

# A fascinante máquina de Adriana Falcão

## The fascinating machine by Adriana Falcão

MARIA DE FÁTIMA GONÇALVES LIMA\*

**Resumo:** *A máquina*, de Adriana Falcão, em linguagem fluente e contemporânea, resgata o lirismo e o poder do mais clássico dos temas: o amor. Esse sentimento leva o protagonista a buscar o mundo das ideias de Platão e fazer sua amada ver o inteligível, incompreensível pela razão, que se concebe somente pela emoção. Por meio de imagens fascinantes, o real desliza então para o imaginário ou vice-versa, numa reflexão sobre realizações, sonhos e perspectivas da juventude de alcançar voos cada vez mais altos na contemporaneidade.

**Abstract:** *A máquina* by Adriana Falcão, written in a fluid and contemporary language, draws on lyricism and the power of the most classic of themes: love. This feeling leads the protagonist to search the world for the ideas of Plato and make his loved one see the intelligible, incomprehensible to reason, conceivable only through emotion. With fascinating images, the real now slips into the imaginary, or vice versa, in a reflection on achievements, dreams and the prospects of youth to reach loftier flights in contemporaneity.

**Palavras-chave:** Literatura juvenil, imagens fascinantes, voos, contemporaneidade, protagonismo juvenil.

**Keywords:** Youth literature, Fascinating Images, Flights, Contemporaneity, Youth Protagonism.

---

\* Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – São José do Rio Preto; Pós Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Coordenadora do Programa – Mestra em Letras – Literatura e crítica literária da PUC-Goiás.

*A máquina*, romance de estreia da carioca de Adriana Falcão, é uma obra que transfigura a contemporaneidade das aspirações da juventude. Por meio de uma narrativa ligeira, tece um enredo, aparentemente simples, em torno dos protagonistas Antônio (funcionário da prefeitura de uma cidade denominada Nordestina e descrita como um lugarzinho sem futuro lá no fim do mundo) e Karina, uma menina que “apertava os olhos quando olhava, por quem Antonio era completamente apaixonado” (FALCÃO, 2005, p. 10).

Um problema maior, entretanto, separava as vidas dos dois. A maioria dos moradores de Nordestina – como em qualquer outra cidade pequena – queriam mais era sair dali e conhecer o mundo lá fora. E era assim mesmo que Karina pensava, queria alçar voos, partir em busca do seu futuro e estrela. O problema é que Antônio não queria sair dali de forma nenhuma. Para evitar que ela fosse embora e o abandonasse para sempre, Antonio promete: “É o mundo que você quer? Então eu trago ele para você” (FALCÃO, 2006, p. 20). Assim, em um lugar no meio do nada, Nordestina, Antônio, por seu amor por Karina arrisca a própria vida, já que, para ele, a vida sem ela seria a morte, por isso promete trazer o mundo para sua amada, para que Nordestina saísse do marasmo.

Nesse processo encantatório, falando sobre o amor, o mais antigo dos temas, Adriana Falcão conquista o público infanto-juvenil. Na obra o que mais atrai a juventude é a reflexão sobre os paradoxos que marcam o amor, reiterando a arte de William Shakespeare e Camões, ao mesmo tempo em que promulga a credibilidade do sentimento com uma marca de novidade, de singularização e de originalidade, pontos fundamentais na conquista desse público alvo, o leitor da literatura juvenil.

A novidade expressa em *A máquina* de Adriana Falcão está na maneira diferente, nova mesmo, do procedimento da narratividade criada pela autora. Existe uma descontração do tempo verbal consubstanciada na intertextualidade bíblica, pois o Gênesis passa ser o tempo de Antônio, que o início de tudo e o verbo salvador da história do protagonista. Assim, o tempo é decomposto na construção da trama, uma vez que Antônio viaja para o futuro por vinte e cinco anos, seis meses, dezessete dias e demora esse mesmo período para retornar. Desse modo, o momento da ida se funde ao instante da volta, formando assim, uma circularidade temporal, num eterno retorno, traduzindo a metáfora do amor como um acontecimento inexaurível. Dessa forma, as barreiras do tempo e do lugar são rompidas, pois enquanto houver duas pessoas que se amam, o tempo

é sempre incomensurável, já que não tem medida: é o tamanho da eternidade.

A *singularização* manifestada no romance é o alvo do novo, a nova roupagem do processo narrativo empregado pela autora para narrar uma história de Amor. A narrativa é fluente; como um rio da linguagem, ela oscila entre a complexidade do jogo de imagens, do discurso um tanto desordenado, que às vezes se aproxima da oralidade ao ponto de registrar deslizes na concordância verbal:

Medo da morte é? É medo da morte? Tenho não, graças a Deus. Graças a Deus e a meus dois pés que no que viram ela deram pra dançar sem nunca ter aprendido. E ela doida vindo pra mim, e eu doido me indo dela, e quanto mais eu dançava, mais cansada ela ficava, botava os bofes pra fora, até que bateu quatro horas e bateu a preguiça junto.

Nela, é claro.

Quem já viu homem apaixonado preguiçoso? O dia raiou e eu dançando. O tempo passou e eu vivendo. Quando minha hora chegar eu vou com ela. Mas ela vai ter que aprender a dançar forró primeiro. (FALCÃO, 2005, p. 68)

Viktor Borisovich Shklovsky, em seu artigo “A arte como procedimento”, do livro *Teoria da Literatura. Formalistas Russos* (1971) exprime:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é o meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1971, p. 39).

O amor é tema permanente e universal. A singularização constituída pela autora reside no procedimento de construção do romance assinalado com muita *tekhnê*, na acepção especializada no sentido da *aretê*, isto é feita da melhor maneira, do mais bem feito, do sublime. A construção da obra de *ar(e)te* de Adriana (como o termo vai aparecer e se divulgar por intermédio do latim) tece o enredo, bem arquitetado, no qual o protagonista Antônio, em nome do amor, rompe com a lógica do tempo e espaço e busca o impossível, para que sua amada Karina não saia da cidade Nordestina. Como apaixonado, Antônio vai buscar o

mundo real para transformá-lo no ideal para sua amada. Karina insiste para que Antônio não arrisque sua vida. O seu amor por Antônio torna-se imensurável, ao ponto de Antônio partir e ninguém acredita que ele foi. A postura dos amantes nesse romance se assemelha ao conceito sobre o amor defendido por Betty Milan, quando nos diz que: “o ser que espera não é real. Tal como o seio da mãe para o recém-nascido. Crio-o e recrio sem cessar, a partir da minha capacidade de amar, a partir da necessidade que tenho dele: o outro chega ali, onde o espero, ali onde já o criei. E se ele não chega, alucino-o: espera é um delírio” (MILAN, 1987, p. 19). O amor sem a falta não vive, sem o mal infligido pela ausência. O que seria dele sem a solidão? Pergunta Stendhal – enquanto o poeta latino, Ovídio, afirma que só a espera o aguça, recomendando resistir ao pretendente sem o afastar, de modo a fazê-lo simultaneamente temer e esperar. E o nosso Carlos Drummond de Andrade chega a falar em *A falta que ama*, título de um dos seus livros de poemas.

Antônio sente um amor tão forte e verdadeiro que faz com que o olhar limitado de Karina fosse ampliado para a beleza da verdade do amor. Essa descoberta de Karina com relação ao amor, lembra-nos Schopenhauer quando expõe que: “nada é tão belo como a verdade: só a verdade é agradável” (SCHOPENHAUER, s.d., p. 49). Barthes também discorre sobre a verdade da seguinte forma: “todo episódio de linguagem relacionado com a sensação de verdade que o sujeito apaixonado experimenta ao pensar no seu amor, quer julgue ser o único a ver o objeto ‘na sua verdade’ quer defina a especialidade de sua própria exigência como uma verdade igual não pode ceder” (BARTHES, 1977, p. 49). O eleito é invariavelmente adorável e verdadeiro. Sensível à beleza, o amor ignora a feiura.

Karina não é descrita pelo narrador, o seu retrato na narrativa é delineado pelo olhar de Antônio:

Vivia em Nordestina, mesmo ali na rua de baixo, uma moça que apertava os olhos pela metade quando olhava, por quem Antônio era completamente apaixonado. Ninguém sabe direito até hoje se o que endoidecia ele era o olhar pelo meio de Karina ou o resto todo. Entenda-se por todo inclusive o perfume que ela ia deixando por onde passava.

Antônio, que pra cada pessoa era um, pra Karina era somente o rapaz que sempre dava um pulo na casa dela quando largava do trabalho. Depois ficou diferente, mas só depois. Só depois que as coisas todas mudaram. (FALCÃO, 2005, p. 17)

Na visão de Antônio, Karina é amor, beleza, ideal. Para o apaixonado escolhido é firmemente extraordinário. Sensível à beleza, o amor ignora a feiura. A “*persona grata*” é sempre graciosa, extraordinária, excelente, está acima de Deus e acima da própria vida. Platão, através de Diotina, em *O Banquete*, afirma: “Amor é o amor pelo belo. O que é amável é realmente belo, delicado, perfeito e bem aventurado” (PLATÃO s.d., p. 96). No olhar de Antônio, Karina é amor, logo encerra o supremo dos bens.

A *originalidade* do romance *A máquina* reside na profundidade, na marca do indefinível e no encantamento como a autora constrói o tempo da história esboçar a figura de Karina pintada no olhar do amor de Antônio. A linguagem é também assinalada pela originalidade, pois flui entre o tom coloquial, o regionalismo, a poeticidade e o emprego de neologismos. Muitas vezes a linguagem traduz uma certa visão cubista, composta por vários estilos de linguagem artística. Em alguns momentos, percebe-se um tom da linguagem de Guimarães Rosa:

Mas esse jeito de se chegar, assim, toda se chegando, se fazendo de bondosa pra enganar o sujeito, isso é coisa de gente com duas caras. Como a morte não é gente e só é uma, não entramos em acordo. Pois não havia de ser um bichinho de nada, mesmo tendo por nome bactéria, que ia derrubar Antônio. No quinto dia de febre levantei-me da cama, encarei-a bem na cara dela, mesmo pra desafiá-la, e ela, ‘Venha’, e eu, ‘Vou nada, e ela, ‘Então tome, febre do rato’, e eu, ‘Desavie daqui, peste bubônica. (FALCÃO, 2005, p. 67)

Em outras partes da obra parece que nos deparamos com a linguagem de Ariano Suassuna ao fazer um mergulho nas nossas origens culturais do nordeste, ao mesmo tempo em que realiza um misto de regional e universal. Assim, Adriana Falcão mergulha no mundo do sertão de Nordestina e vive plenamente na linguagem em “*Ser tão*” às vezes roseano, com as veredas do amor, e ora com o sertão nordestino pétreo, Severino, mítico, poético e prosaico do Ariano Suassuna. Nordestina é seca, Severina, principalmente de sonhos:

Tudo era uma seca só. (FALCÃO, 2005, p. 8)

As madrugadas de Nordestina andavam necessitadas de sonhos.

O cheiro de guardado das coisas que tinham ficado sem dono aproveitava pra

passar nessas horas. (FALCÃO, 2005, p. 19)

Um louco vai se matar lá na Paraíba.

Paraíba não, Pernambuco.

Isso é conversa.

Isso é a fome.

Isso é a seca.

Isso é o cúmulo.

Nordestino promete morrer de amor na frente das câmeras.

Nordestina se prepara pra receber milhares de pessoas.

A morte anunciada de António da Silva atrairomeiros, turistas e curiosos ao sertão.

A morte do ano.

A morte do século.

Mais notícias nas páginas 23 e 24.

O Brasil inteiro reza por António.

*A brazilian man dies in the name of love.*

A televisão está chegando.

A televisão? Aqui em Nordestina? Mas só sendo. (FALCÃO, 2005, p. 63)

Adriana Falcão constrói a narrativa intertextualizando e desconstruindo a imagem sobre a criação inserida no primeiro livro da Bíblia, no qual é narrada a origem do universo e do homem no momento em que afirma: “(...) a terra estava informe e vazia, e as trevas cobriam o Abismo, mas o espírito de Deus pairava por sobre as águas” (Bíblia Sagrada, 1981, p. 21).

Diz-se que Ele soprou e apareceu Adão e que da costela de Adão Ele fez Eva. Ficaram dois.

E ficaram os dois lá, só eles, e o tempo não passava. Como naquele tempo Deus ainda não tinha inventado o tempo, o antes, o agora, o depois, ficavam ali no meio, todos eles misturados. Até que um dia Adão se enfadou: “Ô, meu Deus do céu, isso não acaba nunca não, é?” Por sorte, Deus teve a ideia de inventar o dia e a noite que era pró tempo passar. No dia em que Deus inventou o dia, concluiu que, agora, que o tempo ia passar, ia ter um dia hoje, depois ia ter outro amanhã, e amanhã ainda ia ter o ontem que foi hoje. Desse modo, Ele inventou o passado, o presente e o futuro de uma vez só. Então vinha a parte mais difícil. Já que o povo

todo tinha nariz, tinha boca, tinha orelha e tinha olho, aquilo tudo tinha que ter uma serventia. Os olhos e o nariz já tinham a deles, pois os olhos serviam pra olhar pro céu e o nariz pra pessoa respirar enquanto viva e parar de respirar pra poder morrer em paz. Mas carecia de arranjar utilidade pra boca e pras orelhas.

Pra encurtar a história, foi aí que Deus fez o verbo.

Verbo é como se chamam as palavras. E como pra cada palavra tinha que ter uma coisa, Ele teve que inventar um monte de coisa pra poder ficar uma coisa pra cada palavra. Era coisa que não acabava mais. E os homens acharam pouco e se botaram a inventar mais coisa ainda. Desde o começo do mundo até lá pelo ano 2000, quando começa esta história, muita coisa aconteceu. E todo esse acontecido foi tudo o tempo de Antônio, pois tudo que aconteceu só aconteceu pra um dia o tempo chegar no tempo dele. E só depois achou de acontecer mais um pouco pra um dia chegar no tempo de agora. Mas o tempo de Antônio, chamado assim desse jeito, o tempo de Antônio, como ficou conhecido esse tempo, o tempo de Antônio começou em Nordestina. (FALCÃO, 2005, p.10-1)

O ludismo da autora com o concebe o espírito de ressonâncias bíblicas e exprime a singularização do romance de Adriana Falcão que, por sua vez, traduz com maestria a novidade, a maneira diferente de expressar a ideia do processo da criação inserta no Gênese, lugar comum entre os escritores. No entanto, em *A máquina*, a romancista não repete as imagens já estereotipadas sobre a concepção do mundo. Nessa obra, a intertextualidade da criação o universo tem o propósito de produzir efeitos novos e situações novas: “Verbo é como se chamam as palavras. E como pra cada palavra tinha que ter uma coisa. Ele teve que inventar um monte de coisa pra poder ficar uma coisa pra cada palavra.” (FALCÃO, 2005, p. 11). Assim, a criação das palavras deve provocar reflexão, a partir do momento em que as coisas são criadas para corresponderem ao verbo. Dessa forma, existe uma inversão no conceito, comum, de que a coisa pré-existe ao nome. Ao contrário da concepção da criação do verbo, nessa obra de Adriana o nome preexiste à coisa.

Por isso o procedimento da singularização consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção e provocar um estranhamento. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado por meio de um estranhamento. Dessa maneira, a arte é estranhamento e por ter novidade possui uma idealidade sugestiva, diferente, nova, misteriosa, baru-

lhenta, silenciosa, instigante, indefinível.

Com essa manifestação, o ser poético se descobriu no verbo que possui força. No entanto, antes do nome, a palavra estava intacta, era algo disforme, caótica, inominada. Essa palavra adquire vida a partir do momento em que sai do silêncio, isto é, quando artista da palavra lhe dedica sua experiência e lhe dá consistência e a organiza dentro de um universo de linguagem. Ela, em consequência, adquire um extraordinário poder, cria raízes profundas e duradouras, porque foi amadurecida na forma por meio da afeição do artista. Escrever é, antes de tudo, luz e perspectiva de um mundo melhor, de um amanhã de pleno sol. O escritor é o filósofo da alegoria da caverna que encontrou a luz e quer dividi-la com aquelas pessoas que ainda vegetam nas sombras tristes da caverna do desconhecimento, da ignorância.

O texto literário leva o ser humano a sentir e contemplar o mundo com intensidade, filosofar; portanto, conduz o homem à Filosofia e esta, por sua vez, o encaminha a uma passagem para um poético mágico, para uma alquimia verbal, para a descoberta da magia e do poder das palavras. A palavra é que leva uma coisa a ser coisa (NUNES, 1986, p. 267). As palavras são poderosas e, de acordo com a interpretação de Heidegger:

As palavras não são simples vocábulos (Wörter), assim como baldes e barris dos quais extraímos um conteúdo existente. Elas são antes mananciais que o dizer (Sagen) perfura, mananciais que têm que ser encontrados e perfurados de novo, fáceis de obturar, mas que, de repente, brotam de onde menos se espera. Sem o retorno sempre renovado aos mananciais, permanecem vazios os baldes e os barris, ou têm, no mínimo, seu conteúdo estancado. (NUNES, 1986, p. 270)

A arte efetua esse retorno sempre renovado. O escritor é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar. O retorno se opera no intervalo do silêncio, que vai de palavra a palavra, quando o poeta nomeia o discurso dizente. É a nomeação que leva a coisa a ser.

Antes da nomeação, as palavras, assim como a natureza, apenas estavam imersas no caos aparente da existência. O artista da palavra desvela a existência das coisas por meio do texto poético, quebrando o silêncio das palavras, nome-

ando a existência das coisas e fazendo tudo emergir aos olhos do leitor: a vida, a morte, o destino, a arte, a alegria, o prazo da vida e o tempo da morte. O escritor desvela o poder do raciocínio, da observação, dos vocábulos, filosófica e poeticamente. O texto literário transporta o homem do simples estar para o eterno ser; conduz a criatura a perceber sua humanidade, inteligência, criatividade, existência dentro desse universo tão amplo, tão cheio de perguntas e respostas, aparentemente hermético, mas compreensível para o homem que contempla a vida e filosofa sobre a existência de um mundo. No entanto, esta forma de trabalhar com as palavras manifesta um jogo “realizante-irrealizante”, construtor de efeitos fascinantes, só encontrados no mundo da arte. Os efeitos mencionados são estabelecidos por níveis diversos e complexos mecanismos, o que provoca na obra literária um caráter de “duplo movimento: o primeiro é centrípeto, e tende a fechar a obra sobre si mesma, a constituí-la como seu próprio fim e como seu próprio sentido”, exigindo uma leitura silenciosa, reflexiva, dobrada numa ação silente sobre a arte poética ou a vida. O segundo denominado centrífugo o texto se abre a um possível mundo exterior e aos seus problemas. Assim, exprime o homem por inteiro e também pode ser expressivo e comunicar com um imaginável interlocutor, pedindo uma vocalidade, uma leitura em voz alta, marcada pelo ritmo, sonoridade das palavras.

Nesse sentido, Adriana Falcão realiza uma alegoria sobre a força inexaurível que a juventude tem sobre o amor e, sob o domínio da linguagem artística, realiza uma produção cultural que fascina a juventude, porque pronuncia verdades que estão no imaginário juvenil. Por isso, a autora escolheu o amor como matéria e teceu na trama uma admirável metáfora viva, no sentido defendido pelo filósofo francês Paul Ricoeur (2000), segundo o qual o mundo da linguagem é engenhoso e construído de pluralidade de sentidos, demonstrando a aptidão da metáfora em possuir capacidade de renovar acepções linguísticas e figuras, tornando-se viva. Essa vivacidade da metáfora, em *A máquina* se exprime por imagens fascinantes. De acordo com Maurice-Jean Lefebvre, “as imagens fascinantes são aquelas em que a natureza parece “imaginar-se a si mesma” (o real desliza então para o imaginário), ou aquelas em que, ao contrário, é a imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a “realizar-se” (LEFEBVE, 1980 p. 12). É a realização do discurso como imagem presentificante e fascinante.

Nesse sentido, o romance intertextualiza num desenho bem contemporâneo

o mito da Caverna de Platão, quando a autora aciona o seu protagonista Antônio a fazer com que os olhos do mundo se voltassem para a cidade Nordestina, que era plantada no meio do nada, nem sequer tinha o nome no mapa e era movida pelas sombras do desconhecimento. A população de Nordestina, como metáfora da caverna, apenas via e vegetava nas sombras da realidade projetadas no fundo da caverna e achava que era a realidade fascinante. Antônio, tal como o filósofo, mostrou para a cidade que a realidade está em um plano fora desse dali, supra-real, o mundo das ideias, idealizado, perfeito. A cidade/ caverna é um lugar de ignorância, de punição.

A luz indireta de Nordestina é uma metáfora da caverna de Platão. Não há luz, nem sonhos. As moças vivem em função da televisão, que nada mais é do que um jogo de aparências, sombras da realidade. Nesse sentido, a obra de Adriana Falcão indica o caminho que a juventude deve seguir: a direção da verdade e do bem: a contemplação e a elevação representam o caminho da elevação do sonho em direção ao lugar inteligível do ideal. Diante do exposto, Nordestina, em sua afinidade com o “mito da caverna”, transfigura o mundo de aparências, das quais os jovens precisam se libertar para contemplar o verdadeiro mundo das realidades, que é o mundo das ideias, de conquistar suas aspirações, ousar, não ter medo do futuro.

Antônio, visionário, liberta-se das correntes e ascende para fora da caverna, graças ao amor que sente por Karina, como Dioniso (PLOTINO, *Enéadas*, IV, 8, 1), que sendo guardião da caverna, é aquele que se liberta. Como Dioniso, Antônio é o iniciado, que se mantém preso à caverna por seus próprios pensamentos no começo e ele mesmo que se liberta.

Adriana Falcão cria o espaço mítico, Nordestina, onde o tempo não é real, não pode ser medido exclusivamente pelo cronômetro e Antônio traz para Karina, uma “Pasárgada”, de Manuel Bandeira, onde tudo é possível e bom, como se evidencia no poema “Vou-me embora pra Pasárgada” : “Lá sou amigo do rei./ Lá tenho a mulher que eu quero/Na cama que escolherei (BANDEIRA, 1999, p. 88). Ou ainda, reproduz em prosa o poema de “Voa”, de Lêda Selma, musicado Ivan Lins <http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/ivan-lins/voa/654733?cmpid=clink-rad-ms> que traduz:

Se teu sonho for maior que ti  
Alonga tuas asas

Esgarça os teus medos  
Amplia o teu mundo  
Dimensiona o infinito  
E parte em busca da estrela...

Voa alto!  
Voa longe!  
Voa livre!  
Voa!

E esparrama pelo caminho  
A solidão que te roubou  
Tantas fantasias  
Tantos carinhos  
E tanta vida!

(SELMA, 2008, p. 80)

O poema de Lêda Selma convoca a todos para o mundo da transcendência das alturas da imaginação, num procedimento “realizante irrealizante”, defendido por Lefebve como “imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a “realizar-se” (LEFEBVE, 1980, p. 12), ou quando traduz também a chamada “metáfora do abismo”, quando o texto poético expressa uma espantosa e imensa diferença entre a dura realidade e sonho, entre a vida e a arte, entre o real e o imaginário, apesar das possíveis analogias. Antônio faz seu voo alto e esparrama pelos caminhos de Nordeste, fantasias, vida e amor e funde o real com o imaginário, cumpre sua promessa feita a Karina e leva, literalmente o mundo para Nordeste. Embora o final seja aberto, ao arriscar a própria vida em nome de seu amor, todos se voltam para sua cidade natal, que passa a ser o centro do mundo.

Assim sendo, *A máquina* possui uma leveza que faz com que leitor tenha a sensação de que está tendo uma fascinante e sedutora conversa com a autora. O texto provoca a contemplação do amor e do mundo ideal; instiga, ainda, o prazer, o êxtase, o estranhamento, o espanto e a sensação de estar aberto para vida, para o amor e, principalmente, para a leitura de um bom livro, no sentido

defendido por Roland Barthes:

O que eu aprecio numa narrativa não é diretamente o seu conteúdo nem a sua estrutura, mas sim as esfoladas que faço no belo invólucro: corro, salto, levanto a cabeça, torno a mergulhar. Nada a ver com o profundo rasgão que o texto de fruição imprime à própria linguagem, e não à simples temporalidade da sua leitura. Daí dois regimes de leitura. Uma vai direta às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem (...); a outra leitura não deixa passar nada; pondera, adere ao texto, lê, se assim podemos dizer, com aplicação de arrebatamento, capta em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota: não é a extensão (lógica), o desfolhamento das verdades, que a cativa, mas antes o desfolhamento da significância (...) (BARTHES, 2009, p. 136).

*A máquina* é um romance instigante por trazer um estranhamento e sugestões a partir da desconstrução e construção de uma possível realidade, conduzindo o leitor para o tempo do não ser e do ser, de caos e ordem e recriação de um universo cativante e ao mesmo tempo estranho próprio da obra de arte que traz em si o enigma da Esfinge, decifra-me ou te devoro. Além do caráter enigmático, o texto artístico é si um paradoxo, uma vez que mesmo fazendo referência a alguma realidade, é antes de tudo criação e não quer expressar necessariamente nenhum mundo preexistente. O romance da Adriana Falcão é, antes de tudo, uma obra de arte e por isso não expressa tipos, conceitos ou simplesmente emoções, significados presentes em sua consciência. E, por ser um leque de possibilidades, de interpretações, parece que está sempre por terminar, por descobrir algo nela ou sobre ela; parece que algo está inconcluso. A obra de arte instiga o receptor; a criação estética estaria em pasmar o momento. Deste modo, *A máquina* realiza uma narrativa fluente, atualizada, com um “sotaque nordestino”. Arremato dizendo que Adriana Falcão escreve um romance em que o combustível da máquina é a demarcação das perspectivas otimistas e do fascinante espaço da literatura juvenil na contemporaneidade.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética* organizada (organizada pelo autor) / Carlos Drummond de Andrade; prefácio, Marco Lucchesi – Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. *Os melhores poemas*. Seleção de Francisco de Assis Barbosa, São Paulo, 1985.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Isabel Gonçalves, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- Bíblia Sagrada. Trad. Centro Bíblico de São Paulo, Ave Maria, 1981.
- EIKHENBAUM, Boris et alii. *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilbermam, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971.
- FALCÃO, Adriana. *A Máquina*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra – 1980.
- MILAN, Bety. *O que é o amor*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- OVÍDIO, *A arte de amar*. Trad. Tassilo Arpheu Spalding, São Paulo, Cultrix, s. d.
- PLATÃO. *Diálogos – A república*. Trad. Cleone Vallandro, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s. d.
- \_\_\_\_\_. *Diálogos – Banquete*. Trad. João Cruz Costa, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s. d.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo; Loyola, 2000.
- SCHOPENHAUER, Artur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Heraldo Barbury. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s. d.
- SELMA, Lêda. *À deriva*. Goiânia, Kelps, 2008.
- <http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/ivan-lins/voa/654733?cmpid=clink-rad-ms>