se enquadra na segunda categoria, na perspectiva de quem dá os primeiros passos para o exercício de sua capacidade crítica.

Em *Luna Clara & Apolo Onze*, os personagens-título têm, respectivamente, treze anos incompletos e treze anos. A seleção da faixa etária é uma estratégia discursiva adotada pela autora com a finalidade de aproximar-se de o seu leitor através dos personagens, sugerindo o compartilhamento de suas vivências e de seus conflitos existenciais.

Ao apresentá-los, Adriana Falcão organiza o seu discurso no modo descritivo, colocando-o a serviço da narração, mostrando a sua competência semiolingüística no nível textual. Há um jogo de perfeitos e imperfeitos, aqueles constituem o tempo verbal típico da narração propriamente dita, enquanto estes, o tempo verbal característico da descrição (seja de atributos físicos e psicológicos dos personagens, seja de espaços onde a ação desenrola-se, seja a descrição de processos, utilizada para descrever processos repetitivos, habituais).

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.

Ela *estava* lá, sentada na beira da estrada como *ficava* todos os dias, esperando, esperando, esperando, esperando, esperando. (7)

Apolo Onze *puxou* à mãe no que *dizia* respeito à preferência pela noite e aos tais desejos de desejos. Desde bebê, ele *queria* querer alguma coisa e não *consequia*. (20)

O *ritual de abordagem*, ou seja, a entrada em contato com o leitor, realiza-se por meio do título da obra: *Luna Clara & Apolo Onze* e é intensificado pela ilustração da sobrecapa do livro, que é feita de forma singular, constituindo um todo semiótico. A parte da frente da sobrecapa traz a figura de Luna Clara em primeiro plano (no plano de fundo, um discreto traçado do mundo de Luna: Desatino do Norte), enquanto a parte de trás contém, também em primeiro plano, a figura de Apolo – só que em posição invertida (ao fundo, o traço caracterizador de seu universo: Desatino do Sul).

O processo de aproximação instaura-se sorrateiramente. Pela ilustração da sobrecapa, percebe-se que a obra dirige-se, em particular, àqueles que se encontram na conturbada fase da puberdade. O Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa define *puberdade* como o “conjunto das transformações psicofisiológicas ligadas à maturação sexual que traduzem a passagem progressiva da infância à adolescência”. Pelo título, o leitor deduz tratar-se do par amoroso principal da trama.

A partir de seus conhecimentos extralingüísticos, duas hipóteses são levantadas. Em uma delas, o Tu-interpretante pode associar o nome Apolo Onze ao referente espaçonave Apolo 11, que fez a primeira viagem tripulada à Lua, em 1969. Neil Armstrong, um dos astronautas, é o primeiro ser humano a tocar a superfície da Lua. Pronto. A sugestão está feita: Apolo Onze, provavelmente, será o primeiro homem a tocar a Luna (lua). Na outra hipótese, o Tu-interpretante deverá reportar o nome Apolo Onze à entidade mitológica Apolo, o Deus Sol. Instala-se, desse modo, o jogo de sentidos entre sol (Apolo) versus lua (Luna), desencadeando a oposição dia (Apolo) versus noite (Luna), partes de um todo: o dia, formado por manhã, tarde (sol/Apolo) e noite (lua/Luna). Dois corpos que se encontram, fundindo-se em um: é o prenúncio do idílio.

Como a hipótese sobre o conhecimento mitológico, a autora julga menos provável que o leitor possa formulá-la, na página 119, ela fornece a informação (mas, só depois de desafiá-lo a buscá-la por conta própria). Essa é uma das estratégias discursivas elaboradas pela escritora em seu projeto de escritura, possibilitando-lhe explorar a margem de manobra de seu contrato de comunicação:

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

[...] – Que menino estranho que tem nome de Deus Sol mas é da lua que ele gosta – comentavam. (119)

Adriana Falcão tira proveito de os *rituais de abordagem*, transportando-os para o universo ficcional em situações comunicativas interlocutivas, presenciais e orais, peculiares ao dia-a-dia do leitor, revelando a sua competência situacional:

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 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. (14)

Começos de conversa em geral são muito difíceis, principalmente quando um conversador quer causar boa impressão ao outro.

– Desculpe. Eu acho que confundi você com outra pessoa.

Foi ela quem quebrou o gelo.

– Alguém que se parece comigo?

Luna Clara olhou para a nuvem preta em cima de Apolo Onze e respondeu:

– De uma certa forma. (17)

Quanto ao *projeto de escritura*, Oliveira (2003:65) diz que “o autor de literatura infantil enfrenta o desafio de ter de conciliar algumas características (até mesmo todas elas, em alguns casos)”. São elas:

Inteligibilidade (adequação à faixa etária do público-alvo), valor educativo (ética no nível individual e cidadania no plano coletivo – preocupação com o bem da comunidade, crítica social etc.), valor intelectual (contribuir para a cultura geral do leitor como fazia Monteiro Lobato), valor lúdico-hedonístico (divertir, não se tornar enfadonho) e valor estético (não abrir mão do aspecto artístico).

Parece-nos que tudo isso é válido também para o autor de literatura infanto-juvenil. Lembramos aqui duas das preocupações de Ana Maria Machado ao escrever para um público não-adulto: ter cuidado com a linguagem (que deve ser clara, transparente) e assu-

## DEPARTAMENTO DE LETRAS

mir “um certo compromisso com a esperança, que não existe quando se escreve para adultos” – cf. Bastos, 1995:49/50.

O autor de literatura infanto-juvenil, a nosso ver, situa-se na fronteira entre dois contratos de comunicação: o da literatura “infantil” e o da literatura “adulta”. Seu público-alvo, na verdade, não é nem a criança nem o jovem/adulto (tal qual a nossa sociedade concebe esses seres), ou seja, destina-se a um ser em transição, o pubescente. Isso vai exigir que o escritor efetue competentemente a gestão desses contratos.

É o que faz Adriana Falcão, criando estratégias discursivas para executar o seu projeto de escritura com êxito. Algumas delas já foram mencionadas, outras serão aludidas no decorrer do trabalho.

Adriana constrói o seu texto sem usar a narrativa linear. Entretanto, a narrativa repleta de flash-back não oferece obstáculos ao leitor, ao contrário, instiga-o a montar o quebra-cabeça proposto, lúdicamente, pela autora. A obra resulta não propriamente da junção de capítulos, mas, da “montagem de cenas” que, num ir e vir constante, desafiam o leitor a editar a história linearmente.

Para administrar a não linearidade textual, a autora lança mão de duas estratégias discursivas, visando a assegurar ao leitor a organização de seu quadro mental e o estabelecimento da coerência do texto. A primeira estratégia é utilizar o título de cada cena (capítulo) como norte, tendo por fim guiar o leitor na compreensão da seqüência dos acontecimentos.

Como ilustração, escolhemos alguns títulos:

- Volta para Aventura e a família naquela noite alegre e triste (109)
- Corta para Leuconíquio, alguns quilômetros atrás (135)
- Corta para Doravante pelo mundo, mais na frente (139)
- Volta para Leuconíquio e Pilhério, atrás um pouco (145)
- Daí para frente (151)

Observamos através dos títulos o emprego do léxico próprio de uma linguagem cinematográfica e televisiva (*volta, corta, daí para frente*), aproveitamento de a experiência de Adriana Falcão nessas áreas. Em certos momentos da narrativa, Adriana faz isso explicitamente:

Ela parou de correr.

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

(Câmera lenta.)  
Olhou para trás.  
(Fundo musical.)  
Então viu Equinócio, Doravante e Luna Clara. (280)

Foi um beijo realmente muito importante.  
Um beijo revanche.  
Merecia até replay.  
Mas naquela hora não dava. (293)

A segunda estratégia é usar o signo icônico, apresentando um novo mapa da situação à medida que a trama se desenvolve. Aliás, em se tratando de uma leitura semiótica, há muito o que se pesquisar na obra.

Em *Luna Clara & Apolo Onze*, Adriana traz à baila questões que angustiam o homem pós-moderno, que se vê sem rumo, mergulhado em um vazio existencial, procurando razões que justifiquem o seu estar-no-mundo. Fragilizado com a perda de valores consagrados pela tradição, esse homem à deriva torna-se presa fácil de crenças deterministas.

Em seu projeto de escritura, Adriana Falcão objetiva fazer com que o seu leitor reflita sobre esses problemas e reaja diante de situações manipuladoras, que promovem a alienação. É preciso des-pertá-lo, a fim de que ele perceba a importância de ir à luta, de construir seus próprios caminhos, de rejeitar o autoritarismo em qualquer instância, da familiar a institucional.

Quanto à aversão ao autoritarismo, a autora usa a estratégia do antiexemplo, caracterizando o personagem Erudito (pai de Aventura e avô de Luna Clara) como sendo culto e autoritário:

O pai ficava aliviadíssimo.  
Imagina se ia deixar as filhas no caminho com algum aventureiro.  
– Deus me livre. E tenho dito. E pronto. (36)

Para alcançar os objetivos expostos anteriormente, a autora recorre, estrategicamente, aos contos de fada, desestruturando as imagens arquetípicas de dois de seus elementos: fadas e bruxas, associadas respectivamente às idéias do bem e do mal. Com muito humor, Adriana derruba a oposição fada (do bem) versus bruxa (do mal), mistura as duas figuras, desmascara-as, revelando que “as imagens de fadas e bruxas sempre sustentaram a idéia de dupla possibi-

## DEPARTAMENTO DE LETRAS

lidade. Tanto quanto a vida contém a morte, a bruxa contém a fada e vice-versa”, como ressalta Oliveira (2003:91). Observemos:

Ninguém jamais entrou na casa da dona estranha.  
[...] Havia quem arriscasse que ela jogava com fantasmas.  
[...] Havia quem jurasse que ela era alguém interessante.  
Havia quem se orgulhasse de já ter ouvido sua voz de velha, de longe.  
Seria bonita, feia, gorda, magra, teria no nariz uma verruga? (60)  
Lá dentro da casa, a velha de preto deu um grito.  
– Meu Deus! Já são meia-noite e cinco e eu esqueci de providenciar  
o eclipse de Luna Clara e Apolo Onze.  
– Como já sabia que você está caduca, eu mesma providenciei – disse a de rosa-shocking. (323)

Para produzir o efeito humorístico, a escritora lança mão em muitas passagens da *hipérbole*, levando o leitor a rir de seus próprios exageros diante de situações-problema semelhantes:

Dois rapazes, desolados com a tragédia, arrancavam seus não sei quantos milhões de fios de cabelo enquanto tentavam reacender sua fogueira. O carvão estava encharcado. (80)  
– O senhor exigiu uma prova de amor – aqui está ela – nós – tantos anos depois – cá estamos os dois – com mais de novecentos bilhões de elefantes contados – ainda mais determinados – a desposar Odisséia e Divina – pois a nossa sina era essa – amoleça sua cabeça – e reconheça – nosso amor está mais do que provado. (196)

Como observamos, a escritura/leitura de um texto literário ou não literário pressupõe o enfrentamento de uma série de desafios.

No caso específico do texto literário, há uma condição indispensável para que se processe a leitura: “o leitor não pode deixar de considerar que ele consome uma história fictícia” – Charaudeau (1983:96). E ficção faz supor que o conteúdo veiculado pela obra não pode ser verificado racionalmente. Logo, é necessário que o leitor aceite uma “regra” comum aos contratos dos gêneros ficcionais: tem que haver uma cumplicidade entre o leitor (Tu-interpretante) e o narrador (Eu-enunciador) em relação à aceitação dos fatos narrados, que devem ser vistos como se fossem reais, inquestionáveis quanto à sua veracidade.

Charaudeau (1983:95) assegura que é exclusivamente por intermédio da ficção, que o homem pode ter a impressão de completude (começo, meio e fim) que não possui nas experiências fragmentárias, rápidas e cambiantes do cotidiano. Essa sensação de completude

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

que o leitor desfruta ao penetrar no universo ficcional é, consoante o autor, a grande contribuição que esse tipo de leitura oferece-nos.

As narrativas ficcionais tendem a jogar com dois *efeitos discursivos*: os *de ficção* (que compensam a agonia da não completude) e os *de realidade* (que contrabalançam a aflição da vivência solitária, não compartilhada, que, quando contada a outrem, desprende-se do sujeito experimentador, gera um consenso e adquire objetividade – cf. Charaudeau (1983:97)).

Na linha do humor, Adriana Falcão também explora como estratégias discursivas os *efeitos de ficção* e os *efeitos de realidade*. No decorrer da trama, lembra ao leitor o contrato de comunicação que subjaz ao seu texto, exigindo que seja consumido como o “faz de conta” da criança, como podemos observar no seguinte exemplo:

Parece que hoje eu não estou com muita sorte no item cães”, Luna Clara pensou, “essa história já está com cachorros demais. (179)

Em vários pontos da história, Adriana joga de forma explícita com esses efeitos, tratando-os conjuntamente. No fragmento a seguir, a autora aproveita-os para criticar a sociedade atual:

Seu Erudito ficou desconfiado com tanta gentileza.

Ninguém faz dois favores de lá para cá, sem favor de cá para lá, nos dias de hoje. (Vai ver era por isso que ele preferia os personagens. Quanta descrença no ser humano.)

Pilhério lembrou que existem seres dignos no mundo, “por exemplo...” e fez uma lista que incluía alguns gênios, alguns heróis, alguns poetas e alguns românticos. (80)

No tocante à crítica social, a escritora explora vários “ças”<sup>48</sup> ao longo de seu texto. Por ser *Luna Clara e Apolo Onze* uma história de amor, selecionamos, dentre outros “ças”, os que a autora coloca na boca dos personagens-título: os discursos “feminista” e machista. Ao ressaltá-los, “atualiza” o papel da mulher, que recusa a submissão ao homem, mas isso não implica em dispensá-lo como parceiro amoroso:

---

<sup>48</sup> Devemos atentar para as várias vozes que ecoam do texto. Charaudeau destaca que, de lá, fala um “ça” (isso), noção de Barthes da qual o autor se utiliza (IN Oliveira, 2003:31). O “ça” pode ser entendido como um segmento social, uma faixa etária, um grupo profissional etc., cuja voz se materializa na fala de alguém. Ao falar, falo *eu* com meus atributos pessoais, mas, por meu intermédio, fala também um “ça”, de que sou porta-voz.

## DEPARTAMENTO DE LETRAS

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

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

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

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

– Existe um perigo rondando a sua casa, um outro rondando a minha, os dois acontecendo ao mesmo tempo. Eu vou pra minha, você vai pra sua, e tenho dito e pronto. (234)

Apolo Onze também sabia discursar.

E discursou.

Em vez de “direitos dos homens e das mulheres” foi sobre gentileza, a sua palestra. Carinho. Cuidado. Zelo. Desvelo. Proteção. Am...

[...] Quando dizia [Luna Clara] que não precisava de protetor nenhum e podia muito bem ir sozinha, a intenção era ser chata para ver se convencia ele.

Mas lá no fundo ela duvidava do que dizia. (235)

O texto de Adriana Falcão propicia o apuro do gosto estético, pois ela constrói a trama na efervescência do amálgama da linguagem e narrativa. Aquela, através das diversas possibilidades de escolha de recursos fônicos, morfo-sintático-semântico-estilísticos de nosso idioma, possibilita a materialização desta, num primoroso trabalho de metalinguagem.

A título de ilustração, eilegemos alguns fragmentos:

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. (12)

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

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

O nome disso é apatia, parece. (139)

Mas ela achava que não tinha nada a perder, além da caixinha e do seu precioso tempo. Quantos minutos faltariam para chegar até a nuvem?

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

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

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

Parece que é obstinação o nome disso. (173)

Aquela, aliás, foi a primeira vez que ele quis um querer de verdade.

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

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

Em diversas passagens, Adriana tira proveito de aspectos gramaticais da língua portuguesa:

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

– Gênio, acento circunflexo, pois se acentuam as paroxítonas que terminam em ditongo crescente, as oxítonas terminadas em O, E, A, as paroxítonas em R, L, N, X, todas as proparoxítonas e ditongos abertos...

– Fecha o bico, desgraçado – a pessoa precisava interromper, se não quisesse agüentar aquela lengalenga durante toda a viagem. (35)

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

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

Ao longo do texto, a autora brinca com o signo lingüístico, apresentando, implicitamente, o conceito de Ferdinand de Saussure sobre o signo:

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

[...] Tirando o “Divin” e botando “mor” fica amor

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

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

Tirando tudo, como é que eu fico? (93)

Enfim, a narrativa de *Luna Clara & Apolo Onze* estrutura-se, conforme apontamos, como um grande jogo: um quebra-cabeça que, por sua vez, contém outro: o jogo da velha, ou melhor, o jogo das velhas. A ludicidade é mais uma das estratégias para apreender o leitor, aumentando as chances de sucesso do projeto de escritura de Adriana Falcão.

Afinal, o livro é “grosso”, tem trezentas e vinte e sete páginas, mas a maioria delas possui ilustrações de tamanhos variados, com

## DEPARTAMENTO DE LETRAS

traços finos e elegantes, apenas em preto e branco, mostrando a habilidade de a autora explorar a margem de manobra de seu contrato de comunicação.

Além disso, a temática focaliza as agonias, as frustrações do ser humano, decorrentes de uma série de desencontros, ampliando a sensação da vivência solitária do homem contemporâneo. Esse tema exige delicadeza no trato, principalmente, quando o público-alvo é o pubescente. Embora seja uma “história de amor”, a escritora avisa, na página 16, ela é “cheia de perigo, tristeza e felicidade”. Deixa entrever, portanto, que vai resgatar o final feliz dos contos de fada, promovendo encontros.

Em se tratando de literatura infanto-juvenil, uma condição se impõe: é preciso tecer fio(s) de esperança para que o leitor possa acreditar na construção de uma nova ordem.

## FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

### BIBLIOGRAFIA

BASTOS, Dau (org.); textos de Carlos Moraes e Marisa Lajolo. *Ana & Ruth*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et Discours: éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*. Paris: Hachette, 1983.

———. *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris: Hachette, 1992.

———. “De la Competencia Social de Comunicación a las Competencias Discursivas”. In: *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*. Caracas, 1 (1): 7-22, ago. 2001.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (org.). Coordenação da tradução Fabiana Komesu. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

OLIVEIRA, Ieda de. *O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.