



## ***Luna Clara & Apolo Onze* no meio do mundo: horizonte e metacficção na obra de Adriana Falcão**

Mariana Souza de Almeida\*

“Ts’ui Pen teria dito uma vez: ‘Retiro-me para escrever um livro’. E outra: ‘Retiro-me para construir um labirinto’. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto”.

Jorge Luis Borges

Se ainda permeia o universo da literatura infanto-juvenil o discurso segundo o qual essa seria uma literatura menor, constituída por uma estrutura narrativa simples, beirando o simplório, o romance *Luna Clara & Apolo Onze* (2002), de Adriana Falcão, vem justamente invalidá-lo. Por meio da intrincada relação que estabelece entre real e ficção, essa obra, no que tange à sua construção literária, de tão complexa chega a ser labiríntica.

O primeiro elemento que sugere tal complexidade é a figura do narrador. Já na segunda página do romance, percebe-se uma intromissão sua no relato dos acontecimentos: “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 expli-

\* Graduanda em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

cado” (Falcão: 2002, 8). Tal prática intromissiva não se restringe a esse primeiro movimento, nem mesmo se resume a passagens esporádicas, mas perpassa toda a obra.

As interrupções do fluxo narrativo são realizadas de diversas formas e pelas mais variadas razões. Por vezes, como no caso citado, interpela-se o leitor, dando-lhe voz e respondendo a suas possíveis dúvidas relativas ao enredo. Em outros casos, o narrador se dirige diretamente aos personagens, questionando ou comentando suas ações, como no seguinte trecho: “Parabéns, Doravante. / Que capacidade de dedução! / Uma conclusão importantíssima para o desenrolar dessa história” (p. 230).

Em diversas passagens, o próprio fazer literário é posto em destaque:

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

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

Há também casos em que o narrador reserva a si o direito de agir da forma que lhe é mais conveniente – dando saltos no enredo, por exemplo – e não hesita em deixá-lo explícito: “Na falta de palavras para explicar o que Doravante sentiu, pulemos esse pedaço” (p. 230). E ainda:

Doravante e Aventura então se beijaram.

Equinócio e Luna Clara se afastaram discretamente, para não atrapalhar.

Tem horas que um casal precisa ficar sozinho.  
Que tal deixar os dois mais à vontade e falar um pouco da velha de  
rosa e sua meia chuva? (p. 280).

Algumas páginas adiante, tal passagem é retomada, em um capítulo cujo título, por si só, já põe em destaque a construção literária, através da interpelação de personagens: “Desculpem, Doravante e Aventura, mas esse beijo terá que ser interrompido ou a história não acaba” (p. 293).

A partir dos exemplos elencados, pode-se, portanto, perceber que a todo tempo o narrador insiste em se fazer presente, chamando a atenção para a sua figura, a que convencionalmente se destina um papel oculto. Toda a tradição realista da literatura – que, apesar de muito recente, datando do século XIX, está inevitavelmente entranhada na ideia que se tem hoje do que seja o fazer ficcional – foi responsável por instituir uma forma de avaliação da ficção a partir de condições de verdade (Bernardo: 2010, 41). Ou seja, um bom romance é aquele que se apresenta como uma representação fiel da realidade. E, se a ideia é fazer ficção negando o seu caráter ficcional, se o objetivo é a verossimilhança em seu extremo, nada mais lógico do que empregar como procedimento literário a camuflagem do narrador.

Afinal, quando esse se faz presente, ressalta-se justamente o estatuto ficcional da obra em que sua figura se insere, o fato “de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento da vida” (Lodge: 2011, 214). Quebra-se, com isso, o pacto ilusionista, tão preconizado pela tradição realista, através do qual narrador e leitor tacitamente concordam em dirigir à ficção um tratamento digno de realidade, ficando reservada àquele a tarefa

de fazer sua trama parecer real e a este a de nela mergulhar como se de fato fosse.

Assim, ao interromper constantemente o fluxo dos acontecimentos para tecer comentários sobre questões relativas à construção do romance – as quais, em respeito à ânsia realista de verossimilhança, deveriam ser omitidas –, o narrador de *Luna Clara & Apolo Onze* promove quebras sucessivas do enredo lógico, rompendo com o contrato ficcional implícito e imprimindo uma arritmia ao pulsar do texto. No entanto, não há um abandono das convenções realistas, como se pode imaginar. Se houvesse, o resultado seria simplesmente uma obra escancaradamente ficcional – o que não é o caso.

Ocorre, na realidade, um movimento dual. O narrador distancia-se de si mesmo, autodesdobrando-se em sujeito e objeto, em autor e crítico de sua própria obra, em narrador e aquele que se vê a narrar. Unindo paixão e razão, é tomado pelo impulso vital da criação, ao mesmo tempo que faz uma reflexão crítica sobre o próprio ato de criar. Dessa forma, realiza, paralelamente, dois movimentos que apontam em sentidos opostos: o da preservação da ordem realista e o da sua subversão; ou melhor, o de narrar os fatos, em que o contado assume destaque, e o de narrar o narrar dos fatos, em que se põe em primeiro plano o contar.

Esse movimento paralelo, denominado parábase, é possível apenas devido à consciência irônica que permeia toda a obra, segundo a qual pares de contrários não se anulam, não são antagônicos, mas se complementam – o que é visível, por exemplo, pela frase: “Toda loucura tem que ter um pouco de juízo e todo juízo tem que ter um pouco de loucura” (p. 25). O narrador, revelando-se não omissivo, mas consciente de si e de seu papel, apresenta-se capaz de

congregar em si elementos opostos, o que termina por problematizar toda uma ordem lógica instaurada.

Pode-se alegar, inclusive, que esse romance seja regido pelo princípio irônico de composição. Como afirma Ronaldo de Melo e Souza (2000, 30), ironia “quer dizer questionamento. A ironia é uma parábase permanente, principalmente porque subordina o acontecimento representado ao processo crítico da reflexão”. E ainda: “Concebida como parábase permanente, a ironia é a única expressão adequada à interação dialética da experiência emocional e da consciência racional” (p. 31). Sendo, dessa forma, ironicamente construído, o romance em questão realiza-se no limiar entre a ebulição dos acontecimentos e a distanciada análise crítica desses, o que se revela pela figura dual do narrador.

A desconstrução irônica das convenções realistas promovida pelo autodesdobramento do narrador acaba solicitando que o leitor também se desdobre. Ele se envolve emocionalmente na trama, como se essa fosse real, porém o movimento parabático exige que ele mantenha paralelamente um distanciamento racional para que tome consciência da ilusão pela qual sua consciência é tomada. O leitor, dessa forma, bifurca-se em leitor tradicional, para o qual a ficção é realidade, e em leitor autoconsciente, para o qual a ficção é ficcional em seus extremos.

Deixa-se entrever, portanto, que real e ficção realizam-se como dois lados de uma mesma obra, unidos, indissociáveis, em uma espécie de dança, sem que um domine o outro. Assim, ao mesmo tempo que a desconstrução das convenções literárias oitocentistas realça “a lacuna existente entre a vida e a arte, que o realismo tradicional tenta ocultar” (Lodge: 2011, 214), sua ação tem como contraparte o entrelaçamento vertiginoso de ambas as

instâncias. E tal esmaecimento de fronteiras entre real e ficção deve-se ao fato de *Luna Clara & Apolo Onze*, além de se estabelecer como um texto ficcional, ser também uma ficção da ficção – visto que é uma ficção que usa a si mesma para questionar seus próprios fundamentos. O romance, portanto, também se desdobra, ao se construir entre a ficção e a metaficção.

De acordo com Gustavo Bernardo, a metaficção pode ser definida como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (2010, 9). No caso de *Luna Clara & Apolo Onze*, o jogo metaficcional é criado por ambos os procedimentos. O “falar de si mesmo” remete ao movimento parabático anteriormente explicitado, ao passo que o “conter a si mesmo” termina por redimensionar o imbricamento entre real e ficção já instaurado pelo primeiro procedimento.

Para além da figura do narrador, a metaficção é construída no romance por diversos elementos. Um deles é o personagem Seu Erudito, portador de uma coleção mental de 45.578 histórias integrantes de nossa literatura universal. Essas recebem, por vezes, certo lugar de destaque no romance, seja por uma referência, seja, por exemplo, pela nomeação de personagens de acordo com títulos de obras literárias – tais como *Odisseia da Paixão* e *Divina Comédia da Paixão*, filhas de Seu Erudito.

Segundo Bernardo (2010, 42-3), a intertextualidade por si só já é um procedimento metaficcional, uma vez que é uma forma de a literatura dialogar consigo mesma. No entanto, o estatuto metaficcional que deriva da introdução de tais histórias no romance vai muito além da interlocução literária, visto que aprofunda o jogo entre real e ficção. A inserção de uma obra em outra cria

uma estrutura de encaixe capaz de gerar certo incômodo ao abrir a possibilidade de uma projeção indefinida de histórias e de leitores (Bernardo: 2010, 31). Instaure-se a possibilidade de os diferentes planos – reais ou ficcionais – serem bonecas russas e de nós, leitores, não sermos a boneca maior.

Tal circunstância imprime no leitor certa vertigem, aproximando-o de um abismo. Entretanto, a situação ainda insiste em se adensar. Os personagens das histórias de Seu Erudito, além de criarem essa estrutura em abismo, têm o poder de saltar para aquilo que dentro do romance se entende por realidade. Podemos percebê-lo na seguinte passagem:

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. Então consolava Frei João, o pobre rapaz que foi levar uma mensagem de Julieta para Romeu, mas não executou o seu serviço por uma dessas coincidências do destino. (Bem na hora que uma moça apareceu na estrada e desviou sua atenção, um amigo de Romeu, muito mais esperto, passou correndo com a mensagem errada, sem que o pobre rapaz visse, e por isso o casal acabou morrendo no fim) (p. 124).

Como consequência inevitável, a estrutura narrativa cria dentro de si um labirinto, espiralando-se. Se nossa realidade in-

terfere na ficção e, dentro dessa ficção, há uma outra ficção, capaz de saltar para essa realidade-ficção (a saber, o plano do enredo), por que não poderia essa suposta realidade que entendemos como ficção saltar para o nosso plano, que entendemos como realidade? Nesse ponto, real e ficção já não se configuram simplesmente como dois lados de uma mesma moeda; imprime-se no leitor a sensação de que um gera o outro, construindo-se mutuamente.

E o abismo cavado ainda insiste em se aprofundar. Há, para além da figura do narrador autoconsciente e das histórias dentro da história outro elemento dinamizador de vertigem. A todo tempo se lê, tanto no discurso do narrador, quanto no de quase todos os personagens, o termo “coincidências do destino” – o qual, reunindo acaso e predestinação, é um termo que por si só congrega contrários, comprovando mais uma vez a existência de uma consciência irônica que permeia o romance. Há também a frequente presença de uma velha misteriosa que nunca foi vista por ninguém, moradora de um casebre situado ao lado de um abismo, em um lugar chamado Vale da Perdição, cuja localização geográfica é exatamente o “meio do mundo” (p. 9). A princípio, esses parecem elementos isolados no romance; porém, no desenrolar da trama, revelam-se o oposto.

Tal vale pode ser considerado uma forma de o horizonte se realizar como imagem. Dividindo a região de Desatino – e conseqüentemente o mundo – em dois, aliando em si sul e norte, o meio do mundo é o espaço do limiar, da tensão de contrários em complementaridade. Assim como o horizonte reúne e separa em seu espaço adimensional o visto e o não visto, o Vale da Perdição é o lugar onde o mundo espelha-se a si mesmo, congregando e tensionando seus lados opostos; é o entrelugar que coloca o indivíduo

frente a si próprio. Sendo assim, é uma espécie de travessia dentro de si mesmo pela qual os personagens do romance passam: “todo mundo que já havia se arriscado a andar por lá chegou diferente do outro lado, não importa em que sentido estivesse indo” (p. 29)

Em determinado momento do caminhar pelo enredo, o leitor descobre, juntamente com os personagens, que dentro do casebre da velha existe um jogo, por ela manipulado, o qual é capaz de controlar a vida dos personagens do livro. Tal jogo, por sua vez, reúne os contrários “destino” e “coincidência”, já que utiliza a sorte da roleta e concomitantemente prevê certos eventos escolhidos. Inclusive, em determinado momento descobre-se que tal velha, na realidade, não é uma, mas inúmeras, infinitas, uma para cada coincidência que no mundo ocorre, e elas atendem pelo nome de “coincidências do destino”.

O fato de esse jogo controlar a vida dos personagens do romance gera mais um problema para nós, leitores. Afinal, perguntamo-nos: e o narrador? Ao criar tais velhas, que possuem um caráter quase divino na obra, ele, de certa forma, isenta-se da responsabilidade sobre aquilo que ele mesmo cria. E, a partir de certo momento, passa a agir como se a história não fosse, de fato, fruto seu, até se surpreendendo com alguns eventos – e logo ele!, o mesmo narrador que fez tanta questão de se exibir e de apresentar a trama como algo construído. Portanto, essas personagens denominadas “coincidências do destino” de certa forma criam a dimensão de uma história que se edifica dentro de si mesma, de um texto que não depende mais da mediação de um autor, uma vez que parece eclodir autonomamente desse genesíaco meio do mundo.

Tais personagens, inclusive, são capazes de controlar a vida em outras obras ficcionais. A passagem abaixo, remetendo

ao trecho (p. 124) que evoca a peça *Romeu e Julieta*, deixa clara tal circunstância:

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

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

– Que moça? – Seu Erudito perguntou.

– Aquela velha – Frei João apontou (p. 306).

Além disso, essas velhas não regem apenas os eventos internos ao romance ou a qualquer outra obra, mas até mesmo a vida extra-ficcional. Percebemo-lo juntamente com os personagens Luna Clara e Apolo Onze, na passagem em que estes leem os lembretes afixados no “jogo das velhas”:

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”  
(p. 206).

Dessa forma, a possibilidade de a ficção saltar para a nossa realidade, instaurada pelas histórias de Seu Erudito, acaba to-

mando forma. Tal circunstância, já sugerida, é explicitada ao final do romance:

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. 324).

Percebe-se, assim, na obra infanto-juvenil *Luna Clara & Apolo Onze*, um irreduzível nó, um entrelaçamento inextricável entre real e ficção. Com nossos sentidos de leitor agora confusos, turvos, ficamos sem saber o que pensar, como agir ou para onde ir, perdidos no labirinto criado por Adriana Falcão. Retirando-nos de nossa zona de conforto, o romance nos leva, então, a interrogar: quem somos, afinal? Que mundo é este que supomos tão real?

Patricia Waugh afirma, referindo-se à metaficção, que, “ao criticar seus próprios métodos de construção, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional” (Waugh apud Bernardo: 2010, 46). Ou seja, a metaficção, à maneira de Caetano (Pessoa: 2005) em “O Universo não é uma ideia minha / A minha ideia do Universo é que é uma ideia minha”, acaba existindo como uma espécie de questionamento da própria realidade, de nossas tão pretensas verdades. Afinal, entre “o Universo” e “a minha ideia do Universo” existe o “eu”, como media-

ção necessária; logo, nunca seremos capazes de saber efetivamente o que é o Universo – ou a realidade –, a não ser por mediações, por aproximações ficcionais. Sendo assim, não seria aquilo que entendemos por real uma forma de ficção?

Nesse sentido, a metaficção vem sacolejar nossas certezas, desconcertá-las e deixar-nos um pouco mancos, só para seguirmos buscando uma nesga de chão que, quanto mais se procura, mais se abre em abismo e mais nos vertiginiza. O romance metafictional *Luna Clara & Apolo Onze*, ao nos colocar diante de nós mesmos, no meio do mundo, no logicamente impossível entrelugar do horizonte, onde os contrários se amalgamam de forma irredutível, compele-nos a questionar: o que é real? O que é ficção? Afinal, que fronteiras são essas entre eles que nos acostumamos a definir de maneira tão impositiva? Seria o real ficção e a ficção real? O que há de real no que vemos? O que há *do* real no que vemos? O que há de ficção naquilo que supomos ser realidade e o que há de realidade naquilo que supomos ser ficção? Afinal, seríamos nós – tão concretos, tão palpáveis – fruto de artifícios alheios? *Seríamos nós ficção?*

## Referências

- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- FALCÃO, Adriana. *Luna Clara & Apolo Onze*. São Paulo: Moderna, 2002.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Introdução à poética da ironia”. *Linha de Pesquisa*, nº 1, 2000, pp. 27-48.

