

GABRIELA FERNANDA CÉ LUFT

**ADRIANA FALCÃO, FLÁVIO CARNEIRO, RODRIGO
LACERDA E A LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA NO
INÍCIO DO SÉCULO XXI**

**PORTO ALEGRE
2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**ADRIANA FALCÃO, FLÁVIO CARNEIRO, RODRIGO
LACERDA E A LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA NO
INÍCIO DO SÉCULO XXI**

GABRIELA FERNANDA CÉ LUFT

ORIENTADORA: PROF. DRA. REGINA ZILBERMAN

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2010**

Para Angela, minha mãe, e Ruben, meu pai.

AGRADECIMENTOS

A Ruben e Angela, pai e mãe, e Fernando e Marina, mano e mana, de quem muito me orgulho e amo demais, pelo constante incentivo.

À memória dos meus avôs Arnaldo João (meu contador de histórias preferido) e Dyonísio Ricardo, e às minhas queridas avós, Regina Maria, exemplo de força, zelo e entusiasmo, e Adylles Teresa, pela companhia, pela casa, pelos braços abertos, pela atenção e pelo cuidado.

À “escola da minha vida”, o Instituto Menino Deus, de Passo Fundo (RS), em especial ao grande mestre Olindo Fuzinato, verdadeiro “Fazedor de Velhos”, que me ensinou a importância de pendurarmos nossos sonhos nas estrelas. Tenho tentado, Fuzi... À biblioteca da escola, na qual a Gabriela criança e, anos depois, a Gabriela adolescente, passava manhãs e tardes entre as prateleiras. A todos os professores da escola, obrigada pelas lições de vida.

Ao professor Paulo Becker, por ter dado uma chance pr’aquela guria tímida e curiosa, então com dezessete anos, no primeiro semestre do curso de Letras, e à professora Tania Rösing, colega e amiga, guerreira, exemplo de força, determinação e vontade de mudar – e de formar leitores, é claro. Não posso deixar de referenciar minha gratidão ao Centro de Referência de Literatura e Multimeios da Universidade de Passo Fundo, nosso querido “Mundo da Leitura”, e às Jornadas e Jornadinhas Literárias.

À professora Regina Zilberman, pela orientação criteriosa, pelo exemplo, pela simplicidade e pelo profissionalismo.

Ao Flávio Carneiro e ao Luís Augusto Fischer, pelas palavras animadoras.

A Marina Winkelmann, Juliane Welter e Karina Lucena, velhas e novas amigas, pelo compartilhamento de tantas “aflições dissertativas”.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão de uma bolsa de estudos durante a realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a literatura juvenil brasileira publicada na primeira década do século XXI, por meio da análise de obras premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), que outorga o prêmio Jabuti. A partir de dados sistematizados por Marisa Lajolo e Regina Zilberman, apresenta-se um breve panorama da literatura infantojuvenil brasileira entre o período de 1890 a 1980, contextualização que permite o delineamento do percurso e das tendências do gênero ao longo do tempo. Após, com base nos estudos desenvolvidos por Teresa Colomer, expõem-se os principais traços da literatura juvenil atual, os quais são cotejados com as características das narrativas juvenis brasileiras premiadas entre os anos de 2001 e 2009. Estabelecida uma tipologia da literatura juvenil brasileira contemporânea, estudam-se, respectivamente, as obras *Luna Clara & Apolo Onze* (2002), de Adriana Falcão, *A distância das coisas* (2008), de Flávio Carneiro, e *O fazedor de velhos* (2008), de Rodrigo Lacerda, nas quais se analisam, a partir dos estudos de teoria da narrativa desenvolvidos por Carlos Reis, Ana Cristina Lopes, Antonio Candido e Yves Reuter, entre outros, categorias como o enredo, a personagem, o narrador, o tempo, o espaço, a linguagem e as temáticas predominantes. Por meio da leitura, da observação, da análise e da comparação das obras que integram o *corpus*, procura-se demonstrar as características da literatura juvenil brasileira produzida na primeira década do século XXI, de maneira a responder quais as principais tendências do gênero e qual sua posição no cenário nacional. Verifica-se o surgimento de um bom número de autores novos, a diversidade de temáticas trabalhadas e o aumento da complexidade narrativa.

Palavras-chave: Literatura juvenil brasileira contemporânea; Adriana Falcão; Flávio Carneiro; Rodrigo Lacerda.

ABSTRACT

The present research offers a study on the Brazilian youth literature published in the first decade of the XXI century, through the analysis of books awarded by the National Foundation of the Children and Youth Books (FNLIJ) and by the Brazilian Camera of Books (CBL), that grants the Jabuti award. Starting from data systematized by Marisa Lajolo and Regina Zilberman, a brief panorama of the Brazilian children and youth literature from 1890 to 1980 is presented. Such contextualization allows the outline of the course and of the tendencies of this genre along that period of time. After that, having the studies developed by Teresa Colomer as a basis, it is exposed the main lines of the current youth literature, which are compared with the characteristics of the juvenile narratives that were awarded from 2001 to 2009. Once a typology of the Brazilian contemporary youth literature was established, the following works, *Luna Clara & Apolo Onze* (2002), by Adriana Falcão, *A distância das coisas* (2008), by Flávio Carneiro, and *O fazedor de velhos* (2008), by Rodrigo Lacerda, are studied. They are analyzed, based in the studies of theory of the narrative developed by Carlos Reis, Ana Cristina Lopes, Antonio Candido and Yves Reuter, among others, having categories as plot, character, narrator, time, space, language and the predominant themes, to be observed. Through the reading, the observation, the analysis and the comparison of the works that integrate the *corpus*, the research aims to present the characteristics of the Brazilian youth literature produced in the first decade of the XXI century, with the objective of answering which the main tendencies of the genre and which its position in the national scenery are. It is verified the appearance of a reasonable number of new authors, the diversity of themes approached and the increase of the narrative complexity.

Keywords: Brazilian contemporary youth literature; Adriana Falcão; Flávio Carneiro; Rodrigo Lacerda.

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1 LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA NO INÍCIO DO SÉCULO XXI | 13 |
| 1.1 Breve panorama histórico (1890 – 1980) | 13 |
| 1.2 Caracterização da literatura juvenil contemporânea conforme Teresa Colomer | 16 |
| 1.2.1 Os gêneros literários predominantes..... | 17 |
| 1.2.2 As inovações temáticas | 19 |
| 1.2.3 As personagens, o tempo, o espaço, a fragmentação e a complexidade narrativas. | 20 |
| 1.3 Literatura juvenil brasileira contemporânea | 20 |
| 1.3.1 Obras premiadas entre 2001 e 2009 | 20 |
| 1.3.2 Tipologia das obras juvenis brasileiras premiadas entre 2001 e 2009 | 24 |
| 2 <i>LUNA CLARA & APOLO ONZE</i> E O REALISMO FANTÁSTICO DE ADRIANA FALCÃO | 33 |
| 2.1 A produção infantojuvenil de Adriana Falcão | 33 |
| 2.2 <i>Luna Clara & Apolo Onze</i> : o enredo..... | 34 |
| 2.3 A construção das personagens | 35 |
| 2.4 O narrador | 43 |
| 2.5 A ambientação..... | 49 |
| 2.5.1 O tempo..... | 49 |
| 2.5.2 O espaço..... | 52 |
| 2.6 A linguagem..... | 55 |
| 2.6.1 A oralidade..... | 57 |
| 2.6.2 A metalinguagem..... | 61 |
| 2.6.3 A intertextualidade | 63 |
| 2.6.4 Mescla de gêneros narrativos | 68 |

| | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.7 | Temática | 70 |
| 2.7.1 | Humor: riso e reflexão | 70 |
| 2.7.2 | O destino e as coincidências, a sorte e os acasos | 74 |
| 2.8 | Considerações finais..... | 76 |
| 3 A INTROSPECÇÃO PSICOLÓGICA EM A <i>DISTÂNCIA DAS COISAS</i>, DE FLÁVIO CARNEIRO..... | | |
| 3.1 | A produção infantojuvenil de Flávio Carneiro | 79 |
| 3.2 | A <i>distância das coisas</i> : o enredo | 81 |
| 3.3 | A construção das personagens | 82 |
| 3.4 | O narrador..... | 90 |
| 3.5 | A ambientação..... | 99 |
| 3.5.1 | O tempo..... | 100 |
| 3.5.2 | O espaço..... | 104 |
| 3.6 | A linguagem..... | 105 |
| 3.6.1 | A oralidade..... | 106 |
| 3.6.2 | A intertextualidade | 109 |
| 3.6.3 | A metaficção | 114 |
| 3.7 | Temática | 116 |
| 3.7.1 | A representação da família..... | 116 |
| 3.7.2 | Morte e memória | 117 |
| 3.8 | Considerações finais..... | 121 |
| 4 O FAZEDOR DE VELHOS, DE RODRIGO LACERDA: ROMANCE DE FORMAÇÃO | | |
| | | 124 |
| 4.1 | A produção infantojuvenil de Rodrigo Lacerda..... | 124 |
| 4.2 | <i>O fazedor de velhos</i> : o enredo e a construção das personagens..... | 125 |
| 4.2.1 | O adolescente Pedro | 125 |
| 4.2.2 | O jovem universitário Pedro | 129 |
| 4.3 | Narrativa de formação | 133 |
| 4.4 | O narrador..... | 136 |
| 4.5 | A ambientação..... | 140 |
| 4.5.1 | O tempo..... | 141 |
| 4.5.2 | O espaço..... | 142 |
| 4.6 | A linguagem..... | 144 |
| 4.6.1 | A oralidade..... | 144 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.6.2 A intertextualidade | 148 |
| 4.6.3 A metaficção | 157 |
| 4.7 Temática | 159 |
| 4.7.1 O triunfo do amor romântico..... | 159 |
| 4.7.2 A inexorabilidade da passagem do tempo, o envelhecimento e a morte | 161 |
| 4.8 Considerações finais..... | 168 |
| CONCLUSÃO..... | 169 |
| REFERÊNCIAS | 175 |

INTRODUÇÃO

A formação literária de adolescentes, atualmente, dá-se por intermédio da leitura de textos de ficção criados como um produto editorial específico. A progressiva ampliação da escolaridade a um período de vida cada vez mais prolongado, a entrada e a consolidação da literatura juvenil no âmbito escolar e o aumento de sua oferta editorial são fatores que permitem a jovens o contato com narrativas juvenis durante toda a adolescência. Esta pesquisa se propõe a analisar, pois, a literatura juvenil brasileira.

Enquanto a expressão “literatura infantojuvenil” compreende obras destinadas a crianças e jovens, ou seja, engloba tanto narrativas infantis quanto juvenis, a “literatura infantil” delimita os livros destinados a crianças. Por sua vez, a “literatura juvenil”, nosso objeto de análise, abarca obras direcionadas a jovens. Frisamos que tais classificações não são rígidas: nada impede que uma criança leia um livro considerado como “juvenil” e que um adolescente leia uma obra catalogada como “infantil”. Trata-se de uma produção editorial relativamente recente, já que somente a partir do século XVIII pode-se considerar que existem livros dirigidos a crianças e adolescentes como um fenômeno cultural de certo valor, e a pesquisa nesse campo só começou a desenvolver-se após a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

Hoje, o gênero literário infantojuvenil encontra-se em franca expansão. Segundo a pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*¹, realizada em 2007, o universo de leitores brasileiros com idade entre 5 e 17 anos soma 37,3 milhões, número que representa cerca de 39% do total de leitores, de 95,6 milhões. Os entrevistados de até 10 anos de idade leem, em média, 6,9 livros por ano. A estatística aumenta na faixa etária dos 11 aos 13 (8,5 livros por ano) e cai ligeiramente entre os jovens de 14 a 17 anos (6,6 livros por ano).

¹ Cf. AMORIM, Galeno (Org.). *Retratos da leitura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Pró-Livro, 2008.

De acordo com dados da Associação Nacional de Livrarias (ANL)² acerca do faturamento do setor no Brasil no ano de 2009, a área que mais cresceu em vendas foi a infantojuvenil, que se firma como um dos segmentos economicamente mais relevantes do setor editorial no país. Conforme a pesquisa *Produção e vendas do mercado editorial 2008*³, elaborada pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe) a pedido da Câmara Brasileira do Livro (CBL) e do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (Snel), em 2008 o número de títulos voltados ao público infantojuvenil cresceu 14,02% em comparação a 2007. Houve, também, incremento das obras editadas, que avançaram 41,88%, e do número de novos títulos colocados no mercado, 13,39%, percentuais que revelam uma clara disposição em atingir crianças e jovens. Além de apostar em mais títulos, as editoras disponibilizaram mais exemplares no mercado: foram 4,95% a mais de livros infantis e 9,26% a mais de livros juvenis do que em 2007. Vale ressaltar que, na média geral, a produção de novos exemplares foi 3,17% menor em 2008 do que no ano anterior⁴.

Assim, se no início de 1970 o mercado infantojuvenil brasileiro representava 8% da tiragem dos lançamentos, quase quarenta anos depois, o número de exemplares vendidos já supera 25% do mercado⁵, com perspectiva contínua de expansão. Em face de tal crescimento, torna-se oportuno um estudo acerca da produção literária juvenil publicada no Brasil nos últimos anos⁶.

É nesse sentido que, neste trabalho, pretendemos abarcar um período bastante específico da literatura juvenil brasileira: os anos iniciais do século XXI. Partimos do pressuposto de que a narrativa destinada a jovens leitores se modernizou substantivamente nos últimos anos e tentamos constatar uma série de características que revelam essa nova configuração. Estes são, pois, os diferenciais deste trabalho: privilegia narrativas destinadas a leitores (pré-)adolescentes e contempla livros publicados entre os anos de 2001 e 2009. Para a

² Disponível em <<http://www.anl.org.br>>. Acesso em: 18 jan. 2010.

³ Disponível em <<http://www.abdl.com.br/UserFiles/FIPE2009.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2010.

⁴ É válido lembrar, também, o papel do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), o qual, desde sua criação, em 1997, promove o acesso à cultura e o incentivo à formação do hábito da leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência. O PNBE atende, em anos alternados, à educação infantil e ao primeiro segmento do ensino fundamental e ao segundo segmento do ensino fundamental e ensino médio. As obras distribuídas incluem textos em prosa (novelas, contos, crônicas, memórias, biografias e textos dramáticos), obras em verso (poemas, cantigas, parlendas, adivinhas), livros de imagens e livros de histórias em quadrinhos.

⁵ Cf. MARTHA, Alice Áurea Penteado. *Mercado editorial brasileiro e produção literária infantojuvenil contemporânea*. Disponível em <http://www.alb.com.br/anais16/sem08pdf/sm08ss11_01.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2009.

⁶ Vale lembrar estudos recentemente publicados que também se dedicam à análise da literatura juvenil: *Literatura juvenil em questão* (2001), de Malu Zoega de Souza, *Questões de literatura para jovens* (2005), obra organizada por Miguel Rettenmaier e Tania M. K. Rösing, e *Narrativas juvenis: outros modos de ler* (2008), organizada por João Luís Ceccantini e Rony Farto Pereira.

seleção do *corpus*, recorreremos às obras juvenis premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), que outorga o prêmio Jabuti. Em primeiro lugar, propusemo-nos a caracterizar este tipo de ficção. A descrição de traços da literatura juvenil contemporânea e a análise das características de determinadas narrativas constituem, portanto, o objeto de análise deste trabalho, composto por quatro capítulos.

No primeiro capítulo, denominado “Literatura juvenil brasileira no início do século XXI”, por meio de dados sistematizados por Marisa Lajolo e Regina Zilberman, apresentamos, inicialmente, um breve panorama histórico da literatura infantojuvenil publicada no Brasil no período de 1890 a 1980. Posteriormente, com base nos estudos desenvolvidos por Teresa Colomer, elencamos as principais características da literatura juvenil contemporânea, as quais são cotejadas com traços das narrativas juvenis brasileiras publicadas entre os anos de 2001 e 2009 e contempladas com premiações concedidas pela FNLIJ e pela CBL. Nesse sentido, realizamos uma tipologia da literatura juvenil brasileira produzida no início do século XXI. Como geralmente as obras teóricas de caráter diacrônico enfocam de maneira integrada a literatura infantil e a juvenil, o breve resgate histórico que desenvolvemos no início do capítulo abarca obras destinadas tanto a crianças quanto a jovens (até 1980). Contudo, ao analisarmos a produção contemporânea, focamos nossa análise apenas nas narrativas juvenis.

Estabelecido, no primeiro capítulo, um mapeamento das linhas predominantes da literatura juvenil brasileira contemporânea, os capítulos seguintes são destinados à análise de obras específicas, *Luna Clara & Apolo Onze*, *A distância das coisas* e *O fazedor de velhos*, cujas temáticas, além de dialogarem com as características da narrativa juvenil atual estudadas por Teresa Colomer, são representativas das principais tendências do gênero no Brasil. Enquanto a obra de Adriana Falcão, *Luna Clara & Apolo Onze*, revigora de maneira criativa e bem-humorada a inserção de elementos fantásticos⁷ na literatura juvenil contemporânea, por meio de uma história de amor, *A distância das coisas*, de Flávio Carneiro, vai ao encontro de uma linha mais intimista e introspectiva, capaz de dialogar, ainda, com uma vertente policial, detetivesca. Por sua vez, *O fazedor de velhos*, de Rodrigo Lacerda, ao abordar ritos de passagem essenciais, como a descoberta da vocação, estabelece relação com um importante

⁷ As expressões “realismo fantástico”, “realismo mágico” e “real maravilhoso” são flutuantes e, muitas vezes, tidas como sinônimos, de maneira a assumir os mesmos significados. Neste texto, particularmente no segundo capítulo, intitulado “*Luna Clara & Apolo Onze* e o realismo fantástico de Adriana Falcão”, optamos pela utilização do termo “realismo fantástico”, pois Teresa Colomer (2003), ao elaborar sua tipologia da narrativa infantojuvenil contemporânea, faz referência a obras de “cunho fantástico”, as quais correspondem a narrativas que, ao mesclar realidade e fantasia, apresentam alguma ruptura com as leis naturais.

gênero da história da literatura, a narrativa longa de formação. É, ainda, representativo de uma série de livros recentemente publicados no Brasil que têm dado primazia à intertextualidade.

Adriana Falcão, Flávio Carneiro e Rodrigo Lacerda nasceram na mesma década, 1960. Vivenciaram, assim, o mesmo período histórico e, conforme indicam suas biografias, passaram a se dedicar à literatura no mesmo período. Além disso, seus escritos não se restringem ao público infantojuvenil, já que também são autores de obras tidas como destinadas ao público adulto.

Assim, o segundo, o terceiro e o quarto capítulos propõem-se, respectivamente, à análise das obras *Luna Clara & Apolo Onze*, de Adriana Falcão; *A distância das coisas*, de Flávio Carneiro; e *O fazedor de velhos*, de Rodrigo Lacerda. Realizamos a leitura de textos de teoria da narrativa com o intuito de analisar, nas referidas obras, aspectos formais, linguísticos e temáticos relacionados ao enredo, à caracterização das personagens, ao narrador, ao tempo, ao espaço, à linguagem utilizada e às temáticas desenvolvidas.

A sequência de análise das narrativas está determinada por duas ordens cronológicas distintas: a primeira diz respeito ao ano de nascimento dos autores (Adriana Falcão nasceu em 1960, Flávio Carneiro em 1962 e Rodrigo Lacerda em 1969), e a segunda está relacionada ao ano de publicação das narrativas (*Luna Clara & Apolo Onze*, *A distância das coisas* e *O fazedor de velhos* foram publicadas em 2002, abril de 2008 e junho de 2008, respectivamente).

1 LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA NO INÍCIO DO SÉCULO XXI

1.1 Breve panorama histórico (1890 – 1980)

A literatura infantojuvenil brasileira, já há algumas décadas, é contemplada com obras que propõem leituras diacrônicas, a partir de uma visão de conjunto, com vistas a contribuir para os estudos historiográficos sobre o gênero. É o caso de livros como *História da literatura infantil* (1959), de Nazira Salem, *Literatura infantil brasileira: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes* (1968), de Leonardo Arroyo, *A literatura infantil* (1981) [desdobrada, a partir de 1984, em dois volumes, dos quais um é o *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*], de Nelly Novaes Coelho, *Literatura infantil brasileira: história & histórias* (1984) e *Um Brasil para crianças* (1986), ambos de Marisa Lajolo e Regina Zilberman e, mais recentemente, *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* (2005), de Regina Zilberman.

Na obra de 1984, Lajolo e Zilberman recuperam quase um século de história – de 1890 a 1980 – por meio do levantamento de títulos e autores, relacionando-os a ciclos da cultura brasileira. O primeiro ciclo (1890 – 1920), correspondente ao período em que o Brasil passa por um processo de acelerada urbanização e assiste ao nascimento de massas urbanas consumidoras de produtos industrializados, engloba as produções anteriores a Monteiro Lobato (1882 – 1948). Trata-se de traduções e adaptações, cujas primeiras edições são portuguesas, ou mesmo brasileiras, mas com enfoque adulto. Com a intenção de apresentar no texto situações exemplares de aprendizagem, o conteúdo dessa literatura é ditado pelo modelo europeu, patriótico, ufanista e de exaltação da natureza, e a forma preocupada com a limpidez e a correção da linguagem. Desenvolvem-se, pois, uma visão deformada da realidade brasileira e uma prática que “geralmente descamba na ênfase ostensiva das virtudes do texto e

das boas intenções do autor” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 44)⁸. É nas primeiras décadas do século XX que se solidifica a produção de uma literatura infantojuvenil brasileira, na qual se constata a presença de protagonistas infantis, embora retratados de forma estereotipada, representantes de um projeto educativo e ideológico que via na escola e nos textos destinados a crianças e jovens aliados imprescindíveis para a formação de cidadãos. Esse fenômeno, que começou a ser mais sistematicamente desenvolvido a partir da República, traduz-se em obras como *Histórias da nossa terra* (1907), de Júlia Lopes de Almeida (1862 – 1934), e *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac (1865 – 1918) e Manuel Bonfim (1868 – 1932).

O segundo ciclo (1921 – 1944) é marcado por Monteiro Lobato, que, rompendo com padrões anteriores, mostra-se sensível à “necessidade de se escreverem histórias para crianças numa linguagem que as interessasse” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 45). Assim como Lobato, também Graciliano Ramos (1892 – 1953), Erico Verissimo (1905 – 1975) e Menotti del Picchia (1892 – 1988), entre outros, procuraram incorporar, tanto na fala de suas personagens, quanto no discurso do narrador, a oralidade sem infantilidade, rompendo os laços de dependência à norma escrita e ao padrão culto, “aproveitando bem a lição modernista” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 83). De acordo com as autoras,

Os livros para crianças foram profunda e sinceramente nacionalistas, a ponto de elaborarem uma história cheia de heróis e aventuras para o Brasil, seu principal protagonista. Da mesma forma, eles se lançaram ao recolhimento do folclore e das tradições orais do povo [...]. Porém, visando contar com o aval do público adulto, a literatura infantil foi preferencialmente educativa e bem comportada, podendo transitar com facilidade na sala de aula ou, fora dessa, substituí-la. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 54)

Assim, os aspectos mais recorrentes nas obras destinadas a crianças e jovens entre estes dois limites cronológicos (1921 – 1944) são o nacionalismo, o predomínio do espaço rural, a exploração da tradição popular em lendas e histórias e a inclinação educativa. Além disso, devido à consolidação da classe média e ao avanço da industrialização, há o crescimento do número das obras e das tiragens de livros infantojuvenis, o que demonstra a adesão das editoras ao nicho que se abre. Contudo, a perspectiva com que são focalizados a tradição e o folclore é “antes passadista e conservadora que propriamente revolucionária, inovadora ou crítica” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 82), estando, por isso, relacionada ao ciclo anterior da literatura infantojuvenil. A exceção, segundo as autoras, fica por conta de Monteiro Lobato e de Graciliano Ramos.

⁸ Optamos por atualizar a grafia das citações, as quais estarão de acordo com o novo acordo ortográfico, firmado em 2009.

Entre os anos de 1945 e 1964, período marcado pela sedimentação da indústria editorial e pela expansão da escola, aumenta a produção de livros em série para atender à demanda dos mediadores entre o livro e a leitura: a família, a escola e o Estado. No entanto, tal profissionalização “adere à produção de obras repetitivas, explorando filões conhecidos e evitando a pesquisa renovadora” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 87). De uma forma geral, o espaço rural, decadente, foi reabilitado e idealizado, de modo a tematizar um “Brasil arcaico que desaparecia” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 104), ao passo que a vida urbana foi ignorada. Assim, os textos destinados à infância e à juventude “não denunciam uma realidade, mas a encobrem, sem deixar de transmitir ao leitor os valores que endossam” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 122).

É no capítulo “Indústria cultural e renovação literária” que Marisa Lajolo e Regina Zilberman, ao abordarem a expansão da literatura infantojuvenil após as décadas de 1960 e 70 e apresentarem os escritores mais representativos e as tendências do início da década de 1980, tematizam a consolidação de um quarto ciclo, contemporâneo à época do “milagre econômico”, marcado pelo estreitamento da dependência brasileira ao mundo ocidental capitalista. É também nessa época que começa a florescer uma vasta produção dirigida aos jovens, além de uma vertente da crítica destinada a estudar os novos títulos.

Como traço marcante da literatura infantojuvenil brasileira do período, tem-se a inversão de seus conteúdos mais típicos. Por meio de uma tendência contestadora, as narrativas tematizam a pobreza, a miséria, a injustiça, a marginalidade, o autoritarismo e o preconceito, e o “cenário urbano passa a ocupar o lugar central” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 140). A imagem exemplar da criança obediente e passiva é suplantada pela criança capaz de rebeldia e de ruptura com a normatização do mundo dos adultos. Enfraquece, assim, a velha prática de representar nos livros infantojuvenis apenas situações não problemáticas.

Dada a expansão do mercado jovem e a bem-sucedida importação de produtos da indústria cultural, o período em questão também se caracteriza pelo aumento de gêneros e temas como a ficção científica e a narrativa de suspense. Configura-se uma revisão do mundo fantástico tradicional, por meio da publicação de irreverentes e irônicas histórias de fadas. Também se delinea a incorporação da oralidade, a ruptura com a poética tradicional e a incorporação de procedimentos narrativos como a metalinguagem e a intertextualidade. Assim, ao mesmo tempo em que se propõe a falar com realismo da realidade histórica, sem retoques, a narrativa infantojuvenil do período redescobre as fontes do fantástico e do imaginário.

Destacam-se, entre outros, autores como Odette de Barros Mott (1913 – 1988), Edy Lima (1924), Wander Piroli (1931 – 2006), Ruth Rocha (1931), Lygia Bojunga (1932), Stella Carr (1932), Ziraldo (1932), João Carlos Marinho (1935), Marina Colasanti (1938), Ana Maria Machado (1942), Mirna Pinsky (1943), Bartolomeu Campos de Queirós (1944) e Sérgio Capparelli (1947). Assim, a literatura infantojuvenil brasileira produzida nas décadas de 1960 e 70, ao mesmo tempo em que apresenta características de tendências de décadas anteriores, conta, também, com um considerável esforço renovador.

O que mudou na literatura juvenil das décadas de 1970 e 80 até hoje? Que tendências se consolidaram? Quais caíram por terra, desapareceram, ou ficaram esquecidas? Quais estão sendo revitalizadas? Historicamente, quase quarenta anos pode não ser tempo suficiente para diagnosticar e precisar as transformações desse período, mas é possível demarcar as trajetórias e, em uma perspectiva da crítica literária, estabelecer as tendências da literatura juvenil produzida atualmente no Brasil.

1.2 Caracterização da literatura juvenil contemporânea conforme Teresa Colomer

Em seu estudo, Colomer (2003) se propôs à caracterização de narrativas infantis e juvenis contemporâneas. O universo pesquisado pela autora diz respeito a um *corpus* total de 201 narrativas, incluídas em 150 obras para crianças e jovens publicadas em primeira edição na Espanha a partir do restabelecimento da democracia no país (1977 – 1990), e que obtiveram destaque em premiações e em listas elaboradas pela crítica especializada. As obras analisadas foram divididas em blocos, de acordo com a idade e a capacidade interpretativa dos destinatários, e do que se julga ser adequado aos seus interesses: contos para 5-8 anos, contos para 8-10 anos, romances para 10-12 anos e romance juvenil, para 12-15 anos.

Partindo da ideia de que, desde os fins da década de setenta, a literatura infantil e juvenil experimentou um “[...] enorme impulso inovador para adequar-se às características de seu público atual [...]” (COLOMER, 2003⁹, p. 173), formado por leitores integrados em uma sociedade alfabetizada e familiarizados com os sistemas audiovisuais, Colomer detectou fatores que conduzem “[...] à necessidade de modelos literários diversificados” (p. 175), os quais afastam as narrativas infantojuvenis atuais “dos pressupostos básicos de simplicidade antes estabelecidos” (p. 175).

⁹ As citações da obra de Teresa Colomer utilizadas até a página 20 serão retiradas dessa edição (2003); indicaremos apenas o número da página onde se encontram.

De fato, durante as décadas de 1960 e 70, as sociedades ocidentais experimentaram importantes mudanças, tanto nas formas de vida, quanto nos valores ideológicos que sustentam a concepção social sobre a educação de crianças e jovens. De acordo com Colomer, “[...] desde os fins da década de setenta, a literatura infantil e juvenil experimentou um enorme impulso inovador para adequar-se às características de seu público atual [...]” (2003, p. 173). O público a que a pesquisadora se refere diz respeito aos leitores próprios das sociedades contemporâneas, “[...] a quem se destinam textos que refletem as mudanças sociológicas e os pressupostos axiológicos e educativos de nossa sociedade pós-industrial e democrática” (p. 174). As características desse novo destinatário demandam “[...] importantes mudanças em relação à narrativa anterior, nos critérios dos autores sobre o que é adequado e pertinente, nos temas que abordam em suas narrativas, na descrição do mundo que oferecem e nos valores que propõem” (p. 174).

No Brasil, a modernização ocorrida a partir da década de 1970 também implicou a difusão de novos valores, mudanças importantes nas formas de vida e um desenvolvimento sem precedentes dos livros para crianças e jovens. Nesse sentido, nas décadas finais do século XX, as narrativas infantis e juvenis passaram a abordar novos temas devido às “[...] mudanças sofridas pela produção editorial de livros para crianças e jovens” (p. 104).

As inovações delineadas demandam maior complexidade dos elementos que configuram o discurso narrativo, o qual se afasta “[...] de uma estrutura simples, um ponto de vista onisciente, uma voz narrativa ulterior e um desenvolvimento cronológico linear” (p. 176). Constatam-se “[...] inovações situadas nos temas tratados, no tipo de imaginário, nos personagens, no cenário narrativo ou na incorporação de recursos não-verbais” (p. 176).

Ademais, os livros infantojuvenis tiveram de variar seus temas, tanto para refletir os problemas de vida próprios da realidade dos leitores, quanto para responder à preocupação educativa que, fruto de novas atitudes morais, debilitava o consenso sobre a preservação da infância e da adolescência como etapas inocentes e incontaminadas, pensamento comum na narrativa de décadas anteriores. Surgem, pois, narrativas mais centradas em “[...] encarar os problemas, do que em ocultá-los” (p. 257).

1.2.1 Os gêneros literários predominantes

Ao analisar os romances juvenis contemporâneos, Colomer constata que “os gêneros literários analisados têm uma presença quantitativa muito homogênea entre as narrativas para adolescentes” (p. 248). Trata-se de um grupo variado, que abarca obras que tematizam a

construção de uma personalidade própria, a vida em sociedade, a ficção científica, o romance policial, narrativas históricas, etc. Contudo, quando se consideram as obras a partir de agrupamentos mais gerais, destaca-se, por ordem quantitativa, o desenvolvimento das seguintes temáticas:

- *A introspecção psicológica*: a tendência mais importante da narrativa juvenil é constituída por narrativas que descrevem a “[...] vivência individual de um protagonista, normalmente associada ao amadurecimento na etapa adolescente [...]” (p. 249). Os temas são narrados por meio de uma perspectiva “[...] absolutamente centrada na personagem [...]” (p. 249). Trata-se, pois, de uma narração mais intimista e introspectiva, de modo que “[...] o leitor conhece as ações e reflexões do personagem mediante sua própria voz” (p. 334).
- *A denúncia social*: “[...] consiste na descrição e denúncia de situações de exploração econômica e de repressão social” (p. 250).
- *Os jogos de ambiguidade sobre a realidade*: corresponde à inserção da fantasia nas narrativas para adolescentes, “[...] através dos modelos de forças misteriosas, de ficção científica e de fantasia moderna” (p. 251).

A tabela desenvolvida pela autora é elucidativa das tendências da literatura infantojuvenil contemporânea. Em cada faixa de idade, Colomer procurou detectar “fórmulas mais homogêneas destinadas a responder às fantasias e necessidades psicológicas que se consideram predominantes nelas” (p. 177). Grifamos a coluna correspondente aos gêneros mais desenvolvidos nas narrativas juvenis, alvos de nossa análise:

| | 5-8 | 8-10 | 10-12 | 12-15 |
|---------------------------|-----|------|-------|--------------|
| Literatura tradicional | + | + | + | - |
| Fantasia moderna | + | + | + | - |
| Animais humanizados | - | - | - | - |
| Forças sobrenaturais | - | - | - | - |
| Ficção científica | - | - | - | - |
| Interpessoal | - | - | + | + |
| Amadurecimento | - | - | - | + |
| Viver em sociedade | - | - | - | + |
| Aventuras | - | - | - | + |
| Narrativa histórica | - | - | - | - |

| | | | | |
|--------------------|---|---|---|---|
| Narrativa policial | - | - | - | - |
|--------------------|---|---|---|---|

(COLOMER, 2003, p. 256, grifo nosso)

Tabela 1 – Gêneros narrativos predominantes na narrativa infantil e juvenil contemporânea segundo a idade do destinatário (sinal a partir de 10 por cento das obras analisadas em cada um dos blocos)

1.2.2 As inovações temáticas

Conforme Colomer, as maiores inovações temáticas ocorrem na literatura dirigida aos leitores maiores de dez anos: “Nada menos que 67,17 por cento das obras [romances juvenis] do *corpus* abordam temas pouco habituais na narrativa anterior, o que torna evidente que este é um dos eixos mais claros de renovação desta literatura” (p. 257). Como resultado global, a narrativa para adolescentes é a mais inovadora: “[...] o desenvolvimento recente da literatura juvenil, assim como seu propósito de atrair a atenção de um público adolescente, conduziu, sem dúvida, à introdução de temas com pouca ou nenhuma tradição na ficção infantil e juvenil” (p. 282). Seguindo uma ordem quantitativa, a autora lista as inovações temáticas mais comuns na ficção destinada aos jovens leitores:

- “A abordagem de temas sociais próprios da sociedade moderna” (p. 283), como o racismo, a (in)tolerância entre culturas, situações de exploração econômica e repressão política, corresponde à inovação temática mais numerosa nos romances juvenis.
- O segundo elemento quantitativo de inovação temática diz respeito à “[...] descrição de conflitos psicológicos, com bastante frequência sem elementos distanciadores que os suavizem [...]” (p. 283). Muitos dos conflitos abordados – o amor, a repercussão afetiva da conduta dos pais, o enfrentamento da enfermidade e da morte, entre outros – implicam a descrição do mundo interior das personagens, que relatam como sentem os conflitos afetivos ou os inerentes à condição humana.
- Outro tipo de inovação temática bastante extensa abarca obras que “[...] contêm temas considerados impróprios” (p. 284), ou seja, conflitos considerados inadequados por sua dureza, tratados sempre por meio de uma perspectiva realista, sem atenuantes fantásticas, referindo-se tanto à dor individual (a cegueira, a depressão, a morte ou a anorexia), à violência social ou a problemas familiares, como o divórcio.

1.2.3 As personagens, o tempo, o espaço, a fragmentação e a complexidade narrativas

Com relação às personagens das narrativas juvenis contemporâneas, a pesquisadora espanhola constata que há uma “tendência de assumir uma ficção protagonizada por personagens em correspondência direta com as características emocionais e psicológicas de seus destinatários” (p. 293). A presença tradicional dos antagonistas tem sofrido mudanças. Segundo a autora, “[...] o desvio principal é a inexistência de antagonistas concretos [...]. [...] quando aparecem [...], quase a metade deles não apresenta nenhuma conotação negativa estável. Ou são oponentes meramente funcionais, ou se reconvertem [...], ou são desmistificados ao se colocarem a serviço do humor e da superação de problemas psicológicos” (p. 297-298).

Quanto ao cenário temporal e espacial mais recorrente nas narrativas juvenis, há a predominância da “[...] vida urbana e atual, também como consequência da vontade de proximidade às formas predominantes de vida dos destinatários” (p. 304).

No que diz respeito à fragmentação narrativa, a autora afirma que a partir dos dez anos aumentam “[...] a autonomia entre as unidades narrativas e a inclusão de diferentes formas textuais, questões favorecidas pela maior extensão das narrativas e a premissa de que os leitores têm um conhecimento textual mais diversificado [...]” (p. 319). Com relação à complexidade narrativa na literatura juvenil, a autora conclui que “mais da metade das obras se afasta também das pautas de simplicidade narrativa por sua perspectiva focalizada, praticamente sempre situada no protagonista da história. [...] A focalização se combina majoritariamente com o uso do narrador interno da história” (p. 333-334).

1.3 Literatura juvenil brasileira contemporânea

1.3.1 Obras premiadas entre 2001 e 2009

A pesquisa de Teresa Colomer se circunscreve às narrativas juvenis espanholas. Contudo, as características identificadas pela autora também se fazem presentes – com algumas peculiaridades – na literatura juvenil brasileira.

Ao analisar narrativas infantojuvenis publicadas no Brasil na década de 1990, Glória de Souza diagnosticou uma fase de amadurecimento e revitalização literária, marcada pelo “surgimento de um bom número de autores novos, pela diversidade de temáticas trabalhadas e

pela utilização de recursos até então exclusivos da literatura geral” (2006, p. 14). Tal constatação pode ser confirmada por meio da análise das obras premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

A concessão do prêmio da FNLIJ¹⁰ teve início em 1974. Até 1978, contemplava apenas a categoria “Criança”. A partir de 1978, passa a abranger, também, a categoria “Jovem”. Até 2000, foram premiados os autores Lygia Bojunga (1978, 1980, 1985), Marina Colasanti (1979, 1992, 1993), Ana Maria Machado (1981, 1982), João Ubaldo Ribeiro (1983), Eliane Ganem (1984), Roseana Murray (1986), Jorge Miguel Marinho (1987, 1993), Bartolomeu Campos de Queirós (1988, 1991), Paulo Rangel (1989), Isabel Vieira (1990), Sonia Rodrigues Mota (1994), Luiz Raul Machado (1995), Maria Lúcia Simões (1996), Nilma Gonçalves Lacerda (1997), Pauline Alphen (1998), Gustavo Bernardo (1999), Luís Carlos de Santana (1999) e Joel Rufino dos Santos (2000). Lygia Bojunga e Bartolomeu Campos de Queirós ainda foram condecorados na categoria “Jovem *hors-concours*”. Lygia recebeu a referida premiação nos anos de 1996 (por duas obras) e 1999; Bartolomeu, nos anos de 1995 e 1996.

Com exceção de Marina Colasanti e Bartolomeu Campos de Queirós, os autores contemplados com o prêmio da FNLIJ entre os anos de 2001 e 2008 ainda não haviam sido premiados em anos anteriores:

| Ano | Categoria “Jovem” Autor – Obra | Categoria “Jovem <i>hors-concours</i> ” Autor – Obra |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2001 | <ul style="list-style-type: none"> Luciana Sandroni – <i>O Mário que não é de Andrade</i> | <ul style="list-style-type: none"> Marina Colasanti – <i>Penélope manda lembranças</i> |
| 2002 | <ul style="list-style-type: none"> Adriana Falcão – <i>Luna Clara & Apolo Onze</i> Fernando Vaz – <i>Mohamed: um menino afegão</i> | |
| 2003 | <ul style="list-style-type: none"> Maria Filomena Bouissou Lepecki – <i>Cunhataí: um romance da guerra do Paraguai</i> | |
| 2004 | <ul style="list-style-type: none"> Daniel Munduruku – <i>Crônicas de São Paulo: um olhar indígena</i> | <ul style="list-style-type: none"> Bartolomeu Campos de Queirós – <i>O olho de vidro do meu avô</i> |

¹⁰ Disponível em <<http://www.fnlij.org.br/principal.asp>>. Acesso em: 11 jan. 2010.

| | | |
|------|---------------------------------------------------------------------------|--|
| 2005 | • Jorge Miguel Marinho – <i>Lis no peito: um livro que pede perdão</i> | |
| 2006 | • Caio Riter – <i>O rapaz que não era de Liverpool</i> | |
| 2007 | • Ruy Castro – <i>Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte</i> | |
| 2008 | • Rodrigo Lacerda – <i>O fazedor de velhos</i> | |

Tabela 2 – Ganhadores do prêmio da FNLIJ nas categorias “Jovem” e “Jovem *hors-concours*” entre os anos de 2001 e 2008

A concessão do prêmio Jabuti¹¹, por sua vez, teve início em 1959. Até o ano de 1992, foram premiados, na categoria “Literatura juvenil”, os autores Isa Silveira Leal (1962 e 1969), Lucia Machado de Almeida (1968), Lucilia Junqueira de Almeida Prado (1972), Haroldo Bruno (1980), Carlos Moraes (1981), João Carlos Marinho (1982), Bartolomeu Campos de Queirós (1983), Jane Tutikian (1984), Giselda Laporta Nicolelis e Ganymedes José (1985), Mustafa Yazbek (1986), Vivina de Assis Viana (1989), Ricardo Azevedo (1991) e Stella Carr (1992). Nos anos de 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1970, 1971, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1987 e 1988 a categoria não foi contemplada com premiações.

Entre os anos de 1993 e 2004, as categorias “Literatura infantil” e “Literatura juvenil” fundiram-se, e as premiações passaram a contemplar a categoria “Infantil ou Juvenil”. Em 1993, foram premiados os autores Ângela Carneiro, Marina Colasanti, Lygia Bojunga e Ângelo Machado; em 1994, Marina Colasanti, Luiz Antonio Aguiar e Jorge Miguel Marinho; em 1995, Mirna Pinsky e Sergio Capparelli; em 1996, Graziela Bozano Hetzel, Alberto Martins e Darcy Ribeiro; em 1997, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga e José Paulo Paes; em 1998, Nilma Gonçalves Lacerda, Katia Canton, Maria Tereza Louro e Luciana Sandroni; em 1999, Ricardo Azevedo e Lourenço Cazarré; em 2000, José Paulo Paes, Ângela Lago e Ana Maria Machado.

Com exceção de Ângela Lago, Ricardo Azevedo, Bartolomeu Campos de Queirós, Sérgio Capparelli e Jorge Miguel Marinho, os autores contemplados com o prêmio Jabuti entre os anos de 2001 e 2009 ainda não haviam sido premiados em anos anteriores. Vale

¹¹ Disponível em <<http://www.cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-anteriores/>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

lembrar que, a partir de 2005, a categoria “Infantil ou Juvenil” desmembrou-se, novamente, em “Infantil” e “Juvenil”.

| Ano | Colocação | Autor – Obra |
|------------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2001 | 1º lugar | • Nelson Cruz – <i>Chica e João</i> |
| | 2º lugar | • Ricardo da Cunha Lima – <i>De cabeça pra baixo</i> |
| | 3º lugar | • Ângela Lago – <i>Indo não sei aonde buscar não sei o quê</i> |
| 2002 | 1º lugar | • Roger Mello – <i>Meninos do mangue</i> |
| | 2º lugar | • Manoel de Barros – <i>O fazedor de amanhecer</i> |
| | 3º lugar | • Angélica Bevilacqua – <i>O tamanho da felicidade</i> |
| 2003 | 1º lugar | • Arthur Nestrovski – <i>Bichos que existem & bichos que não existem</i> |
| | 2º lugar | • Ricardo Azevedo – <i>No meio da noite escura tem um pé de maravilha</i> |
| | 3º lugar | • André Neves – <i>Sebastiana e Severina</i> |
| 2004 | 1º lugar | • Marco Túlio Costa – <i>Fábulas do amor distante</i> |
| | 2º lugar | • Ricardo Azevedo – <i>Contos de enganar a morte</i> |
| | 3º lugar | • Bartolomeu Campos de Queirós – <i>Até passarinho passa</i> |
| 2005 | 1º lugar | • Sérgio Capparelli – <i>O duelo do Batman contra a MTV</i> |
| | 2º lugar | • Bartolomeu Campos de Queirós – <i>O olho de vidro do meu avô</i> • Marcia Kupstas – <i>Eles não são anjos como eu</i> |
| | 3º lugar | • Nelson Cruz – <i>No longe dos Gerais</i> |
| 2006 | 1º lugar | • Jorge Miguel Marinho – <i>Lis no peito: um livro que pede perdão</i> |
| | 2º lugar | • Paula Mastroberti – <i>Heroísmo de Quixote</i> |
| | 3º lugar | • Milu Leite – <i>O dia em que Felipe sumiu</i> |
| 2007 | 1º lugar | • Leonardo Brasiliense – <i>Adeus conto de fadas</i> |
| | 2º lugar | • Moacyr Scliar – <i>Ciumento de carteirinha</i> |
| | 3º lugar | • Laura Bergallo – <i>Alice no espelho</i> • Jorge Viveiros de Castro – <i>O melhor time do mundo</i> |

| | | |
|------|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2008 | 1º lugar | <ul style="list-style-type: none"> Joel Rufino dos Santos – <i>O barbeiro e o judeu da prestação contra o sargento da motocicleta</i> |
| | 2º lugar | <ul style="list-style-type: none"> Silvana de Menezes – <i>Tão longe... Tão perto</i> |
| | 3º lugar | <ul style="list-style-type: none"> Domingos Pellegrini – <i>Mestres da paixão: aprendendo com quem ama o que faz</i> |
| 2009 | 1º lugar | <ul style="list-style-type: none"> Rodrigo Lacerda – <i>O fazedor de velhos</i> |
| | 2º lugar | <ul style="list-style-type: none"> Heloisa Prieto – <i>Cidade dos deitados</i> |
| | 3º lugar | <ul style="list-style-type: none"> Flávio Carneiro – <i>A distância das coisas</i> |

Tabela 3 – Ganhadores do prêmio Jabuti na categoria “Infantil e Juvenil” entre os anos de 2001 e 2004 e na categoria “Juvenil” entre os anos de 2005 e 2009

1.3.2 Tipologia das obras juvenis brasileiras premiadas entre 2001 e 2009

A partir das premiações concedidas pela FNLIJ e pela CBL, que outorga o prêmio Jabuti, e das características das narrativas juvenis atuais evidenciadas por Colomer, podemos estabelecer uma tipologia da literatura juvenil brasileira na primeira década do século XXI, entre os anos de 2001 e 2009. A tabela que segue atenta, pois, para algumas das possibilidades de mapeamento das tendências temáticas da literatura juvenil publicada no Brasil nos últimos anos. Vale lembrar que nenhuma das obras premiadas pode ser enquadrada em uma única linha, dada a multiplicidade de temas que abordam.

| | | TEMÁTICAS | | | | | | | | | |
|-----------------------|-----------------------------------------------|-------------------|------------------|--------------|-----------------|-------------------------------|---------------------|-----------------------|------------------|-------|-------------------|
| | | Relações amorosas | Temas intimistas | Cunho social | Cunho histórico | Cunho policial, investigativo | Temáticas populares | Elementos fantásticos | Terror, suspense | Humor | Intertextualidade |
| O B R A S | <i>Fábulas do amor distante</i> | X | | | | | | X | | X | |
| | <i>Ciumento de carteirinha</i> | X | | | | | | | | | X |
| | <i>Lis no peito: um livro que pede perdão</i> | X | X | | | X | | | | | X |
| | <i>Mohamed, um menino afegão</i> | | | X | X | X | | | | | |
| | <i>Cunhataí</i> | X | | X | X | | | | | | |
| | <i>Era no tempo do rei</i> | | | | X | | | | | X | X |
| | <i>Chica e João</i> | X | | | X | | | | | | |
| | <i>O barbeiro e o judeu [...]</i> | | | X | X | | | | | | |
| | <i>Eles não são anjos como eu</i> | | | X | | | | | | | |
| | <i>Penélope manda lembranças</i> | | | | | | | X | | | |
| O | <i>O dia em que Felipe sumiu</i> | X | | X | | X | | | | | |

| | | | | | | | | | | | |
|----------------------------|-----------------------------------------|---|---|---|---|--|---|---|---|---|---|
| B R A S | <i>O rapaz que não era de Liverpool</i> | | X | | | | | | | | |
| | <i>Adeus conto de fadas</i> | | X | | | | | | | | |
| | <i>Alice no espelho</i> | | X | | | | | | | | |
| | <i>O duelo do Batman [...]</i> | | X | | | | | | | | |
| | <i>Tão longe... Tão perto</i> | | X | | | | | | | | |
| | <i>Crônicas de São Paulo</i> | | | | X | | X | | | | |
| | <i>No meio da noite escura [...]</i> | | | | | | X | X | | X | |
| | <i>Contos de enganar a morte</i> | | | | | | X | X | X | X | |
| | <i>Cidade dos deitados</i> | | | | | | | X | X | | |
| | <i>Heroísmo de Quixote</i> | X | | X | | | | | | | X |
| | <i>O Mário que não é de Andrade</i> | | | | X | | | | | | X |
| | <i>No longe dos Gerais</i> | | | | X | | | | | | X |

Tabela 4 - Temáticas predominantes nas obras de literatura juvenil premiadas pela FNLIJ e pelo Jabuti entre os anos de 2001 e 2009

Muitas das características destacadas por Teresa Colomer referentes à narrativa juvenil atual têm correspondência direta na literatura juvenil publicada no Brasil nos primeiros anos do século XXI. Contudo, as narrativas brasileiras possuem traços específicos, que não foram contemplados pelo estudo da pesquisadora espanhola, e que dizem respeito, basicamente, à recorrência de elementos intertextuais e de viés historiográfico. De maneira sintética e panorâmica, e valendo-nos da temática predominante em cada obra, é possível que visualizemos o delineamento das seguintes linhas ou tendências:

- *Linha de introspecção psicológica*

Predominam, no Brasil, narrativas juvenis pautadas pela introspecção psicológica, que exploram o “espaço interior” das personagens, geralmente adolescentes. Conjugadas ao tema, estão duas inovações temáticas representativas da literatura juvenil publicada nos últimos anos: a descrição de aspectos psicológicos dos protagonistas e a abordagem de conflitos familiares, amorosos, bem como a tematização de questões polêmicas e presentes na vida do jovem atual, como a morte, a enfermidade, a dor e a solidão, entre outros.

Em *O rapaz que não era de Liverpool* (prêmio FNLIJ 2006 e Barco a Vapor 2005), de Caio Riter, Marcelo, jovem de quinze anos, narra as emoções e os sustos vividos por ocasião da descoberta de sua adoção. *Adeus conto de fadas* (1^o lugar Jabuti 2007), antologia de minicontos de Leonardo Brasiense, contempla jovens em situações cotidianas, que relatam suas emoções e experiências relacionadas, entre outros, à escolha da profissão, aos problemas com a imagem e à gravidez precoce.

Laura Bergallo, em *Alice no espelho* (3^o lugar Jabuti 2007), enfoca a ditadura a modelos estéticos a que se submetem várias adolescentes, que, à custa de sacrifícios de toda ordem, sentem-se obrigadas ao enquadramento a padrões físicos e comportamentais, considerados adequados para a integração ao meio social. Sérgio Capparelli, por sua vez, no livro de poemas *O duelo do Batman contra a MTV* (1^o lugar Jabuti 2005), dedica-se à abordagem das relações entre pais e filhos. Em *Tão longe... Tão perto* (2^o lugar Jabuti 2008), Silvana de Menezes dá vazão a conflitos familiares e temas considerados delicados, como a morte e a doença. As temáticas desenvolvidas por tais narrativas vão ao encontro da constatação de Cyana Leahy-Dios referente aos assuntos que, atualmente, têm sido alvo de interesse dos jovens:

De forma ampla e generalizada, os principais interesses dos jovens adultos e adolescentes em todos os tempos têm sido o conhecimento do próprio corpo, as relações sociais, afetivas, amorosas e sexuais, as dificuldades de relacionamento em família e com amigos. Publicações recentes tratam de preconceitos raciais, sexuais, de gênero, sociais, financeiros; de problemas em família, separação dos pais, abuso sexual, dificuldades de diálogo, disputas entre irmãos; de iniciação sexual, gravidez e aborto, da prevenção de doenças sexualmente transmissíveis; de crianças e adolescentes em situação de rua, de problemas políticos etc. (LEAHY-DIOS, 2005, p. 40)

Assim, a tendência predominante nas narrativas juvenis brasileiras contemporâneas explora, de uma maneira geral, temáticas acerca do amadurecimento e da aprendizagem humana de jovens protagonistas que buscam o conhecimento de si mesmos e dos outros. Questões comportamentais e familiares são também abordadas com frequência, por meio de enredos que cedem espaço para assuntos polêmicos, como o preconceito, a adoção e a morte.

- *Linha de denúncia social*

Temáticas centradas na denúncia social também obtêm destaque nas narrativas juvenis brasileiras. Trata-se de uma ficção preocupada em conciliar literatura e denúncia e que se debruça sobre a crítica social, a partir da representação dos conflitos que assolam o país, em particular os grandes centros urbanos. Em sua maioria, são histórias que internalizam, na personagem juvenil, as várias crises do mundo social. A violência, a corrupção, o narcotráfico e a miséria são, dentre outros tantos, temas recorrentes nessa produção.

Em *Eles não são anjos como eu* (2^o lugar Jabuti 2005), de Marcia Kupstas, a história é narrada a partir do ponto de vista de um anjo da guarda, que aborda a problemática social do uso de drogas (no caso, o *crack*) e do abandono de crianças e velhos. *Mohamed, um menino afegão* (prêmio FNLIJ 2002), de Fernando Vaz, apresenta ao leitor o desconhecido cenário afegão, os valores islâmicos e a visão de um menino que luta para sobreviver e compreender a irracionalidade da guerra. Assim, além de dialogar com a história islâmica, a obra aborda conflitos étnicos e sociais da sociedade contemporânea.

Tem-se, assim, uma tendência realista, que apresenta um sentido político e ideológico, na medida em que denuncia as questões mais prementes de uma sociedade cada vez mais urbanizada e com grandes desigualdades econômicas e sociais. O adolescente, enquanto leitor, é chamado a vivenciar problemas que, abordados pela literatura, possibilitam, muitas vezes, a construção de respostas pessoais para os conflitos vividos.

- *Linha da fantasia*

Se há lugar para uma vertente mais realista, a literatura juvenil brasileira publicada no início do século XXI também cede espaço para a fantasia, embora com menor recorrência. Constitui-se, em sua maioria, por narrativas nas quais o maravilhoso e o fantástico estão em sintonia com a realidade. Os contos de Marina Colasanti em *Penélope manda lembranças* (prêmio FNLIJ 2001), por exemplo, expõem situações inusitadas pautadas pelo insólito e pelo mágico.

- *Linha das relações amorosas*

A tematização das relações amorosas integra boa parte das narrativas premiadas, sendo preponderante em *Fábulas do amor distante*. Nas demais, é apenas uma das muitas temáticas abordadas, apresentando papel secundário.

- *Linha de narrativas policiais, investigativas*

Menos comuns do que as vertentes apresentadas até então, as obras de cunho policial, com certo clima detetivesco, geralmente envolvem a elucidação de crimes, desaparecimentos e/ou sequestros, em que jovens protagonistas costumam ser os principais investigadores.

Em *O dia em que Felipe sumiu* (3º lugar Jabuti 2006), Milu Leite, ao mesmo tempo em que trata de questões ecológicas, incorpora elementos do romance policial. Na narrativa, Felipe e sua turma transformam-se em um bando de detetives para encontrar o amigo que, há dias, está desaparecido.

- *Linha de terror e de suspense*

Entre as obras juvenis premiadas nos últimos anos, há apenas uma que, ao fazer uso de elementos fantasmagóricos e góticos, dedica-se à assombração, ao suspense e ao terror. Trata-se de *Cidade dos deitados* (2º lugar Jabuti 2009), de Heloisa Prieto, em que, por meio da voz de uma garota, a autora conduz o leitor por uma cidade habitada por seres, aparentemente, de outro mundo.

- *Linha de revalorização da cultura popular*

Outra expressão que tem sido valorizada no mercado editorial juvenil publica obras com influências africanas ou indígenas, tendência relacionada à revalorização da cultura

popular, por intermédio da recuperação bem-humorada de contos, lendas e mitos, aliada à redescoberta do índio, não mais idealizado como no período romântico. Daniel Munduruku, com mais de trinta livros editados, lidera um movimento de divulgação da cultura indígena. No premiado *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena* (prêmio FNLIJ 2004), discorre sobre os significados dos nomes de origem indígena de lugares de São Paulo e reflete sobre os povos que participaram da construção da cidade. A cada crônica, o autor apresenta relatos de sua história e cultura.

Na linha de revalorização da cultura popular, Ricardo Azevedo, em *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* (2^o lugar Jabuti 2003), apresenta dez contos que, por meio de situações fantasiosas, retratam o imaginário popular brasileiro. Em *Contos de enganar a morte* (2^o lugar Jabuti 2004), também composto por narrativas de caráter popular, o autor apresenta quatro histórias que retratam as peripécias vividas por heróis que não querem morrer e os truques que utilizam para escapar da morte.

A narrativa juvenil brasileira contemporânea conta, também, com outras duas fortes tendências, de grande representatividade, pouco mencionadas no estudo de Teresa Colomer, ou indicadas como pouco recorrentes: as obras de cunho histórico e aquelas em que as referências intertextuais configuram o elemento principal de organização dos textos.

- *Linha do romance histórico*

Destacam-se, atualmente, narrativas juvenis contemporâneas elaboradas com base em fatos ou momentos históricos, a partir de dados registrados nos anais da história oficial. *Cunhataí: um romance da Guerra do Paraguai* (prêmio FNLIJ 2003), de Maria Filomena Bouissou Lepecki, retrata a Guerra do Paraguai, rediscutindo acontecimentos marcantes da história tradicional. *Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte* (prêmio FNLIJ 2007), de Ruy Castro, promove o encontro de uma das figuras mais importantes da história do Brasil, Dom Pedro I, filho de Dom João VI, com o protagonista de um dos clássicos da literatura nacional, Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, escrito por Manuel Antônio de Almeida em 1852. Em *Chica e João* (1^o lugar Jabuti 2001), Nelson Cruz registra a figura de Chica da Silva e seu casamento com o ouvidor João Fernandes de Oliveira. A narrativa *O barbeiro e o judeu da prestação contra o sargento da motocicleta* (1^o lugar Jabuti 2008), de Joel Rufino dos Santos, é ambientada no final da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), pano de fundo para o autor abordar temas como o nazismo, a ditadura e a intolerância religiosa.

- *Linha da intertextualidade*

Constantemente, as narrativas juvenis brasileiras fazem referência a manifestações artísticas próprias da tradição culta, sobretudo a literária, que se supõem reconhecíveis para os leitores e que se entendem como adequadas para sua formação literária básica.

Em *O Mário que não é de Andrade* (prêmio FNLIJ 2001), Luciana Sandroni resgata, por meio de um claro tom biográfico, a trajetória de um dos maiores nomes da cultura e da literatura brasileira no século XX, Mário de Andrade. Em *No longe dos Gerais* (3º lugar Jabuti 2005), Nelson Cruz, impressionado com as imagens que surgem do texto de João Guimarães Rosa e fascinado pelo “laboratório” vivenciado pelo escritor durante viagem realizada em 1952, dá vazão ao olhar de um menino presente em uma boiada.

Por sua vez, Moacyr Scliar, em *Ciumento de carteirinha* (2º lugar Jabuti 2007), partindo do pressuposto de que movido pelo amor – ou pelo ciúme – o homem é capaz de cometer as maiores loucuras, retrata a história do ciumento Queco, que, envolvido em uma competição escolar em torno de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e com ciúme de Júlia, uma antiga namorada que estava de caso com outro garoto, resolve forjar uma carta do próprio autor para provar a culpa da enigmática Capitu.

Lis no peito: um livro que pede perdão (1º lugar Jabuti 2006), de Jorge Miguel Marinho, dialoga com a obra de Clarice Lispector e faz uso da intertextualidade para retratar o amor entre jovens. *Heroísmo de Quixote* (2º lugar Jabuti 2006), de Paula Mastroberti, dialoga com o clássico *Dom Quixote de La Mancha*, escrito por Miguel de Cervantes y Saavedra. A obra também busca conexões com o romance *O idiota*, de Dostoiévski, além de realizar várias referências visuais à cultura *pop*, como super-heróis em quadrinhos, o cinema de ação e as músicas de David Bowie.

Assim, uma vertente bastante significativa da literatura juvenil brasileira alude a referências culturais que se supõe compartilhadas entre os narradores e os leitores. As relações intertextuais presentes nas narrativas, por meio das quais se amplia o diálogo entre formas artísticas e culturais, são, pois, aspectos que traduzem uma visão contemporânea da literatura juvenil.

Dentre as narrativas mencionadas, deixamos de lado, propositalmente, *Luna Clara & Apolo Onze*, de Adriana Falcão, *A distância das coisas*, de Flávio Carneiro, e *O fazedor de velhos*, de Rodrigo Lacerda. Trata-se de obras representativas das distintas temáticas desenvolvidas pelas narrativas juvenis brasileiras contemporâneas. O livro de Adriana Falcão

mescla elementos fantásticos e humorísticos, retratados por meio de uma história de amor. O texto de Flávio Carneiro segue uma linha introspectiva e intimista, na qual cabe ao jovem protagonista atuar, também, como investigador. Por sua vez, o romance de Rodrigo Lacerda é construído com base em elementos intertextuais. Os capítulos seguintes destinam-se, pois, a aprofundar a análise das narrativas juvenis brasileiras atuais, por meio do estudo, nas três referidas obras, de categorias como personagem, narrador, tempo, espaço e linguagem, o que permitirá a elaboração de uma tipologia mais completa da literatura juvenil brasileira publicada no início do século XXI.

2 LUNA CLARA & APOLO ONZE E O REALISMO FANTÁSTICO DE ADRIANA FALCÃO

2.1 A produção infantojuvenil de Adriana Falcão

Nascida no Rio de Janeiro em 1960, Adriana Falcão mudou-se para Recife (PE) aos onze anos de idade, cidade na qual trabalhou como redatora publicitária. Logo depois de formar-se em Arquitetura, voltou para o Rio de Janeiro, onde, após escrever algumas peças de teatro, passou a se dedicar à escrita de roteiros para o cinema e para a televisão e, também, à literatura.

Como roteirista, Adriana Falcão adaptou, com Guel Arraes, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e escreveu para séries como *Comédias da vida privada*, *Brasil Legal*, *Muvuca*, *Os normais* e *A grande família*. Como escritora, publicou, para o público adulto, as obras *A máquina* (1999), *O doido da garrafa* (2003), *A comédia dos anjos* (2004), *O homem que só tinha certezas* (2006), *Sonho de uma noite de verão* (2007) e *A arte de virar a página* (2009). Além disso, contribuiu com contos/crônicas para as obras *O zodíaco* (2005), *Valores para viver* (2005) e *Tarja preta* (2005).

Sua primeira obra para o público infantojuvenil foi publicada em 2001. Trata-se de *Mania de explicação*, que apresenta como protagonista uma menina que, por considerar o mundo muito complicado, passa a definir poeticamente algumas palavras que considera de difícil compreensão. No ano de sua publicação, a obra recebeu duas indicações para o prêmio Jabuti e ganhou o “Prêmio Ofélia Fontes – O melhor para a criança”, concedido pela FNLIJ.

Em 2002, Adriana Falcão lançou o romance juvenil *Luna Clara & Apolo Onze*, ao qual se seguiu a obra infantil *Pequeno dicionário de palavras ao vento* (2003), na qual o significado das palavras – à semelhança de *Mania de explicação* – é exposto de maneira inusitada e curiosa.

Em 2004, a autora publicou sua segunda obra destinada ao público juvenil, escrita em parceria com Mariana Verissimo. Trata-se de *P.S. Beijei*, narrativa que tem como protagonistas duas adolescentes separadas pelas férias escolares, mas que passam os dias conversando por *e-mails*. Aos poucos, pequenos acontecimentos levam-nas a mudarem seus conceitos sobre amizade, amor, fidelidade e sobre a imagem estereotipada que ambas compartilham das pessoas mais velhas.

No ano seguinte, Adriana Falcão lançou *A tampa do céu* (2005) e, em 2008, *Sete histórias para contar*, obra finalista do prêmio Jabuti em 2009 na categoria “Infantil”, na qual aborda assuntos inerentes à vivência dos seres humanos, como o caso de pais com vontade de fazer tudo diferente, como perder a hora e procurar estrelas cadentes. Adriana também contribuiu com textos para obras como *Contos de estimação* (2003) e *Contos de escola* (2005).

2.2 Luna Clara & Apolo Onze: o enredo

Adriana Falcão escreveu seis narrativas destinadas a crianças e jovens; quatro delas, infantis, duas, juvenis. Nesta última categoria, merece destaque o romance *Luna Clara & Apolo Onze*. Publicado pela editora Salamandra em 2002, o livro foi selecionado para o catálogo *White Ravens* da Biblioteca Internacional da Juventude de Berlim e escolhido pela FNLIJ para integrar o catálogo da Feira do Livro de Bolonha, instituição da qual recebeu o selo de “Altamente Recomendável”.

Trata-se de uma história de amor – na realidade, de muitos amores – pautada pela fantasia e “cheia de perigo, tristeza e felicidade” (FALCÃO, 2002¹², p. 76), na qual o fantástico e o abstrato se fundem com o mundo concreto. O elemento mágico não aparece no texto como algo diferenciado, mas é percebido como constitutivo do real, adquirindo, assim, naturalidade. Ao ser questionada sobre sua maior influência em *Luna Clara e Apolo Onze*, Adriana Falcão afirma: “[...] minha maior influência, creio, foi García Márquez. Ao começar a escrever o livro, pensei assim: ‘vou tentar fazer realismo mágico para jovens’. [...] Adoro literatura fantástica”¹³.

De acordo com o escritor e cartunista Ziraldo, responsável pelo texto que compõe a contracapa da narrativa, em *Luna Clara & Apolo Onze* Adriana Falcão “reinventa não só a

¹² As citações de *Luna Clara & Apolo Onze* serão retiradas dessa edição (2002); indicaremos apenas o número da página onde se encontram.

¹³ Disponível em <<http://milnove79.blogspot.com/2007/06/adriana-falco-entrevista.html>>, acesso em: 11 ago. 2009.

narrativa como linguagem. Ela reinventa a maneira de contar uma história. E faz isto com mão de mestre, com um nível de invenção que não conheço em outros autores brasileiros”. De fato, ao fundir os limites entre a realidade e o imaginário, a autora percorre os caminhos da linguagem teatral, do cinema, da televisão e da literatura universal, e insere o realismo fantástico na literatura infantojuvenil brasileira. Ademais, há que se ressaltar o trabalho artístico do ilustrador, José Carlos Lollo. Seus desenhos, feitos de linhas simples em preto e branco, surgem aos poucos nos pés das páginas. Como não são detalhistas, incentivam a imaginação do leitor.

A narrativa, de 327 páginas, divide-se em 66 capítulos curtos que se organizam sem compromisso com a ordem ou com a sequência cronológica. Conta a história de Doravante, que conheceu Aventura em uma grande festa em Desatino do Sul, cidade na qual se comemorava o nascimento de um rapaz, Apolo Onze. Doravante e Aventura “se encontraram, se casaram e se perderam um do outro, tudo isso em três dias apenas” (p. 09).

Ao passar pelo Vale da Perdição, que ficava no meio do mundo, Doravante perdeu a sorte, passando a ser acompanhado pela chuva por onde quer que fosse. Nove meses depois, ele desiste de esperar por sua amada em Desatino do Norte e, devido a uma mentira do interesseiro Leuconíquio, decide procurar Aventura pelo mundo, iniciando uma odisséia que dura, aproximadamente, doze anos. No dia em que Doravante parte, com seu cavalo, Aventura e sua família chegam a Desatino do Norte e nasce Luna Clara, que cresce aluada (apaixonada pela Lua), tímida e confusa, carregando consigo a expectativa de que seu pai volte, trazendo com ele a chuva.

Em Desatino do Sul, a festa de comemoração do nascimento de Apolo Onze continua. O rapaz, já com treze anos, simplesmente não tem desejos. Possui apenas um fascínio pela Lua. No dia em que Doravante aparece em sua festa, tomado de curiosidade pelo viajante, sente a primeira vontade de sua vida: acompanhar o azarado cavaleiro a fim de ajudá-lo a encontrar sua amada. A partir daí, a história se transforma em um círculo de desencontros que geram situações problemáticas com outras personagens. Ao final, Luna Clara e Apolo Onze, envolvidos em teias tão distintas, realizam seus desejos e unem seus corações. No entanto, até que tudo se resolva, o vai e vem no tempo e no espaço da narrativa é intenso.

2.3 A construção das personagens

Conforme Antonio Candido, “[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na

vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe por meio das personagens; as personagens vivem no enredo” (1972, p. 53).

A construção da personagem é um processo que pressupõe a seleção de caracteres a fim de se estabelecer a elaboração de um perfil, de uma personalidade, a qual faz parte de um contexto ficcional, o que acarreta, de acordo com os pressupostos de Aristóteles (1992), a necessidade de verossimilhança em face da coerência interna exigida pelo texto literário. Isso significa que a criação da personagem está vinculada aos demais elementos estruturais e temáticos da obra, o que implica a articulação harmônica entre os mesmos.

O leitor toma conhecimento das personagens e se apropria de suas características por intermédio das diversas vozes que atravessam a obra. No entanto, a composição narrativa, na acepção de Wolfgang Iser (1999), apresenta lacunas ou vazios, que exigem do receptor o seu preenchimento. Em um jogo de interditos, o leitor interage com os demais elementos envolvidos no texto.

Segundo o teórico alemão, o texto apresenta um efeito potencial que é atualizado pelo “leitor implícito”, construção teórica diferente do leitor real. O texto e o leitor interagem a partir de uma construção de mundo e de algumas convenções compartilhadas, isto é, a partir de uma imagem da realidade, que Iser denomina “repertório”, e que se acrescenta à existência de “estratégias” utilizadas tanto na realização do texto por parte do autor, quanto nos atos de compreensão do leitor. A leitura pretende estabelecer coerências significativas entre os signos e inclui tanto a modificação das expectativas do leitor, quanto das informações armazenadas em sua memória. Mesmo que o texto esteja repleto de elementos não ditos, esses espaços não se oferecem à imaginação de maneira arbitrária: o texto conta com a interpretação do leitor por meio de seus próprios mecanismos de geração de sentido.

Para Antonio Candido, é “[...] geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária” (1972, p. 23, grifos do autor). Para o crítico, a personagem “[...] representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc.” (CANDIDO, 1972, p. 54). É, portanto, “[...] o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, mas só adquire pleno significado no contexto” (CANDIDO, 1972, p. 55). Em *Luna Clara & Apolo Onze*, o narrador é o responsável pela caracterização dos perfis das personagens, dado o grau de onisciência do mesmo no desenrolar da trama.

O primeiro contato do leitor com a narrativa ocorre por meio da leitura do título e é intensificado pela visualização da ilustração da sobrecapa, cuja parte da frente traz a figura de Luna Clara em primeiro plano (no plano de fundo, um discreto traçado de seu mundo, Desatino do Norte), enquanto a parte de trás, também em primeiro plano, apresenta a figura de Apolo Onze – só que em posição invertida, “de cabeça para baixo” (ao fundo, o traço caracterizador de seu universo, Desatino do Sul). Pelo título, o leitor deduz tratar-se do par amoroso principal da trama. As personagens dividem-se em dois núcleos principais, aos quais pertencem Luna Clara e Apolo Onze.

Na contracapa do romance, Ziraldo adverte e aconselha o leitor com relação às personagens: “[...] vão anotando os nomes das personagens, à medida que elas vão aparecendo – são muitas, muitas mesmo, e cada uma mais bem construída do que a outra – para não se perderem na teia-trama de Adriana”. De fato, as personagens, além de numerosas, possuem nomes nada convencionais. Para nomeá-las, Adriana Falcão fez uso de referências mitológicas, literárias e históricas. Com o fim de inovar a escrita e construir um novo discurso, recorreu, também, aos verbetes do dicionário, os quais foram repensados e reelaborados por meio da realização de uma desconstrução e transgressão dos sentidos estabelecidos para as palavras em língua portuguesa.

Conforme indica a mitologia, o nome “Luna” alude à deusa romana da Lua. Em língua espanhola, significa Lua. Nesse sentido, não é de se estranhar o fato de que Luna Clara, garota de doze anos, tímida e teimosa, fosse, também, “aluada”: “No início, ninguém sabia se Luna Clara nasceu bem na hora em que a chuva parou de chover porque ela era uma menina que gostava muito de olhar para a Lua, ou se foi a chuva que parou de chover bem na hora em que Luna Clara nasceu, porque a Lua gostava muito de olhar para ela” (p. 100).

A Lua é elemento fundamental na narrativa, já que, além de aludir à protagonista, marca a união de Aventura e Doravante, que “cruzaram um com o outro justo debaixo da Lua exatamente à meia-noite, [...] hora e local em que todo mundo se apaixona [...]” (p. 37), bem como serve de referência para o primeiro encontro de Luna Clara e Apolo Onze: “Amanhã, à meia-noite, no meio do mundo, embaixo da Lua” (p. 298).

Luna Clara era filha de Doravante, sujeito que, até passar pelo Vale da Perdição, havia sido muito sortudo: “Tinha sorte na vida, nas provas, nas cartas, nas pedras, nos dados, nos búzios, nos dias, nas tardes, nas noites, nos sonhos, até no azar ele tinha sorte” (p. 57). Por isso, estava certo de que logo encontraria “o maior amor do mundo” (p. 57). Como tinha pressa, suas ações vão ao encontro do significado que o advérbio de mesmo nome assume em

língua portuguesa: “de agora em diante; em direção ao futuro”¹⁴. Por isso, em nenhum momento o pai de Luna Clara olha para o que perdeu ou deixou para trás, mas apenas para o que quer conseguir, razão pela qual se compreende por que nunca desistiu de encontrar Aventura, mesmo depois de ter perdido a sorte e de ter andado por quase treze anos à procura de seu amor. Em sua busca incessante, ele só olha para frente.

Além de personagens humanas, Adriana Falcão também inclui em sua narrativa animais humanizados, elemento, segundo Colomer, comum nas narrativas infantojuvenis contemporâneas, já que “cerca da metade das obras misturam personagens humanos, fantásticos e animais humanizados” (2003, p. 293). O grande companheiro de Doravante era Equinócio, um cavalo muito sentimental, que “ficava consternado de ver seu dono naquele estado, mas não podia fazer outra coisa a não ser galopar, galopar, galopar” (p. 139). De acordo com o dicionário, equinócio é a época do ano em que o Sol passa sobre o Equador, fazendo com que o dia e a noite tenham igual duração. A autora, dessa forma, transforma um substantivo simples, que nomeia um fenômeno geográfico, em um substantivo próprio que designa um ser e colabora para a construção de uma personagem.

O alvo da busca incessante de Doravante era Aventura da Paixão, mãe de Luna Clara, que “gostava de corações (de preferência com flechas atravessadas), de proezas de heróis e cavaleiros, de poemas, almofadas peludas, canções de amor e de gatos” (p. 34). Afora o romantismo que lhe era inerente, seu nome traduz boa parte do que caracteriza o enredo: os lances acidentais e inesperados, a incerteza e os riscos dos acontecimentos e as inúmeras eventualidades que marcam os incontáveis encontros e desencontros entre as personagens. Remete, da mesma forma, às andanças e façanhas de Doravante pelo mundo, seu (amado) cavaleiro e herói.

Os nomes das duas irmãs de Aventura, além de congregarem uma forte carga simbólica, fazem referência direta a importantes obras da literatura ocidental. Odisseia da Paixão, que “sofria, chorava, se lamentava, se preocupava e se descabelava por qualquer banalidade” (p. 34), além de aludir a um dos principais poemas épicos da Grécia Antiga, remete à longa viagem empreendida por Doravante, marcada por aventuras e eventos imprevistos. Divina Comédia da Paixão, “que achava a vida tão engraçada que ria, ria, ria, ria, ria, ria, ria o tempo todo, principalmente quando alguém tropeçava” (p. 34), remete ao tratamento cômico que Adriana Falcão confere às situações vivenciadas pelas personagens.

¹⁴ Os significados das palavras utilizadas neste texto serão retirados do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (1.ed., Objetiva, 2009).

Dessa forma, os nomes dados para as três irmãs, além de dialogarem explicitamente com o universo literário, congregam as três principais características da trama: o incidental, a imprevisibilidade e a comicidade. Seus sobrenomes, por sua vez, dizem respeito à principal característica de uma história de amor: o romantismo. As três moças eram filhas de Seu Erudito, homem muito culto, que passava grande parte de seu tempo mergulhado em leituras, colecionando histórias:

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

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

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

Contando com as 25.000 histórias que ele já sabia antes, sua coleção totalizava 45.578 histórias variadas. (p. 33)

O significado da palavra “erudito”, ou seja, aquele que “tem ou revela instrução, conhecimento ou cultura variada, adquiridos especialmente por meio da leitura”, vai ao encontro dos hábitos e das atitudes do avô de Luna Clara, tanto que é ele o fundador da “Biblioteca Nacional” de Desatino do Norte e o responsável pela constante inserção de referências literárias na narrativa. Arelado ao nome Erudito, o pronome “seu”, que em sentido literal expressa respeito por aquele com quem se fala, aparece como o próprio nome da personagem.

É por meio de Pilhério, o papagaio de Seu Erudito, que Adriana Falcão agrega à narrativa a figura de outro animal humanizado. Sua cultura geral, condizente com a erudição de seu dono, era impressionante. Seu nome, assim, relaciona-se com acumulações de conhecimento, já que ele parecia uma enciclopédia: “Quando não estava repetindo regras de acentuação ou se metendo na vida alheia, Pilhério demonstrava sua cultura derramando explicações, informações e todo tipo de coisas complicadas para quem se dispusesse a ouvir” (p. 35). A palavra “pilhério” remete ao verbete “pilhéria”, que significa “graça, piada”. Essa era mais uma das características do papagaio: muito esperto, adorava fazer piada com as outras pessoas, para quem despejava toda sua sapiência, com a graça de mudar de conversa sempre que o assunto o desagradava. Como se não bastasse, adorava se exhibir e contar vantagem, já que era a “única pessoa viva” (p. 36) que sabia onde o tesouro de Arcaico, o Antigo, estava escondido. Era, pois, “o papagaio mais apapagaiado que já existiu” (p. 35).

No outro núcleo de personagens há Apolo Onze, garoto de treze anos, que, além de ter herdado “a curiosidade sobre tudo o que se relacionava com a Lua” (p. 24), também herdou a bandeira de Desatino do Sul, que, segundo Apolo Um, “deveria ser hasteada na Lua pelo

Apolo Onze que chegasse lá primeiro. (Apolo Onze um nunca teve a menor dúvida de que seria um descendente seu o primeiro homem a conquistar a Lua.)” (p. 25). Mesmo morando em uma cidade que contava com uma festa ininterrupta, Apolo Onze não se sentia realizado: “desde bebê, ele queria querer alguma coisa e não conseguia” (p. 20). Nem mesmo a convivência em um ambiente festivo durante tanto tempo foi suficiente para mudar os “desejos de desejos” (p. 19) herdados da mãe.

Apolo Onze só tinha esse nome porque era filho de uma linhagem de Apolos: seu pai chamava-se Apolo Dez, e era casado com Madrugada, que “sempre sofreu de insônia” (p. 19). Antes do nascimento de Apolo Onze, Madrugada teve sete filhas, nomeadas a partir das sete maravilhas do mundo: Ilha de Rodas, Pirâmides, Muralha da China, Artemísia, Diana, Alexandria e Babilônia.

A partir de seus conhecimentos metalinguísticos, o leitor pode levantar duas hipóteses com relação aos nomes dos protagonistas. Na primeira, que se reporta a um acontecimento histórico, o tu-interpretante¹⁵ pode associar o nome Apolo Onze à espaçonave “Apollo 11”, que fez a primeira viagem tripulada à Lua, em 1969. O norte-americano Neil Armstrong, um dos astronautas, foi o primeiro ser humano a tocar a superfície lunar. Assim, a sugestão está feita: Apolo Onze, provavelmente, será o primeiro homem a tocar a Lua (Lua). Na segunda hipótese, relacionada à mitologia, o tu-interpretante pode 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 e tarde (Sol/Apolo), e a noite (Lua/Luna). Julgando menos provável que o leitor possa formular a hipótese relacionada ao conhecimento mitológico, a própria autora fornece a informação, mas só depois de desafiar o leitor a buscá-la por conta própria: “[...] – Que menino estranho que tem nome de Deus Sol mas é da Lua que ele gosta – comentavam” (p. 119).

As personagens-título têm, respectivamente, doze e treze anos. A seleção da faixa etária é uma estratégia discursiva adotada por Adriana Falcão com a finalidade de aproximar-se do seu leitor por meio de uma “tendência de assumir uma ficção protagonizada por personagens em correspondência direta com as características emocionais e psicológicas de

¹⁵ Nomenclatura utilizada por Ieda de Oliveira (2003) para se referir ao leitor em seu estudo sobre o contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil. Durante a leitura, o leitor não pode deixar de considerar que ele consome uma história fictícia, o que faz supor que o conteúdo veiculado pela obra não pode ser verificado racionalmente. Logo, é preciso que o leitor aceite uma “regra” comum aos contratos dos gêneros ficcionais: o estabelecimento de 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.

seus destinatários” (COLOMER, 2003, p. 293), sugerindo o compartilhamento de suas vivências e de seus conflitos existenciais.

Aos dois núcleos da narrativa ligam-se outras personagens, as quais assumem a função de antagonistas. Leuconíquio, descendente da Baronesa de Luxor, nascera em um “castelo monumental, morou em muitas mansões, comeu faisões, usou fraque e cartola, esbanjou moedas de ouro, até que seu pai perdeu tudo na guerra [mundo dos negócios]” (p. 66). Depois disso, tornou-se “um inventor meio maluco que vendia suas invenções numa carroça velha e feia, que servia de loja, casa e escritório” (p. 65) em Desatino do Norte. Só não contava para os outros que, “até ir vender quinquilharias em sua carroça, viveu de vender rifa, bilhete de loteria, terreno que não existia, horóscopo inventado na hora, conselho que não prestava, promessa, corrente, aviso falso e informação errada” (p. 66). Pela primeira vez, Adriana Falcão cria uma personagem que destoa das demais apresentadas até então: um homem aproveitador e ganancioso. Não fosse seu arrependimento por ter sido o responsável pela separação de Doravante e Aventura e sua tentativa de consertar o erro, Leuconíquio poderia ser considerado o vilão da narrativa.

Outro antagonista – que, no entanto, também não é inteiramente mau – é Noctâmbulo, que “sofria de insônia e de amor pelas horas noturnas” (p. 23) e era dono do maior pedaço de terra de Desatino do Sul. Noctâmbulo remete à palavra “noctambulação”, ou seja, à “ação de andar ou passear à noite”. Era a única pessoa que não gostava da festa ininterrupta que havia em sua cidade.

As personagens até agora mencionadas ligam-se a cidades específicas: ou eram de Desatino do Norte, ou de Desatino do Sul. Contudo, há personagens oriundas do Vale da Perdição, localizado entre as duas cidades, tais como a dupla Imprevisto e Poracaso, empregados da única casa que lá existia e que se apaixonam pelas filhas de Seu Erudito, Odisseia e Divina Comédia. Seus nomes fazem referência a situações inesperadas, a acontecimentos incertos e imprevisíveis, a casualidades e eventualidades, da mesma forma que sugerem uma sucessão de fatos resultantes de causas independentes da vontade, ligados à sorte e ao destino. Não é à toa, pois, que eram subordinados a “milhões de velhas, uma para cada esquina desse mundo” (p. 310), que tinham o papel de jogar com o destino das pessoas, sendo as responsáveis pelos desencontros entre as personagens.

Os nomes das personagens de *Luna Clara & Apolo Onze* são simbólicos. O *nonsense* se instaura a partir de seus próprios nomes, e o absurdo é reforçado com a descrição de suas características e modos de agir, o que colabora para o estabelecimento do mágico. Mantendo o jogo de palavras e definições com os nomes das personagens, elas surgem com importância

similar, ou seja, nenhuma é inserida no texto por acidente, cada uma se revela e se torna um complemento para o desfecho da narrativa.

Ao utilizar referências mitológicas, históricas e literárias, e ao recorrer a verbetes do dicionário para a construção das personagens, Adriana Falcão faz uso do que já se produziu para a elaboração de um novo discurso, que não nega o anterior, mas o transforma, de maneira a criar uma nova forma de ver as palavras e as “coisas” que cercam os seres humanos. É passeando pelos arquivos da cultura que a autora constrói seu romance e inova a escrita contemporânea.

Outro aspecto que merece consideração diz respeito ao comportamento adotado pelas personagens. Um dos elementos mais característicos do texto ficcional infantojuvenil pautado pelo utilitarismo é a eleição de personagens modelares com o intuito de inculcar no leitor, por meio de um discurso afirmativo e de uma visão adulta, um exemplo de conduta a ser seguido. Para atingir tal fim, esses textos apelam, geralmente, para o bom comportamento das personagens.

É nesse sentido que, na produção “clássica” da literatura infantojuvenil, por exemplo, as figuras de fadas e bruxas parecem marcadas como evocações simbólicas do bem e do mal, respectivamente. Entretanto, hoje já não se apresentam fadas e bruxas na variação dicotômica estratificada de bem e mal, mas enunciam-se os elementos dialéticos a que essas imagens arquetípicas estão ligadas. Rompe-se com a previsibilidade, e o passado construtor e conservador dessas imagens é revisitado. Na década de 70 do século XX, por exemplo, autores como Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Fernanda Lopes de Almeida, Pedro Bandeira e Bartolomeu Campos de Queirós iniciam uma produção de histórias que reformulam os contos de fadas tradicionais, por meio de narrativas que mantêm a presença da fantasia e da simbologia e, ao mesmo tempo, introduzem uma carga metafórica da realidade política brasileira do momento.

Indo ao encontro dessa perspectiva, em *Luna Clara & Apolo Onze* as personagens, em nenhum momento, são identificadas como inteiramente boas ou más: apresentam qualidades, mas também possuem defeitos. Assim, o maniqueísmo é desfeito. No romance em questão, assumem ares de “bruxa” as velhas que residiam no Vale da Perdição, tanto pela descrição de suas fisionomias e pelo mistério que as cercava, quanto pelas atitudes que empregavam com Imprevisto e Poracaso. Contudo, ao final da história o leitor é surpreendido com a revelação das verdadeiras identidades das velhas, que, contrariando expectativas criadas anteriormente, mostram-se prestativas e solidárias:

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. (p. 323)

Assim, as velhas misteriosas agem positivamente ao contribuírem para o encontro dos protagonistas. Em outra situação, Apolo Onze – assim como o leitor – é surpreendido com o comentário da velha de azul, ao afirmar que ele colocara tudo a perder ao girar a roleta quando estava sozinho com Luna Clara: “Como é que alguém perde tempo girando uma roleta com uma garota bonita daquelas ao lado?” (p. 264). Ao final, as velhas até permitem que seus empregados deixem de servi-las, casem-se e sigam seus caminhos: “– Não se pode atrapalhar uma história de amor mesmo que seja um amor de atrapalhados” (p. 302).

Por outro lado, a simpática dupla Imprevisto e Poracaso foi responsável pelo proposital atraso da reconstrução da ponte que reuniria Aventura e Doravante. Por meio desses e de outros exemplos – como o arrependimento sincero do “vilão” Leuconíquio – Adriana Falcão chama a atenção do leitor para as contradições que habitam o ser humano, negando-lhe uma simples divisão em pólos maniqueístas.

Dessa maneira, valendo-nos da classificação proposta por Forster (1969), as personagens de *Luna Clara & Apolo Onze* são redondas, complexas, multidimensionais, já que apresentam várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, multifacetadas, esperançosas, muitas vezes confusas, sujeitas ao erro, mas também ao arrependimento, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, particulares do ser humano.

2.4 O narrador

Todo aquele que se propõe a analisar uma obra literária defronta-se com a necessidade de tomar conhecimento de quem narra as ações que se sucedem no enredo. O narrador é uma espécie de personagem criada pelo autor com a finalidade de transmitir os fatos. Logo, é um ser fictício e parte integrante do mundo imaginário, cuja visão não necessita coincidir com o ponto de vista de seu criador. A identificação do narrador na história é importante não apenas para o entendimento técnico da organização estrutural da obra, mas também para uma melhor compreensão da mesma.

Segundo Colomer, o mais comum em narrativas infantojuvenis “é achar uma voz que narra fatos passados, acontecimentos ocorridos antes de sua narração” (2003, p. 211). Trata-se

de uma voz narrativa ulterior, presente em *Luna Clara & Apolo Onze*. Adriana organiza o discurso por meio de 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 das personagens, seja dos espaços nos quais a ação se desenrola:

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, esperando. (p. 07, grifos nossos)

A obra apresenta um narrador em terceira pessoa caracterizado pela onipresença e pela onisciência, já que, além de estar presente em todos os lugares nos quais a narrativa se desenvolve, seu posicionamento evidencia que conhece os pormenores dos acontecimentos, tanto exterior quanto interiormente. A princípio, o gênero do narrador não é evidenciado. Não se trata, porém, de um narrador imparcial: tem-se um narrador onisciente intruso que se “intromete” frequentemente na narração a fim de comentá-la. Não só tece comentários à medida que apresenta os acontecimentos, fazendo ligações entre diferentes momentos do livro, transcrevendo os diálogos, descrevendo as personagens e suas reflexões, como também procura interagir com o leitor, com quem constantemente dialoga, haja vista que, conforme Reis & Lopes (2002), a narrativa sempre põe em jogo dois elementos: o narrador, produtor da enunciação, e o narratário, receptor da mensagem narrativa.

Em *Luna Clara & Apolo Onze*, o narrador abre espaço para possíveis questionamentos do narratário; essa “intromissão consentida” do narratário (representante do leitor real) no universo ficcional mantém viva a ideia de que a narrativa é produto das intenções e escolhas de um sujeito que a produz, e chama a atenção do leitor para os processos de constituição do narrado. É a ficção voltando-se sobre si mesma, revelando seus elementos constitutivos.

As manifestações do narrador são marcadas pela oralidade. Mediante o uso da segunda pessoa para se dirigir ao interlocutor ou aos interlocutores imaginados, ele cria a impressão de proximidade, como ocorre em “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” (p. 08, grifo nosso), ao mesmo tempo em que indica o comportamento de leitura esperado:

Pensa só num amanhã que vai ser igual a amanhã, que vai ser igual a amanhã, e depois de amanhã, e depois, e depois, e depois, tudo sempre igualzinho ao que foi hoje.

Pensou?

Ele também. (p. 119)

Dessa maneira, a conduta do narrador, que se comporta como um contador de histórias que orienta uma plateia de ouvintes – nesse caso, o leitor – expressa uma contínua preocupação com a recepção do relato. O narrador em terceira pessoa acompanha a vida das personagens, mas em momento algum procura conduzir a leitura, apresentando o ponto de vista de um adulto; pelo contrário, mostra-se emancipador, ou seja, não limita a interpretação do jovem leitor, mas lhe dá espaço para entender o texto como quiser, como seus conhecimentos e sentimentos permitirem. Há momentos em que o narrador, por meio da expressão “a gente”, coloca-se no mesmo nível do leitor:

Não é Equinócio que está ziguezagueando pelo mato, Aventura.

Nem Doravante.

Nem Luna Clara.

Mas mesmo se ela pudesse ouvir a gente, provavelmente não ouviria.

Como os apaixonados são surdos, cegos e loucos. (p. 255)

Os questionamentos e comentários propostos pelo narrador também atingem outras duas categorias distintas: ele mesmo e as personagens. De fato, há indagações que o narrador realiza e faz questão de responder na sequência do discurso, como se dialogasse consigo mesmo: “O que é que se pode fazer quando alguém implica com uma coisa e pronto? Ter pena dele, coitado” (p. 24).

Além de lançar perguntas e respondê-las em seguida, o narrador também se dirige às próprias personagens da narrativa, ora comentando suas ações, ora questionando suas atitudes, como se as estivesse acompanhando em tempo real, como quando Luna Clara sentiu a chuva pela primeira vez: “Está satisfeita, Luna Clara?” (p. 175). Em outra situação, no qual ela e Apolo Onze, sozinhos no Vale da Perdição, mostram-se tentados a entrar na casa em que viviam as duas velhas, é a indefinição do casal que se torna alvo de questionamento: “E aí, Luna Clara? E então, Apolo Onze? Vão continuar ou desistir?” (p. 190). No momento em que Aventura depara-se com a ponte ruída e se pergunta de que forma poderia alcançar o outro lado, o narrador é enfático: “Impossível, Aventura” (p. 79-80). Assim que Doravante descobre que a menina com a qual cruzara no meio do caminho era sua filha, o narrador faz graça: “Parabéns, Doravante! Que capacidade de dedução! Uma conclusão importantíssima para o desenrolar dessa história” (p. 230). O momento de maior aproximação, contudo, entre narrador e personagem, ocorre quando Luna Clara descobre que Apolo Onze estivera, há

poucos minutos, com Doravante, ao que o narrador tenta acalmá-la, como se acompanhasse, ao vivo, suas reações:

Calma.
 Espere um pouco.
 Respire fundo.
 Isso.
 Melhorou?
 Não.
 Respire de novo, Luna Clara.
 Melhorou agora?
 Ainda não.
 E Luna Clara quase teve o quinto colapso nervoso daquela sexta-feira. (p. 214-215)

Ao intercalar na história comentários sobre o modo de narrar, e ao dialogar com o leitor, consigo mesmo e com as personagens, o narrador instaura o estranhamento, e leva o leitor a se desviar do enredo da história principal e a incorporar os discursos metalinguístico e metanarrativo. Esse modo de narrar, que provoca a interrupção do fluxo narrativo, exige do leitor uma tomada de consciência constante sobre o que é enunciado.

Há momentos em que o narrador assegura a veracidade do que conta. Em outros, hesita no relato, deixando antever certa imprecisão. Por vezes, brinca com as próprias questões que propõe, para as quais reconhece que é incapaz de fornecer qualquer certeza, como ao retratar o momento em que Doravante decide entrar no que um dia fora sua cabana em Desatino do Norte, agora uma casa branca e azul pertencente à Aventura e suas irmãs:

Foi o seu coração.
 Ele resolveu entrar.
 E entrou.
 Isso é intuição?
 Coincidência?
 Amor?
 Paixão?
 Não sei não.
 É muito difícil essa pergunta. (p. 222)

Ao comentar os acontecimentos, o narrador freia a história e procura se colocar do ponto de vista dos leitores, a fim de apreciar de fora as ações e reações das personagens. Assim, quem narra é um *eu* que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem neutralidade. Os canais que utiliza são os mais variados e há predominância da observação direta: “Que sorte a dela [Luna Clara] ter encontrado aqueles dois homens encharcados” (p. 29). O leitor é colocado, assim, a certa distância do narrado, ao mesmo tempo menor – já que tem acesso até aos pensamentos das personagens – e maior, porque a presença do narrador realiza a mediação.

Há oportunidades em que o narrador deixa transparecer seus sentimentos, como ocorre em “o pai de Luna Clara andava por aí pelo mundo, com a chuva sempre chovendo na cabeça dele, desde que (por uma estranha coincidência do destino) ele se desencontrou do seu amor, olha só que coisa mais triste” (p. 09), ou, ainda, em “no começo do caminho, tudo ia bem, ai meu Deus que coisa boa” (p. 79). Trata-se, pois, de um narrador parcial, que, assim como o leitor, vibra com certos acontecimentos e/ou ações adotadas pelas personagens, de maneira a transparecer alta carga de subjetividade.

Merece atenção, também, a recorrência ao discurso indireto livre, o qual, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, é “um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz ‘dual’” (2002, p. 320). O narrador penetra no cérebro das personagens, cujas percepções, sentimentos e pensamentos são registrados da maneira como são produzidos, sem maior ordenação, o que indica a presença de um foco narrativo que também se pauta pela onisciência multisseletiva. Exemplos desse tipo de discurso são vistos por toda a narrativa e conferem fluência à linguagem. Muitas vezes, mesclam-se os pensamentos íntimos, os medos e as sensações das personagens aos comentários do narrador, de maneira que não há como identificar onde inicia e onde termina a voz dessas personagens ou a voz do narrador, como ocorre na passagem seguinte, na qual Luna Clara questiona-se a respeito de como abordar os dois desconhecidos que vinham em sua direção:

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? (p. 14)

Logo, o narrador tem acesso à vida interior e exterior das personagens. No fragmento em questão, assume um ponto de vista que é quase exclusivamente o de Luna Clara, a protagonista. Por meio da utilização recorrente do discurso indireto livre, a focalização cola-se ao modo de ver e pensar da garota, não deixando, muitas vezes, que o leitor saiba quem vê, fala ou pensa: se o narrador fora da história ou a própria Luna Clara. A opção por essa modalidade de narração busca um efeito de intensa dramaticidade e cria condições para a forte identificação do leitor com Luna Clara, na medida em que possibilita o acesso, com um distanciamento mínimo, às emoções da adolescente em conflito.

O ponto de vista colado à personagem contamina a própria linguagem do narrador, que em muito se assemelha à da personagem. Dessa forma, o narrador intercala suas impressões dos acontecimentos com a narração dos pensamentos das personagens, acompanhando o fluxo de consciência das mesmas, como quando Apolo Onze manifesta-se sobre o fato de Doravante ter invadido sua festa:

Eram dez e pouco da manhã.
Que sexta-feira esquisita.
Um vento e uma chuva juntos, e um ladrão ainda por cima?
Não podia ser.
Em Desatino do Sul não existiam nem tempestades nem ladrões.
Quem era aquele que pulou o muro então?
Como é que alguém entra na casa dos outros chovendo tudo, estragando a festa, sem nem pedir licença?
E o ladrão foi logo se desculando:
– Desculpeoestragoaculpaéminha. (p. 49)

A técnica do fluxo da consciência, nesse caso, permite ao narrador articular a linguagem por meio das formas de pensamento de Apolo Onze. Logo, a obra de Adriana Falcão apresenta uma multiplicidade de vozes narrativas e, constantemente, alterna as focalizações por intermédio de estratégias narrativas variadas, como a apresentação do fluxo de consciência das personagens.

Yunes & Pondé (1988) ressaltam o quanto é importante o caráter emancipatório de uma obra e afirmam que, para ter essa qualidade, ela precisa conter múltiplos pontos de vista, de maneira a assegurar ao leitor a sua opção e liberdade em relação ao texto. É o leitor quem deve realizar o seu julgamento de valor, e não o narrador. O narrador de *Luna Clara & Apolo Onze* parece compreender e validar a proposta literária que se fortalece desde a década de 1970, que consiste em não submeter o leitor a padrões estabelecidos, mas libertá-lo de todo tipo de opressão e preconceito. Daí a importância de várias identidades apresentadas nas obras literárias, por meio da representação de diferentes personagens.

Toda obra literária pressupõe uma co-participação do leitor, o qual, conforme Khedé (1986), precisa preencher os vazios presentes no texto. Para tanto, é necessário que os escritores de obras infantojuvenis busquem a comunicação com o leitor por meio de sua identificação com as personagens. Para não se submeter a imposições didáticas, o poder da voz do narrador deve ser relativizado.

Magalhães & Zilberman (1982) também ressaltam que o narrador pode alcançar efeitos artísticos bastante complexos. É interessante que o leitor tenha assegurado o seu lugar na composição literária, que está repleta de lacunas. É da habilidade do narrador que nascem simultaneamente uma obra organizada e uma criação aberta à operação de leitura e ao

deciframento, o que fica claro em *Luna Clara & Apolo Onze*; ou, pelo contrário, ele – o narrador – pode ter uma posição mais arbitrária, manipulando as emoções do leitor e transmitindo normas do mundo adulto, procedimento comum quando a literatura infantojuvenil se aproxima de intenções pedagógicas.

2.5 A ambientação

No processo de referenciação interna da narrativa, tendo em vista a necessidade de situar a história no tempo e no espaço, o narrador, mais uma vez, é peça fundamental, pois cabe a ele definir ou indefinir esses dois elementos. O modo como esses dois mecanismos são estruturados contribui para a dinâmica das ações, bem como para os efeitos de sentidos impressos à trama.

2.5.1 O tempo

Colomer (2003), ao analisar a narrativa infantil e juvenil atual, verifica o aumento do que denomina de “complexidade narrativa”, que afasta o discurso de uma estrutura simples e de um desenvolvimento cronológico linear. Outra alteração relacionada à norma tradicional operada pela ficção infantojuvenil contemporânea diz respeito à configuração de uma narrativa descontínua, que “evita a ordem casual” (COLOMER, 2003, p. 110), o que demanda que o leitor tome parte no texto e atue como elemento organizador.

Sabe-se que o enredo não-linear desenvolve-se descontinuamente: apresenta saltos, antecipações, anacronismos, retrospectivas, cortes e rupturas do tempo e do espaço em que ocorrem as ações. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, os capítulos não seguem uma sequência lógica e linear, já que o tempo da narrativa se constrói de forma desordenada e fragmentária. O tempo cronológico mistura-se ao psicológico, e o espaço exterior se mistura aos espaços interiores, tais como a memória e a imaginação das personagens. O tempo dos acontecimentos é entrecortado por retornos ao passado, ou seja, tem-se uma história elaborada de modo encadeado, de forma que uma lembrança puxa a outra, que lembra de mais outra e assim por diante. Assim, a sequência narrativa é construída por retrospecto (*flashback*).

No primeiro capítulo da obra, há a interrupção da sequência cronológica da narrativa por meio da interpolação de eventos ocorridos anteriormente, por intermédio dos quais o narrador resgata pensamentos, imagens, lembranças, recordações e sensações do passado. No momento em que o narrador dirige-se diretamente ao leitor questionando o porquê da surpresa

de Luna Clara ao visualizar dois homens encharcados, ele mesmo afirma que “é melhor deixar tudo explicado” (p. 08). A partir daí, volta no tempo e passa a narrar, no segundo capítulo, a última vez que chovera em Desatino do Norte. O terceiro capítulo, por sua vez, dá continuidade ao primeiro, e narra Luna Clara correndo pela estrada, em busca da chuva. O parágrafo final do capítulo, “foi por ali, um pouquinho mais adiante, que seu pai 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” (p. 30), dá margem para que no próximo capítulo ocorra novo *flashback*, com a narração dos acontecimentos ocorridos treze anos antes, em Desatino do Sul.

Cabe salientar que *Luna Clara & Apolo Onze* não resulta propriamente da junção de capítulos, mas da “montagem de cenas”, as quais, em um ir e vir constante, desafiam o leitor a editar a história linearmente. Para administrar a não linearidade textual, Adriana Falcão 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 usar o signo icônico, apresentando um novo mapa da situação das personagens à medida que a trama se desenvolve. A segunda é utilizar o título de cada “cena” (capítulo) como norte, a fim de guiar o leitor na compreensão da sequência dos acontecimentos. Como ilustração, vejam-se os seguintes títulos: “Volta para Aventura e a família naquela noite alegre e triste” (p. 109), “Corta para Leuconíquio, alguns quilômetros atrás” (p. 135), “Corta para Doravante pelo mundo, mais na frente” (p. 139), “Volta para Leuconíquio e Pilhério, atrás um pouco” (p. 145), “Daí para frente” (p. 151), por meio dos quais se observa o emprego do léxico próprio de uma linguagem cinematográfica e televisiva (“volta”, “corta”, “daí para frente”), aproveitamento da experiência de Adriana Falcão nessas áreas. Contudo, não é apenas nos títulos dos capítulos que a autora revela sua familiaridade com a manipulação de diferentes linguagens. O procedimento também é utilizado na descrição de determinados acontecimentos, como quando Aventura e Doravante se encontram e, logo depois, beijam-se:

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.*) (p. 280, grifos nossos)

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

Nesse contexto, são significativos não apenas os avanços e recuos temporais, mas também as mudanças que ocorrem no tipo de discurso que se apresenta ao leitor. Alternam-se diferentes gêneros textuais, em um efeito geral que remete à colagem, a unidades que se relacionam mais por justaposição do que por subordinação, implodindo a linearidade narrativa. Com isso, produz-se considerável efeito de estranhamento, causado pela descontinuidade do discurso. Os elos entre os capítulos têm de ser estabelecidos pelo leitor, que, com base na interpretação do conteúdo simbólico das histórias paralelas, deve inferir sentidos e estabelecer relações possíveis entre essas unidades e o todo da narrativa. É nesse sentido que Todorov (1973), ao classificar as formas complexas do relato literário, cita a alternância, que consiste em relatar, de maneira simultânea, diferentes histórias, interrompendo alternadamente uma e outra, até retomá-las na interrupção seguinte.

Outro aspecto visível no romance são os anacronismos, que correspondem à “discordância essencial entre o momento em que os fatos se produzem e o momento em que são narrados” (COLOMER, 2003, p. 213), responsáveis por uma reconstrução fragmentada da história, que obriga a um certo movimento de antecipação e retrocesso. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, faz-se necessário retroceder para explicar cenas transcorridas em um tempo simultâneo ao que se acaba de contar, ao mesmo tempo em que é preciso se explicar os antecedentes de determinados acontecimentos ou a origem de novas personagens.

À medida que Doravante avança sua volta ao mundo em busca de Aventura, o narrador tece considerações sobre a passagem do tempo: “Dez anos depois, eles já tinham procurado cinco sextos da Terra, sabe lá o que é isso?” (p. 143); “Doze anos, oito meses e quinze dias é o tempo que se leva para dar a volta ao mundo procurando uma pessoa” (p. 147). No que diz respeito ao tempo em que é inserida a ação, este pode ser reconhecido como a época contemporânea, não havendo, entretanto, dados que permitam circunstanciar a ação de forma precisa.

Em *Luna Clara & Apolo Onze*, portanto, Adriana Falcão rompe com a expectativa de leitura linear da narrativa tradicional proposta ao leitor infantojuvenil, acostumado a ler textos com um enredo sequencial e progressivo, de quem agora se exige que acompanhe o discurso dialogado do narrador com o leitor e compreenda as incursões humorísticas e as frequentes colocações irônicas no discurso. A narrativa repleta de *flashback* não oferece obstáculos ao leitor, ao contrário, instiga-o a montar o quebra-cabeça proposto, ludicamente, pela autora.

2.5.2 O espaço

O espaço, uma das mais importantes categorias da narrativa, define, conforme Reuter, a “*fixação realista ou não realista*” da narrativa, por “indicações precisas correspondentes ao nosso universo, sustentadas, se possível, pelas descrições detalhadas e pelos elementos típicos, tudo isso remetendo a um saber cultural assinalável fora do romance (na realidade, nos guias, nos mapas)” (2007, p. 52, grifos do autor). Para Carlos Reis (2003), são válidas todas as modalidades de espaços ficcionais, sejam eles físicos, sociais, psicológicos e/ou textuais.

Em *Luna Clara & Apolo Onze*, da mesma maneira que o tempo, o espaço se constrói de forma desordenada e fragmentária. Por meio de encontros e desencontros entre as personagens, a autora cria um rico jogo temporal/espacial, intercalando histórias passadas e presentes, as quais ocorrem em três universos imaginários distintos.

No momento da leitura, o leitor se propõe a crer em qualquer coisa, desde que o narrador tenha o domínio das técnicas responsáveis pelo convencimento. Por isso, uma narrativa que não seria possível na realidade concreta pode ser verossímil na realidade literária, com a condição de que tenha força para ser interpretada como se real fosse. O mesmo conceito está na essência do pensamento de Erich Auerbach: o escritor “não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isto lhe basta” (1971, p. 10).

A criação de espaços imaginários permite desenhar tramas que perderiam a força dramática caso ocorressem em um espaço real. O leitor de *Luna Clara & Apolo Onze*, além de imaginar personagens, idealiza cidades que, embora tenham características de uma cidade real, possuem estatutos próprios que as afastam do plano da realidade. Em cidades imaginárias ocorrem fatos que não são verossímeis em uma cidade real. Os espaços imaginários estão para a Literatura como os espaços reais estão para a História. Nas palavras de Milan Kundera, há certas coisas “que só o romance pode dizer” (2006, p. 65), assim como há certas coisas que só em uma cidade imaginária podem acontecer.

Estrategicamente, Adriana Falcão nomeia os dois polos do universo ficcional de “Desatino do Norte” e “Desatino do Sul”, cada qual localizado em uma ponta da Terra. Cria, assim, um mundo desvairado, haja vista a própria significação da palavra “desatino” (“contrassenso, disparate, absurdo, desacerto, insensatez, maluquice”). De fato, é por intermédio das cidades que a autora inclui em sua narrativa o elemento mágico. Enquanto em

Desatino do Norte “não existiam lagos, rios, mares, poças, nada molhado” (p. 08), Desatino do Sul “parou para a festa que começou no dia em que Apolo Onze nasceu e depois não parou mais. [...] Lá não se perdia tempo com outra coisa que não fosse festa. Uma festa que não acabava nunca” (p. 20). Trata-se, assim, de espaços oníricos, surreais, não localizáveis no mundo real.

No meio do mundo, entre as duas cidades, estava localizado o Vale da Perdição. O verbete “perdição”, além de indicar o “ato ou efeito de perder(-se)”, também diz respeito a situações “de desgraça, de ruína, de fracasso”. Não é à toa, pois, que “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” (p. 29). De fato, foi ali que Doravante perdeu a sorte, Aventura perdeu a confiança no destino, Seu Erudito perdeu todas as histórias que tinha colecionado na vida, e Odisseia e Divina Comédia perderam a esperança. Da mesma maneira, a atração exercida pelo local sobre as pessoas – haja vista a curiosidade de Luna Clara e Apolo Onze, que não resistiram e acabaram entrando na casa das velhas – também vai ao encontro do outro significado que o verbete “perdição” assume: “qualquer coisa que fascina de modo irresistível; tentação”.

Assim como os nomes das personagens são sugestivos de suas características e comportamentos, a nomenclatura dos espaços justifica-se a partir das ações que neles ocorrem. Nesse sentido, é possível perceber o requintado trabalho de linguagem desenvolvido por Adriana Falcão a fim de construir um mundo ficcional que espelha e aponta para uma realidade exterior ao texto, mas que, ao mesmo tempo, impõe-se pela sua existência. Entre as ilustrações do livro têm-se mapas – cinco, ao total – por meio dos quais as cidades ficcionais são apresentadas ao leitor, de maneira a permitir que ele se situe no decorrer da história.

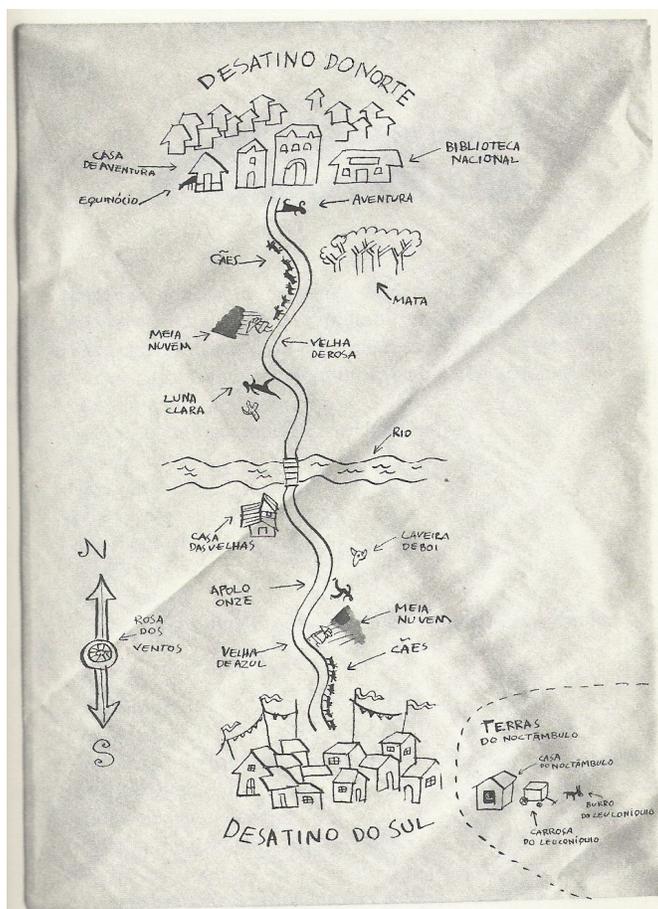


Figura 1 – O espaço em *Luna Clara & Apolo Onze*: mapa das cidades de Desatino do Norte e Desatino do Sul

Os mapas são apresentados como explicadores da própria narrativa, e servem para que o leitor se localize na história. Cada um deles representa os movimentos das personagens e as evoluções do desenrolar da história. São, nesse sentido, vitais à obra, pois fornecem a concretude dos planos imaginários.

Contudo, mesmo que os espaços imaginários criados por Adriana Falcão pertençam ao universo da ficção, os elementos que os cercam fazem parte do mundo real compartilhado pelo leitor da narrativa. Por exemplo: Madrugada, em sua quinta gravidez, desejou conchas do mar, o que levou Apolo Dez a “encomendar não sei quantas, todas vindas do Mar Vermelho, que mais tarde viraram enfeites do quarto da menina” (p. 19). Ao mesmo tempo, “[...] algumas pessoas em Desatino do Sul passaram anos acreditando que ali era o Deserto do Saara, por causa do clima sempre seco, enquanto outras juravam que estavam no Paraíso, haja vista a felicidade em exagero” (p. 22). Em outra situação, quando Luna Clara e Apolo Onze se aproximaram do tabuleiro existente na casa das velhas, visualizaram “a Torre Eiffel, o Rio São Francisco, Petrolina, Juazeiro, Itabira, o Pantanal, o Maracaná, o Viaduto do Chá, a

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 nuvem 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”. (p. 246-247)

Lagoa da Conceição, Santa Maria, e todos os lugares que existem, por menorzinhos que fossem” (p. 205). Ou seja: os três espaços que monopolizam as ações da trama fazem parte do universo da ficção, mas os elementos que os circundam correspondem às referências geográficas dos leitores e podem ser encontrados em qualquer mapa-múndi.

Além disso, o espaço tem caráter pragmático na narrativa, à medida que provoca, acelera ou altera a ação das personagens. Luna Clara sai em busca do pai caminhando em direção ao Sul e Apolo Onze inicia sua viagem para o Norte. Logicamente essas personagens se esbarram, o que dá novo impulso à trama: no meio do mundo, descobrem que as velhas é que controlavam a história e, por isso, eram as responsáveis pelos inúmeros desencontros entre as personagens. Assim, Adriana Falcão não escolhe o caminho de um realismo mimético que almeja “copiar” o mundo. Ao contrário, ela busca nas características da linguagem, elemento significativo capaz de dar forma ao real, as características do mundo inventado e retratado.

2.6 A linguagem

A análise das personagens, do foco narrativo, do tempo e do espaço evidencia que, do ponto de vista da linguagem, predomina em *Luna Clara & Apolo Onze* o registro coloquial. A informalidade presente no texto instaura um espaço de interação de subjetividades entre autor e leitor que escapa ao imediatismo e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana. A autora promove a fusão das linguagens simbólica e realista. Realista, porque reproduz algumas experiências passíveis de serem vividas. Simbólica, pois há um cuidado com a utilização da função poética dos signos.

É evidente o trabalho linguístico com o modo de representar cada personagem. Um em especial é Doravante, que se expressa rapidamente: as palavras saem de sua boca em um único fôlego, como forma de representar a pressa que sentia, por isso são transcritas todas juntas, sem espaçamento:

Talvez fosse melhor dar a volta e correr pelo outro lado, em direção ao Sul, para esbarrar com a família de frente.
 “Ounão.”
 “Queconfusão.”
 “Oqueéqueeu faço?”
 “MeajudeminhaNossaSenhoradoContínuoPraCáouVouPraLá?”
 “Contínuopraca?”
 “Voupralá?”
 “Sigooudouavolta?” (p. 129)

Adriana Falcão elabora situações comunicativas interlocutivas, presenciais e orais, peculiares ao dia-a-dia do leitor. A criação de uma personagem que fala “tudojuntodeumavez”, como Doravante, além de causar um efeito cômico, demanda atenção do leitor no sentido de decifrar o que ele diz. O narrador, aliás, ao retratar a primeira conversa da personagem com Apolo Onze, brinca com possíveis dificuldades do leitor durante a leitura das falas do pai de Luna Clara:

– Desculpeoestragoaculpaéminha.
[...]
Apolo Onze precisava decifrar a frase:
Des culpeoes tra goacul paémi nha? Não fazia nenhum sentido. Descul peo
estra goac ulp aém inha? Pior ainda. De sc ul pe oe st ra go ac ul pa ém in ha? Nada.
Desculpeo estra goacul paéminha? Espera. Desculpe o estrago a culpa é minha! (p.
49)

Outras personagens cujas falas contribuem para a comicidade da narrativa são as das sete irmãs de Apolo Onze. Não bastassem seus inusitados nomes, a forma por meio da qual se comunicam também causa estranhamento: manifestam suas ideias em conjunto, de forma que cada uma é responsável pela emissão de um pedaço da frase. Só ao final tem-se uma ideia completa:

Um membro da família que resolve problemas até dá um certo orgulho na gente. Tanto é que Babilônia passou a se gabar de Apolo Onze ter virado herói nacional da cidade.
As outras sete irmãs corrigiram a mais nova.
– Herói
– Nacional
– Não é
– De cidade
– É de país
– Sua ignorante! (p. 54)

Ao utilizar figuras de linguagem, tais como metáforas, a autora também aproveita o sentido poético e a sonoridade da linguagem. A poesia surge, no texto em prosa, por meio da exploração dos variados significados das palavras e das inúmeras sensações que elas despertam no leitor:

Gelado. Frio. Menos frio. Está esquentando. (Apesar da chuva.)
Ela sentia que ele estava ali por perto.
[...]
Quando Aventura já estava chegando na esquina, quente, muito quente, quentíssimo, pegou fogo, teve que sentar na calçada para o bebê nascer. (p. 99)

À semelhança da construção da poesia, percebe-se que a autora opta por organizar os parágrafos em frases curtas, empregadas umas abaixo das outras:

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. (p. 08)

É como se o leitor pudesse sentir, por meio da extensão e da disposição das frases, a aproximação dos dois homens. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, portanto, Adriana Falcão faz uso de múltiplos e inusitados usos da língua, em um exercício permanente de criatividade, por meio dos quais se originam diálogos e situações que se caracterizam pelo *nonsense*, pelo inusitado, pelo quase absurdo. A autora elabora um outro significado para expressões cotidianas, encadeia as palavras e estabelece uma ruptura em relação às normas tradicionais, por meio de “jogos com as palavras”, possíveis graças à adoção de determinados procedimentos linguísticos.

2.6.1 A oralidade

O valor estético de uma obra se revela à medida que o escritor usa os subterfúgios que há a seu dispor dentro do sistema para dar conta de expressar a afetividade e a subjetividade que não cabem nos moldes rígidos da norma gramatical. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, o discurso literário, construído sobre a oralidade, apresenta vários recursos dessa modalidade transpostos para a escrita, como comprovam as expressões em itálico do rol abaixo:

- Avaliações introduzidas por marcadores conversacionais:
 - “*Pois veja* que casualidade” (p. 132).
- Marcadores que têm a função de conduzir e orientar as atividades do locutor:
 - “Coitado de Doravante. 1. Perdeu a sorte; 2. Perdeu sua mulher, Aventura; 3. Perdeu a chance de conhecer a filha (que nem sequer sabia que um dia teria); 4. Perdeu o Sol ainda por cima” (p. 09).
- O verbo “ter” no lugar do verbo “haver”:
 - “Mas *teve* também outro motivo” (p. 41).
 - “No dia em que eles se conheceram, o inventor estava contentíssimo porque *tinha* arranjado um novo parceiro nos negócios, alguém de uma cultura geral impressionante” (p. 65).

- Indeterminação semântica de certas expressões cristalizadas:
 - “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*” (p. 40).
- Pronome usado como intensificador:
 - “Mas o coração de Aventura estava *todo* alvoroçado” (p. 43).
- Comparações de caráter simples, afetivo, espontâneo:
 - “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” (p. 63).
- Presença constante do expletivo “é que”:
 - “O que *é que* se pode fazer quando alguém implica com uma coisa e pronto?” (p. 24).
 - “Como *é que* se faz declarações de amor quando se é meio sem jeito para essas coisas?” (p. 91).
- Pronome reto no lugar da forma oblíqua:
 - “Tirou *ela* para dançar [...]” (p. 59).
 - “Numa velocidade de duas horas de cavalo por uma de carroça, logo alcanço seu marido e trago *ele* de volta” (p. 102).
- Adjetivos acompanhados de prefixo ou sufixo com valor hiperbólico:
 - “O pai ficava *aliviadíssimo*” (p. 36).
 - “Fugiram *assustadíssimos*” (p. 46).
 - “E o pessoal da festa achou aquilo *estranhíssimo*” (p. 52).
 - “A velha só exigia exigências *difícilimas*” (p. 59).
 - “Quando Pilhério não voltou de Desatino do Norte no dia seguinte, Odisseia ficou *preocupadíssima*” (p. 87).
- Criações de palavras dentro da língua falada coloquial:
 - “[...] nunca teria descoberto que Imprevisto e Poracaso eram os autores da proeza, ou melhor, os *desautores* da ponte” (p. 89).
 - “*Desdesejou. Desquis*” (p. 165).
- Expressões informais; gírias:

- “O pai, a mãe e as irmãs gritaram bem alto: é um menino! *Benza Deus*” (p. 19).
- “Deixou de ser o *dono do pedaço* e passou a ser ‘o vizinho’ somente” (p. 23).
- “*Graças a Deus* ela nunca *deu as caras*” (p. 88).
- “Ainda alimentava a esperança de que Pihério estivesse namorando por *aquelas bandas e desse as caras* noite dessas” (p. 113).
- “Graças a uma feliz coincidência, daquela vez os três não *viraram pó* por uma questão de segundos” (p. 155).

A autora deixa-se influenciar pela língua oral e/ou apropria-se (intencional ou intuitivamente) da riqueza de seus recursos, especificamente, do emprego da repetição, explorando suas várias formas e suas multifunções, de maneira a contribuir para a sedução do leitor: “Ela [Luna Clara] estava lá, sentada na beira da estrada como ficava todos os dias, *esperando, esperando, esperando, esperando, esperando, esperando*” (p. 07, grifos nossos); “*outro* pingo. E *outro*. E *outros*. Muitos deles. Pingos incontáveis” (p. 174-175, grifos nossos).

Nos fragmentos “e lá de fora deu para ouvir o seu soluço de velha soluçando” (164) e “Luna Clara também presenciou o nascimento do dia. Não conseguiu dormir tentando convencer os pensamentos a pararem de pensar, mas eles estavam desvairados e foi inútil” (p. 301), há vocábulos que aparecem repetidos e que pertencem a classes gramaticais diferentes, com a função de enfatizar as noções de “soluço” e “pensamentos”. Ao efetuar a repetição por intermédio da verbalização dos respectivos nomes (“soluçando” e “pensar”), a escritora simula um procedimento comum em uma narrativa oral.

A repetição, pois, é uma marca da oralidade em *Luna Clara & Apolo Onze*, funcionando na escrita literária – assim como no texto de língua falada – como uma estratégia de formulação textual. Constitui-se em um importante mecanismo que torna o texto mais coeso, acessível e coerente, e em um recurso semântico-estilístico de considerável poder de persuasão, em se tratando de um público-leitor de literatura infantojuvenil.

Cabe, ainda, observar que a autora utiliza frases sintéticas, comuns na linguagem falada, que facilitam a entonação conversacional, carregam o texto escrito de certa musicalidade poética, conferem à narrativa um ritmo espontâneo e servem como canal para expressão emotiva. No fragmento abaixo, por exemplo, as frases curtas têm o intuito de exagerar, ampliar as dimensões do narrado, intensificar as ações das personagens:

Apolo Dez queria que a festa de Apolo Onze não acabasse nunca.
 Por isso trabalhava tanto.
 E ganhava dinheiro.
 E guardava.
 E trabalhava mais ainda.
 E ainda mais.
 Muito mais.
 Mas muito mesmo.
 Pois Apolo Onze não nasceu naquele ano, nem no outro, e nem no próximo.
 Ele só nasceu sete meninas depois, quando Apolo Dez já tinha guardado
 quase uma fortuna, mais de oito anos de dinheiro. (p. 18)

Constituído de períodos breves, de estrutura sintática simples, ou de orações justapostas, com poucos conectivos, o trecho em questão se aproxima de um discurso oral, coloquial, colado à situação do protagonista ou de seus leitores. A alternância de períodos curtos favorece o ritmo do conjunto.

Em “[Noctâmbulo] 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 (p. 23)”, a oralidade também é altamente marcada. Adriana Falcão emprega, mais uma vez, frases justapostas. Nas orações com o verbo “fazer”, ao recorrer ao princípio da listagem, comum no texto falado, a autora imprime certo ritmo à escrita literária. É preciso deixar claro que a oralidade na escrita literária não deve ser pensada como transcrição fidedigna da fala. Trata-se de um artifício de linguagem elaborado pelo escritor, que esmera a situação discursiva da ficção, tentando aproximá-la de um determinado contexto linguístico-interacional.

Chama atenção, também, a frequência com que o narrador coloca em foco a linguagem, a qual é utilizada como tema e conteúdo daquilo que é escrito, prestando-se a descrever e explicar aspectos do próprio idioma. Aqui, cabe lembrar a tipologia apresentada por Nelly Novaes Coelho, em estudo que tem uma primeira edição em 1981, no qual a autora destaca, entre as tendências da literatura infantil e juvenil contemporânea, uma “linha experimentalista”, rebatizada com o nome de “linha de jogos linguísticos”, caracterizada por uma brincadeira entre as palavras e as ideias, que leva o leitor a interagir com a história. Segundo a autora, fazem parte da construção desses jogos recursos de linguagem como os da “*metalinguagem* (a história sobre a própria história, a narrativa que fala de sua construção) e de *intertextualidade* (a assimilação de um texto antigo por um novo texto)” (COELHO, 2000, p. 162, grifos da autora).

De fato, o espessamento que a literatura infantojuvenil experimentou como discurso literário nos últimos anos possibilitou que passasse a se autoreferenciar, quer incluindo

procedimentos metalinguísticos, quer recorrendo à intertextualidade: “Analisadas superficialmente, metalinguagem e intertextualidade parecem aproximar a literatura infantil contemporânea de obras não-infantis, que encontram na metalinguagem a manifestação de sua modernidade” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 45).

2.6.2 A metalinguagem

Em *Luna Clara & Apolo Onze*, a metalinguagem é utilizada em dois níveis: nos casos em que a linguagem aborda a própria linguagem, voltando-se para si mesma (gramaticalmente falando, quando o código explica o próprio código), ou quando o narrador discute o seu modo de narrar, questionando os procedimentos utilizados na construção do texto. Ilustrativos da primeira situação são os capítulos figurados por Pilhério, o papagaio muito culto de Seu Erudito, que se vangloria por saber o dicionário de cor e ser perito em regras de acentuação:

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

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

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

Em outras situações, o papagaio faz questão de discorrer sobre o significado das palavras, como se fosse uma espécie de “dicionário ambulante”: “– Você tem um olhar de vaga-lumes e um lindo chapéu: ‘peça com copa e abas destinada a cobrir a parte superior do corpo’” (p. 298). Há momentos em que, após descrever algumas sensações e sentimentos das personagens, o narrador os resume por meio de um verbete, substituindo a função do dicionário:

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. (p. 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. (p. 139)

Apolo Onze já sabia o que queria.
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. (p. 190)

No decorrer da narrativa, o verbo “querer” é, constantemente, alvo de reflexão, servindo para que a autora aluda à organização sintática da língua portuguesa:

Doravante queria fazer alguma coisa, mas sabia que não se pode mandar no verbo querer. Que não existe verbo auxiliar que ajude alguém a querer o que não quer.

Querer é muito pessoal.

Impetuoso.

Inconsequente.

Inconveniente, até, às vezes, quando sai desembestado querendo o que vê pela frente.

Tão raro, por outro lado, se é um querer de verdade.

Imprevisível.

Dia quer, dia não quer.

É um verbo de Lua.

O melhor jeito de ajudar Apolo Onze seria deixar ele lá, na sua, para eleger seu querer mais à vontade. Um dia, com certeza, ele havia de conjugar “eu quero”, no presente do indicativo, de preferência com um ótimo objeto direto. (p. 166)

Se no fragmento acima a transitividade do verbo “querer” é objeto de análise, na passagem seguinte são outras as classes gramaticais alvos de comentário:

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)

Como se pode perceber, Adriana Falcão inclui, em seu discurso, várias alusões à nomenclatura inerente à gramática de língua portuguesa: “Ainda faltava encontrar a causa, o autor, o agente da ação, o causador da intempérie, o sujeito indeterminado da frase ‘está chovendo’, que, naquele caso, era Doravante” (p. 175). Além disso, a autora brinca com a arbitrariedade do signo linguístico:

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. (p. 88)

O segundo nível em que a metalinguagem é utilizada corresponde aos momentos em que o narrador discute seu modo de narrar, questionando os procedimentos utilizados na construção do texto: “Vai logo, Doravante! Ninguém aguenta mais essa história” (p. 191). Quando o terceiro capítulo antecipa o fato de Seu Erudito querer nomear a neta com nome de livro, o narrador realiza uma interrupção: “Mas isso já foi depois. Vamos com calma” (p. 34).

Ao tentar achar uma expressão capaz de traduzir a alegria que Luna Clara e Doravante sentiram quando se encontrarem pela primeira vez, o narrador desiste e apressa a narrativa: “[...] todos se encontram preocupados demais com Aventura, para ficar perdendo tempo aqui, tentando explicar o que não dá para se explicar com uma palavra só. Ela não merece esperar mais. Vamos direto ao assunto” (p. 272-273). No momento em que, ao final da história, a Lua desaparece, fazendo com que Luna Clara e Apolo Onze percam o ponto de referência para seu encontro, o narrador questiona: “Mais um desencontro na história? Logo agora que estava bem no finalzinho?” (p. 320).

Dessa maneira, o texto de Adriana Falcão propicia o apuro do gosto estético, pois ela constrói a trama na efervescência do amálgama da linguagem, materializada em um primoroso trabalho de metalinguagem.

2.6.3 A intertextualidade

Embora os formalistas russos (especialmente Tynianov e Chklovsky) tenham tido certa preocupação com conceitos atinentes à noção contemporânea de intertextualidade, é Bakhtin quem se apresenta como o primeiro teórico a elaborar a questão em pauta. Em 1928, o teórico russo publicou um estudo intitulado *Problemas da poética de Dostoiévski*, no qual esboça o que ficou conhecida, mais adiante, como a teoria da intertextualidade, segundo a qual o texto literário não tem um sentido fixo, à medida que configura um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas.

Assim, rompendo com o hermetismo de seus predecessores, Bakhtin (1981) apresenta um conceito abrangente de “texto”, como sendo o que diz respeito a toda produção cultural com base na linguagem. Ao mesmo tempo, por meio da definição de “diálogo”, rompe com velhas tradições literárias para, enfim, compreender o texto em sua interação não apenas com discursos prévios, mas também com os receptores do mencionado discurso. Nesse sentido, o processo de leitura não deve ser concebido desvinculado da noção de intertexto, já que o princípio dialógico permeia a linguagem e confere sentido ao discurso, elaborado a partir de uma multiplicidade de outros textos, imbricados por meio de imitações, paródias, citações, plágios, traduções, reminiscências, pastiches, alusões, críticas, paráfrases, entre outros.

É nesse contexto que Júlia Kristeva, ao ampliar as concepções bakhtinianas, chega à noção de intertextualidade, termo que cunhou para designar o processo de produção do texto literário: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de

intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (1974, p. 64, grifo da autora). Assim, ao analisar o conceito de dialogismo na obra de Bakhtin, Kristeva percebeu a peculiaridade de uma força dinâmica atuando no texto literário, reconhecendo-o como lugar de “diálogo, troca e interpenetração de uns textos noutros textos” (REIS, 2003, p. 186). Cabe ao leitor, a partir de sua cultura e memória, identificar o conteúdo intertextual, conforme atesta Laurent Jenny:

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. (JENNY, 1979, p. 21)

Nesse sentido, todo texto é composto por sedimentações autorais diversas, que compõem sua polifonia, sua pluralidade, e possui uma predisposição à intertextualidade, implícita ou explícita. São as circunstâncias da experiência individual do intérprete as ferramentas que possibilitam um processo de leitura atento a perceber o trânsito entre obras literárias com fins a reconhecer as potencialidades da confluência nas malhas da criação. Determinadas obras, apesar de explorarem a intertextualidade, fazem-no de forma velada, ou, ainda, não intencional.

Se Clarice Lispector, em 1967, na obra *O mistério do coelho pensante*, encarrega-se de inaugurar na literatura infantojuvenil o ensimesmamento de um narrador, em uma linha mais intimista, Monteiro Lobato, quase meio século antes, é o primeiro autor brasileiro a lançar mão de atividade metalinguística não menos importante ou moderna: propõe variados jogos intertextuais aos seus leitores por meio da inserção de autores e personagens de narrativas clássicas em suas histórias, ou pondo na boca de personagens ideias acerca de livros, literatura e leitura.

Tais procedimentos são comuns em *Luna Clara & Apolo Onze*. Constantemente, Adriana Falcão apela aos conhecimentos culturais prévios e à competência narrativa e intertextual do leitor para que se distancie do texto e aceite o convite do narrador para participar de um jogo interpretativo consciente e explícito. Para tanto, alude a referências artísticas próprias da tradição culta, sobretudo a literária.

No início da narrativa, quando Luna Clara se vê sozinha na estrada, cercada por cães, faz referência a um clássico da literatura infantil, recolhido e recontado pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm: “Parecia história de Chapeuzinho Vermelho, mas não era. A estrada era perigosa mesmo. Bem que sua mãe dizia” (p. 30). Com a proximidade dos cães, a própria

personagem brinca com a sua situação: “‘Ai, ai, ai, será que não vai aparecer ninguém pra me salvar na última hora, como sempre acontece nas histórias?’” (p. 45). Aproximando a sua narrativa das histórias tradicionais, Adriana Falcão não contraria a expectativa da personagem – e também do leitor: “Pois veja só que coincidência. Justamente nesse instante, um homem veio vindo pela estrada” (p. 45).

As intertextualidades mais explícitas, contudo, vêm à tona durante as inúmeras descrições do contato de Seu Erudito com os livros, culminando com a fundação da “Biblioteca Nacional” de Desatino do Norte. A relação do avô de Luna Clara com a literatura é tamanha que ele, como forma de superar o desaparecimento de seu papagaio Pilhério, dialoga com as personagens dos livros de sua biblioteca, tidas como suas amigas:

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. (p. 124-125)

Da mesma maneira que Seu Erudito contagia a neta, não é difícil que contagie, também, o leitor, estimulado a conhecer as obras nas quais figuram as inúmeras personagens citadas. Propositamente, os “amigos” com quem brinca, conversa e se diverte são, em sua maioria, personagens clássicos da literatura brasileira e mundial, seja ela tida como infantil, juvenil ou adulta. Se para os leitores de *Luna Clara & Apolo Onze* algumas referências soam mais familiares, dada a alusão às famosas personagens de Monteiro Lobato e Ziraldo, a obra de Adriana Falcão é um estímulo para que o leitor passe a se envolver, também, com outros autores, tais como Alexandre Dumas, Conan Doyle, Lewis Carroll, William Shakespeare, Victor Hugo, J. R. R. Tolkien, Bram Stoker, Homero, Franz Kafka, entre outros. Assim, a

autora realiza um convite para que o leitor se entregue ao universo mágico da literatura, que tem seus aspectos lúdico, contagiante e prazeroso elevados ao máximo. As marcas intertextuais inseridas na narrativa fazem de Seu Erudito uma personagem promotora da leitura e, mais ainda, formadora de leitores:

– Um dia encontro Pilhério e minhas histórias. Vou contar todas pra minha neta, duvidam?
 Pelo sim, pelo não, resolveu ir comprando todos os livros que estavam à venda para colecionar histórias novas.
 Não era avô de deixar a neta sem histórias para dormir.
 Na falta de livros infantis, ia comprando melodramas, tragédias, histórias de terror, o que conseguisse estava bom. (p. 113)

No fragmento em questão, a autora alude, indiretamente, à importância que a contação de histórias assume para a formação do leitor literário. A influência de Seu Erudito sobre a neta, contudo, inicia quando ela ainda estava na barriga de Aventura, tanto que, “até o último momento, no cartório, antes do escrivão escrever o nome da menina, ele não parava de dar opinião: Ana Karenina. Cândida Erêndira. Antígona. Medeia. Antologia. Enciclopédia” (p. 114). Tamanho foi seu desgosto ao ter suas sugestões descartadas, que parou de falar com as filhas, com as quais, a partir de então, só se comunicaria por meio de bilhetes. Na noite de Ano Novo, por exemplo,

Escreveu num bilhete “FELIZ ANO NOVO”, bem grande, com uns desenhos de flores nas bordas, entregou para as filhas, deu um beijo mudo em cada uma e continuou a ler Dostoiévski para a neta.
 – “Fui eu quem matou aquela velha viúva de um funcionário e a sua irmã Lisavieta, com uma machadinha, para roubá-la...”
 Luna Clara comentou:
 – Gungh.
 Leve-se em consideração que, naquele tempo, ela ainda nem tinha três meses de idade. (p. 114)

Percebe-se, assim, que a relação de Seu Erudito com os livros era tal que ele não poupa a neta, ainda bebê, de escutar sua leitura de *Crime e castigo*. A personagem também recorre à literatura para tomar providências e atitudes, como para decidir se deixaria Odisseia e Divina Comédia casarem com Imprevisto e Poracaso. Para tanto, consulta um “amigo” – no caso, um livro:

E foi na estante, e escolheu qualquer livro, e abriu em qualquer página, e leu qualquer linha.
 – “... vamos, vamos, simplifiquemos o ato. Aqui sozinhos não pretendo deixar-vos um momento sem que a Igreja celebre o casamento” – então completou.
 – Essa não!
 – Quem é esse seu amigo que fala tão difícil?
 – É Frei Lourenço, o padre que casou Romeu e Julieta e armou um plano que deu errado. (p. 196)

Não é à toa que o famoso tesouro a que Pílhério se referia constantemente, motivo da cobiça de Leuconíquio, não eram notas, nem moedas: eram, na verdade, “as vinte e cinco mil histórias valiosíssimas” (p. 307) que Arcaico, o Antigo, havia contado para o neto, Seu Erudito, antes de morrer.

As marcas intertextuais também são visíveis nas falas de outras personagens. Ao comunicar que gostaria de seguir viagem com Doravante, Apolo Onze recebe total apoio de sua professora de história, que argumenta “[...] que se as pessoas não se aventurassem, esse mundo seria um mundo sem história. Citou o caso de Jesus Cristo, Vasco da Gama, Marco Polo, Joana D’Arc e Santos Dumont, entre outros” (p. 53). Os garçons da festa também concordaram a resolução de Apolo Onze, defendendo seu “direito de ir e vir”: “está na Declaração dos Direitos Humanos” (p. 53).

Outra situação marcada pela intertextualidade ocorre quando Luna Clara e Apolo Onze decidem aproveitar a saída das velhas para entrar na casa mal-assombrada do Vale da Perdição, momento em que descobrem “o verdadeiro jogo das velhas” (p. 204), cujo tabuleiro era um mapa-múndi:

As cartas do jogo eram escritas pelas velhas e não eram cartas.
 Eram bilhetes.
 Estavam espalhados pelo mapa.
 [...]
 Num lembrete espetado no topo do mundo estava escrito:
 “LEMBRAR O HOMEM DE INVENTAR A RODA.”
 Então foram aquelas duas!
 A cada bilhete que eles liam, ficavam ainda mais espantados.
 No Norte da Inglaterra, estava escrito:
 “DERRUBAR UMA MAÇÃ NA CABEÇA DE NEWTON PRA ELE
 DESCOBRIR A LEI DA GRAVIDADE.”
 Em Liverpool:
 “APRESENTAR JOHN E PAUL A GEORGE E RINGO.”
 Na Grécia:
 “COLOCAR UM TRIÂNGULO NO CAMINHO DE PITÁGORAS.”
 Em Pisa:
 “DAR UM JEITO DE GALILEU PERCEBER QUE A TERRA SE MOVE.”
 Na França:
 “LIBERDADE, FRATERNIDADE, IGUALDADE.”
 Em Desatino do Sul:
 “PEACE AND LOVE.” (e um desenho)
 Em Portugal:
 “SE METER NO CAMINHO DE CABRAL.”
 No Brasil:
 “PROBLEMAS DE SOBRA. (EXAMINAR DETALHADAMENTE.)”
 Em Desatino do Sul:
 “ENGANOS.”
 No meio do mundo:
 “REVELAÇÕES.”
 E em Desatino do Norte:
 “DESENCONTROS.” (p. 205-206)

Por meio do “jogo das velhas”, Adriana Falcão passeia pela história da humanidade e inclui em seu texto inúmeras referências históricas, as quais abarcam tanto as principais descobertas e invenções realizadas pelo homem ao longo dos séculos, quanto fatos marcantes da cultura *pop* contemporânea, como a formação do grupo *The Beatles* e a emergência do movimento *hippie*. Desnecessário dizer que, ao se referir ao Brasil, prevalece o tom de denúncia: em nosso país, o caso é crítico. Além disso, a descrição do jogo também aponta para certa metalinguagem da narrativa, já que os bilhetes escritos pelas velhas se parecem com as anotações que um escritor faz ao criar sua obra.

Analisadas em conjunto, as marcas orais, metalinguísticas e intertextuais possibilitam que *Luna Clara & Apolo Onze* prime, sem nenhum ranço moralizante ou de cunho didático, pela transgressão à lógica linear e comum, dando lugar a uma lógica invertida, às avessas, construída a partir da subversão das formas linguísticas.

Assim, a autora alcança o público juvenil sem recorrer a estratégias que levam à facilitação, à redução ou ao empobrecimento textual. Ao fazer referências a fatos históricos, à mitologia, à literatura e à própria língua portuguesa, oferece um texto criativo que mobiliza o conhecimento prévio do leitor. É esse diálogo meta e intertextual que enriquece *Luna Clara & Apolo Onze*.

2.6.4 Mescla de gêneros narrativos

A obra é constituída, também, por textos “impróprios” da forma narrativa, entendendo que sua configuração habitual compreende a descrição, a narração e o diálogo. Na obra, agrupam-se textos de outras formas discursivas, tais como bilhetes, canções, poemas e mapas:

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. (p. 17)

Como se pode perceber, a inovação empreendida por Adriana Falcão não consiste somente na inclusão do “gênero” convite em sua narrativa, mas, sobretudo, ocorre pela subversão de seu conteúdo, nada convencional, afinal duas informações imprescindíveis nesse tipo de texto – a data e a hora – não são anunciadas.

A mescla de gêneros e a inclusão de elementos não-verbais se observam do ponto de vista de ruptura que introduzem na enunciação da narrativa e correspondem a uma tendência que vai ao encontro do que Colomer identifica como traço marcante da literatura infantojuvenil atual. Segundo a pesquisadora, há uma “ruptura narrativa derivada da inclusão de recursos não-verbais na narração da história, recursos que podem proceder da imagem, da tipografia, da distribuição especial do texto, etc.” (2003, p. 204-205).

Ao incluir outros textos não-convencionais, a subversão de suas características comuns é constante. Há, na narrativa, a emissão de dois bilhetes. No primeiro, escrito por Aventura para Doravante, a mãe de Luna Clara ignora a existência dos sinais de pontuação, o que é crucial para que Doravante deixe de esperá-la em Desatino do Norte. Pilhério, o “papagaio-cupido”, até brinca com a pouca familiaridade da personagem com as regras da língua portuguesa: “– Você sabia que existe uma coisa chamada pontuação, sua burra?” (p. 81):

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

Outro texto inserido na narrativa é a canção, em duas estrofes, que Imprevisto e Poracaso compuseram para suas amadas, como prova de amor a ser mostrada para o futuro sogro:

Canção de amor para Divina e Odisseia

*Oisséi, sem “d” e “a”
Sem “ss” nem “ia”, Oié
Isséia, sem “Od”
Ai dó de mim, sem Odisseia*

*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? (p. 93)*

A mistura de gêneros literários demanda que o leitor, como co-autor, acione sua memória cultural, além de seu aparato perceptivo, para que compreenda o entrecruzar das infinitas linguagens. Ao atrair a atenção em relação às convenções literárias ou à materialidade do livro, o leitor é levado a não se envolver com a narrativa apenas do ponto de vista emocional, mas também a apreciá-la em sua qualidade de obra de arte construída.

2.7 Temática

2.7.1 Humor: riso e reflexão

Os acontecimentos de *Luna Clara & Apolo Onze* podem ser divididos em dois movimentos:

- O das *graças* (no sentido de “coisa engraçada”, ou de “acontecimentos felizes” ou – talvez mais exatamente ainda – de fatos narrados com modalização que os suaviza discursivamente, o que acaba voltando ao efeito de sentido de “coisa engraçada”).
- O das *desgraças* (no sentido de “acontecimentos funestos”, “má sorte”).

O primeiro movimento alude, segundo Colomer (2003), a um dos recursos de distanciamento mais utilizados na narrativa infantil e juvenil atual, convertido em uma das características mais relevantes desta literatura a partir da década de 1970: o humor. Para Fanny Abramovich (1989), o tom humorístico é um recurso importante para o êxito de um livro destinado ao público infantojuvenil. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, a comicidade empregada demonstra a facilidade com que Adriana Falcão cria novos conceitos para situações comuns, nas quais o realismo fantástico compactua com elementos do universo infantojuvenil:

[Luna Clara] era a portadora dos bilhetes que ele [Seu Erudito] escrevia para as filhas, mensagens como “hoje estou com vontade de almoçar carneiro”, ou “por favor, troquem meus lençóis”, ou “deixei dinheiro na mesinha para vocês comprarem vestidos novos”, ou ainda “um tijolo pesa um quilo mais meio tijolo; quanto pesa um tijolo e meio?”. (p. 125)

Ao criar personagens cujas ações são marcadas pelo insólito, pelo jocoso e pela graça, a autora, invariavelmente, elabora situações inusitadas que levam ao riso, como ao se referir à reação de Seu Erudito frente à descoberta da gravidez de Aventura: “– Você comeu uma melancia?” (p. 88), ou ao momento em que Doravante sai pela cidade à procura de Aventura: “Morria de medo que ela tivesse chegado entre quinze para as quatro e cinco e quinze da manhã, exatamente na hora e meia em que ele dormia. (É claro que isso não era possível, pois ele dormia quarenta e cinco minutos com um olho enquanto o outro ficava ligado.)” (p. 64).

Para produzir o efeito humorístico, a escritora também faz uso da hipérbole, levando o leitor a rir do exagero de determinadas situações-problema: “Para passar o tempo, eles [Imprevisto e Poracaso] brincavam de ‘um elefante incomoda muito a gente’, e já estavam no

8.989.678.146.983.977.453.213.948.571.364.049.518.702.134.289.447.812 elefante, número difícilimo de se dizer em palavras” (p. 158). Um dos capítulos que apresenta maior número de ações e descrições cômicas é o destinado a descrever as andanças de Doravante e Equinócio pelo mundo:

Sempre que eles precisavam atravessar um mar, de continente para continente, o negócio complicava. Optaram por nadar os cem primeiros metros de cowl, depois cem metros de peito, cem metros de costas, cem metros de golfinho, mas o resto do oceano iam nadando cachorrinho mesmo. Era mais devagar, em compensação, era menos cansativo. (p. 140)

É evidente a utilização do *nonsense* e do absurdo nessa descrição: em primeiro lugar, porque é humanamente impossível um ser humano atravessar a nado todos os oceanos do globo; depois, porque isso se torna mais impossível ainda quando quem os atravessa é um cavalo. Além disso, entre os percalços que assolam os viajantes na trajetória ao redor do mundo, estava o encontro com eventuais ladrões de beira da estrada, levados na conversa por Doravante: “Os burros e insistentes demoravam um pouco para compreender que era melhor mudar de ofício. Teve um que levou três semanas antes de decidir que ia parar de assaltar e ir trabalhar na padaria” (p. 140).

No entanto, a autora faz uso de recursos desencadeadores do riso não apenas para recriar situações inusitadas e absurdas que divertem o leitor. O humor presente em *Luna Clara & Apolo Onze*, além de granjear a atenção do jovem leitor, seduzido pelo prazer da comicidade, na maioria das vezes reveste-se de um papel crítico-reflexivo, manifestado pela inversão e subversão da ordem vigente. Isso ocorre porque distância crítica e desmistificação são, geralmente, indissociáveis do humor. Todos esses elementos nascem da ruptura, do contraste, da dissonância criada entre a imagem tradicional recebida e os efeitos incongruentes da nova situação a ser apresentada.

Por vezes, o humor e a ironia servem para que se critiquem atitudes e características de determinadas personagens – as quais, na realidade, apresentam comportamentos facilmente identificáveis na sociedade na qual o leitor está inserido. Quando Imprevisto e Poracaso prontificam-se a reconstruir a ponte entre Desatino do Norte e Desatino do Sul, a desconfiança de Seu Erudito por tanta gentileza é imediata: “Ninguém faz dois favores de lá para cá, sem favor de cá para lá, nos dias de hoje” (p. 80). Por meio da voz do avô de Luna Clara, a autora questiona o interesse e a lógica utilitarista que regem as ações de muitas pessoas, para as quais é impossível “dar sem receber”. A descrença no ser humano é tamanha,

que o narrador, logo em seguida, tece um comentário: “(Vai ver era por isso que ele [Seu Erudito] preferia os personagens. Quanta descrença no ser humano.)” (p. 80).

Pilhério, ao tentar amenizar a desconfiança do dono, acaba por acentuá-la: “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” (p. 80). Trata-se, assim, de uma crítica sutil, compartilhada por boa parte dos leitores de *Luna Clara & Apolo Onze*.

Contudo, as maiores críticas concentram-se em torno das ações dos antagonistas Leuconíquio e Noctâmbulo. O espírito que rege as ações de Leuconíquio torna-se evidente em seu diálogo com Pilhério, quando este chega em Desatino do Norte com o objetivo de entregar um bilhete de Aventura para Doravante:

- Desculpe a sinceridade, mas eu acho que sou mais importante do que o senhor.
- Você é parente da Baronesa de Luxor?
- Não. Mas em compensação sei todas as regras de acentuação, filosofia, o dicionário de trás pra frente, leis de física, teoremas, a tabela periódica...
- Isso faz de você um papagaio culto. Importante pra mim é quem tem dinheiro.
- Isso faz de você uma pessoa tola. O que atesta a minha teoria de que todo rico que só pensa em dinheiro é propenso à tolice. (p. 83)

Assim, têm-se duas personagens que personificam o “ser” e o “ter”, respectivamente. A preocupação de Leuconíquio com o acúmulo de capital era tal, que a forma de organização social que regia Desatino do Sul, com sua dinâmica de uma festa ininterrupta, constituía um acinte aos seus interesses capitalistas. Adriana Falcão inverte a lógica da sociedade na qual o leitor de sua obra está inserido e cria um universo no qual é possível aliar a festividade, ou seja, o prazer, às rotinas dos cidadãos: “[...] ninguém ali sabia, até então, que trabalho também podia ser divertimento” (p. 21). Uma sociedade em que todos se divertem, sem a presença de explorados – e de exploradores – gera a ira daqueles que almejavam tirar proveito e lucrar: “Aquilo era insuportável, um desaforo de contentamento, uma eterna distração, [...], todo mundo feliz e contente, tudo do bom e do melhor, em demasia, além do necessário [...]” (p. 210).

Como os habitantes de Desatino do Sul “não eram do tipo de gente que perde seu tempo comprando inutilidades, uma vez que a única utilidade da vida, ali, era ser feliz” (p. 210), Leuconíquio obrigou-se a inventar outra maneira de ganhar a vida. Daí surge sua mirabolante ideia de criar, em parceria com Apolo Dez, “a maior empresa de alegria da região de Desatino. (Quem sabe até do mundo inteiro?) Podemos chamá-la de ‘Apolo Onze & Leuconíquio Entretenimentos e Diversões’. Melhor ainda: ‘Apolo Onze’s Party’” (p. 239). E

Leuconíquio não parava de dar ideias: “[...] terceirizar o serviço, baixar os salários, estimar os lucros, estabelecer metas e objetivos, planilhas, organogramas...” (p. 240). Assim, o oposto do mundo representado por Desatino do Sul era o “mundo dos negócios”.

Noctâmbulo constitui o parceiro ideal para as ambições de Leuconíquio, já que, antes do nascimento de Apolo Onze e do início da festa, ele “contava com a população toda só para ele, não sei quantas mãos para servir de mão-de-obra” (p. 22). Contudo, “depois que a festa começou, o povo descobriu que podia trabalhar por conta própria e se divertir, além de tudo. Foi assim que ele perdeu, de uma vez só, todos os funcionários disponíveis no mercado” (p. 23). A ideia da dupla de antagonistas era, pois, mercantilizar a festa:

A ideia era lotear aquele pedaço de terra, fazer de lá uma grande festa e inventar um nome bonito tipo “Condomínio da Festa Mais Divertida do Pedaço dos Bosques das Matas das Águas dos Jardins Floridos da Manhã Ensolarada da Tarde e da Brisa da Madrugada Enluarada da Felicidade Eterna”.

[...]

A ideia era vender aquela terra e começar a emprestar dinheiro com juros para os festivos, de modo que ninguém nunca consiga terminar de pagar o seu pedaço.

[...]

Fora o dinheiro que ganhariam com a venda dos lotes, somaram o valor dos ingressos e mais a consumação. Abririam um bufê, uma firma de decoração, uma fábrica de balões, autocontratariam seus próprios serviços e, em vez de contratar uma banda, botariam um disco tocando que saía muito mais barato. Lucro na certa. (p. 241-242)

Há situações em que Luna Clara e Apolo Onze incorporam os discursos “feminista” e “machista”. Ao ressaltá-los, a autora “atualiza” o papel da mulher, que recusa a submissão ao homem, o que não implica dispensá-lo como parceiro amoroso. Quando Apolo Onze se prontifica a levar Luna Clara a Desatino do Norte, ela recusa a gentileza:

– 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. (p. 234)

Por meio das andanças de Doravante pelo mundo, a autora também critica a inutilidade das guerras que a personagem presencia, nomeando os exércitos rivais de “O Exército dos Cretinos” e “O Exército dos Idiotas”, respectivamente, bem como a insignificância da motivação do conflito: “[...] um trechinho de terra que não servia para nada, a não ser como desculpa” (p. 140). Nesse sentido, o humor, relacionado à diversidade

dos acontecimentos que envolvem os seres humanos, possibilita a “confissão de alguma fraqueza humana”, à medida que revela o homem “no encavalamento e nas contradições da vida humana” (HELD, 1980, p. 185).

A crítica social, portanto – embora não seja o foco da narrativa – tem, sim, presença marcada no texto de Adriana Falcão. Não é escancarada; é sutil, permeada por descrições cômicas e discussões absurdas. Talvez por não “apontar o dedo”, é capaz de cair no gosto do leitor para o qual a obra se destina, o adolescente contemporâneo. Dessa maneira, contrariando a visão maniqueísta presente nos livros utilitários em que tudo é sempre bom ou mau, o elemento humorístico em *Luna Clara & Apolo Onze* possibilita a percepção do tragicômico e da densidade da natureza humana, em que os opostos jamais se excluem completamente.

2.7.2 O destino e as coincidências, a sorte e os acasos

É notável como o destino é parte presente na história e brinca com as vidas das personagens, ora separando-as, ora unindo-as novamente, assim como é significativa a ocorrência, na narrativa, de eventos que, por acaso, ocorrem ao mesmo tempo e que parecem ter alguma conexão entre si. No segundo capítulo, ao apresentar ao leitor o mapa da região de Desatino, o narrador adverte: “O que acontecer 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” (p. 27). Afinal, conforme a crença de Seu Erudito, “quando as histórias de amor são inevitáveis, são inevitáveis” (p. 92). A título de exemplo, recordemos alguns dos principais acasos.

Quando Seu Erudito e sua família chegam em Desatino do Sul, inicia, na cidade, uma festa sem “data para acabar” (p. 36). Os acontecimentos daquela noite são cruciais para o desenrolar da narrativa: “(Por uma estranha coincidência do destino) Aventura e Doravante cruzaram um com o outro justo debaixo da Lua exatamente à meia-noite, nem um minuto mais cedo nem um minuto mais tarde, hora e local em que todo mundo se apaixona, isso já ficou mais do que provado” (p. 37).

A confiança no destino, aliás, é a principal motivação de Doravante, que segue viagem apenas por acreditar piamente que um dia reencontraria Aventura. Porém, na hora em que passa pela casa existente no Vale da Perdição, ouve um grito “[...] tão grande e tão forte que chegou a provocar um relâmpago de ofuscar os olhos, seguido de um trovão estrondoso” (p. 61). A velha havia ganhado uma partida: “Que sorte. Foi aí que começou o azar de Doravante.

Que coincidência” (p. 61). Posteriormente, o narrador comenta: “Como se perdem coisas nesse Vale da Perdição! Parece até obra das coincidências do destino!” (p. 165). Incrivelmente, “por azar (ou por uma estranha coincidência, diriam os mais otimistas), Doravante foi embora da cidade justo no dia mais impróprio, fato que provocou uma confusão enorme” (p. 76). Ou seja: a personagem parte para sua volta ao mundo no dia em que Aventura finalmente chega em Desatino do Norte.

As inúmeras vezes em que Doravante e Equinócio arriscam suas vidas e permanecem sãos e salvos também são creditadas às coincidências e, principalmente, à sorte: “Pois veja que casualidade. Foi justo o zero vírgula um por cento que aconteceu. Nenhuma das centenas de pedras caiu em cima deles. Só pode ter sido alguma coincidência” (p. 132).

Quando Luna Clara e Apolo Onze resolvem aproveitar a saída das velhas de azul e de rosa para entrar na casa delas, descobrem a existência do “Jogo das Velhas Coincidências do Destino”. Ao girar a roleta e se deparar com frases como “DORAVANTE PERDE A VEZ” (p. 227), ficam desesperados: “Será que, por coincidência, o que o jogo dizia, acontecia?” (p. 233). A resposta – como não poderia deixar de ser – é afirmativa. Assim que as velhas de rosa e de azul retornam, destrancam as outras velhas: “Elas eram milhões de velhas, uma para cada esquina desse mundo, ou você duvida que as coincidências sejam tantas?” (p. 310). Ao final, esclarecidos os desencontros, Luna Clara e Apolo Onze partem rumo ao encontro marcado embaixo da Lua. No entanto, a Lua não foi ao encontro para deixá-los sozinhos. Mas, “felizmente existem as coincidências do destino. Não é que os dois se esbarraram um com o outro?” (p. 320).

O capítulo que alude mais explicitamente às inúmeras coincidências dos acontecimentos é intitulado “Essas estranhas coincidências do destino”, no qual as velhas do Vale da Perdição providenciam um eclipse para o encontro de Luna Clara e Apolo Onze:

[...] Elas ainda tinham muito o que fazer naquela noite.
 – Vocês sabiam que, nesse exato instante, uma certa moça que está lendo um livro precisa urgentemente encontrar um certo rapaz? – a velha de rosa revelou.
 – E vocês sabiam que, nesse exato instante, esse tal rapaz está lendo o mesmo livro e também precisa urgentemente encontrar a tal da moça? – informou a velha de azul.
 – Que coincidência! – achou lindo a de abóbora.
 – Quer dizer que assim que a história de Luna Clara e Apolo Onze estiver resolvida, nós já temos outro trabalho pela frente! – a de dourado já ficou toda animada.
 – Oba! Adoro encontros – gritaram todas ao mesmo tempo.
 Você já percebeu como são intrometidas as coincidências do destino?
 E criativas.
 Ativas.
 Muito românticas.
 Então vá se preparando.

Porque mais cedo ou mais tarde, muito provavelmente, elas ainda vão se meter na sua vida. (p. 323-324)

Por meio de uma clara sugestão de interatividade, a autora confere um tom de conversa ao discurso literário e confirma, na imaginação, o pressuposto de que o escritor, de algum modo, conhece o leitor e compartilha de seu universo.

Entre sortes e azares, desejos ou falta deles, Adriana Falcão faz pensar que, na vida, muitas vezes o que parece errado revela-se certo, ou vice-versa. Mostra que a vida é um jogo, repleto de coincidências absurdas, mas cabe a cada ser lançar os dados e, é claro, torcer por um pouco de sorte.

2.8 Considerações finais

É por intermédio da ficção que o homem tem a impressão de completude (começo, meio e fim) que não possui nas experiências fragmentárias, rápidas e cambiantes do cotidiano. 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. Adriana Falcão 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 “faz de conta”, 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’” (p. 179).

Luna Clara & Apolo Onze representa o universo dos leitores, a vida cheia de frustrações, desencontros, encontros, felicidades e todo o seu *continuum*, arquitetados por meio de uma linguagem nova, flexível e criadora. Além disso, as temáticas que desenvolve focalizam as agonias e as frustrações dos seres humanos, e ampliam a sensação da vivência solitária do homem contemporâneo, tema que exige delicadeza no trato, principalmente quando o público-alvo é o (pré-)adolescente. Sobre sua relação com o leitor no momento da elaboração do livro, Adriana Falcão, em entrevista concedida ao escritor Márcio Vassallo, comenta:

O autor precisa prender a atenção do leitor, com magia, com técnica, com encanto. Se o livro não te chama, não tem jeito. O livro tem que puxar a criança, tem que puxar o leitor, de todas as idades, tem que fazer as pessoas entrarem na história, sem ter vontade de sair dela. Nesse sentido, o *Luna Clara* foi o meu livro mais elaborado. Foi o livro em que mais tentei usar técnicas e ganchos para puxar o leitor para dentro da história.¹⁶

Assim, é possível afirmar que a narrativa em questão confirma o investimento da autora na inteligência e na sensibilidade de seu leitor. A fragmentação do texto, a mistura de elementos narrativos de diversos gêneros, a utilização de elementos não-verbais, a inserção de *flashbacks*, o diálogo entre narrador-personagem-narratário, a manipulação artística da palavra, os usos de múltiplos recursos (simultaneidade, fluxo de consciência, técnicas de montagem, cortes bruscos, *flashes* da memória, reconstruções, inversões, descontinuidades), os múltiplos diálogos entre texto, tipografia e ilustrações, o discurso narrativo com lastros de humor e ironia e a utilização da oralidade, da intertextualidade, da metalinguagem e do ludismo, além de confirmarem uma tendência à desagregação narrativa, exigem do leitor a capacidade reflexiva sobre a constituição formal da história.

Assim, *Luna Clara & Apolo Onze* é uma obra na qual a tarefa interpretativa do leitor é complexa, haja vista a presença de ambiguidades no significado – dada a mescla entre os elementos da fantasia e da realidade –, de recursos de distanciamento – tais como a explicitação dos elementos de comunicação literária, de recursos humorísticos, de referências a conhecimentos culturais ou de determinados tipos de presença do narratário e do narrador, recursos que fornecem ao leitor, durante a leitura da obra, um papel maior que o habitual.

É nesse sentido que o texto ficcional apresenta-se como elemento vivo, não se ajustando a este ou àquele padrão único de comportamento. Conforme ressalta Antonio Candido (2002), não há como negar que o texto ficcional tem uma função formativa do tipo educacional. Porém, tal função vai além do que pressupõe um ponto de vista estritamente pedagógico. *Luna Clara & Apolo Onze* forma, mas para a vida, e não para a adoção de pontos de vista adultocêntricos, em que a fantasia é quase nula e o pedagogismo – como modelo de conduta a ser seguido – procura cercear e dirigir o comportamento do leitor. Trata-se de uma obra que “[...] age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, – com altos e baixos, luzes e sombras” (CANDIDO, 2002, p. 83). Nesse sentido, “ela não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos de bem e o que

¹⁶ Disponível em <<http://www.agenciariiff.com.br/entrevistas/default.asp?cod=3&menu=>>>. Acesso em: 28 ago. 2009.

chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2002, p. 85, grifos do autor).

Em consonância com esse ponto de vista, Adriana Falcão se nega a desarticular a estrutura de *Luna Clara & Apolo Onze* para a obtenção de resultados externos ao texto. Do mesmo modo, recusa-se a condicionar o leitor em uma leitura predeterminada da realidade, com a transmissão de certezas e alinhamentos rígidos de mundo. Para fugir de tal possibilidade pragmática, estabelece um modo de representação que exige, antes de tudo, um leitor preocupado apenas em satisfazer as suas necessidades de ficção e fantasia (CANDIDO, 2002), sem esquecer, no entanto, de que a sua narrativa pode contribuir para a formação da personalidade dos jovens, humanizando-os, porque não opta por uma visão fechada da realidade.

Luna Clara & Apolo Onze demonstra como, de acordo com as oportunidades ficcionais desencadeadas pela fantasia, é possível uma literatura emancipatória, assentada na realidade imediata percebida pelo leitor. Ao mesmo tempo, o humor tomado como brincadeira, baseado no jogo com as palavras, na polifonia e na ambiguidade, faz com que a obra vá de encontro ao caráter unívoco e didático de obras utilitárias, à medida que possibilita a construção de um universo simbólico ambíguo por excelência, suscetível, enquanto tal, a diversas interpretações e a diferentes releituras em várias idades da vida.

3 A INTROSPECÇÃO PSICOLÓGICA EM A *DISTÂNCIA DAS COISAS*, DE FLÁVIO CARNEIRO

3.1 A produção infantojuvenil de Flávio Carneiro

Flávio Carneiro nasceu em Goiânia (GO) em 1962 e mudou-se para o Rio de Janeiro no início da década de 1980. cursou mestrado e doutorado na PUC-Rio e pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, é professor de graduação e pós-graduação em Literatura Brasileira e Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde leciona desde 1995.

Para o público adulto, é autor de *Da matriz ao beco e depois* (1994, obra ganhadora do prêmio Octavio de Farias como melhor livro de contos), dos romances *O campeonato* (2002) e *A confissão* (2006, obra finalista do Prêmio Jabuti e do 5º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon, em 2007), e do livro de crônicas *Passe de letra: futebol & literatura* (2009). Participou também de algumas antologias, como *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004, obra organizada por Marcelino Freire), com o miniconto “Na sala de espelhos”, e *22 contistas em campo* (2006, obra organizada por Flávio Moreira da Costa), na qual contribuiu com o conto “Penalidade máxima”.

Como ensaísta, Flávio Carneiro é autor de *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor* (2001), *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005) e de diversos artigos em revistas especializadas. De 2000 a 2007, foi colaborador regular dos suplementos literários do jornal *O Globo* (caderno “Prosa & Verso”) e *Jornal do Brasil* (caderno “Ideias”), com os quais ainda contribui esporadicamente.

É co-roteirista, em parceria com Adriana Lisboa e André Sturm, do filme *Bodas de Papel*, vencedor, em 2008, do Prêmio Especial do Júri do Festival de Cinema de Pernambuco.

Escreveu também, com Adolfo Lachtermacher, o roteiro do curta-metragem *A noite do capitão*, com lançamento previsto para 2010.

O autor deu início às publicações infantojuvenis no final da década de 1980, com *Acorda, Rita!* (1986). Quando a obra saiu de catálogo, Flávio usou as mesmas personagens e o esboço do enredo para modificar a narrativa, publicada treze anos mais tarde sob o nome de *A casa dos relógios* (1999), história de uma menina que mora em uma casa repleta de relógios, de todos os formatos, modelos e cores, fabricados em vários lugares do mundo. O problema é que, ao contrário de seus pais, Rita odeia relógios e sempre que pode dá um jeito de causar um estrago na coleção, até que um velho despertador, Dedê, saído de uma loja de quinquilharias, passa a conversar com ela. Em um mundo que oscila entre a realidade e a fantasia, Rita e seu novo e inesperado amigo selam uma amizade pautada, sobretudo, pelo afeto e pela imaginação.

No ano seguinte, Flávio Carneiro publicou *Lalande* (2000), novela que recebeu o Prêmio de “Altamente Recomendável para o Jovem” pela FNLIJ em 2001. Trata-se da história de Xie Kitchin, uma menina curiosa e perguntadeira. Na cidade em que mora, todos se reúnem na Praça do Silêncio, uma espécie de ágora invertida, para ouvir os três Grandes Perguntadores e responder a perguntas com respostas previstas em um manual. Descoberta como quem tem pensamento próprio, Xie fica autorizada pelo mais importante dos Perguntadores a procurar o significado da palavra “Lalande”. Primeiramente, ela vai até os livros. Depois, parte para a vila dos Trocadores de Palavras, que começaram como inventadores de palavras, instigados pela leitura de um livro misterioso que uma mulher esquisita deixara no meio da Praça e que os perturbou muito. Assim, por meio de uma artimanha lúdica e intertextual de grande sagacidade, Flávio parte de uma palavra criada por Clarice Lispector e imagina uma cidade guiada por uma lógica bastante diferente. A autora fez uso da palavra “lalande” em seu romance *Perto do coração selvagem*, cuja primeira edição é de 1943: “[Lalande] é como lágrimas de anjo, [...] mar de madrugada quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol ainda não nasceu” (LISPECTOR, 1998, p. 170).

Em 2003, Flávio lançou *O livro de Marco*, obra que retrata o percurso de um garoto em busca de sua identidade. De acordo com a tradição da família de Marco, todo menino deve, um dia, sair em busca de estrelas cadentes, que, quando caem na terra, transformam-se em meninas. A narrativa traz o relato de Marco já adulto, que relembra suas viagens por terras exóticas, perigosas, traiçoeiras, sedutoras, e por florestas povoadas de pássaros fantásticos, mares azuis, ilhas encantadas, em busca das “estrelas meninas”.

Três anos depois, Flávio publica a novela *Prezado Ronaldo* (2006), narrativa em forma de cartas que se constrói sobre um desejo duplo: Artur, o protagonista, garoto de doze anos, centroavante do time infantil do São Cristóvão, sonha em ser jogador profissional assim como o seu grande ídolo Ronaldo (reconhecido como “Fenômeno”), para quem escreve uma série de cartas. Entretanto, também pensa em ser escritor, como os cronistas esportivos João Saldanha e Nelson Rodrigues. Trata-se, assim, de um livro sobre duas paixões, o futebol e a literatura, que, aparentemente inconciliáveis, terminam por se completar. Em 2008, pela SM Edições, Flávio publicou *A distância das coisas*.

3.2 A distância das coisas: o enredo

Até o momento Flávio Carneiro possui publicadas seis narrativas destinadas a crianças e jovens: enquanto três são infantis, três são juvenis. Nessa última categoria, merece destaque a obra *A distância das coisas*, recebedora, em 2007, do 3^o Prêmio Barco a Vapor de Literatura Juvenil e ganhadora do Prêmio de “Altamente Recomendável para o Jovem” concedido pela FNLJ em 2009, ano em que também obteve o terceiro lugar no prêmio Jabuti, na categoria “Literatura Juvenil”.

A narrativa, de 143 páginas, divide-se em seis capítulos, os quais não possuem títulos, sendo apenas indicados pelos números arábicos de 1 a 6. Tais capítulos apresentam subdivisões que acompanham as idas e vindas da consciência do narrador. A história é contada pelo ponto de vista do protagonista, Pedro, que perdeu seu pai quando ainda era pequeno e, aos catorze anos, é avisado pelo tio que sua mãe, Sofia, não sobrevivera a um acidente de carro. Ele dá início ao seu relato a partir do momento em que passa a duvidar da morte da mãe: “É é aí que a minha história começa, com o fato de não ter ido ao enterro da minha mãe” (CARNEIRO, 2008¹⁷, p. 11).

Seu tio, além de não tê-lo deixado ir ao enterro, também não o deixou ir ao velório e nem sequer permite que ele vá ao cemitério visitar o túmulo de Sofia, motivo pelo qual o protagonista começa a investigar, da maneira que a sua idade e situação permitem, se a mãe está viva e o que estariam lhe escondendo. A partir daí, Pedro começa a contar e compartilhar com o leitor suas ideias e intuições, suas percepções mais sensíveis sobre o mundo que o cerca. Com a ajuda da amiga Marina, o desconfiado protagonista, que não possui a chave explicativa do conflito, parte em busca de respostas.

¹⁷ As citações de *A distância das coisas* serão retiradas dessa edição (2008); indicaremos apenas o número da página onde se encontram.

A distância das coisas mescla drama e suspense. Sua estrutura é semelhante à de um romance policial, em que o papel de detetive cabe ao protagonista adolescente. Misto de narrativa de enigma e relato autobiográfico, a narrativa coloca o leitor em contato com personagens que colaboram para criar um jogo de espelhos entre o real e o imaginário, entre a verdade e a mentira. Assim, conforme Colomer, o leitor é convidado a “[...] experimentar a desproteção da personagem, e é ela mesmo, em grande parte, quem deve esclarecer o problema a partir da descrição do que ocorre e do que o protagonista sente” (2003, p. 267). Nos tópicos seguintes, pretendemos abarcar alguns aspectos temático-formais que conferem à obra posto de destaque em meio à literatura juvenil brasileira contemporânea.

3.3 A construção das personagens

Candido afirma que “não somos capazes de *abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa” (1972, p. 56, grifos do autor). Em *A distância das coisas*, entretanto, temos mais dados para analisar os traços da personalidade do que a configuração externa das personagens, cujas características físicas não são apresentadas. Isso significa que não temos muitos detalhes sobre a aparência das mesmas, mas, embora também sejam poucas as descrições sobre suas personalidades, é possível que interpretemos seus perfis a partir das suas formas de atuarem na história. Ou seja: depreendemos as características sociais e psicológicas das personagens por meio de uma predicação indireta, que demanda e envolve a interpretação de suas ações, falas e pensamentos, a partir dos quais deduzimos como são caracterizadas.

A distância das coisas é contada pelo ponto de vista do protagonista, um garoto de catorze anos. Só ficamos sabendo seu nome na metade do segundo capítulo, quando ele relata a descoberta da carta que sua mãe, Sofia, escrevera poucos dias antes de falecer: “Só sei que na carta estava escrito: na volta da viagem vou conversar com o Pedro (Pedro sou eu, esqueci de dizer), vou contar tudo e tomara que ele aceite bem a novidade” (p. 38). Pedro é, pois, a personagem central da narrativa, o sujeito da ação. É o foco de interesse da história e o discurso narrativo se organiza em função do desenvolvimento de seu conflito.

A voz do narrador é a responsável pela montagem dos perfis das personagens. Assim, é pelos olhos de Pedro que entramos em contato com as demais personagens da obra. Logo no início da narrativa ficamos sabendo que seu pai falecera quando ele tinha apenas três anos: “Não me lembro dele. [...] Minha mãe dizia que ele era muito bom, o meu pai, e que me amava de verdade” (p. 09). Pelo fato de não se lembrar do pai, Pedro, certa vez, conta ter

perguntado a Irene, a empregada que cuidava da residência de seu tio, como ele era: “Ela respondeu que era um homem educadíssimo, tratava todo mundo bem e gostava de ajudar as pessoas” (p. 11).

Como forma de se aproximar um pouco da figura paterna, Pedro recorria às fotografias: “As únicas fotos que eu via eram as do meu pai, que minha mãe tinha guardado. Queria muito me lembrar dele. E se não dava para lembrar, eu pelo menos fingia que lembrava, vendo as fotos dele no álbum” (p. 80). Contudo, depois da morte da mãe, Pedro relata a perda da vontade de tirar e visualizar qualquer fotografia: “Acabei com o fingimento, não queria mais me lembrar de ninguém, só dela, de ninguém mais, pronto e acabado” (p. 80). Assim, a aversão da personagem a fotografias estava relacionada à perda de seus pais. Por que tiraria fotos, forjando sorrisos, quando na realidade não tinha motivos para sorrir? Caso sorrisse, estaria mentindo. Como abominava mentiras, o melhor era não tirar fotografias.

Após contar que seu pai falecera quando ainda era pequeno, Pedro comenta sobre seu tio, cujo nome não é revelado ao longo da narrativa. Desde a morte de Sofia, era ele o responsável por Pedro. Trata-se de uma das personagens mais avaliadas pelo garoto na história, sendo alvo, seguidamente, de comentários negativos. O narrador-protagonista é enfático: “Não gosto do meu tio. Ou melhor, não gosto muito. Ele trabalha em alguma coisa que não sei bem o que é mas deve dar bastante dinheiro porque moramos num apartamento enorme. E é um trabalho que exige muitas viagens, ele mal para em casa. Chega, fica uns dois dias e depois viaja de novo” (p. 11). Era um homem fechado, de temperamento difícil. Contudo, “[...] não era má pessoa” (p. 69). Em tom confessional, Pedro fornece mais informações a respeito de sua relação com o tio:

Meu tio paga minha escola e me dá tudo o que eu peço (não sou de pedir muito, principalmente depois que minha mãe morreu). Mas está sempre com a testa franzida e quase não fala comigo.

Quando eu era pequeno, achava que meu tio não gostava de mim. Depois vi que não, na verdade ele não gostava era de crianças. E minha mãe um dia confirmou isso, disse que ele era uma boa pessoa, só não sabia como tratar direito as crianças, o que achei muito estranho.

Quando virei adolescente, pensei que a situação fosse mudar. Mas não mudou. Talvez quando eu ficar adulto ele goste de mim, mas duvido. É bem provável que ele também não goste de adultos.

E o pior de tudo: acho que ele mente. Odeio mentira. Sei que as pessoas costumam mentir, que é até normal uma mentirinha de vez em quando, mas odeio mentira. (p. 12-13)

Pedro desconfia dos adultos – de seu tio, principalmente – porque talvez eles dissimulem verdades que consideram doloridas demais para serem contadas a adolescentes: “Não dá para saber quando um adulto está mentindo. Eu tinha aprendido isso” (p. 91). Por

isso, quando seu tio tenta uma reaproximação e propõe que viajem juntos, a passeio, Pedro não se entusiasma com a ideia: “Dei de ombros. Aquilo podia ser uma tremenda de uma mentira. Quando voltasse da próxima viagem ele arrumaria uma desculpa qualquer e tudo voltaria ao normal” (p. 99).

Pelo fato de abominar mentiras, Pedro, independentemente da situação, procurava ser o mais sincero possível. Em determinada ligação, quando seu tio confessa estar com saudades, o protagonista, que não compartilhava o mesmo sentimento, opta pelo silêncio: “Não podia responder que também estava [com saudade] porque seria mentira e não queria mentir. Fiquei um tempo em silêncio e depois disse: tá” (p. 94).

Ao ser questionado sobre o porquê de sua constante ausência, o tio de Pedro se justifica: ““Já disse: muito trabalho. E talvez certa inexperiência também. Nunca soube lidar direito com crianças, com adolescentes. Sempre vivi sozinho, nunca pensei em ter filhos. Deve ter sido isso, não sei”” (p. 105). Seu comportamento deixava claro que era, ainda, um homem conservador, a ponto de não permitir que o sobrinho tivesse acesso à internet em sua residência: “Usei emprestado o computador da Marina porque meu tio não tem internet em casa. Ele diz que não é aconselhável um garoto de catorze anos ficar navegando sozinho na rede” (p. 83). Contudo, com o decorrer da narrativa o comportamento do tio se altera. Se no início a personagem mostra-se sisuda, pouco aberta ao diálogo, com o passar do tempo busca uma aproximação com Pedro, parecendo querer se redimir de sua ausência e de seu comportamento arredo: ““Depois que sua mãe morreu prometi a mim mesmo cuidar muito bem de você. Acho que na parte material tenho dado conta do recado. Mas voltei da Alemanha pensando que tenho ficado muito distante”” (p. 104).

Conforme Adorno (2003), o romance, desde sempre, teve como objeto o conflito entre os homens vivos e relações petrificadas. Em *A distância das coisas*, essas relações petrificadas aparecem na falta de proximidade do protagonista com sua família, que, após a morte de sua mãe, resumia-se a ele e seu tio. As relações familiares são conturbadas, mas não foram sempre assim. Parecem ter se deteriorado ao longo do tempo e têm relação direta com o falecimento da mãe de Pedro. É evidente – e comovente – a falta de proximidade de Pedro com seu tio: ““Um dia você me conta mais sobre o seu trabalho? Você faz o que na verdade?”” (p. 102). Assim, o desdobramento da história apresenta o confronto entre o mundo do adolescente (no caso em questão, Pedro) e o dos adultos (representado basicamente por seu tio). Desse modo, “o leitor encontra um elo de ligação visível com o texto, vendo-se representado no âmbito ficcional” (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1982, p. 87).

As referências à Sofia são frequentes e, na maioria das vezes, envoltas por forte carga emocional: “[...] não posso tirar dos meus pensamentos a saudade da minha mãe. Não posso deixar de pensar nela, de sonhar com ela, de sentir falta dela me contando história de noite quando eu era pequeno, ou lendo alguma coisa para mim no sofá da sala, ou me levando ao cinema no sábado à tarde” (p. 15-16). Além de professora de literatura, Sofia também era escritora. Na realidade, havia escrito apenas um único romance, intitulado *O mergulhador*, o qual, segundo Pedro, ela “[...] pensava em mandar [...] para alguma editora, mas não teve tempo. [...] Adorei o livro não publicado da minha mãe” (p. 26). *O mergulhador* é mais uma entre as muitas histórias embrenhadas no relato de Pedro. Conta a saga de um menino do sertão do Nordeste cujo sonho era ser mergulhador, mas que, por inúmeras adversidades, não chega a concretizar. Já velho, fraco, doente e amargurado, revive seu sonho por meio de seu filho caçula, que lhe pergunta, em seu leito de morte, o que deve fazer para ser mergulhador. Além do apreço pela escrita e pela literatura, Sofia também gostava de cozinhar. Às vezes Pedro a auxiliava: “[...] descascava legume, cortava tomate, picava cebola, coisas assim. E toda semana a gente fazia pão” (p. 46).

Uma das poucas amigas de Pedro – a única, segundo ele – era Marina: “Marina mora no prédio em que eu e minha mãe morávamos e é da minha idade. Só que é mais inteligente e mais esperta do que eu. E sempre tem um método” (p. 20). De fato, era a ela a quem Pedro recorria quando tinha de tomar alguma decisão. Talvez por ser um pouco menos ingênua, sempre tinha um conselho a dar ou uma advertência a fazer, como no momento em que Pedro decide seguir sua intuição e procurar por sua mãe em uma clínica psiquiátrica: ““No *site* está escrito: Clínica Psiquiátrica Santa Cecília. Você sabe o que isso significa, não sabe?”” (p. 115). Com o passar do tempo, a amizade entre os dois jovens evolui: “Virei o rosto na direção dela. Marina sorriu para mim, bem de leve, só com o cantinho dos lábios. E foi aí que nos beijamos pela primeira vez. Na boca” (p. 131).

É mais ou menos na metade da narrativa que Pedro nos apresenta outra personagem. Trata-se de Tiago, o ex-namorado de Sofia. Ao vasculhar o quarto do tio em busca da carteira de identidade de Sofia, o narrador-protagonista acaba encontrando uma caixa de madeira escondida debaixo da cama, na qual havia cartas. Uma delas fora escrita por sua mãe, que confessava estar namorando. Pedro, que não sabia da existência do namorado da mãe, copia o endereço e, depois de conversar com Marina, decide ir até Petrópolis conversar com seu “ex-futuro-pai”, que, em um primeiro contato, causa-lhe uma boa impressão: “Fiquei pensando que aquele cara ali, que parecia gente boa, por pouco não tinha sido meu pai” (p. 61). Com o desenrolar da conversa, Pedro descobre que ele “[...] era engenheiro e trabalhava numa

construtora em Petrópolis. Mas o sonho dele era ser escritor” (p. 73). Esse sonho é o responsável por uma das maiores decepções de Pedro, que descobre, por meio de uma notícia publicada em um jornal, que Tiago roubara a história que sua mãe havia escrito, *O mergulhador*, com a qual conquistara um importante prêmio literário em Portugal concedido a romances inéditos. Assim, em questão de poucos capítulos, o ex-namorado da mãe passa de amigo e de um “ex-quase futuro pai” a traidor e desonesto:

Quando fui à casa dele, quando cozinhamos juntos e depois vimos o *Inteligência Artificial* no cinema, estava mentindo. O tempo todo mentindo. E mentiu também com a tal história da travessia, na montanha.

Não sei o que meu deu mais raiva naquilo tudo. Se o que ele fez com a minha mãe ou o que ele fez comigo. (p. 89)

Em *A distância das coisas* podemos reconhecer a temática da busca da identidade e o processo de amadurecimento de Pedro. Contudo, o tema do jovem em formação assume uma modulação peculiar, sendo transfigurado, adaptado a novas realidades, entrelaçado a outras questões. A temática revela-se amalgamada ao conflito com os valores dos adultos com os quais Pedro convive, cujo relato pode ser lido como uma espécie de metáfora sobre a adolescência, “[...] tempo de transição do espaço da família para um espaço no mundo exterior: um tempo de ansiedade, receio, expectativa, do medo e da excitação em face do desconhecido” (WADDELL, 1995, p. 136). Identificação e afirmação são palavras presentes na vida de Pedro e de todo adolescente. Trata-se de uma necessidade vital de fazer-se reconhecer, desejo exposto pelo protagonista logo na primeira página do livro:

Por exemplo: eu. Vários garotos no mundo têm catorze anos, sou apenas um deles. E se você pensar na história da humanidade, vai concluir que já existiram trilhões de garotos com catorze anos. E nenhum, olha só, nenhum deles era ou é igual a outro. Nem os gêmeos são completamente iguais.

Sem comparar, você nunca vai conhecer muito bem um garoto de catorze anos, é o que estou querendo dizer. (p. 07-08)

O protagonista faz questão de relatar alguns conflitos decorrentes de sua (pouca) idade: “O chato de ter catorze anos é que você não pode fazer um monte de coisas. Se quiser ver um filme com censura de dezoito, não pode. Ou se quiser dormir na casa da sua namorada (se tiver namorada), não pode. Ou se estiver a fim de matar aula para nadar no mar, também não pode” (p. 46). Contudo, para encontrar sua identidade – esse conjunto de características e circunstâncias que distingue as pessoas e graças às quais é possível individualizá-las – Pedro precisa descobrir a verdade sobre sua mãe, discutir e refazer sua ligação com o tio e viver sua relação com Marina, companheira em todos os momentos.

O narrador-protagonista revela os conflitos que cercam sua vivência, de acordo com um adolescente e segundo o meio social em que vive. Ao assumir ares de investigador, por exemplo, a personagem confessa suas limitações: “[...] ficava me perguntando como começar minha investigação. Era esse mesmo o nome que eu tinha dado ao que precisava fazer, como se fosse personagem de um filme de detetive. Uma investigação. Precisava ter certeza, precisava saber se minha mãe estava viva ou não” (p. 21).

De acordo com Colomer, a maioria dos livros infantojuvenis potencializa a leitura identificativa por meio de protagonistas crianças e/ou adolescentes que “levam a cabo ações muito parecidas com as do leitor em sua vida real” (2007, p. 56). De fato, muitas das características da personagem central de *A distância das coisas* são compartilhadas pelos jovens leitores da narrativa, fator determinante para que se identifiquem com o protagonista.

Talvez o complemento “filósofo” seja o que melhor caracteriza Pedro. A personagem passa boa parte do tempo investigando os princípios, os fundamentos ou as essências da realidade, em busca de causas e explicações para os fatos que a circundam. Constantemente, o protagonista se vê contemplando a natureza e a condição humana, buscando entendê-las e explicá-las por meio de alguma teoria. Constrói, gradualmente, um sistema que o ajuda a entender e organizar os fatos que vivencia, tanto da realidade empírica quanto psíquica. Contudo, confessa sua aversão para lidar com métodos, fator determinante para que nunca soubesse “[...] como ordenar bem as coisas, como saber o que fazer primeiro e o que fazer depois” (p. 19), dificuldade que se manifestava quando precisava arrumar seu quarto, organizar sua mochila e iniciar uma investigação, por exemplo.

Porém, se Pedro não tem método, possui outras faculdades que o ajudam: “Sou o tipo de cara que acredita em intuição” (p. 14), declara. Atento aos detalhes, conta com a ajuda de Marina, espécie de Dr. Watson, a quem ele confia suas desconfianças, seus *insights* e, por fim, seu coração. Mesmo sendo avesso a metodologias, Pedro regula sua vida à luz de princípios obtidos pelo pensamento racional. É nesse sentido que a personagem está, o tempo todo, estabelecendo comparações: “[...] é preciso comparar, sempre. É o que eu acho mais importante na vida, se você realmente quer ser um cara que entende algumas coisas” (p. 07). Comparar para “não perder o sentido das coisas” (p. 09)

Nada fogia à análise e à comparação da personagem: os diferentes tipos de arco-íris, as variadas maneiras por meio das quais as pessoas morrem, a dificuldade de se escolher uma camiseta para usar, a sensação da relatividade das coisas ao se andar no meio da neblina, a impossibilidade de se dizer qual o maior número que existe, os diversos escuros existentes dentro do escuro da noite, o fato de todas as coisas existentes no mundo estarem sempre em

movimento, a impossibilidade de controlarmos a memória, a medida certa dos ingredientes na hora de cozinhar, as diferentes formas de abraçar, a imprevisibilidade da natureza, a impossibilidade de termos certeza das coisas e o fato de vivermos cercados de dúvidas. Pedro tem uma consciência aguda das limitações da ciência, que não pode definir com certeza nem mesmo a altura de uma montanha como o Everest, cujas dimensões e posição mudam vagarosa e quase imperceptivelmente a cada ano:

[...] é praticamente impossível você ter certeza das coisas. Se na prova de geografia perguntarem a você qual a altura do Everest, você pode responder tranquilamente: não sei. E duvido que alguém na sua escola saiba.

Na verdade você vive cercado de dúvidas. Você é que nem uma ilha, cercado de dúvidas por todos os lados. (p. 142)

Em entrevista¹⁸ concedida ao *site* da editora SM, Flávio Carneiro afirma que, em *A distância das coisas*, seu objetivo foi criar uma personagem que não gostasse só de literatura, de forma que pudesse apresentar suas experiências por meio de outra área do conhecimento. A área escolhida para isso foi a geografia, que, assim como a literatura, fala de um mundo imaginário. Daí a frequência com que a personagem alude à relatividade daquilo que a cerca e a fenômenos naturais, os quais, assim como os mapas, são relacionados às atitudes humanas. Contudo, Pedro pensa mais filosófica do que geograficamente. Uma vez que chega a uma conclusão, continua duvidando do que sabe: “[...] você nunca vai saber qual é o maior número que existe e isso já devia ser o suficiente para você começar a desconfiar de tudo o que está a sua volta, é o que eu penso” (p. 45).

Em um primeiro momento, o leitor pode se impressionar com a naturalidade com que o narrador-protagonista encara a morte. Contudo, com o desenrolar da narrativa, percebemos o quanto a perda da mãe o angustia. O retrato psicológico que Flávio Carneiro confere à personagem sensibiliza o leitor, ao passo que estabelecemos contato com a solidão e os sentimentos mais íntimos de um garoto de apenas catorze anos que, repentinamente, depara-se com a morte da pessoa de que mais gostava: “Não sou de chorar. Segurei o choro. Poderia ter chorado. Tinha motivos, afinal de contas sentia muita saudade da minha mãe [...]” (p. 39). Conforme Colomer, os protagonistas das obras que constituem exemplo do que ela denomina de psicologização da narrativa infantojuvenil atual “[...] simplesmente nos relatam como sentem os conflitos afetivos ou os inerentes à condição humana” (2003, p. 283-284), caso de Pedro.

¹⁸ Disponível em <http://www.edicoessm.com.br/ver_noticia.aspx?id=10008>. Acesso em: 28 out. 2009.

Certas palavras e expressões nos colocam dentro da consciência de Pedro, fazendo-nos participar de sua intimidade, mais ou menos como se vivenciássemos sua experiência: “[...] me deixava bem triste” (p. 30), “estava me sentindo mal” (p. 35), “segurei o choro” (p. 38), etc. Mais evidentes são os verbos definidores de processos psíquicos, como “pensava”, “receava”, “duvidava”, os quais se referem à experiência temporalmente determinada do protagonista.

Segundo Colomer, a literatura infantojuvenil atual “oferece muitas histórias centradas em problemas psicológicos, contos nos quais o conflito se situa no interior das personagens [...]” (2007, p. 168). No caso de *A distância das coisas*, podemos afirmar que os comportamentos e os conflitos vivenciados por Pedro, além de exemplificar a tendência verificada por Colomer, vão ao encontro das considerações de Candido sobre a personagem nos romances: “Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana [...]” (1972, p. 45). Ademais, cabe lembrar que é por meio das personagens que “[...] o leitor *contempla* e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar [...]” (CANDIDO, 1972, p. 46, grifo do autor).

Quanto ao comportamento ético, percebemos que, ao construir a personagem, Flávio Carneiro deixa prevalecer a complexidade das forças interiores (positivas e negativas) sobre a dualidade maniqueísta que já caracterizou o comportamento das personagens tradicionais em boa parte da literatura infantojuvenil brasileira. O autor dota as personagens de ficção da ambiguidade natural dos homens, de maneira a revelar as forças polares ou contraditórias inerentes à condição humana. Ao se encontrar com Tiago, Pedro, por exemplo, não sabia se sentia raiva ou pena do ex-namorado de sua mãe: “Eu estava com raiva porque fiquei pensando, enquanto ouvia essa história toda, que ele tinha sido o culpado pela morte da minha mãe [...]. Mas ao mesmo tempo estava com um pouco de pena dele” (p. 63-64). Da mesma maneira, após atender um telefonema para o seu tio oriundo da clínica Santa Cecília e decidir ir até o local procurar por sua mãe, os sentimentos do protagonista também se revelam contraditórios:

Fiquei procurando a minha mãe no meio deles. Me deu uma sensação estranha. Queria vê-la, é claro, mas ao mesmo tempo torcia para que ela não estivesse ali. Não gostaria de vê-la naquele lugar, misturada com aquelas pessoas tão sofridas (eu achava que eram sofridas, talvez nem fossem, quem sabe?).

Mas se ela não estivesse com eles, significava que estava morta. Minha cabeça começou a doer (sinal de que eu estava pensando coisas complicadas e perigosas). Era uma dor fininha, bem em cima do olho esquerdo. E a dor tinha a ver

com um pensamento que me veio na hora: não seria melhor se minha mãe estivesse morta mesmo? Não seria melhor do que ela estar naquela clínica? (p. 116-117)

Assim, ao expor de maneira franca suas opiniões e juízos, Pedro não deixa escamotear curiosa ambiguidade. Se em um determinado momento mostra-se disposto a levar adiante sua investigação, pouco tempo depois decide interrompê-la, passando a considerá-la uma bobagem: “[...] talvez nem devesse mais me preocupar com isso. O Tiago estava certo, aquilo tudo devia ser maluquice da minha cabeça. Assim que meu tio chegasse de viagem eu iria falar com ele e contar tudo. Ele devia ter uma boa explicação e a gente resolvia logo essa bobagem. Chega de bancar o detetive” (p. 76).

Percebe-se, pois, que as atitudes de Pedro – como também das demais personagens – são marcadas pela imprevisibilidade. Por ser imprevisível, sua predicação surge paulatinamente. Dessa forma, trata-se de uma personagem complexa, cujas transformações por que passa são consistentes em relação à lógica interna do relato, sendo capaz, por isso, de “[...] nos surpreender de maneira convincente. [...] Ela traz em si a imprevisibilidade da vida [...]” (FORSTER apud CANDIDO, 1972, p. 63).

3.4 O narrador

Conforme Colomer, a cessão da voz aos protagonistas crianças e adolescentes é um dos traços próprios da narrativa infantil e juvenil atual, ao passo que “[...] o enfoque no protagonista coincide com um narrador interno e em primeira pessoa nas obras de temática psicológica” (2003, p. 325). Ainda segundo a autora, é mais frequente a cessão da voz à personagem na narração para jovens, tendência coerente com o predomínio, nesta etapa, “[...] dos contos realistas protagonizados por um menino ou uma menina que ‘olha’ à sua volta, não mais para especular imaginativamente sobre a realidade, mas para começar a refletir sobre as relações familiares, amistosas ou sociais” (COLOMER, 2007, p. 170-171).

Em *A distância das coisas*, o ponto de vista predominante é, ao longo de toda a narrativa, o de Pedro, que conta a história a partir do centro dos acontecimentos, segundo uma visão subjetiva, enredando o leitor nos registros que faz, por meio da predominância do discurso indireto e da reprodução de alguns diálogos, que refletem suas dúvidas, inquietações e percepções.

Assim, o próprio narrador é o protagonista da ação: ele conta, em primeira pessoa, fatos relacionados com ele mesmo, tal como os vivencia ou vivenciou. Tal forma discursiva implica sua exposição por meio de uma narração com caráter fragmentário, fruto da memória

desse sujeito-narrador, ao mesmo tempo em que aproxima o narrador-protagonista do leitor, e o efeito pode ser a empatia ou adesão desse, pois não há interferência de uma terceira pessoa mediando o diálogo. Em *A distância das coisas* há, portanto, a exposição da subjetividade da personagem Pedro a partir de sua história pessoal. Ocorre, nesse caso, a onisciência seletiva, porque o “ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente” (LEITE, 2005, p. 54). É a forma ideal de explorar o interior de uma personagem.

O leitor acompanha o narrador-protagonista e só toma conhecimento dos fatos a partir dele, por meio de seu ponto de vista. Portanto, mesmo que chegue a algumas conclusões antecipadas, o leitor só consegue confirmá-las ou refutá-las quando o narrador o faz. Da mesma maneira, como o narrador está em primeira pessoa, não pode comportar-se como onisciente intruso, que é aquele que narra à vontade, sabendo de tudo. Na narrativa, um *eu* está limitado ao que vê, sente e imagina, não tendo condições de saber o futuro, ou o que não sabe, não vê, não imagina. Desaparece a onisciência. O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens, ou seja, não tomamos conhecimento do que as outras personagens pensam ou sentem. Só o que temos é o ponto de vista desse narrador, que começa e termina sua história sem proporcionar um momento sequer em que pudéssemos afirmar que estamos diante da perspectiva de alguém que não seja ele mesmo.

Nas palavras de Donald Schüler, “o narrador que diz *eu* está limitado. Falta-lhe a mobilidade anônima. Não lhe é dado antecipar o futuro. Mais seguro lhe é falar de si mesmo. A memória lhe é auxiliar valioso. Mesmo no estreito espaço de si mesmo, há limites. A memória falha. Recordar fatos não significa compreendê-los” (1989, p. 28). É a partir dessa posição singular que *A distância das coisas* é estruturada, ou seja, um “eu-narrador” se coloca em primeiro plano desde o início da história. Enquanto que muitas vezes na literatura infantojuvenil tradicional o narrador explicita a lição moral que é preciso extrair da conduta das personagens, às vezes resumindo-a em forma de moralidade final, atualmente, segundo Colomer, “[...] a voz narrativa adulta e onisciente – que controla os acontecimentos, que interpreta o mundo e o explica ao leitor infantil – entrou em crise” (2007, p. 86).

Tem-se, assim, uma narrativa introspectiva, por intermédio da qual o leitor conhece as ações e reflexões da personagem mediante sua própria voz, em um diálogo implícito. Para Colomer, “o passo até um narrador autodiegético, até uma voz interior à história, é um recurso de utilização evidente para a novela juvenil, já que lhe permite distanciar-se da voz adulta de um narrador que controla, valora e administra a informação e que dificultaria enormemente o tipo de proximidade identificadora buscado por estas obras” (2003, p. 372). Ainda de acordo

com a autora, “o uso da primeira pessoa facilita a incorporação de uma linguagem que se deseja próxima à dos adolescentes ou à possibilidade de apelar a seu mundo de referências” (COLOMER, 2003, p. 334). O recurso serve para resolver a possível rejeição do leitor adolescente pela intromissão de um narrador adulto, que pretende explicar-lhe seus problemas; ou, no mínimo, resolve a dificuldade inerente à necessidade de descrever os conflitos ao mesmo tempo em que oferece uma avaliação adulta dos mesmos. Segundo Regina Zilberman,

[...] não é fácil escrever em primeira pessoa, principalmente quando o autor é um adulto, e o leitor, uma criança. Corre-se o perigo de tentar imitar a linguagem infantil e abusar da puerilidade. O risco aumenta, quando o narrador apresenta-se como uma criança, cujos vocabulário e domínio da sintaxe são ainda relativamente reduzidos. O resultado pode ser um texto simplório, se o escritor quiser facilitar demais; ou inverossímil, se o narrador revelar um conhecimento linguístico impróprio para a idade. (ZILBERMAN, 2005, p. 36)

O raciocínio da autora também é válido para a literatura juvenil: a tarefa de escrever em primeira pessoa não é das mais fáceis quando o autor é um adulto, e o leitor, um adolescente. Ao tentar representar a linguagem juvenil, pode-se abusar da caricatura, o que deixa o texto artificial, até mesmo inverossímil. Nesse sentido, um dos méritos de *A distância das coisas* é que o autor soube dar voz à sua personagem sem que a mesma deixasse transparecer a voz de um adulto. Em partes, tal fator talvez explique o porquê das premiações recebidas pela obra e o motivo da boa recepção da mesma perante jovens leitores, que se veem representados na narrativa sem artificialismo. Colomer ressalta a importância do narrador:

A voz do narrador reflete, de forma especialmente sensível, a renovação da literatura infantil e juvenil. Não se poderia esperar outra coisa, já que o problema por excelência de um discurso inventado e controlado por adultos é saber modelar uma voz envolvente e que dê prazer às crianças. Isso é a tal ponto verdade, que vários autores consideram que a voz do narrador é, precisamente, o que define este tipo de literatura, o que revela, realmente, sua evolução ao longo do tempo, mostra a relação da literatura infantil com o discurso social sobre a infância e sinaliza o caminho de busca de uma voz literária específica. Desta perspectiva, a problemática do narrador pode exemplificar, com clareza, as contradições geradas pela evolução recente das formas literárias para crianças. (COLOMER, 2007, p. 86)

Como narrador-filósofo que é, Pedro está sempre se questionando. A maioria de suas dúvidas gira em torno das tentativas de elucidar o mistério que envolve a morte de sua mãe: “Tudo bem que minha mãe não deve ter deixado grandes coisas porque não era rica nem nada, mas quem sabe? E se ela tivesse guardado algum dinheiro e eu não soubesse?” (p. 31). É por meio de seus constantes questionamentos, para os quais aparentemente não há respostas, que

ele critica a atitude de determinadas personagens, como seu tio: “E meu tio não me contou nada. Por quê?” (p. 31). As dúvidas também o cercam quando pensa em iniciar o que denomina de “investigação”, momento em que compartilha seus receios com o leitor: “Deveria mesmo continuar?” (p. 33), bem como quando observa os mapas: “E como as pessoas antigamente faziam esse desenho se não tinham avião, helicóptero, satélite nem nada?” (p. 40). Em suma: as constantes indagações do narrador-protagonista de *A distância das coisas* contribuem e são determinantes para a construção de seu perfil e de sua caracterização como “menino filósofo”, e marcam não só a subjetividade da personagem, mas, principalmente, o processo de amadurecimento provocado pelos obstáculos de sua vida.

Em seu estudo sobre as narrativas infantis e juvenis contemporâneas, Colomer chama atenção para obras que focalizam os protagonistas-narradores de tal maneira, que “[...] a narração intimista que resulta disso, se afasta bem pouco da fórmula do suposto diário” (2003, p. 249-250). Em *A distância das coisas*, o modo de expressão do narrador também se assemelha ao registro característico dos diários de adolescente, na medida em que impera, no texto, o tom confessional e a impregnação de forte carga afetiva:

Voltei a olhar para fora do carro. Já estávamos no meio do caminho, a serra tinha ficado lá atrás. De repente comecei a pensar numas coisas tristes. Pensei: minha mãe sofreu o acidente nesta estrada, talvez tenha morrido aqui. Onde será que foi?, perguntei a mim mesmo, em silêncio.

Depois pensei no meu pai. No pai que tive e não tive ao mesmo tempo. Como teria sido minha vida se ele não tivesse morrido tão cedo? Será que eu estaria naquele carro, àquela hora da noite, voltando para casa? Fiquei pensando na vida que não vivi, na vida que poderia ter tido. (p. 74-75)

O tom autobiográfico, de diário, de confissões, possibilita o transbordamento do *eu* que narra, bem como maior liberdade na organização dos acontecimentos. Da mesma maneira, permite que consideremos o narrador como o protagonista que, do interior do relato, conta suas aventuras e desventuras, sendo responsável pelo ponto de vista do narrado. Em relação à distância temporal, como o narrador se debruça sobre o passado, hoje o “eu” que fala mostra-se diferente do “eu protagonista”, em razão das transformações impostas pela experiência. Assim, para Reis & Lopes:

Por mais declarações de objetividade que formule, o narrador quase sempre interfere subjetivamente, de forma indelével, na configuração da autobiografia: selecionando eventos, interpretando-os e formulando sobre eles juízos de valor, o narrador tenderá a completar o narcisismo que neste tipo de relato emerge, com atitudes ideológico-afetivas ligadas a sua condição de sujeito adulto e maduro, eventualmente interessado em facultar do passado uma imagem que lhe seja favorável. (REIS; LOPES, 2002, p. 38)

Como *A distância das coisas* é escrita no ritmo ágil do raciocínio, acompanhamos as ideias, constatações e questionamentos de Pedro como se pudéssemos escutar seus pensamentos, como se o protagonista falasse com o leitor da mesma maneira que conversaria com um amigo imaginário. É nesse sentido que a obra concede ao narratário um importante espaço no seu interior. Tem-se um *eu* que se dirige constantemente a um *tu* (você), que permanece silencioso. A voz que narra mostra-se atenta ao seu possível leitor ou destinatário, revelando com isso não só o desejo de comunicação (inerente a todo ato literário ou linguístico), mas também a consciência de que é desse leitor/receptor que depende, em última análise, o alcance da “mensagem”. Conforme Colomer,

[...] A tendência de uma proposta de leitura mais distanciada e participativa fez surgir uma nova relação explícita entre narrador e narratário, consistente, em que o primeiro não se presta mais a interpretar os fatos ao segundo, nem a ajudá-lo a seguir a história, mas coloca-se ao seu lado para contemplá-la ou para brincarem de construí-la. (COLOMER, 2003, p. 365)

Há situações em que o narratário é diretamente interpelado pelo protagonista, sendo convocado a opinar sobre as angústias que o cercam: “Você não acha que meu tio devia ter me falado sobre isso?” (p. 31). Outra maneira de reforçar a empatia com o leitor é incluí-lo em seu discurso, a fim de se garantir certa intimidade e cumplicidade. É nesse sentido que, ao revelar determinado julgamento, por vezes Pedro manifesta interesse pela opinião do leitor: “Não se deve tirar conclusões precipitadas, é o que eu penso. Não sei se você concorda” (p. 60).

Em outros momentos, o narrador se dirige ao leitor com o intuito de que o mesmo acompanhe seu raciocínio: “Veja [*você*] se não tenho razão” (p. 13, grifo nosso). Há situações, ainda, nas quais o narratário torna-se confidente de Pedro, procedimento verificável em “e *você* não sabe ainda, mas vou *lhe* dizer: sou o tipo de cara que acredita em intuição” (p. 14, grifos nossos) e “agora, posso *lhe* dizer uma coisa com toda a sinceridade: os dois cabem na minha memória” (p. 100, grifo nosso). Por vezes, Pedro dirige-se ao destinatário para aludir a fatos já comentados anteriormente, conforme indicam os excertos em itálico dos fragmentos seguintes: “As crianças costumam pedir um animal de estimação logo cedo e eu fugi à regra. Nenhum deles me atraía muito, como *lhe* contei” (p. 66, grifo nosso); “Depois que vim morar com meu tio, pedi um *hedge* para ele porque meu tio é muito rico, como já [*lhe*] disse” (p. 66, grifo nosso); “Não toquei mais no assunto. Eu também não sabia explicar muita coisa, como *você* já deve ter notado” (p. 101, grifo nosso).

Tais fragmentos demonstram um recurso comum na narrativa: a frequência com que a terceira pessoa do singular (“você”) é utilizada, fixando o interlocutor principal do narrador, o que aumenta o tom confessional e reitera o desejo, por parte do narrador-protagonista, de compartilhar suas angústias com o narratário, chamado a opinar.

Outra maneira de se aproximar do jovem leitor é incluí-lo na mesma pessoa do discurso. Às vezes, narrador e narratário colocam-se no mesmo nível, por meio de expressões informais: “*Cá entre nós*, aquele era o tipo do bilhete muito mal escrito” (p. 107, grifo nosso). No exemplo em questão, o pronome possessivo na primeira pessoa do plural, “nós”, deixa evidente que o narrador coloca-se na mesma posição do leitor. Há situações em que, por meio do pronome “você”, Pedro, além de englobar a si mesmo e a seu leitor, está, da mesma maneira, dirigindo-se a todos os seres humanos, procedimento que se verifica em “uma das coisas chatas da vida é que *você* é sempre obrigado a escolher” (p. 34, grifo nosso) e “engraçado isso, *você* herdar um traço da personalidade dos seus pais, ou avós, ou bisavós” (p. 95, grifo nosso).

O processo de identificação conduzido pelo narrador também é realizado por meio de outra estratégia: o comentário. Pedro, no decorrer da narrativa, desenvolve intrusões judicativas a respeito das ações e comportamentos das personagens, em sua maior parte relacionadas à conduta de seu tio.

Às vezes, a fim de que o leitor melhor acompanhe seu raciocínio e com o intuito de aumentar a interação com o destinatário, Pedro lança perguntas que ele mesmo faz questão de responder ou comentar na sequência do discurso, conforme os seguintes exemplos demonstram: “Por que resolveu não me apresentar [o namorado] dessa vez? Não sei” (p. 38); “A verdade mesmo, quer saber? A verdade mesmo é que nunca pensei em ter cachorro” (p. 53); “Você seria capaz de prever do que exatamente vai se lembrar daqui a três segundos? Duvido” (p. 139). No último fragmento, note-se a interação proporcionada pela pergunta e pelo comentário incrédulo de Pedro. A questão por ele proposta faz o leitor se questionar e, dessa forma, envolver-se ainda mais com a narrativa. O tom de oralidade, de conversa, domina o compartilhamento dos devaneios de Pedro com seu leitor:

Isso significa que você nunca vai estar exatamente onde o mapa indica que você está. Claro, porque tem uma curvatura nessa história toda que o mapa não consegue alcançar, entendeu? Você pensa que está num lugar e no final das contas está noutra.

Mas isso não tem a mínima importância, você deve estar pensando. E talvez você tenha razão, pode ser. (p. 41)

A leveza alcançada pela obra se dá graças a este recurso narrativo: a “conversa” entre o protagonista e um suposto ouvinte. Como ocorre em outras obras de reconhecida realização estética, a personagem que conversa com o narrador não “aparece no texto”, mas surgem apenas indícios de sua presença, por meio das “respostas” do narrador. Dessa forma, a narração, desde o início, é assumida pela personagem Pedro, o jovem narrador que apresenta sua compreensão de si próprio e sua visão de mundo. De tal modo, o leitor não tem nenhum intermediário para conhecer o mundo de Pedro. A ocorrência do chamado narratário reforça no leitor o tom de cumplicidade entre ambos.

Ademais, a forma do diálogo, dois falantes que se opõem, reforça a situação de conflito vivida pelo narrador que é, segundo esta análise, o evento relevante da obra. Ao contar para o seu ouvinte (narratário) o que se sucedeu ou responder a alguma pergunta, o narrador se expõe, contradiz-se e revela-se. Na obra, predominam duas formas de diálogo. Na primeira, o narrador se dirige ao narratário, procedimento já verificado. Na segunda, diversas personagens conversam entre si ou mesmo com o narrador. Embora seja mais marcante o diálogo entre narrador e narratário, as outras formas são igualmente importantes por confirmar uma dinâmica específica da narrativa, que é a leveza, a rapidez na troca de fala, e reforçar o clima de tensão. Assim, outros momentos vividos pela personagem são enunciados por intermédio do discurso direto, que vem expresso por meio da utilização de aspas, as quais delimitam a realização de diálogo com as demais personagens:

“Por que você não começa pelas coisas menores?”, perguntei.
Ela deu um risinho cínico e respondeu:
“Porque você vai ganhando mais espaço se começar pelas maiores.”
“Não entendi.”
E ela, já meio impaciente:
“A bagunça vai diminuindo mais rápido, entendeu agora? Se você começar pelas menores vai perder a paciência logo logo.” (p. 20)

Conforme Candido (1972), verbos como “dizer” e “responder” desempenham, na ficção, função semelhante aos que revelam processos psíquicos (“recrear”, “pensar”, “duvidar”), particularmente quando acompanham uma fala em voz direta, referida a momentos temporais determinados. Em geral, tais verbos indicam a presença do foco narrativo no campo fictício. Ainda conforme o crítico,

Ademais, as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. [...] Esta “franqueza” quase total da fala e essa transparência do próprio disfarce (pense-se no aparte teatral) são índices evidentes da onisciência ficcional. (CANDIDO, 1972, p. 29)

Em *A distância das coisas*, o leitor tem assegurado seu lugar na composição literária, enquanto organizador e revitalizador da narrativa. Sua participação é uma decorrência natural da estrutura do texto, pois a comprovação da presença das lacunas demonstra que a absoluta homogeneidade do discurso, no caso de uma obra de ficção, é uma utopia. Todavia, pela mesma razão, reanimam-se a importância e a atividade do narrador. É da sua habilidade que nascem uma obra organizada e uma criação aberta à operação de leitura e deciframento. O narrador pode agir de modo não tão liberal, ou seja, sua atuação pode ser mais arbitrária, por meio da manipulação das emoções do destinatário na direção de valorização de uma ideia dominante ou de um herói, com o qual se identifica a temática do livro ou cuja trajetória surge como modelo para o comportamento humano. Nas palavras de Ligia Cademartori Magalhães e Regina Zilberman,

A natureza renovadora e o índice de ruptura do texto narrativo associam-se a este tratamento do relato e vinculam-se diretamente à atuação do narrador. Quanto mais este centraliza a interpretação, tanto menos possibilita uma participação no universo ficcional, manifestando uma regra de penetração no romance, com a qual almeja a identificação do leitor. Por outro lado, evitando o dirigismo, o narrador amplia as modalidades de deciframento de seu produto, o que garantirá a este a constante atualização, independentemente do transcurso do tempo, mas, de modo concomitante, acompanhando as mutações por que passa sua recepção. (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1982, p. 82)

Se a legitimação do narratário vincula-se a seu papel revitalizador do texto, por intermédio do processo de preenchimento das lacunas congênicas ao relato, a valorização do narrador procede da dupla operação que executa: cria um mundo ficcional autônomo e, como um *deus absconditus*, não aparece de modo visível. A qualidade da narrativa está na razão direta do não intervencionismo do narrador, a não ser que este tematize sua própria história, o que o converte em personagem, caso de Pedro.

Em um relato em que o narrador assimila sua visão à de uma personagem, em primeira ou terceira pessoa, as demais figuras são percebidas do exterior; portanto, uma lacuna, que diz respeito à interioridade dos outros sujeitos, instaura-se, a qual pode ser preenchida pela interpretação de suas respectivas ações ou permanecer como um fator ignorado. A revelação de certos fatos, a penetração ou não na intimidade das criaturas imaginárias e o comentário esclarecedor são recursos que indicam a medida do conhecimento que o narrador oferta. E, se orientam o leitor no transcorrer da história, demonstram os efeitos emocionais que o relato pode alcançar por meio do controle dos dados. Tal é a contrapartida do emprego das lacunas; se permitem a participação do leitor, também podem ser o recurso para a inclinação da simpatia em direção a certos indivíduos ou ideias.

A leitura depende de uma identificação afetiva com os eventos, sem o que não se produz a fruição estética. A instância narrativa pode interferir na percepção do narratário e orientar o deciframento, o que reforça a necessidade de uma postura crítica, fundada na interpretação, que garanta ao receptor autonomia intelectual. Um poder excessivo concedido ao narrador e a dominação do narratário significam a condenação da literatura infantojuvenil. Por outro lado, caso o escritor obtenha uma solução esteticamente convincente para o dilema, ele conquista o estatuto artístico, o reconhecimento e o prestígio que até então têm sido sonegados à produção literária para crianças e jovens.

Anatol Rosenfeld afirma: “Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1976, p. 86). *A distância das coisas*, como representante da literatura juvenil brasileira contemporânea, mostra em sua forma como a arte é capaz de traduzir a própria condição humana por meio de recursos como a narração. O sujeito perdido em um mundo de transformação toma a voz, e, por intermédio dos seus pensamentos mais íntimos, conduz o leitor a conhecer sua história.

A forma do romance tradicional, de acordo com Rosenfeld, compõe personagens nítidas, com contornos firmes e claros. Segundo o crítico, o narrador clássico imprime ordem lógica e coerência à sequência de acontecimentos, respeitando a linearidade cronológica, de modo que as relações de causa e efeito são perfeitamente visíveis. Dessa forma, estabelece-se uma enorme distância entre o narrador e as personagens, entre o indivíduo e o mundo. Contudo, o romance contemporâneo elimina essa distância, substituindo o intermediário, nas palavras de Rosenfeld, pela presença direta do fluxo psíquico:

Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. (ROSENFELD, 1976, p. 83-84)

O romance contemporâneo “[...] se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde em tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade” (ROSENFELD, 1976, p. 92). O mundo é uma experiência subjetiva, e o leitor é convidado a partilhar dela por meio de uma visão microscópica, que recusa retratos generalizados de espaço, tempo e personagens.

O ponto alto de *A distância das coisas* se dá na construção do protagonista. Por meio de sua voz, a personagem mostra-se conhecedora, independente, crítica e autônoma. Atualmente, não causa maiores comentários o fato de uma narrativa infantojuvenil ter uma criança/adolescente como narrador, e qualquer obra sem essa característica enfrenta dificuldades. No livro de Flávio Carneiro, tal recurso ganha amplitude por duas razões. A primeira se dá pelo estabelecimento de um registro de fala que não dispõe narrador e personagens em níveis ou focos narrativos diferentes, de tal sorte que ambos têm a mesma perspectiva. A segunda razão está ligada à presença do narratário, que funciona como ouvinte e interlocutor do narrador.

A solução narrativa de que se valeu Flávio Carneiro, ao optar por um narrador-protagonista adolescente, não é novidade, e está afinada com a produção que lhe é coetânea, empenhada em dar voz a crianças e/ou jovens. É um artifício que funciona muito bem no conjunto da obra. O ponto de vista subjetivo de Pedro, limitado e restrito, sem qualquer distanciamento da matéria narrada, o coloquialismo na linguagem do narrador, impregnada de oralidade, e o tom intimista e confessional da narrativa, são aspectos que conferem verossimilhança às críticas ao universo adulto, sem deixar que elas se transformem em um discurso gratuito ou deslocado do todo.

Ao se realizar a inversão que coloca o mundo adulto sob o ponto de vista de um adolescente, fica evidente o esforço de Carneiro no sentido de superar a assimetria adulto/adolescente. É preciso deixar claro, não obstante, que, ao procurar fugir do adultocentrismo, o autor não assume um discurso inflamado e panfletário do adulto que oprime o jovem, como foi de praxe em certa literatura infantojuvenil nas décadas de 1970 e 1980, fenômeno analisado por Ligia Cademartori Magalhães e Regina Zilberman (1982).

Finalmente, não se pode deixar de voltar à questão do narrador-protagonista, que insere o leitor no cerne de sua consciência e o obriga a acompanhar a dúvida e a angústia que o acompanham por meio de um ponto de vista restrito, no calor da formação dos sentimentos. É dessa maneira que o protagonista tenta compreender os fatos, oscilando entre a razão e a emoção, a mentira e a verdade.

3.5 A ambientação

As narrativas infantojuvenis, segundo Colomer, “[...] escolhem protagonistas e um quadro espaço-temporal muitos semelhantes aos de seus supostos destinatários” (2007, p. 97). Em *A distância das coisas*, a ação e o escoar do tempo surgem associados ou até integrados às

personagens, assim como o espaço. O enredo não segue uma sequência cronológica: desenvolve-se descontinuamente, com saltos, antecipações, retrospectivas, cortes e com rupturas do tempo e do espaço em que se desenvolvem as ações. O tempo cronológico mistura-se ao psicológico, da duração das vivências de Pedro, ao passo que o espaço exterior se mistura aos espaços interiores, ou seja, à memória e à imaginação da personagem.

3.5.1 O tempo

Em um texto literário, experimentamos o tempo de várias maneiras. Conforme Schüler, “o *tempo da narrativa* [...] organiza o narrado; dele se distingue o *tempo da narração*, provocado pela distância entre o momento em que os acontecimentos são narrados e a ocasião em que teriam ocorrido” (1989, p. 49, grifos do autor). A discordância essencial entre o momento em que os fatos se produzem e o momento em que são narrados ocorre porque o discurso narrativo está repleto de anacronismos, os quais estão associados a uma reconstrução fragmentada da história, que obriga a um certo movimento de antecipação e retrocesso.

Para Colomer, “[...] a narrativa infantil e juvenil atual tem complicado alguns aspectos da enunciação do discurso. Tem-no feito, especialmente, nos que se encontram mais relacionados com a narrativa psicológica e com as mudanças provocadas pela fragmentação e fusão de histórias” (2003, p. 336). Nesse sentido, “[...] se o texto não resolve as ações e evita a ordem casual, o leitor será forçado a exercer uma atividade mais intensa e reflexiva para conseguir um significado coerente. Terá sido convertido, portanto, a tomar parte no texto e atuar como elemento organizador” (COLOMER, 2003, p. 110). Assim, a fragmentação não só responde a uma nova configuração literária, como também auxilia o leitor a compreender textos progressivamente mais complexos.

No início de *A distância das coisas*, por meio de um recurso tradicional na literatura, o *flashback*, o narrador interrompe seus devaneios acerca da importância da comparação para introduzir fatos ocorridos tempos atrás, relativos à morte de seus pais. As analepses têm frequentemente um valor explicativo: “Esclarecer o passado de uma personagem, contar [...] aquilo que a precedeu [...]” (REUTER, 2007, p. 95). Assim, por vezes em *A distância das coisas* a mudança do plano temporal se manifesta por meio da interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente. Conforme Colomer, “não há dúvida de que o uso deste tipo de técnica caracteriza uma certa

desagregação do discurso em prol da busca de novos propósitos literários ou como consequência de técnicas muito utilizadas nos meios audiovisuais [...]” (2003, p. 313).

À medida que avança a leitura da narrativa, é possível perceber que os fatos narrados não se limitam a contar o que acontece no período que sucede a morte de Sofia, mas, por meio de um movimento contínuo de recuos e avanços temporais, dão conta também das reminiscências de Pedro ligadas ao seu convívio com ela. Portanto, o tempo narrativo é marcado pelas idas e vindas do narrador. Os fatos vividos pelo protagonista são apresentados segundo um movimento zigzagueante, ao sabor das emoções e do estado de espírito de Pedro, que tanto pode tratar de um acontecimento próximo ao momento da escrita – no caso, um fato recentemente vivido, como quando decide bisbilhotar o quarto do tio em busca da carteira de identidade da mãe –, quanto pode recuar ao passado, relatando detalhes de sua vida antes da morte da mãe em busca de explicações para o presente, procedimento visível, por exemplo, em “quando eu era pequeno, achava que meu tio não gostava de mim” (p. 12) e “lembro quando ela chegou da rua com o livro encadernado [...]” (p. 26).

A maior parte dos fatos narrados, contudo, diz respeito a acontecimentos recentes, ocorridos após o acidente de Sofia. Ao confessar que tinha quase certeza de que seu tio mentia, Pedro afirma: “Faz pouco tempo comecei a pensar nisso e então fui voltando na história [...]” (p. 13). O momento da narração diz respeito “[...] ao momento em que a história é contada, em relação ao momento em que supostamente ela se desenrola” (REUTER, 2007, p. 88). Em *A distância das coisas*, alguns fragmentos indicam que a narração é simultânea, deixando a impressão de que o narrador conta a história no momento em que ela acontece. A narração simultânea, “mais rara e frequentemente ligada à narração homodiegética (em ‘eu’), com a perspectiva passando pela personagem” (REUTER, 2007, p. 88), faz uso do tempo verbal no presente: “Então fecho os olhos, querendo tirar um cochilo, e segundos depois ouço um barulho” (p. 50).

O que predomina no enredo, entretanto, é a narração ulterior, distinguida pelo tempo verbal no passado, por meio da qual o narrador conta o que se passou anteriormente, em um passado mais ou menos distante: “Minha mãe um dia chegou em casa e disse que queria assistir a um filme comigo na televisão” (p. 22). Durante a narração ulterior, há um jogo de perfeitos e imperfeitos: “Meu pai morreu num acidente de carro quando eu tinha três anos” (p. 09); “Não me deixaram ir ao enterro da minha mãe; [...] Eu não sabia se aquilo estava certo ou não [...]” (p. 10). Sobre os efeitos produzidos pela oposição entre tempos verbais, Reuter afirma:

Se o imperfeito não implica “limites” quanto ao processo mencionado pelo verbo, já o passado perfeito tem a tendência a delimitá-lo, encerrá-lo. O passado perfeito é, pois, frequentemente empregado para os acontecimentos principais da história, aqueles que fazem a ação progredir, aqueles aos quais cumpre esclarecê-la. [...] os verbos no perfeito passado constituem de algum modo o primeiro plano, o “esqueleto da ação”. Eles se destacam assim do plano secundário, constituído pelas proposições presentes em um verbo no imperfeito, que participam da compreensão, mas não fazem a história avançar. (REUTER, 2007, p. 98-99)

Assim, as ações, em sua maioria – afora os episódios de narração simultânea –, ocorreram antes do período em que o texto foi produzido: “Minha mãe também se foi, faz um ano” (p. 09). Temos, assim, dois momentos narrativos: em ambos a perspectiva passa pela personagem. Portanto, em relação ao tempo narrativo em *A distância das coisas*, trata-se de um caso de narração simultânea e, na maioria das vezes, ulterior.

Entre o início e o fim da narrativa, impossível mensurar o tempo decorrido, já que a imaginação do protagonista domina e inverte as certezas do mundo narrado. Pequenas pinceladas, entretanto, aproximam o leitor do tempo medido e contado no mundo real. No quadro geral da temporalidade indefinida em que se insere a narrativa, o essencial da ação se concentra em algumas semanas – ou poucos meses, talvez – da vida do narrador-protagonista.

Por meio de um movimento de idas e vindas temporais, não chega a haver uma ruptura brutal das relações lógico-causais entre os fatos narrados, na medida em que o narrador se incumbem de alinhavá-las. As rupturas que vão ocorrendo no conjunto da narrativa conferem-lhe pouca linearidade, em uma visada bastante moderna. Cria-se uma atmosfera fragmentária, afinada com o estado psíquico de dúvidas e incertezas do protagonista, em um efeito de conjunto que remete ao romance moderno e ao processo de desrealização que lhe é peculiar (ROSENFELD, 1976). Nesse contexto, são significativos não apenas os avanços e recuos temporais, mas também as mudanças que ocorrem no tipo de discurso que se apresenta ao leitor ou na temática abordada. Os elos entre os capítulos têm de ser estabelecidos pelo leitor, os quais, com base na interpretação do conteúdo simbólico da história, inferem sentidos e estabelecem relações possíveis entre essas unidades e o todo da narrativa.

Assim, a não-linearidade da narrativa, aspecto marcante em *A distância das coisas*, demanda esforço do leitor para organizar a sequência dos fatos. Fatos citados em determinada parte do romance muitas vezes só vêm a ser explicados ou detalhados muitas páginas adiante. É somente na terceira subdivisão do segundo capítulo, por exemplo, que Pedro dá continuidade à sexta subdivisão do primeiro capítulo; enquanto esta inicia com as frases “uma coisa nunca faltou no apartamento da minha mãe: livros. Minha mãe era professora de

literatura” (p. 16), aquele inicia com “além de professora de literatura, minha mãe também era escritora” (p. 25).

O estado de confusão mental que a morte da mãe causa no protagonista tem correspondência em um tempo marcadamente psicológico e desenvolvido na narrativa, em que as digressões são frequentes e o zigue-zague temporal se impõe, fora de qualquer esquema rígido, indicado o fluxo de consciência do narrador-protagonista.

A ausência de sequência cronológica do romance, que começa em um momento em que parte da história já tinha acontecido, evidencia que a consciência humana não guarda momentos isolados, mas momentos que se interpenetram, de maneira que passado, presente e futuro se confundem. Assim, embora Pedro narre uma história que aconteceu linearmente, é impossível para ele contá-la da mesma maneira – primeiro o início, depois o meio e então o final. Quando recorda de fatos passados, já não há mais como separá-los e ordená-los cronologicamente, já que a sua consciência é uma totalidade.

No que diz respeito ao tempo em que é inserida a ação, ela pode ser reconhecida como a época contemporânea, provavelmente o início do século XXI, não havendo, entretanto, dados que permitam circunstanciar a ação de forma precisa, sendo possível verificar apenas algumas referências que a situam vagamente na atualidade, como as relativas ao computador pessoal com acesso à internet de Marina: “Ela me levou até o quarto. O computador já estava ligado, conectado à internet. [...] Sentei em frente ao computador e entrei no Google. Digitei as palavras: Clínica Santa Cecília. Veio uma lista de *sites*” (p. 112-113). As referências ao maior *site* de buscas da internet, cujo surgimento se dá e se solidifica nos primeiros anos do século XXI, evidenciam a contemporaneidade da obra. Pedro tece comparações entre o mundo atual, no qual está inserido, e o de antigamente, representado pelas atitudes e comportamentos um tanto quanto retrógrados e conservadores de seu tio:

Antigamente, quando ainda não existia internet, as pessoas costumavam escrever cartas. [...]

Meu tio certa vez me disse que naquela época era melhor, porque as pessoas caprichavam mais na hora de escrever, não ficavam usando abreviações e carinhas como se usa no *e-mail*. (p. 36)

Assim, são por meio de referências à internet, ao Google, aos *e-mails* e seus inúmeros dispositivos, como os *emoticons*, que depreendemos o tempo histórico no qual as personagens estão inseridas. Assim, Flávio Carneiro sintetiza, por meio dos recursos da ficção, uma realidade que tem amplos pontos de contato com o que o leitor vive e utiliza cotidianamente.

3.5.2 O espaço

Em *A distância das coisas*, a atmosfera turva e fragmentária da narrativa, criada pelo modo híbrido de estruturação dos capítulos, e pela oscilação temporal, encontra contrapartida na representação do espaço. Por conta do ponto de vista interno, o narrador nos apresenta os “pontos cardeais” que orientam a leitura das ações. Há uma ambientação das ações na cidade e no estado do Rio de Janeiro, identificados por meio de algumas referências breves e pontuais.

É na metade do segundo capítulo que, pela primeira vez, Pedro refere-se explicitamente a um local geográfico: “Era uma carta dela [Sofia] para o meu tio. Olhei atrás e vi o endereço do remetente. Era de Petrópolis” (p. 37). Era em Petrópolis, cidade serrana fluminense próxima ao Rio de Janeiro, que residia Tiago, o ex-namorado da mãe de Pedro. Posteriormente, as lembranças de Pedro fazem referência à outra cidade serrana fluminense: “Minha mãe contava que quando eu era criança fomos passar um fim de semana na casa de uns amigos dela perto de Friburgo. Ela dizia que quando saímos do Rio fazia sol, mas foi só começar a subir a serra e uma neblina daquelas resolveu descer em cima da gente” (p. 43-44).

Pedro é convidado pelo ex-namorado da mãe a participar de uma trilha que une a cidade de Petrópolis a Teresópolis, regiões turísticas do Rio de Janeiro. Tiago fornece detalhes do trajeto a Pedro, os quais servem de informação para o próprio leitor da narrativa: “Tanto do Açú como da Pedra do Sino você pode ver lá embaixo a Baía de Guanabara, a ponte Rio-Niterói, o Corcovado, o Pão de Açúcar e também algumas cidades vizinhas” (p. 82). As alusões à capital fluminense são demarcadas, principalmente, por meio de referências às praias: “Estava tomando água-de-coco com a Marina numa barraca na praia e contei” (p. 42). A delimitação espacial fica ainda mais explícita no momento em que Pedro recebe uma ligação que o faz desconfiar de que sua mãe poderia estar viva: “‘Diz a ele que é da Clínica Santa Cecília, do Leblon’” (p. 112). O Leblon, bairro nobre carioca, condizia com a situação financeira do tio de Pedro.

Há também vários lugares que servem de pontos de referências nas cenas, que surgem na narrativa sem qualquer apresentação preliminar. Trata-se dos microespaços, que auxiliam a compor o universo atomizado em que se move o protagonista: o apartamento do tio de Pedro, bastante amplo e confortável; o apartamento no qual o protagonista residiu com sua mãe: “Então [Sofia] comprou um quarto-e-sala e transformou o quarto em dois. Ficaram minúsculos, mas pelo menos cada um tinha o seu canto” (p. 17); a casa de Tiago em um condomínio de Petrópolis: “O condomínio não era luxuoso nem nada, mas era bonito” (p. 55);

o apartamento no qual Marina morava; a clínica psiquiátrica Santa Cecília: “Era uma casa bem grande, de dois andares, pintada de verde-claro, com as portas e as janelas brancas. [...] Era cercada por um muro e tinha um jardim enorme, cheio de árvores” (p. 115-116).

Segundo Colomer, o cenário aberto funciona como “[...] um elemento de contraste que oferece o imaginário de escape” (2003, p. 305). Por outro lado, quando se tratam temas intimistas, “se acentua a limitação à casa ou, inclusive, a um só quarto” (COLOMER, 2003, p. 304-305). O périplo espacial do jovem, que sai do pequeno apartamento no qual morava com a mãe, passa pelo rico apartamento do tio, até chegar à casa de Tiago e à clínica na qual sua mãe estava, sinaliza a derrocada psicológica que atinge Pedro, assim como sua relativa superação, de tal forma que o espaço desempenha uma função narrativa das mais importantes na obra, reiterando sentidos que se espriam em outros níveis de sua estrutura.

3.6 A linguagem

A análise das personagens, do foco narrativo, do tempo e do espaço em *A distância das coisas* permite afirmar que se estabelece para o narrador, ao longo do texto, um estilo que se mantém reconhecível, com identidade própria, o qual pode ser observado por intermédio dos diálogos empreendidos por Pedro e pelo tom autobiográfico e informal de seu relato, condizente com a linguagem utilizada por um garoto de catorze anos.

Na narrativa, predomina o uso do coloquial escrito “literário”. Por meio do aproveitamento da sintaxe e do vocabulário utilizados normalmente nas conversas, mas longe de uma simples transcrição de fala real, com sua sintaxe rompida, seus hiatos, pausas, entonações, frases fragmentadas, anacolutos e elementos gestuais, Flávio Carneiro dá vazão, por meio da voz do narrador, a um registro oral, que aproxima o leitor do livro e das personagens, particularmente pelo uso de expressões que integram o universo juvenil. Assim, a linguagem utilizada por Pedro é direta, leve e sem subterfúgios.

A valorização da voz da personagem constitui uma das pontes que ligam o leitor ao mundo narrado. Por sua vez, a transcrição dos diálogos que Pedro estabelece com as demais personagens valoriza a linguagem coloquial, próxima do jovem, bem como estreita o relacionamento entre o leitor e a personagem que fala, permitindo que aquele se reconheça nesta:

“Já leu?”
 [...]
 “Li o quê, Marina?”
 “Aí, Pedro, na sua frente. Não reconhece não?”

Bem que eu disse: odeio fotos. E por acaso era justamente uma foto que acabava de arrebentar comigo.

Aliás, não foi só a foto. A foto foi o começo. Depois li o que estava ao lado e aí entendi tudo.

“Que safado!”, Marina gritou. (p. 87)

O emprego de frases curtas, objetivas, em ordem direta, bem como o uso de expressões como “arrebentar comigo” (p. 87), ao descontaminar a linguagem do chamado estilo literário, ou da *literatice*, despe-a da roupagem domingueira, concede-lhe aspecto de “dia-a-dia”, de linguagem coloquial, tornando-a mais próxima do leitor pretendido. Por meio da adoção de determinados procedimentos linguísticos, Flávio Carneiro elabora situações comunicativas interlocutivas peculiares ao cotidiano do leitor, revelando a sua competência situacional.

3.6.1 A oralidade

Constituído de períodos breves, quase sempre de estrutura sintática simples ou de orações justapostas, com poucos conectivos, o texto de *A distância das coisas* se aproxima de um discurso oral, coloquial, colado à própria situação do protagonista ou de seus leitores, como as expressões em itálico do rol abaixo atestam:

- Avaliações introduzidas por marcadores conversacionais:
 - “E nenhum, *olha só*, nenhum deles era ou é igual a outro” (p. 07-08).
 - “E depois era só trocar o retrato lá dentro da cabeça *e pronto*, tudo resolvido” (p. 11).
 - “*É o seguinte*: eu achava que minha mãe estava viva” (p. 14).
 - “*Tudo bem*, eu era apenas uma criança e não sabia direito como certas coisas funcionam, mas acho que dá para entender o que estou querendo dizer” (p. 44).
 - “*Pronto*, agora tinha sido minha vez de não entender droga nenhuma!” (p. 57).
 - “*Pois veja* que casualidade” (p. 132).
- Marcadores que têm a função de conduzir e orientar as atividades do locutor:
 - “Fato real *número um*: logo depois da morte da minha mãe, quando me encontrava com algum dos meus parentes não via ninguém vestido de preto. [...]. Fato real *número dois*: ninguém nunca veio me dar os pêsames. [...]. Fato real *número três*: meu tio nunca me deixava visitar o túmulo da minha mãe nem me dizia em qual cemitério ela estava” (p. 13).

- “Hipótese *número um*: ele estava se referindo ao meu pedido de ver o túmulo da minha mãe. [...] Hipótese *número dois*: o pedido, no caso, seria o de ter um *hedge*” (p. 108).
- O verbo “ter” no lugar do verbo “haver”:
 - “*Teve* uma vez que ele me disse que ia visitar o túmulo da minha mãe” (p. 13-14).
 - “Não queria fazer o que fiz, mas não *teve* outro jeito” (p. 31).
 - “Uma amiga da Marina *tinha* feito essa caminhada” (p. 75).
- Indeterminação semântica de certas expressões cristalizadas:
 - “Eu tinha quase certeza de que meu tio estava mentindo quando veio com aquela história do retrato *e tal*” (p. 13).
 - “Achei que se eu falasse do livro dela minha mãe poderia se lembrar de alguma coisa, de uma cena, um personagem, *sei lá*” (p. 135).
- Comparações de caráter simples, afetivo, espontâneo:
 - “[...] o arco-íris pode mudar de tamanho mesmo que você não saia do lugar, mesmo que fique *parado feito uma estátua*” (p. 08).
 - “Agora, o que é o armário do meu tio? [...] Parece mais esses *armários que a gente vê nos filmes*, daquelas madames que têm um armário só de sapatos, outro só de casacos, e tudo tão arrumadinho! Ou daqueles homens de terno que trabalham na Bolsa de Valores de Nova York, o armário com uma tonelada de camisas brancas, ternos, sapatos engraxados” (p. 33).
 - “É como se a minha *memória fosse uma caixa* [...]” (p. 100).
- Presença constante do expletivo “é que”:
 - ““O que *é que* você está me dizendo, Pedro? [...]”” (p. 58).
- Pronome reto no lugar da forma oblíqua:
 - ““O carro pegou *ele*”” (p. 103).
- Substantivos e adjetivos acompanhados de prefixo ou sufixo com valor hiperbólico:
 - “Ela respondeu que era um homem *educadíssimo* [...]” (p. 11).
 - “Um dia ele está lá, doente, de cama, *tristíssimo*, e um dos filhos, de onze anos, chega perto e diz [...]” (p. 29).
 - “Eu achava que estava nesse lugar *longíssimo* quando na verdade estava era no chão mesmo” (p. 44).
 - “Fiquei *um tempão* diante daquele mapa [...]” (p. 59).

- “Um plano *secretíssimo*, tanto que nem a Marina sabia” (p. 132).
- Expressões informais; gírias:
 - “Senti *um frio na barriga* só de pensar nos filmes que já tinha visto” (p. 30).
 - “Pensei em *parar de viajar*, esquecer tudo aquilo e abrir o jogo com o meu tio, dizer logo que estava desconfiado” (p. 30).
 - “Descobri que quando você é menor de idade e seus pais morrem, a herança não vai direto para você, fica com o seu responsável, que os *caras* da justiça chamam de tutor. E esse tutor cuida da *grana* do garoto até ele completar dezoito anos” (p. 30-31).
 - “Era claro que ele devia saber quem eu era e essa conversa fiada de sobrinho e tal não ia *colar* nunca” (p. 43).
 - “Pois naquele dia *me toquei* de uma coisa gozada [...]” (p. 52).
 - “Acho que você vai *levar um bolo* [...]” (p. 85).
 - “Comecei a *voltar a fita*, como num filme” (p. 89).
 - “Não respondi. *Fiquei na minha*” (p. 98).
 - “Ele tinha ficado *muito puto* com o meu comportamento na noite anterior” (p. 108).
 - “De repente *me bateu* uma intuição” (p. 112).
 - “Estava me faltando ar e achei que fosse *ter um troço*” (p. 117).

Além da recorrência de técnicas linguísticas características de um discurso oral e informal, outros procedimentos referenciados por Colomer relativos à linguagem também merecem atenção:

Variados aspectos da literatura infantil e juvenil mostram a fluidez com que se iniciou o traslado da experimentação das formas artísticas atuais para a literatura destinada a crianças. Seriam exemplo disso o jogo intertextual com que se alude a outras obras, o jogo metaficcional que põe as regras literárias a descoberto ou as mudanças no papel dado ao leitor, três linhas que se acham em consonância com as formas qualificadas de “pós-modernismo” na arte atual. Os requisitos de competência literária variaram, de maneira que exigem agora maior domínio de aspectos como o uso de referências intertextuais (*alude-se a outro conto ou personagem*), [...] ou a diminuição do discurso unívoco e controlado, próprio do narrador tradicional (*devo interpretar eu mesmo ou relacionar as diferentes informações para poder entender*). (COLOMER, 2007, p. 80, grifos da autora)

Nos próximos subitens analisaremos o que a autora denomina de “jogos intertextuais e metaficcionais”, a fim de verificarmos de que maneira *A distância das coisas* exige que o leitor exerça uma atividade intensa e reflexiva durante a leitura com vistas à obtenção de um significado coerente para o texto.

3.6.2 A intertextualidade

Os mecanismos modernos de produção editorial e consumo multiplicaram os livros, ao passo que a internacionalização do mercado e da cultura, ao lado da evolução das tendências artísticas, contribuíram para o aumento do jogo intertextual em obras literárias. Haja vista que um texto não é uma entidade homogênea, mas uma estrutura complexa, atravessada por outros textos, os sentidos que nele são lidos passam pela intertextualidade, que, sob sua forma implícita, muitas vezes não é percebida pelo leitor. Também existe, porém, a intertextualidade explícita, nas situações em que é possível reconhecer em um texto a presença de outro, quer por sua forma, quer por seu conteúdo. Nesse caso, é mencionada no próprio texto a fonte do intertexto. Tal procedimento é largamente utilizado por Pedro, já que, com frequência, ele faz referência a outras narrativas.

As primeiras menções a outros textos – mais precisamente, a produções cinematográficas – ocorrem a partir do momento em que o narrador-protagonista decide iniciar as investigações sobre a morte de sua mãe, passando a se encarar como um detetive:

Aquele pensamento me deixou um bocado assustado. Senti um frio na barriga só de pensar nos filmes que já tinha visto. Será que ia encarar uns bandidões, que nem aqueles da máfia? Será que ia levar um tiro? E se minha mãe tivesse sido obrigada pelo governo dos Estados Unidos a mudar de país e ser uma espiã internacional trabalhando no FBI? (Isso de certa forma explicava tudo, o sumiço, a morte falsa, mas me deixava bem triste.) (p. 30)

Ao dotar o protagonista da narrativa de uma mente fértil, imaginativa, Flávio Carneiro demonstra transitar com familiaridade e desenvoltura pelo universo adolescente, ao mencionar filmes cujas temáticas, representativas da indústria cultural, têm grande alcance e popularidade entre a faixa etária para a qual a obra se destina. Também cabe lembrar que, ao conhecer Tiago, o ex-namorado de sua mãe, este o convida para uma sessão de cinema, e alude a outro filme que costuma ter bastante aceitação entre os jovens: ““Estão passando de novo o *Inteligência Artificial*, do Spielberg. Você já viu?”” (p. 71).

A constante recorrência do protagonista a livros e filmes tem, pois, uma explicação: as atitudes adotadas por Sofia. Logo no início do primeiro capítulo, Pedro aborda a relação da mãe com a literatura:

Uma coisa nunca faltou no apartamento da minha mãe: livros.

Minha mãe era professora de literatura. Dava aula numa escola perto de casa. Quase toda semana ela chegava com algum livro novo, às vezes era uma sacola cheia. Dizia que precisava daquilo para o trabalho, mas duvido. Jamais conseguiria ler tanta coisa, nem se vivesse cem anos.

Não teve tempo de ler nem metade daqueles livros todos, que se esparramavam por cada canto do apartamento.

[...]

De vez em quando eu topava com alguns no corredor (onde ficavam empilhados por meses até ela ter tempo de arrumar um lugar melhor). Esbarrava com os livros dela a toda hora, no quarto, na sala, no banheiro. Uma vez achei alguns debaixo da minha cama! (Debaixo da cama da minha mãe já não cabia mais.)

Um desses livros tinha capa azul. No meio da capa a gente via um cachorro virado de barriga para cima, como se estivesse morto. E estava morto mesmo, porque havia algo enfiado na barriga dele: um ancinho. (p. 16-17)

Pedro, pois, cresceu em meio aos livros. Mais do que isso, cresceu visualizando e ouvindo sua mãe ler e tecer comentários sobre as narrativas que lia. Ressalvadas as diferenças, se em *Luna Clara & Apolo Onze* quem se incumbem de formar novos leitores é Seu Erudito, em *A distância das coisas* esse papel é desempenhado por Sofia, mãe de Pedro, o qual, por sua vez, ouvia histórias por ela contadas desde pequeno: “Minha mãe vivia me dizendo isso, sobre livros e filmes. Ela se apaixonava toda semana por um livro ou por um filme novo. E falava com tanta animação, ficava tão empolgada que me dava vontade de parar tudo e ler o livro ou ver o filme” (p. 94).

O livro de capa azul que estampava a figura de um cachorro morto é de fundamental importância para as comparações estabelecidas por Pedro ao longo da narrativa. Ainda no primeiro capítulo, após relatar os motivos que o levavam a crer que sua mãe estaria viva, ele admite que suas pressuposições “malucas” podiam ser resultado da influência e da lembrança de um livro que sua mãe lera para ele: “Eu era pequeno e ela leu toda a história do Christopher para mim. E achei mesmo que tinha muito a ver com a minha vida” (p. 19):

O título é *O estranho caso do cachorro morto*. Conta a história de um garoto de quinze anos, Christopher Boone, que resolveu investigar a morte de um cachorro, Wellington, de que ele gostava muito e um dia encontrou morto no jardim.

Tirando o cachorro, a história dele era um pouco parecida com a minha. E eu gostava muito do Christopher. Gostei do Christopher desde a primeira vez que minha mãe leu a história. (p. 15)

O título e o enredo de *O estranho caso do cachorro morto* não são invenções de Flávio Carneiro. De fato, a obra, de autoria do inglês Mark Haddon, foi publicada em 2004 pela editora Record. A personagem principal da narrativa, o jovem protagonista Christopher, sofre da síndrome de Asperger, uma forma de autismo. Nesse sentido, necessita das rotinas para sentir-se tranquilo e tem dificuldades para entender o que ocorre ao seu redor quando precisa

se comunicar com pessoas que não compreendem sua maneira de pensar. Está voltado para o “seu” mundo, na medida em que é o mundo em que se sente tranquilo, em que compreende e controla o que ocorre.

Christopher, inspirando-se no clássico investigador de Conan Doyle, Sherlock Holmes, ao decidir descobrir quem assassinara Wellington, escreve um livro a fim de relatar suas observações e investigações sobre o ocorrido. O resultado é *O estranho caso do cachorro morto*, obra por meio da qual, à semelhança de *A distância das coisas*, acompanhamos a maneira peculiar por meio da qual a personagem pensa e sente, como percebe as situações em que se vê envolvida e como se relaciona com as pessoas com as quais convive. Em ambas as histórias, as personagens protagonistas, com quinze e catorze anos, respectivamente, empreendem investigações. Enquanto Christopher investiga a morte do cachorro de sua vizinha, Pedro investiga a morte de sua mãe. Enquanto Christopher relata suas inquietações, sentimentos e descobertas por meio de *O estranho caso do cachorro morto*, Pedro o faz por meio de *A distância das coisas*.

Assim como Christopher, Pedro não “gostava de muita gente perto dele, não tinha amigos [além de Marina] e odiava mentira” (p. 18). Cabe salientar que foram as mentiras as responsáveis pela desconfiança crescente do protagonista em relação ao comportamento e às afirmações proferidas pelos adultos: “Não podia confiar no meu tio” (p. 30), declara. Posteriormente, ao ficar sabendo que Tiago o iludira com relação ao passeio na trilha Petrópolis-Teresópolis e utilizara a obra não publicada de sua mãe para se promover, Pedro passa a desconfiar de todos os adultos com os quais estabelece contato.

A identificação do narrador-protagonista de *A distância das coisas* com personagens de ficção não está restrita a referências literárias: produções cinematográficas também servem para que Pedro estabeleça comparações. Foi com Ingemar, personagem principal de *Minha vida de cachorro*, que Pedro aprendeu “[...] a importância da comparação. Ele dizia que a gente deve comparar, sempre. Dizia o seguinte: é preciso comparar para sentir a distância das coisas” (p. 23).

Mais uma vez, a responsável por apresentar o filme a Pedro foi Sofia: “Minha mãe um dia chegou em casa e disse que queria assistir a um filme comigo na televisão. Ela já tinha assistido e disse: acho que você vai gostar. Minha mãe tinha comprado o DVD. Ela ainda falou: é meio triste, mas é muito bonito” (p. 22). É por meio desse comentário que Sofia convida o filho a assistir ao filme *Minha vida de cachorro*¹⁹, cujos fatos retratados

¹⁹ Baseado no romance homônimo de Reidar Jonssons, produzido por Waldemar Bergendahl e dirigido por Lasse Hallstrom, o filme *Minha vida de cachorro*, de 1985, recebeu, em 1988, duas indicações ao Oscar, nos

assemelham-se à vida de Pedro: o protagonista Ingemar, menino de aproximadamente onze anos, também não vive com o pai, que só sabe que está longe, trabalhando. Quando sua mãe adoece, vai viver com seu tio em uma cidadezinha no interior da Suécia, na década de 1950. A cada dia, descobre algo de novo. Ingemar está sempre se questionando e realizando comparações entre sua vida, a dos outros e os acontecimentos à sua volta, em uma busca constante para encontrar respostas para as suas perguntas. A trama nunca foge ao ponto de vista do protagonista e de sua percepção do mundo. Para amenizar seu sofrimento, por vezes o garoto busca auxílio emocional nas mazelas da humanidade, em acidentes de carro e no sofrimento da cadelinha Laika. Em alguns momentos até parece que Ingemar enlouquecerá ou entrará em órbita tal como Laika, deixada no espaço pelos soviéticos:

Por isso é importante comparar, como dizia o Ingemar. Ele comparava tudo. Achava que a vida dele tinha muito a ver com a vida da cachorrinha Laika, os dois sozinhos, meio abandonados. Ele na Terra, ela a caminho da Lua. E quando o Ingemar dizia “podia ter sido pior” estava comparando também. (p. 60)

Assim, para Pedro a vida de Ingemar é um exemplo de persistência e, de certa forma, de afirmação da durabilidade dos sonhos. Por desconfiar que há algo não explicado pelo tio sobre a morte de sua mãe, o narrador-protagonista de *A distância das coisas* procura respostas e, para isso, compara, escolhe, deduz, examina, age e conclui. A busca pela verdade sobre a morte de Sofia torna-se uma missão, uma espécie de ritual de passagem entre a infância e a adolescência, uma busca de Pedro por sua própria história. A partir daí, *A distância das coisas* deixa de ser um relato para se tornar uma narrativa de enigma, em que é preciso estar atento às pistas. Quando decide levar sua investigação adiante, Pedro toma o destino em suas mãos, e não desiste nem mesmo ao sofrer contratemplos, como ao descobrir que o ex-namorado de sua mãe, Tiago, roubara a história que ela havia escrito.

Em suas comparações, Pedro, constantemente, alude aos diversos “claros” e “escuros” que o cercam, como comprovam os fragmentos que seguem:

Ele dirigia devagar e eu ia vendo pela janela os escuros da noite. Não é verdade que existe uma escuridão só. Eu via o contorno das árvores, algumas nuvens, certo clarão em torno das estrelas e pensava: o escuro tem um monte de escuros dentro. Se você for comparar, vai concluir que há vários escuros na noite.

E se você observar esses escuros de um ponto fixo (do alto de um morro, por exemplo), eles são de um jeito. Se for da janela do carro, são de outro, completamente diferente. Por isso é preciso comparar, para não confundir as coisas. (p. 73-74)

Havia o claro das folhas das árvores e o claro do tronco das árvores, que eram, obviamente, diferentes. E os claros da montanha lá no fundo, com mil variações de verde. Havia também os claros das roupas das pessoas que caminhavam, corriam ou andavam de bicicleta. Os claros dos barcos, então, beiravam o infinito. E se for contar dos claros que podia ver nas águas ficaria aqui uns cem anos.

Por um momento fiquei pensando como seriam os claros no rosto da minha mãe. Eu tinha visto seu rosto por tão pouco tempo, não deu para ver os claros, nem os escuros. (p. 132)

A análise dos claros e escuros empreendida por Pedro é um sutil jogo intertextual criado por Flávio Carneiro. Em *Minha vida de cachorro*, a fotografia, realizada por Jorgen Persson, é envolta por claros e escuros por meio dos quais os escandinavos percebem o verão e o inverno. É assim que Ingemar percebe a claridade e a escuridão em seu curto passado e presente.

Ao final da narrativa, Pedro se identifica com mais uma personagem, oriunda de um desenho animado japonês: “Estava acontecendo um festival de cinema japonês e o que eu queria ver era um desenho chamado *A viagem de Chihiro*” (p. 94). Mais uma vez, a influência é de Sofia: “Me lembro dela dizendo que era uma das melhores coisas que tinha visto nos últimos tempos” (p. 94). É por intermédio de Haku, garoto que às vezes se transformava em um dragão voador e que obedecia às ordens de uma feiticeira, saindo pelo mundo para fazer toda espécie de maldades, sem se lembrar de nada depois, que Pedro inicia uma série de reflexões sobre a memória, o que, de certa maneira, prepara o leitor para os acontecimentos futuros da narrativa:

Depois Haku não se lembra do que fez. Foi isso que me tocou no filme, o fato de ele não ter memória de sua vida de dragão. Não se lembra de como é voar ou de como é matar pessoas e animais, por exemplo.

É como se toda noite ele fosse dormir e nunca se lembrasse, no dia seguinte, do que sonhou. Tudo bem que às vezes a gente não se lembra mesmo. Mas é diferente de não se lembrar nunca!

E o dragão? Será que o dragão se lembrava do que tinha sido quando era gente? [...] Ou será que memória de dragão é diferente?

Muito complicado isso da memória, é o que eu acho. Já havia chegado a essa conclusão e depois do filme eu confirmei que minha teoria estava certa. Um dia talvez algum cientista muito inteligente consiga explicar como funciona esse negócio, pode ser, mas eu duvido. (p. 110-111)

Assim, vê-se que a intertextualidade em *A distância das coisas* contribui para que o relato de Pedro constitua uma história construída a partir de muitas outras. Ele compara sua vida com a de inúmeras personagens, tentando superar os difíceis momentos de dor e de solidão e, dessa maneira, situar-se na vida, para descobrir a verdade e encontrar a medida e a distância das coisas. É dessa forma que ele nos coloca em contato com Christopher, Ingemar,

Chihiro e Haku, que colaboram para criar um jogo de espelhos entre o real e o imaginário, entre a verdade e a mentira, questões presentes tanto na vida quanto na literatura.

As várias narrativas referenciadas por Pedro conversam entre si e tecem outro texto a partir das semelhanças das personagens e dos temas que abordam, ampliando o relato do narrador-protagonista e acrescentando-lhe diferentes matizes. Comum a todas as histórias que Pedro nos conta, temos as perdas, as buscas e o tom de mistério e suspense que cercam heróis solitários que se questionam e precisam enfrentar os obstáculos colocados pela vida, exatamente como o protagonista de *A distância das coisas*. É a comparação entre as personagens, os enredos das histórias que conhece e a sua própria realidade que o auxiliam na investigação acerca da morte de sua mãe.

Assim, a riqueza de *A distância das coisas* está na intertextualidade, nas muitas vezes que regem a narrativa e que auxiliam Pedro a enfrentar e a superar a dura realidade da perda e da solidão em uma etapa não muito fácil da vida, a adolescência. É preciso ressaltar que, tão importante quanto as temáticas desenvolvidas pela obra, são as formas de se abordá-las para o público jovem. A cada capítulo, surge uma nova referência, seja a fatos naturais, seja a outros textos. Segundo Flávio Carneiro, se há citações do mundo literário em seu romance, “[...] é porque o personagem é um leitor [...]. Não que eu queira dar uma de professor disfarçado de romancista, mas porque achei interessante o personagem ser assim”²⁰. Nesse sentido, para a compreensão de um relato como o de Pedro, é necessário contar com o conhecimento do leitor e com suas experiências de leitura. Muitas vezes é necessário mediar esse processo. Apela-se, pois, à competência narrativa e intertextual do leitor para que se distancie do texto e aceite o convite do narrador para participar de um jogo interpretativo consciente e explícito.

3.6.3 A metaficção

Muitas vezes, os parâmetros pedagógicos que regem a produção e a avaliação da literatura destinada ao público infantojuvenil aniquilam a possibilidade da dúvida em vez de cultivá-la, negando a crianças e adolescentes que tirem suas próprias conclusões. O único mundo que vale a pena apresentar ao jovem é aquele em que a dúvida é ferramenta para o combate de mentalidades conformistas, identidades reificadas e avessas à diferença. As boas narrativas ditas infantojuvenis oferecem ao leitor uma chance de exercitar o pensamento por meio da voz de outrem, isto é, das personagens e dos narradores, o que só é possível porque

²⁰ Disponível em <<http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/incursaopeporomancepolicial.html>>. Acesso em: 17 out. 2009.

tais romances – se é que ensinam algo – o fazem por meio de suas estratégias de narrar. É o estilo, pois, que tem alguma chance de tocar o leitor, porque é fruto de um posicionamento filosófico perante o mundo e não de um projeto pedagógico.

Na concepção do biólogo e antropólogo inglês Gregory Bateson (1979), temos acesso apenas aos mapas (ou ficções) da realidade, e necessariamente afetamos aquilo que observamos, ou seja, nossas representações da realidade são moldadas por nossos próprios conceitos. Assim, qualquer conhecimento é fruto da nossa maneira específica de descrevê-lo. A realidade é sempre apreendida por alguém, por um ponto de vista. Por isso convém duvidar, tanto das nossas representações de si, quanto das nossas representações da realidade.

Tais pressuposições, apontadas por Bateson em seu ensaio “O que todo aluno sabe”²¹, relacionam-se, por sua vez, com a metaficção, a qual, nas palavras de Gustavo Bernardo, corresponde à “ficção que explicita, de diferentes maneiras, sua condição de ficção, quebrando assim o contrato de ilusão entre o autor e o leitor”²². Assim, o leitor é obrigado a manter-se em suspenso, ou seja, em estado permanente de incerteza. Ao gerar desconfiança em relação à realidade e em relação ao narrador, a metaficção arremessa o leitor para o território movediço da dúvida. Incapaz de definir a verdade, o leitor passa a desconfiar. A desconfiança, por sua vez, é fundamental para qualquer visão de mundo não dogmática, capaz de reconhecer uma verdade entre muitas, o que é diferente de um relativismo absoluto. Conforme Colomer, a metaficção “[...] é um agente subversor da forma canônica da literatura infantil e juvenil e converte o leitor em colaborador autoconsciente, mais do que em um consumidor facilmente manipulável” (2003, p. 112). Nesse sentido, realiza com mais eficácia aquilo que o discurso assertivo não faz.

Uma obra de ficção pode ser ao mesmo tempo metalinguística (quando reflete sobre a própria linguagem) e metaficcional (quando problematiza as noções de realidade e ficção, chamando atenção para seus recursos ficcionais). *A distância das coisas* problematiza a relação entre ficção e realidade, oferecendo ao leitor uma oportunidade de exercitar a dúvida. Ele torna-se cúmplice das reflexões da personagem-protagonista e é convidado a pensar juntamente com ela.

Flávio Carneiro integra, por meio de estratégias específicas, a razão e a emoção. Constrói uma personagem que pensa, duvida, tateia e tenta entender, que compara e destrincha suas experiências e os fenômenos que compõem a realidade. A verdade é

²¹ “What every schoolboy knows” é o título do segundo capítulo de *Mind and nature: a necessary unity*, publicado em 1979, no qual Bateson qualifica, de forma bem-humorada e irônica, ideias sobre epistemologia.

²² Disponível em <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: 12 out. 2009.

substituída por verdades possíveis e provisórias. Pedro adora ficção e odeia mentiras, o que sugere sutilmente a diferença entre as duas coisas. Logo no início do romance ele diz: “É preciso comparar, sempre. É o que eu acho se você realmente quer ser um cara que entende algumas coisas” (p. 07). E só compara quem duvida, quem desconfia daquilo que se apresenta. Comparar, então, é fundamental para se perceber a diferença. A dúvida gera ainda mais dúvidas e perguntas. Pedro pensa por apalpadelas, questionando a validade de suas próprias (in)conclusões: “O bom é ter certeza das coisas. O problema é que você nem sempre pode ter certeza” (p. 11). Note-se a sutileza de suas colocações: quando ele diz que é preciso comparar, ele indica a possibilidade de entender “*algumas coisas*” (p. 07, grifo nosso), não todas, e tampouco definitivamente.

Destacam-se na obra as várias histórias contidas na história de Pedro. Ficção e realidade se misturam a tal ponto que a própria personagem ressalta a distinção: “Há dois garotos muito parecidos comigo. E o mais impressionante é que nenhum deles é de verdade. Eles não existem, são personagens de ficção” (p. 22). Interessante é pensar que Pedro faz questão de se diferenciar das outras personagens de ficção quando ele próprio não passa de uma personagem. As fronteiras que separam a história de Pedro das outras – do livro comprado pela mãe, do livro escrito pela mãe e de dois filmes (um de ação e outro de animação) – se sobrepõem e se misturam. No ponto culminante da narrativa, por exemplo, a mãe de Pedro o chama pelo nome de uma das personagens literárias preferidas dele, indicando que o acesso que temos à realidade é feito por meio de representações, que tendem a se embaralhar, como a memória e a própria ficção.

3.7 Temática

3.7.1 A representação da família

No campo das representações e dos temas discutidos em *A distância das coisas*, um aspecto que merece especial atenção é a representação da família, tópico constantemente discutido nos estudos sobre literatura infantojuvenil, em razão das suas estreitas ligações com a origem do gênero. Na narrativa em questão, trata-se de uma representação crítica, na medida em que essa instituição é mostrada em crise, com seus valores sendo questionados de maneira vertical. Após a morte de Sofia, a família de Pedro, resumida a ele e seu tio, é espaço de opressão e de limitações para o narrador-protagonista, sendo necessário que ele rompa com o universo de valores a ela associados para poder, de fato, emancipar-se.

O núcleo familiar é mostrado em sua fragilidade constitutiva, à medida que aprisiona e conforma o protagonista às circunstâncias, segundo um modo de representação estritamente verista. No caso de uma narrativa emancipatória como *A distância das coisas*, há um avanço para a superação, por parte do protagonista, das condições adversas denunciadas. Na medida em que o jovem as filtra de sua perspectiva, reelabora suas emoções, experimenta novas formas de relacionamento, encontra em outros adultos modelos mais instigantes dos que os vividos com seu tio, busca caminhos próprios, fortalece-se, modifica-se e cresce em seu interior, sendo capaz de lidar com as contradições por ele percebidas. Assim, verifica-se uma forma de representação mais elaborada e problematizada da família.

A representação problemática da ordem (ou desordem) interna do núcleo familiar tem consequências nunca menos do que dilacerantes para o jovem protagonista. Isso não impede, contudo, que no desenrolar da narrativa ele seja capaz de interferir, de alguma maneira, nos rumos de sua existência cotidiana, de conquistar seu espaço, de lutar pela preservação de sua individualidade, de construir caminhos próprios e de enfrentar com força de caráter e tenacidade os obstáculos configurados pelo meio familiar, implicando mobilidade e crescimento interior.

3.7.2 Morte e memória

É interessante constatar que temas tradicionalmente considerados inadequados para crianças e jovens, por sua dureza ou complexidade moral, como a abordagem da morte, encontram-se presentes nas narrativas infantis e juvenis atuais, caso, por exemplo, de obras como *Menina Nina: duas razões para não chorar*, de Ziraldo, *De morte: um conto meio pagão do folclore cristão*, de Ângela Lago, *Contos de morte morrida*, de Ernani Ssó, *Contos de enganar a morte*, de Ricardo Azevedo e *A esperança por um fio*, de Menalton Braff.

O dado resulta revelador da decisão de não ocultar a dor nem o sofrimento de crianças e jovens. Em especial, porque “a morte pertence à própria estrutura essencial da existência. [...]. Assim que um homem começa a viver, tem idade suficiente para morrer. Não caímos de repente na morte, porém caminhamos para ela passo a passo: morremos cada dia” (HEIDEGGER apud MARANHÃO, 1987, p. 69). Pedro tinha consciência disso, tanto que as diferentes maneiras por meio das quais as pessoas morrem são alvo de suas comparações: “Se você comparar, vai ver que as formas de morrer são muito diferentes umas das outras. Mesmo aquelas que parecem iguais na verdade são diferentes. Ninguém morre igual, é o que eu acho. Não sei bem o que isso quer dizer, mas acho importante pensar no assunto” (p. 09-10).

Constantemente, o narrador-protagonista de *A distância das coisas* reflete sobre a sua experiência com a morte: “Meu pai morreu num acidente de carro quando eu tinha três anos. [...] Minha mãe também se foi, faz um ano. E meu tio, que agora é meu pai e minha mãe ao mesmo tempo, também vai morrer um dia. E Marina também. E eu também. Todo mundo morre um dia” (p. 09), assim como o beija-flor que ele tivera:

Fiquei tristíssimo com a morte daquele beija-flor. Eu ainda nem tinha dado um nome a ele. Estava na dúvida entre uns três ou quatro e fui adiando a tarefa, adiando, adiando, até que não precisei mais dar nome nenhum. Chamava ele de beija-flor mesmo. E nem pude me despedir. Nem um enterro decente ele teve, coitado.

[...]

Enquanto andava pelo jardim, fui pensando no meu beija-flor, que tinha morrido de fome que nem a cachorra Laika, sozinha no foguete. Mesmo que minha mãe tenha dito um milhão de vezes que não tinha sido culpa minha (eu não sabia o que estava fazendo), mesmo assim eu me sentia culpado pela morte dele. (p. 54-56)

Pedro tem consciência de que a morte é a única situação que não temos como evitar em nossas vidas:

Outra certeza: você sabe que vai morrer um dia. Pode não saber quando (e aí está uma dúvida), mas sabe que vai. E se você tiver um *hedge*, sabe que um dia ele também vai morrer. Tudo que está vivo vai morrer um dia, essa é uma das poucas certezas que você pode ter. (p. 143)

Percebe-se, assim, que Flávio Carneiro não aborda o assunto de maneira dramática, catastrófica e deprimente; pelo contrário, a morte é tratada de forma espontânea e cotidiana, com naturalidade e maturidade. Ao contrário de narrativas em que a temática está “[...] a serviço da trama, aquela que elimina personagens indesejáveis, ou [...] como castigo e punição” (ROSEMBERG, 1985, p. 65-66), Pedro a compreende “[...] como um fechamento natural dum ciclo, que não exclui dor, sofrimento, saudade, sentimento de perda [...]” (ABRAMOVICH, 1989, p. 113).

Os constantes sonhos de Pedro – pesadelos, na maioria das vezes – estão associados ao núcleo temático da morte, à angústia do protagonista, ao permanente clima de dúvida e perplexidade que se faz presente. Ele nada consegue ver claramente, e os dias que se sucedem à morte de sua mãe são enevoados, tudo é para ele embaçado e obscuro. Pedro tem dificuldade em compreender e mesmo aceitar o que de fato se passou.

O núcleo temático relativo à morte instaura na narrativa um movimento contínuo de sombras que obscurecem o painel luminoso sugerido pela amizade entre Pedro e sua mãe. À certeza dessa amizade quase palpável que unia as duas personagens, sobrepõe-se a dúvida insistente desencadeada pelo acidente de carro, a atormentar Pedro ao longo de toda a

narrativa. Nesse sentido, a obra recebe um tratamento característico da prosa contemporânea, de tal modo que as incertezas, as dúvidas e a fragmentação geral da psique do narrador-protagonista são incorporadas à estrutura textual por meio de recursos formais de natureza diversa:

Os conflitos internos que os personagens devem enfrentar são, na maioria dos casos, aspectos inerentes à condição humana, tais como a doença, a morte, a invalidez ou o desamor dos outros. A dor pessoal que estes conflitos causam é sempre apresentada a partir da dupla mensagem de sua inevitabilidade e de sua possibilidade de ser assumida, de forma efetiva, durante o processo de construção da personalidade. A chave para introduzir esta problemática é o uso de recursos que graduam a angústia. (COLOMER, 2003, p. 265)

A partir do quarto capítulo, o narrador faz algumas referências à memória, a lembranças e a esquecimentos, antecipando o que descobrirá a respeito da mãe e fornecendo importantes pistas ao leitor: “Eu pelo menos fingia que lembrava [do pai], vendo as fotos dele no álbum. Fingir que você se lembra de alguém não é fácil. É uma coisa impossível, pensando bem. Ou a gente lembra ou não lembra. Não dá para fingir” (p. 80):

Mas o problema da memória é que você não pode ter controle sobre ela. Não é como memória de computador. [...]

Com pessoas não. As pessoas se lembram de coisas que não querem lembrar. E se esquecem de coisas que não querem esquecer. Isso é uma coisa ruim, uma falha imperdoável na fabricação das pessoas.

Queria me lembrar do meu pai e não posso. Queria me lembrar de como era minha mãe quando eu era bem pequeno e nem conseguia falar. Mas não posso. E queria não me lembrar de que conheci o ex-namorado da minha mãe, que cozinhei com ele, que acreditei nele. Queria apagar a imagem dele da minha memória. E isso era outra coisa que eu não podia fazer. (p. 92-93)

É com a perda da memória que Pedro se depara ao saber a verdade sobre sua mãe: depois de sofrer um acidente, Sofia ficara entre a vida e a morte, passara por várias cirurgias, e acabara ficando paraplégica e com amnésia, isto é, não se lembrava de nada nem de ninguém. Os médicos se recusavam a dar prognósticos, pois não acreditavam que ela pudesse recuperar a memória. Contudo, como Pedro tinha ideias próprias a respeito da imprevisibilidade das reações da natureza, elabora um plano com o intuito de que sua mãe pudesse voltar a lembrar, aos poucos, de sua vida: “Mãe, não dorme não. Sabe o garoto que queria ser mergulhador? Sabe, mãe?” (p. 135). Após questioná-la, ele confessa ao leitor a ideia que tivera:

Eu precisava fazer algo para mudar aquela situação, por isso pensei na estratégia de falar do livro. A verdade é que eu já não sabia mais a que distância minha mãe estava de mim e essa dúvida me angustiava. Ela estava ali, bem na minha frente, eu podia ver minha mãe, podia tocar minha mãe, mas ao mesmo tempo ela parecia estar a milhares de quilômetros daquele lugar, talvez estivesse até noutro

planeta, noutra galáxia! Nem sempre é fácil você dizer qual a distância exata das coisas, é o que eu penso, e às vezes isso pode ser muito triste.

Minha mãe fechou os olhos e cochilou de novo. Não tinha sido dessa vez, mas eu continuaria tentando. Continuaria falando do livro que ela escreveu ou de outras coisas de que ela gostava. Continuaria tentando até ela se lembrar de alguma coisa, pequena que fosse. (p. 135-136)

Mesmo sabendo que as chances de melhora de Sofia eram mínimas, Pedro desconfia dos prognósticos médicos: “[...] pensei comigo que a médica poderia estar errada. Todo mundo erra, principalmente os adultos. Por que a médica seria uma exceção?” (p. 133-134). A imprevisibilidade da natureza o mantém esperançoso:

Então, como ia dizendo, algumas coisas você pode prever na natureza. Mas outras não. Se o céu está todo escuro, com trovoadas e tudo o mais, você nem precisa cientista para prever que vai cair um toró. Mas não pode prever exatamente quanto tempo ele vai durar.

A natureza é imprevisível, isso é o que estou querendo dizer. E se você não pode prever o rumo e a intensidade de um terremoto, mesmo sendo um cientista e tendo um satélite para ajudar você, imagina como prever outras coisas.

Com as pessoas também acontece o mesmo. Não é possível prever quando uma pessoa vai ou não se lembrar de determinada coisa. Ninguém pode prever um negócio desses, mesmo se for o cientista mais inteligente do mundo. Nem se for um vidente vai conseguir. (p. 138-139)

Ao analisar os três desfechos mais comuns nas narrativas infantis e juvenis contemporâneas, Colomer aponta para aquele “[...] visto como positivo, segundo a interpretação proposta pelo texto, mas que, em realidade, consiste unicamente na assunção do problema por parte dos personagens, que devem aprender a conviver com ele” (2003, p. 206). Tal final é decorrente da necessidade de se “[...] manter a verossimilhança narrativa de um conflito, que não pode ter uma solução eternamente positiva, como bem sabe o leitor a partir de seu conhecimento social; outra, o intento educativo de incentivar a tomada de consciência do leitor impactando-o com a falta de solução ou fazendo-o refletir através da insegurança do resultado” (COLOMER, 2003, p. 288).

O desfecho de *A distância das coisas* evidencia que Pedro pensa, torna-se vulnerável ao pensar, e, assim, consegue lidar com os aprendizados que a vida lhe impõe, tarefa nada simples: “Nem sempre é fácil você dizer qual a distância exata das coisas, é o que eu penso, e às vezes isso pode ser muito triste” (p. 136). Mas essa difícil constatação de Pedro, após reencontrar a mãe, de alguma forma lhe fornece uma compreensão mais profunda da vida. No fim do livro vê-se que a felicidade tem um pouco de tristeza, e que a tristeza tem sua dose de felicidade, como o arco-íris que Pedro menciona no início da narrativa, uma ilusão de ótica produzida pela relação entre a luz do sol e as gotas de chuva. Em toda perda há, afinal, a possibilidade de um ganho. Pedro cresce e reconhece a alegria que se esconde em situações e

lugares diversos e improváveis, como nos “claros no rosto da Marina” (p. 141) e na relação recém conquistada com o tio.

Se, por um lado, o narrador-protagonista declara que “na verdade você vive cercado de dúvidas. Você é que nem uma ilha, cercado de dúvidas por todos os lados” (p. 142), por outro, isso não o impede de cultivar algumas certezas intuitivas, que independem da comprovação e das medidas:

Eu, particularmente, tenho outra [certeza]. É uma certeza tão certa que chega a dar tontura quando penso nela. Cheguei até essa certeza depois de ter pensado em algumas coisas e também por pura intuição, por sentir que a minha certeza é de fato uma certeza e não uma dúvida disfarçada.

E se você quer saber qual é, vou lhe dizer. Mesmo que todo mundo diga que não, mesmo que pareça impossível, tenho certeza de que um dia, mais cedo ou mais tarde, minha mãe vai se lembrar de mim. (p. 143)

E essa única certeza em meio a tantas dúvidas é a afirmação que encerra *A distância das coisas*. Assim, o final da narrativa é aberto: tanto aponta para um caminho próximo a um *happy end*, como também sugere um final mais sombrio. Ou seja: a obra se assume como efetivo produto da linguagem, não oferecendo ao leitor um terreno sólido para se deslocar, mas, antes, um espaço movediço, cambiante, fugidio, no qual é necessário tatear constantemente em busca de possíveis sentidos.

Ao evitar o *happy end* clichê, Flávio Carneiro, ao mesmo tempo em que mostra o protagonista no salto qualitativo de quem conseguiu superar o pior da crise enfrentada, preserva, por outro lado, certa opacidade, em que a incorporação da dúvida, da diferença e dos porquês na visão de mundo do protagonista garante tanto a continuidade do processo desencadeado, quanto a abertura do desfecho. Não há exatamente esperança, mas sim uma reflexão sobre o afeto e a finitude, ou seja, sobre a distância das coisas.

3.8 Considerações finais

A distância das coisas se sustenta como texto literário de qualidade independentemente de qualquer direcionamento a um público específico. Ao mesmo tempo em que se dirige para adolescentes, o romance de Flávio Carneiro também agrada a um adulto. O fato de o protagonista da narrativa ser um jovem não restringe o virtual público leitor da obra. A abordagem da morte, por exemplo, interessa, a princípio, a qualquer leitor. É admirável a capacidade que o autor tem de escapar das armadilhas do pedagogismo e da *glamourização* que costumam envolver o enfoque de temáticas como essa.

Ao compreender que uma das qualidades de *A distância das coisas* reside nas atribuições e ações do narrador – suas falas, o discurso direto e indireto, seus diálogos com o narratário – ressalta-se outra virtude da narrativa: a maneira como se torna possível conhecer o protagonista. Não há um intermediário entre Pedro e o leitor. Não há um narrador, em um nível superior, homologando as afirmações da personagem; pelo contrário: tudo se dá de maneira direta. O leitor encontra em Pedro os mesmos problemas que porventura apresenta, questões de ordem humana representadas sem artifícios moralistas, elementos ficcionais que contribuem para o seu amadurecimento. É a boa harmonia entre estrutura e função que assegura a qualidade estética da obra.

Não somente o protagonista tem composição bem elaborada. A construção das demais personagens também tende à verticalidade, com elementos que surpreendem de forma contínua o leitor, dada a evolução que sofrem ao longo da narrativa. Em geral, as personagens têm uma composição nada esquemática, com destaque para o tio do narrador, que, no final da história, renova-se substancialmente, para espanto de Pedro e do leitor. Assim, em consonância com as características das narrativas infantojuvenis atuais, a complexidade narrativa de *A distância das coisas* a afasta dos pressupostos básicos de uma estrutura simples, de um ponto de vista onisciente e de um desenvolvimento cronológico linear. A obra traz à tona uma representação de mundo que reflete a sociedade atual em aspectos como os temas tratados, os cenários narrados e a caracterização das personagens.

O bom resultado estético alcançado pela narrativa, que faz um elogio ao papel do sonho e da comparação na vida do ser humano, sem se furtar a propor também uma reflexão sobre a realidade imediata, é fruto da concepção arejada do gênero infantojuvenil que Flávio Carneiro possui. O escritor não encara a literatura juvenil por meio de uma perspectiva meramente utilitária ou mercadológica, mas a insere em um contexto maior, que abrange o sistema literário em toda sua complexidade:

Escrever e ensinar são duas coisas que não combinam. Quando escrevo, não quero ensinar nada. Quero apenas contar uma história, da melhor maneira possível. Claro que essa história pode melhorar a vida das pessoas, mas isso é consequência. [...] A literatura não deve servir para outros fins que não seja a leitura pura e simples. Não deve servir para ensinar nada, não deve servir para levar alguém a votar nesse ou naquele partido, a ser ateu ou crente, ou para provocar uma revolta armada, nada disso. Se você quer matar a literatura, coloque-a a serviço da moral, da ética, da política ou do que quer que seja. É um processo de emburrecimento do leitor, de adestramento, de absoluta imbecilização. É triste ver a literatura servindo a esse propósito.²³

²³ Disponível em <<http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/armadilhapoetica.html>>. Acesso em: 14 out. 2009.

Ao proporcionar que, pela leitura da obra, o leitor entre em contato com novos valores, *A distância das coisas* atinge um grau de maturidade estética superior. E, ao permitir tal possibilidade, a obra vai ao encontro de uma assertiva de Candido: “Dado que a literatura, como a vida, *ensina* na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta” (2002, p. 83, grifo do autor).

4 O FAZEDOR DE VELHOS, DE RODRIGO LACERDA: ROMANCE DE FORMAÇÃO

4.1 A produção infantojuvenil de Rodrigo Lacerda

Rodrigo Lacerda nasceu no Rio de Janeiro em 1969. Escritor, editor e tradutor, é formado em História pela Universidade de São Paulo (USP), instituição na qual concluiu, em 2005, doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Destacam-se, entre outras, as traduções que realizou de obras como *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson; *A nuvem da morte*, de Arthur Conan Doyle; *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner (em parceria com Newton Goldman); *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas (em parceria com André Telles). Também traduziu poemas de Raymond Carver.

Para o público adulto, Rodrigo Lacerda é autor de *O mistério do leão Rampante* (novela, 1995, prêmio Jabuti e prêmio Certas Palavras de Melhor Romance), *A dinâmica das larvas* (novela, 1996), *Tripé* (contos, 1999), *Vista do Rio* (romance, 2004, finalista dos prêmios Passo Fundo Zaffari & Bourbon, Portugal Telecom e Jabuti), *A fantástica arte de conviver com animais* (poesia, 2005, tiragem particular) e *Outra vida* (romance, 2009).

Sua primeira obra para o público infantojuvenil, *Fábulas para o século XXI*, escrita em parceria com Gustavo Martins, foi publicada em 1998, três anos após ter lançado seu primeiro romance para o público adulto.

Em 2008, o autor publicou, pela editora Cosac Naify, o romance juvenil *O fazedor de velhos*, com ilustrações de Adrienne Gallinari. No mesmo ano, o livro foi vencedor do prêmio Glória Pondé, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, na categoria infantil e juvenil, e incluído no catálogo *White Ravens* (selo alemão de altamente recomendável). Em 2009, a

obra foi escolhida pela FNLIJ como melhor livro juvenil, e vencedora do 51º prêmio Jabuti, concedido pela CBL, também na categoria juvenil.

A narrativa, de 136 páginas, divide-se em doze capítulos, cujos títulos indicam, em ordem temporal, a evolução dos acontecimentos em torno do protagonista, Pedro, que, desde pequeno, era submetido por sua mãe a sessões de leitura de poesia. Na universidade, desilude-se com o curso de História. As decepções levam-no a conhecer um velho professor, Carlos Nabuco, o “Fazedor de Velhos”, que, para ajudá-lo a descobrir sua vocação, solicita que realize determinadas tarefas. Ao mesmo tempo em que as cumpre, o protagonista estreita os laços com o professor e se apaixona pela afilhada dele, Mayumi. O trabalho de Nabuco na formação de Pedro faz com que este último se descubra ficcionista e que passe a trabalhar com a matéria do tempo de uma forma bem diferente da do historiador.

4.2 *O fazedor de velhos*: o enredo e a construção das personagens

Podemos dividir as ações de *O fazedor de velhos* em duas etapas, que coincidem com o término e o início de duas fases distintas na vida do protagonista. A primeira delas diz respeito aos anos finais de sua trajetória na escola e a sua primeira desilusão amorosa; a segunda, a sua indefinição profissional na época da faculdade e à redescoberta do amor.

4.2.1 O adolescente Pedro

A personagem principal de *O fazedor de velhos* tem o mesmo nome da personagem central de *A distância das coisas*, e as ações de ambas são ambientadas na mesma cidade. Contudo, suas idades são diferentes. Enquanto o protagonista da ficção de Flávio Carneiro tem catorze anos, o de Rodrigo Lacerda narra os fatos quando conta com pouco mais de vinte anos. Assim como ocorre em *A distância das coisas*, é somente com boa parte da história decorrida que o narrador-personagem de *O fazedor de velhos* se apresenta ao leitor, fazendo referência a seu nome e a peculiaridades do período em que tinha dezesseis anos:

Meu nome é Pedro. Na época [...], além de ler, eu adorava jogar futebol de botão com os meus amigos, ir ao Maracanã ver o Flamengo ser campeão (o que, sem querer me gabar, acontecia quase toda semana) e ir à praia pegar jacaré. Teria adorado uma namorada, diga-se de passagem, mas não namorava ninguém. (LACERDA, 2008²⁴, p. 19)

²⁴ As citações de *O fazedor de velhos* serão retiradas dessa edição (2008); indicaremos apenas o número da página onde se encontram.

Assim como ocorre com o protagonista de *A distância das coisas*, o narrador de *O fazedor de velhos* é uma personagem focalizadora, já que é por meio de seus olhos que percebemos o universo ficcional e as outras personagens. Sua mãe, Alice, é mencionada poucas vezes, o que não reduz seu papel fundamental na narrativa: ela é a responsável pela formação leitora de Pedro, já que submetia o filho, desde pequeno, a sessões de leitura de poesia:

Minha mãe, Alice, era bonita. E legal, embora fosse meio mandona e mais brava que meu pai. Estava sempre vigilante, para saber se eu e minha irmã tínhamos lavado as mãos antes de comer, escovado os dentes antes de dormir, colocado as lentes, os óculos, usado o aparelho, calçado a bota ortopédica, feito os deveres, ligado para algum avô, agradecido algum presente etc. etc. etc. etc. etc. etc. E sempre nos submetendo às sessões de leitura de poesia, claro. Mesmo assim, era legal. Dava aula de literatura em uma universidade, e era quem passava mais tempo com a gente. (p. 18)

Ainda mais raras são referências acerca de Luciano, pai do protagonista, fator que também não diminui a importância de sua atuação, já que, apaixonado por literatura, também influencia as leituras do filho. Contudo, diferentemente de Alice, sua preferência recaía sobre romances:

Ele era um jovem advogado bem-sucedido, ou seja, era um homem magro, muito penteado, que até dormia de camisa social, e a quem, fora de casa, todos, todos mesmo, até os mais velhos, chamavam de dr. Luciano. Não era propriamente formal, e sempre foi divertido, mas era tão sério com ele mesmo, tão determinado a ser sempre correto, com a sua profissão, com a sua família, com as suas opiniões políticas, com a sua postura ética, que acabava impondo um respeito muito próprio em todo mundo.

Embora vivesse nesse ritmo, não sei como ele encontrava tanto tempo para ler tal quantidade de literatura. (p. 18)

Pedro tem uma irmã, cujo nome não é revelado, alvo constante de comentários negativos: considerada “míope e mimada” (p. 21), o narrador chega a compará-la à “criatura horrível” (p. 10) do poema “O Monstrengo”, de Fernando Pessoa. Entretanto, ao final da narrativa, com Pedro já adulto, a caracterização pejorativa cede espaço a uma relação mais afetuosa entre os irmãos. Por meio de tais descrições, percebemos o quanto os vocábulos selecionados para a exposição das características mais marcantes dos membros da família do protagonista permitem a observação do representado de modo crítico e, ao mesmo tempo, criativo.

Integrante de uma família relativamente estável, vários indícios evidenciam que Pedro era um adolescente de classe média alta: já viajara de avião diversas vezes, havia estudado inglês em um curso desde os treze anos e com quinze fizera intercâmbio para os Estados

Unidos. Além disso, comprador compulsivo de livros, frequentemente era acometido por aquilo que denominava de “farras lítero-consumistas” (p. 42).

Indo de encontro a uma característica geralmente atribuída a adolescentes em narrativas juvenis, a timidez, Pedro não se mostra encabulado; ao contrário, integrava “uma turma realmente grande, o que é tudo que se pode desejar aos dezessete anos” (p. 28). Além disso, revela-se falante: em seu último ano na escola, fora escolhido o orador da turma, “porque falava bem [...]” (p. 34). Contudo, tinha consciência de que, assim como era detentor de determinadas virtudes, defeitos também o acompanhavam. Nesse sentido, ao descrever-se, alterna qualificações positivas e negativas. Frequentemente, designa-se portador de uma “preguiça mental” (p. 27) crônica, característica que o acompanha até a fase adulta:

Eu sentia que, aos vinte anos, ainda era atacado pela preguiça mental da minha infância, minha perseguidora implacável. Tanto tempo tinha passado, desde as sessões poéticas da minha mãe, mas eu continuava igual. Quase lá, mas prejudicado pela inconsistência da minha massa cinzenta (e bota cinzenta nisso). (p. 43)

Se durante um bom período Pedro mostra-se integrado ao meio em que se encontra, é no ambiente escolar que vivencia sua primeira desilusão amorosa. Antes de relatar sua frustração, o protagonista dá vazão às oscilações emocionais de seu envolvimento com Ana Paula, por meio do resgate dos ciclos de implicância gratuita na escola, período em que a considerava “uma pré-adolescente irritante, toda metidinha” (p. 28), até os momentos de amizade incondicional no pré-vestibular, quando ela “continuou crítica, mas ficou divertida” (p. 29). Aos poucos, Pedro apaixona-se pela colega. Contudo, durante a formatura do ensino médio, momento que escolhera para se declarar à amada, descobre que ela estava namorando outro rapaz.

Nesta altura da narrativa, o protagonista passa por uma fase chamada de “simpatética” (JAUSS apud ZILBERMAN, 1989, p. 60), a do herói imperfeito, que sofre e desperta compaixão – no caso, pelo amor não correspondido. Ao vivenciar situações emocionais dramáticas, adentra, também, a fase “catártica”, a do herói em sofrimento, inconformado com as ações daqueles que o cercam – principalmente as de Ana Paula.

A desilusão do protagonista só é em parte aplacada quando um ex-professor da escola, que havia aparecido de surpresa na cerimônia de formatura, é convidado pelo diretor da escola a discursar. O rosto do velho senhor era, para Pedro, “vagamente familiar” (p. 36). Para surpresa de todos, sua fala acaba se constituindo como um “antidiscorso”. Com frases marcantes, o ex-professor verbaliza algumas verdades difíceis de serem compreendidas pelos até então eufóricos e deslumbrados formandos: com o passar do tempo, eles se separariam das

pessoas amadas e envelheceriam; era inútil a tentativa de quererem se manter eternamente jovens. Apenas o tempo lhes fazia companhia até o último instante. Após frases tão significativas, capazes de traduzir o espírito decepcionado e inconformado do protagonista, Pedro sentiu que a primeira parte de sua vida acabara para sempre.

O rosto do autor do discurso era familiar a Pedro, porque ambos já haviam se encontrado no aeroporto. Na oportunidade, como tinha dezesseis anos (logo, era menor de idade), ao tentar embarcar em um voo portando a sua “Autorização de Viagem para Menores Desacompanhados” (p. 19), Pedro não se deu conta de que a mesma perdera a validade há poucos dias. Barrado pela aeromoça e extremamente irritado, afinal “nada é pior do que ser tratado como criança aos dezesseis anos” (p. 19), quase começou a chorar. Contudo, ao perceber que um “velho barbudo e mal-encarado” (p. 20) o estava observado, segurou “o choro na raça” (p. 20) e foi para casa.

Assim que chegou no apartamento dos pais, revoltado, deparou-se com um livro bastante grosso: as obras completas de William Shakespeare em língua inglesa. Imediatamente, surgiu-lhe uma ideia para enganar a funcionária do balcão da companhia aérea: vestir um terno, utilizar uma armação de óculos de sua irmã e sair com “o catatau de quase mil páginas debaixo do braço” (p. 21). O raciocínio de Pedro, apesar de um pouco arriscado, era simples: vestido daquela forma e portando tamanho livro, talvez a aeromoça não o considerasse tão jovem e, não desconfiando de sua idade, não lhe pedisse os documentos e o deixasse embarcar. Seu plano deu certo: “Apresentei a passagem como se nada estivesse acontecendo. E tasquei no balcão o calhamaço de trocentas páginas, em inglês de quinhentos anos atrás. Ela, discretamente, olhou o livro, e eu percebi que tinha causado impacto” (p. 22).

Feliz com a sua astúcia, Pedro, antes de se dirigir ao portão de embarque, decidiu parar em uma lanchonete para beber um refrigerante. Uma pessoa sentou ao seu lado e logo o jovem protagonista reconheceu o velho que, horas antes, tinha lhe visto quase chorando, barrado no guichê. Tratava-se de um senhor bastante estranho:

Usava uma boina superquente, de veludo, e um sobretudo grosso, algo não muito aconselhável no Rio de Janeiro, num domingo de sol como aquele, a não ser que você esteja realmente a fim de desidratar feito um chuchu podre. Era mais estranho ainda porque, apesar do figurino exótico, tratava-se de um homem evidentemente bem-cuidado. Bastava reparar nos seus cabelos, na pele, nas unhas, nos dentes. Olhando bem (me lembro de ter pensado), ele parecia um alemão diretor de teatro alternativo. (p. 23)

Receoso de que o velho pudesse denunciá-lo, afinal presenciara sua tática para enganar a aeromoça, Pedro ficou surpreso ao ouvi-lo dizer que achara sua ideia muito boa; e, ainda mais perplexo, quando foi questionado a respeito do que achava do fato de ter ficado “mais velho por causa de um livro” (p. 25). Sem entender o raciocínio daquele homem estranho, a pergunta deixou-o instigado. Logo em seguida, mesmo sem obter resposta, o velho senhor ainda recomendou a Pedro que não deixasse de ler “o seu Shakespeare” (p. 25).

4.2.2 O jovem universitário Pedro

Encerrada, na noite de sua formatura, o que considerou como primeira etapa de sua vida, Pedro passou a cursar a faculdade de História. Mas, com o passar do tempo, começou a acreditar que havia se precipitado na escolha do curso: tudo o interessava, por alto, mas nada o apaixonava a ponto de ele querer se tornar um especialista no assunto. Além disso, considerava que era dotado de uma “flexibilidade mental excessiva” (p. 41-42), já que costumava considerar a engenhosidade dos argumentos mais importantes do que as teses em si.

É por meio de um encontro repentino com Azevedo, antigo professor de História, que Pedro se depara com um intermediário decisivo para solucionar sua indefinição vocacional. Assim como o protagonista, Azevedo confessa que, em sua época de faculdade, estava em crise com o curso de Direito e não tinha certeza se deveria seguir adiante com a faculdade. Por isso, decidiu recorrer a um professor que tivera no curso de História do Direito, dotado de uma “erudição imensa” (p. 44). Seu nome era Carlos Nabuco. Em uma única conversa com o mestre, tudo se esclareceu.

É nesse sentido que, partindo de sua experiência, Azevedo aconselha Pedro a também conversar com Nabuco, o velho de temperamento áspero e instigante com quem já trocara algumas palavras no aeroporto e que, tempos depois, discursara em sua formatura. Assim, apesar de figurar em poucas ações, Azevedo desempenha papel fundamental na trama, já que é o responsável por reintroduzir Nabuco, agora definitivamente, no caminho do protagonista. É com ares de espanto e admiração que o narrador nos apresenta outras características da inquietante personagem:

Aquele velho estranho no meu caminho outra vez! Primeiro no aeroporto, depois na minha formatura, e agora...

[...]

Seu nome era Nabuco. Parece que o pai dele também havia sido um grande historiador, talvez daí ter colocado esse nome extravagante no filho. Quando o Azevedo foi seu aluno, 25 anos atrás, o professor Carlos Nabuco era um jovem historiador superdotado. Publicara um livro pequeno, mas muito penetrante e bem pesquisado, sobretudo para alguém da sua idade, sobre a corte de D. João VI. Dois, três anos depois, produziu um clássico sobre o Período Imperial. Foi o auge da carreira. Virou referência antes dos trinta, tudo o que fazia chamava atenção. Ganhou prêmios: da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico.

E então, sem estardalhaço, mas evidentemente por opção, havia se desligado de tudo. Envelhecera na solidão. Hoje em dia, seus livros ainda tinham relativa importância, mas não publicara nada de novo fazia séculos. A sua história dava pena. Não orientava mais nenhum aluno, não dava palestras, enfim, tinha se aposentado para o mundo. Sabia-se que ainda escrevia, ele não escondia isso. [...] Fazia aparições, na defesa de tese de alguém, ou no lançamento de um livro. Mas sempre de surpresa. Ninguém sabia como se mantinha tão bem informado sobre os trabalhos em curso, as publicações e a produção das novas safras de historiadores, mas era evidente que acompanhava o movimento. Porém, depois de cada aparição, sumia por meses seguidos, às vezes anos.

E vivia recolhido, incógnito. Para todos os efeitos, como sempre tinha sido solteirão, também vivia sozinho. (p. 44-45)

Nabuco, o velho soturno, ácido, mal-educado às vezes, “totalmente ermitão, recluso, antissocial” (p. 71), tinha cabelos longos e grisalhos; seu jeito era ágil, enérgico e ofegante, seus olhos pareciam estar sempre acesos, e sua voz era “rouca, quase estrangulada” (p. 46). Seguindo os conselhos de Azevedo, o jovem protagonista marca um primeiro encontro com o velho, que, com o intuito de auxiliá-lo a descobrir sua vocação, propõe tarefas cujos objetivos mostram-se, em um primeiro momento, vagos e incompreensíveis. A primeira delas: achar a frase-chave que sintetiza toda a ação da tragédia *Rei Lear*, de Shakespeare; a segunda: estudar a natureza humana.

Certo dia, ao voltar à casa do mestre no prazo estipulado para dar continuidade aos testes que revelariam sua vocação, Pedro é recebido pela até então desconhecida Mayumi. Nabuco não se encontrava na casa, pois estava viajando. Pedro fica fascinado pela garota:

Era a menina japonesa mais linda que já vi. O seu rosto tinha a suavidade de um mistério bom. Seus cabelos, muito pretos, muito lisos, brilhavam contra a luz. Seu corpo tinha um jeito esguio de se mexer. A graça viva de um arquipélago distante, que eu nem sabia como tinha chegado até ali.

Não fossem as roupas ocidentais (calça jeans, camiseta e sandália), e o fato dela falar português, eu imaginaria estar diante de uma princesa oriental. (p. 71)

Afilhada de Nabuco, que fora amigo dos pais da garota, falecidos quando ela era pequena, Mayumi estudava Neurologia na França, com o intuito de “fotografar as reações no cérebro das pessoas em momentos de grande emoção” (p. 75). Para Pedro, ela era a “[...]”

encarnação moderninha da elegância milenar” (p. 71), oscilando entre “a elegância sedutora da gueixa e a praticidade da cientista de ponta” (p. 76). Encantado, o narrador confessa: “Ela era a fusão perfeita de dois mundos que eu imaginava absolutamente incompatíveis: o cientificismo e a feminilidade” (p. 78). Eram marcantes e bastante visíveis as diferenças entre ambos:

Quando via uma borboleta azul, especialmente linda, [...], ou um inseto desconhecido, especialmente estranho, meus olhos se maravilhavam como se estivessem diante de um milagre.

A Mayumi, não. Somando seu espírito científico a sua cultura milenar e minimalista, estava atenta a detalhes. Reagia de forma prática ao que tinha diante dos olhos. Quando via um inseto curioso, formulava a composição química da queratina que recobria seu “esqueleto externo”. (p. 77)

Na opinião de Pedro, Mayumi era “[...] racional demais, tecnológica demais” (p. 78-79). Mesmo assim, seu desejo era “apagar as distâncias” (p. 79) entre ambos. Em comum, tinham o gosto por sorvete e por literatura. Nesse último quesito, porém, suas preferências também eram incompatíveis. Mayumi não era de ler os clássicos, os preferidos de Pedro, e se interessava por escritores novos, que o romântico protagonista considerava excessivamente racionais e materialistas.

Mesmo frente a tantas diferenças, Pedro se apaixona por Mayumi. Mas ela, cientista, avisa que seus estudos estavam em primeiro lugar e que dali a quinze dias teria de voltar para a França, com previsão para retornar ao Brasil depois de dois anos. Contudo, antes de pensar no distanciamento iminente, Pedro teria de enfrentar outro problema: contar a Nabuco que se apaixonara por sua afilhada. Como já previa, o mestre mostra-se contrário à relação. Para ele, Mayumi deveria preocupar-se, em primeiro lugar, com seus estudos e com sua carreira profissional.

Entretanto, a demonstração de que não se tratava de simples arroubo juvenil, por meio da expressão transtornada de Pedro, seguida de respeitosa resignação, convencem Nabuco de que o relacionamento entre os jovens era algo mais sério e consolidado do que imaginava. Ciente de que Mayumi estava tendo uma oportunidade única para estudar na Europa, o mestre convence Pedro a esperar a passagem dos dois anos. Assim, dias depois, ela parte para terminar seu curso, com a certeza de que, ao voltar, teria alguém com algo raro a sua espera: o afeto.

Durante os dois anos, Pedro praticamente se muda da casa dos pais para a de Nabuco. Com o passar dos meses, a rispidez inicial do velho se atenua, dando vazão à complementaridade que rege a relação entre mestre e discípulo:

Apenas uma coisa boa aquela separação provocou. Entre mim e o professor, a tristeza comum foi criando um clima bem mais amistoso. Ele já não era grosso comigo, nem tão esquisito. E nunca mais me chamou de “senhor”. Se não dá para dizer que conversávamos como amigos – visto que ele era um sábio e eu, uma “bolotinha fecal” –, digo que pelo menos conversávamos como mestre e discípulo, dois seres complementares. (p. 96)

Após sofrer uma ameaça de parada respiratória que, no entanto, não deixa sequelas, Nabuco descobre que seus pulmões estavam definitivamente comprometidos, situação que demandava tratamento rigoroso e constante monitoramento e acompanhamento. Pedro, então, incumbe-se de cuidar do mestre. Dias depois, o velho professor revela já ter um diagnóstico para o jovem protagonista: o curso de História não é mesmo o que ele deseja nem lhe traria prazer se historiador pretendesse ser. O jovem rapaz não tem vocação para mexer com documentos, objetos antigos, obras artísticas e registros policiais, ou seja, de apreender o “universo mental, político, filosófico, estético e social” (p. 103-104) de uma época. Poderia fazer isso, sim, mas por intermédio de outros meios, sobretudo por meio de uma forma diferenciada de encarar o tempo: saber envelhecer para além das cronologias, ser capaz de viajar no tempo, para trás e para frente, e de vestir a pele das mais diversas personagens; ou seja: por meio da ficção. O teste derradeiro exigido por Nabuco, então, é que Pedro viaje no tempo. Mesmo não sabendo como proceder, o jovem acata a tarefa, levando-a “na esportiva” (p. 107): “Sempre que embarcava nas histórias, no fim a sensação era boa. O professor acabava me mostrando alguma coisa que eu não sabia a respeito de mim mesmo. E, ao me estimular o autoconhecimento, marcava o tempo da minha evolução interior” (p. 107).

Depois de pensar em todas as possibilidades imagináveis (todas elas implausíveis) para cumprir a tarefa, o protagonista resolve recorrer à escrita com o intuito de tentar recuperar o passado, fixar o presente e criar um futuro hipotético, mas crível. O resultado são cinquenta páginas que resultaram no que Nabuco conclui como o germe do ficcionista. A partir daí, Pedro passa a se dedicar à literatura: sua tarefa passa a ser escrever um romance.

Passam-se os dois anos, e Mayumi retorna. O único problema era a saúde de Nabuco, dia após dia, mais debilitado. Após várias reescritas, Pedro finaliza seu primeiro livro, o qual envia para várias editoras. Depois de uma longa espera, seu romance recebe uma aprovação: uma editora se propunha a publicar a obra dentro de um ano. Enquanto isso, o professor vive seus últimos dias. Pedro e Mayumi estão de casamento marcado, mas Nabuco não terá condições de acompanhá-los até o altar. No mesmo dia em que o enterram, casam-se. Azevedo é o padrinho da cerimônia. Meses depois, o casal tem o primeiro filho.

A trajetória empreendida por Pedro revela que ele é uma personagem complexa: de uma fase inicial marcada por hesitação e indecisões, a personagem passa para um estágio em que supera os problemas, amadurecendo pelos sofrimentos, pela angústia de fazer escolhas difíceis, tanto em âmbito profissional quanto no relacionamento com pessoas próximas. Nesse sentido, a condução da história leva o adolescente a atravessar momentos delicados com paciência e perspicácia, fatores que o levam à solução positiva de seus problemas. Se no decorrer da narrativa somos apresentados a um herói imperfeito, ao final a recuperação de Pedro se completa, e podemos encaixá-lo na categoria do “herói positivo ativo” (FARIA, 1999, p. 38-39).

Nos vários episódios narrativos, Rodrigo Lacerda confere ao herói um acabamento em forma de um todo artístico, de modo que o protagonista é construído não só pelos seus atos de fala, mas também pelas manifestações das outras personagens. Em relação ao problema do herói na atividade estética, Mikhail Bakhtin é enfático ao afirmar que há “uma reação ao todo do herói cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo” (1992, p. 26), o que significa que o que está no centro da narrativa literária é o todo do herói e dos acontecimentos que lhe concernem, aos quais são agregados valores éticos e cognitivos. Assim, as concepções de Bakhtin são elucidativas do que ocorre em *O fazedor de velhos*, em que o agir concreto do sujeito e o falar sobre o agir dos sujeitos permitem construir o ato estético.

Ao longo da narrativa, o narrador-protagonista descobre a forma por meio da qual o passado o influencia, o que o presente tem lhe proporcionado e o que o futuro lhe reserva. É a soma e a divisão desses três estágios temporais que alertam para a característica que se mostra como a maior especialidade de Pedro, um ficcionista de realidades, um realizador de ficções, uma pessoa atenta ao bem maior, científico ou humanista: o afeto. Assim, o interesse maior da personagem criada por Rodrigo Lacerda está na sua personalidade *em formação*. Por isso, Pedro muda de comportamento durante a narrativa: entre o início e o fim da história, o protagonista amadurece.

4.3 Narrativa de formação

No eixo central de *O fazedor de velhos* podemos reconhecer a temática da busca da identidade e o processo de amadurecimento de Pedro. Ao abordar ritos de passagens essenciais, como as descobertas do amor e da vocação, a obra dialoga com um importante gênero da história da literatura: a narrativa longa de formação (*Bildungsroman*), recorrente na

literatura juvenil, e que tem em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe (1749 – 1832), seu paradigma. O romance, publicado em duas partes, nos anos de 1795 e 1796, aborda o processo de desenvolvimento espiritual, psicológico, social e político do jovem protagonista, Wilhelm Meister.

O texto da conferência proferida por Karl Morgenstern em 1820 contém o que se chama de definição inaugural do termo, na qual se encontram os principais traços de constituição do gênero: “[...] representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; [...] promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance” (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 46). Isso significa que, tanto no caso de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* quanto em *O fazedor de velhos*, a aprendizagem dos protagonistas cumpre o papel de formar o próprio leitor que, ao vivenciar o percurso dos heróis, sai da experiência da leitura também transformado. Com o intuito de ampliar o conceito, Wilhelm Dilthey afirma que a citada obra de Goethe representa

[...] o jovem em seus dias; como esse jovem, em uma aurora afortunada, inaugura-se na vida, procura espíritos semelhantes aos seus e depara-se com a amizade e o amor. Tais romances representam também a maneira pela qual o jovem protagonista entra em conflito com as duras realidades do mundo, amadurecendo então por meio das diferentes experiências da vida, encontrando-se a si mesmo e tornando-se consciente de sua missão sobre a terra. (DILTHEY apud MAAS, 2000, p. 48)

Jürgen Jacobs também propõe uma sistematização das características capazes de recortar os limites do gênero em relação a outras formas de romance. Afirma que “devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo” (JACOBS apud MAAS, 2000, p. 62).

Em *O fazedor de velhos*, Pedro é focalizado no momento de sua formação; é flagrado na fase em que descobre a si mesmo, indaga seu papel social e vive as primeiras experiências do amor, da amizade e das duras realidades da vida. O impulso para a autoformação, ao atuar sobre o herói desde a juventude, move-o para adiante. A leitura da narrativa permite que acompanhem a maneira pela qual o protagonista, ao entrar em conflito com as realidades do mundo, simbolizadas pela vivência de sua primeira frustração amorosa e de sua indecisão em relação ao seu futuro profissional, desenvolve vínculos de amizade com Nabuco e de amor com Mayumi, que o fazem amadurecer de forma a permitir que se torne consciente de sua vocação. Além disso, a utilização da primeira pessoa e o tom confessional que permeia a obra contribuem para seu caráter de narrativa de formação.

Nesse sentido, o *Bildungsroman* representa “[...] a trajetória de um indivíduo jovem, bem-intencionado, no fim da qual se poderia reconhecer um efetivo aperfeiçoamento do protagonista, no sentido de que ele adquire o desejável equilíbrio entre sua conformação interior e o mundo exterior das relações sociais” (MAAS, 2000, p. 72-73). A essa definição, acrescentam-se outras características do *Bildungsroman*, todas verificáveis em *O fazedor de velhos*:

- O protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatória de aventuras, mas um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo.
- A imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento.
- Além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política.

De certa maneira, a decepção de Pedro para com o curso de História é motivada por uma avaliação equivocada que o protagonista tem de seus próprios desejos e características. Assim, dá início a sua viagem de formação em conflito com a faculdade que cursa, determinado em superá-la e recusando uma atitude passiva. O descontentamento é fundamental para que ele percorra um caminho repleto de dúvidas e inquietações rumo a um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Nesse período, o protagonista deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles. Distancia-se da casa de seus pais, conta com a atuação de um mentor, Nabuco, e estabelece contato com a esfera artística, mais precisamente a literária, de maneira a atingir a maturidade por meio da integração, em seu caráter, das experiências pelas quais passa. O seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo. É o caminho percorrido pelo protagonista que determina a estrutura da obra, tanto do ponto de vista temático quanto formal. Por meio de Pedro, Rodrigo Lacerda joga com duas tendências fundamentais em toda a ficção: por um lado, manifesta a necessidade de expressar o mundo concreto; por outro, a necessidade de o superar. Da tensão entre a realidade e a possibilidade, entre o real concreto e presente e um real alternativo, resulta um caráter híbrido.

Assim, *O fazedor de velhos* mescla duas das vertentes mais significativas da narrativa juvenil contemporânea, verificadas por Teresa Colomer em seu estudo. Para a faixa etária dos

12 aos 15 anos, enquanto a tendência mais importante é constituída por livros cujas temáticas voltam-se para a “[...] construção de uma personalidade própria”, por meio da “descrição da vivência individual de um protagonista, normalmente associada ao amadurecimento na etapa adolescente” (COLOMER, 2003, p. 249), o segundo elemento quantitativo de inovação temática centra-se na “descrição de conflitos psicológicos” (COLOMER, 2003, p. 283).

Segundo a autora, tais temáticas são narradas por meio de uma perspectiva “absolutamente centrada no personagem adolescente” (COLOMER, 2003, p. 249), cujo amadurecimento reflexivo coincide com a consolidação de sua autonomia pessoal. Trata-se de jovens protagonistas que “[...] nos relatam como sentem os conflitos afetivos ou os inerentes à condição humana, que acabam de surgir diante deles, e como variam suas opiniões diante destes temas, à medida que aumenta sua capacidade de reflexão, compreensão e confiança em suas próprias qualidades, para obter afeto e felicidade” (COLOMER, 2003, p. 284).

Em *O fazedor de velhos*, é no período da adolescência que Pedro descreve sua vivência individual e seus conflitos psicológicos, muitos dos quais – o amor, a escolha profissional, a passagem do tempo, o envelhecimento, o enfrentamento da enfermidade e da morte – implicam a descrição de seu mundo interior. Em uma sociedade na qual a adversidade já não provém da luta contra a natureza, “[...] aprender a encarar os conflitos internos e refletir sobre as relações humanas passou a ser considerado aquisição essencial [...]” (COLOMER, 2003, p. 263). Espera-se que as pessoas aprendam a se desenvolver por meio da verbalização de seus problemas e delega-se ao indivíduo a responsabilidade moral pela escolha da conduta a ser adotada.

Os diversos momentos da história pessoal do protagonista são selecionados para representar outros tantos degraus na sua compreensão do mundo e de si mesmo. A dimensão histórica do tempo é interiorizada e, mais importante do que o final do romance, é o processo, o devir que revela a dimensão de acaso que domina a vida em confronto com a firmeza de propósitos e as certezas que dominavam o herói no início do percurso de aprendizagem.

4.4 O narrador

A utilização de um narrador que costuma interpretar moralmente os fatos resulta em procedimento prejudicial à dimensão literária. Nesse sentido, “ao procurar novas formas menos lesivas à dimensão artística, ampliou-se o recurso de refugiar-se na voz de uma personagem ou na reprodução de seus pensamentos” (COLOMER, 2007, p. 87). Para Colomer, “[...] é evidente que focalizar no protagonista ou ceder-lhe a voz narrativa têm que

ser fenômenos no auge em um discurso preocupado por transmitir os pensamentos dos personagens e oferecer sua visão dos fatos narrados” (2003, p. 322).

Cedendo a voz à própria personagem, desaparece o perigoso incômodo de uma voz narrativa adulta que se dirige a um público adolescente, que tende a rejeitar a pouca verossimilhança desse narrador. A cessão da voz permite, ainda, que os conflitos sejam descritos sem que ocorra uma avaliação adulta dos mesmos. Além disso, a utilização da primeira pessoa “[...] não nos permite saber com certeza aquilo que se passa (e que se passou) na cabeça de outras personagens e restringe as mudanças de lugares ao trajeto de vida da personagem que narra” (COLOMER, 2007, p. 82). Não se conhece o passado de todas as personagens e não se pode antecipar com segurança o futuro.

Assim como ocorre em *A distância das coisas*, em *O fazedor de velhos* a temática do amadurecimento pessoal é abordada por meio de uma perspectiva introspectiva. Entramos em contato com as ações e reflexões do narrador-protagonista mediante sua própria voz, em um diálogo implícito, o que permite ao autor penetrar e desvendar com maior riqueza o mundo psicológico da personagem.

Nas narrações em primeira pessoa, nem tudo o que é afirmado pelo narrador corresponde à “verdade”, pois, como ele participa dos acontecimentos, tem deles uma visão própria, individual e, portanto, parcial. Nesse sentido, Pedro apresenta uma visão subjetiva dos fatos: narra apenas o que vê, observa e sente, ou seja, os fatos passam pelo filtro de sua emoção e percepção. Assim, em *O fazedor de velhos* tem-se um narrador homodiegético com a perspectiva passando pelo próprio narrador, combinação que, segundo Reuter,

[...] é tipicamente a das autobiografias, das confissões, dos relatos nos quais o narrador conta sua própria vida *retrospectivamente*. Possui, em consequência, um saber mais significativo de cada uma das etapas anteriores de sua vida e pode, portanto, prever, quando fala dos seus cinco, dez ou quinze anos, o que acontecerá mais tarde. Pode também ter reunido conhecimentos sobre pessoas que encontrou anteriormente e não hesita em intervir em sua narrativa para explicar ou comentar sua vida e a maneira como ele a conta. (REUTER, 2007, p. 81-82, grifo do autor)

De acordo com Bosi, quando o romance faz uso da personagem-narrador, a narrativa será mais verdadeira porque é mais “fiel à situação de base, extratextual, de cada um de nós, que somos sempre um *eu* limitado, capaz de conhecer apenas alguns dados, alguns perfis da realidade” (BOSI apud DAL FARRA, 1978, p. 11-12, grifo do autor). Na narrativa de Rodrigo Lacerda, o viés intimista ajuda o leitor a se ver identificado com a personagem-narrador, por meio de um jovem adulto que em muitos casos retorna à adolescência em busca de momentos vividos, os quais lhe trazem condições de refletir em relação ao seu *eu*.

A voz do narrador ajuda o receptor a compreender o relato: expressa hipóteses sobre a causa das ações, resume partes da história e explicita a conexão entre fatos difíceis de inferir. É nesse sentido que Pedro desfia breves relatos, coordenados pela memória e obedientes à ordem temporal, de forma a eliminar as distâncias entre o leitor e o que é narrado. Ou seja: o narrador se coloca, ao mesmo tempo, como condutor e instigador da atenção do leitor, que não tem nenhum intermediário para conhecer o mundo de Pedro. A ocorrência do chamado narratário reforça no leitor o tom de cumplicidade entre ambos, já que, assim como o seu xará de *A distância das coisas*, o protagonista de *O fazedor de velhos* também faz uso constante de marcas interlocutivas, por meio do pronome na terceira pessoa do singular, conforme indicam as expressões em itálico nos fragmentos abaixo relacionados:

- “[...] *você* acha que é para qualquer um, se entregar de novo só por uma questão de honra?” (p. 09).
- “Achei isso impressionante. [*Você*] Já imaginou, quatro portugueses numa pessoa só?” (p. 10).
- “A engenhosidade dos argumentos era mais importante, não as teses em si. Dá pra [*você*] entender?” (p. 42).
- “Eu já disse [para *você*] que era um preguiçoso mental de nascença, não disse?” (p. 50).
- “Eu tinha ido com minha avó num circo e, depois do espetáculo, o domador me deixara montar na leoa mais mansinha (tive uma avó que conhecia domadores, acreditem [*vocês*] se puder)” (p. 109).

A constante recorrência ao pronome na terceira pessoa do singular estabelece interação entre a personagem e o leitor, o qual é questionado e convidado a interagir. O narrador não se presta a interpretar os fatos ao narratário, muito menos o ajuda a seguir na história, mas coloca-se ao seu lado para contemplá-la.

Exercendo uma clara função metanarrativa, por vezes o narrador comenta o texto, apontando para a sua organização interna: “Talvez, já que estou falando deles, seja bom falar um pouco de mim *antes de continuar a história*” (p. 19, grifo nosso); “Mas, *voltando à história...*” (p. 19, grifo nosso); “*Como eu já disse*, quando ganhei a fita e o livro do Shakespeare, não sabia nada de inglês” (p. 27, grifo nosso). Outro recurso narrativo bastante recorrente na obra é verificado nas inúmeras passagens em que Pedro questiona a si mesmo, ou seja, em vez de dirigir perguntas ao narratário, é consigo mesmo que dialoga, sem, no entanto, ensaiar respostas para as questões que propõe:

- “Percebi que eu estava apaixonado. No entanto, como dizer que não queria e não podia mais saber da sua dolorosa história com aquele aprendiz de cafajeste? Que estragos isso poderia causar a nossa amizade?” (p. 30).
- “E do encontro no aeroporto? Será que lembrava?” (p. 46).
- “E se o finado fosse um historiador, o mestre do mestre? Ou fosse um concorrente, envenenado e plagiado pelo professor que, agora arrependido, mas famoso graças aos méritos de sua vítima, regularmente pedia perdão diante do seu túmulo?” (p. 58-59).
- “Foi para isso que o procurei, afinal: eu devia ou não abandonar a faculdade de História? Devia ou não fazer outro vestibular? Devia ou não ficar quieto onde estava?” (p. 70).
- “No primeiro dia após a chegada do professor, fui aflito até o sobrado. Será que a Mayumi já teria contado sobre nós? Será que ele estaria com raiva de mim? Será que me proibiria de vê-la? Será que, se ela quisesse ficar, ele a obrigaria a voltar para a França mesmo contra a vontade?” (p. 89).
- “O difícil era saber se estava sendo autêntico ao dizer aquelas coisas. E se estivesse só manipulando meu afeto, para me convencer a não criar dificuldades? Estaria realmente falando as coisas para o meu bem?” (p. 92).
- “Como eu não percebi que havia algo de artificial no seu jeito de ser?” (p. 105).
- “Que novo dado o professor precisaria para tirar suas conclusões definitivas a respeito da minha vocação profissional? A que outras experiências o Fazedor de Velhos iria me submeter?” (p. 108).
- “Depois pensei no futuro dos meus pais. Como seria no dia em que ficassem realmente velhos? E a minha irmã, como estaria dali a vinte anos?” (p. 110).

Há situações, no entanto, nas quais Pedro, além de se interrogar, ensaia respostas para seus questionamentos:

- “Aceitei fazer o dever de casa aloprado. Por quê? Nem eu sei direito. O velho me tratar como um asno tinha mexido com os meus brios? Tinha feito eu me sentir desafiado, com vontade de provar para ele que era capaz? Pode ser. Mas também pode ser que eu tenha ficado curioso para descobrir até onde ia a sua maluquice. Ou ele, em sua idolatria por Shakespeare, me lembrou o meu pai? Nunca vou saber direito” (p. 53).
- “Será que eu entendia a mensagem corretamente? Ela queria ficar comigo também, mas sem compromisso; era isso?” (p. 85).

Em *O fazedor de velhos*, as falas estão muitas vezes presentes sem a mediação do narrador, como se fossem diretamente pronunciadas pelas personagens e reproduzidas, sem alteração, sob a forma de monólogo ou de diálogo, com uma predominância do discurso direto. O efeito do real é reforçado, no caso das falas, pois a linguagem, quando textualizada, parece sofrer transformações menores do que as ações. Além disso, os diálogos permitem uma variação de informações na narrativa e, de qualquer modo, põem o leitor em contato direto com as personagens e suas atitudes, procedimento verificável no momento em que Pedro se declara à Ana Paula:

- A nossa amizade é mais importante, Pedro.
 - Quem disse?
 - Eu.
 - Mas estou gostando de você.
 - Você está é confundindo tudo.
 - Me dá uma chance.
 - As coisas nem sempre são como a gente gostaria.
 - E o que isso quer dizer?
 - Que a nossa amizade deixou de ser amizade, *pra você*.
 - ...
 - Você acha que eu te contaria as coisas que contei, se soubesse que você estava gostando de mim?
 - O que importa é que você acabou com ele.
- Nisso ela começou a chorar. Eu me arrependi do jeito ríspido com que tinha falado, mas agora precisava confirmar:
- Acabou, não acabou?
 - Você acha que eu seria tão má com você? Contar tudo aquilo!
 - Eu sei que não foi por maldade. Mas agora acabou, não acabou?
- Parecíamos dois loucos conversando, mas nos entendíamos muito bem. Ela disse:
- Não foi só isso que acabou.
 - E o que mais?
- Ela olhou para mim com uma tristeza infinita, e lamentou:
- Agora, além de não ter o namorado que eu queria, perdi o meu melhor amigo. (p. 32, grifo do autor)

Como nos livros em primeira pessoa a apresentação e os comentários sobre as personagens são de autoria do narrador, que nos informa sobre as pessoas que o cercam, a inserção de diálogos em estilo direto relativiza esse ponto de vista exclusivo, à medida que fornece uma ideia mais precisa das personagens e um efeito mais ou menos tenso do real, ao intensificar o caráter dramático de uma cena ou, ainda, ao acelerar o curso da narrativa.

4.5 A ambientação

Para o narrador de *O fazedor de velhos*, o que importa são as experiências marcantes da juventude, que o conduzem ao rito de passagem da adolescência à vida adulta. Por isso, as

referências temporais e espaciais são fornecidas pelos fatos vivenciados, que dizem respeito a peculiaridades de época e lugar, as quais, assim como ocorre em *A distância das coisas*, remetem a um cenário temporal e espacial relacionado à vida urbana e atual, condizente com as formas predominantes de vida dos destinatários.

4.5.1 O tempo

No quadro geral da temporalidade em que se insere a narrativa, aponta-se que o essencial da ação se concentra em fatos que marcaram a vida do narrador-protagonista entre os seus dezesseis e vinte e dois ou vinte e três anos de idade. Diferentemente de *Luna Clara & Apolo Onze* e *A distância das coisas*, *O fazedor de velhos* configura uma obra cuja narrativa é caracterizada como linear, isto é, os acontecimentos em torno do protagonista obedecem a uma cronologia dita natural, com seu início, meio e fim correndo sucessivamente: o episódio do aeroporto, o último ano de Pedro na escola, sua desilusão amorosa com Ana Paula, sua formatura, seu ingresso na universidade, sua decepção com o curso de história, seu encontro com Azevedo, suas visitas à casa de Nabuco, sua paixão por Mayumi, a descoberta de sua vocação, a morte do mestre, seu casamento e o nascimento de seu primeiro filho com Mayumi. De fato, de acordo com Colomer, “a ordem temporal linear também é uma condição enunciativa que continua sendo muito respeitada na narrativa atual” (2003, p. 326).

Pedro narra fatos marcantes de sua adolescência e de seu ingresso no universo adulto por meio de uma voz narrativa ulterior, ou seja, relata o que se passou em um passado mais ou menos recente, conforme atestam os fragmentos a seguir: “Hoje, olhando para trás, vejo que havia uma coisa em comum [...]” (p. 11); “Quando comecei, aos treze anos [...]” (p. 15); “Eu tinha dezesseis anos e estava de viagem marcada com minha irmã para São Paulo” (p. 17); “Na época daquela viagem a SP [...]” (p. 19); “Era um tempo de descoberta” (p. 28); “Naquela noite, se eu fosse um poeta romântico, como os que minha mãe gostava, eu teria morrido de amor [...]” (p. 33). Para Colomer, “a voz narrativa ulterior é a condição mais estável de todo o discurso narrativo” (2003, p. 324). Dal Farra considera que

[...] se o romance deve dar a impressão de que a vida está sendo representada em toda sua totalidade intensiva, a ação deve estar localizada no passado e o narrador – enquanto controlador da estória – não pode estar confinado ao lugar do seu discurso. Ele manterá os olhos abertos para os dois lados do tempo, adquirindo a flexibilidade necessária para se mover num circuito de ida e volta entre os três elementos temporais: passado-presente-futuro. (DAL FARRA, 1978, p. 22)

O leitor pode reconhecer o tempo histórico por meio de referências diretas a determinados acontecimentos que marcaram a primeira década do século XXI, como o atentado terrorista ao *World Trade Center*, nos Estados Unidos, em 2001. Pedro não faz referência direta às torres gêmeas, mas alude ao perigo da ação de terroristas, designados como “os Bin Laden da vida”: “O pior é que, na época, antes dos Bin Laden da vida, às vezes as atendentes da companhia aérea nem pediam para ver documento nenhum. A vigilância nos aeroportos não era tão rigorosa” (p. 17). Como o episódio no aeroporto, no qual Pedro estabeleceu um primeiro contato com Nabuco, ocorreu quando o protagonista tinha dezesseis anos, depreendemos que parte dos acontecimentos narrados pelo protagonista – principalmente os referentes aos seus anos finais na escola – ocorreu antes de 2001. Contudo, a maioria das ações narradas diz respeito ao período pós-atentado.

Logo, Pedro está temporalmente próximo do leitor da narrativa: ambos compartilham o mesmo período histórico. O protagonista chega a comentar, inclusive, sobre o período em que os telefones celulares eram inexistentes: “É engraçado, hoje, lembrar das pequenas dificuldades daquela época em que os telefones celulares não existiam” (p. 20). Além disso, seguidamente Pedro faz referência a outros aparatos tecnológicos e programas de conversação *online*, os *chats*, próprios da primeira década do século XXI e diretamente relacionados à popularização da internet: “Na prateleira, bem na minha frente, pulou um *Rei Lear* em DVD” (p. 54); “Prometemos um ao outro manter contato diário, por carta, telefone, *e-mail*, pombocorreio, ICQ, MSN, transmissão de pensamento, sinais de fumaça, sei lá” (p. 95). Assim, os elementos referendados pelo narrador-protagonista, capazes de situá-lo temporalmente, fazem-se presentes no universo no qual está situado o leitor real da narrativa, que se vê representado na história narrada, com a qual estabelece identificação.

4.5.2 O espaço

Em *O fazedor de velhos*, as categorias de lugares convocadas não são exóticas, sendo, em sua maioria, urbanas. Pedro reside na cidade do Rio de Janeiro, informação que se torna explícita logo no início da narrativa, quando a personagem encontra-se no aeroporto e visualiza um homem com vestimentas inadequadas para o calor carioca. Posteriormente, o narrador descreve algumas atividades de sua preferência, como ir ao Maracanã assistir aos jogos do Flamengo, e, já com Mayumi, faz referência a um dos pontos turísticos da capital fluminense, o Theatro Municipal: “[...] fomos até a sacada do teatro, olhar o centro da cidade à noite, a Cinelândia vazia, os postes queimando suas cabeças para iluminar nossos olhos” (p.

84). Assim, a narrativa recebe indicações precisas correspondentes ao nosso universo, sustentadas por descrições detalhadas e por elementos típicos, que remetem a locais assinaláveis fora do romance e localizáveis em mapas e guias turísticos.

Conforme Reuter, a “multiplicidade e a diversidade dos lugares – sua abertura – são mais necessárias às narrativas de aventuras do que ao romance psicológico, que pode, em um caso-limite, desenrolar-se inteiramente em um só lugar” (2007, p. 54). Isso significa que o cenário deve se adequar ao gênero e à temática da obra. Enquanto o cenário aberto oferece o imaginário de escape, quando se tratam temas intimistas se acentua a limitação a casa ou, ainda, a um só quarto. Em *O fazedor de velhos* convocam-se poucos lugares para o desenrolar das ações, cujos modos de construção mostram-se explícitos, detalhados e facilmente identificáveis. O espaço físico resume-se, basicamente, ao sobrado no qual Nabuco residia:

O professor Nabuco morava num antigo bairro do centro. A rua era pequena, muito tranquila e sem saída, fechada por algumas árvores e pelo mato. Sua casa era um sobrado comum, de dois andares, com telhado antigo e muito charmoso, apesar de meio detonado.

[...]

À medida que me enfiava pela casa, ia vendo paredes e mais paredes cobertas de livros. Livros de todos os tipos e assuntos. (p. 46)

O lugar, de certa forma, descreve Nabuco por metonímia, à medida que indica o que ela é: tradicional e grande leitora. A primeira forma de conhecimento humano é a estabelecida pela intuição sensível, por meio da percepção do mundo que nos rodeia. É o campo do conhecimento imediato que se origina na experimentação e nos sentidos propiciados pelos órgãos dos sentidos. A intuição sensível apreende a realidade empírica observando a sua aparência, em uma experiência meramente contemplativa que leva à apreensão do belo. O escritório de Nabuco, espécie de “bolha de vidro”, torna-se responsável pela apreensão da intuição sensível do narrador-personagem, uma vez que é nesse local que se dão diálogos marcantes e no qual Pedro, ao realizar as tarefas propostas pelo mestre, descobre a si mesmo:

Subimos uma escada íngreme, no fundo do corredor. Ela nos levou a um jardim-de-inverno, no topo do sobrado. O telheiro antigo que se enxergava da rua tornara-se apenas decorativo. O que havia ali era uma espécie de bolha de vidro, com armação metálica, funcionando como escritório. Tinha poltronas, uma escrivaninha cheia de papéis, mais prateleiras de livros e um frigobar. Tudo isso fortemente refrigerado por um ar-condicionado matador. (p. 46)

O sobrado funciona, assim, como um índice espacial que localiza a personagem no mundo físico e centraliza a narrativa; semanticamente, é o espaço absoluto das descobertas e do crescimento do protagonista. Nele, ou a partir dele, as questões existenciais e factuais se

confrontam na construção do conhecimento do Ser, de forma a instaurar o conhecimento intuitivo.

4.6 A linguagem

Apesar de deixar claro que se trata de uma narração sobre o passado, o tom utilizado por Rodrigo Lacerda por vezes se apodera em demasia da forma expressiva da personagem na sua adolescência, aspecto logo controlado à medida que o autor passa a narrar mostrando-se consciente e sensível à evolução da faixa etária de Pedro e ao seu conseqüente crescimento. A linguagem utilizada pelo protagonista corresponde a de um jovem, e o coloquialismo e a informalidade de seu linguajar geram identificação com o leitor adolescente. A linguagem de Nabuco, por sua vez, mostra-se mais próxima da língua portuguesa padrão. Assim, há diferenças no relato de cada personagem, o que permite que o leitor estabeleça contato com diferentes registros.

São inúmeras as vezes nas quais o narrador recorre a figuras de linguagem, mais especificamente a metáforas, para dar vazão a suas emoções. Quando tem sua primeira desilusão amorosa, por exemplo, compara seu sentimento de frustração com a dor causada pelas balas de um revólver: “Por alguns instantes, fiquei atordoado, como alguém que leva um tiro, vê a ferida, vê o sangue, sente a bala, mas ainda assim custa a acreditar que foi alvejado” (p. 30). No momento em que admite sua paixão por sorvetes, recorre a fatos históricos para dar a dimensão do quão saborosa considerava a sobremesa: “Das hecatombes em homenagem aos deuses gregos, passando pelas orgias dos imperadores romanos, até os menus-degustação dos milionários do mercado financeiro, nenhum produto do hedonismo humano jamais ficou tão gostoso quanto sorvete” (p. 79). Assim, a linguagem de Pedro, ao mesmo tempo em que se revela legítima e intensa, mostra-se, também, carregada de emoções.

4.6.1 A oralidade

O relato de Pedro revela-se, além do mais, bastante próximo da linguagem oral, o que torna a personagem verossímil no plano ficcional, conforme indicam os recursos abaixo relacionados:

- Redundâncias e repetições:
 - “Estava sempre vigilante, para saber se eu e minha irmã tínhamos [...] ligado para algum avô, agradecido algum presente *etc. etc. etc. etc. etc. etc. etc.*” (p. 18).
 - “Só amenizava um pouquinho, para não deixá-la *tão-tão-tão* deprimida do outro lado do planeta” (p. 122).
- Paráfrases:
 - “O *Rei Lear* é uma peça que tem duas histórias, ambas duplamente paralelas. *Explicando*: as duas histórias são paralelas porque acontecem ao mesmo tempo, e também porque falam dos mesmos assuntos” (p. 54).
- Marcadores que têm a função de conduzir e orientar as atividades do locutor:
 - “Aquele início tão antipático me fez pensar várias coisas. Vou citar quatro delas: 1) ele me chamou de ‘senhor’!; 2) vai me despachar daqui a qualquer minuto; 3) isso não é um início antipático, é um fim antipático; 4) se não estava a fim de ajudar, por que me fez perder a viagem?” (p. 47).
- O verbo “ter” no lugar do verbo “haver”:
 - “Comecei a acreditar que *tinha* escolhido a faculdade errada” (p. 41).
- Substantivo com sufixo de aumentativo ou diminutivo:
 - “[...] *novelão* metrificado, com índios no lugar de galãs bigodudos” (p. 10).
 - “Este, além de um *bigodão* típico [...]” (p. 11).
 - “[...] ao bater o olho no *tijolão* shakesperiano [...]” (p. 21).
 - “Eu, meu *Deusinho*, ficaria tão feliz de ser o escolhido!” (p. 31).
- Indeterminação semântica de certas expressões cristalizadas:
 - “Um dia, *sei lá* que idade eu tinha [...]” (p. 08).
 - “[...] a minha genialidade, com a minha *sei lá o que mais*” (p. 22).
- Comparações de caráter simples, afetivo, espontâneo:
 - “[...] mais míope *que uma morcega velha*” (p. 22).
 - “Diante daquele homem, eu ficava *indefeso como o ratinho branco no laboratório de um cientista louco*” (p. 50).
 - “Aí me respondeu *como se eu fosse uma mula falante*” (p. 51).
 - “O professor nem hesitou em me explicar, *com a delicadeza de um rinoceronte*” (p. 51).

- “Neutro *como uma bolotinha fecal* boiando n’água” (p. 51).
- “Meu coração apitou *como uma panela de pressão*” (p. 75).
- Entonação marcada pelo grifo da fonte:
 - “– Que a nossa amizade deixou de ser amizade, *pra você*” (p. 32, grifo do autor).
 - “Acontece que o problema não era ‘saber fazer’, era eu *gostar* de fazer!” (p. 48, grifo do autor).
- Composições hiperbólicas:
 - “Enquanto eu dirigia para casa, com a Mayumi do meu lado, minha vontade era largar o volante, esquecer a estrada e beijá-la *quatrocentas e quinze mil vezes e meia*” (p. 123).
- Palavras acompanhadas de prefixo ou sufixo com valor hiperbólico:
 - “[...] tanto a fita quanto o livro me causavam um *megassentimento* de frustração” (p. 21).
 - “Estava feliz, *superfeliz*” (p. 22).
 - “Estava *hiper bem-disposto* para a sessão de ‘cinema’” (p. 54).
 - “Dá tudo para as duas filhas puxa-saco, que no fundo são *ultramalvadas* [...]” (p. 55).
 - “Ele me olhava *seríssimo*” (p. 58).
 - “Dependendo de quem fosse o defunto, o professor poderia ser um filho *amantíssimo*, um irmão traidor arrependido, um tarado sexual, um estelionatário, etc.” (p. 58).
 - “Devo ter ficado *extrapálido*” (p. 91).
- Criações de palavras dentro da língua falada coloquial:
 - “Contra aquele *esquisitôncio*, eu ficava em total desvantagem” (p. 48).
- Expressões informais; gírias:
 - “Implora que o deixem cuidar do pai até o fim, prometendo voltar e reassumir o papel de prisioneiro, e de *prato principal*, assim que o velho Pirama *partir para a grande floresta lá do céu*” (p. 09).
 - “Então, sem entender o verdadeiro caráter do *candidato a churrasco* [...]” (p. 09).
 - “[...] uma bela hora o marujo *sobe nas tamancas* [...]” (p. 10).
 - “[...] *era um inferno* conseguir aquelas benditas autorizações” (p. 17).

- “Eu, *todo me achando, todo pimpão* [...]” (p. 19).
- “Segurei o choro *na raça*” (p. 20).
- “[...] não conseguir entender *bulhufas* daquelas histórias que o meu pai tanto amava” (p. 27).
- “[...] as aulas *comiam soltas*” (p. 28).
- “Então, quem, como eu, não ia atrás daquelas encrencas *mais cabeludas*, tipo medicina, matemática, ou jornalismo, [...]” (p. 28).
- “Era óbvio que o *cara* não queria nada sério” (p. 29).
- “[...] fazia dela *gato e sapato*” (p. 29).
- “A minha noite já tinha ido *pras cucuias*, de qualquer jeito. Mas o resto do pessoal estava no auge da animação, e de repente esse convidado-surpresa ameaçava jogar um *balde de água fria* coletivo” (p. 37).
- “Achei melhor *engolir o sapo* inteirinho” (p. 48).
- “Então, enquanto lia aquela *joça* na minha casa [...]” (p. 53).
- “Uma bela tarde, quando já estava com o *saco na Lua* de tanto brigar com as palavras [...]” (p. 54).
- “[...] sem eu ter que *catar milho* nos dicionários [...]” (p. 54).
- “O rei, já de *miolo meio mole* por causa da idade, *mete os pés pelas mãos* na divisão dos seus domínios e poderes” (p. 55).
- “Uns personagens cometiam tantas maldades, infligiam tantas dores, e outros sofriam castigos físicos e espirituais tão intensos, que você ou *mergulha de cabeça* ou larga” (p. 55).
- “Por um momento, temi que, enquanto eu digeriria psicologicamente a carnificina, *ralando, queimando a mufla* atrás da tal frase, ele talvez já nem lembrasse mais da minha existência” (p. 56).
- “Recriminava os bonzinhos quando erravam, quando eram ingênuos, quando tomavam todo mundo pela própria bondade e, claro, acabavam *se ferrando*” (p. 62).
- “Não sei o que é mais brega e lugar-comum, se os beijos com perfume de pétalas de rosas do José de Alencar ou um escritor maldito e *pau-d’água*” (p. 82).
- “Quando eles se conheceram, e casaram, e ela o ajudou a *sair da sarjeta* [...]” (p. 82).
- “Às vezes escrevia mais de dez páginas *numa tacada só* [...]” (p. 119).

Há, na narrativa, uma oscilação constante entre o formal e o coloquial, uma vez que o autor busca estabelecer com seus leitores uma interação próxima a da dinâmica da conversação, a fim de que o discurso soe mais familiar, espontâneo e distenso. A utilização constante de gírias, características da modalidade oral da língua, que constituem marcas representativas do léxico popular na linguagem urbana comum, vem a ser mais um dado que contribui para a familiaridade do discurso, e também mais um dos elementos responsáveis pelo envolvimento do leitor com o texto.

Assim, embora Pedro se preocupe com a observância da sintaxe da língua escrita, ele utiliza alguns recursos da oralidade para criar, por meio da interação com o leitor, um efeito de sentido de proximidade. Portanto, ao situar o protagonista em um ambiente bastante verossímil, com a descrição de aspectos comuns da vida cotidiana, o narrador revela sua proximidade com o público para a qual a obra se destina. Essa postura adotada redundante em um texto ficcional que possibilita ao leitor, pela identificação, vivenciar seus próprios problemas e experimentar emoções semelhantes às do protagonista.

4.6.2 A intertextualidade

A intertextualidade configura-se como elemento de base construtiva de *O fazedor de velhos*. Há uma vasta rede de confluências que se entretetece ao longo da narrativa e que faz da obra em questão um rico exemplo de conexões intertextuais. São bastante recorrentes, no texto, referências artísticas próprias da tradição culta, sobretudo a literária, aspecto que, de acordo com Colomer, vai ao encontro de uma característica marcante de algumas narrativas juvenis contemporâneas:

[...] recorre-se aos elementos que se supõem que os leitores podem reconhecer e que se entende que são adequados para sua formação literária básica. [...]. [...] pressupor o conhecimento dessa bagagem é uma das razões do auge destes modelos, já que permitem cumprir o propósito de oferecer uma narrativa metaliterária [...]. A leitura de reconhecimento pode circunscrever-se a alusões pontuais, ou pode abarcar a recriação de lendas ou obras completas, que obrigam o leitor a contrastar, permanentemente, a narrativa conhecida com a nova. (COLOMER, 2003, p. 342-343)

Se em *Luna Clara & Apolo Onze* a responsabilidade pela formação leitora de Luna Clara, sua mãe e suas tias era desempenhada por Seu Erudito, e se em *A distância das coisas* a grande incentivadora de Pedro era Sofia, na obra de Rodrigo Lacerda a formação leitora do protagonista cabe, mais uma vez, à figura materna, aspecto evidente logo no início do primeiro capítulo, no qual Pedro revela a gênese de sua relação com a literatura e suas

preferências na área, por meio de referências explícitas a determinados poetas e obras literárias:

Eu não lembro direito quando meu pai e minha mãe começaram a me enfiar livros garganta abaixo. Mas foi cedo.

Lembro das sessões de leitura de poesia a que eu e minha irmã éramos submetidos pela nossa mãe, e que ela só aceitava interromper quando um filho, em geral eu, caía de joelhos a sua frente com gestos de reza fervorosa, e o outro, normalmente minha irmã, agarrava sua mão com a intensidade de um moribundo fazendo o último desejo. Ela nos olhava contrariada, mas ria do nosso desespero exagerado: “Para, mãe, pelo amor de Deus, para!”.

[...] Depois de um tempo, começamos a reconhecer alguns nomes de gente – Castro Alves, José Régio, Gonçalves Dias, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade –, e depois alguns nomes de livros e poemas – “Navio Negreiro”, “I-Juca-Pirama”, *Poesia até agora*, *Mensagem*, *Rosa do povo*, *Carnaval*, *Auto do Frade*, *Espumas flutuantes*, “O Monstrengo”. (p. 07)

Assim, o primeiro capítulo apresenta as origens literárias do protagonista, que expõe aos leitores fragmentos de clássicos da literatura brasileira e portuguesa. Contudo, não era apenas Alice a responsável pela formação leitora de Pedro, já que seu pai, Luciano, também desempenhava a mesma importante função, incentivando-o não com a leitura de poemas, mas com romances, sejam eles clássicos da literatura brasileira, portuguesa, russa ou inglesa:

Desde que me entendo por gente, lembro dele com um livro na mão. Os do Eça, que, como já disse, eram os seus preferidos, e uns outros romances mais complicados, dos quais eu nem chegava perto. Eram imensos e tinham 450 mil personagens, todos com um monte de nomes pra lá de estranhos. Os próprios autores tinham nomes esquisitos e difíceis de pronunciar, como Dostoiévski, Turguêniev, esses bichos. (p. 18)

Os perfis de Alice, professora de literatura apaixonada por poesia, e de Luciano, advogado fascinado por romances, incidem diretamente na paixão de Pedro pela literatura. Ademais, revelam a importante função que a família exerce na formação do leitor. Após o estabelecimento do hábito da leitura, o que antes a personagem considerava “torturante” torna-se uma atividade prazerosa:

Após anos combatendo amorosamente a inclinação dos filhos pela preguiça mental, minha mãe enfim conseguiu colher resultados. Aos poucos, nós não só fomos nos acostumando aos nomes e aos versos que ouvíamos a contragosto, como também, aqui e ali, começamos a desenvolver nossas preferências, a eleger quais, por um motivo ou por outro, amenizavam o tédio torturante das sessões de leitura. (p. 07)

Ao incentivar as mais variadas leituras, os pais de Pedro oferecem a ele e aos leitores uma espécie de biblioteca desordenada de nossa vida letrada. Os textos encontram-se, na narrativa, como surgem em nosso cotidiano: de modo espontâneo e em situações diversas.

Cabe a cada leitor realizar escolhas e estabelecer seções e prioridades. Ao ler os poemas e os romances de que os pais gostavam, o narrador exerce, ainda menino, as habilidades de identificar e providenciar diferentes leituras e assinar protocolos específicos para cada uma. Faz-se leitor, enfim.

Dentre as inúmeras obras citadas, a preferência de Pedro recaía sobre “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias: considerava uma injustiça o fato da personagem ter sido incompreendida e amaldiçoada pelo próprio pai. Por isso, acabou adorando o “[...] novelão metrificado, com índios no lugar de galãs bigodudos” (p. 10). A preferência do narrador-protagonista também incidia sobre outro poema, “O Monstrengo”, escrito por um “poeta português que dizia ter quatro personalidades” (p. 10):

Eu não sabia explicar por que este ou aquele poema virava meu preferido. De repente me pegava lembrando dos mesmos versos que tempos antes ouvira no maior sacrifício. Aos poucos ia gostando da música forte que as palavras compunham. O ritmo do “I-Juca-Pirama” e d’“O Monstrengo” transmitia algo que eu não sabia definir, mas era bom.

Hoje, olhando para trás, vejo que havia mais uma coisa em comum entre os meus poemas preferidos: a história. Eu gostava mais se eles contavam uma história. (p. 11)

A paixão do protagonista por histórias justifica seu precoce fascínio por outro autor, Eça de Queirós: “Este, além de um bigodão típico, enroladinho nas pontas e tudo, tinha ritmo, música, piadas, amor e tragédia. Mas, sobretudo, não criava apenas uma história para cada romance, criava milhares, e milhares de personagens também” (p. 11). Dentre as cenas elaboradas pelo escritor português, as que mais surpreendiam Pedro eram as que retratavam a combinação de duas personagens: “Nada, acho, supera a amizade entre o Carlos Eduardo, protagonista do romance *Os Maias*, e o João da Ega” (p. 11). Ao ler ações protagonizadas pela dupla, Pedro questionava-se como seria, apenas com palavras, a criação de duas personagens tão vivas, unidas por uma “liga tão perfeita” (p. 12). Em tom confessional, revela o porquê de sua identificação com os romances do escritor português:

O jeito do Eça escrever, à medida que fui conhecendo seus livros, foi virando a minha filosofia de vida.

[...]

Fiquei muitos anos obcecado por aquela mistura de grande arte com diversão, de temas adultos com leveza, pela combinação que o Eça fazia de personagens bons com defeitos, e de personagens maus com qualidades, sempre tratando a todos de forma igualmente amorosa, igualmente irônica, como se o escritor, de fora, lançasse um olhar piadista sobre tudo e todos, um olhar que não condenava ninguém, mas ria de todo mundo. E essa piada, esse seu jeito de ir “tirando uma” dos personagens, se tornou para mim a conversa de um amigo. (p. 15)

Um dado importante trazido à tona pelo narrador-protagonista, ao rememorar suas primeiras leituras, é a questão do interesse. A leitura, ao atender a uma necessidade interna do sujeito, não é esquecida, passando a fazer parte de sua vida, de forma a contribuir para sua experiência acumulada. Do contrário, o conteúdo lido perde-se, pois não configura sentido algum para o sujeito. Leituras ricas e significativas, por outro lado, ampliam o horizonte de interesses de quem lê, de maneira a incitar novas leituras e novas investidas no mundo. A Pedro cabe a descoberta das indicações que o levam ao tipo de texto que tem diante de si, a aceitação do pacto de leitura proposto pelo escritor, a decifração dos elementos fornecidos pelo texto e o preenchimento dos vazios deixados pelo autor. Como o texto é um organismo incompleto, precisa de seu leitor para atualizá-lo, a fim de tornar-se orgânico e significativo. Assim, em *O fazedor de velhos* temos, por meio da memória do narrador, uma experiência integral de leitura vivida desde a primeira infância, que, seguramente, influencia a formação e as preferências do adulto leitor.

E foi graças à literatura, mais precisamente às obras completas de Shakespeare, que o narrador-protagonista estabeleceu um primeiro contato com Nabuco, o “Fazedor de Velhos”, para quem o “catatau de quase mil páginas” (p. 21) carregado por Pedro até o aeroporto a fim de impressionar a aeromoça deixara-o mais velho. A partir daí, perturbado com as palavras do velho senhor e movido pelo serviço que aquelas obras completas lhe prestaram, o protagonista resolveu passar à leitura da peça *Rei Lear*. Contudo, abandonou a atividade: “Mesmo quando as palavras eram conhecidas, a maneira como apareciam na frase era diferente, e todo o texto tinha imagens, metáforas, que atrapalhavam o entendimento. [...] Acometido pela preguiça mental que me persegue desde criança, desisti de ler ‘o meu Shakespeare’” (p. 27).

Tempos depois, já desiludido com o curso de História, na primeira ida de Pedro à casa de Nabuco, o velho lhe propõe o desafio inicial, ajudá-lo a encontrar a frase-chave de *Rei Lear*, em virtude uma aposta que fizera com um professor inglês: “A minha frase-chave do *Hamlet* era melhor que a dele. Mas a frase-chave que aquele inglesinho metido encontrou no *Macbeth*, a bem da verdade, era muito melhor que a minha. Falta agora a frase-chave decidida, a do *Rei Lear*. Quer me ajudar a achá-la?” (p. 50). Contudo, mais uma vez a leitura da peça se revelou uma missão praticamente impossível de ser realizada: “Eu não conseguia gostar de ler aquilo. O ‘I-Juca-Pirama’ era bem melhor que aquele besteiro britânico empolado; o Eça, então, dava de dez... [...] Era como se, por dias seguidos, eu fosse empurrado num matagal de palavras estranhas, empurrado contra imagens incompreensíveis” (p. 53-54).

É por meio de outro suporte, o DVD, que Pedro fica estimulado a dar prosseguimento à leitura da narrativa. Assistida a peça, finalmente a obra fora capaz de sensibilizá-lo: “Tinha visto cada coisa de estremecer a alma. [...] Depois de ter ficado tantas vezes imune à força daquela história, finalmente ela havia me atingido” (p. 55-56). E complementa: “A peça funcionou para mim como o buraco de uma fechadura interior, por onde eu olhei e vi mil coisas antes escondidas. Nem o bom I-Juca, nem o bom Eça, ninguém me deu, como o Shakespeare, tamanho soco de humanidade, com tantos vícios, virtudes e sentimentos” (p. 57). A partir daí, o narrador-protagonista retoma a narrativa impressa, disposto a encontrar a frase-chave.

Entretanto, mesmo após finalizar a leitura da peça, de analisá-la ato por ato e de destrinchá-la cena por cena, Pedro ainda não conseguira encontrar a frase-chave, até que, semanas depois, é surpreendido com um telefonema de Nabuco, que, então, propõe-lhe uma nova pesquisa, sobre a natureza humana. Para iniciá-la, bastava que Pedro escolhesse um livro qualquer. Mais uma vez, a preguiça mental do protagonista foi determinante para a escolha da narrativa: “Para que escolher um livro novo? Por que não começar pelo banho de sangue shakesperiano? Resolvi iniciar a minha pesquisa sobre a ‘natureza humana’ com o *Rei Lear* mesmo” (p. 61).

Escolhida a obra, Nabuco sugere que Pedro inicie a pesquisa realizando um retrato de cada personagem: quem era, como agia, qual seu temperamento, que decisões tomava ao longo da peça e quais os resultados dessas decisões. Com o passar do tempo, a atividade se torna, para Pedro, um divertimento:

Comecei a me divertir. Os personagens eram muito reais. Aos poucos, estabeleci relações próprias com cada um deles. Recriminava os bonzinhos quando erravam, quando eram ingênuos, quando tomavam todo mundo pela própria bondade e, claro, acabavam se ferrando. Compreendia os motivos que levavam os malvados a cometer suas maldades. Alguns eram verdadeiros abismos de emoção. (p. 62)

Ao analisar Edmund, por exemplo, o filho bastardo do barão, Pedro, ao rememorar suas próprias experiências familiares, revela os motivos da ambiguidade do sentimento que sentia pela personagem. Ora sentia repulsa por seus atos, ora se identificava com suas ações:

Estava ao mesmo tempo horrorizado pelas crueldades do Edmund, e extremamente atraído por sua filosofia de vida. Condenava cada um dos seus atos, mas me identificava com a sua ideologia, com todos os seus motivos essenciais. Embora fosse praticamente um monstro humano, alguma coisa nele era um reflexo de mim.

Que irmão mais moço não se sente um pouco bastardo? Um pouco oprimido, pelo irmão que sabe mais, que viu mais coisas, que teve atenção exclusiva dos pais por mais tempo?

[...]

Estudar aquele personagem me fez lembrar tanto da minha infância! Cada cena de briga mortal com a minha irmã! Será que eu, um dia, só por inveja, seria capaz de prejudicar alguém com mentiras? Ou de cometer um crime? Eu achava que não, mas fiquei me vigiando por um tempo. (p. 63)

Pedro só ficou mais tranquilo com relação aos sentimentos que Edmund lhe provocava quando percebeu que, ao estudar os mocinhos da história, ficava igualmente emocionado, principalmente ao ler a cena que considerava “a apoteose de todos os sentimentos bons da peça. daquelas que, sempre que vejo ou leio, eu choro. E fico em paz comigo mesmo, achando que para tudo há esperança” (p. 64). Trata-se da cena em que o rei Lear reencontra a filha boa, Cordélia, que o perdoa. Para narrar seu encantamento, assim como já fizera com os poemas de Gonçalves Dias e Fernando Pessoa e com o romance de Eça de Queirós, Pedro cita fragmentos da peça. Assim, os leitores de *O fazedor de velhos* são estimulados a realizar a leitura da peça e se deleitarem frente aos mais díspares e profundos sentimentos humanos, de forma a experimentar, assim como o narrador-protagonista, o quão ambígua e imprevisível a natureza humana é.

Acabado o fichamento das personagens de *Rei Lear*, Pedro, seguindo o raciocínio de sua “eterna leseira encefálica” (p. 69), parte para o fichamento de personagens de romances de Eça de Queirós:

Fichei o Gonçalo Mendes Ramires, que tem uma relação de amor e ódio com sua nobre linhagem familiar; fichei o Jacinto de Tormes, pioneiro das altas tecnologias domésticas parisienses, que acaba se apaixonado por uma camponesa das serras de Portugal; fichei a Juliana, uma empregada ressentida e torturadora (um Edmund de saias), que explora a culpa da patroa que traiu o marido com o primo... (p. 69)

Pouco a pouco, à medida que estreita seus laços com Mayumi e se dá conta da paixão que compartilhavam pela literatura, resolve recitar para a amada, por mera provocação, o início de *O Guarani*, de José de Alencar. No entanto, ela reprova o que escuta: sempre achara o escritor cearense “de outro mundo” (p. 79). O romântico Pedro, indignado com a falta de sensibilidade de sua “princesa oriental” (p. 71), argumenta em favor do autor dizendo que ele fora “a maior glória da civilização brasileira depois do Pelé. O amor do índio Peri com a donzela Ceci é o auge do Romantismo” (p. 80). Mayumi afirma, então, que o romantismo de José de Alencar já não mais existia: não havia espaço para ele na sociedade atual. Pedro, então, em um impulso, pergunta: “E desde quando as coisas precisam existir para nos emocionar?” (p. 81), questionamento que leva Mayumi a concluir que ele era muito parecido com José de Alencar, já que ambos compartilhavam o mesmo romantismo excessivo.

A falta de afinidade entre os gostos literários do casal, no entanto, é salutar: é por intermédio de Mayumi que Pedro mantém contato com escritores que até então ignorava:

Se eu gostava até dos clássicos cafonas, a Mayumi, por sua vez, sempre me recomendava uns poetas contemporâneos desconhecidos. Conhecia vários americanos, por exemplo. Mas gostava sobretudo de um, chamado Raymond Carver. Nas palavras de Mayumi, os contos e poemas que ele havia escrito, “inspirados nas coisas mais banais”, eram “de partir o coração”. Segundo ela, tudo era motivo de emoção no universo literário do gringo: uma lâmpada queimada na casa, uma chuva de granizo no automóvel, uma ida ao supermercado etc. (p. 81)

Adepta de uma literatura que classificava como “mais comum” (p. 81), Mayumi estimula Pedro a ler a obra de Carver. Comparado a Alencar, o jovem protagonista se impressiona ao constatar o quanto os poemas do escritor inglês, racionais e materialistas, ajustavam-se perfeitamente ao espírito de sua amada. Com o objetivo de “gostar do que ela gostava tanto quanto ela própria” (p. 82), Pedro decide buscar, por meio da internet, informações sobre a vida do poeta. Em um primeiro momento, não se emociona com a trajetória depressiva do autor: “Não sei o que é mais brega e lugar-comum, se os beijos com perfume de pétalas de rosas do José de Alencar ou um escritor maldito e pau-d’água” (p. 82). Contudo, ao pesquisar mais a fundo a biografia de Carver, que após se recuperar de problemas com o alcoolismo desenvolve um câncer de pulmão, as percepções de Pedro se alteram:

Saber disso me explicou todo aquele sentimento de melancolia que vinha, nos contos e nos poemas, daqueles incidentes tão rotineiros. Melancolia sim, e nostalgia também. Só que não a nostalgia do passado vivido, um tempo doloroso demais para se querer de volta, mas uma nostalgia de um passado não vivido, desperdiçado pelo vício. E uma outra nostalgia, a do futuro interditado pela doença. Por um lado e por outro, um sentimento de desperdício da vida, de perda irre recuperável... (p. 82)

Assim, ao saber das circunstâncias da morte do poeta, do que decorria a importância que dava em seus poemas aos pequenos acontecimentos, Pedro torna-se admirador da obra do autor norte-americano. Assim, os caminhos determinados por Rodrigo Lacerda no ato da escrita são definidos por sua conduta frente ao texto literário e por alguns princípios por ele adotados, ambos responsáveis por sua construção textual aberta, plural, capaz de introduzir a um novo modo de leitura os valores semânticos de outras obras literárias. A intertextualidade torna-se, assim, o princípio básico de expansão do texto, de progressão calcada na influência de obras anteriores, de uma rede de correlações entre os textos.

Nem só de referências literárias a obra de Rodrigo Lacerda está impregnada. Ela estabelece, também, um constante diálogo com outras manifestações artísticas. No dia em que Pedro resolve se declarar a Mayumi, ambos estão na sacada do Theatro Municipal do Rio de

Janeiro, em um intervalo da ópera *Madame Butterfly*²⁵, que conta a história do amor entre um oficial da marinha mercante americana, Benjamin Franklin Pinkerton, e uma japonesa de alta estirpe, Cio-Cio-San, mistura inaceitável no Japão do século XIX. O oficial vai embora, prometendo voltar, mas demora anos para fazê-lo. Quando retorna, aparece com uma esposa e um filho. A amante japonesa, humilhada e banida por todos, mata-se. Na história de Pedro e Mayumi, malgrado a distância temporal e espacial, cabe à personagem de ascendência oriental ausentar-se. Na espera, fica o jovem estudante.

Outra situação na qual a intertextualidade é explícita dá-se quando o protagonista resolve declarar-se para Mayumi, que se mostra incrédula quanto a iniciar um romance, já que partiria para a França dali a poucos dias. Pedro recorre, então, a sua bagagem cultural, mais especificamente à cinematográfica, clamando para que ela esquecesse tudo o que lera “[...] sobre Komatchov” (p. 86) e se entregasse de corpo e alma ao sentimento mútuo que sentiam. A personagem fílmica aludida por Pedro integra o filme *Meias de seda*²⁶, no qual uma russa, agente do Ministério das Artes comunista, é enviada a Paris para resgatar um compositor, Peter Ilyitch Boroff, que se entregou aos prazeres do capitalismo e faz a trilha sonora de um filme de Hollywood. O produtor do filme, com o objetivo de impedir que a agente Ninotchka cumpra sua missão, tenta seduzi-la, apelando para a beleza da cidade-luz e para os inexplicáveis mistérios do coração. Ela, racional, diz que o cientista russo Komatchov provou, acima de qualquer dúvida, que a atração entre um homem e uma mulher é, exclusivamente, uma questão eletromagnética. O professor, incrédulo, ri da afirmação de Ninotchka, que, indignada, pergunta-lhe se não acreditava em Komatchov. Ele, convicto, responde que não.

Em *O fazedor de velhos*, o romântico Pedro se identifica com o incrédulo compositor de *Meias de seda*. Para ambos, a paixão é algo muito mais inexplicável e complexo do que a atuação de simples ondas eletromagnéticas. A explicação para o sentimento foge ao rigor científico e a teorias. Contudo, Mayumi, assim como Ninotchka, racional, calculista e um tanto quanto fria, não confia em sentimentalismos. Para ambas, tudo pode ser explicado por meio da ciência.

Os dois últimos exemplos de intertextualidade que Rodrigo Lacerda insere em *O fazedor de velhos*, os quais aludem explicitamente a uma ópera e a um filme famosos, foram incluídos na narrativa por dialogarem com o dilema vivenciado pelos protagonistas, que

²⁵ Ópera em três atos (originalmente em dois atos) de Giacomo Puccini, com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, baseado no drama de David Belasco, o qual por sua vez se baseia em uma história escrita pelo advogado americano John Luther Long. Estreou no teatro *Scala* de Milão a 17 de fevereiro de 1904.

²⁶ Um dos últimos grandes musicais da MGM, é o *remake* musical do filme *Ninotchka* (1939), com Greta Garbo. Produzido por Arthur Freed, dirigido por Rouben Mamoulian e com músicas de Cole Porter, o filme data de 1957.

sentem na pele a eterna antítese razão *versus* emoção. Os racionais Benjamin Franklin Pinkerton, Ninotchka e Mayumi são o oposto dos emotivos Cio-Cio-San, Peter Ilyitch Boroff e Pedro.

Assim, durante a leitura de *O fazedor de velhos*, o leitor é contemplado com fragmentos de clássicos da literatura mundial. No primeiro capítulo, citações de “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias, do poema “O Monstrengo”, de Fernando Pessoa, e do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, indicam o porquê do encantamento de Pedro com esses textos. No sexto capítulo, o leitor é brindado com fragmentos da obra literária que se tornou objeto da primeira pesquisa de Pedro, *Rei Lear*. No oitavo, o romântico protagonista, dedicado a sensibilizar Mayumi, lança mão de trechos de *O Guarani*, de José de Alencar. Surpreendido com os gostos literários de sua amada, Pedro parte para a leitura de Raymond Carver; daí a transcrição de um dos poemas que mais lhe marcaram, “Para Tess”. Da mesma maneira, o narrador-protagonista faz referência direta a outras manifestações artísticas: no teatro, à peça *Rei Lear*; na ópera, à *Madame Butterfly*; e, no cinema, a *Meias de seda*.

Na análise do processo de leitura, é preciso levar em conta que nem o autor é capaz de controlar toda a significação de um texto, nem o leitor é capaz de dominar todos os sentidos possíveis, uma vez que o texto é opaco, lacunar e constituído intertextualmente. Pedro envolve-se profundamente com a arte e lê diversos livros, de variadas maneiras. Constrói uma rede em que cada nó se liga aos demais, de forma a permitir leituras distintas. Esse é o seu exercício, que abre estradas. Cedo o leitor percebe o caráter irreversível do mundo letrado, que transforma toda experiência. Diferentemente das histórias e cantigas orais, que se alteram à medida que contadas e, por isso, mudam ao longo dos tempos, os textos escritos são fixados no papel (ou em outro suporte) e permanecem como estão. Cabe ao leitor decifrá-los, aceitá-los ou não, e com eles dialogar.

Diante de cada revés, a voz dos escritores de que gosta serve-lhe de experiência adicional a orientá-lo frente às dúvidas. A partir dos livros que lê, Pedro toma decisões ou, ao contrário, aumenta ainda mais suas dúvidas, potencializadas pelas leituras que absorve. Assim, é como se a literatura o tornasse forte quando ele mais se sente frágil, determinado quando mais se sente perdido e maduro quando mais se sente uma criança.

Se Nabuco é um fazedor de velhos porque faz as pessoas pensarem, há algo mais a que a personagem dedica um carinho especial e que também assume esse papel: a literatura. Pedro mostra-se um apaixonado pelos livros, daqueles que fazem questão de dividir o objeto da sua paixão. É como se ele pegasse os leitores pelas mãos e os apresentasse a suas personagens preferidas, mostrando o que as faz tão fascinantes. A sua maneira, estimula que o leitor

descreva – ou passe a criar, se for o caso – sua própria história de leituras e mostra a literatura como aquela que engana o tempo: da mesma maneira que faz envelhecer, também rejuvenesce.

4.6.3 A metaficção

O fazedor de velhos constitui um romance que tem como temática a arte literária, de maneira que o gênero literário volta-se para si mesmo, adquirindo, assim, caráter autorreflexivo. Está contido neste termo o conceito de metaficção – ficção sobre ficção, isto é, a ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua identidade narrativa e/ou linguística.

Com o retorno de Mayumi para a França, Pedro, como forma de acelerar a passagem do tempo, passou a se dedicar com ainda mais afinco a sua pesquisa sobre a natureza humana, de modo que Nabuco, certo dia, surpreendeu-o ao afirmar que sabia o porquê de sua desilusão com a faculdade de História. Ao propor a Pedro o teste derradeiro, que viajasse no tempo, e ao verificar que ele optara por realizar a tarefa por meio da escrita, colocando no papel e dando o máximo de vida a algumas lembranças de sua infância, caprichando bastante nos detalhes, a fim de passar a exata emoção como prova de sua viagem, Nabuco finalmente chega a um diagnóstico sobre a vocação do afilhado.

Os meses de observação e realização de tarefas aparentemente absurdas foram suficientes para o mestre detectar que, ao iniciar uma leitura, Pedro não atuava como um cientista, ou seja, não se propunha a analisar e criticar o autor como um objeto de estudo. Partia para a leitura predisposto a aceitar todo e qualquer argumento, procurando o que era comum a ele mesmo. É o poder do escritor, aquele de transmitir emoção ao seu público, que o invalidava como pesquisador da história. Um ficcionista chama o mundo para si, enquanto o historiador, pelo menos teoricamente, volta-se ao mundo dos outros. Perplexo com o diagnóstico de seu mestre, e preocupado por achar que nenhuma profissão seria capaz de fazê-lo sentir-se realizado, ao descobrir-se ficcionista o protagonista se dá conta da inexorabilidade da passagem do tempo:

- Nenhuma faculdade lhe dará o que você precisa.
- Mas, se não sei que profissão devo seguir, continuo sem entender o que sou.
- Um amigo ainda mais íntimo do tempo. Para quem o distanciamento crítico não é o mais importante. Passado, presente e futuro, sem distanciamento, são o presente infinito.
- Mas o tempo também passa para mim.

- Passa, claro, mas você não é um Pedro só, o do presente. Você é todos os Pedros simultaneamente. Do berço ao túmulo.
- Eu vou morrer?
- Parece inacreditável, não é? Mas, lá no fundo, você sabe disso. A consciência da morte reforça a emoção vivida, e a emoção, mais do que qualquer relógio, nos faz experimentar essas passagens, e o tempo. Você, Pedro, é um historiador da subjetividade.
- Não sei se estou compreendendo.
- É justamente sobre o tempo que você deve escrever. Você o conhece na essência, a ponto de libertá-lo das divisões tradicionais. E a essência do tempo, aquilo que nunca muda, é o potencial humano para se emocionar.
- O senhor está querendo dizer que...
- É isso mesmo – ele me interrompeu, sorrindo do meu espanto, e completou a frase escolhendo as palavras: – A sua realidade é ficção. (p. 117)

Incumbido de escrever um romance a fim de colocar em prática a sua vocação para a literatura, Pedro passa a refletir sobre o processo de escrita. Sua busca por novos procedimentos literários desmascara o fazer artístico e desnuda a técnica de construção de uma obra:

Daquele dia em diante, minha nova tarefa era escrever um romance.

[...]

É claro que a profissão de escritor é um pouco mais estranha que as outras. Em geral, não dá dinheiro, mesmo que dê alguma fama. Além disso, é uma atividade bastante solitária, que exige muita disciplina. Todo escritor é um pouco obsessivo. Você chega a saber de cor parágrafos inteiros do livro que está escrevendo, de tanto ler e reler, e trocar vírgulas de lugar, e substituir palavras que aos olhos dos outros não fazem nenhuma diferença. Mas eu gostava até desse pacote meio neurótico de frustrações e impulsos idealistas.

De todas as características da profissão, porém, a que mais me realizava era a atenção caótica que ela pressupõe. Por um lado, a literatura é uma atividade superexigente e ciumenta, que nunca te deixa mergulhar de cabeça em nada mais. Por outro, ela te obriga a se interessar por mil outras coisas.

[...]

[...] Num romance, cabem todos os assuntos. Então você pesquisa sobre tudo o que quiser, e sempre almejando chegar à essência da matéria, mas sem notas de rodapé. [...] como romancista, eu não precisava ser só historiador. Eu podia ser historiador, pipoqueiro e jogador de futebol. Eu podia ser o rei da noite e um solitário. Eu podia ser mulher, homem, pansexual. Padre e médico. Agente secreto e publicitário. Se eu quero falar de política, o romance aceita. Se quero falar de filosofia, o romance aceita. Se quero falar de amor, o romance até agradece. (p. 119-121)

Por meio da construção da narrativa dentro da narrativa, é possível conhecer o próprio jogo ficcional, procedimento que leva o leitor de *O fazedor de velhos* a uma nova experiência estética. O caráter dinâmico que Pedro confere ao processo de leitura permite que retire da experiência um sentido existencial profundo, que o acompanha quando se torna ficcionista. Ao construir um texto que realiza a imbricação de dois temas, o ficcional e o real, é como se autor e personagem mostrassem suas preocupações com o fazer literário, com o sentido que a

produção literária romanesca tem para o homem e com o tratamento da literatura como expressão da linguagem.

4.7 Temática

Na contracapa de *O fazedor de velhos*, anuncia-se que o livro de Rodrigo Lacerda “vem resgatar valores pelos quais, definitivamente, vale a pena lutar”. Os problemas diagnosticados partem das constatações de que “o amor romântico parece ter virado peça de museu, [...] o respeito pela sabedoria dos mais velhos foi para o espaço, e a literatura perdeu terreno para outras formas de arte”. Assim, a obra suscita inúmeras reflexões em torno de temáticas como a descoberta da vocação, o poder (trans)formador da literatura, a passagem do tempo, a busca infrutífera do ser humano pela eterna juventude e sua dificuldade em lidar com perdas, o necessário resgate pela sabedoria dos mais velhos e a atual derrocada do amor romântico.

4.7.1 O triunfo do amor romântico

Diante da pressa e do imediatismo da contemporaneidade, Zygmunt Bauman (2001) qualifica a época contemporânea como “a era da liquidez”. A expressão “modernidade líquida” é escolhida pelo sociólogo polonês para designar o período denominado por outros autores como pós-modernidade²⁷ ou hipermodernidade²⁸. A expressão remete à fluidez do que nos envolve na contemporaneidade: os valores morais se enfraquecem em sua coerência, as religiões se misturam e se dividem, as instituições tentam tornar-se cada vez mais “leves”, menos comprometidas com acordos ou contratos de longa duração, as relações afetivas fogem de compromissos duradouros ou, pior ainda, irrevogáveis. Frente a esse contexto, muitos não hesitam em afirmar que o amor romântico, modelo ideal que ainda predomina no imaginário coletivo, está com os dias contados.

“Liquidez”, na economia, significa dinheiro disponível para ser utilizado como e quando se quiser. É, portanto, o oposto do bem estável, seguro, imóvel. Nas palavras de Bauman, nosso tempo é movido, sobretudo, pela liquidez, e não mais pelo valor dos bens de

²⁷ Cf. LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

²⁸ Cf. LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

raiz, como a terra, por exemplo. O que não pode ser desfeito e transformado, reza a cartilha do mundo atual, deve ser evitado. Seu livro *Amor líquido* gira em torno da observação de que, hoje em dia, os vínculos entre as pessoas carecem da garantia de permanência que possuíam outrora. Como na política e na economia, tudo depende dos “cenários”. Se estes se alteram, mudam também os vínculos e as personagens de nossa vida afetiva. A contemporaneidade trouxe expectativas contraditórias para os relacionamentos amorosos: satisfação sem opressão, ou ainda, sem compromisso, felicidade sem momentos difíceis, exclusividade com liberdade, enfim, ganho sem perda.

É nesse sentido que o sociólogo identifica a frustração em viver um relacionamento plenamente satisfatório em um mundo de contatos rápidos e de bens descartáveis, em que a próxima tentativa – ou o próximo clique – pode trazer resultados melhores do que os obtidos até então. Defende que o processo de liquefação, o qual resulta na fragilidade dos laços humanos, não é um desvio de rota na história da civilização ocidental, mas uma proposta contida na própria ideia de modernidade e globalização. A rapidez da troca de informações e as respostas imediatas que esse intenso intercâmbio acarreta e a falta de padrões reguladores precisos e duradouros são evidências compartilhadas por todos, que deixam suas marcas em tudo, inclusive nos relacionamentos amorosos, que passam a ser vivenciados de uma maneira mais insegura. Assim, o sujeito pós-moderno, segundo Bauman, nunca esteve tão próximo e ao mesmo tempo tão distante do outro. O amor liquidifica-se e fragiliza os laços humanos: “A proximidade não exige mais a contiguidade física; e a contiguidade física não determina mais a proximidade” (BAUMAN, 2005, p. 81).

O narrador-protagonista de *O fazedor de velhos*, contudo, ousa ir de encontro a esse cenário dominado pelo amor “liquefeito”. Ao se apaixonar, Pedro se entrega de corpo e alma. Ele ama à moda romântica, o que, a primeira vista, assusta Mayumi, que, posteriormente, entrega-se à generosidade de um jovem aberto aos sentimentos. Em entrevista concedida ao *Correio Braziliense*, Rodrigo Lacerda explica a gênese do romantismo de Pedro:

O mundo dos adolescentes hoje é muito pesado. [...] Achei que seria importante mostrar que tudo isso existe, as drogas, a fluidez dos sentimentos, a perda do referencial amoroso no mundo de hoje, mas não é só isso que existe. Ainda existe a possibilidade da paixão, do amor duradouro, da amizade profunda, da comunicação entre as gerações.²⁹

Ao tornar-se ficcionista, Pedro passa a escrever romances nos quais as personagens “[...] realmente sentissem e, assim, fizessem o leitor sentir também” (p. 124), ao passo que,

²⁹ Disponível em <<http://www.rodrigolacerda.com.br/correio-braziliense-o-fazedor-de-velhos>>. Acesso em: 30 dez. 2009.

Mayumi, por um caminho absolutamente científico, “[...] tentava mapear as emoções que sentimos em ultrassonografias cerebrais” (p. 124). Rodrigo Lacerda prova, pois, que, acima de toda e qualquer coisa, estão as emoções humanas, as quais apagam até mesmo as diferenças entre os seres. Ainda há, enfim, espaço para o amor romântico.

4.7.2 A inexorabilidade da passagem do tempo, o envelhecimento e a morte

Em *O fazedor de velhos*, Rodrigo Lacerda opera uma reflexão contundente acerca da passagem do tempo e da presença da morte, temas caros à história da arte, particularmente à literatura. Já na Bíblia é possível encontrar reflexões sobre a onisciência e a onipotência do tempo. *O fazedor de velhos* distancia-se no tempo e no enfoque do conhecido *Livro do Eclesiastes*, incluído no Antigo Testamento. *Eclesiastes* é a tradução grega do título hebraico *Qohelet* (Coélet), um sábio que instruía o povo. À semelhança dos filósofos itinerantes da Grécia, lecionando em público, seus ensinamentos despertavam interesse e seu método de ensinar por sentenças teve grande repercussão em Jerusalém. Na parte 3 do *Eclesiastes*, intitulada “As vicissitudes do presente”, o trecho inicia com a reflexão filosófica “tudo tem seu tempo, há um momento oportuno para cada empreendimento debaixo do céu”, e prossegue com os conhecidos versos, que, posteriormente, encontraram ressonância na filosofia do existencialista francês Jean-Paul Sartre: “Tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar, e tempo de colher a planta. [...] Tempo de buscar, e tempo de perder; tempo de guardar, e tempo de jogar fora. Tempo de rasgar, e tempo de costurar; e tempo de calar, e tempo de falar. Tempo de amar, e tempo de odiar; tempo de guerra, e tempo de paz” (*Eclesiastes* 3, 1-8, *Bíblia sagrada*).

Na visão do *Eclesiastes*, toda existência do ser humano está sujeita à lei do tempo. Em última instância, o homem não tem poder ilimitado, porque não tem poder sobre o tempo, devendo descobrir a felicidade e a sabedoria no tempo limitado de cada coisa. Entre a tradição cristã e a ciência do século XXI, é possível encontrar, também refletindo sobre a questão, o filósofo Heráclito de Éfeso, criador, no século V a.C., da célebre frase “um mesmo homem não se banha duas vezes no mesmo rio, porque nunca é o mesmo homem e nunca é o mesmo rio”, e Luís de Camões (±1525 – 1580), que utiliza a palavra “tempo” em 81 dos 8.816 versos de *Os Lusíadas*.

Ademais, um dos lugares-comuns da poesia é a manifestação do sofrimento pela perda de pessoas queridas, bem como da própria identidade, à medida que o tempo passa. No soneto “As pombas”, do parnasiano Raimundo Correia (1859 – 1911), é expressa a ideia de que o

tempo destrói implacavelmente os nossos sonhos, noção que ressurge, de outras maneiras, em Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa (1888 – 1935), e no clássico *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1871 – 1922). Pessoa e Proust são mestres em tratar a subjetividade do tempo, ao revelarem a impotência do homem ao lidar com sua passagem inexorável pelo mundo. Tanto na obra do poeta português quanto na do romancista francês, o sonhador sucumbe porque acredita que o tempo acaba com os próprios sonhos, enquanto o homem prático se frustra, ao perceber que não consegue dominá-lo.

Na literatura infantojuvenil, também são muitos os escritores que elegem o tempo como material de investigação em suas obras. Em *Por parte de pai*, ao retratar a admiração de um menino do interior por seu avô, Bartolomeu Campos de Queirós define, metaforicamente, a amplitude das ações temporais:

O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. Tritura os dias, as noites, o sol, a lua, e as estrelas. Ele é o dono de tudo. Pacientemente ele engole todas as coisas, degustando nuvens, chuvas, terras, lavouras. Ele consome as histórias e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo. As madrugadas, os sonhos, as decisões, duram pouco na boca do tempo. Sua garganta traga as estações, os milênios, o ocidente, o oriente, tudo sem retorno. E nós, meu neto, marchamos em direção à boca do tempo. (QUEIRÓS, 1995, p. 72)

Em publicação mais recente, *Tempo de voo*, o escritor mineiro confere ao tempo, descrito por meio de várias metáforas, o papel de protagonista. Ao mesmo tempo em que é invisível, tem mãos, barriga, coração e pés de galinha; é ligeiro e intocável, insone e aventureiro, frágil e amedrontador; faz cócegas e desbota as asas da borboleta. O tempo, que passa inexorável, é compreendido nas percepções mais altas de uma discreta e sutil filosofia: “Só existe um tempo: o tempo vivo [...]. [...] A memória é amiga do tempo. Mas o maior amigo do tempo é a tolerância” (QUEIRÓS, 2009, p. 26).

Atualmente, malgrado as recentes descobertas tecnológicas que, teoricamente, facilitam a vida, cada vez mais os seres humanos assemelham-se ao coelho branco, personagem de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (1832 – 1898). Ansioso e obcecado pelo passar das horas, sempre correndo de um lado para outro, ele limita-se a repetir que está atrasado, o que remete à Revolução Industrial, marco da adequação do homem à máquina e da contagem precisa de cada instante, quando o tempo passou a ser preenchido segundo as normas da linha de montagem e do consumismo. Sob a máxima de Benjamin Franklin (1706 – 1790), “tempo é dinheiro”, baseada no pensamento de Teofrasto, filósofo grego do século III a.C., aguça-se a mania de quantificar tudo, e o homem passa a ser apenas uma peça em uma engrenagem, cada vez mais prisioneiro da onipresença do relógio. É diante

desse contexto que, em discurso proferido em agosto de 2006, ao refletir sobre a passagem do tempo, Antonio Candido foi de encontro ao clichê de Franklin:

Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida, é esse minuto que está passando. Daqui a 10 minutos eu estou mais velho, daqui a 20 minutos eu estou mais próximo da morte. Portanto, eu tenho direito a esse tempo; esse tempo pertence a meus afetos, é para amar a mulher que escolhi, para ser amado por ela. Para conviver com meus amigos, para ler Machado de Assis: isso é o tempo.³⁰

A intensidade do presente em que tudo parece ser no agora, marcado pela simultaneidade e pelo imediatismo da era virtual, domina as experiências do tempo que os adolescentes vivem na contemporaneidade. Se o tempo é o agora, o presente, as coisas apresentam-se no seu caráter imediato e transitório. Contudo, o movimento de oscilação das mudanças convive com a necessidade de construções duradouras ou permanentes: da identidade, da subjetividade, do futuro. O protagonista de *O fazedor de velhos* tem consciência disso.

Antes mesmo de entrar na faculdade, é pela voz de Nabuco que o então adolescente Pedro estabelece contato com verdades para as quais não se considerava preparado para ouvir:

– Crescer é, de certa forma, se separar das pessoas amadas. [...] Vocês vão descobrir, na carne, que sentir, nessa vida, é sentir o tempo indo embora. [...] Se eu pudesse dar um conselho a vocês, eu diria: não queiram nunca ser eternamente jovens; gostar de viver é gostar de sentir, e gostar de sentir é, necessariamente, gostar de envelhecer. [...] Falem com o tempo. Conversem com ele. Fiquem íntimos dele. O tempo é a nossa única companhia garantida até o último instante. (p. 37-38)

Aludida por Nabuco, a passagem do tempo implica envelhecimento, o qual, por sua vez, costuma ser diretamente proporcional ao incremento da sabedoria. Roland Barthes, em ensaio sobre *Vie de Rancé* (1844), de Chateaubriand (1768 – 1848), observa que o tema da sabedoria, frequente na literatura clássica e cristã e, intrinsecamente, ligado à velhice, quase que desaparece na produção literária moderna. Para o crítico, isso se deve ao fato de que essa etapa da vida “deixou de ser uma idade literária” (BARTHES, 1974, p. 43), pois o herói romanesco deve ser, sobretudo, marcado pela juventude; na estrutura narrativa, a figura do velho tornou-se indesejável, enquanto a da criança comove e a do adolescente seduz e inquieta autores e leitores. Em entrevista disponível no *site* da editora Cosac Naify em virtude do lançamento de *O fazedor de velhos*, Rodrigo Lacerda vai ao encontro da assertiva de Barthes:

³⁰ Disponível em <<http://wp.clicrbs.com.br/agoraeuera/tag/antonio-candido/?topo=77,1,1>>. Acesso em: 28 dez. 2009.

No mundo de hoje, parece que a única fase da vida que vale a pena é a juventude. A humanidade se esqueceu do valor da vivência acumulada. Mas, se você não se entrega às emoções e não vive com intensidade, não cria uma biografia, não marca as passagens e transições. Essa opção da eterna juventude é muito problemática.³¹

De fato, atualmente, de acordo com Edgar Morin, “*o novo modelo é o homem em busca de sua auto-realização, através do amor, do bem-estar, da vida privada. É o homem e a mulher que não querem envelhecer, que querem ficar sempre jovens para sempre se amarem e sempre desfrutarem do presente*” (1997, p. 152, grifos do autor). Ainda conforme Morin, aqueles que envelhecem “[...] não se preparam para a senescência, pelo contrário, lutam para permanecerem jovens” (1997, p. 152).

Com o advento da sociedade burguesa e com o desenvolvimento das civilizações, a representação de extrema sabedoria associada à velhice perde o ar de sacralidade e a autoridade dos velhos se degrada. Hoje, em uma sociedade em rápida evolução e, sobretudo, em uma civilização em transformação acelerada como a nossa, “[...] o essencial não é mais a experiência acumulada” (MORIN, 1997, p. 147):

A experiência dos velhos se torna lengalenga desusada, anacronismo. A “sabedoria dos velhos” se transforma em disparate. Não há mais sabedoria. [...] Essa subida universal dos jovens nas hierarquias corresponde à desvalorização universal da velhice. A velhice deixou de ser não só experiência operante – [...] – como também não podem aderir aos valores que se impõem cada vez mais: o amor, o jogo, o presente. A velhice fica como que desligada, rejeitada para fora do curso real da vida. É o mundo dos “coroas”. (MORIN, 1997, p. 147-148)

Assim, “o velho sábio virou o velhinho aposentado. O homem moderno virou o ‘coroa’” (MORIN, 1997, p. 152). A desvalorização da velhice e uma espécie de angústia com a morte geram um apego em demasia ao presente:

Enquanto espera, a nova Trindade – amor, beleza, juventude -, aureola o novo modelo: o *adulto juvenil* de trinta, quarenta, cinquenta, sessenta anos, logo além sem dúvida, até as portas da morte, com a angústia da morte que confere uma certa febre ao presente. A velhice está desvalorizada. A idade adulta se rejuvenesce. A juventude, por seu lado, não é mais, propriamente falando, a juventude: é a adolescência. *A adolescência surge enquanto classe de idade na civilização do século XX.* (MORIN, 1997, p. 153, grifos do autor)

É diante desse contexto que Simone de Beauvoir denuncia a “conspiração do silêncio” (1990, p. 79) de alguns grupos sociais que perpetuam uma imagem da velhice como fase temida e apavorante da vida. No entanto, enquanto “[...] a cultura de massa desagrega os valores gerontocráticos, acentua a desvalorização da velhice, dá forma à promoção dos

³¹ Disponível em <<http://xxxddnn0706.locaweb.com.br/ObraImprensaLeiaMais/208/Luana-Villac.aspx>>. Acesso em: 1º jan. 2010.

valores juvenis, assimila uma parte das experiências adolescentes” (MORIN, 1997, p. 157), a literatura infantojuvenil, em razão de sua gênese comprometida com a educação e a família, com frequência buscou ressaltar na representação da velhice qualidades consideradas inerentes à faixa etária e contrapostas à inexperiência da infância e da juventude, como a sabedoria, a paciência, o equilíbrio e a justiça. Com o tempo, contudo, essa crença foi substituída pela ideia de que também aos leitores jovens só interessam personagens crianças e adolescentes, o que, de certa forma, provocou, salvo raras e fecundas exceções, o desaparecimento da imagem do velho na produção contemporânea destinada a crianças e jovens.

O apagamento da personagem idosa está relacionado à visão negativa da velhice como transformação efetuada pelo tempo, quando se pensa na degradação dela resultante; mas essa etapa da vida pode ser vista como positiva, se for considerada a maturidade que assegura ao homem, já que, contrariamente a outros tipos de transformação ou metamorfose, inscreve-se na temporalidade e na história, elementos que, por seu dinamismo, tornam-se fundamentais no processo de amadurecimento do ser humano.

No Brasil, as personagens idosas marcaram presença na obra de Monteiro Lobato, que deu vida a Dona Benta e a Tia Nastácia, velhas senhoras que, desde os anos 20 do século passado, povoam o imaginário das crianças. Nessa linha, não se pode deixar de resgatar, também, a Velha Totônia, de José Lins do Rego (1901 – 1957), exímia contadora de história a quem cabe a função indireta de educadora. Com seus conselhos e conversas, a velhice assume o papel difusor das tradições e mantenedor do referencial cultural daquele grupo social.

Dentre a produção literária juvenil contemporânea, *O fazedor de velhos* também pode ser apontado como exceção no que se refere à representação da velhice. Nabuco, que perfilhou Pedro e a quem este trata por “padrinho”, é o herói que motiva uma identificação admirativa, já que “dispõe o indivíduo na direção do reconhecimento e adoção de modelos” (JAUSS apud ZILBERMAN, 1989, p. 60); é sábio, tem um enorme bom senso, dá segurança ao narrador-protagonista, e o guia e ampara com firmeza.

São inúmeras as passagens em que o narrador-protagonista nos fala sobre o perfil de um guia ideal para sua insegurança: “Eu podia não simpatizar com o velho, ele podia ser um grosso, me chamando de ‘bolotinha fecal’, mas, toda vez que nos encontrávamos, me surpreendia de algum jeito. Me fazia sentir coisas que eu não controlava – no aeroporto, na formatura e, depois, com a tragédia macabra do rei Lear” (p. 58); “O velho detestável de antes tinha virado alguém a quem eu estava completamente ligado, por todos os motivos. Assim como um bom padrinho deve ser, ele se tornou um segundo pai para mim, uma referência de

intelectual, um modelo de homem” (p. 99); “E pensava na amizade que havia surgido entre mim e o velho, tão excêntrica e importante. Um sentimento forte, um tipo de amor” (p. 101); “[...] agora, dada a nossa amizade, ele não fazia mais o tipo excêntrico raivoso, pelo contrário, era gentil e dava para ver que até se divertia” (p. 107).

Por isso, na visão de Pedro, Nabuco pode ser enquadrado na categoria de “personagem positiva boa” (CHOMBART de LAUWE apud FARIA, 1995, p. 33): além de se destacar pelo seu poder de ação, determinação e espírito de iniciativa, são visíveis, também, suas qualidades morais: a generosidade, a bondade e a compreensão ao próximo, a quem dá apoio e proteção. Essas virtudes são reforçadas também pela coragem e pela inteligência, características do herói ativo, mas suas ações prescindem da força muscular, da agitação. Sua ação é, antes de tudo, espiritual, leve. Assim, como “herói positivo ativo” é “[...] equilibrado e suas ações são essencialmente sérias” (FARIA, 1999, p. 39).

Assim, a palavra “velho” ganha, nas mãos de Lacerda, outra conotação. Em um mundo em que, conforme atenta Morin (1997), a juventude é supervalorizada, o escritor questiona o espaço pejorativo dado à velhice. Para ele, aqueles que ambicionam a eterna juventude pagam um preço alto demais, já que ser jovem significa, também, não acumular experiências e não viver intensamente muitos e muitos dias. Nesse sentido, é mister que se passe a pensar em envelhecer com o sentido de viver mais, de ter lembranças, de recheiar um destino. Nabuco representa tudo isso: é aquele que, ao mesmo tempo em que ensina a aproveitar a vida, lembra que a felicidade não é um sentimento constante, que ser um pouco triste nos ensina a ser mais felizes e que a morte é um elemento presente. Tido muitas vezes como estraga-prazer por falar aquilo que ninguém quer ouvir – a perda existe, viver melhor é refletir sobre o envelhecimento – ele tem como missão ensinar às pessoas a consciência de uma obviedade amedrontadora: o tempo passa. Viver é aprender com o passar do tempo e não recusar o envelhecimento. A única maneira de enfrentar o passar do tempo, pois, é viver intensamente, ou seja, aproveitar a vida com a consciência de que o tempo passa.

A passagem do tempo, a qual implica envelhecimento, está relacionada à inevitável proximidade da morte. Não há assombro maior ao homem, seja em que tempo histórico for, que se constatar à presença da morte. Assim, o apelido do mestre não surge à toa. Nabuco, dada a partida iminente de Mayumi para a França, surpreende-se ao escutar Pedro falar que tinha a impressão de que envelheceria “dez anos em dois” (p. 93). A frase faz o velho recordar o apelido que a afilhada lhe dera quando tinha apenas sete anos: “Fazedor de Velhos”. Na ocasião, em que Nabuco comprara um brinquedo para que ela tivesse com o que se distrair quando fosse visitá-lo, Mayumi perguntou se não poderia levá-lo para casa, ao que o padrinho

negou; afinal, se assim o fizesse, não teria com o que brincar quando retornasse a casa. Como Mayumi aceitou a frustração de não ter o brinquedo sempre com ela, o raciocínio de Nabuco é lógico, sendo capaz de revelar a razão de seu apelido: “Quem aceita frustração, espera, quem espera, pensa. Quem pensa, sente. Quem sente, vive o tempo, e sabe que ele está passando. Portanto, fica mais velho” (p. 97). Ao descobrir o motivo do apelido do mestre, Pedro compartilha a sensação de Mayumi. Nabuco, assim como a literatura, proporcionava situações que o faziam se sentir mais velho: “O professor tinha mesmo o poder de nos fazer pensar e de nos fazer sentir coisas estranhas. E conviver com ele dava mesmo a sensação de se estar mais velho” (p. 98). Era o “Fazedor de Velhos”, o homem que, provocando a emoção, fazia o tempo andar.

Assim, Pedro, que se mostrara tão temeroso com as consequências da passagem do tempo, chegando a afirmar que era “[...] neuroticamente preocupado em ter consciência do presente, de cada momento vivido”, ou seja, que “[...] morria de medo de morrer” (p. 104), passa a aceitar a inexorabilidade de cada segundo vivido, de modo a encarar o consequente envelhecimento de uma forma natural e até mesmo bem-vinda. Atinge, por fim, o objetivo de Nabuco, que “sempre quis fazer as pessoas viverem, sem medo do tempo ou do destino” (p. 130).

Nesse sentido, os “fazedores de velhos” representam todos que, de alguma maneira, não recusam a emoção e, ao não recusarem a emoção, vivem transformações que fazem com que se sintam mais leves, de maneira que não tenham nenhuma vontade de trocar a maturidade pelos anos de juventude, porque fazer essa troca significa deixar de viver várias coisas importantes.

Ao aprender com o mestre a aceitar a passagem do tempo e ao se descobrir historiador da subjetividade, Pedro parte em busca do entendimento da peculiar gramática dos sentimentos. Se no início da história ele utiliza um livro para fazer-se passar por mais velho, a literatura lhe prega uma peça e o faz envelhecer de fato. Nabuco é enfático: “– Você, agora, também é um Fazedor de Velhos. Não fuja às suas responsabilidades” (p. 130). Assim, ao produzir literatura, Pedro passa a ser, também, um “Fazedor de Velhos”. A emoção é o único sentimento que ele pretende transmitir, seja na obra ficcional, seja nas atitudes cotidianas. E, para sentir, primeiro é preciso ter a consciência de que o tempo passa. O envelhecimento não é inimigo, mas tempero para as experiências: ele acentua o sabor do que não poderá existir outra vez. Prova disso é que, ao final da narrativa, é com orgulho que Pedro reconhece seu envelhecimento: “Envelheci muitos anos em poucas horas. Fiquei muito feliz com isso” (p. 133).

Dominado pela velocidade do mundo moderno, o ser humano tende a esvaziar o passado. Perde, assim, a memória e suprime a possibilidade de construir um futuro. O narrador-protagonista de *O fazedor de velhos*, ao manter um olhar vigilante sobre a ação formadora do tempo, sabe que, se esquecemos do passado, negamos toda a experiência de uma vida e, se recusamos o futuro, abandonamos a possibilidade de descobrir o novo a cada instante.

4.8 Considerações finais

Ao analisarmos o espaço da matéria literária em *O fazedor de velhos*, procuramos destacar o texto como operador de conhecimento, que, a partir de aspectos formais, fundamenta-se, antes de tudo, por meio de uma concepção dialética que investiga a própria natureza humana em suas questões ontológicas. O amor, o tempo, a experiência, o velho e o novo se amalgamam, provocando no leitor uma sensação de estranhamento permanente.

Ao mesmo tempo em que se constrói como discurso artístico, a obra de Rodrigo Lacerda volta-se para a formação humana, o que não reduz o texto a um discurso monológico, de caráter moral e cunho pedagogizante; pelo contrário, a narrativa se mantém no espaço da escrita literária, que mobiliza a ficção e o imaginário e acena para a função humanizadora da literatura (CANDIDO, 2002).

Na dinâmica do tempo atual, era da liquidez, da simultaneidade e do imediatismo, *O fazedor de velhos* oferece ao leitor uma possibilidade criativa para a construção da subjetividade e para a formação de valores mais permanentes e sólidos, os quais respondem pela humanidade do ser humano. Conforme Lacerda, tem-se, assim, uma “[...] formação profissional, amorosa e pessoal no sentido mais amplo”³².

³² Disponível em <<http://www.rodrigolacerda.com.br/correio-braziliense-o-fazedor-de-velhos>>. Acesso em: 30 dez. 2009.

CONCLUSÃO

Ao longo de nossa análise, em que procedemos à seleção de um *corpus* de obras contemporâneas reconhecidas pela crítica (*Luna Clara & Apolo Onze*, de Adriana Falcão, *A distância das coisas*, de Flávio Carneiro, e *O fazedor de velhos*, de Rodrigo Lacerda), pudemos detectar uma série de características referentes a distintas categorias narrativas (personagens, narrador, tempo, espaço, linguagem, temática), que nos permitem o estabelecimento de uma tipologia da literatura juvenil brasileira contemporânea:

- *Personagens*
 - ❖ Conforme Colomer, “a facilidade de identificação [...] se acha na base da decidida aposta atual nos protagonistas [...] adolescentes similares aos destinatários previstos [...]” (2003, p. 68). De fato, as narrativas analisadas apresentam personagens cujas idades assemelham-se às dos destinatários, leitores adolescentes. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, os protagonistas têm, respectivamente, doze e treze anos; em *A distância das coisas*, Pedro tem catorze anos; o protagonista de *O fazedor de velhos*, por sua vez, conta com pouco mais de vinte anos, e inclui em seu relato acontecimentos relacionados ao período em que tinha dezesseis e dezessete anos. Dessa maneira, os leitores se veem representados nas narrativas e compartilham, muitas vezes, as mesmas vivências e conflitos existenciais das personagens.
 - ❖ Predominam as personagens redondas, complexas, ou seja, as que apresentam variadas características, por vezes contraditórias e imprevisíveis, que não permitem classificá-las como inteiramente boas ou inteiramente más. Assim como possuem determinadas virtudes, defeitos também as acompanham. Além do mais, estão sujeitas ao arrependimento, caso de Leuconíquio e Noctâmbulo, em *Luna Clara & Apolo Onze*, e do tio de Pedro, em *A distância das coisas*.

- ❖ Em vez da descrição de aspectos físicos, as narrativas primam pela caracterização psicológica, que pode ser apreendida por meio das falas e ações das personagens.
- *Narrador*
 - ❖ Predominam os narradores em primeira pessoa. Contudo, há narrativas pautadas pela onisciência, caso de *Luna Clara & Apolo Onze*, obra na qual o narrador conhece os pormenores dos acontecimentos, tanto exterior quanto interiormente, e tem acesso à vida interior e exterior das personagens. Por sua vez, *A distância das coisas* e *O fazedor de velhos* são narrados em primeira pessoa. É por meio da voz dos protagonistas, que contam a história a partir do centro dos acontecimentos, segundo uma visão subjetiva, que entramos em contato com o universo narrativo. Assim, diferentemente do que ocorre em *Luna Clara & Apolo Onze*, não temos acesso ao estado mental das demais personagens, ou seja, não sabemos o que elas pensam ou sentem. Tal procedimento vai ao encontro de uma característica da literatura juvenil contemporânea constatada por Colomer: “[...] o enfoque no protagonista coincide com um narrador interno e em primeira pessoa nas obras de temática psicológica” (2003, p. 325).
 - ❖ O narrador costuma dialogar com um suposto ouvinte. Nesse sentido, são frequentes às menções ao narratário, por meio da utilização da terceira pessoa do singular (“você”), que fixa o interlocutor principal do narrador, chamado a opinar.
- *Tempo*
 - ❖ A maioria das obras não segue uma sequência lógica e linear, caso de *Luna Clara & Apolo Onze*. Trata-se de uma narrativa descontínua, que evita a ordem casual, o que demanda que o leitor tome parte no texto e atue como elemento organizador. Ou seja: o tempo da narrativa se constrói de forma desordenada e fragmentária, e é entrecortado por retornos ao passado. Assim, a sequência narrativa é construída por retrospecto (*flashback*), de forma digressiva. Em *A distância das coisas*, o tempo narrativo também é marcado pelas idas e vindas do narrador. Os fatos são apresentados segundo um movimento ziguezagueante, ao sabor das emoções e do estado de espírito do protagonista. *O fazedor de velhos*, por sua vez, diferentemente do que ocorre nas outras duas obras, configura-se como uma narrativa linear, ou seja, os acontecimentos em torno do protagonista obedecem a uma cronologia dita natural, com seu início, meio e fim correndo sucessivamente.
 - ❖ No que diz respeito ao tempo histórico em que é inserida a ação, prevalece a época atual. Embora *Luna Clara & Apolo Onze* não apresente dados que permitem

circunstanciar a ação de forma precisa, em *A distância das coisas* e *O fazedor de velhos* pode-se reconhecer a época contemporânea, provavelmente o início do século XXI, por meio de algumas referências que situam as ações na atualidade, como as relativas ao uso da internet. O leitor, assim, vê-se representado na história narrada, com a qual estabelece identificação.

- ❖ Predomina a narração ulterior, distinguida pelo tempo verbal no passado, por meio da qual os narradores contam o que se passou em um passado mais ou menos distante.
- *Espaço*
 - ❖ Prevalece o ambiente urbano. Em *Luna Clara & Apolo Onze*, a autora intercala histórias passadas e presentes, as quais ocorrem em três universos imaginários distintos. Contudo, mesmo que os espaços criados por Adriana Falcão pertençam ao universo da ficção, os elementos que os cercam fazem parte do mundo real compartilhado pelo leitor da narrativa. Em *A distância das coisas* e *O fazedor de velhos*, por sua vez, os lugares convocados são urbanos: em ambas narrativas, as ações são ambientadas na cidade e no estado do Rio de Janeiro. Há, pois, o predomínio do ambiente urbano e atual, principalmente nas obras pautadas pela introspecção psicológica.
- *Linguagem*
 - ❖ *Oralidade*
 - Predomina, nas narrativas analisadas, o registro coloquial, que aproxima o leitor do livro e das personagens, particularmente pelo uso de expressões que integram o universo juvenil. São bastante recorrentes, por exemplo, palavras acompanhadas de prefixo ou sufixo com valor hiperbólico, a utilização de gírias, do pronome reto no lugar da forma oblíqua e do verbo “ter” no lugar do verbo “haver”.
 - As narrativas optam pela transcrição dos diálogos que os protagonistas estabelecem com as demais personagens, procedimento que valoriza a linguagem informal, próxima do jovem, bem como estreita o relacionamento entre o leitor e a personagem que fala, permitindo que aquele se reconheça nesta.
 - A linguagem mostra-se, também, carregada de emoções. É frequente a utilização de figuras de linguagem, como metáforas, por meio das quais os

protagonistas dão vazão a seus sentimentos e estabelecem comparações de caráter simples, afetivo, espontâneo.

❖ *Metalinguagem e metaficção*

- Nas obras juvenis atuais, é constante a utilização da metalinguagem e da metaficção). Enquanto *Luna Clara & Apolo Onze* apresenta o significado de alguns verbetes e alude à organização sintática da língua portuguesa, em *A distância das coisas* destacam-se as várias histórias contidas na história do protagonista, em que ficção e realidade se misturam. Por sua vez, em *O fazedor de velhos* é possível conhecer o próprio jogo ficcional, já que a personagem central aborda, entre outros aspectos, o fazer literário, o sentido que a produção literária romanesca tem para o homem e o tratamento da literatura como expressão da linguagem.

❖ *Intertextualidade*

- A intertextualidade destaca-se nas narrativas analisadas, nas quais os autores, com frequência, aludem a referências artísticas próprias da tradição culta, sobretudo a literária, apelando aos conhecimentos culturais prévios e à competência intertextual dos leitores.
- Em *Luna Clara & Apolo Onze*, Seu Erudito dialoga com as personagens dos livros que lê, consideradas suas “amigas”. Da mesma maneira que contagia a neta, contagia, também, o leitor, estimulado a conhecer as obras nas quais figuram as inúmeras personagens citadas. Tem-se, assim, uma personagem promotora da leitura e formadora de leitores.
- Em *A distância das coisas*, tais papéis – os de promover a leitura e formar leitores – cabem à mãe do protagonista. Pedro, constantemente, refere-se aos diversos livros e filmes espalhados por todos os cantos do apartamento em que residiam. Sofia contagia o filho pelo exemplo, o qual cresce visualizando e ouvindo a mãe comentar sobre as leituras que realizava. Logo, quanto maior a identificação do protagonista com as personagens das narrativas a que tem acesso, maior é o gosto que desenvolve pela leitura.
- Em *O fazedor de velhos*, é também a mãe do protagonista que o incentiva a estabelecer contato com textos literários. Na obra, temos uma experiência integral de leitura vivida desde a primeira infância, que, seguramente, influencia a formação e as preferências do adulto leitor. As três narrativas confirmam, pois, a importância da família – mais especificamente do exemplo

paterno e/ou materno – para a formação do leitor. É como se os autores apresentassem aos leitores suas obras e personagens preferidas, mostrando o que as faz tão fascinantes. Influenciam, assim, que o leitor também descreva – ou passe a criar, se for o caso – sua própria história de leituras.

- *Temática*
 - ❖ Indo ao encontro dos resultados da pesquisa de Teresa Colomer, pode-se afirmar que, no Brasil, também há o predomínio, nas narrativas juvenis, de temáticas introspectivas e intimistas. *A distância das coisas* e *O fazedor de velhos* são, por exemplo, ficções baseadas no protagonismo e em temáticas próprias da adolescência.
 - ❖ *Luna Clara & Apolo Onze*, pautada por elementos fantásticos, se enquadra na tendência classificada por Colomer como “jogos de ambiguidade sobre a realidade”.

A análise das narrativas juvenis brasileiras contemporâneas permite afirmar que, atualmente, configuram-se novos modelos na representação literária do mundo, os quais supõem a renovação dos padrões literários existentes. Os gêneros literários predominantes e as inovações temáticas delineadas encontram-se em estreita relação, de tal maneira que a mudança efetuada nesses aspectos implica alterações nos tipos de desfecho produzidos, na atuação do narrador, na caracterização das personagens e nos cenários narrativos utilizados. Da mesma forma, configura-se um aumento da complexidade narrativa, por meio da adoção de perspectivas focalizadas, vozes narrativas intradieéticas e anacronismos na ordem do discurso. Incrementa-se, também, o grau de participação outorgado ao leitor na interpretação da obra. A exigência de uma leitura mais participativa deriva de muitas das características adotadas pelas obras atuais, como a utilização de referências intertextuais. Além disso, cabe salientar que a narrativa juvenil se afasta do discurso unívoco e controlado pelo narrador.

Observa-se, pois, uma fase de amadurecimento dessa literatura, dado o surgimento de um bom número de autores novos e da diversidade de temáticas trabalhadas. O período analisado supõe uma época especialmente ativa na modernização da narrativa juvenil, processo presidido pela ênfase em sua função literária. O impulso experimental ampliou os limites em relação aos condicionamentos anteriores sobre o que se considera adequado e compreensível em obras dirigidas a jovens. A criação de um produto cultural menos protetor em relação a seus destinatários e mais inovador em suas características configura um novo itinerário de formação literária para a adolescência. A narrativa juvenil consolida-se como

literatura escrita, e isso implica maior permeabilidade em relação à literatura de adultos, especialmente em relação à narrativa psicológica. Um número significativo de autores experientes e premiados, com reconhecimento de público e de crítica, garantem, ao lado de novos autores, uma produção constante e de reconhecida qualidade estética.

Os resultados obtidos se oferecem como dados objetivos, suscetíveis de serem contrastados com futuras análises de outros períodos ou de divisões do *corpus* por literaturas específicas. Assinalamos alguns títulos e autores – certas de que eles poderão abrir a porta para uma maior divulgação e um maior conhecimento da literatura juvenil brasileira atual.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1989.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- AMORIM, Galeno (Org.). *Retratos da leitura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Pró-Livro, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE LIVRARIAS. *Faturamento do segmento de livrarias cresce, em média, 9,73% em 2009 comparativamente a 2008*. Disponível em <<http://www.anl.org.br>>. Acesso em: 18 jan. 2010.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BATESON, Gregory. What every schoolboy knows. In: _____. *Mind and nature: a necessary unity*. New York: E. P. Dutton, 1979.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNARDO, Gustavo. *Da metaficção como agonia da identidade*. Disponível em <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: 12 out. 2009.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. *Edições do prêmio Jabuti*. Disponível em <<http://www.cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-antiores/>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. 1.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34: 2002. p. 77-92.

_____. *O elogio da lentidão*. Disponível em <<http://wp.clicrbs.com.br/agoraeuera/tag/antonio-candido/?topo=77,1,1>>. Acesso em: 28 dez. 2009.

CARNEIRO, Flávio. *A distância das coisas*. São Paulo: Edições SM, 2008.

_____. *Entrevista com Flávio Carneiro*. Disponível em <<http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/armadilhapoetica.html>>. Acesso em: 14 out. 2009.

_____. *Incursão pelo romance policial*. Disponível em <<http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/incursaopelorumancepolicial.html>>. Acesso em: 17 out. 2009.

_____. *Entrevista com Flávio Carneiro, ganhador do 3º Prêmio Barco a Vapor*. Disponível em <http://www.edicoessm.com.br/ver_noticia.aspx?id=10008>. Acesso em: 28 out. 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1.ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

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

_____. *Adriana Falcão: a entrevista*. Disponível em <<http://milnove79.blogspot.com/2007/06/adriana-falco-entrevista.html>>. Acesso em: 11 ago. 2009.

_____. *Beleza engarrafada*. Disponível em <<http://www.agenciariiff.com.br/entrevistas/default.asp?cod=3&menu=>>>. Acesso em: 28 ago. 2009.

FARIA, Maria Alice. O que pensam os adolescentes das histórias que leem. In: *Comunicação e Educação*. São Paulo, (3): mai./ago., 1995. p. 30-35.

_____. *Parâmetros curriculares e literatura: as personagens de que os alunos realmente gostam*. São Paulo: Contexto, 1999.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FUNDAÇÃO INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS. *Produção e vendas do setor editorial brasileiro: relatório 2008*. Disponível em <<http://www.abdl.com.br/UserFiles/FIPE2009.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2010.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL. *Livros premiados*. Disponível em <<http://www.fnlij.org.br/principal.asp>>. Acesso em: 11 jan. 2010.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ISER, Wolfgang. *Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica*. In: ROCHA, João César de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique*, número 27. Lisboa: Almedina, 1979. p. 19-45.

KHEDÉ, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infantojuvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, Júlia. Introdução à semanálise. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNDERA, Milan. *A cortina*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LACERDA, Rodrigo. *O fazedor de velhos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *Educação sentimental*. Disponível em <<http://www.rodrigolacerda.com.br/correio-braziliense-o-fazedor-de-velhos>>. Acesso em: 30 dez. 2009.

_____. *O fazedor de velhos*. Disponível em <<http://xxxddnn0706.locaweb.com.br/ObraImprensaLeiaMais/208/Luana-Villac.aspx>>. Acesso em: 1º jan. 2010.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

LEAHY-DIOS, Cyana. A educação literária de jovens leitores: motivos e desmotivos. In: RETTENMAIER, Miguel (Org.); RÖSING, Tania M. K. (Org.). *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005. p. 33-56.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.
- MAGALHÃES, Ligia Cademartori; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é morte*. 3.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1987.
- MARTHA, Alice Áurea Penteado. *Mercado editorial brasileiro e produção literária infantojuvenil contemporânea*. Disponível em <http://www.alb.com.br/anais16/sem08pdf/sm08ss11_01.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2009.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. (O espírito do tempo; 1)
- OLIVEIRA, Ieda de. *O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.
_____. *Tempo de voo*. São Paulo: Edições SM, 2009.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
_____; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mario Pontes. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SOUZA, Gloria Pimentel Correia Botelho de. *A literatura infantojuvenil brasileira vai muito bem, obrigada!*. São Paulo: DCL, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 211-256.
- WADDELL, Margot. *A adolescência: compreendendo seu filho de 12-14 anos*. Tradução de Ricardo Rosenbusch. São Paulo: Imago, 1995.
- YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
_____. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.