



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Sofia Madalena Gonçalves Escourido

A PÁGINA COMO POSSIBILIDADE:
PATRÍCIA PORTELA, JOANA BÉRTHOLO
E AFONSO CRUZ

**Tese no âmbito do Programa de Doutoramento em Materialidades da
Literatura, orientada pelo Professor Doutor Manuel José de Freitas Portela
e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas
da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.**

Abril de 2020

Revisão tipográfica final de Catarina Sacramento, a coca-bichinhos mais generosa e uma leitora muito atenta e pertinente. Todas as gralhas que sobreviveram são da responsabilidade da autora deste trabalho de investigação.

A presente tese de doutoramento, por opção, não aplica a grafia do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 e também não uniformiza a grafia das referências posteriores ao Acordo, respeitando as opções dos seus autores.

A frequência no Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura, de que esta tese é um resultado, só foi possível com o apoio do Grupo LeYa, que financiou esta formação suplementar e ao qual se agradece.

I

Resumo

Explorando a significação da narrativa ficcional híbrida e as suas possibilidades na página impressa, este trabalho de investigação tem o seu foco nas obras de Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz. Nas formas narrativas que aqui se analisam – genericamente etiquetadas como híbridas, porque portadoras de elementos multimodais na sua composição –, os exemplos mais significativos serão aquelas páginas que possuem uma dimensão performativa e experimental e uma estética visual. Combinando, transformando e subvertendo as convenções de género literário a cada materialização, promovem ainda uma reflexão sobre a presença do livro e a sua manipulação do ponto de vista da expressividade literária.

Tomando a página como unidade significativa, Patrícia Portela distinguir-se-á pela performatividade dos seus objectos literários. Todas as tensões e gestos que na página têm lugar fazem da sua obra não só laboratório de linguagem e de formas expressivas, mas também espaço de reflexão sobre esse exercício ficcional que é conseguir contar uma história tendo só páginas de papel. Na obra de Joana Bértholo, a plasticidade das páginas, a autoconsciência dos dispositivos narrativos e dos seus lugares e funções no acto de narrar, que exigem do leitor diferentes estados de imersão, convidam a um mergulho conceptual em que cada página pretende ser uma experiência não só de leitura mas sobre a leitura. O encadeamento narrativo harmonioso e equilibrado na obra de Afonso Cruz – ainda que materializado por meio de dispositivos tipográficos ou visuais – suaviza o experimentalismo e acentua a narrativa, como se, mais importante do que as possibilidades da página, fosse deixar as suas páginas deambularem, quais habitantes de uma biblioteca tão diversa.

Se o livro impresso se mostra há séculos disponível para acolher uma multiplicidade de sequências narrativas, a renovada plasticidade do espaço tipográfico da página impressa – preconizado por estes e outros autores contemporâneos, em diversas geografias – decorre também das tecnologias e ferramentas digitais, que alargaram as possibilidades de manipulação tipográfica e de hibridação de texto e imagem, havendo um fluxo da pulsão digital que se inscreve nesse meio analógico que é o livro, que modifica e que expande significativamente os ambientes e dispositivos. Mas, muito mais do que uma superfície de apoio para um uso pragmático e expressivo da linguagem, sugere-se que o recurso à página tipográfica como dispositivo ficcional constitui uma prática literária com efeitos narrativos singulares.

Palavras-Chave

Literatura portuguesa, página impressa, narrativas híbridas, metaficcionalidade

II

Abstract

By exploring the significance of hybrid fictional narratives and its possibilities on the printed page, this research focuses on a body of fictional works by Patrícia Portela, Joana Bértholo and Afonso Cruz. In the narrative forms analyzed within — generically labeled as hybrid, because they explore multimodal elements —, the most significant examples will be those pages that demonstrate a performative and experimental dimension, as well as a visual aesthetic. Combining, transforming and subverting the conventions of literary genre on each materialization, they foster reflections on the presence of the book and its manipulation from the point of view of literary expressiveness.

By looking at the page as a significant unit, Patrícia Portela's work stands out for the performativity of her literary objects. Every tension and gesture that happen on the page make her work not just a laboratory of language and expressive forms, but also a space of reflection on the fictional exercise of telling a story using only paper pages. In Joana Bértholo's oeuvre, the plasticity of language, the self-consciousness of the narrative devices and their places and functions in the narrative act, which demand different stages of immersion from the reader, result in a conceptual deep dive in which every page becomes an experience not just of reading, but about the act of reading. The harmonious and balanced narrative cadence of Afonso Cruz's oeuvre — although often conveyed through visual or typographic devices — softens the experimentalism and heightens the narration, as if to let the pages resonate, like inhabitants of a diverse library, were more important than the possibilities of the page itself.

While the printed book has freely hosted a multiplicity of narrative sequences for centuries, the renewed plasticity of the typographic space in the printed page — explored and practiced by these and other contemporary authors of other geographical areas and literatures — is also a result of digital tools, which have broadened the possibilities for typographic manipulation and text and picture hybridization. There is a digitally enhanced production flow that inscribes itself in the analog medium of the printed book, expanding its narrative devices and environments. However, one can suggest that, much more than a mere surface for a pragmatic and expressive use of language, the uses of the typographic page as a fictional device have significant and unique narrative effects, which is in evident expansion.

Key-Words

Portuguese literature, typographic page, hybrid narratives, metafictionality

III

[SIM, OS] AGRADECIMENTOS [SÃO ISTO TUDO]

Escreve-se uma tese com muitas pessoas dentro, afinal só se sobrevive a uma aventura destas com abraços em forma de gente.

A lista das minhas pessoas só começa porque a Almerinda e o Fernando decidiram ter uma filha e chamar-lhe Sofia, e eu vim antes do David e depois do Tiago e do Gustavo (vigilantes desta irmã a quem ajudam tanto e cuidadores dos nossos pais, que envelhecem com a sua sabedoria feita de ternura e nos deram o melhor exemplo de humanidade). Os meus pais e os meus irmãos nunca foram para a universidade e eu, com a ajuda deles, consegui redigir estas páginas que aqui apresento – que seja uma pequena homenagem a este orgulho que me invade por serem a minha família, páginas de mim.

É a amizade que pega no que sempre fomos para termos coragem no que podemos ser. Essa amizade – essa enorme biblioteca – vem de tão longe, e depois vai crescendo a cada nova aventura. A Ana Filipa (a melhor cuidadora de amigos que conheço, que nunca foi embora mesmo quando eu faltei e estive mais distante), a Lígia (eu achei que íamos ser amigas a vida toda e ela veio a falecer no meu primeiro ano em Coimbra, falta-me todos os dias e não pude partilhar com ela mais do que esta ideia-vontade de estudar um bocadinho mais os livros que tão bem sabia que me abraçavam), o Ricardo e o João (pelas melodias e por me terem sempre apoiado, são o melhor grupo para a vida). Depois fui crescendo e vieram a Raquel Bastardo (que sabe esperar por mim dias ou anos e nunca desiste da nossa história, e pela nossa lógica irregular), a Susana Frazão (se não tivesses ido comigo àquela entrevista, nunca tinha entrado neste doutoramento), a Catarina Sacramento e a Fátima (mãe e filha, mas sobretudo amigas, que brindaram comigo à aventura no início e me inspiraram nos momentos mais hesitantes... a Catarina perguntou semanalmente por mim, a atestar a minha sanidade e sobrevivência, mas não sei se sabe que foi muitas vezes a energia que me faltava para uma página ou um parágrafo).

Ando há uns anos a aprender e há tantos amigos que vão comigo da universidade para a vida: a Felipa e a Sara («casacão» sem as duas isto seria tanto menos, só eu sei a honra que é tê-las; elas encontraram-se por minha culpa, mas eu reencontrei-as nas duas cidades por onde andei para terminar este doutoramento), a Catarina Machado (que conseguiu ler mais livros do que eu nestes quatro anos e se tornou uma leitora voraz, não deixando de me procurar), a Madalena (pelo exemplo), a Patrícia e o Daniel e a pequena Inês e a Mariana (o grupinho das artes da escrita, com quem quero sempre celebrar o privilégio de os ter e às nossas tradições), o João Zamith (por estares em Coimbra no início e por nunca deixares de estar perto), o Tiago Santos (és o aluno mais esforçado que conheço, a juntar a um pai-exemplo e a um colega tão atento, tenho muito orgulho em ti), a Raquel Gonçalves (a minha melodia, a companhia desta aventura, a presença... vais ficar para a vida, para além das materialidades), o Nuno Meireles (vieste quase no último ano, e foste muitas vezes a calma e a voz amiga que me ajudou a pensar tantas coisas que aqui escrevi, obrigada por estares desse lado e me fazeres rir quando o desespero chegava) e a tantos mais, pelo cuidado e presença a cada página.

Foi quando me comecei a cruzar diariamente com pessoas dos livros que percebi que queria fazer disso labor, forma de existir pelos dias. Por isso, a maltinha da LeYa que esteve lá sempre,

a animar-me quando eu ia para o escritório desesperada com a redacção e as materialidades, e a ajudar-me quando eu estava em Coimbra e não no trabalho: a Rosário Pedreira (a chefinha que permitiu que esta aventura se materializasse e me foi dando as condições para eu fazer duas coisas sem as quais já não concebo os dias: trabalhar nos livros e pensar sobre eles), a Maria da Piedade Ferreira (doutora: aprendo tanto consigo e recordo que desde o primeiro momento foi perguntando como me estava a aguentar com esta loucura), a Carlinha (que faz livros para crianças e me tem ensinado a ser adulta, e que vem em forma de amizade, abraços e coisas doces), a Marta e a Ana Lúcia e a atenta Carla Pinheiro (por tantos cafés, tantas manhãs, tanta amizade, tanto sou convosco), a Sandra (que sonhou até com esta tese e é uma das pessoas com quem mais coincido), a Marina e a Eva e a Mafalda e a Margarida e a Carla Matias e a Diana e o João e a Manel (condomínio e arredores: não trocava de vizinhança de vida por nada), o Zeferino Coelho e o Zé Campino e a Catarina Cruzeiro (as pessoas da Caminho que de algum modo descobriram os autores que decidi estudar, que cuidaram deles e os deram a ler e que me ajudaram com materiais no processo), o Tiago Morais Sarmiento e o Pedro Sobral em nome da LeYa (mais do que figuras de chefia, sempre respeitaram as minhas escolhas, o meu trabalho e me apoiaram nos quatro anos de doutoramento, estou muito grata por esta oportunidade e pela vossa ajuda), aos autores com quem trabalho e que têm tido a delicadeza e o interesse de saber como vão estas coisas académicas (obrigada por compreenderem, por incentivarem e por tantas histórias e livros – que são os culpados de tanto em mim).

Estas ideias (as materialidades, e antes disso a edição de texto, e muito antes e sempre a literatura) não teriam começado sem o Rui Zink, professor e amigo, que desde o meu primeiro ano da faculdade me procurou no meio da multidão que o rodeia e tem vindo a vigiar ao longe e a ajudar quando pode, ou quando eu preciso mesmo. O seu inteligente bom humor e a sua presença só são comparáveis à admiração e respeito que lhe tenho.

Um agradecimento ao Professor Abel Barros Baptista, por ter aceitado co-orientar a parte inicial desta tese quando ainda era um projecto. E aos professores-mentores das Materialidades – António Sousa Ribeiro, Osvaldo Manuel Silvestre, Paulo Silva Pereira e Pedro Serra –, por me tentarem ensinar tanto que ainda não consigo abarcar, mas muito aqui fica já inscrito.

As ideias não são tudo, precisamos sempre de quem nos ajude a cuidar, a rever, a repensar, a refazer, a consubstanciar, a justificar, a simplificar. Obrigada, Professor Manuel Portela, pela confiança e por tanto, até pela exigência e pelas provocações constantes que fazem de mim uma pessoa melhor a cada dia. O privilégio de ter aceitado a parceria nesta formalidade académica é imenso, mesmo geograficamente longe, nunca me senti desamparada ou desorientada, e não se recusou a ler nenhuma página. Essa sua dedicação a aprender e a ensinar é inspiradora e espero que se reflita um pouco nestas páginas.

Falta a parte melhor da narrativa: o Miguel. Não estava no princípio da história e, quando apareceu, percebi a falta que fazia e tudo ficou melhor. Às vezes a narrativa pede uma personagem nova, que venha mudar tudo, que renove e embale os dias num sentido mais pleno. E que cuide de quem somos com carinho e humor, ajudando a pensar partes fundamentais do meu argumento e a arquitectar espaços e páginas (e a própria vida, aquela a sério, fora dos livros). As nossas páginas, Miguel, são sempre possibilidade.

Uma página escreve-se, e tu não a podes ler
de tão ávido de sentido que estás.

LUÍS QUINTAIS, *CANTO ONDE* (2006)

Mas para desencadear aquela tristeza, aquela sensação de irreparável, aquelas angústias que preparam o amor, é necessário – e talvez seja isto, mais do que uma pessoa, o próprio objecto que a paixão procura ansiosamente atingir – o risco de uma impossibilidade.

MARCEL PROUST, *EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO* (2003)

6. A ignorância de alguma coisa
que ainda não sabes que não sabes.

7. Uma palavra só, aguardando,
uma palavra que basta dizer ou não dizer,
abrindo caminho entre ser e possibilidade.

8. O que não sou capaz de dizer dizendo-me.

MANUEL ANTÓNIO PINA, *TODAS AS PALAVRAS* (2012)

Eis que as palavras aportam a esta folha imaculada incólume
inteiriça. e o papel as detém encerrando seu ténue corpo no esforço
com que se afaz às fronteiras que desenhou. nenhuma ordem
precede os sucessos que sabes. alguns enredos por completo os
ignoras e sou eu que de enredos me aproprio na suspeita do desejo
que sofres de os ir desfiando. esses monstros de ternura e
de aborrecimento sob o império de mesquinhas intenções de tanto
e tanto ódio decrépito comportam-se perante a ignorância do
futuro que lhes reservas invencíveis pelas máquinas que vamos
construindo. de que lhes serve a voz que temos exasperada?

MÁRIO CLÁUDIO, *AS MÁSCARAS DE SÁBADO* (1982)

ÍNDICE

RESUMO	I
ABSTRACT	II
AGRADECIMENTOS	III

0.

CAPÍTULO EM FORMA DE INTRODUÇÃO

0.1. A narrativa como materialização de linguagem	2
0.2. Género literário e variação criativa: as narrativas híbridas	11
0.3. A página como possibilidade ficcional e como lê-la	26
0.3.1. Tecnologia e inovação: preservação e intensificação do livro	38
0.3.2. O que se inscreve na página e em que circunstâncias	
0.3.2.1. Elementos narrativos	48
0.3.2.1.1. Tipografia	49
0.3.2.1.2. Espaço (em) branco	51
0.3.2.1.3. Dispositivos gráficos	54
0.3.2.2. Circunstâncias de inscrição	62
0.4. Porquê Portela, Bértholo e Cruz	73
0.5. Ler histórias (e páginas): opções e metodologia	77

1.

PATRÍCIA PORTELA LIVRO EM *PERFORMANCE*

1. Patrícia Portela – livro em performance	82
1.1. Experiências	
1.1.1. <i>Odília</i> (2007)	87
1.1.2. <i>Wasteband</i> (2014)	117
1.2. Releituras	
1.2.1. <i>Para Cima e Não Para Norte</i> (2008)	147
1.2.2. <i>O Banquete</i> (2012)	197
1.3. Inscrever o inexistente	
<i>A Coleção Privada de Acácio Nobre</i> (2016)	232
1.3.1. Análise da obra	239

2.

JOANA BÉRTHOLO TEXTO QUE (SE) PENSA

2. Joana Bértholo – texto que (se) pensa	264
2.1. Singularidades expressivas	
2.1.1. <i>Havia – Histórias de coisas que havia e de outras que vai havendo</i> (2012)	268
2.1.2. <i>Inventário do Pó – Estudos para uma máquina de produzir desertos</i> (2015)	296
2.2. Tentar o romance	
2.2.1. <i>Diálogos Para o Fim do Mundo</i> (2010)	324
2.2.2. <i>O Lago Averso – Uma hipótese biográfica</i> (2013)	371
2.2.3. <i>Ecologia</i> (2018)	405

3.

AFONSO CRUZ

COMO UMA BIBLIOTECA

3. Afonso Cruz – como uma biblioteca	452
3.1. Grandes narrativas e (quase) romances	462
3.1.1. A Boneca de Kokoschka (2010)	465
3.2. Livros (para) mais pequenos	484
3.2.1. Ilustrar é escrever	
<i>A Contradição Humana (2010)</i>	485
3.2.2. Pequenas narrativas	
<i>O Pintor Debaixo do Lava-Loiças (2011)</i>	499
3.3. Outras possibilidades	
3.3.1. Desarrumação arrumada: «Enciclopédia da Estória Universal»	524
3.3.1.1. Análise do quinto volume, <i>Mil Anos de Esquecimento</i> (2016)	531
3.3.2. Um passeio na página, entre a biografia e a ficção	
<i>Jalan Jalan – Uma leitura do mundo (2017)</i>	551
3.4. Ficha técnica da biblioteca AfonsoCruziana	563

4. A CONCLUSÃO POSSÍVEL	
OU O FIM DESTA HISTÓRIA	568

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	580
---	-----

O.

CAPÍTULO EM FORMA DE INTRODUÇÃO

«A page is an area on which I may place any signs I consider to communicate most nearly what I have to convey: therefore I employ, within the pocket of my publisher and the patience of my printer, typographical techniques beyond the arbitrary and constricting limits of the conventional novel. To dismiss such techniques as gimmicks, or to refuse to take them seriously, is crassly to miss the point.»

B. S. JOHNSON, *ALBERT ANGELO* (1964: 176)

«[...] les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées: par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases: nœud dans un réseau. [...] Le livre a beau se donner comme un objet qu'on a sous la main; il a beau se recroqueviller en ce petit parallépipède qui l'enferme: son unité est variable et relative. Dès qu'on l'interroge, elle perd son évidence; elle ne s'indique elle-même, elle ne se construit qu'à partir d'un champ complexe de discours.»

MICHEL FOUCAULT, *L'ARCHEOLOGIE DU SAVOIR* (1969: 34)

O.1.

A NARRATIVA COMO MATERIALIZAÇÃO DE LINGUAGEM

O risco do novo em literatura está relacionado não só com as inevitáveis sobrevivências do passado (que se celebra, que se procura intensificar ou a que se reage), mas igualmente com distintivos traços individuais e particularidades que cada autor traz como marca do novo para dentro do ambiente e das práticas literárias. No jogo evolutivo a que também a literatura não se pode esquivar, a evolução da dinâmica histórico-social inscreve ainda nos textos novos temas, lugares e formas de ser literário. No entanto, não interessa o novo em si mesmo como premissa vaga, antes a singularidade que desafie o que já se escreveu e leu até um determinado aqui – no caso deste trabalho de investigação, até Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz, autores portugueses contemporâneos cuja singularidade se pode tentar descrever a partir da página impressa como possibilidade ficcional.

Mas, antes de tudo isso, há que começar pelo princípio, a literatura. A noção de *livro* comporta uma ideia de unidade, aparentemente extensível a todas as especificidades discursivas bem como aos seus diferentes objectos, enquanto *literatura* parece à partida um conceito mais problemático, mas ambas andam próximas e assim se pensam desde a modernidade. Para Michel Foucault, a noção de *literatura* é eminentemente moderna, embora possa ser reportada a textos muito mais antigos, uma vez que «a palavra é de recente data, como recente é também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser “literária”» (Foucault, 2000: 323), informando ainda que o discurso literário possui elementos comuns que permitem reconhecê-lo como tal. «A partir do século XIX», escreve Foucault, «a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem» (*idem*: 409), e desta forma emerge a noção de *literatura* enquanto modalidade do discurso, função discursiva particular, distinta das demais.

O gesto de narrar já não se limita a reproduzir uma determinada percepção do objecto narrado, é literatura ao escapar ao uso convencional e automatizado da linguagem e ao reconhecimento imediato, permitindo assim ao objecto duplicar-se, seja como reflexo ou contraste. Paul Valéry já tinha, aliás, referido que «a literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem» (Valéry, 1937: 144), pelo que uma reflexão sobre a literatura deveria abarcar o uso diferenciado que nela se faz da linguagem comum (de onde emerge), tendo em conta as invenções expressivas e sugestivas de exploração da palavra e as restrições que o escritor estabelece para chegar a criar «uma linguagem dentro da linguagem» (*idem*), isto é, uma forma nova ou renovada de contar algo.

Afirma ainda Foucault que «a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem» (Foucault, 2000: 61). Como lugar ideal para o exercício pleno das potencialidades expressivas da linguagem, a literatura cresce assim «sem começo, sem termo e sem promessa» (*idem*). Afinal, são as subversões à linguagem – nomeadamente a profanação dos dispositivos que a moldam, contaminam e controlam – o que propicia a conquista de novos territórios de papel, como se fosse um «sistema vivo» «agindo no tempo», segundo a formulação de Antonio Candido:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura agindo no tempo. (Candido, 1955: 74)

Recuperando esta ideia de Candido da obra como produto, também Raymond Williams, na elaboração da sua teoria materialista da cultura, assinala que a literatura passa – precisamente com a modernidade, esse rasgo no tempo que levou ao cunho do termo *literatura* – de situação de leitura, algo genericamente capaz de ler e de ser lido, para uma especialização da leitura que acompanha o contexto material do desenvolvimento «da imprensa, da palavra impressa e em especial do livro» (Williams, 1979: 51-52). Uns anos antes,

Jean-Paul Sartre, em *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), tinha também especificado que a recepção de uma obra nunca é apenas algo exterior a ela, mas igualmente dimensão construtiva da mesma. Portanto, todo o texto literário encerra em si, como pressuposto, aquilo a que Iser virá a chamar «leitor implícito»¹ (Iser, (1979) 1996), um efeito do texto e, ainda, a ideia de «consumo» como parte do processo de produção, fazendo esse texto literário por isso parte de uma estrutura, num sistema com dinâmicas particulares de produção, propagação e consumo. O livro é assim um artefacto muito particular, mas não isolado, integrado num sistema. Michel Foucault (2001: 139) defende, a esse propósito, que a literatura tem uma logística que lhe é própria, que não existiria sem os seus aparatos industriais e científicos, urbanos e políticos, escolares e individualizantes; e que estes não são nem atemporais nem desligados da sua condição histórica.

Falar de linguagem conduz necessariamente ao conceito de narrativa, uma das formas expressivas inerentes à própria linguagem. As narrativas sempre foram um dos muitos sistemas de compreensão da realidade e de partilha de conhecimento, cujas funções sociais permaneceram praticamente inalteráveis durante séculos. A narrativa é ainda hoje entendida como uma estrutura assente nos princípios aristotélicos que preservam os seus elementos fundamentais: os acontecimentos, sem os quais não é possível contar-se uma história, as personagens que vivem esses acontecimentos, em tempos e espaços determinados, sendo ainda necessária a presença de um narrador mais ou menos explícito que transmita a história, fazendo a mediação entre esta e o ouvinte, leitor ou espectador.

O que se vai alterando consideravelmente, ao longo dos séculos, é a forma como as narrativas são transmitidas e difundidas, isto é, o seu meio, a sua materialização. Havendo no livro impresso, um dos meios mais constantes, uma arquitectura específica que já perdura há alguns séculos, podem, ainda assim, introduzir-se variações narrativas na página que permitam um envolvimento mais activo do leitor, nomeadamente ao combinar-se modos distintos de

¹ Vincent Jouve aproximará, mais tarde, a teoria de «leitor implícito» de Wolfgang Iser (1979) da de «leitor-modelo» de Umberto Eco (também do ano de 1979), uma vez que ambos consideram a presença do leitor no acto da criação do texto e, como tal, fazendo parte da estrutura textual. Jouve alerta, contudo, para uma particularidade: «o texto permite, com certeza, várias leituras, mas não autoriza qualquer leitura» (Jouve, 2002: 25).

comunicação (visual e escrita) num mesmo lugar, activados pela leitura, bem como ao incorporarem-se elementos resultantes das ferramentas digitais e de outros *media*.

A explosão avassaladora dos meios de comunicação e a globalização do sistema económico trouxeram consequências que fizeram repensar a função da linguagem e a natureza da literatura, e a posição e sobrevivência do objecto livro impresso. As teorias assentes no paradigma da modernidade já não parecem servir como instrumentos de percepção de certas literariedades a partir do ano 2000, decorrentes principalmente do esbatimento de fronteiras entre arte e produtos da indústria cultural. Então o que resta? O mesmo: linguagem, narrativa, histórias. E, de certo modo, sempre a literatura – materializada nesse formato otimizado que é o livro, tantas vezes (e cada vez mais) por opção estética e não por necessidade técnica.

Os enunciados discursivos conservam-se precisamente devido aos suportes e técnicas materiais disponíveis, dos quais o livro impresso é um exemplo. Essa unidade de sentido «livro impresso», como objecto que impõe a sua forma, estrutura e espaço na linguagem narrativa, carrega consigo uma dupla função: tanto limita como liberta o acesso à narrativa e à participação dos leitores, uma vez que objectifica a percepção dos seus produtores (autores, editores, outros) em relação às competências dos leitores; produtores esses que procuram impor ou prever maneiras de a história ser lida e apreendida, de modo a controlar a interpretação (pelo menos em parte, como se relembra em Cavallo e Chartier, 1998).

Se a literatura se constituiu durante largos anos como um território onde o simbólico e o imaterial da narrativa pareciam dominar, os estudos mais recentes no âmbito das materialidades da literatura vieram precisamente demonstrar que a criação de sentido de um texto é muitas vezes construída e determinada também pelo meio ou suporte utilizado, o que significa que o foco de reflexão é hoje colocado nos mecanismos materiais que permitem a emergência de sentidos de um texto. Tudo leva a crer que as narrativas recebem influência de elementos que as antecedem, que as acompanham e as dispersam em diversos suportes, espaços e temporalidades, revestindo-se por isso de novos significados ao mudarem de suporte. Na verdade, os meios e a sua configuração material têm bastante influência e, a cada alteração no modo de

contar histórias, nomeadamente pela alteração do suporte, corresponde algo diferenciado.

No campo de reflexão da apreensão e construção de sentido por intermédio da materialidade, é importante referir também o conceito de presença de Gumbrecht, aqui invocado por comportar aquilo que é palpável e produz impacto corporal, o que por sua vez provocará também efeitos de sentido. As mensagens, os textos, as ideias... sofrem interferências e influência dos meios, uma vez que não circulam por eles de forma neutra, e isso pressupõe que «any form of human communication, through its material elements, will “touch” the bodies of the persons who are communicating in specific and varying ways» (Gumbrecht: 2004, 17).

A «produção de presença» (*idem*: 156) de que fala Hans Ulrich Gumbrecht no seu modelo de cultura – que defende que, mesmo antes da constituição de qualquer sentido, o objecto ou meio afectará já e sempre um corpo devido ao seu efeito de tangibilidade – faz com que a ideia de corpo (e todas as relações que este estabelece com os objectos) passe a figurar como elemento fundamental ao acto de comunicar e à experiência estética. O corpo constitui assim um centro de reflexão por estar permanentemente sujeito a variáveis materiais e estímulos directamente relacionados com os sentidos, pelo que considerar a cultura a partir desse corpo, da presença e da existência material dos objectos, se revela um importante caminho para pensar a relação entre as narrativas e a sua materialização em suporte de leitura.

O princípio da narrativa pressupõe que, para uma história passar da mente do autor para as mãos do leitor, terá de ser materializada em obra literária, isto é, adquirir por exemplo a forma material de livro impresso. Mas esses elementos materiais fazem ou não parte da narrativa? Gérard Genette designa o texto criado pelo autor de «primary text» ao qual o editor, que o organiza e disponibiliza para os leitores, acrescenta o paratexto: um conjunto de elementos que rodeiam esse «primary text» e medeiam a sua deslocação do autor para o leitor e recepção. Afinal, os elementos paratextuais

surround and extend [the primary text] precisely in order to *present* it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to *make present*, to ensure the text's presence in the world, its 'reception' and consumption in the form [...] of a book [...] the

paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers.
(Genette, 1997: 1, itálicos do autor)

Assim, se para Genette o paratexto é o conjunto de elementos suplementares ao «primary text» que o enquadram, arrumam e apresentam num formato que pode ser lido, isso significará que o paratexto poderá ser alterado sem que com isso se altere o «primary text». Contudo, sempre que certos elementos textuais ou gráficos são usados de um modo mais que paratextual, sendo tecidos na narrativa mediante a orientação do autor, constituindo-se parte integrante dela e não se limitando a acompanhar o «primary text», antes tendo como objectivo provocar efeitos literários, será necessário repensar a sua função, uma vez que, se forem removidos de uma edição para a seguinte, isso alterará substancialmente a significação de uma narrativa. Nesses casos não se trata de elementos convencionais, mas de algo que merecerá atenção diferenciada, pelo que nesta tese procurar-se-á precisamente explorar os modos como alguns romancistas usam esses elementos materiais – com especial foco na página impressa – como dispositivos literários com efeitos expressivos específicos, isto é, como elementos também narrativos.

Esse diálogo entre a expressividade e a matéria constitui-se de uma busca da relação entre o material e o tipo de expressividade que este pode oferecer, isto é, a sua materialidade literária, que sustenta e valida a significação. A ampliação das possibilidades mátericas dos livros impressos mediante a exploração e manipulação daquilo que no objecto era até visto como não narrativo torna a página tipográfica mais que instrumento de contar histórias, ela passa a ser também da história, deslocando-se assim de um plano funcional para o plano simbólico. E a sua força expressiva emerge precisamente a partir da activação de estratégias de significação que colocam a materialidade verbal e narrativa, por um lado, e a materialidade visual e bibliográfica, por outro, num circuito semiótico de mútua implicação.

Mas como determinar a marca autoral perante tanta diversidade? Como distinguir o acessório, as escolhas editoriais ou os gestos de *design* do que foi intenção e propósito de um autor com fim expressivo singular? Como diferenciar num livro impresso o «primary text» de tudo o que foi posterior e acessoriamente acrescentado? Como separar matéria empírica e contingente de

materialidade expressiva? Uma das possibilidades é precisamente olhar para a página enquanto componente da materialidade literária, e perceber através da leitura de todos os elementos no espaço de papel aquilo que pertence necessariamente à narrativa e se distingue de tudo quanto poderia ser dela apartado sem que se perdesse algo da história narrada.

Os livros impressos no presente – sobretudo os do recorte seleccionado para investigação nesta tese – trazem consigo, não apenas a linguagem verbal escrita, mas também um amplo contingente de recursos visuais na página que vão além da tipografia. Partindo desse pressuposto, muitos desses elementos gráficos incorporam a composição textual com uma intencionalidade, gerando efeitos de sentido. A materialização desse contingente de elementos na página de papel revela as particularidades dos propósitos literários de um autor – o seu estilo, na acepção de Paul Dawson. Este teórico, num artigo datado de 2013, denota que a questão do estilo autoral individual coloca um desafio metodológico produtivo para as teorias da narrativa, evocando que a investigação das acepções várias de que o termo já foi alvo não apaga a noção de que o estilo é, sempre, uma marca da identidade autoral. Além disso, mostra como a teoria da narrativa implementou ao longo do tempo diferentes concepções de estilo – como retórica ou técnica, como recurso expressivo e como material ou meio – de modo a reconceptualizar o conceito de voz narrativa, uma diferença estilística complexa mas *palpável*, crucial para se contar uma história:

Thus narratives feature complex interactions among all these formal aspects (drawing style, mise en scène, framing, typography, page layout) that together constitute an overall style. And style is crucial since it is the reader's only gateway, in a first phase, to the *sjuzhet*/plot (actual emplotment of events), and in a subsequent phase, to the *fabula* or story (hypothetical chronological sequence of events as constructed by the reader) (Dawson, 2013: 484).

A abordagem de Dawson conceptualiza deste modo o estilo como vestígio/traço material do acto de composição que revela a sua contingência textual, uma vez que a escrita é eminentemente material e a narrativa exercício dessa materialidade, o que faz com que a superfície das narrativas possua nuances verbais, *design* gráfico e outros movimentos que não podem dela ser apartados – o seu estilo. O desafio de Paul Dawson (a que se procura responder

no decorrer destas páginas) é de que se conceptualize a materialidade gráfica e bibliográfica como uma possibilidade estilística na prosa de ficção, o vestígio material do acto de escrever através do qual a intencionalidade autoral pode ser projectada. Verificar se tal acepção de estilo está presente na obra dos autores que são aqui objecto de análise, isto é, se estes têm uma forma particular e distintiva de criação que se sirva intencionalmente da página enquanto dispositivo material, é também uma das propostas do presente trabalho.

Ainda no que se refere ao estilo autoral manifesto numa narrativa, e de acordo com a «theory of the visual dimensions of textuality» (que contou com uma contribuição significativa de Johanna Drucker), há quatro movimentos criativos dominantes, ou dimensões da textualidade: intersecção, contaminação, ressignificação e ampliação. Em cada autor, é então possível ler os elementos de continuidade, cisão e integração, e aqueles que são exclusivos, a partir do valor parcial das escolhas feitas – o que acaba também por ajudar a definir o estilo autoral. A narratologia oferece, aliás, uma espécie de caixa de ferramentas – não perene, mas em diálogo com o tempo e os textos – para a análise narrativa cujo foco teórico pode assentar na sua estrutura interna, na elaboração de uma gramática narrativa ou naquilo que, na sua constituição, é exclusivo do modo narrativo ou até de determinado autor.

A utilidade metodológica da metáfora da caixa de ferramentas é clara, sobretudo porque a mesma pode sempre ser expandida e melhorada, como defende Dawson (2017: 229-230): ora adaptando as ferramentas existentes a novos textos; ora encontrando, produzindo ou conceptualizando novas ferramentas; ora tornando a narratologia mais relevante e útil ao pensamento crítico porque mais ajustada aos textos e a todas as suas contingências – como o fazem, por exemplo, Marie-Laure Ryan (Ryan 2004, 2010, 2014) em relação à narrativa transmédia, Markku Eskelinen (2012) no que toca à narrativa digital ou Brian Richardson (2006, 2015) relativamente a narrativas experimentais.

De que modos ler então esses textos? Paul Dawson aborda ainda a questão da «close reading», que incorpora tanto a «attention to the words on the page, a kind of material attention to form as encoded in the discourse» como, a um nível mais profundo, a «revelation of hidden meanings, whether of the text itself or of its political unconscious» (Dawson, 2017: 232), especificando que a «surface reading» – nos termos em que a definem Stephen Best e Sharon

Marcus: «surface as the location of patterns that exist within and across the texts» (Best e Marcus, 2009: 21) – não seria um movimento oposto mas complementar à «close reading», por permitir identificar padrões tanto no interior como na superfície dos textos. Dawson refere também uma terceira forma de ler, que poderia (enganadoramente) parecer oposta a estas: a «distant reading», teorizada por Franco Moretti, um modo de abordar o literário que permite «to focus in units far larger or smaller than the text» (Moretti, 2013: 69), unidades essas que podem ser uma página, um livro ou mesmo uma colecção ou o conjunto da obra de um autor, ou o conjunto da produção de inúmeros autores num período histórico mais ou menos longo.

Optar por ler mais afastado ou mais próximo vai depender não só de quem lê e do que procura numa história, mas sobretudo do que há na superfície para ser lido. O compromisso não será tanto para com a forma de ler, mas para com os modos de apreciar o texto, de construir sobre ele significação. A abordagem dependerá do foco e da conceptualização, o que resultará em diferentes interpretações, que residirão ora no conteúdo representado, ora nos modos de representação.

As narrativas – aquilo que se consegue apreender por meio de determinada estrutura material – estão idealmente vinculadas a plataformas que melhor potenciam as suas características expressivas, pois estas, em cada materialização, transformam-se e introduzem renovadas práticas expressivas, sendo por isso necessário repensar a cada ocorrência diferenciada as condições, lugares, suportes e modalidades de produção de sentido. O contacto com a literatura do presente faz tender mais a análise para meios híbridos de materialização literária, pois os novos meios de comunicação, ao incorporarem diversas linguagens numa única plataforma, potenciam materialidades cumulativas distintas. E essas práticas culturais do presente, inscritas e materializadas em corpos textualizados – segundo a recuperação dada ao conceito por Gumbrecht –, introduzem novos sentidos e usos dos meios, nomeadamente nas dinâmicas criativas do universo literário.

0.2.

GÊNERO LITERÁRIO E VARIAÇÃO CRIATIVA: AS NARRATIVAS HÍBRIDAS

Contam-se histórias há séculos, ainda muito antes de se ter desenvolvido estruturas para as inscrever de uma forma mais permanente que a voz de quem contava. A narrativa precedeu a escrita, e procurou sempre ser apelativa e criar apego em quem escutava, por isso, o conteúdo e a forma de inscrição nem sempre foram ou são uniformes. Sendo as histórias cruciais para o desenvolvimento humano, evoluiu-se com elas, mas elas também foram paralelamente evoluindo – e assim se chegou àquele que se considera um dos gêneros literários maiores, o modo narrativo por excelência, o romance, forma que já perdura na verdade há centenas de anos.

Reconhece-se que «gênero literário» é uma concepção evasiva que gera muitos debates teóricos. Às vezes esse debate centra-se nos seus contornos, outras nas suas coordenadas ou gênese. Mas a preocupação é sempre a mesma: como conceptualizar o conhecimento dos livros que se vão lendo, como recombina-lo com todo o conhecimento literário que já se possui e se a experiência que o leitor tem afectará ou transformará aquilo que este sabia antes. E, em última instância, se isso irá ou não modificar as suas leituras subsequentes – e, em caso afirmativo, então quais os processos cognitivos envolvidos.

Seguindo a linha de raciocínio traçada acima, este trabalho de investigação, mais do que classificar as narrativas com que opera em romance, novela ou conto, procurará analisar e reflectir sobre algumas formas narrativas ficcionais em prosa sem as compartimentar ou subdividir formalmente apenas de acordo com a sua dimensão e complexidade, pois tal não se revelaria neste caso produtivo. Assim, debruçar-se-á sobre o modo narrativo em toda a sua amplitude de possibilidades ficcionais – não deixando de assinalar, pontualmente e sempre que se justifique, inter-relações ou diferenças entre um ou outro subgénero, embora aí não resida o seu foco. Contudo, dada a centralidade do género romance nas práticas literárias contemporâneas, muitos dos estudos

e pensadores aqui citados partiram do romance, ou serviram-se dele como lugar de pensamento.

Sendo o romance o género literário mais difundido, mais comum e até mais analisado pela crítica, Walter Siti, no seu ensaio «O romance sob acusação», faz uma análise introdutória de como o género era mal visto nos primeiros anos após o seu surgimento e popularização, pois fazia parte de um tipo de literatura menor, sendo constantemente censurado ou rebaixado a arte vulgar; além de se considerar ainda ser um género possuidor de uma força capaz de corromper o carácter moral dos jovens, que a partir da leitura dos romances se tornavam idealistas, ansiosos por ser heróis transformadores da sociedade. Apesar dessas limitações, aponta, «[e]ntre todos os géneros literários, o romance é o único que tem necessidade de regenerar-se a si mesmo» (Siti, 2009: 168), pois «sempre foi o lugar da digressão, do labirinto, do andar sem rumo» (*idem*: 175) e da possibilidade, acrescente-se. A dinâmica da forma romance emerge, assim, com um potencial de invenção e reinvenção teoricamente ilimitado, chegando até por vezes a desapegar-se mais das convenções, convidando à aproximação a outras artes e campos da experiência humana.

No entanto, praticamente no final do seu ensaio e depois de percorrer toda a genealogia do romance no tempo e na sociedade, Walter Siti assinala uma nova e curiosa mutação do género na contemporaneidade – torna-se produto e chega a ser pontualmente utilizado como produto de poder, associando, uma vez mais, a literatura a uma noção materialista e, agora, também política, dada a sua capacidade de incorporar elementos do mundo e da sociedade, o que quase faz o romance perder a sua «inocência» lúdica:

Em sua vocação de aderir à insensatez do mundo, para resgatá-lo nos mínimos detalhes, o romance talvez esteja colhendo uma mutação política. Empenhado em combater o próprio carácter inofensivo que lhe é inerente, busca aliados entre os produtos que o Poder usa para transformar a informação em sedução, e, portanto, em consumo. (*idem*: 195)

A linguagem literária como instrumento de poder e veículo privilegiado de ideias não é uma coisa nova. Contudo, não negando a importância de certos romances para a evolução social, será também possível encarar o género como espaço de experimentação total, seja a que nível for. Trata-se, então, de um

género literário inquieto, que continua inacabado, com uma estrutura não consolidada ou fixa, tornando – por isso e felizmente – impossível prever todas as suas possibilidades (plásticas, sociais, outras). Essa é também a razão pela qual o romancista se coloca permanentemente diante de novos desafios formais, num campo de tensões e negociações no qual se inscrevem histórias, por meio de um género narrativo que permite a formalização e materialização de impasses, conflitos e contradições. Afinal, é através da sua «capacidade de mudar sem se transformar noutra coisa» (McKeon, 2000: 14) que o romance desafia e desestabiliza convenções, alia continuidades e descontinuidades, se reinventa e permite ao romancista liberdade de imaginação, de recriação das formas e sugestão de novos caminhos. Esse modo de ser do género consubstancia-se na imensidão de temas, técnicas e soluções mobilizadas a cada obra.

Há geralmente um esforço dos autores em criarem verosimilhança, ao tentarem que nenhuma personagem, evento ou dispositivo literário distraia os leitores do seu estado de imersão, de forma a facilitar o contrato de leitura. A ideia de um contrato implícito entre autor e leitor e consequente «suspensão voluntária da descrença»² do leitor é fundamental para a percepção narrativa, pelo que as convenções de género resultam em expectativas do leitor que guiam a sua interpretação. Se se quebrarem essas convenções, os leitores sentir-se-ão confusos ou mesmo defraudados, interrompendo esse contrato – e, talvez, estabelecendo posteriormente um novo tipo de vínculo. Nalgumas narrativas, a integração de certos dispositivos redefine até o contrato entre autor e leitor, o qual terá de reaprender a ler esses dispositivos que já não são neutros para a história narrada, pois afectam a experiência de leitura, sendo hoje inclusive reconhecidos pelos estudos literários como valiosos acréscimos à arte narrativa.

O romance é convencionalmente definido pela sua contenção tipográfica, «essential in creating an “invisible” reading experience» (Sadokierski, 2013). Por isso, o arranjo da página neste género narrativo deverá idealmente esforçar-se por apoiar a verosimilhança referencial da linguagem, evitando criar dificuldades à leitura – as convenções clássicas ditam, aliás, que as páginas de

² A conhecida expressão de Samuel T. Coleridge, datada de 1802.

um romance impresso devem procurar funcionar como recipientes transparentes, com o objectivo de transmitir conteúdo ao leitor de forma simples e elegante; conteúdo esse arrumado de um modo tão neutro que o leitor tende a não reparar em mais nada na página, criando uma espécie de invisibilidade da forma. Subtis excepções a essa «invisibilidade» – como os títulos dos capítulos destacados, a divisão em partes separadas por espaços brancos ou mudanças de página, entre outras – permitem ao leitor aperceber-se de pequenas variações no fluxo da narrativa; trata-se, ainda assim, de convenções gráficas suficientemente discretas para possibilitarem uma mudança sem causar uma acentuada disrupção na leitura, podendo inclusive ser modificadas de edição para edição sem que isso resulte numa alteração à narrativa.

Se um autor quebra de algum modo as convenções gráficas estabelecidas para o romance há vários séculos, assume-se que o faz porque tem um propósito específico: abalar as expectativas do leitor, chamando-lhe a atenção para os dispositivos gráficos e suas significações particulares em cada texto gerado. Deve assumir-se esse gesto criativo de transformação do código bibliográfico como algo significativo não só para o género em questão como para a própria experiência de leitura – sendo isso, precisamente, o que sucede com as narrativas analisadas nesta investigação, em que o leitor deverá perguntar-se por que motivo foi atraído para a superfície material do livro e não somente para o texto nela contido.

Torna-se, por isso, importante compreender essas manifestações dentro do género narrativo, nomeadamente a nível gráfico, e quais as suas implicações para a história que se procura contar. A inovação criativa pode e deve constituir um objecto de análise, dada a renovação que promove no âmbito dos estudos de literatura e dado o número substancial de novas formas com que o leitor cada vez mais se confronta. A prática informa a teoria, esse é o movimento natural da vida dos livros. E é observando as práticas e suas variações que se vê emergir formas de narrar sobre a superfície da página que é essencial conceptualizar e analisar. Mas a novidade não se prende com descobertas e descontinuidades abruptas, o que é interessante é observar a sua funcionalização, isto é, o modo como são mobilizados na página certos modos enunciativos da semântica narrativa, e também o seu uso repetido, o que pressupõe uma progressiva convencionalização à medida que são explorados uma e outra vez.

Perante a predominância histórica dada ao conceito de género nos estudos literários, Alison Gibbons (2016) apresenta uma proposta bastante interessante se o foco forem os textos que este trabalho de investigação procura analisar, pois defende que a melhor forma de ler narrativas que rompem as convenções é recorrendo ao conceito de «multimodal genre». Para esta autora, os modelos analíticos do género devem ser ampliados a fim de compreenderem também as estratégias tipográficas, os dispositivos gráficos e as propriedades que tornam os romances contemporâneos artefactos multimodais. A justificação de Gibbons para a escolha é reforçada pela constatação de que esses textos «come from the same cultural and historical position, that they are all post-millennium Western texts, certain “norms” can be assured» (Gibbons, 2016: 4), e são essas normas que garantem um contexto uniforme de produção, leitura e análise.

Alison Gibbons parte dos modelos mais utilizados em estudos literários, sobretudo o de J. A. Bateman (2008), que definiu um modelo que já considera uma relação entre o «typographic style» e o «linguistic style» para a construção de significados e operacionalização da leitura e análise de textos, mas propõe um modelo melhorado, ampliando o de Bateman para novas valências. Para formular a sua teoria de análise, ela adoptará ainda duas concepções cognitivas de género propostas por Berkenkotter e Huckin (1993: 477): o género como «prototype» e como «schema».

Os «prototypes» são categorias conceptuais que assumem uma estrutura radial que classifica as instâncias de uma categoria de acordo com dada instância ser um bom exemplo dessa categoria ou estar mais afastada e marginal, sendo possível usar esta ferramenta para determinar, por exemplo, que romances são representações mais fortes ou mais fracas da sua categoria, de acordo com a sua «prototypicality». A abordagem usando «schemas», por sua vez, baseia-se na classificação dos textos de acordo com as estruturas cognitivas dinâmicas que representam, podendo estas ser geradas por cinco processos de reestruturação do conhecimento: «schema preservation», «schema reinforcement», «schema accretion», «schema disruption» e «schema refreshment», já que o que está em causa, na operacionalização dos «schemas», é verificar se os escritores usam estruturas narrativas que fazem parte de um esquema de género já conhecido em que sobressai a preservação, o reforço ou o

acrécimo; ou se, por outro lado, são usados esquemas narrativos de ruptura ou de actualização e renovação do género.

Com todos estes contributos teóricos, Alison Gibbons cria o «multimodal cognitive poetic model of genre» (Gibbons, 2016: 21). Ao considerar na sua investigação sobretudo textos com uma forte componente de elementos visuais a acompanharem a narrativa verbal, que constituem «the experimental genre of multimodal printed literature» (Gibbons, 2012: 1), a intenção de Gibbons é que os seus estudos de caso sejam originais e proponham leituras desafiantes, estabelecendo assim uma eloquente forma de crítica e análise das narrativas que jogam com «the very form of the novel itself, in both a visual and narratological sense» (*idem*).

A multimodalidade na ficção não é uma noção exclusiva de Alison Gibbons, mas uma abordagem expressiva que permite à comunicação e à representação serem mais do que linguagem, pois a «multimodality describes communicational practices in terms of the textual, aural, linguistic, spatial, and visual resources to compose messages» (Galfione, 2018: 1), sendo uma das suas características preponderantes a análise do sentido produzido pela agregação de todos os elementos desta natureza presentes em determinado livro. Os autores recorrem à narração multimodal de forma a tornarem as histórias mais envolventes e compreensíveis, e os leitores tiram vantagem deste método criativo quando percebem as suas implicações diferenciadas na leitura. Por esse motivo, Gibbons refere também a autoconsciência que existe nestas narrativas da sua natureza multimodal, a qual o acto de ler valida, pois as «multimodal novels in their employment of multiple sensory stimuli are self-conscious of their material form, playing upon the integrative nature of cognition and embodied nature of reading» (Gibbons, 2015: 100-101). Acrescentando ainda que, nas narrativas ficcionais multimodais, «different modes of expression are located on the page not in an autonomous fashion, but in such a way that they constantly interact in the production of textual meaning» (*idem*: 102), isto é, todos os elementos existentes na página contribuem para o significado narrativo.

Glyn White é também referência incontornável quando se trata de questões que se prendem com a aparência visual da prosa de ficção, sobretudo em situações em que esta é manipulada pelos autores, naquilo que poderia ser

sintetizado por consciência crítica da superfície gráfica – «critical awareness of the graphic surface», no original (White, 2005: 1). Glyn White não se preocupa em definir um novo gênero ou subgênero narrativo, nem sequer uma nova teoria, o seu interesse é outro, pois apercebe-se de que não se trata de algo substancialmente novo dentro das categorias e formas narrativas mas de um modo diferente de narrar. Assim, o principal contributo de White terá sido talvez a construção de um vocabulário de auxílio ao estudo literário dos fenômenos textuais gráficos, isto é, novos modos de ler a página.

Ao propor que se analisem os dispositivos gráficos e tipográficos das narrativas num contexto bastante delimitado – a interpretação da prosa de ficção, em especial a impressa –, White não pretende regulamentar nem estabilizar significados, mas antes destacar a potencialidade significativa da superfície gráfica através da análise de casos particulares que constituam exemplos de ficção narrativa em que se faça um uso distinto e intencional da superfície gráfica. Afinal, ao aumentar «the difficulty of perception, and enforcing the expenditure of extra time in order to understand a passage» (*idem*: 9), os textos podem gerar inúmeros e diferenciados efeitos; e, em vez de o leitor simplesmente se expor a um processo de leitura convencional do gênero, pode ainda ampliá-lo, isto é, «supplement, broaden and multiply it in linguistic meaning» (*idem*: 11).

White demonstra desse modo que o uso de dispositivos gráficos permite outros alcances e efeitos literários, até novas interpretações de determinado romance. E propõe que se analise sobretudo narrativas *problemáticas*, assim consideradas por nelas se operar com a superfície gráfica de formas novas e inusuais. Glyn White chega a ser bastante abrangente e sistemático perante estes «texts which present a distinctive graphic surface» (*idem*: 207), argumentando que, se é verdade que tais enunciados narrativos têm muitas lacunas quando sujeitos à análise crítica, ao mesmo tempo constituem também novas oportunidades de exercício da criatividade e da crítica, defendendo por isso que a investigação deverá adoptar uma postura tão flexível e disponível quanto a dos escritores e leitores.

Enquanto Alison Gibbons identificou como dispositivos mínimos identitários e de sentido dos «multimodal novels» as «multimodal metaphors» que são geradas de um modo duplo e necessário: «through both the interaction of

verbal and visual modes» e «through a reader-user's performative engagement with the text» (Gibbons, 2013: 180); Glyn White também sugeriu, a este propósito, que uma abordagem crítica a esses textos dependeria da concepção de um leitor com características particulares: «an active, determined and adaptable actual reader» e especificou que este leitor «is implied and encoded in the text but, at the same time, actual and external to it» (White, 2005: 38). Considere-se ainda, nesta linha de raciocínio, a necessária atitude de estranhamento do leitor perante os textos artísticos, sublinhada por William R. Paulson, que o faz relacionar-se com formas novas: «the artistic text arises when its reader encounters elements for which the ordinary codes of language processed by him are not adequate, elements which are foreign to his reading process» (Paulson, 1988: 89), atitude essa que é responsável por legitimar ou não esses elementos como parte integrante da narrativa, isto é, como elementos legíveis e significantes, pois «what really constitutes the artistic text is the reader's decision to consider the elements hitherto unencountered as part of a new level of signifying structure» (*idem*: 90). Esta noção dual de leitor implicado fisicamente com o livro-artefacto e internamente com o texto e os seus mecanismos – que ele valida por intermédio do acto de ler – é crucial para a leitura e análise destas narrativas.

Mas como conceptualizar então tudo isto, esta multiplicidade na página? Alison Gibbons propõe uma abordagem cognitiva e estilística para a análise de géneros literários multimodais, sugerindo que se deve ler estas narrativas como se fossem artefactos literários: «as fiction and as commodity» (Gibbons, 2016: 15), pois não se trata apenas de uma noção de objecto com valor literário, mas traz também acoplada uma noção de matéria, de mercadoria (a mesma que acompanha os livros desde a modernidade), de materialidade – com expressividade latente. É desta forma que reconhece que muitos escritores reagiram à objectificação redutora dos livros como produto mais ou menos plano e convencional, um artefacto entre os demais, adoptando estratégias literárias que não apagam essa artefactualização do livro, antes sinalizam e sublinham nele a sua condição literária especial. Ao servir-se da estratégia de explorar o potencial da página impressa, chamando a atenção para o formato livro, o escritor reafirma a sua obra como literatura e como mecanismo, e o

mercado editorial reage em conformidade. Nesse sentido, esta *fetichização*³ da inscrição e da materialidade da página pode ser igualmente interpretada como estratégia de mercantilização, de criação de valor singular.

É necessário reflectir, ainda que brevemente, sobre questões de mercado quando o que está em causa são tendências literárias – afinal, estas aferem-se no contacto dos leitores com os livros, no seu interesse por certo tipo de narrativas. Embora menos apelativo para quem se preocupa mais com ler e pensar o livro do que com o seu impacto económico, é verdade que os dados sobre a venda efectiva de exemplares são a ferramenta mais rigorosa disponível para aferir o impacto (do consumo) deste tipo de narrativas – ou pelo menos a sua aquisição e o interesse gerado nos leitores. Claro que existem ainda outros canais, como a crítica literária ou até as requisições em bibliotecas – mas é inegável que a economia disponibiliza dados mais regulares, de modo a inferir pensamento sobre o livro e, em particular, sobre a página como possibilidade neste mercado livreiro generalista que tudo parece rodear. Não se limitando às instâncias de legitimação literária, a investigação científica deve procurar ser tanto rigorosa como abrangente, e não se negar – por preconceito ou princípio – a tentar analisar nenhuma das suas variáveis.

A convenção de compra e venda associada aos livros, ou a qualquer transacção comercial relacionada com leis de mercado, implica escolher entre uma estratégia de mercado generalista ou especialista. No primeiro caso, trata-se de optar por ter uma potencial audiência a grande escala em condições de esforço normal. Já escolher uma estratégia de nicho de mercado tem implícita uma audiência menor, mas reduz o risco de ataques concorrenciais e questões negociais com fornecedores – o que, numa investigação que se quer abrangente, também não seria o caso de estudo ideal, ainda que as variáveis pudessem ser mais controladas e constantes, mas investigar é desafiar-se.

No mercado livreiro generalista, manifestam-se forças económicas que acabam muitas vezes por definir o futuro de um livro, de um autor ou até de uma forma particular de narrar, pois não se pode ignorar o valor económico associado a este produto – afinal figura entre os líderes das indústrias culturais

³ A expressão é inspirada num ensaio de Jessica Pressman em que se analisa o regresso fetichista ao livro no mundo digital: «the fetishized focus on textuality and the book-bound reading object – a new thing» (Pressman, 2009).

a nível mundial em termos de valor de negócio, ocupando o terceiro lugar⁴ – e essa preponderância acaba por regular e influenciar a edição de livros, nomeadamente definindo tendências de mercado e regras generalizadoras que procuram aumentar cada vez mais o número de exemplares vendidos e/ou o volume de negócio. Se a viabilidade da edição tem tendência para restringir drasticamente a imprescindível diversidade cultural, talvez as narrativas híbridas sejam dos objectos que procuram contrariar essa tendência ou mesmo jogar com ela, ao oferecer novas possibilidades dentro do mercado do livro, ombreando com outras existências bibliográficas menos focadas nesse esforço de construção da página tipográfica como dispositivo narrativo.

E embora seja talvez impossível provar uma relação directa entre a disponibilização de narrativas híbridas num mercado livreiro generalista, o seu volume de vendas face a livros com arranjos gráficos e tipográficos menos distintivos e o efectivo impacto na leitura dessa disponibilização alargada e seguindo regras de mercado, é ainda assim possível especular sobre tal desafio. Ou, pelo menos, usar esse mercado generalista como baliza conceptual numa investigação em que se quer sobretudo assinalar as diferenças e possibilidades que decorrem de uma forma híbrida de narrar sobre a página, em iguais circunstâncias de produção e consumo que as formas mais convencionais de abordar a página e o livro – essa igualdade é precisamente assegurada por essa não especialização do mercado livreiro e é nela que as diferenças conceptuais podem emergir de uma forma mais viável e rigorosa, como um destaque, uma descoberta, que vale a pena ressaltar perante circunstâncias relativamente uniformes de produção.

É justamente por causa da contagem de existências, dos números, que Jarryd Luke se apercebe desta tendência e se passa a interessar por aquilo a que chama «word-image hybrids» (Luke, 2013: 100), dispositivos narrativos que resultam da combinação de palavras e imagens para contar uma história.

⁴ Segundo os dados mais recentes disponíveis, de Dezembro de 2015, apurados pela CISAC (Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores), as indústrias culturais e criativas geravam USD 2.250 biliões em receitas e 29,5 milhões de empregos em todo o mundo. Neste total, os três sectores mais rentáveis eram a televisão (USD 477 biliões), as artes visuais (USD 391 biliões) e a imprensa (USD 354 biliões). Com 29,5 milhões de postos de trabalho, as ICC empregavam à data 1% da população activa do mundo e os três maiores empregadores eram as artes visuais (6,73 milhões), a música (3,98 milhões) e a indústria do livro (3,67 milhões) (*in* UNESCO | CISAC, 2015: 11-13).

É verdade que não se trata de um fenómeno novo, a história da literatura é fecunda em exemplos mais ou menos interessantes deste tipo de textos, como o demonstra o gráfico que Luke elabora sobre a proliferação de textos híbridos no intervalo entre 1922 e 2012, num contexto vasto embora limitativamente anglo-saxónico: há um substancial aumento de textos com características híbridas ao longo do tempo, mas sobretudo a partir do ano 2000.

Ainda assim, as conclusões de Luke servem também ao contexto português: a inclusão de elementos gráficos na ficção narrativa impressa está a tornar-se cada vez mais comum – mas para Luke também não são um novo tipo de literatura, nem um subgénero, uma vez que neles permanecem e resistem uma série de convenções próprias das narrativas ficcionais (como o romance ou o conto). Importa especificar que Luke utiliza os termos «dispositivo gráfico» ou «dispositivo visual» para se referir a «any use of typography or images that breaks with the conventions of standart print novels» (*idem*: 102), romances que, servindo-se dos dispositivos convencionais da narrativa impressa, estabelecem uma relação íntima e de compromisso entre texto e imagem.

Por mais diferentes que as narrativas possam hoje ser umas das outras, indicam também que não se trata apenas de uma questão de futuro (um movimento em direcção a uma estética), é igualmente um retorno ao passado: de volta ao papel, um regresso à materialidade artesanal e até mesmo à linearidade da página e às possibilidades de a sua superfície integrar elementos não meramente tipográficos com função narrativa. É agora a mistura, a ambiguidade que conta na página e que gera uma coisa nova e híbrida. Vários teóricos da literatura chamam por isso a este tipo de textos «hybrid novels»⁵, o debate teórico é extenso, pelo que Katherine Hayles afirma que a nomenclatura é uma questão em aberto – que entretanto se vai resolvendo com o tempo que passa e os livros que surgem – mas que, inquestionavelmente,

recuperates the traditions of the print book – particularly the novel as a literary form – but the price it pays is a metamorphosis so profound that it becomes a new kind of form and artifact. It is an open question whether this transformation represents the rebirth of the novel or the beginning of the novel’s displacement by a hybrid discourse that as yet has no name (Hayles, 2002: 781).

⁵ E são muitos os que usam essa designação, entre eles Luke (como já se viu), Fjellestad, Sadokierski, Walker, Wurth, para destacar alguns.

E esse desvio da norma, essa desfamiliarização, essa alteração de hábitos narrativos podem ser esquematizados numa taxonomia de possibilidades identificadas por Jarryd Luke como: «exaggeration, alteration (re-arranging or reshaping), repetition, deletion, and combination» (Luke, 2013: 108). Em 1992 já Levenston argumentava que os autores exercem a sua criatividade no romance de apenas três formas: «switching» (narrando um romance por meio de verso ou texto dramático, por exemplo), «importing» (importando normas de outras formas discursivas, como a linguagem jornalística ou publicitária, para dar alguns exemplos) e «discarding» (abandonando simplesmente todas as convenções do texto literário, fazendo tábua rasa e recomeçando, descobrindo novas formas potenciais do texto impresso), isto é, transformando os modos de narrar, seja importando, eliminando ou subvertendo convenções.

Embora haja críticos que defendam que todos os livros são híbridos ou, no limite, multimodais – devido aos vários *media* presentes nas suas páginas –, a verdade é que nem todos os autores se servem desses recursos multimodais com uma intencionalidade discursiva, ou incorporam certas materializações como elementos ficcionais. A complexidade e os desafios das narrativas híbridas – nomenclatura que a partir deste momento se adoptará por se considerar que abarca elementos de natureza muito distinta, mas não apenas mediais, e que reflecte a dinâmica das páginas que a seguir se analisarão – não assentam só na forma de contar. Os modos de ler, a ordem e dispersão dos elementos pela página, entre outros, são igualmente factores a ter em conta numa tentativa de análise. Os investigadores devem, por isso, incorporar na abordagem a este tipo de textos conhecimento que está muitas vezes fora do campo tradicional das teorias de análise literária.

Um observador mais atento destas temáticas reparará que até nas narrativas mais tradicionais (sobretudo em géneros ditos convencionais, como os romances) tem aumentado a quantidade de elementos gráficos, resultado talvez do aumento progressivo de narrativas híbridas no mercado editorial, havendo uma influência e contaminação clara de um fenómeno no outro, num sentido quase retroactivo. Além disso, há que ter em conta que a composição digital do livro impresso aumenta as possibilidades de integração entre elementos visuais e verbais, incluindo a exploração das propriedades dos estilos tipográficos. Num presente em que as imagens substituem tantas vezes as

palavras como forma expressiva mais comum, não é surpreendente ver as narrativas literárias adaptarem-se a essa realidade, afinal a literatura sempre foi conhecida por se apropriar de diferentes discursos. E convidam simultaneamente a uma reflexão sobre as limitações de qualquer meio expressivo.

Ao integrar-se elementos visuais no texto, está-se também a pedir ao leitor que altere a sua forma de ler, tomando inclusive em consideração «not just the meaning of images, but their silence, their reticence, their wildness and nonsensical obduracy» (Mitchell, 2005: 9-10). É inevitável citar Peter Sillars, que já tinha formulado questões afins a esta temática e igualmente preponderantes, com o intuito de indagar se essas estruturas gráficas que hoje incorporam alguns livros são amplificações da narrativa, artifícios pouco eficientes, comentários visuais ou até um novo discurso: «How does [a picture] modify the response of the reader to the written word? Does it enable him or her to enter more fully into the created fictive world, or does it present that world as more of an artifice?» (Sillars, 1995: 1-2). E, mais importante, qual o seu impacto narrativo: «Does it amplify the concepts and structures of the words, or does it offer separate ones of its own, as a sort of visual commentary?» (*idem*). E se os dois, palavras e imagens, «work together to provide a new discourse, how is it assimilated and how best analysed?» (*idem*).

Está assim a renegociar-se, na literatura do presente, a relação que se estabelece – seja do ponto de vista da leitura ou mesmo da análise literária – com textos a que se começou a chamar híbridos, uma vez que os mesmos estão cada vez mais embebidos de uma textualidade fortemente visual. E certos autores chegam a problematizar, nas suas narrativas, as «layout practices and typographic conventions» (expressão emprestada de Kendall, Portela e White, 2013: 1) e a relação cultural que estabelecem, seja com o leitor ou até mesmo com a crítica literária. Apesar de o debate teórico ser potencialmente infinito, há no entanto algumas certezas, ou coordenadas essenciais: nas narrativas híbridas os dispositivos visuais estão integrados na página impressa, em relação simbiótica e necessária com o texto. Tais narrativas combinam, transformam e subvertem as convenções de género literário, quebrando fronteiras ao importar discursos convencionalmente não literários para dentro da página, bem como estratégias narrativas que lembram os princípios organizacionais de outras

artes, como a narrativa gráfica, por exemplo. São, na síntese de Zoë Sadokierski (que tem uma tese fundamental sobre esta matéria):

novels in which graphic devices like photographs, drawings and experimental typography are integrated into the written text. Within hybrid novels, word and image combine to create a text that is neither purely written nor purely visual (Sadokierski, 2010: ix).

O que se pode para já afirmar é que os vários recursos semióticos são, neste tipo de narrativas, «treated as extended units, expanding the meaning potential of language» (Zhao, 2012: 1), o que pressupõe «[a] multiplicity and integration of significant modes of meaning-making, where the textual is also related to the visual, the audio, the spatial, the behavioral, and so on» (*idem*: 9). Portanto, as narrativas híbridas não são simplesmente uma mistura de diferentes tipos de texto, mas de diferentes modalidades de comunicação.

É de Jarryd Luke (a quem voltamos novamente, dada a preponderância do seu pensamento sobre estas questões) a proposta da primeira taxonomia de análise mais de acordo com as circunstâncias actuais de produção literária, que permita ler hoje os modos de os autores usarem dispositivos gráficos que subvertam as convenções do literário – como fotos, tipografia experimental, desenhos, tabelas, mapas, símbolos ou outros. Luke (2013) considera, como outros teóricos aqui referidos, que há, no presente, um substancial número de títulos que fazem experimentações intencionais com o aspecto visual do livro e que, além disso, intercalam dispositivos gráficos na narrativa como parte substancial da mesma. Por isso, defende que analisar a forma como estes textos quebram as convenções gráficas, servindo-se do aspecto visual das narrativas ficcionais impressas, permitirá descortinar algumas ideias não só sobre a experiência de leitura, como ainda a propósito do livro e sua materialidade.

Das conclusões de Luke, há também que sublinhar uma premissa muito importante para a presente investigação: se «the physical appearance of a fictional narrative can substantially inflect and even contribute to its content» (*idem*: 103), os leitores, por seu lado, «engage with hybrid texts in complex ways» (*idem*: 111), pois é-lhes solicitado que identifiquem e decifrem uma panóplia de pistas visuais juntamente com linguísticas, porque as narrativas híbridas, inerentemente auto-reflexivas, chamam constantemente a atenção do

seu leitor para os dispositivos e técnicas nelas incorporadas, encorajando-o a reconsiderar a familiaridade com o objecto livro.

Olhando para a literatura contemporânea, esta comporta inquestionavelmente muita hibridez, diversidade e complexidade, apresentando diversas soluções estéticas que influenciaram já um número apreciável de livros. Os exemplos mais significativos são as narrativas cujas páginas possuem uma dimensão performativa e experimental e uma estética visual. São por isso etiquetadas genericamente como narrativas híbridas, portadoras de elementos diferentes na sua composição – um cruzamento de linguagens com encadeamento narrativo, idealmente em equilíbrio a cada página. E serão elas o foco de reflexão desta investigação, devido ao seu potencial de renovação e variação criativa enquanto exemplos do género narrativo ficcional que se materializa em possibilidades na página.

0.3.

A PÁGINA COMO POSSIBILIDADE FICCIONAL E COMO LÊ-LA

Ao mesmo tempo sequência ordenada de páginas e espaço delimitado de inscrição tipográfica, o códice impresso tem sido explorado na dupla articulação da sua sintaxe – bibliográfica, por um lado, e gráfica, por outro. Enquanto sequência tridimensional de folhas de papel, mostra-se disponível para acolher uma multiplicidade de sequências narrativas. Enquanto espaço planográfico de inscrição, a mancha gráfica da página constitui-se através da relação entre linhas contínuas de texto e constelação espacializada de elementos. É a partir deste movimento entre unissequencialidade e multissequencialidade, por um lado, e linearidade e constelação, por outro, que a página emerge como articuladora narrativa ao explorar a dupla sintaxe (bibliográfica e gráfica) do códice impresso.

A página tipográfica – tanto por circunstâncias históricas como culturais – está naturalmente relacionada com o livro impresso, por isso, na necessidade metodológica de se esclarecer conceitos, não se poderia deixar de fora uma noção de livro, sendo a que a seguir se apresenta, de Andrew Haslam, escolhida de entre tantas e tantas possíveis não apenas por comportar a ideia de códice enquanto objecto impresso que armazena, organiza e disponibiliza conhecimento, mas também pelo sublinhar das possibilidades da página, a sua unidade mínima significativa: «Book: A portable container consisting of a series of printed and bound pages that preserves, announces, expounds, and transmits knowledge to a literate readership across time and space» (Haslam, 2006: 6). Mas, mais do que a portabilidade do conhecimento, estabelece-se relação com os livros porque eles são objectos humanos que sobrevivem a (e reflectem) tantas alterações sociológicas.

É pelo livro que se chega à página tipográfica, uma superfície cuja capacidade de transmitir informações pode ser modificada ou amplificada. Apesar de esse espaço da narrativa ter sido, ao longo dos tempos, muitas vezes negligenciado ou simplesmente não considerado como elemento narrativo,

surge agora uma nova geração de escritores – portugueses, no caso em estudo – que recupera essa valência material inerente ao texto nas suas obras, seguindo aliás uma tendência ficcional contemporânea com manifestações bastante significativas na produção literária anglo-saxónica⁶.

Embora a experimentação tipográfica e gráfica e a quebra do *layout* convencional da página impressa em ficção não sejam fenómenos novos, têm, contudo, estado muitas vezes circunscritos a uma prática artística de pouca expressão. No entanto, o caso das narrativas híbridas vem alterar essa aparente circulação restrita dos processos de experimentação com a página: é disruptor ao cancelar qualquer referencialidade típica, instaurando na literatura contemporânea um jogo gráfico singular e até significativo, dada a quantidade de obras que circulam já no mercado generalista do presente. E olhar para as páginas dessas narrativas como possibilidades ficcionais renovadas será, também, admitir que tudo na página pode contar histórias, até os espaços brancos.

A experimentação com o desenho da página nas narrativas ficcionais, historicamente circunscrita a práticas experimentais modernistas e pós-modernistas, tem-se assim alargado na contemporaneidade, pelo que se verifica hoje, nas novas gerações de autores, que para alguns essa possibilidade material se tornou uma interessante forma de exercitar a criatividade estética. Essa mesma página impressa que era estipulada pelos limites técnicos da impressão tipográfica de caracteres móveis e que no passado limitava esteticamente a acção poética das vanguardas, como lembra Jorge dos Reis (2013), é agora o suporte que permite a alguns autores estabelecerem também os seus limites criativos – uma manipulação formal que é auxiliada por um rigoroso planeamento e desenho da sua superfície, incluindo o seu espaço branco, que se torna também elemento de valor estético e de articulação com as

⁶ A abundância de obras em língua inglesa – com grande empenho e expressividade material – poderá talvez explicar-se pelo domínio do idioma no mundo de hoje, o que resulta em maior número de escritores e livros, e até de pensadores e críticos. A destacar, desde logo, os romances *House of Leaves* (2000), de Mark Z. Danielewski, *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), de Jonathan Safran Foer, *The People of Paper* (2005), de Salvador Plascencia, e *Nox* (2010), de Anne Carson, mas ainda narrativas de Dave Eggers, Steven Hall, Chip Kidd, Reif Larsen, entre outros. Importantes pensadores da mediação literária, como N. Katherine Hayles, Johanna Drucker e Jerome McGann, ou teóricos da hibridiz narrativa, como Alexander Starre, Jessica Pressman e Kiene Wurth, já se dedicaram à análise de algumas destas obras, em especial das de Danielewski e de Foer.

formas impressas. Essa renovada plasticidade do espaço tipográfico da página impressa decorre igualmente das tecnologias digitais que, do processador de texto à composição e à impressão, alargaram as possibilidades de manipulação tipográfica e de hibridação de texto e imagem (cf. Wurth *et al*, 2018).

Bonnie Mak (2011), investigadora que explora de que modo(s) as mudanças tecnológicas afectaram a recepção de informações visuais e escritas, não deixa de referir que a página tem sido uma *interface* padrão para transmitir conhecimento há mais de dois milénios, mas acrescenta que é também um dispositivo dinâmico, prontamente transformado para atender às necessidades dos leitores contemporâneos. Mak relembra ainda as conquistas intelectuais e artísticas fixadas e disseminadas dentro das fronteiras discretas da página, defendendo que, mais do que uma portadora passiva de informações, ela é um importante e activo participante da relação que se estabelece com os livros impressos; e chega, aliás, a propor «an alternative history that is organized around the page» (Mak, 2011: 7), colocando assim a página no centro do seu pensamento e pesquisa.

Tanto a presença como a ausência de certos aspectos gráficos na página impressa, e a consciência disso por parte do autor que arquitectou esse espaço e depois de quem a leu, são algumas características evidentes na literatura de hoje; literatura essa que se materializa em formas narrativas que chamam constantemente a atenção para as propriedades físicas do livro, exaltando-as e ressignificando-as, celebrando assim a sua fisicalidade impressa – como objecto e como símbolo –, o que faz com que «books continue to resurface in new and unexpected ways» e, provavelmente devido a essa intensidade renovada, os autores foram incorporando esta tendência nas suas obras, o que fez com que «many contemporary novels depict books as central characters or fetishize paper and print thematically and formally» (algo que Jessica Pressman (2020) vai defender no seu próximo livro, ainda no prelo). Este cruzar de fronteiras entre o mundo narrativo do texto e a sua inscrição na página (a sua dimensão material no mundo físico) convida ainda os leitores e os teóricos a repensarem o livro impresso, pelo que muitas destas obras exploram a graficalidade como parte das suas estruturas metaficcionalis.

Sendo os livros que se pretende aqui analisar constituídos por conjuntos de páginas impressas e organizadas em volume, essas superfícies de inscrição

são (em especial nas narrativas híbridas) inseparáveis da narrativa nelas contida, pelo que as duas entidades – narrativa e página – se tornam co-significantes, uma vez que o espaço de representação que é a página não é autónomo do seu conteúdo. A abordagem híbrida, dada a diversidade de materializações que consubstanciam já este género, parece ser assim uma forma enriquecedora, envolvente e diferenciada de lidar com as diversas variações narrativas na página. Contudo, nesse modo narrativo híbrido, estabelecem-se interacções mais complexas do que apenas as que decorrem dos aspectos formais de graficalidade e será preciso determinar em que zonas o meio oferece possibilidades únicas e originais de contar histórias, pois um estilo autoral implica não só uma visão ontológica particular, como ainda sugere ao leitor uma forma específica de interpretar esse universo narrativo. Nesse sentido, há que ter em atenção a forma como o «artistic statement» (segundo a concepção de Lefèvre, 2011: 31) é articulado num determinado meio artístico – neste caso, na página – e de que modo(s) essa articulação explora as qualidades do suporte, uma vez que essas opções formais são «constrained and constructed» (*idem*) por princípios de *design*, práticas de produção e de consumo, bem como por outros aspectos do contexto social em que são geradas.

Se o livro impresso tem como unidade regular a página, lugar de contar histórias por excelência, há, contudo, aspectos de narração e espacialização gráfica a considerar para a significação, razão pela qual o estilo de um autor numa narrativa híbrida compreenderá não só a composição verbal do texto na página – a sequência cronológica dos acontecimentos narrados, o tipo de acontecimentos, etc. – mas também as escolhas gráficas particulares – de que fazem parte, entre outros, as linhas e cores que formam as letras e os espaços brancos que as articulam –, e será nessa variação que se intuirá a influência do próprio *medium* na narração, isto é: de que modos a página impressa poderá constituir uma possibilidade narrativa original.

Ao criarem certas convenções gráficas que diferenciam o seu modo de narrar de todos os outros, os autores não só se tornam distintos, reconhecíveis e identificáveis, como essas características textuais são elas próprias auto-reflexivas ao provocarem uma disrupção com a superfície gráfica tradicional da página, desautomatizando o processo de leitura e chamando a atenção do leitor para o livro como *artefacto* – no sentido estabelecido por McHale para aquilo

a que ele chama «graphically exploited fiction» (McHale, 1987: 192), ficção na qual se explora sobretudo os sentidos e potencialidades gráficas da narrativa. Nessa ordem de ideias, muito mais do que um uso pragmático e expressivo da linguagem em todas as suas dimensões, são as expressões gráficas com implicações semânticas e ideológicas singulares criadas por certos autores através de uma prática de hibridismo – muitas vezes derivadas de uma longa experiência com as possibilidades materiais da linguagem escrita e seus efeitos narrativos – aquilo que poderá resultar em algo potencialmente bastante criativo e original sobre a página.

É igualmente importante reflectir na circunstância de o livro, como objecto que incita gestos, não só se oferecer para ser lido e se encontrar impregnado de protocolos orientadores de itinerários de leitura associados a códigos bibliográficos específicos, como estar ainda carregado de valores e sentidos simbólicos que lhes são culturalmente atribuídos por comunidades de leitores. Cada comunidade terá necessariamente uma determinada maneira de ler, dará um uso específico a tal material de leitura e possuirá instrumentos interpretativos próprios. Sendo as comunidades do presente permanentemente sujeitas a todo o tipo de estímulos visuais – o que já é prova suficiente de que a narratividade pode beneficiar de um tratamento visual do texto –, será interessante perceber como podem as palavras e as imagens colaborar entre si para criar um formato diferenciado. Para isso, todos os dispositivos gráficos alicerçados à página devem procurar sempre acrescentar, e não obstruir ou diminuir, algo à experiência de leitura; e idealmente promoverão um nível mais profundo de interacção e interpretação com a história – mas podem também fazer o contrário disto. Devem ainda procurar estimular o leitor, desafiá-lo a assumir um papel activo na interpretação – em oposição a uma leitura passiva e meramente absorvente.

Reproduzir-se mecanicamente uma superfície gráfica convencional – como é muito comum na ficção narrativa – permite (ou encoraja) o leitor a ignorar a página onde tudo acontece, o que resulta numa economia do esforço perceptivo, pois a automatização da leitura dá a ilusão da transparência ou cegueira gráfica. Essa familiaridade com a forma impressa do livro faz o leitor olhar para tudo como garantido, inalterável, como se o texto disposto na página fosse um sistema de signos idealizado ou representacional da linguagem oral.

Contudo, o processo artístico desafia muitas vezes esta «poupança» na percepção, pelo que uma ruptura na superfície gráfica – um desafio das convenções – pode constituir um modo interessante de quebrar a familiaridade do leitor com o texto de uma forma produtiva. Afinal, a arte serve para desconhecer, desfamiliarizar, desafiar para formas novas, estranhas ou desconhecidas, para novas possibilidades.

Nesse sentido, será importante reconsiderar o papel dos leitores dentro do momento de entretenimento cultural que é o livro, uma vez que são eles o agente sobre o qual recai a proposta de envolvimento material com as narrativas híbridas a um nível mais interactivo. Há evidentemente um prazer, um divertimento, pois o envolvimento narrativo é um dos principais motivos pelos quais se lêem livros. Mas há igualmente a considerar a liberdade do leitor face ao texto, e a sua intrínseca vulnerabilidade. Os leitores regulares são relativamente experientes, estando até bastante familiarizados com a ficção literária na sua forma impressa e cientes de que pode haver inumeráveis combinações dentro do espaço que é a página tipográfica. Mas, para um leitor menos regular, tal diversidade, de tão subtil por vezes, quase passa despercebida. Nessa perspectiva, vão surgindo projectos que procuram explorar formas através das quais a intervenção gráfica poderia ser usada como instrumento para envolver o leitor, permitindo não só diverti-lo, como com ele interagir através de um tratamento lúdico do texto – as narrativas híbridas constituem aliás um exemplo significativo dessa prática.

Tornar a superfície gráfica evidente, perceptível, *visível* em textos que existem sobretudo no papel é um dos mecanismos ficcionais mais desafiantes, pois, como refere Patricia Waugh, os textos literários «tend to function by preserving a balance between the unfamiliar (the innovatory) and the familiar (the conventional or traditional)» (Waugh, 1984: 12), pelo que a literatura se declara muitas vezes uma fonte intencional de ruído, de mudança, de desafio. McGann acrescenta que «the artistic text arises when its reader encounters elements for which the ordinary codes of language possessed by him are not adequate, elements, in other words, which are foreign to his reading process» (McGann, 1991: 89), pelo que será essa decisão do leitor de os tentar compreender/ler o que expandirá a criatividade literária, sobretudo ao incluir

na leitura desses textos na página mais do que apenas o seu potencial significado verbal.

Acaba por ser a própria materialidade do livro a sugerir ao leitor determinados gestos, escolhas e usos distintos. E a materialidade bibliográfica não só exerce o seu poder no acto de leitura como questiona a própria natureza do objecto enquanto mecanismo de fixação material da literatura. Afinal, ler é um acto desafiador, mas controlado (ou contido) entre três entidades: a narrativa, o objecto e a prática que dele se apodera – os modos apreendidos e ensinados culturalmente de lidar com esse objecto e lhe atribuir sentido, não sendo nunca relações abstractas e universais. Se é verdade que o primeiro momento de leitura do texto numa página é sempre visual, isso não será necessariamente garantia de que tudo o que ocorre na sua superfície é lido. Há, portanto, que reflectir sobre o envolvimento dos leitores na percepção da forma material da linguagem e das suas diversas variações (gráficas e outras), afinal, quando confrontados com uma estrutura não convencional, a sua abordagem afectará de modo bastante significativo tanto o seu envolvimento com a história narrada como até a forma de a ler.

Alberto Manguel não deixa de apontar essa evidência da necessidade de estabelecimento de uma relação particular entre leitor e livro no momento da leitura – uma relação de significação na qual, quanto mais o leitor e o texto estiverem envolvidos, ao ponto de poderem ser «uma só coisa», mais possível será alcançarem-se níveis de significado progressivamente mais profundos e complexos:

Por mais que os leitores se apropriem de um livro, no final, livro e leitor tornam-se uma só coisa. O mundo, que é um livro, é devorado por um leitor, que é uma letra no texto do mundo; assim cria-se uma metáfora circular para a infinitude da leitura. Somos o que lemos. [...] lemos intelectualmente, num nível superficial, aprendendo certos significados e conscientes de certos fatos, mas ao mesmo tempo, invisivelmente, texto e leitor se entrelaçam, criando novos níveis de significado. (Manguel, 1997: 201)

O modo como se pretende que a audiência (o leitor) responda aos estímulos do objecto livro, isto é, ao texto e à sua disposição na página, está assim (pelo menos em parte) contemplado na elaboração do objecto. A intenção autoral consistirá em convidar o leitor a envolver-se com as propostas literárias

da página no seu todo, embora o livro permita uma multiplicidade de interpretações diferenciadas e nem sempre os efeitos sejam os desejáveis, afinal, a interpretação literária é, em si mesma, (também) um acto criativo.

Sendo a página uma superfície tipográfica – convencionalmente composta de texto, esse mecanismo de encriptação de ideias, disposto em arranjos gráficos –, o leitor deverá, idealmente, relacionar-se com a narrativa nela contida como algo para ser lido e visto, pois o modo como o texto diz não é invisível e ambos os elementos funcionam juntos, de uma forma quase orgânica. Johanna Drucker (2006) usa a expressão «graphicality of page structures» para se referir a essa disposição gráfica que codifica e estabelece uma dinâmica entre superfícies inscritas e espaços brancos que orienta a funcionalidade e expressividade dos elementos da escrita, reforçando deste modo que o mundo ficcional e a materialidade do livro não estão separados, são co-significantes.

Johanna Drucker já tinha, aliás, identificado anteriormente duas vertentes que expressam modos diferentes de enunciação tipográfica, com aparatos distintos, genericamente: texto marcado e texto sem marca (Drucker, 1994). No segundo, o texto valeria por aquilo que é e as palavras na página significariam por si mesmas, sem a intervenção visual do autor ou do impressor, como se possuíssem uma autoridade de significação inerente que transcendesse a sua mera presença material na página. Em oposição, o texto marcado corresponderia a uma intervenção efectiva em que o paginador ou o *designer* – certamente orientado no processo pelo autor – utilizaria as capacidades expressivas da tipografia para controlar a semântica da informação: quer através da manipulação dos tipos de letra e das variações de corpo tipográfico, quer por meio da hierarquia dos elementos na página, da sua disposição no espaço branco ou do recurso a elementos não textuais ao longo da página, como tão bem o sintetizou Jorge dos Reis na sua leitura de Drucker, sublinhando que «o texto marcado convoca o leitor para leituras que se situam a níveis diferentes na mesma página» (Reis, 2013: 6).

Contudo, não se ignora com este raciocínio de conceptualização teórica engendrado por Johanna Drucker que qualquer convenção de disposição de um texto constitui marcação – isto é, semantização e funcionalização da forma gráfica e tipográfica particular, pois qualquer materialização gráfica implica marcação –, e que por isso, de certo modo, o «texto sem marca» existe apenas

como conceito abstracto para referir a semântica da linguagem verbal. Tal também significa que o tipógrafo não tem de estar orientado pelo autor, ele marca o texto de acordo com as convenções e, por isso, o uso autoral expressivo do texto marcado pode ser descrito como uma marcação de segundo grau em que o autor remarca as marcas convencionais. Essa remarcação pode resultar na emergência de novas convenções – se for adoptado múltiplas vezes pelo mesmo autor ou por outros – ou manter-se como uma ocorrência estilística singular numa determinada obra. Estes romances híbridos que aqui se pensam e analisam parecem estar justamente a produzir um conjunto de novas convenções na medida em que usam repetidamente estratégias gráficas similares, como oportunamente se demonstrará.

Johanna Drucker sublinha ainda que na página os elementos gráficos de um texto deixam de agir «as if they are just showing us what is», e, na verdade, «they are arguments made in graphical form» (Drucker, 2014: 10), pelo que será essencial perceber que argumentos são esses e de que modo se manifestam em cada materialização. A aproximação à superfície da página – «the layout of the page of a text», como lhe chama White (2005: 6) – deve então fazer-se por meio da dicotomia combinatória texto/grafismo, pelo que não será invulgar o leitor cruzar-se, por exemplo, com palavras que funcionam como imagens ou imagens que pedem tanto para ser lidas como vistas, num exercício que, como refere Marianne Hirsch, é revelador da «visuality and thus the materiality of words and the discursivity and narrativity of images» (Hirsch, 2004: 1213).

O mesmo Glyn White referido acima, em 2005, abordava já criticamente nas suas reflexões a aparência visual da ficção em prosa – aquela que se serve da presença do livro em que está inscrita –, mais especificamente a sua manipulação intencional pelos autores, demonstrando que a interacção de um texto com a superfície gráfica pode contribuir significativamente para a sua interpretação. Este autor fez ainda um levantamento do espectro de efeitos possíveis por meio do uso de dispositivos gráficos e, como exemplo, serviu-se de textos que utilizam a superfície da página de formas inovadoras e incomuns. Mas White torna-se fundamental nesta temática porque, além de demonstrar como ler a superfície gráfica de certos autores de ficção em prosa, promove ainda uma reflexão sobre a presença do livro e a sua manipulação do ponto de vista da expressividade literária.

Como se pode intuir pelas datas das referências teóricas, o assunto não é completamente novo, mas ainda tem novidade, sobretudo quando há um número cada vez mais expressivo de autores contemporâneos cujas obras espelham esta tendência de usar a página como dispositivo narrativo num mercado editorial exigente e competitivo. O importante será não tanto olhar para este movimento como uma novidade, mas antes para as singularidades autorais que foram entretanto surgindo no mercado livreiro generalista – sintoma, aliás, de que este modo narrativo se consubstanciou e cimentou já dentro do espectro das práticas literárias contemporâneas.

Simon Barton será talvez hoje das referências mais interessantes no que diz respeito à análise da produção literária recente tendo como ponto de vista as suas especificidades gráficas e tipográficas, uma vez que se dedica a analisar autores com esta «tendência para a página» como dispositivo não só tipográfico mas também narrativo. Barton reconhece que o leitor olha e vê a página antes de começar a ler qualquer texto nela disposto, demonstrando deste modo que as interrupções e variações à forma como uma página tradicional «deve parecer» (Barton, 2016: 17, tradução nossa) podem ter um grande impacto sobre o processo de leitura. Estabelece subsequentemente, servindo-se de vários exemplos frutíferos, uma relação muito produtiva entre a aparência gráfica visual e a sua manifestação inovadora na actual prosa de ficção impressa, nomeadamente por intermédio: 1) da análise da «graphic storytelling and visual narrative», genericamente, todas as imagens na ficção em prosa, pois quando «visual devices such as photographs and diagrams *do* occur in a novel, they utilise the space of the page in a markedly different way to text», sendo «a part of the the graphic surface of the page and the reader see them before they engage with the textual content» (*idem*: 92, itálicos do autor); 2) da leitura dos «textual gaps», lacunas na superfície do texto, ou seja, «visual devices that can be defined as being *intentional textual gaps*, or rather, gaps that can be found on unconventional places on the graphic surface of the page» (*idem*: 27, itálicos do autor); e 3) da interpretação dos «textual gestures», isto é,

textual arrangements that are constructed out of the narrative text and are often presented on the page in a way that is visually complementary of the events in the story [...], these visual devices act as, as well assisting, narrative progression, told visually *and* textually, representing events in the narrative by the text that forms it. (*idem*: 78)

Pois «[t]he arrangement of words on the page is not random but is instead composed using words and sentences that make up the narrative» (*idem*). É esta tendência da literatura descrita por Barton⁷ que se verifica também em alguns autores portugueses, em especial em Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz, por isso seleccionados para esta reflexão.

Também Louis Lüthi, no seu carismático livro *On the Self-Reflexive Page* (2010), explora precisamente a questão da materialidade da página, aquilo que descreve como «a determined space at a specific point in a narrative» e de que modos tem sido usada como dispositivo narrativo não meramente textual em obras de ficção de vários autores. O livro de Lüthi reproduz ainda páginas seleccionadas de outros livros, as quais o autor classifica em sete categorias: «black pages, blank pages, drawing pages, photography pages, text pages, number pages, and punctuation pages». Essas páginas são por Lüthi consideradas auto-reflexivas porque interrompem o fluxo «natural» da leitura e chamam a atenção para as dimensões espaciais da narrativa. Embora o volume de L. Lüthi seja de modesta dimensão, a recolha é ainda assim representativa, incorporando exemplos bastante paradigmáticos daquilo que se pode fazer com as páginas de um livro. Lüthi não deixa de sugerir que o estudo está incompleto, pois «the use of such elements may yet shift and evolve, may yet find space to maneuver in contemporary works».

Esta experimentação com a superfície gráfica em obras de ficção em prosa tem originado um conjunto significativo de estudos focados na materialidade gráfica e bibliográfica dos textos (Jessica Pressman, Bonnie Mak, Glyn White, Simon Barton, Louis Lüthi, como se viu, e tantos outros), são por isso vários os teóricos que propõem o abandono da atitude crítica tradicional ou, talvez mais correctamente, a adição de uma nova valência ao modo como se lê. Afinal, perante a evidência de que a escrita às vezes diverge das suas convenções e os dispositivos gráficos nem sempre são meramente utilitários na disposição do texto, sendo até muitas vezes significantes numa simbiose a que se chama

⁷ Simon Barton analisa ainda posteriormente nesta sua obra, como estudo de caso, um romance dos anos 60 e outro bastante mais recente – *Willie Masters' Lonesome Wife*, de William H. Gass (1968), e *Double or Nothing: A Real Fictitious Discourse*, de Raymond Federman (1992), respectivamente – assim, estabelece um paralelo entre a convenção, o «deve parecer» num texto mais antigo e consensual, e o que pode ser, a possibilidade, ao analisar um dos primeiros textos de ficção em prosa contemporâneos em que os dispositivos visuais eram parte constituinte tanto da superfície da página como da narrativa.

leitura, é importante não reduzir um livro ao conteúdo tipográfico e expor e tornar presente a sua superfície gráfica – se e sempre que a mesma seja preponderante – com um olhar crítico e abrangente. Contudo, se se analisassem todas as narrativas de acordo com o mesmo modelo teórico, perder-se-ia algo em cada uma, a sua especificidade, pelo que a teoria literária deve procurar desenvolver modelos que incidam em propriedades específicas de certos ambientes ficcionais, sobretudo em textos que resistam às teorias mais comuns. A construção de um modelo integrado de relações intersemióticas na página revela-se então um dos maiores desafios teóricos e tem ocupado inúmeros investigadores.

Embora as relações de sinergia entre os dispositivos visuais e tipográficos em narrativas alicerçadas à página sejam um desafio de comprovado interesse, nesta tese procurar-se-á sobretudo ler essas narrativas e não esquematizar mais uma possibilidade teórica, ainda que recorrendo aos vários estudos existentes para concretizar essas leituras e conceptualizar a interpelação literária, com os devidos ajustes. Afinal, analisar e teorizar aspectos da ficção narrativa impressa que transcendam as fronteiras mais tradicionais ou transgridam as convenções da página, provocando um efeito de estranhamento e criando mecanismos originais de expressividade, pode ser o mais interessante dos exercícios de investigação.

Permanece, contudo, uma certeza: por mais estranha que possa parecer a estrutura de uma narrativa ou a relação que estabelece com a página impressa, continuará sempre a fazer parte de uma proposta de acto comunicativo, uma tentativa de contar uma história. E essa possibilidade – levantada por vários teóricos – de mudança e evolução ao nível da página é força motriz da reflexão que aqui se faz, admitindo sempre que se procedeu à análise de um momento da literatura, em determinados autores e obras, mas que a experimentação com a página e as suas possibilidades expressivas prosseguirá o seu caminho. Defender-se-á ainda que se trata sobretudo de casos de estudo em que a variação material na página procura conduzir a uma narratividade o mais plena possível. E trata-se de aplicar uma metodologia de análise que procura dar conta da retroacção entre o conteúdo narrativo e a sua inscrição gráfica e bibliográfica.

0.3.1.

TECNOLOGIA E INOVAÇÃO: PRESERVAÇÃO E INTENSIFICAÇÃO DO LIVRO

Uma reflexão sobre as práticas narrativas contemporâneas deverá contemplar necessariamente também as condições sociais de produção, uso e circulação das histórias, bem como o potencial formal e as restrições de um meio específico como o livro. Afinal, são muitas vezes os hábitos de leitura que modificam as funcionalidades e a expressividade do suporte, e, no momento da sua escolha – tanto para a inscrição como para a fruição da narrativa –, incluem-se sempre requisitos como o domínio das ferramentas de inscrição e a legibilidade, que podem sofrer evoluções. No entanto, e apesar de tantos e constantes desenvolvimentos, o livro em papel ainda tem inquestionavelmente um valor emocional de peso, pois não basta o valor funcional e utilitário dos objectos para com eles se estabelecerem conexões. Também do ponto de vista criativo, a natureza multifuncional inerente ao suporte impresso tem grande peso no momento de eleger um meio para a narração.

Recorde-se que, em 1992, Robert Coover previu, seguro e confiante, na *New York Review of Books*, que «the print medium is a doomed and outdated technology, a mere curiosity of bygone days destined soon to be consigned forever to those dusty unattended museums we now call libraries», pelo que o futuro da literatura estaria em qualquer outro lugar, menos nas páginas impressas em papel, encadernadas em volume, vaticinando que a literatura electrónica tomaria as rédeas da prática artística e destruiria todos os vestígios desse passado que representava o livro.

Só que a história não se contou afinal assim. Quando essa previsão de Coover se deveria ter cumprido, começou a surgir uma nova vaga de autores a re-imaginar criativamente os livros como «bearers of the literary» (*idem*), protagonizando-se uma reinvenção da superfície gráfica do livro impresso, que por isso nunca deixou de ser o centro e o suporte de histórias. E não se confirmou assim aquele receio de que falava Umberto Eco na sua conferência intitulada precisamente «From Internet to Gutenberg», proferida na Italian

Academy for Advanced Studies in America, a 12 de Novembro de 1996: «An eternal fear: the fear that a new technological achievement could abolish or destroy something that we consider precious, fruitful, something that represents for us a value in itself, and a deeply spiritual one.» O livro impresso continua, por isso, a ter um valor que lhe é intrínseco, quase como um objecto místico de devoção que sobrevive aos avanços e recuos da tecnologia.

Também em movimento teórico-fatalista contrário a esta tendência empírica para a sobrevivência do livro impresso, Dieter Roelstraete chegou até a dizer posteriormente que há algo quase insultuoso no facto de um objecto de fabricação modesta permanecer como referência cultural, sobretudo numa época de desmaterialização e de tão acentuada virtualização, contudo, o sucesso do livro reside precisamente na sua inerente materialidade:

There is something almost insulting (that is, to our sophisticated, technofetishistic sensibilities) in the fact that, as simple a tool of modest making, it continues to operate as the prime vessel of communication of ideas, whether they be purely visual or linguistic in nature, in an era that prides itself on its powers of dematerialization, dissolution, and virtualization. The true mystery of the book's enduring success lies in its menial modus operandi, its crude manuality. (Roelstraete, 2006: 2)

Premonições e críticas houve muitas mais, mas a verdade é que esse objecto modesto permanece hoje no centro do pensamento literário, as piores profecias afinal nunca se cumpriram e o vaticínio inverteu-se, dando origem a uma renovada abordagem ao livro. Assim, entre a nostalgia bibliófila e a euforia tecnológica, para as novas gerações de editores, *designers* e sobretudo escritores o digital e as suas potencialidades não se revelaram uma ameaça à cultura do livro impresso. Jessica Pressman afirma, aliás, que «the threat posed to books by digital technologies becomes a source of artistic inspiration and formal experimentation in the pages of twenty-first-century literature» (Pressman, 2009), mostrando que, pelo contrário, o meio digital se converteu numa ferramenta poderosa para escrever, conceptualizar e editar melhores livros. Esse influxo do digital no analógico parece ser também reflexo de uma crescente alfabetização visual que advém do contacto e acesso aos *media* digitais.

Não é, por isso, negligenciável o advento das novas tecnologias digitais ter permitido um acesso mais alargado ao *design* da página incomum – embora

ainda assim circunscrita por aquilo que um computador e um programa de paginação permitem – e um significativo número de autores contemporâneos, em vez de se sentirem ameaçados, foram inspirados por este desenvolvimento tecnológico e escolheram intencionalmente re-imaginar o *layout* tradicional do texto numa página, alicerçando nela as estruturas das suas narrativas e, por extensão, os processos de leitura subsequentes.

Além disso, como produto de uma cultura, o livro não só é modificado por ela, como também retroage com essa cultura, modificando-a. Nesta época da leitura em ecrãs cada vez mais evoluídos tecnologicamente há, simultaneamente, uma apreciação renovada pela materialidade do texto impresso, uma espécie de nostalgia do livro. No caso das narrativas ficcionais, os leitores sentem-se cada vez mais atraídos pelo papel, sobretudo porque os criadores (sejam autores, *designers*, até editores) incorporaram essa relação com a materialidade nos seus trabalhos e até a sublinham. O papel tornou-se atractivo, os seus limites e páginas desafiantes; e todos os dispositivos que se arrumam na página dão assim corpo a uma estética ficcional renovada.

Com tudo isso somado, nunca como no presente os livros foram tão profusamente permeados por uma experimentação sobre o objecto. Embora este não possa ser considerado um fenómeno novo, ainda assim, é um comportamento literário significativo o suficiente para fazer dessa uma discussão oportuna. Esta inversão ou inscrição do digital no analógico pressupõe que aos materiais impressos convencionais se somem estruturas multimedias que conservam a estrutura e organização da página, mas se adaptam constantemente às novas possibilidades do formato e do suporte – algo que defendeu de forma consistente Sandra Bettencourt, ao analisar na sua tese de doutoramento⁸ os processos de retroacção digital na página impressa (tanto a forma literária como a bibliográfica) de um conjunto de romances experimentais publicados na última década e de que modos tal resultou na intensificação e transformação da experiência do livro.

Alexander Starre argumenta que «a literary work becomes a meta-medium once it uses specific devices to reflexively engage with the specific material medium to which it is affixed or in which it is displayed» (Starre, 2015: 8) e, motivado por essa premissa, realizou um estudo detalhado e minucioso

⁸ Cf. Bettencourt, 2018.

sobre uma (de entre várias) importante característica da literatura contemporânea: a literatura redescobriu o formato livro impresso como *medium* artístico. Starre considera até que «the digitization of writing and designing has radically expanded the potential reach of an author’s artistic influence» (*idem*: 169), com uma variante que importa sublinhar: o livro em papel passou de um «medium of necessity» para um «medium of choice» (*idem*: 263), pelo que, depois da emergência da literatura electrónica⁹ e do desenvolvimento de inúmeros dispositivos de leitura, uma certa literatura ainda parece precisar do livro, ou querê-lo intencionalmente como meio expressivo.

Tal profusão e diversidade pode, e deve, relacionar-se precisamente com os desenvolvimentos tecnológicos dos últimos anos, que potenciaram a inovação e a simultânea preservação na página impressa. Jessica Pressman, que há muito se dedica à investigação desta temática, defende que tal atitude estética conduziu a duas tendências distintas, embora não opostas e mutuamente dependentes, entre a fetichização do analógico e a descoberta de ferramentas digitais que permitem uma renovada expressividade:

An examination of recent literary engagements with the digital exposes two significant trends: fiction that embraces new media to experiment with ways of representing digitality and fiction that retreats from the digital through acts of aestheticizing and fetishizing the printed book. These trends are not opposites but are mutually dependent, and their dialectical relationship, I argue, revolves around the concept of remediation. (Pressman, 2011: 256)

Como os novos *media* modificaram radicalmente os ambientes narrativos, tal tornou premente a necessidade de ferramentas de análise que transcendessem as fronteiras do texto tipográfico, procurando analisar a página no seu todo, isto é, ferramentas que permitissem compreender as consequências da manipulação das estruturas da página – lugar onde a narrativa é agora uma experiência metamediada e híbrida, em que a fusão de modos de expressividade narrativa conduziu a uma nova vitalidade literária.

⁹ Literatura electrónica essa que, ainda assim, continua a ser uma literatura com poucos autores e poucos leitores, e permanece numa fase de experimentação medial, que se poderia até considerar «incipiente», se se pensar em termos da sua escala – embora para o pensamento não valham só os números. Nesta temática, é relevante a referência aos três números de 2018 da Revista *MATLIT* (6.1, 6.2 e 6.3), dedicados ao pensamento coeso, transversal e abrangente sobre a literatura electrónica, e apontando pistas para futuras abordagens.

A centralidade que a materialidade do livro impresso tem assumido recentemente – uma espécie de revivalismo da edição tradicional que alia uma diversidade de materiais e métodos, a astúcia no uso de procedimentos como a inscrição de textos e imagens e a adoção de encadernações engenhosas ou inusitadas – constitui-se por meio de uma série de procedimentos relevantes para a presença simbólica e pública desses produtos editoriais esteticamente orientados. Essa ênfase na materialidade do livro não é uma mera fetichização do objecto, embora incorpore algumas características dessa prática. É um momento de convergência, resultado do efeito cumulativo das condições técnicas de possibilidade material da produção editorial com um engenhoso e distintivo esforço de produção por parte dos seus vários agentes¹⁰.

Jessica Pressman complementa a sua intuição sobre esta tendência do livro impresso a partir do ano 2000 – com enfoque nas narrativas ficcionais – insistindo em que, apesar de estes livros de hoje fazerem lembrar outros mais antigos, o seu tom e ambição são agora necessariamente diferentes, e nesse sentido relativamente originais na abordagem estética, resultando por isso, mais do que numa coincidência circunstancial, numa estratégia literária emergente:

[...] it is more than a just a coincidence: it is an emergent literary strategy that speaks to our cultural moment. These novels exploit the power of the print page in ways that draw attention to the book as a multimedia format, one informed by and connected to digital technologies. They define the book as an aesthetic form whose power has been purposefully employed by literature for centuries and will continue to be far into the digital age. [...] But there is something different about this aesthetic as it appears in works of twenty-first-century fiction. This focus on the book and the aesthetics it promotes is not merely another form of postmodern reflexivity in which the author toys with the reader in a layered process of simulacra. There is a decisively different tone and ambition at work in the novels of our moment. (Pressman, 2009: s/n)

O recente volume organizado por Kiene Wurth, Kári Driscoll e Jessica Pressman (Wurth *et al*, 2018) constitui precisamente uma análise destes

¹⁰ A título de exemplo dessa prática em que a ênfase está na materialidade do livro, refira-se o trabalho de Catarina Figueiredo Cardoso, que tem procurado fazer o mapeamento da pequena edição independente em Portugal, na qual a manualidade e artefactualidade se tornaram formas de afirmação e culto do livro e da cultura impressa. Desse levantamento resultaram os anuários *Portuguese Small Press Yearbook* (7 números, com periodicidade anual, de 2013 a 2019).

tempos, mas também infere pistas de reflexão sobre movimentos futuros. Reunindo reconhecidos pensadores destas questões do livro como artefacto e *medium* e conceituados artistas que incorporam ferramentas digitais na concepção dos seus livros analógicos, «devoted to books and paper as bodies of literature in a digital age», conseguiu agrupar-se num só objecto diálogos, intervenções mais significativas e conclusões importantes sobre a presença do livro impresso na era digital, seus contornos e variações.

Ao contrário das previsões apocalípticas do iminente desaparecimento da literatura em papel na era digital, os colaboradores do volume provam que houve uma intensa vaga de reimaginação criativa dos livros impressos como portadores de narrativa, demonstrando como estes, longe de pairarem hoje nas margens da ecologia dos *media* digitais, emergiram como um dos laboratórios mais interessantes e até definidores na elaboração de formas culturais contemporâneas. Essa literatura impressa passou por (quase) tudo, menos por uma morte lenta e inevitável e, na verdade, reinventou o códice a partir de uma consciência crítica das suas formas bibliográficas e convenções gráficas. O livro de Wurth explora ainda a resiliência das literaturas impressas no final daquela que foi/é a era da impressão, incorporando visões de longo prazo sobre a arqueologia e preservação desse *medium* ao oferecer uma variedade de perspectivas sobre o passado, presente e futuro do livro e da complexa relação da materialidade com a virtualidade e do analógico com o digital.

Também em Portugal – geografia dos autores e obras que neste trabalho de investigação são analisadas – esta tendência do analógico e do papel se verifica. Embora os leitores, nos últimos anos, tenham transitado entre o impresso e o electrónico, estudos recentes mostram que as vendas do livro impresso se mantêm relativamente estáveis no caso português¹¹, enquanto o comércio do livro electrónico nunca foi verdadeiramente expressivo¹².

¹¹ De acordo com os dados disponibilizados pela GfK Portugal (barómetro que só deixa de fora o mercado escolar, feiras do livro e algumas livrarias independentes) em Março de 2019, esta área de negócio [a venda efectiva de livros impressos] registou em 2018 nova subida em valor, com um aumento de 1,7 milhões de euros. Nesse ano, aumentou também o número de diferentes livros impressos vendidos (+3000) e de livros editados (+600).

¹² Os estudos sobre hábitos de leitura em Portugal carecem de uma actualização que acompanhe comportamentos nos últimos anos, mas há que destacar a mais recente síntese, feita por João Silva (2016), que refere que, no caso português, o consumo de livros electrónicos e conteúdos literários em formato digital nunca foi expressivo, tendendo a diminuir após a euforia dos primeiros anos, encontrando-se agora em valores relativamente estáveis (mas baixos, se comparados com o livro impresso).

E esse fenómeno do digital mudou não só a forma de ler, mas também de comprar livros. No mundo, o intenso e profundo envolvimento na indústria do livro por parte de destacados conglomerados tecnológicos – como a Amazon, a Google e a Apple, que têm vindo a desenvolver modelos de negócio suportados na edição e no comércio digitais – está a gerar importantes tensões e notórias transformações na organização e funcionamento do sector, daqui resultando fundada apreensão sobre o futuro do livro na Europa. Se no início o potencial de um livro ser lido em qualquer plataforma electrónica aliciou os leitores e o próprio mercado editorial, ocasionando a sua rápida popularização, sobretudo devido ao lançamento de grande quantidade de dispositivos móveis que possibilitavam a leitura e ao facto de a Internet oferecer um novo e eficiente canal de distribuição dos livros pelos consumidores, a verdade é que depressa se verificou a obsolescência deste canal para a leitura em determinados géneros, como a ficção narrativa, embora tenha proliferado e florescido em livros técnicos e ilustrados. O que prevaleceu foi o modelo de negócio e, em 2016, o Eurostat já assinalava que 8% dos portugueses tinham comprado pelo menos um livro *online* no último ano¹³, ainda que esse livro fosse impresso. E o que mudou foi precisamente isso: o livro passou, com o digital, a dispor de mais um canal de aquisição, o que acaba de alguma forma por potenciar ainda mais o acesso ao livro impresso (seja em território nacional ou além-fronteiras).

Como afirma Tiago Soares perante estes dados, o cenário é optimista e importa pensar sobretudo no facto de o livro impresso ser ainda hoje um veículo cultural e económico viável; alertando, no entanto, para a diferença entre comprar um livro e lê-lo:

No fundo, vale a pena separar as páginas: uma coisa é publicar livros, outra coisa é comprá-los, e outra coisa totalmente diferente é, de facto, lê-los. E, apesar dos sintomas de doença e a certeza-não-tão-certa do digital, o papel ainda não morreu. Talvez não seja tão frágil quanto parece. Seja qual for o cenário no futuro [...] o mais importante é que os livros estão e parece que vão continuar a estar em todo o lado, nas livrarias, alfarrabistas, feiras e bibliotecas, na internet, tablets, telemóveis e outros dispositivos obscuros: exatamente onde tiverem de estar, à disposição para serem lidos. (Soares, 2019)

¹³ Esta é uma percentagem que pode parecer baixa, mas que ganha significado ao saber-se a percentagem de portugueses que nessa data compraram bens ou serviços *online* (27%).

A literatura – pelo menos no caso português, em que a expressão na economia das edições digitais não é (ainda) significativa – não se sente hoje ameaçada pelas novas tecnologias, antes estas se tornaram uma componente da produção literária da contemporaneidade, ao disponibilizarem instrumentos e utensílios essenciais à concepção de objectos-livros que cada vez mais desafiam o próprio *medium* a alargar as suas potencialidades e a realizar um exercício de auto-reflexão – como se demonstrará ser o caso de Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz, com obras paradigmáticas desta pulsão analógica pós-digital no mercado editorial português generalista.

A ameaça de uma sociedade com cada vez menos livros em papel promoveu, na verdade, a inovação por meio da interacção com as tecnologias digitais e, como resultado, revigorou a literatura tanto no formato impresso como digital. Os livros que resultam deste novo fluxo criativo mostram como a ficção encontra novas fontes de inspiração nas tecnologias digitais e em rede, renovando até as práticas de leitura. O caminho é hoje traçado no cruzamento entre os novos meios e as práticas literárias tradicionais.

E embora a constante perturbação material no texto possa ser difícil de suportar por aqueles leitores que considerem que o esforço de se confrontarem com essas estruturas e diferenças não vale a pena do ponto de vista literário, contudo, para aqueles que retiram prazer da leitura desse tipo de livros, para esses o jogo e a experiência interactiva e multimodal tornam a leitura emocionante. E, para muitos dos leitores de hoje, essa forma de ler é até já familiar, evidenciada sobretudo pela propagação e receptividade de livros desse género, por um lado, e pela literacia multimodal do meio digital, por outro. Afinal, os gostos dos leitores acabam por ser transformados pela exposição a dispositivos, arranjos e retóricas contemporâneos.

Também é verdade que a ludicidade gráfica e tipográfica interrompe por vezes o fluxo da narrativa sem o fazer com pretensões expressivas, resultando antes numa tentativa de tornar o leitor consciente da sua experiência de leitura, sobretudo ao chamar a atenção para variações na página aparentemente sem fundamento narrativo. Essas interrupções distraem o leitor e forçam-no a considerar a «experiência de interagir com o livro como um objeto conscientemente construído» (Schiff, 1998). Esses modos expressivos, baseados em convenções gráficas e tipográficas, formam, aliás, uma metalinguagem que o

leitor passa a compreender quando se envolve com a narrativa – momento em que aprende a considerar e a distinguir aquilo que contribui para a narração da história de tudo aquilo que é acessório ou ilegível mas o desperta para a natureza desses textos, um salto conceptual significativo.

A ecologia dos *media*¹⁴ – o estudo dos modos como os *media*, a tecnologia e a comunicação afectam os ambientes humanos – passou inquestionavelmente a ocupar um lugar central na sociedade, na própria cultura e nas formas de pensar o conhecimento. Tornou-se por isso necessária uma abordagem distinta da que até aí existia, afinal as mensagens (em que se incluem as diversas formas narrativas) passaram a comportar diversas camadas de complexidade visual e material, o que só foi possível devido ao desenvolvimento tecnológico das ferramentas e formas de inscrição. Sendo a ficção híbrida um tipo de narrativa que usa elementos visuais alicerçados ao seu suporte material (a página) como parte integral da própria escrita, esses elementos não são já enigmáticos ou de sentido obscuro, nem decorativos ou estranhos, ou sequer de difícil concepção, mas fundamentais à narrativa e espelho de um tempo em que os meios confluem e estão co-presentes em todas as formas de fazer e nas diversas manifestações sociais e culturais.

A mudança não se opera, por isso, só ao nível da concepção da página tipográfica e nas ferramentas hoje usadas para o fazer, mas também ao nível da leitura e da mudança de hábitos relacionados com a forma de ler, seja para mero deleite (afinal, é para isso que se contam histórias) ou para uma análise teórica e conceptual mais vincada – que, mesmo assim, se espera que não apague a função lúdica da narrativa. Este equilíbrio frágil entre ferramentas de inscrição, narração e análise é, aliás, uma ambição do presente trabalho de investigação, em que se procurará sempre defender não só a página como possibilidade teórica de investigação, como a página enquanto lugar narrativo e, ainda e sobretudo, modos de legibilidade dessa página.

¹⁴ Embora o termo original, «media ecology», tenha sido formalmente introduzido por Marshall McLuhan em 1962, os conceitos teóricos que o sustentam só foram propostos pelo autor dois anos mais tarde, no livro *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964).

0.3.2.

**O QUE SE INCREVE NA PÁGINA
E EM QUE CIRCUNSTÂNCIAS**

0.3.2.1.

ELEMENTOS NARRATIVOS

A exploração do contraste entre o preto e o branco para propósitos narrativos é das mais comuns variações na página, afinal, é nesta oposição convencional que se consegue uma diferenciação simples e eficiente entre letras e espaços brancos. Contudo, há muitos outros dispositivos visuais e gráficos que se podem encadear com o texto, numa tensão que oscila entre a ambiguidade e a flexibilidade, e chega a questionar-se se estes mecanismos têm ou não um papel decisivo na forma de contar uma história, pois, devido às suas características formais, a graficalidade pode na verdade ser uma variação concorrente e não meramente complementar para a interpretação.

É ainda recorrente chamar-se a atenção do leitor para a natureza visual do impresso por meio de variações como o uso de negritos, o recurso a fontes diferentes (seja no tamanho ou no tipo) ou através de um uso não convencional do espaço disponível da página, alternando do texto para a imagem e de volta ao texto – uma combinação verbal-não-verbal que permite um desdobramento da narrativa.

E mesmo os dispositivos visuais que costumam ser encarados como simplesmente metadiscursivos ou navegacionais – como as notas de rodapé, os títulos dos capítulos, a pontuação ou mesmo os índices – são explorados por alguns autores de uma forma que subverte a sua função meramente estrutural e os torna também narrativos, desafiando convenções genéricas. Johanna Drucker considera, aliás, esses dispositivos como «an integral dimension of narrative texts» (Drucker, 2008: 121), dimensão essa que não pode ficar de fora de uma análise textual mais substancial e abrangente, pois, como modos de criação de significado, estas manipulações fazem a narrativa desdobrar-se (idealmente) de maneiras únicas e originais.

E todos esses dispositivos – originais, disruptivos, diferenciadores – podem ser convocados para a página e «employed to signal the change in the narrative voice» (Gibbons, 2012: 119), recordando desta forma os leitores de que estão a ler e de que há um exercício autoral de interrupção e de diferença a

apreender que se serve da superfície gráfica, subvertendo convenções e forçando esse leitor a ressignificar a sua interpretação. Se um trabalho literário, ou artístico em geral, resulta em larga medida de uma acção intencional orientada por uma intuição específica, não é então inocente a reorganização espacial da página na narrativa ficcional recorrendo a uma estrutura híbrida.

Diversos podem ser os elementos narrativos presentes na página impressa, distribuídos e organizados pelo espaço do papel com intencionalidade expressiva. Abaixo se listarão alguns desses elementos, com especial enfoque para aqueles que estarão efectivamente presentes em narrativas ficcionais multimodais e híbridas. Não procura a listagem seguinte ser exaustiva mas representativa, ficando a demonstração exemplificativa da sua expressividade reservada para os capítulos seguintes, em que se extrairá de livros de Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz momentos narrativos correspondentes a exemplos do funcionamento desses elementos expressivos da página.

0.3.2.1.1.

TIPOGRAFIA

Zoë Sadokierski afirma que «[the] typography is the art of designing text, so it can be read» (Sadokierski, 2013). O texto é arrumado na página de modo a possibilitar a leitura numa mancha delimitada por margens externas largas o suficiente para os dedos do leitor não obscurecerem o texto ao pegar no livro, e margens internas suficientemente generosas para que as linhas de texto não se curvem e emirjam na lombada, impossibilitando a leitura. Esse texto na página é ainda acompanhado de elementos de navegação – como cabeças de página e numeração – que ocupam posições mais periféricas à leitura, em cabeça ou pé de página, não desviando a atenção da mancha principal de texto mas sendo ainda assim fáceis de consultar quando necessário. Contudo, nem só e simplesmente disto vivem as páginas dos livros que nesta tese se procura analisar, pois incorporam muitos desses dispositivos com intenção de criar efeitos literários.

A tipografia, um dos principais elementos dessa listagem, oscila na página entre dois propósitos expressivos: ser lida e ser notada. Em determinados contextos permite uma leitura sem sobressaltos ou atritos, da maneira

mais suave possível. Noutras situações, é digitada de modo a chamar a atenção do leitor, pelo que a fricção e o atrito estão nesses casos mais vincados. Sendo a tipografia um elemento essencial à narrativa e, conseqüentemente, à página e ao livro, a sua manipulação resulta em alterações tanto a nível da forma como do próprio significado; e o mais interessante é que, no caso das narrativas híbridas, isso se consegue alterando-se somente o seu aspecto na página e não modificando os signos.

Robert Bringhurst traz clareza sobre esse conceito vasto que é a tipografia, explicitando que a forma visual durável e a existência independente são algumas das suas características fundamentais; acrescentando que se pode ramificar em sucessivas e renovadas possibilidades, sem nunca se perder com isso a funcionalidade, o deleite e a surpresa que lhe são intrínsecos; e refere ainda que a tipografia partilha uma extensa fronteira que é comum à escrita, à edição e ao *design* gráfico, embora não pertença natural e exclusivamente a nenhuma dessas áreas – o que sintetiza de forma bastante imagética nos seguintes termos:

Typography is the craft of endowing human language with a durable visual form, and thus with an independent existence. Its Foreword heartwood is calligraphy – the dance, on a tiny stage, of the living, speaking hand – and its roots reach into living soil, though its branches may be hung each year with new machines. So long as the root lives, typography remains a source of true delight, true knowledge, true surprise. As a craft, typography shares a long common boundary and many common concerns with writing and editing on the one side and with graphic design on the other; yet typography itself belongs to neither. (Bringhurst, 2004: 10-11)

Um dos dispositivos mais comuns de renovação ou experimentação tipográfica é precisamente a alternância de tipos de letra para denotar uma mudança no narrador, nas circunstâncias de narração ou na natureza do que é narrado, variando a sua expressividade de livro para livro e até de página para página. É um dispositivo relativamente subtil e não necessariamente eficaz perante um leitor tipograficamente pouco curioso, a não ser que as diferenças sejam bastante distintas, por exemplo quando ocupam grande parte da mancha de uma página ou se a mudança da fonte é graficamente disruptiva (de

uma fonte serifada para outra sem serifa, por exemplo) e muitas vezes reforçada com uma alteração no seu tamanho, para criar mais impacto na página.

A selecção de fontes pode ser encarada como uma forma de adição propositada de resistência ao texto quando se materializa a intenção de usar um tipo de letra diferente o suficiente para se destacar entre milhões de páginas, mas não tão distinto que atraia atenção indevida ou impeça a leitura, pois esse enunciado textual existe na página para ser lido, seja em que arranjo for. Independentemente do atrito criativo, a fonte escolhida terá de ter um tamanho grande o suficiente para ser legível, mas ainda assim dimensionada à página, permitindo um comprimento razoável em cada linha de texto e em cada parágrafo, ou dito de outra forma, usando uma expressão de Jason Pamental, é preciso considerar «the secret life of paragraphs».

Noutras ocasiões, a fim de orientar o leitor através da narrativa, empregam-se dispositivos mais graficamente óbvios do que mudanças subtis no tipo de letra, para que este visualize as diversas intervenções na página. Entre os elementos e arranjos gráficos que influenciam a resistência e a dificuldade de leitura tipográfica estão, além do tipo de fonte, o formato da mancha (tamanho da fonte, entrelinha, margens) e o alinhamento (texto justificado, centrado, alinhado à esquerda ou à direita, arrumado em uma ou mais colunas). Manter esses três elementos em equilíbrio reduz enormemente o atrito, ajudando a garantir uma boa experiência de leitura. A composição da mancha textual também fornece frequentemente pistas visuais adicionais de que o ponto de vista mudou, ou de que uma variação não meramente visual ou decorativa está a ser integrada na narrativa.

0.3.2.1.2.

ESPAÇO (EM) BRANCO

Mas nem só de mancha é feita a página. Há ainda o espaço (em) branco, pois, nesta listagem de dispositivos na página com efeitos expressivos, importa referir todos os modos de composição tipográfica, isto é, não só a mancha como também os espaços brancos que dela fazem parte, usados pelos autores para gerir o ritmo narrativo. A alternância mancha gráfica/espaço branco é

particularmente eficaz quando se propaga por uma grande zona da página ou mesmo por várias páginas, retomando depois a mancha regular. Os espaços brancos são não só dispositivos navegacionais que auxiliam a leitura do texto – deliberadamente dispostos de forma a separarem as diversas partes da narrativa, como marcadores paratextuais –, mas poderão ter ainda outras expressividades e ser encarados como dispositivos gráficos, acentuando ou acrescentando informação que de outra forma ficaria mais apagada ou ilegível na página.

A ideia de espaço, ou de lacuna – «textual gaps, lacunae and aporia», como Barton (2016) lista este tipo de dispositivos –, esteve sempre presente na superfície gráfica da página, pois, em última instância, o que interrompe mais frequentemente a linguagem escrita e inscrita é precisamente o espaço (como relembra Lennard em Bray *et al.*, 2000: 3). No entanto, há igualmente implicações representacionais nestas lacunas e importa sobretudo pensar como extrai delas o leitor significado(s) e significação.

Simon Barton (2016) desenvolve um pouco mais a questão das lacunas visuais na página ao distinguir um uso diferenciado desses dispositivos consoante se trata de páginas convencionais ou de páginas graficamente inovadoras. Naquilo a que se podem chamar páginas convencionais ou comuns, esses espaços em branco poderão encontrar-se nas margens, na entrelinha e no intervalo entre letras e palavras, na abertura ou no fim dos capítulos, nos parágrafos que interrompem linhas para, por exemplo, introduzir diálogos, e nas próprias aberturas de parágrafo.

Nas páginas graficamente inovadoras, os espaços brancos podem surgir de todas as formas imaginadas, o mais idiossincráticas e criativas possível. Desde incisões nas páginas, buracos de onde se retiram texto e papel (primeiro efeito), permitindo ver a página seguinte e o texto por baixo (segundo efeito/efeito secundário); ao preenchimento de colunas de texto com uma cor sólida em bloco que retira a possibilidade de inserir texto nessa zona da página, desconstruindo convenções gráficas; ao aumento significativo do espaço em branco usual entre as palavras, que desafia a percepção do leitor em relação ao modo como uma linha de texto «deveria» aparecer na página; situações há ainda em que são estes espaços brancos o que estabelece a pontuação de uma narrativa (as suas pausas, o seu ritmo, a sua métrica), que de outra forma

estaria ausente da página, pelo que essas lacunas – materializadas na página em elipses ou na alteração do *layout* da narrativa de forma a incorporar espaços em branco – podem ser também formas de pontuação.

Carlos Reis aponta precisamente a «relevância funcional» (Reis, 2014: 106) deste componente da narrativa que é o espaço. É certo que o espaço a que se refere é mais o da história do que o da página, no entanto, Reis também considera que a narrativa ficcional evoluiu a par e directamente relacionada com a materialidade do livro e reformula e redimensiona a ideia de «espaço literário» para que abarque também uma outra realidade: o ambiente electrónico, que «depende do desenvolvimento de ferramentas informáticas cujo impacto na produção de textos, no seu armazenamento, na sua circulação e na sua leitura é decisivo» (*idem*: 110). Carlos Reis considera ainda que por causa destas alterações materiais e sociais a percepção também se alterou, passando agora a predominar a interactividade nos processos de produção, fruição e leitura – o que constitui até uma «reconfiguração da cena literária» (*idem*: 111) em que a relação do leitor com o texto também se altera devido à «nova dinâmica compositiva» (*idem*: 112).

Apesar de ser efectivamente antiga essa «tendência [...] para introduzir efeitos visuais a partir do tratamento do princípio de espacialidade e na sua projecção no branco da página, pelo recurso a engenhosas soluções gráficas» (*idem*: 113), Reis reconhece que na contemporaneidade esse impulso criativo está vivo e pujante, sobretudo «quando o relato se funda num forte impulso para a visualização do espaço diegético, esse impulso estende-se à necessidade de explorar [...] um outro espaço a observar, que é o da página em branco» (*idem*). Havendo, assim, um apelo implícito à participação do leitor intensificado pela «materialidade da escrita no espaço da página que antes de mais convoca o olhar de quem escreve e o de quem lê» (*idem*: 113). Esse «modo de espacialização da escrita e da leitura» (*idem*: 114), que ocorre na (e sobre a) folha em branco, é precisamente o que interessa a esta investigação. É assim pertinente olhar, como defende Carlos Reis, para as páginas como «lugares *textualizados*» (*idem*: 117, *itálico do autor*) em que os autores do presente condicionam as suas histórias sem se esquecerem de que estão a usar um lugar de papel e as suas potencialidades expressivas, que inclui as zonas em que parece que nada existe: o espaço (em) branco.

0.3.2.1.3.

DISPOSITIVOS GRÁFICOS

Se o espaço (em) branco é uma ausência significante na superfície da página, há igualmente a considerar os – bem menos subtis – elementos não meramente tipográficos encadeados na página impressa e em simbiose com o texto, como os dispositivos gráficos (de que as imagens são a forma mais comum), até porque estas ocorrências gráficas estão muitas vezes rodeadas de (e isoladas por) espaço branco. São dispositivos que comunicam visualmente ideias e chamam precisamente a atenção para o facto de se tratar de narrativas experimentais, multimodais ou híbridas. Identificar, rotular e avaliar o efeito da interacção entre texto e imagem e as suas funções narrativas revelar-se-á particularmente útil para se analisar autores como aqueles que são nesta tese objecto de estudo.

Se é verdade que a escrita foi durante séculos o modo dominante de comunicação, foi sendo progressivamente substituída pelo domínio das imagens. Assim, a noção de «narrativa» expandiu-se de modo a incluir outras modalidades para além da palavra impressa, como o meio visual e outros *media*, sendo o desafio da multimodalidade compreender que a informação já não se veicula de um só modo, mas através de uma multiplicidade de modos. Há por isso uma reconfiguração estética na literatura resultante da inclusão de dispositivos visuais em textos impressos, o que altera a dinâmica de leitura, tornando o *design* e os aspectos composicionais mais presentes (ou mais auto-conscientes da sua visibilidade e função) e legíveis na superfície do texto.

Mas de que tipo de imagem se está a falar quando se refere que estabelecem na página uma relação com o texto? Serão ilustrações, fotografias, iconografia, reflexos, representações, metáforas, ideias, sonhos, memórias, descrições, ...? São tantos os referentes a que se associa a designação «imagem» que se torna necessário especificar que se trata aqui de dispositivos gráficos, isto é, todas as imagens referentes à arte de representar objectos ou ideias por meio de linhas ou figuras, mais concretamente, imagens impressas nas páginas de determinadas narrativas ficcionais que agem como dispositivos que desempenham funções narrativas particulares.

A noção de imagens como «the transportable copies of objects» (Sperling, 2018: 683) é uma ideia do final do século XIX, período em que se desenvolveram tantas técnicas inovadoras de produção de imagens, o que permitiu ao mundo da representação visual expandir-se e reproduzir-se a uma escala e com uma intensidade nunca antes imaginadas. Cada objecto concebível na Natureza ou criado na arte passou a poder ser transposto para uma escala que se pudesse abarcar e transportar, e por isso as imagens tornaram-se «visual ideas that could replicate, regenerate, and slide across media, imaterial in their very potential for exchange» (*idem*: 684). Mas o conceito expandiu-se e muitos foram os teóricos que começaram a pensar e a agrupar as imagens, ora segundo a sua natureza constitutiva, ora segundo os modos de produção.

Roland Barthes apontou – há já quarenta anos, ainda muito distante da proliferação de narrativas híbridas no mercado generalista do presente, mas de um modo preponderante e ainda hoje válido – duas características fundamentais na relação texto-imagem: «anchorage and relay» (Barthes, 1977). As imagens, segundo este autor, são polissémicas, podendo ser interpretadas de várias maneiras; no entanto, quando acompanhadas por um texto, tornam-se muitas vezes «ancoradas» e limitadas à interpretação oferecida por esse texto. No entanto, a relação entre texto e imagem também pode ser complementar («relay», no original), sugerindo Barthes que tanto o texto quanto a imagem carregam diferentes significados que, juntos, contribuem para o significado geral do texto na página. Essas valências devem ser tidas em conta aquando de uma análise interpretativa e representacional das imagens que integram uma narrativa.

Barthes procurou, essencialmente, analisar os significados que se atribuem às imagens e concluiu que estes não são o resultado «natural» do que é visto, ou seja, as imagens não são auto-evidentes e o modo como se entende o que se vê não é universal, uniforme ou homogéneo. Chamou ao impacto visual imediato «significado denotado» (reconhecimento do que é registado pela imagem ou fotografia) e ao significado cultural que se lhe atribui «significado conotado» (o possível convite da imagem para interpretar, dar significado às formas, mesmo contra ou além da intenção dos autores).

Roland Barthes foi, aliás, o primeiro a aplicar a semiótica, como se desenvolveu no âmbito da linguística, às imagens visuais. E a semiótica está

focada no significado, isto é, em compreender de que modo(s) a representação – num sentido amplo que abarca a linguagem, imagens e objectos – gera significados, bem como os processos através dos quais se compreende ou se atribui significado a algo. A análise semiótica pode, por isso, oferecer uma perspectiva útil sobre textos e imagens, uma vez que reconhece a variação na representação, a sua dinâmica e o seu sentido não unidireccional, que incorpora a complexidade do indivíduo e factores como a cultura e a própria sociedade.

A semiótica, focada na natureza e função da linguagem (e suas ambiguidades) e nos processos pelos quais o significado é gerado e compreendido, não deixa de reconhecer o papel do indivíduo na tentativa (quase sempre falhada) de estabelecimento de um significado fixo ou universal. A subjectividade está por isso dinamicamente envolvida na interpretação da imagem ou objecto, uma vez que a sua percepção ou leitura é condicionada pelas convenções sociais que ligam signos a significados, os quais, por sua vez, são constantemente desafiados por novas variações, que expandem as possibilidades dos signos visuais e das formas de olhar. Ao ser inscrito, o conhecimento assume a forma de representação, uma vez que ideias e conceitos tomados de referências do mundo real são traduzidos em palavras e por vezes noutras estruturas visuais organizadas numa página (como formulado em Curtin, 2006: 4) – dando-se assim ênfase ao papel que o indivíduo desempenha na criação de significado. Na medida em que a cultura visual e material é codificada, o significado não é intrínseco à imagem ou objecto e, portanto, também não é auto-evidente, tem de ser obtido por interpretação.

A ideia de «representação» resvala muitas vezes para noções de semelhança e imitação, pelo que as imagens visuais têm sido frequente e erradamente consideradas de significado mais directo que a própria linguagem escrita, havendo uma forte tendência para as pensar não como uma linguagem ou codificação mas como algo de significado possivelmente universal. A somar a isso, em resultado de uma ligação generalizada entre arte visual e expressividade, a visualidade foi sendo considerada mais intuitiva, inconsciente e básica do que a linguagem verbal. Contudo, essa imediatez, simplicidade e universalidade não são verdadeiras para os dispositivos visuais: a sua complexidade semiótica torna-se evidente quando se trata de imagens que

contribuem na página para aumentar, em simbiose com a linguagem escrita, a representação ficcional da narrativa.

Bateman (2014) circunscreve o campo das relações texto/imagem como um caso particular de multimodalidade. De acordo com as teorias multimodais, em virtude da sua co-presença, os significados do texto e da imagem multiplicam-se de modos que podem ser descritos, categorizados e avaliados em termos de impacto ou efectividade. E embora a segmentação de unidades de texto esteja relativamente padronizada linguisticamente, a definição de unidades pictóricas permanece insatisfatória, precisamente por se basear na aplicação de conceitos linguísticos ao objecto pictórico (como o fez no início Roland Barthes). Apesar dessas dificuldades, para John Bateman, a análise combinada das relações texto/imagem em artefactos multimodais, mesmo quando modelada de acordo com um conjunto formal de casos possíveis, vai ainda assim ajudando progressivamente a resolver o problema interpretativo que esses artefactos representam – mesmo que cada ocorrência contenha a sua singularidade.

Quanto à tentativa de agrupar taxonomicamente ou classificar as imagens, Hans Belting, por exemplo, estabeleceu genericamente três subcategorias: «images as likenesses», «as mental conceptions» e «as venerated icons» (Belting, 2005: 303), referindo inclusive que as imagens não se limitam a existir numa forma física estável, antes *acontecem* no espaço entre o corpo do observador e o suporte material. As teorias mais recentes situam assim a imagem como uma ocorrência, uma *performance* e, acima de tudo, um processo de síntese que ocorre no espaço que separa os objectos do corpo que os vê, isto é, «neither fully physical or conceptual, images are immaterial instantiations of ideias not conveyable by language alone» (Sperling, 2018: 685).

Martinec e Salway, por sua vez, conceptualizaram um subsistema de relações de interdependência entre textos e imagens, já que «imagens e textos podem ser interdependentes ou também mutuamente dependentes» (Martinec & Salway, 2005: 345). Esse modelo conceptual estabelece que uma relação de dependência na qual imagem e texto se modificam mutuamente é classificada como desigualdade: o texto é subordinado a parte da imagem ou a imagem a parte do texto. A relação de igualdade, estabelecida entre toda a imagem e o texto na sua totalidade, pode ocorrer de duas formas: quando não há sinais de

que um esteja a modificar o outro, são independentes; e quando texto e imagem estão relacionados de forma que um modifique o outro na sua totalidade, são considerados complementares (*idem*: 351).

Ainda numa outra perspectiva, recorrendo ao sistema de relações lógico-semânticas de Halliday (2014) e adaptando-o a esta temática, as relações entre texto e imagem podem ser paratáticas (justapostas, sem que uma se subordine a outra na página, interdependentes) ou hipotáticas (subordinadas entre si). Dessa forma, uma narrativa será uma mistura de sequências paratáticas e hipotáticas, mas são as primeiras que interessam para a expansão de significados. Halliday delimita ainda três tipos de relações de expansão: elaboração, extensão e intensificação. Segundo ele, se texto e imagem – levando em consideração as especificidades de representação de cada modo – apresentam os mesmos participantes, processos e circunstâncias, há uma relação de elaboração. Por sua vez, a elaboração divide-se nas subcategorias: de exposição (texto e imagem com mesmo nível e um apresenta os mesmos significados do outro, de forma a reforçá-los), exemplificação ou esclarecimento (diferentes níveis de relação entre texto e imagem, podendo um ser mais geral ou mais específico do que o outro). Já no subsistema da extensão, no qual uma das entidades simbólicas da página (o texto ou a imagem) adiciona novos significados à outra, podem estabelecer-se três tipos de relações: adição (em que um processo é simplesmente adicionado a outro), variação (quando uma entidade visa substituir a outra em parte ou na sua totalidade) e alternância (em que uma imagem ou um texto é exposta(o) como alternativa para a outra(o)).

Por toda esta diversidade de perspectivas, é necessária alguma cautela na eleição dos modelos semióticos que permitam compreender e analisar modos de representação visual, afinal os elementos visuais não têm regras estabelecidas, ao contrário das palavras, em que se têm de combinar elementos de determinada maneira para se formarem signos. Além disso, as imagens e seus significados não se entrelaçam como um dicionário liga as palavras ao seu significado, pois nenhuma imagem contém um significado intrínseco imutável. Também a este propósito, Kress e van Leeuwen observam que, embora haja um grau considerável de congruência nos processos semióticos da linguagem e da comunicação visual, cada meio tem as suas próprias possibilidades e limitações de significação:

Both language and visual communication express meanings belonging to and structured by cultures in the one society; the semiotic processes, though not the semiotic means, are broadly similar; and this results in a considerable degree of congruence between the two. At the same time, however, each medium has its own possibilities and limitations of meaning. Not everything that can be realized in language can also be realized by means of images, or vice versa. (Kress & van Leeuwen, 2006: 19)

No campo da percepção das imagens, há que considerar de igual modo a sua interpretação composicional, que resulta da análise de vários elementos: o conteúdo (o assunto e os objectos representados na imagem); a cor (muito importante, pode até realçar certos elementos, ou tender à harmonia); a organização espacial (volume do objecto representado, perspectiva e foco), e em relação a este elemento Kress e van Leeuwen afirmam que «the spatial organization of an image is not innocent. It has effects. It produces a specific relation between image and spectator» (1996: 119-58); e o conteúdo expressivo, que Taylor define como «the combined effect of subject matter and visual form» (Taylor, 1957: 43-44).

Embora as suas características, assim brevemente listadas e analisadas, não sejam suficientes para descrever os sentidos da imagem e a sua significação, pois é a percepção narrativa aquilo que permite abarcar uma imagem na sua totalidade quando incorporada na superfície da página impressa, aqui ficam sintetizadas como base que poderá servir para pensar sobre os dispositivos visuais concretos que as narrativas de Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz incorporam. Por isso, a leitura desses textos híbridos exigirá não só a compreensão dos significados de cada constituinte (o que cada palavra e imagem significam), mas igualmente o seu encadeamento deliberado por parte do autor, sendo que a significação pode ainda ser o resultado de uma tensão ou disrupção entre estes elementos narrativos.

Há ainda quem considere que esse trabalho visual e gráfico sobre o texto serve para distrair de uma narração mais frágil ou pobre, ou que são apenas elementos decorativos, mas nesta tese também se argumenta, como acontece com as fundadoras da editora Visual Editions – editoras que se especializaram na publicação de literatura com uma forte componente visual –, que acrescentam algo: «this visual everydayness adds to the way we read, it adds to the way we experience what we read and the way we absorb and underst and the

way stories are told: through words and pictures» (Berber & Iversen, 2013). Essa é, por isso, uma característica que não poderia deixar de estar presente nos livros de hoje, pois, como também referem Anna Gerber e Britt Iversen, sem estes elementos a história contada seria algo completamente distinto do que é:

The way we think about visual writing is this: writing that uses visual elements as an integral part of the writing itself. Visual elements can come in all shapes and guises: they could be crossed out words, or photographs, or die-cuts, or blank pages, or better yet something we haven't seen. The main thing is that the visuals aren't gimmicky, decorative or extraneous, they are key to the story they are telling. And without them, that story would be something altogether different. (*idem*)

A aquisição de uma literacia multimodal é, assim, um requisito e uma realidade nos leitores do presente. Henry Jenkins (2006) refere, aliás, essa necessidade de o leitor desenvolver hoje novas competências e capacidades sociais, tais como a capacidade de interagir com e experimentar o meio envolvente, a cognição distribuída (interagir de modo significativo com ferramentas que expandem capacidades mentais) e a navegação transmédia (capacidade para acompanhar o fluxo de histórias e informações em vários *media*). E se, como aponta Suzanne Choo, «[t]extual multimodality has resulted in the intrusion of concepts of design and representation in the interpretation and analysis of texts» (Choo, 2010: 170), é preciso aceitar essa intrusão de elementos narrativos não clássicos na página e aprender a lê-los.

Suzanne Choo complementa o seu raciocínio dizendo que os escritores «visualize not only concepts, settings, narrative sequences but also the way in which the story may be aesthetically represented to an implied or idealized reader» (*idem*: 174), o que pressupõe que o texto se materializa, no processo de escrita, através das interações do autor com um (incerto) leitor implícito. Este leitor idealizado ou implicado nas narrativas multimodais e híbridas será aquele que entende as regras de navegação do hipertexto e está aberto a formas narrativas não-lineares. Leitor esse que se tem, aliás, revelado também uma espécie visual, uma vez que as imagens são parte integrante do seu quotidiano, pelo que não lhe será estranho encontrá-las também nas páginas dos livros, em que as linguagens verbal e a visual estão integradas como «equal partners in creating meaning» (Trainin, 2006: 5).

Suzanne Choo acrescenta ainda que a inclusão de imagens na narrativa «transforms linear readings to spatial readings so that the reading path may be circular, diagonal, or intersecting» (Choo, 2010: 174), e isso implica que os «writers of multimodal texts need to consider the various reading choices within their own narrative», sendo provável que leitores diferentes interpretem de maneiras diferenciadas. Além disso, o autor precisa ainda de ter em consideração «how this knowledge can be aesthetically positioned within the design of the image-space and which parts of the image will activate new subtexts» (*idem*: 176), tentando, na medida do possível, prever ou antever as relações do leitor com os enunciados, tanto verbais como visuais.

Nas narrativas multimodais ou híbridas, cada dispositivo visual tem uma função na narrativa que materializa uma visão particular e específica de ver e representar a realidade por parte do seu autor, sendo a expressão de uma ontologia visual. Ao intensificarem essa forma de expressão gráfica, os autores estão a partilhar com os leitores uma interpretação visual do seu mundo ficcional que pressupõe uma «ontologia do representável ou do visualizável» (Lefèvre, 2011: 16) que problematiza as convenções de paginação e composição que determinam a apresentação do texto na página, de acordo com as unidades básicas de capítulo, parágrafo, corpo tipográfico uniforme e texto justificado (alinhado às margens).

Parece ser esse o desafio lançado nas páginas dos livros que a seguir se analisarão, em que, além de todas as variações tipográficas, há também elementos pictográficos dispersos de um modo que, embora não seja regular, também não é avulso. Essas diferenças materiais convivem na página, figurando de uma forma que poderia ser encarada como desconfortável à leitura em géneros tradicionais da literatura como é o caso do romance, uma vez que introduzem variações na composição da superfície da página, mas a sua harmoniosa presença permite outros modos de ler essa narratividade.

0.3.2.2.

CIRCUNSTÂNCIAS DE INSCRIÇÃO

Os livros são produtos singulares do *design* editorial impresso que conservam elementos relativamente homogêneos e recorrentes – como a página –, o que permite o seu reconhecimento como tal, qual matrizes que articulam conteúdos. Contudo, há nos livros sempre alguma variação e permeabilidade, o que potencia o desenvolvimento de novos produtos e processos, ao se acrescentar, subtrair ou transformar o conjunto das suas formas significativas. Atravessado por dinâmicas simbólicas, a análise ao livro impresso reside não só no seu carácter semiótico – o conjunto de significados atribuídos à sua materialidade gráfica e bibliográfica –, mas também nos discursos e práticas sociais que o rodeiam e que renovam os modos de fazer e até de ler. Não há, por isso, lugar mais adequado para a observação de processos de materialização em torno do papel e das técnicas de impressão do que o próprio livro, essa objectificação pública de uma estética.

Se certos universos de produção simbólica se comportam de modo análogo a campos de forças gravitacionais, em que as instâncias mais importantes se tornam pólos de atracção e gravitação, isso acaba por regular as movimentações e variações dos agentes desse universo, o que permite uma análise das suas tendências mais significativas. No caso da literatura contemporânea, um desses núcleos/pólos de atracção parece ser precisamente a expansão das narrativas híbridas, nas quais a página deixa de ser um lugar onde se depositam somente textos quando estes começam a partilhar o seu espaço com imagens e outras composições visuais e tipográficas. Mas, ao mudarem os interesses e tendências do universo literário, não serão só as estruturas que se alicerçam na página e no livro a sofrer mudanças, os próprios modos de fazer e pensar literatura também se alterarão. Isso afectará em particular a forma como aqueles que estão envolvidos na cadeia de produção editorial se relacionam com o seu objecto de trabalho: escritores, editores, gráficos (paginadores, *designers*) e outros intervenientes. Há por isso a considerar três instâncias de análise: o texto, o objecto que lhe dá suporte (circunstâncias de inscrição) e a prática

social sobre esse objecto (usos e circulação, e até alguns gestos afectivos que possam ser aferidos), afinal a materialidade dos objectos editoriais é sempre resultado de mediações entre os vários intervenientes na cadeia de produção do livro.

Apesar de haver no presente muita variedade de objectos editoriais, trata-se de uma diversidade relativamente normalizada, visto os livros impressos serem quase sempre regulados «por convenções específicas, como os cálculos de aproveitamento de papel segundo os padrões de tamanho utilizados pela indústria gráfica, as diferentes gramaturas, os formatos consagrados para cada gênero editorial, etc.» (Muniz Jr., 2018: 1), sobretudo aqueles que são editados para o mercado generalista, como é o caso dos livros que neste trabalho de investigação se analisam.

Nesta listagem relativamente imprecisa de formas de fazer e de explorar o suporte, há autores que não conseguem resistir ao sedutor fascínio da página auto-reflexiva. Mas se o livro impresso, *medium* tão antigo, emprega ainda tinta sobre papel, a sua produção requer agora também um conjunto de ferramentas digitais que vieram transformando nos últimos anos não só os modos de escrita como os modos de fazer (de que o *design* editorial é parte integrante), ferramentas essas que alteraram até a forma como toda uma geração de escritores pensa os livros, e que passaram inclusive a fazer parte das suas capacidades criativas:

What a page looks like – its shape and scale, its deployment of type and white spaces, its use of photographs, diagrams, and scholarly devices – are functions of the visual frame. The ability to engage that frame is among the defining resources of writers working today. (Lupton, 2011: 67)

São, na verdade, muitas as perspectivas que desafiam o *design* editorial a reconsiderar as suas especificidades de modo a adequar-se à intensidade das mudanças, quer tecnológicas quer literárias, tendo em vista novas modalidades de produção e consumo de livros. Pensar de que modo(s) as narrativas dão forma a mundos ficcionais num tempo de convergência dos *media* é um exercício que pode igualmente ajudar a perceber essa «transmedial expansion» (Maj, 2015: 84) que invade a literatura. Nesse sentido, também as tecnologias digitais não podem ser deixadas de fora de uma reflexão sobre o processo de

produção editorial, pois ampliam as possibilidades de articulação dos vários elementos gráficos; e esses novos recursos que vão sendo disponibilizados acabam também por impulsionar várias outras valências da cadeia de produção do livro, como a escrita «directamente» para a página.

Se parece haver uma certa monumentalização e sacralização do texto literário ao longo dos séculos, os processos criativos e produtivos, em sentido oposto, vão-se simplificando e até vulgarizando com as transformações tecnológicas. Assim, o próprio *design* (neste caso, o editorial) está a tornar-se um campo de saber universal, perdendo o seu carácter especializado e passando a fazer parte dos elementos da cultura generalista. E se foi com o apogeu da publicação facilitada pelas novas tecnologias – o *desktop publishing* e o *online*, que tornaram as ferramentas de composição e publicação cada vez mais acessíveis – que um número considerável de autores começou a usar também elementos visuais para contar histórias que tradicionalmente seriam exclusivamente narradas com recurso ao texto ou a formas mais lineares, é igualmente verdade que por causa disso são agora muitas vezes os próprios autores que fazem a escolha de elementos tipográficos (como o *layout* da página) e tomam outras decisões que modificam substancialmente não só a história como a forma de a contar.

Uma vez que lidam com o texto do início ao fim, os autores expõem por meio destes elementos (não meramente textuais) os seus gostos e as suas propostas de significação. Já não entra na equação a tipografia exclusivamente como veículo ou repositório, toda a natureza semiótica dos elementos da página passa a ser ferramenta expressiva da responsabilidade (ou controlo) do autor – mesmo que meramente consultiva e sugestiva, uma vez que a sua efectivação pode estar dependente dos conhecimentos técnicos especializados do *designer* gráfico. Os autores podem assim manifestar a sua vontade criativa, interferindo frequentemente no processo de paginação com indicações, sugestões, instruções de como o texto se deve situar na página.

Embora o *design* gráfico seja muitas vezes entendido como algo que ocorre após a escrita do livro, autores há que vêm demonstrar que nem sempre essa premissa se aplica, uma vez que encaram a narração como um exercício estético a nível gráfico e tipográfico, recorrendo a ferramentas gráficas ou dando indicações sobre a disposição dos elementos na página, indicações essas que

lhes permitem fazer escolhas particulares a propósito do aspecto material dos seus escritos. Este envolvimento autoral na codificação gráfica e bibliográfica da narrativa tem implicações para a leitura e interpretação. Fazer e disponibilizar, isto é, produzir e publicar passam assim a poder ser um processo contínuo de um só agente, ou indistintamente de um conjunto de pessoas, colaborativo – o que levanta também questões de autoria e propriedade, como alerta Ellen Lupton:

Since the turn of the twenty-first century, we have seen collaborative, automated, and self-authored publishing endeavors assault the norms of authorship, while writers and designers alike have employed typography and page formats as world-shaping devices. (Lupton, 2011: 67)

Quando Roland Barthes constatou a morte do autor, em 1968, o texto parece ter-se tornado um conjunto de ligações à mercê da história, do contexto e do uso. E, no mesmo movimento teórico, emergiu também a figura do leitor. Mas, hoje, que lugar ocupam o autor e o leitor no discurso teórico? A autoria tornou-se, num primeiro momento, uma função associada a determinado conjunto de textos, e, depois, uma *performance*. Nesta era da auto-publicação e das redes sociais abertas a um número indeterminado de visualizações, a função autor estilhaçou-se e multiplicou-se ainda mais: ferramentas digitais cada vez mais acessíveis são um convite aos autores para jogarem com o espaço gráfico de um livro, tornando-se também *designers* e editores dos próprios textos, encarando assim o livro como artefacto e como ideia. Por isso, como refere Ellen Lupton, «we now understand authorship as a fluid enterprise shaped by editors, designers, publishers, retailers, readers, and critics as well as writers» (*idem*: 61).

Importa considerar esta questão da autoria sobretudo porque as narrativas híbridas resultam (quase sempre) da cooperação entre um *designer* e o escritor. Apesar de a acessibilidade das ferramentas digitais ter potenciado, mesmo nos computadores domésticos, uma arrumação gráfica que pode combinar já arranjos gráficos originais e diferenciadores, as ideias dos autores sobre o texto exigem muitas vezes um profissional que garanta a sua perfeita integração na página antes da impressão do livro. Pode ser um momento mais ou menos colaborativo, com maior ou menor originalidade, mas isso não

significa que se deva excluir uma reflexão sobre o papel destes agentes na materialização do objecto.

Quem será então o autor? Quem faz ou quem tem a ideia e dá as indicações para a sua materialização, executadas depois por quem sabe fazer? A questão é complexa, mas autoria pressupõe aquele que cria ou inventa, a causa primeira de uma coisa, bem como a produção artística original. Nesse sentido, executar, realizar ou interpretar algo – como fazer a página, seguindo indicações precisas do autor da narrativa – não constitui uma forma original de fazer, mas a materialização dessa originalidade mediante um saber técnico. Afinal, o que torna um livro distinto de todos os outros e por isso original não é só a forma como está escrito, mas também a maneira como foi conceptualizado e organizado enquanto objecto.

Após o autor projectar um livro, há que paginá-lo e produzi-lo. Pagar um texto é dispô-lo graficamente na página, acto que molda esse texto ao formato livro impresso. O tipógrafo e/ou *designer* desenha e estabelece a aparência de uma página específica tendo em conta os seguintes parâmetros: mancha textual, tamanho e tipo de fonte, entrelinha, margens, espaçamentos, títulos, cabeças e pés de página, numeração de página, *bleed* (margem de corte do papel pela guilhotina, na gráfica), entre outros. Mas guia-se normalmente por convenções de edição e impressão, que variam em função do idioma, do lugar, do género textual e de muitos outros factores numa história já longa do livro impresso.

A ideia de que «a forma segue a função» (Sullivan: 1896) tem mais de um século, mas ainda hoje o *design* opera de modo a dar forma material a conceitos. Contudo, se é verdade que o *design* gráfico procura encadear o texto no suporte que é a página tipográfica de um modo relativamente neutro, permitindo assim a comunicação de ideias, é também recomendável que não seja completamente neutro e permaneça alguma fricção ou atrito, influenciando assim o ritmo e a atenção do leitor, pois através do *design* podem inevitavelmente criar-se superfícies «visíveis» que transbordam significado, contexto, conotação, intenção e tom. O desafio, como relembra o tipógrafo e pensador Jason Pamental, é descortinar a medida certa, «figuring out the right *amount* of friction», pois «keeping the friction low, but not ground away, will help you avoid tropes and create layouts that inspire connection» (Pamental, 2019), sendo então

possível transferir atrito de uns elementos para os outros, criando tensão intencional – o que não significa necessariamente alterações originais na narrativa.

A vertente que importa a esta investigação é o *design* editorial, essa área de especialização do *design* gráfico que projecta livros, que não é nem transparente nem um veículo neutro ou uma prática acessória para que o conteúdo se faça presente. Afinal, uma narrativa ou uma história não existe por si só, precisa de se materializar e tomar uma forma – a forma da página, nos casos em estudo nesta tese. E os *designers* também trabalham com a arte de contar histórias, mas sobretudo com a manipulação dos dispositivos de contar e não com o seu conteúdo, como relembra Casonato:

Designers also trade in storytelling. The elements we must master are not the content narratives but the devices of the telling: typography, line, form, color, contrast, scale, weight, etc. We speak through our assignment, literally between the lines. (Casonato, 2012: 37)

Mas, como se disse acima, a questão é complexa e não é em todas as páginas de todos os livros que tudo está preto no branco. Às vezes a paginação e outros gestos de *design* não se limitam a executar indicações autorais, fazendo muito mais do que despejar texto numa página, isto é, acrescentando valor – embora esse valor tenha mais a ver com a legibilidade e com uma certa originalidade na execução da forma – e até por vezes outra camada de significação – casos em que há efectivamente uma abordagem original à forma da narrativa por parte de quem a materializa, na qual o *design* marca uma posição em relação ao conteúdo, não estando meramente ancorado ao autor do texto, mas sendo original – e, nessas situações, está-se perante algo que transforma a narrativa: um gesto autoral na forma que age sobre um texto de outro autor e aí, então,

[t]o design is much more than simply to assemble, to order, or even to edit: it is to add value and meaning, to illuminate, to simplify, to clarify, to modify, to dignify, to dramatize, to persuade, and perhaps even to amuse. To design is to transform prose into poetry (Paul Rand *in* Helfand, 2001: 142).

No caso das narrativas híbridas de carácter ficcional, o tratamento, selecção e sequenciação do material visual dependem maioritariamente de um autor (que é também autor do texto) – é, aliás, uma das características deste género narrativo – e há posteriormente um envolvimento gráfico que é proposta autoral eventualmente melhorada por sugestão criativa e técnica do *designer*, uma distinção nem sempre perceptível ou identificável, sobretudo porque quem assina o livro é normalmente o autor do texto.

De facto, uma hipótese que se procura articular neste trabalho de investigação é justamente a de que *as novas condições de produção permitem que os autores escrevam livros*¹⁵, isto é, que trabalhem as múltiplas dimensões da materialização bibliográfica dos textos, explorando o seu potencial semiótico e narrativo. Os três autores que neste trabalho de investigação se pretende analisar escrevem com a consciência da inscrição bibliográfica e fazem com que essa consciência tenha expressão narrativa, como se demonstrará. Nessa medida, o romance impresso híbrido multimodal reflecte ao mesmo tempo as condições de produção e de recepção da literacia digital e pós-digital: por um lado, um regime de produção em que a composição e paginação podem ser articuladas com a escrita em sentido restrito (seja de forma individual ou colaborativa); por outro lado, um regime de recepção em que a comunicação multimodal se tornou dominante e originou novas práticas e expectativas de leitura.

Martina Casonato (2012)¹⁶ refere que estas temáticas se inserem no «field of visual writing and hybrid storytelling», afinal, a inclusão por parte do autor de estratégias narrativas que promovem o pensamento visual, associadas a um pensamento crítico, permite uma maior exposição do leitor aos estímulos visuais, bem como se revelam ainda oportunidades de reflexão sobre a utilização de técnicas do *design* visual na criação e organização de texto escrito na página.

¹⁵ Sendo esta afirmação uma das teses principais que sustentam a presente investigação, ela talvez nunca tivesse sido formulada se não fosse a leitura da análise de Manuel Portela a *Only Revolutions*, romance de Mark Z. Danielewski (2006), no artigo «The Book as a Computer» (2012); e, complementarmente, o incontornável *Scripting Reading Motions* (2013), do mesmo autor, um livro fundamental para pensar e articular todas estas questões.

¹⁶ Cuja tese e subsequente projecto editorial constituem uma interessante remediação gráfica do famoso romance de Italo Calvino, *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Um projecto, aliás como o próprio livro que lhe serve de base, sobre o prazer da leitura e a diferença entre o que é real e o que parece real mas não o é. Em última instância, uma investigação e um exercício sobre o leitor.

O conceituado *designer* Richard Poulin considera até que «combining image and narrative form is challenging for any graphic designer» (Poulin, 2011: 233) e não só para o autor ou para o leitor.

A juntar a isso, Howard S. Becker (1982) propõe que se investiguem não apenas os procedimentos de criação propriamente ditos, mas todas as actividades que de algum modo condicionam o trabalho do artista e o resultado final das obras, isto é, todo o contingente de agentes e estruturas (sejam de produção, sociais ou mesmo económicas) que condicionam a edição em livro. Afinal, as decisões sobre a forma final de uma obra literária nem sempre pertencem exclusivamente ao autor. Ao investigar-se as interacções sociais que se desenvolvem em torno de um produto editorial específico, poderão perceber-se algumas destas variáveis, umas temporárias e outras permanentes:

Artists, the people who get the credit or blame for art works, typically make many of the choices which shape a work's character. The art world's other participants affect the result by entering into the internal dialogue which precedes and accompanies those choices. But other participants affect art works more directly as well, making choices of their own which, independent of the artist's wish or intention, also shape the work. [...] These fateful actions of others occur during the work's entire life, often after the artists themselves have died; the effects may be temporary or permanent. (Becker, 1982: 210)

Os «editorial moments» (expressão também retirada de Becker) podem ser protagonizados tanto pelo criador da obra quanto pelos outros co-participantes desse mundo da arte tão específico que constitui o universo editorial, mas assentam sempre numa proposta de narração híbrida cuja reacção o criador-autor tenta prever:

This implies that artists create their work, at least in part, by anticipating how other people will respond, emotionally and cognitively, to what they do. That gives them the means with which to shape it further, by catering to already existing dispositions in the audience, or by trying to train the audience to something new. [...] During the editorial moment, then, all the elements of an art world come to bear on the mind of the person making the choice, who imagines the potential responses to what is being done and makes the next choices accordingly. Multitudes of small decisions get made, in a continuous dialogue with the cooperative network that makes up the art world in which the work is being made. (*idem*: 200-201)

O que é o mesmo que dizer que os «editorial moments» envolvem igualmente uma dose considerável de subjectividade, impulso e improviso, mas são também essas relações intersubjectivas que dão forma à obra em questão. Além das normas, protocolos e códigos partilhados, e das práticas que se desenvolvem segundo graus diversos de convencionalidade que se respeitam ou transgridem, pode ainda haver elementos que constituam indícios de mediações editoriais ocorridos em tempos e espaços específicos, pela acção de sujeitos determinados – como é o caso de algumas paginações de livros que são objecto de estudo nesta tese, por serem feitos sempre pela mesma *designer*, embora para autores diferentes, o que denota a existência de um conjunto de pressupostos comuns que orientam as acções dos sujeitos que se movem nesse universo específico de produção simbólica em torno de um produto artístico concreto.

Há ainda formas de concorrência e competição entre produtos e produtores distintos que podem influir não só na disposição do livro no ponto de venda como nas escolhas e materializações do objecto – nomeadamente no número de páginas, formato para exposição, tratamento e linhas gráficas para determinadas cadeias, espaços ou livrarias, entre muitos outros factores. Afinal, a organização e disposição dos produtos editoriais em ambientes de venda (como por exemplo as livrarias) também orienta os consumidores/leitores acerca da natureza desses produtos, pois, para todos os efeitos, «a conformação material dos livros é parte da sua construção de sentido» (Gruszyński, 2015: 13). E isso faz com que esses objectos possam orientar a postura de quem com eles interage, mesmo antes de serem manipulados.

Se a forma de comprar se altera, os modos de ler livros também mudam. O livro impresso – artefacto narrativo cada vez mais multimodal ou híbrido – abrange uma estrutura (a sua constituição), uma configuração (composição das diversas partes e seu encadeamento) e uma aparência (os elementos visualmente perceptíveis), que projectam artefactos cuja função é precisamente propiciar experiências de leitura – uma dimensão física que permite a sua identificação como tal e envolve gestos e posturas que mobilizam essa leitura. O impresso tornou-se, assim, não só «suporte material para o texto», mas também «objecto constitutivo de práticas de leitura» e configura-se hoje como «possuidor de uma materialidade provocadora de uma interacção concreta no

leitor» (as expressões-síntese são de Goulart, 2014: 7). Guglielmo Cavallo e Roger Chartier também assinalam a preponderância das mudanças no suporte escrito através da forma de fazer, que «obriga o leitor a novos gestos, novas práticas intelectuais», sendo assim «afirmadas ou impostas novas formas de ler» que conseqüentemente «implicam práticas de leitura sem precedentes» (Cavallo e Chartier, 1998: 32).

Num estudo de Mayes *et al.* (2001) sobre a leitura em papel verificou-se que, por exemplo, o uso de ilustrações e o tamanho dos parágrafos modificam o ritmo de leitura e promovem o descanso visual. A utilização da versatilidade do meio, mediante a incorporação de elementos visuais ou compositivos que manipulem o acto de leitura, é por isso uma realidade comprovada. Afinal, ainda antes de as páginas serem lidas, o leitor lê as formas dos objectos que contêm as narrativas e o ambiente de inscrição, accionando redes simbólicas que permitirão a construção de horizontes de expectativa em relação aos seus códigos tipográfico e gráfico, isto é, em relação àquilo que a narrativa irá contar.

Se a experiência de leitura narrativa parece hoje mais intuitiva, uma vez que a simbiose entre a página e o texto da página encenam uma quase naturalidade, não se pode, ainda assim, ignorar as várias acepções do acto de leitura e os modos de criação de ambientes que sirvam a função de leitura – que por isso se voltam aqui a sublinhar, em género de síntese – afinal

[r]eading means many things. [...] Reading, like writing, has become a social activity, as consumers use digital means to rate, review, share, and annotate texts in networked spaces. Reading can be active or passive, quick or close, public or private, willfully archaic or electronically juiced. Designing environments to support these diverse functions draws on many areas of contemporary practice, from graphic identity, page layout, typography, and user experience to product design and software engineering. (Lupton, 2011: 67)

Marco Pustianaz também pensou o acto de ler, defendendo precisamente que o conceito deverá ser expandido para abarcar qualquer relação que ocorra dentro do ambiente do livro, seja ou não textual, isto é, as suas circunstâncias de inscrição mas também de fruição, algo que defende ser de natureza híbrida: «The notion of reading as a set of interpretative strategies should be expanded do include any kind of relationship taking place within the book environment,

a material hybrid between human and machine» (Pustianaz, 2014: 19). Acrescentando ainda este autor que, apesar da natureza plana da página impressa – mesmo que os elementos que a constituem sejam múltiplos, estão sempre encerrados na superfície da página, a aguardar –, a leitura de um livro é uma experiência multi-dimensional complexa e de duração variável, de acordo com o leitor e a própria natureza do livro:

Pace changes according to the interactions with page design and stylistic affordances (syntax slowing down or speeding up reading), according to the reader's linguistic competence, as well as her interest, time-constraints and interruptions, attention. [...] Reading's durational performance may freely stop, pause, resume, go back, thus disordering time and performing its own asynchronous temporality. Book reading is a multi-dimensional experience, despite the seeming flatness of the page surface. (*idem*: 19-20)

Independentemente das circunstâncias de produção e de fruição, há factores constantes no que concerne à materialidade do livro: há e sempre haverá quem actue na sua produção, divulgação e circulação; os géneros discursivos emergem e desaparecem com o tempo e a eles estão associados, como marca cultural; e os leitores são aqueles para quem são criados e imaginados os livros, e são também quem experiencia, com esse objecto, práticas e representações distintas, em culturas e tempos diversos, afinal, os leitores «nunca são confrontados com textos abstractos, ideais, desligados de qualquer materialidade: eles manipulam objectos» (Cavallo e Chartier, 1998: 6).

Nesta ordem de ideias, em cada projecto editorial ou edição, os livros trazem inscritas «orientações textuais e tipográficas que contribuem para a produção de sentidos da parte do leitor no momento da leitura», com destaque para os «protocolos que encaminham a leitura» (Goulart, 2014: 9). Nos capítulos seguintes serão analisados exemplos de práticas de inscrição que exploram de forma dinâmica diversos protocolos de leitura da página impressa, manifestamente interessantes no âmbito da literatura portuguesa contemporânea.

0.4.

PORQUÊ PORTELA, BÉRTHOLO E CRUZ

Patrícia Portela (n.1974), Joana Bértholo (n.1982) e Afonso Cruz (n.1971) são três autores portugueses que publicaram a primeira obra de ficção em prosa quase na mesma altura – *Odília ou a História das Musas Confusas do Cérebro*, em 2007; *Diálogos para o Fim do Mundo*, em 2009; e *A Carne de Deus*, em 2008, respectivamente –, mas que se destacam dos demais contemporâneos por testarem as potencialidades materiais do livro impresso, sendo que o fazem para um mercado editorial assumidamente competitivo, com tiragens similares a outros da mesma geração que não escolhem intencionalmente usar a página como dispositivo medial e metaficcional ou desenvolver convenções gráficas específicas para a construção do seu discurso literário.

Aparentemente, além do facto de terem apenas livros publicados no século XXI, de terem coincidentemente editado o primeiro livro quase na mesma data e de serem, mais do que escritores, artistas múltiplos – com diversificadas valências e áreas de interesse –, pouco mais parece ligar as obras de Portela, Bértholo e Cruz. Mas partilham também uma característica fundamental: não seguem totalmente as convenções gráficas que arrumam palavras numa página de forma neutra, servindo-se enfaticamente de processos gráficos e metamediais através dos quais os textos são dispostos e dados a ler ao leitor, empenhando-se assim na experimentação com as possibilidades materiais da página. Esta escolha tríptica, que está na base dos capítulos seguintes e que fundamenta o argumento desta tese, decorre da relevância dos elementos narrativos híbridos presentes nas obras desses três autores, bem como da sua relevância para a caracterização de práticas emergentes na literatura contemporânea.

Como resultado da experimentação ficcional hipercontemporânea¹⁷, há hoje uma clara intensificação da dimensão metamedial e híbrida da página

¹⁷ O termo – ainda que admissivelmente pouco explorado e até questionável – circula neste campo de estudos com autoria indefinida e serviu, aliás, de mote a um número recente da *Revista de Estudos Literários* (n.º 8, de 2018, organizado por Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet), no qual se pensou precisamente a evolução da literatura portuguesa contemporânea como uma verdadeira mutação, fruto de tantas transformações tecnológicas e sociais que nos últimos anos invadiram as páginas dos livros, daí a sua pertinência como referente.

tipográfica, acompanhada por um gesto criativo de exploração das suas fronteiras, tanto no que diz respeito à visualidade quanto à textualidade. Por isso, as experiências de análise e de leitura de Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz não têm uma dimensão meramente textual: os elementos visuais e tipográficos dispersos na página tornaram-se, nestes autores, ferramenta retórica, e a sua dinâmica e funcionalidade passam a estar correlacionados com as complexidades semânticas e narrativas do texto para efeitos de expressividade. Os referidos autores constituem, por isso, os exemplos mais significativos desta abordagem criativa no caso português, destacando-se claramente de outros da sua geração por explorarem a função semântica e multimodal da página impressa de um modo mais vincado e visível do que outros autores de ficção narrativa com quem partilham o mesmo mercado editorial.

A página, componente indissociável da ideia de livro impresso e metonímia para os processos narrativos que envolvem a superfície da página impressa no discurso ficcional dos três autores escolhidos, será tomada como unidade de sentido e de análise, uma vez que os vários elementos textuais ocorrem e se manifestam tendo quase sempre em conta a sua fronteira.¹⁸ Ao criarem certas convenções gráficas que diferenciam o seu modo de narrar, estes autores tornam-se distintos, originais e reconhecíveis/identificáveis. Não se pode dispor P. Portela, J. Bértholo e A. Cruz indiferentemente lado a lado, pois cada um deles e respectivos livros têm o seu contexto próprio, os seus intertextos, problemas específicos e desafios ao leitor, mas é inegavelmente possível reconhecer nas suas obras – complexas e exigentes – uma vital e particular contribuição para a experiência de leitura.

Em Patrícia Portela, a condição do livro enquanto *performance* perpassa todo o seu processo criativo, com especial destaque para a evolução de um texto por diversas plataformas materiais e a sua dispersão em formatos tão aparentemente estranhos como um banquete, um livro ou um jogo. A escrita é, na obra desta autora, laboratório para a transgressão dos limites dentro do

¹⁸ Embora o *plano da página* seja a unidade significativa frequentemente referida como unidade de análise, ela deve ser entendida como extensível também à *dupla página* (esquerda e direita) ou mesmo à sintaxe de uma *sequência de páginas*, com determinada parametrização. As análises gráfico-narrativas nos capítulos seguintes mostram esta noção tripla da página como superfície expressiva multimodal.

literário, cria narrativas servindo-se de uma simbiose de meios que abrem novos percursos no processo de escrita e desenvolvimento de um objecto literário para plataformas várias de apresentação (um livro, um espectáculo, uma tela, um palco, um jardim, outros). Patrícia Portela promove ostensivamente o contacto e o contágio entre diferentes formas artísticas num ambiente de ampla liberdade criativa e intensa colaboração, permanecendo sempre o desafio de perceber se os livros geram outros actos performativos ou se são as *performances* que se aprisionam em dispositivos como o livro impresso, e de que modo(s) sobrevive e se ressignifica essa vitalidade criativa transmedial.

A prosa ficcional de Joana Bértholo, tanto nas narrativas mais breves quanto nas mais longas, problematiza a convenção mais clássica de géneros literários. Nesta autora a metaficcionalidade está bastante vincada e por isso os seus textos como que reflectem sobre si próprios: são vários os mecanismos e formas textuais de autoconsciência que ocorrem na sua prática textual, há uma narrativa contida dentro ou além da própria narrativa que se serve do dispositivo tipográfico para problematizar a sua natureza, implicando um discurso que se vira para si mesmo e questiona a forma de produção literária contemporânea e as suas circunstâncias de inscrição (como os índices, as singulares notas de rodapé ou os títulos dos capítulos, entre outros). A obra de Joana Bértholo é assim perpassada pela intuição de que o livro impresso age como unidade que se pensa e se experimenta como mecanismo.

A abordagem à obra de Afonso Cruz, por seu lado, poderá ser feita por núcleos, zonas, ou tipologias textuais, como se o autor estivesse a realizar um exercício pela variação e possibilidades permutativas. Subdividindo a sua obra em pelo menos três zonas claramente identificáveis (grandes narrativas, narrativas mais pequenas e enciclopédias) e uma um pouco mais nublosa (como os livros ilustrados ou outras variações ficcionais), a ideia de livro é a fronteira para tudo o que Afonso Cruz cria. A sua obra híbrida, tendo o literário como limite que a circunscreve, parece demonstrar que este autor quer experimentar uma biblioteca de possibilidades e formas de narrar sobre a página impressa.

Portela, Bértholo e Cruz estão assim nessa lista dos autores que, em determinadas obras, alargaram a experimentação narrativa na ficção portuguesa contemporânea, materializando a sua ficção em projectos que se podem localizar entre a experimentação plástica e a reflexão conceptual. Poucos livros

publicados na última década foram tão longe no esticar das capacidades ficcionais da página e, uma vez que as suas experimentações ocorrem simultaneamente em vários componentes da narrativa, isso eleva muito a complexidade de alguns dos seus livros. Há experimentações vocabulares, sintácticas, visuais, outras relacionadas com a continuidade e verosimilhança narrativas, e até a incorporação de citações de outros autores e literaturas (reais ou ficcionais), entre diversos procedimentos mais em que a página é sempre o limite, a possibilidade.

Assim, e considerando que a maioria dos textos ficcionais que incorporam esta tese como objectos de análise não está ainda suficientemente analisada – uma vez que a quase generalidade dos críticos literários ou não consegue explicar o funcionamento dos dispositivos gráficos que incorporam, ou os analisa de forma parcial e incompleta, ou opta por ignorar essas mesmas estruturas como parte integrante da narrativa –, procurou-se que esta investigação colmatasse essa lacuna ao debruçar-se na análise desses três autores portugueses de prosa de ficção.

Pretende-se, ao mesmo tempo, desenvolver um vocabulário crítico e uma metodologia de análise literária capaz de articular graficalidade e narratividade; adaptando-a, se necessário, a cada autor ou mesmo a cada livro.

Tomando por apropriação uma frase de Seymour Chatman, também neste trabalho de investigação o «primary object is *narrative* form rather than the form of the surface of narratives – verbal nuance, graphic design, balletic movements» (Chatman, 1978: 10-11), isto é, todas as experiências de manipulação material da página que aqui interessa estudar ocorrem em favor da narratividade, do acto de contar uma história, e não como resultado de uma mera experimentação conceptual. Essa tendência de mostrar, em vez de dizer, está vincadamente presente nas estratégias de exibição visual e híbrida de diversos textos destes autores, mas trata-se sobretudo de um mostrar para contar algo. Mais do que uma latente devoção ao livro impresso, esta tese procura ser lugar privilegiado de reflexão sobre um objecto múltiplo por meio do qual se contam histórias de uma forma que cada vez mais envolve o livro no seu todo, sem esquecer as suas evoluções, metamorfoses e possibilidades.

0.5.

LER HISTÓRIAS (E PÁGINAS): OPÇÕES E METODOLOGIA

Dada a diversidade de possibilidades nas páginas dos textos de Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz que posteriormente se analisarão, revelou-se necessário estabelecer uma tipologia para análise das estruturas narrativas com que o leitor se poderá confrontar. Apesar de serem sempre dispositivos visuais impressos, as variações são muitas. Zoë Sadokierski deparou-se com um problema similar em 2010, e desenvolveu uma tipologia de análise dos dispositivos gráficos e metamediais mais característicos das narrativas híbridas de carácter ficcional, tipologia essa que se seguirá como decalque nesta tese por se considerar a mesma bastante funcional, como se procurará demonstrar.

A listagem de Sadokierski subdivide as estruturas não meramente tipográficas da página em: «photographs, illustrative elements, unconventional typesetting, ephemera and diagrams» (Sadokierski, 2010: 28-54), isto é, fotografias; elementos ilustrativos; tipografia não convencional; material documental efémero do quotidiano; esquemas representacionais e diagramas. Adotar a caracterização de Sadokierski e tentar perceber a real implicação e funcionamento dos dispositivos gráficos será um dos desafios deste trabalho de investigação. Apesar de esta proposta de tipologia demonstrar a variedade de dispositivos encontrados nas páginas de narrativas híbridas, a caracterização quántupla expõe limitações, pois vários são os dispositivos gráficos que «escorregam» entre categorias na tipologia ou abarcam mais do que uma.

Tudo aparece em contexto, pelo que será necessário entender também esse contexto narrativo e não apenas os dispositivos na página, pois estes carregam muitas vezes conotações visuais directas com estilos culturais, modas e subculturas. Será igualmente interessante analisar algumas das coincidências entre a ficção e a realidade histórica, afinal, o impacto das imagens (sobretudo históricas, televisivas, fílmicas ou de redes sociais) e de outros dispositivos visuais na formação do imaginário social passa pela relação cada vez mais

entrelaçada entre os *media* e a vida quotidiana – e todas essas questões se materializam por vezes nas páginas. Na medida em que, na contemporaneidade, os dispositivos visuais se firmam como veículos omnipresente (seja nas páginas dos livros ou na vida quotidiana), é preciso reflectir sobre o seu poder em instituir um espaço social e, portanto, difundir discursos e estéticas, seja na página impressa ou noutra suporte medial.

Helena Buescu define esse carácter essencial do literário, que comporta o mundo em redor do autor mas não se limita por ele, que abarca potencialmente o universal – lugar em que o semelhante e o variável coabitam e que, quando transposto para a página, gera diferenças autorais mas também encontros:

A literatura-mundo, ao pressupor uma ideia de presente que acolhe diferenciados momentos históricos, localizações geográficas e pertenças histórico-simbólicas, reforça por um lado o seu carácter intempestivo e, por outro, investe-o de uma capacidade política e simbólica que qualquer actualidade não pode ignorar [...] A literatura-mundo pode ser assim compreendida como uma experiência simultânea do comum e do incomum: arquivo de semelhanças potenciais, mas também de diferenças e infinitas variações. (Buescu, 2013)

E isso implica que a literatura também exponha ao mundo uma determinada forma de o indivíduo perceber o seu tempo e a história a que pertence, bem como algumas das preocupações que dominam a sociedade desse local e momento. A título de exemplo, as questões ecológicas que perpassam a obra dos três autores objecto de estudo desta tese, mesmo que seja nuns mais tratada do que noutros, ou ainda as dinâmicas do ambiente digital contemporâneo que os três partilham. Assim, a experimentação narrativa, a organização dos elementos intrínsecos ao texto literário, as diferentes formas de pensar e reagir ao mundo, materializando-o na página por meio de estratégias narrativas, vai incorporar algumas dinâmicas comuns a ambos e divergir noutras. E essa será também uma das abordagens conceptuais que guiarão a análise que se segue.

Acrescenta-se ainda uma outra opção metodológica: as imagens – reproduções integrais das páginas que se analisarão – foram incorporadas nesta investigação quando constituíram parte significativa do argumento, sendo por isso frequentemente integradas no texto e não separadas e numeradas como

«ilustrações» (como habitualmente convencionado), uma vez que se pretendeu com esta dinâmica dialogar com os próprios textos e dispositivos analisados. Gostaríamos, até, que esta tese fosse ela mesma um texto híbrido, uma combinação de dispositivos gráficos e texto como partes do argumento, à semelhança dos dispositivos que se propôs analisar, veremos se se conseguiu.

Já a opção metodológica de abrir cada capítulo com a recepção crítica generalista de cada autor prende-se com o facto de se estar a lidar neste trabalho de investigação com livros disponíveis no mercado generalista, amplamente difundidos e disponibilizados em diversos pontos de venda e, como tal, genericamente adquiridos e (idealmente) lidos tanto por especialistas académicos como por críticos literários que escrevem para a imprensa periódica. Se se procura aqui sugerir novas leituras das narrativas de Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz, parece-nos pois proveitoso averiguar o que já foi lido e como, isto é, o que sobressaiu sobre a página para diferentes tipos de leitor: tanto o crítico literário – que tenta escrever e divulgar as suas leituras para um público mais alargado – ou o leitor especializado – o leitor académico, que teoriza para os seus pares –; e, num segundo momento, validar (ou não) essas intuições de leitura mediante uma análise que se procura que seja mais metódica e focada na validação de uma premissa de investigação.

A articulação deste levantamento das leituras a que os autores têm sido sujeitos com as leituras académicas e, em particular, com a abordagem que aqui se procura defender, pretende sugerir que há temas e características formais que já foram identificados – que vão ser corroborados e desenvolvidos na análise que posteriormente se fará – e que também há lacunas nas análises anteriores que procuraremos preencher, o que mostrará também a insuficiência de uma leitura meramente mediadora e divulgadora. Daí a pertinência deste trabalho de investigação; afinal, só valerá a pena voltar a um livro se nele se descortinarem novas formas de ler ou a possibilidade de leitura do que ainda não o foi, nomeadamente de algumas narrativas híbridas na página.

1.

PATRÍCIA PORTELA

LIVRO EM *PERFORMANCE*

«O ADN é um comboio literário que perde uma carruagem de passageiros sempre que pára numa estação.

Na primeira carruagem seguem os escritores,

seguida da carruagem dos editores,

seguida da carruagem dos copistas,

seguida da carruagem dos impressores que, incansáveis, se apressam a reproduzir a informação genética e a construir novas carruagens iguaizinhas à primeira [...]

Enquanto isso, na penúltima carruagem do comboio, também alheados da paisagem devido ao tortuoso processo dos escritores, seguem os telómeros, os leitores profissionais, funcionários responsáveis por verificar que a multiplicação de toda a informação genética do comboio não se faz na sua totalidade, nem com sucesso, culpando sempre os escritores pela falta de páginas enquanto empurram para a última carruagem todos os que não pagaram bilhete ou que descreveram com menos rigor algum capítulo.»

PATRÍCIA PORTELA, *O BANQUETE* (2012: 109-110)

Se, no limite, o princípio da literatura é contar histórias, a narrativa existe para ser apreendida nas suas várias materializações, cabendo aos leitores (num sentido lato) a sua activação. Mas nada se constrói a partir do nada, cada nova forma de narrar precisa de outra mais antiga que a gere ou motive. Por isso, numa investigação, dever-se-á procurar ler o que já existe e, a partir daí, traçar caminhos novos de leitura e abordagem, pelo que neste trabalho far-se-á num primeiro momento o levantamento das leituras mais preponderantes já realizadas, essenciais para estabelecer um estado da arte e perceber desde logo algumas coordenadas de análise das quais uma investigação não se poderá afastar – ou terá pelo menos de por lá passar –, reconhecendo assim um território comum do qual partir para o novo. Nesse sentido avançam os parágrafos seguintes sobre a obra da escritora portuguesa Patrícia Portela, um dos três vértices desta tese.

Sílvia Souto Cunha considera-a «uma escritora dotada, capaz de subverter e reinventar a grande “máquina do mundo”» (Cunha, 2017), e essa constante capacidade de subversão e reinvenção está, aliás, presente na generalidade dos seus livros, como se procurará aqui demonstrar. Sílvia Souto Cunha refere ainda outras características fundamentais em Patrícia Portela, entre elas a imaginação e a teorização por detrás dos seus livros, que desafiam o leitor e o impelem para outros domínios do saber, pois «a [sua] escrita revela a bagagem filosófica, as truncagens inesperadas, e os artifícios imaginativos com que a autora nos atira para outras dimensões» (*idem*).

A propósito de um título em particular – que não é analisado nesta tese por não ser tão profícuo em dispositivos híbridos como os restantes –, escreve ainda Sílvia Souto Cunha algo que pode ser transversal a toda a obra: «a previsibilidade é torpedeada por Patrícia Portela com fugas filosóficas e marcações teatrais», assim é em *Dias Úteis* (2017), mas também desde o primeiro, *Odília* (2007), separados por dez anos mas com a mesma pulsão para o pensamento crítico sobre a natureza bibliográfica dos livros e a dramaturgia na página, isto é, colocando constantemente o livro em *performance*.

Alexandra Prado Coelho também sublinha que «os seus espectáculos tendem sempre a escapar do palco e cruzar a performance» (Coelho, 2010), mas quem diz palcos diz livros, que tendem a escapar das fronteiras convencionais do texto e da página, resultando em gestos literários híbridos. Isabel Jacinto, que dedicou recentemente uma tese de mestrado a um dos livros desta autora, refere que, a nível académico, «Patrícia Portela é ainda um nome à margem. No entanto, Portela tem já um corpo de trabalho sólido, tanto na área da literatura como no teatro, e até cinema» (Jacinto, 2016: 13), complementando a sua percepção com uma das características fundamentais da autora: «possui um vasto conhecimento literário e interdisciplinar, que se reflecte na qualidade – e individualidade – da sua escrita» (*idem*: 14).

Há então pesquisa e desenho na estrutura literária de Patrícia Portela e inevitavelmente nos espectáculos que lhes dão origem ou nos quais os livros desaguam – o que situa o seu trabalho artístico num ambiente transdisciplinar que cruza fronteiras cénicas, literárias e outras. Esta autora, por intermédio do texto num lugar (no caso dos livros, a página), acaba assim por reflectir sobre o espaço do romance, e das histórias, no mundo actual, e por marcar uma diferença literária substancial no universo editorial – ainda que as tiragens dos seus livros não sejam muito expressivas, elas desafiam um encontro (e uma disponibilidade) com um público leitor mais generalista –, assente sobretudo na natureza experimental e performativa dos seus livros.

Hugo Pinto Santos refere que Patrícia Portela exerce «a sua acção inventiva e rebelde sobre os géneros literários, as modalidades da expressão, os desempenhos esperados. Um exercício de especulação e atijamento atirado sobre um quotidiano complexo e enigmático» (Santos, 2017) no qual o princípio da indeterminação do género literário é resultado de «uma acção de desmontagem de vários atributos do sistema literário: o confessionalismo, a grelha dos géneros e das artes, as quadrículas onde (não) assentam as categorias da narrativa, a solidez e fiabilidade da voz narradora» (*idem*). Há, portanto, muito na página que está à margem das classificações dos géneros literários, de natureza híbrida, afinal é isso que Patrícia Portela parece procurar: «não assumir uma via unívoca, mas unir ensaio e ficção, drama e deriva num texto que seduz todos os géneros para depois prescindir de uma inclusão cabal e redutora em qualquer deles» (*idem*).

Há ainda, nestes livros de Patrícia Portela encenados para o palco da leitura, dispositivos teatrais ao serviço da narrativa, como didascálias em forma de notas de rodapé ou outras indicações cénicas dadas pelo próprio livro para potenciar a sua leitura, como se cada romance contivesse em si mesmo a chave que permite o acesso pleno e autónomo à narrativa e até à forma de o ler. A contaminação do literário com a linguagem cénica é evidente e desde logo percebida a cada livro; bem como a contaminação de uma semântica visual, que se hibridiza com o texto para formar uma nova forma de contar histórias.

Carlos Câmara Leme avalia, precisamente, o estilo de escrita de Portela como «híbrido, fragmentário, contraditório, onírico, desconcertante, brutal, poético, paródico, clássico, realista... Mas também pós-moderno» (Leme, 2014: 246) – tantos caracterizadores quanto o seu potencial de transformar, página a página, algumas ideias sobre o literário. Esses gestos-livros, concebidos por uma artista que escreve, habituada a contornar as fronteiras da evidência, lembram ao leitor que só vale a pena ler se for para fazer a diferença, que as palavras são para trabalhar como coisa plástica, transversalmente aos sentidos estabelecidos, e que um livro é sempre uma construção desconcertante nascida de uma imaginação realmente criadora.

Apesar da multiplicidade, uma estruturação organizada de acordo com a natureza experimental da obra de Patrícia Portela é fundamental para que este trabalho de investigação torne o seu argumento claro. Assim, entendeu-se dividir empiricamente a obra desta autora em três momentos: 1.1. Experiências, 1.2. Releituras e 1.3. Inscrever o inexistente. Os livros de Patrícia Portela, nos seus formatos múltiplos e aparentemente desarrumados, parecem não seguir uma ordem que não seja a da variação, ainda que possam por vezes ser emparelhados: pelo seu carácter experimentalista sobre a fronteira do livro impresso (1.1. Experiências) ou de acordo com a sua natureza de releitura de obras já existentes de outros autores (1.2. Releituras) ou ainda, no limite, possibilitar a inscrição material do que (ou de quem) não existe por meio da renovação bibliográfica do género romance (1.3. Inscrever o inexistente). A ordem de análise não é por isso meramente cronológica, mas segue a cronologia dentro de cada núcleo de abordagem.

Procurar-se-á que haja complementarmente, nestas páginas, uma reflexão mais breve mas essencial – porque constante e por ser algo relativamente

original e exclusivo desta autora – sobre a natureza performática da obra de Patrícia Portela (fazendo por não alongar muito esta reflexão, mas deixando alguns pontos em aberto para o futuro que serão preponderantes para uma abordagem mais vasta à obra da autora, extravasando em muito os limites da página de que este trabalho de investigação se ocupa agora), que tem sempre origem nos livros e a partir deles se amplia ou cujas pulsões são posteriormente aprisionadas no formato impresso, por meio de livros-encenação.

1.1.

EXPERIÊNCIAS

1.1.1.
ODÍLIA OU A HISTÓRIA DAS MUSAS CONFUSAS
NO CÉREBRO DE (2007)

Sendo a primeira obra de ficção de Patrícia Portela publicada pela Editorial Caminho, isto é, disponibilizada no mercado generalista, tem não só as marcas de uma certa ingenuidade de começo como algumas das pulsões que caracterizarão as ficções da autora a partir daí. Este título esquiva-se a qualquer tentativa de arrumação em géneros mais convencionais (excepto se o considerarmos uma narrativa híbrida): repleto de ilustrações da própria Patrícia Portela, destaca-se visualmente o texto disperso ao longo da página e a forma como a tipografia se apresenta e oscila, correndo vertiginosa e alternando com dispositivos visuais, tendo como resultado 88 páginas de ludicidade, muita dela obtida através de jogos de imagens e de palavras. Mas, ainda que *Odília* constitua um exercício de escrita bastante peculiar, pela formatação do texto de acordo com e a acompanhar a narração, o seu sentido primeiro é sempre contar uma história (mesmo que enovelada).

Não podem ainda passar despercebidas – nem neste livro nem nos seguintes de Patrícia Portela – as notas de autor, de tradutor e de editor, que são criadas e arrumadas na página como parte integrante da narrativa. Há que referir também as pretensas linhas de leitura pelas quais a autora (aparentemente) guia o leitor e que mais não são do que formas de chamar a atenção para a maleabilidade do objecto escrito e das possibilidades que este oferece, que extravasam qualquer sequência prevista.

Aida Cardoso partilha, na sua leitura, algumas destas ideias, avançando pistas para a interpretação dos dispositivos narrativos de *Odília*:

Justamente pela sobreposição de imagem e palavra que abarca o objecto que serve de suporte físico à história destas musas confusas, parece que, mais do que uma simples história, estamos perante uma narrativa encenada, servindo a capa de cortina ao que iremos assistir. (Cardoso, 2008)

O crítico Miguel Real debruçar-se-á igualmente sobre a obra de Patrícia Portela em vários momentos, sublinhando sobretudo a novidade e o assombro

que este livro, o primeiro proveniente daquela que considera a «autora dos romances mais imaginosos e experimentais da década», traz:

Nenhuma narrativa portuguesa tinha operado tamanha subversão na ideia de representação da realidade [...] uma linguagem própria, extasiante, enfeitiçante [...] um processo alquímico [...] pulsão metamorfoseadora de pluralidades de sentidos [...] sem distinção de planos ontológicos ou epistemológicos. [...] Ler *Odília* é, assim, penetrar num processo imagético de descoberta e revelação, uma liturgia contínua de prazer e assombro. (Real, 2008)

O mesmo crítico – reiterando e ampliando esse entusiasmo – dedicará mais tarde, no seu volume sobre o romance português contemporâneo, um espaço significativo a *Odília*, listando efusivamente (e até repetindo-se) aquilo que no livro lhe parece digno de nota, aproximando-o num primeiro momento de um delírio que vive da «luxúria retórica», mas acabando por reconhecer que está ali uma forma nova, um «concentrado de mundo» assente numa «lógica simbólico-imagética», mesmo se excessiva, ou intencionalmente transbordante:

Patrícia Portela cria em *Odília* uma linguagem própria, extasiante, enfeitiçante [...] a linguagem trabalha-se a si própria numa pulsão metamorfoseadora de pluralidades de sentidos, compensando a ausência de referencialidade com um excesso luxuriante e retórico. Nesta lógica simbólico-imagética, [...] cadeia aparentemente delirante, a nova realidade instaurada pela narrativa de Patrícia Portela tanto liberta a palavra das suas amarras morfo-sintático-semânticas como a enclausura num universo simbólico próprio, que, sem derradeiro sentido, vivendo da luxúria retórica, [...] subvertendo a tradicional realidade textual, torna-se igualmente reconstrutora desta, estatuindo-se como um concentrado de mundo em forma de linguagem. (Real, 2012: 175-177)

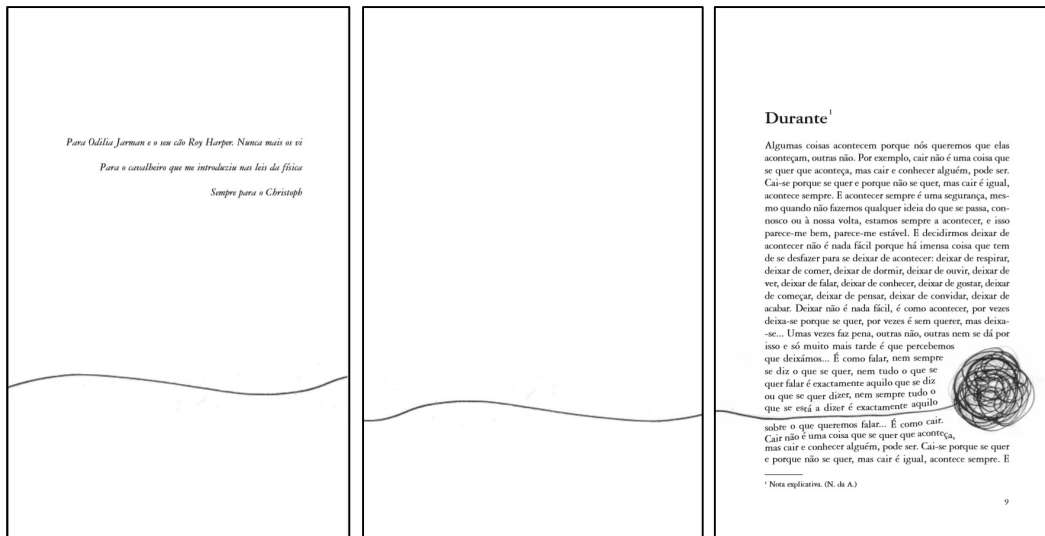
Começamos então a desenrolar o fio narrativo, mas não sem antes elucidar sobre uma diferença conceptual presente em *Odília* que é também uma variação gráfica e que importa para a leitura: com caixa baixa inicial, «odília» representa a classe das musas desempregadas e confusas; com caixa alta, «Odília» é uma musa desempregada específica e confusa que procura, como também o faz qualquer ser mortal, o seu lugar no mundo. E isso implica a procura de si e de um emprego (que afinal não consegue por ter chegado atrasada), a existência de amigos (Penélope, a companheira fiel que todas as noites lhe volta a fiar o vestido que se vai desmanchando), de amores (um poeta,

como tinha de ser, a quem ela deveria inspirar, mas por quem acaba por se apaixonar), de intrigas (os deuses descobrem que criaram tudo, mas não criaram as musas e por isso resolvem roubar-lhes os sentidos), de reflexão (Odília esteve 1003 anos a pensar no seu destino), de coragem (como ultrapassar a teia labiríntica do quotidiano?), de revisitação constante dos mitos clássicos gregos e de tantas outras peripécias, confusas como esta musa.

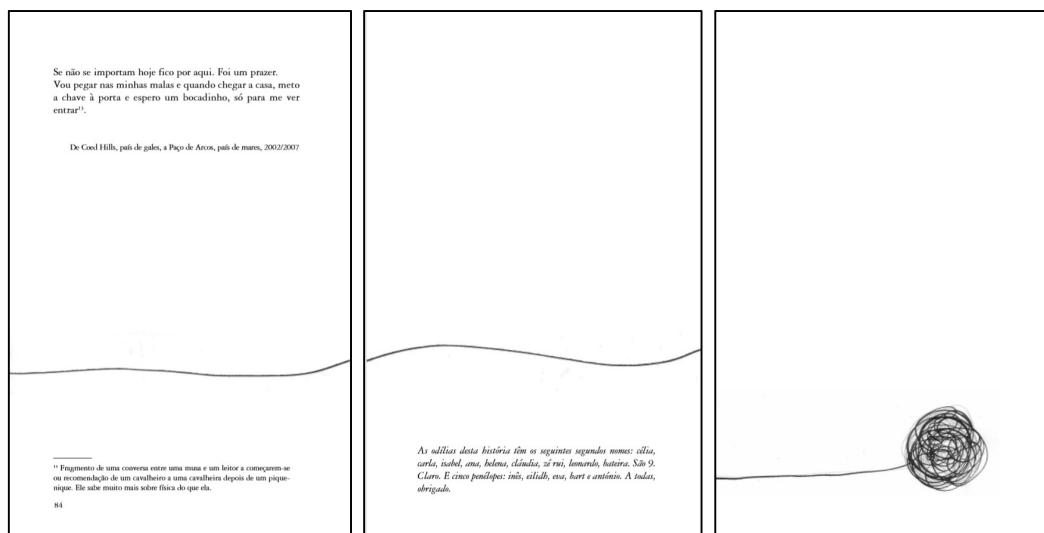
Questões quotidianas do presente (como a procura de emprego ou atrasos nos transportes públicos) invadem assim a Grécia Antiga e a sua mitologia, ou será o contrário e o seu uso e referencialidade neste livro meramente instrumentais? *Odília* é uma viagem por ideias, um labirinto de pensamentos. Afinal, onde será que tudo começa? No novelo que é este livro, a estabilidade reside na repetição que baliza a narrativa, uma repetição textual que encena a circularidade da história e da memória. Nunca se vê o fim do novelo porque o seu fio, tal como na história de Penélope, deve ser enrolado e desmanchado *ad aeternum*, prolongando-se para além das páginas encadernadas em volume.

A metáfora do novelo é, aliás, resgatada das páginas do próprio livro, nas quais o fio vai correndo – o da história e um graficamente desenhado – e, como o leitor não visualiza as páginas em plano como se apresentam abaixo (4 a 9), não se apercebe de algum desfasamento na ligação do fio de umas para outras. É assim no princípio, desde antes da folha de rosto, passando por esta e continuando para a página da ficha técnica, depois para a da dedicatória, para todas as páginas brancas que houver entretanto e para dentro do primeiro texto, imiscuindo-se até com a tipografia, que se ajusta para o fio passar:





E, quase no fim do volume (páginas 84, 85 e 88, reproduzidas abaixo), repete-se o início e valida-se a ideia de circularidade, de emaranhado contínuo, mas agora o novelo enrola-se em vez de se desenrolar, como se não houvesse tempo que avança e tudo se pudesse sobrepor, indiferentemente, sem ordem cronológica, sendo assim o tempo como um grande novelo que se enrola e desenrola, o que faz a narrativa oscilar sem princípio ou desenlace.



A categoria tempo é deste modo apagada da história como se não fosse necessária à compreensão dos acontecimentos, sendo uma das marcas deste texto o seu esbatimento, juntamente com a categoria narratológica espaço, pois não se sabe bem onde tudo acontece ou quando; e, ao invés de servirem de guias à leitura, estas supressões reforçam o poder demiúrgico do narrador – que aqui

se confunde com uma voz autoral, por ser tão vincado o carácter de comentário pessoal, os esquecimentos, as interjeições.

Ana Pais, num ensaio significativo sobre este romance, sublinha a importância deste novo narrativo gráfico, tão substancial para a significação e justificação das incongruências e ausências temporais e espaciais da própria narrativa, e até para o acto de escrever em si mesmo:

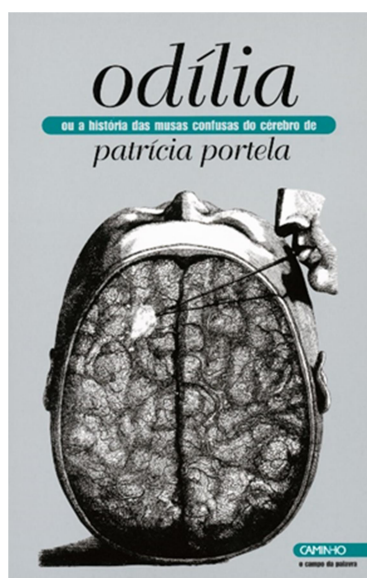
Partindo da noção de escrita enquanto linha, um fio de novelo que liga letras a letras, sílabas a sílabas, palavras a palavras, frases a parágrafos, parágrafos a páginas, parágrafos a desenhos e a vozes, um fio único fabricante de infinitos tecidos narrativos (ou seja, de textos), Patrícia sublinha a relação semântica entre tecer e escrever, em tudo pertinente para contar a história de uma musa confusa [...] Encontramos um exemplo muito claro na escolha dos títulos dos capítulos: cada frase, sendo título, é também já o início do primeiro parágrafo do capítulo, cosido e ligado pelo fio de Ariadne. (Pais, 2007: 112)

Há ainda um aspecto curioso na relação contraditória entre novelo verbal como emaranhado discursivo anti-mimético – ou seja, fugindo às categorias realistas de personagem, tempo, espaço e acção – e novelo visual como figuração mimética desse processo. É como se a chave visual de leitura obedecesse a uma lógica oposta (isto é, mimética) à lógica verbal (anti-mimética). A incerteza ontológica relativa ao universo narrado e a incerteza epistemológica relativa ao conhecimento que se pode ter desse universo (já que ele parece não ter existência referencial) contradizem a chave visual que lê mimeticamente essa complexidade.

Este problema tem nesta autora uma expressão particular, sobre a qual vale a pena pensar, nomeadamente: aferindo até que ponto as estratégias narrativas da visualidade da página funcionam como modos de simplificar a leitura ou de a dificultar, ao adicionar mais um elemento de legibilidade não convencional; determinando se essa relação com a ilustração oferece motivos e chaves para ler simbolicamente ou alegoricamente as narrativas ou, pelo contrário, até que ponto são contaminados pela mesma lógica anti-mimética e resistem à legibilidade; e tentando ainda perceber se esses dispositivos problematizam a leitura em lugar de reduzirem a sua complexidade. Nesses sentidos se avança nos parágrafos seguintes.

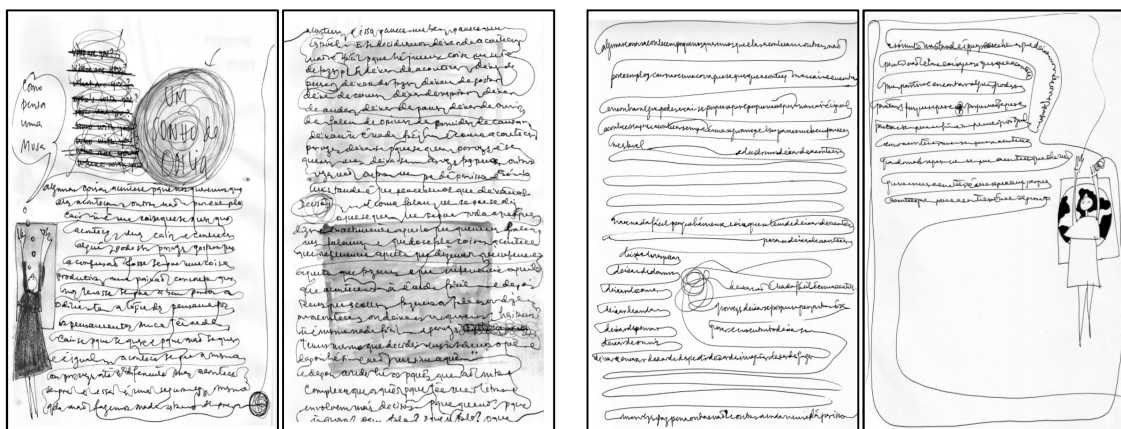
Emergir no miolo do livro – porque é de um mergulho conceptual que se trata – será ler todos os dispositivos, tanto textuais como gráficos, que estão alicerçados e dimensionados à página. Mas como operar com esta diversidade? Aquilo que se encontra representado nas primeiras imagens que antecedem a história de *Odília* é como uma metáfora da própria narrativa: um novelo que se estende primeiro para dentro do texto, partilhando espaço com a tipografia (que chega a ajustar-se e a oscilar na linha e a encurtar-se para dar espaço à ilustração) e depois para fora do texto, desafiando assim a fronteira entre obra e livro, entre ideia e objecto, e até entre página como espaço confinado ou aberto.

Mas voltemos um pouco atrás, à capa, o princípio de qualquer livro impresso. Não por mera convenção ou obsessão para nada se deixar de ver e analisar, mas por tudo neste livro ser também para ler com o olhar – e aquilo que há na capa introduz já a circunstância narrativa. Primeiro, o título do livro, no qual a autora (quase) se inscreve – são as musas confusas no cérebro **de** Patrícia Portela – que Brian Richardson, na sua obra *Unnatural Voices*, assinala como característica recorrente a muitos autores pós-modernos, que carregam os próprios nomes e história de vida para o mundo ficcional que criam (Richardson, 2006: 5). Ainda no título, o facto de se optar por grafar todas as palavras em caixa baixa, mesmo aquelas que deveriam ter as iniciais em caixa alta, como os nomes próprios («patrícia portela»), cria uma ilusão de linearidade e de justaposição não hierárquica de elementos, ainda que se jogue com variações de tamanhos de fonte (três tamanhos diferentes), tipos de fonte (uma serifada e outra não), cores (preto, azulado, branco) e **sombreados**, *itálicos*, redondos e **negritos**. Depois, a ilustração, que reflecte uma referência concreta que já está inscrita no título, é a representação de um «cérebro».



Segue-se a contracapa, na qual a sinopse começa naquilo que se poderia designar por a meio de qualquer coisa (*in medias res*): «E ao mesmo tempo a maldição das musas e dos poetas acorda os deuses», em que a conjunção coordenativa «e», apesar de manter a função enfática, aparece em posição inicial e não (como seria gramaticalmente expectável) a ligar constituintes de frases por adição, oposição, ou em coordenação. Esta arrumação introduz ainda outro elemento essencial neste livro: o tempo, que mede e gere a duração e a organização dos acontecimentos, tão aparentemente essencial à narratologia para estabelecer uma ordem ou referência das várias acções, será em *Odília* ignorado, talvez baralhado ou enrolado como um novelo – sendo assim problematizado como uma das categorias das narrativas não-naturais. Depois, a nota da autora, como um verbete de dicionário em que procura estabelecer uma diferença gráfica e conceptual nas grafias e nos significados de «*Odília versus odília*», sendo que aqui já introduz questões de diferenciação entre significantes gráficos – algo que será explorado em toda a narrativa.

Lido o plano da capa, é tempo de regressar à leitura das páginas. No princípio e no fim do volume, funcionando qual guardas do livro, há um emaranhado que junta ilustração e tipografia manuscrita, ambos da autora, ocupando as páginas 2-3 e 86-87, como se pode observar abaixo.



Apesar da aparência caótica destas duas duplas páginas com as quais o volume genericamente se inicia e encerra, a ideia de fio narrativo que circunda as palavras, que as organiza no espaço e até que as substitui está (mais uma vez) constantemente presente. A caligrafia de Patrícia Portela, nestas páginas como noutras zonas do livro, age no sentido de desestabilizar, de se desdobrar no

próprio acto da leitura, metamorfoseando o texto em objecto, dimensionando-o para outras formas de olhar. A tipografia manuscrita parece ininterrupta, isto é, sem espaços, havendo palavras justapostas e, ocasionalmente, linhas a unir essas palavras, embora permitindo uma leitura mínima das mesmas, ou pelo menos de algumas frases. Há ainda partes riscadas ou rasuradas (ao cimo da página 2) e texto organizado em formas geométricas conhecidas, como a bola referente a «UM SONHO DE ODÍLIA» e o balão de diálogo (exemplo evidente de uma convenção simples da banda desenhada) que representa graficamente «como sonha uma musa» (2). A posição das figuras femininas nas páginas mais próximas da capa e da contracapa (páginas 2 e 87) e na margem mais externa destas também parece similar: talvez essa figura esteja esticada a duas dimensões, talvez deitada – sobretudo no segundo caso, em que predomina mais o branco (nas roupas e na base em que repousam) e a almofada se assemelha à representação de um globo terrestre. Parecem esboços preliminares de alguma coisa e, contudo, permanecem neste livro não ao género de ensaio, mas efectivamente impressas como partes constituintes do volume. Esta odília, que está a sonhar quando a narrativa se inicia e se mantém no mesmo estado onírico quando o livro se fecha, aparece nestas guardas como uma representação/apresentação/caracterização conceptual da personagem que já havia sido anunciada no título.

Não só nestas páginas iniciais e finais, mas ao longo dos capítulos deste livro, os elementos pictográficos estão dispersos de um modo que, embora não seja muito regular, também não é avulso. Essas diferenças materiais convivem na página – como se viu já em alguns exemplos –, figurando harmoniosamente e permitindo outros modos de narrar e ler, afinal são também uma linguagem integrada no suporte página. E é por a linguagem verbal não ser suficiente para transportar determinadas ideias que as imagens são tão necessárias neste livro, em que a maioria dos aspectos visuais da página são relacionáveis com o texto, mas não são meramente ilustrativos ou prescindíveis em detrimento da tipografia, sendo a sua presença essencial para a narração.

Zoë Sadokierski desenvolveu uma tipologia de análise dos dispositivos gráficos e metamediais mais característicos das narrativas híbridas de carácter ficcional, como é o caso de *Odília ou a história das musas confusas no cérebro de*, que se seguirá como decalque para dar continuidade a esta análise

por se considerar bastante funcional. A listagem de Sadokierski subdivide as estruturas não meramente tipográficas da página em: «photographs, illustrative elements, unconventional typesetting, ephemera and diagrams» (Sadokierski, 2010: 28-54), isto é, fotografias (em *Odília*, este tipo de dispositivo não está presente, mas é referido por ser parte da taxonomia e porque haverá exemplos do mesmo noutros livros de Patrícia Portela); elementos ilustrativos; tipografia não convencional; material documental passageiro e do quotidiano; esquemas representacionais e diagramas. Esses recursos visuais expandem o texto, cumprindo uma função na página que transcende reflectir (ilustrar em espelho) ou reinterpretar a escrita.

Os anúncios de emprego (página 23, reproduzida após este parágrafo, à esquerda), ou melhor: anúncio tripartido intercalado com a mancha tipográfica e centrado na página, apesar de ser uma composição composta por variações tipográficas e fundo **sombreado** que talvez tenha sido encenada para este livro, procura imitar graficamente um anúncio de jornal, pelo que pode ser considerado material documental passageiro e do quotidiano, uma vez que entra também na categoria dos materiais gráficos produzidos para uso breve e, em seguida, descartados. Quando mantidos além do uso pretendido (caso se tratasse de um anúncio verdadeiro de um jornal efectivamente publicado), esses objectos efémeros ganham uma segunda vida, como artefactos que documentam pontos no tempo da história.

Quando tinha aproximadamente 8, 9, 10 quase 12 anos, Odília considerava-se uma pessoa já muito crescida, uma mulherzinha dir-se-ia, e como já tinha as suas primeiras opiniões sobre o mundo, as primeiras guerras com os pais, as primeiras reconciliações, a primeira saída à noite, os primeiros saltos altos, a primeira ida ao dentista para chumar um dente, os primeiros caracóis artificiais, as primeiras caipirinhas, a primeira vez que viu o cometa Halley, a primeira ida ao teatro, a primeira banda de garagem, o primeiro amor, a primeira angústia, o primeiro fim do amor, Odília pensou, naturalmente, em procurar o primeiro emprego.

Uns acharão que é muito cedo, outros que é muito tarde, mas enfim, isso não é importante, o que interessa para a história é que Odília viu um anúncio num jornal:

PROCURAM-SE:
jovens bonitas, simpáticas, energéticas,
sociáveis, fotogénicas, de preferência estudantes,
com total disponibilidade para trabalhar em
TAREFAS INSPIRADORAS!

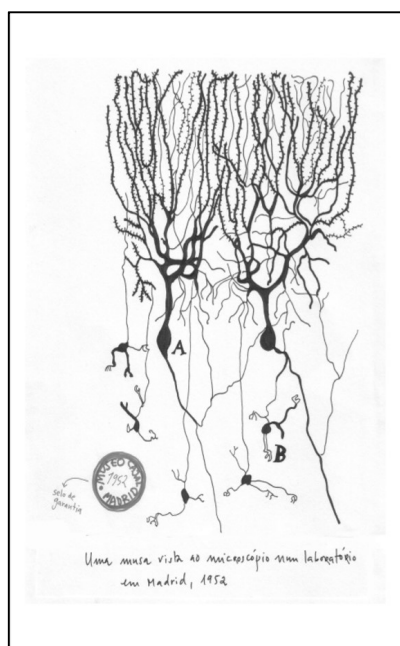
E depois em letras muito pequeninas lia-se:

à qualquer hora, em qualquer lugar, pague com recibo verde
sem subsídio de almoço ou transporte mas com grande perspectiva
de ver a alcançar grande reconhecimento no área, em dia, mais tarde.

Odília devia ter os seus 12, 13, 14 quase 17 anos, por aí, e tal como todas as pessoas da sua idade, que não percebem puto do mundo qu'andá à sua volta, ela achou que era o emprego ideal.

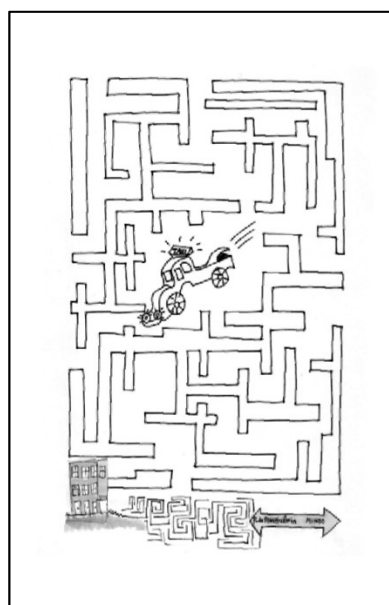
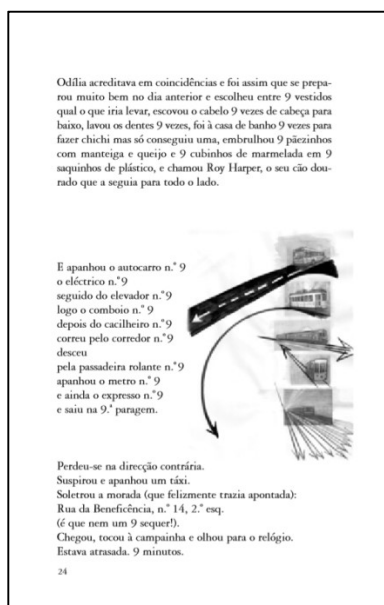
SÓ 9 VAGAS!
Entrevistas: dia 9/9 às 9 am.

23

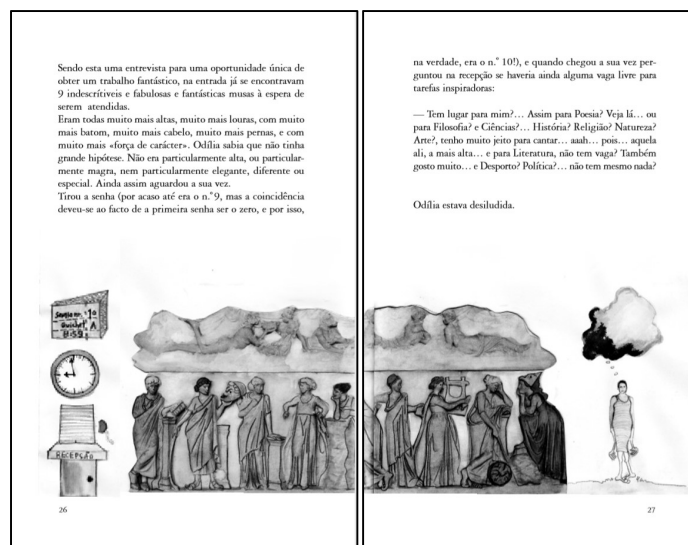


Poder-se-ia incluir nesta mesma categoria o elemento gráfico da página 43 (reproduzida antes deste parágrafo, à direita), uma vez que – e acreditando na tipografia manuscrita que o legenda – se trata da imagem de «Uma musa vista ao microscópio num laboratório em Madrid, 1952», acompanhada ainda daquilo que é legendado por meio de uma seta como o «selo de garantia», marca de autenticidade da mesma. Pode assim concluir-se que os elementos visuais caracterizados como material documental passageiro são encenados ou reconstruídos de um modo propositadamente pouco credível para integrarem este livro, conferindo uma dimensão de plausibilidade intencionalmente não plena, de modo a manter o jogo ficcional mas não se substituindo a ele.

Mas neste livro há mais elementos ilustrativos que constituem representações, imagens que reagem ao discurso tipográfico ilustrando-o. Trata-se, por isso, de dispositivos ilustrativos integrais. Entre eles, a ilustração dos vários transportes públicos que Odília apanha para ir à entrevista (página 24), incluindo o táxi a que teve de recorrer por se ter perdido com tantas mudanças e transbordos (página 25) – se, no primeiro caso, a ilustração dividia espaço de página com o texto, por ser reflexo desse mesmo texto, no segundo caso, a ilustração já não é meramente espelho das palavras do texto, mas ocupa a página toda, narrando em vez do texto, e acrescenta a ideia de labirinto à de táxi para dar ao leitor uma outra perspectiva das ruas e cruzamentos que Odília teve de percorrer (ao mesmo tempo que oferece alguma ludicidade extra ao leitor, que pode tentar encontrar o caminho para o táxi sair do labirinto e chegar por fim à rua onde é a entrevista – algo que nunca se sugere tipograficamente, sendo esse elemento gráfico mais do que acessório, complementar do texto):



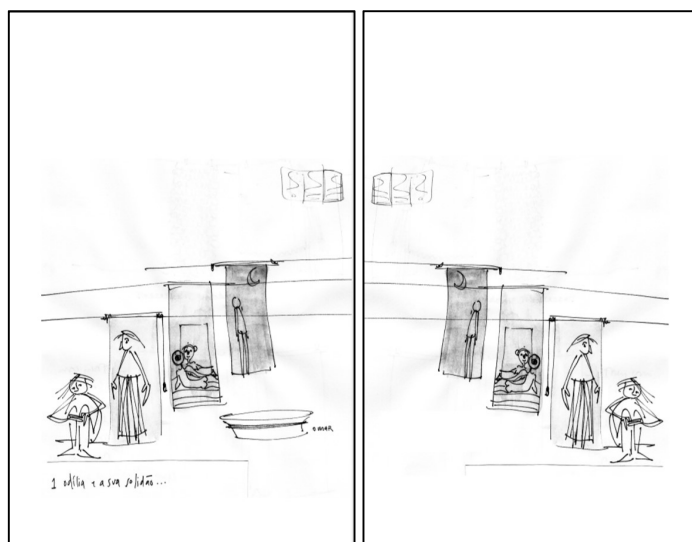
Chegados ao local da entrevista, a Rua da Beneficência n.º 14, 2.º esq., Odília no seu táxi e o leitor ao passar as páginas, é tempo de contabilizar o real atraso (9 minutos, num livro que só liga à contagem do tempo quando lhe convém), ir falar com o recepcionista, tirar a senha 10 e observar a sala de espera onde aguardam mais nove musas. Gráficamente, estas acções descritas no texto são representadas pelas ilustrações de: um relógio, um balcão de recepção com um distribuidor de senhas, um quadro com a indicação do número da senha a ser atendido no momento (ambos na lateral esquerda da página 26), musas que aguardam e se assemelham a estátuas com os símbolos dos seus atributos de inspiração (um livro, uma máscara, uma harpa, um globo, outros menos identificáveis), como se costumam representar desde a Antiguidade clássica, ocupando o centro das páginas 26 e 27, aproveitando a localização em página dupla para se afastarem visual e conceptualmente de Odília, situada quase na margem da página 27, com um ar desolado em contraste com as outras musas cheias de nuvens de pensamentos concretos:



A nuvem de Odília, por seu lado, é solitária, sombria e vazia, as suas vestes de musa também são mais modestas e nada carrega nas mãos que faça lembrar inspiração, antes as tem largadas ao longo do corpo, num gesto de quem sabe que não foi escolhida – um claro contraste conceptual, visível por meio da ilustração. A organização espacial desta página dupla tem reminiscências dos livros infantis ilustrados, em que muitas vezes o cimo da página é a zona do texto e a base reservada para a ilustração, que também costuma ocupar

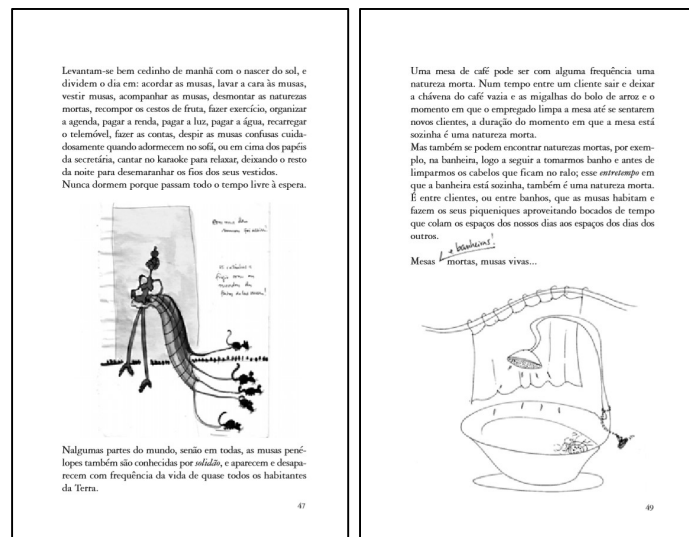
as duas páginas, aproveitando a amplificação de espaço e de plano visual que a justaposição permite.

Contudo, a tristeza de Odília perante o desemprego é tanta que caminha e corre sem rumo, até desembocar junto ao mar, tropeçando naquela Penélope clássica que ainda aguarda a chegada de Ulisses. Apesar de encontrar alguém de quem se tornará amiga, a tristeza da musa não se dissipa e, aproveitando nova página dupla (30-31, abaixo), surge novamente um elemento ilustrativo. A ilustração contém uma inscrição caligráfica mais destacada, «1 odília e a sua solidão» como se fosse uma legenda para toda a imagem, e junto a uma espécie de banheira a inscrição «o mar» para que o leitor perceba que mesmo esta ilustração é representação de uma representação do oceano – um recipiente com muita água. É, aliás, por causa deste recipiente que não se trata de uma repetição em reflexo lateralmente invertido da mesma imagem na página seguinte, mas de uma espécie de continuação, traçando na dupla página um arco narrativo/ilustrativo que começa com a tristeza de Odília, depois o tempo passa (a noite escura e a lua numa das imagens), ela chega ao mar e junto a Penélope, mas volta sempre para a tristeza que nunca deixou de a acompanhar.



Outro exemplo de uma ilustração integral, por conter pormenores narrativos que não estão no texto, mas não deixando de ter uma função narrativa e exibindo elementos essenciais para a amplificação da história narrada, encontra-se na página 47 (que se reproduz no final deste parágrafo, à esquerda), percebendo-se pela leitura do texto manuscrito que acompanha a ilustração e

dela faz parte que se trata da representação de um episódio da vida de uma musa (uma odília, portanto, e não a Odília que vimos acompanhando) em que uns ratos roubaram as meadas dos fatos dessas musas – o que acabará por se cruzar com a história de Odília, cujo fato também se desfaz todos os dias, sendo que todas as noites Penélope lho volta a tecer, adiando cada vez mais a tecelagem da colcha que a ocupa há eternidades.

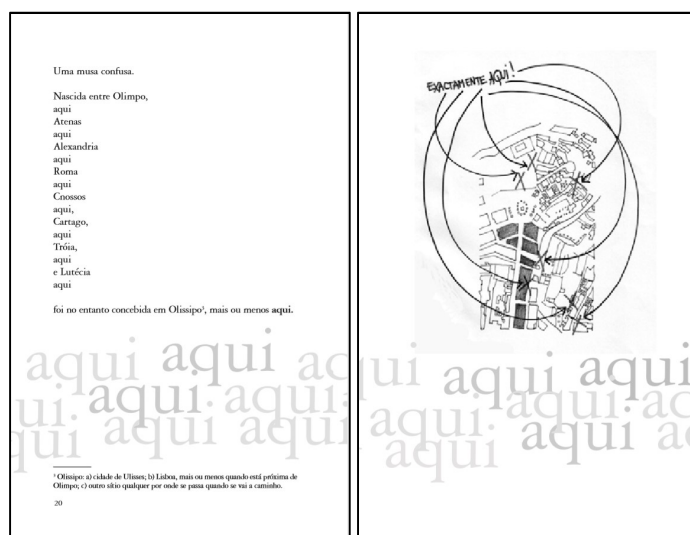


E, em oposição a este dispositivo integral, duas páginas depois (exemplo reproduzido acima deste parágrafo, à direita), um dispositivo visual que ilustra uma ideia do texto (a «natureza-morta» que se pode encontrar numa banheira após alguém tomar banho e antes de se limpar os cabelos que ficaram no ralo), sendo este, portanto, um dispositivo visual acessório e não integral; e, ainda nessa página 49, a junção de tipografia manuscrita à dactiloscrita dentro da mancha textual, dispositivo que é na verdade uma repetição visualmente destacada da ilustração, uma vez que o que se inscreve é precisamente «e banheiras!», logo trata-se de mais um dispositivo visual acessório e não integral. Há um jogo de sobreposições e complementaridades texto-imagem.

Continuando na senda da caracterização dos dispositivos visuais proposta por Zoë Sadokierski, há que localizar em *Odília* os esquemas representacionais – como diagramas, gráficos, mapas e códigos visuais – que simplificam conjuntos de dados complexos e permitem a visualização esquemática de informação. São geralmente redutores, uma vez que se organizam do ponto de vista visual da forma mais concisa possível. São

dispositivos convencionalmente usados em livros de não-ficção, expondo conjuntos de factos como evidências, de forma a instruir o leitor. Na ficção, os esquemas representacionais recuperam algumas dessas valências, pois os diagramas ajudam a explicar a paisagem e as perspectivas desse mundo narrativo.

Há em *Odília* vários exemplos de dispositivos visuais do tipo esquema representacional, como na página 21 (abaixo, à direita), em que o diagrama procura localizar por meio de setas e cruzes lugares onde nasceram musas e que estão grafados no texto da página anterior (à esquerda); no entanto, sem a preocupação de os nomear novamente, apenas esquematizando a sua dispersão espacial pelo mapa e pelo espaço da página – como se vê pelo arranjo duplo abaixo, o importante é mesmo a noção de «aqui», que vem do texto, passa para o esquema representacional e permanece tipograficamente destacado em fonte de tamanho **muito maior** (não organizado em linhas nem com a mesma percentagem de preto que o restante texto na mancha da página), constituindo uma repetição, um reforço narrativo por meio de três dispositivos diferentes.



Outro exemplo de um esquema representacional ou diagrama pode ser o «Mapa com iogurte, chávena, torradas e afins» (página 53) – este tipo de referência e, em geral, a combinação de imagens de tipologia diversa com textos heterogêneos sugere também a forma do diário gráfico (as referências ao quotidiano da autora reforçam, aliás, essa sugestão). Nessa página representa-se uma toalha de um lanche de uma odília, com a legenda que foi transcrita acima mas

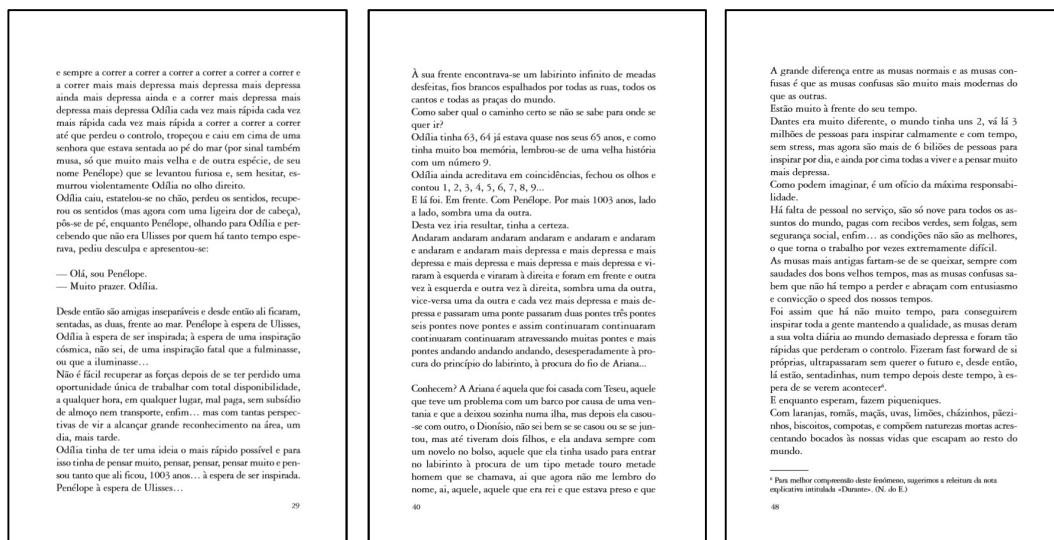
mais completa e ainda com a indicação manuscrita na lateral «todas estas linhas vermelhas, azuis, verdes, amarelas, representam, à escala, todos os caminhos por onde odília vagueou...», introduzindo assim a inscrição de cores que não podem ser visualmente representadas e perceptíveis na impressão do livro a uma cor, o preto (embora com diversas percentagens desta cor, que permitirão o contraste de alguns tons de cinza). Este esquema antecipa o texto da página seguinte, que por sua vez é um resumo de todos os acontecimentos do livro até esse momento e que refere, localizando no mapa-toalha, sem apontar (o que não serve de muito), vários lugares e acontecimentos:

e se olharmos para este mapa atentamente (o da página anterior), poderemos ver que foi aquí, exactamente aquí, que há 2006 anos atrás, neste preciso lugar, Odília e o seu cão Roy Harper perguntaram se não havia mais vagas para um emprego para tarefas inspiradoras, e foi daquí, exactamente de aquí que, quando lhes disseram que não, saíram disparados e ofendidos, porta fora, e andaram andaram andaram andaram andaram correram correram correram correram correram pela cidade, sem destino, cada vez mais rápido cada vez mais depressa cada vez mais depressa até que aquí, exactamente aquí, Odília tropeçou, caiu em cima de uma senhora [...] Foi aquí que se tornaram amigas inseparáveis e esperaram juntas por inspirações diferentes, frente ao mar. (54, sublinhados nossos)

Esta é, portanto, uma dupla deturpação do funcionamento de um esquema representacional, pois localiza através de cores que não se conseguem ver e de outros dados narrativos, mas sem apontar efectivamente para o sítio correspondente, para o «aquí», onde aconteceu cada momento desses lanches e da vida da musa. Sugere-se que não aconteceu em lado nenhum: o deíctico aponta para a própria página e mostra como a linguagem e o sujeito que a usa instituem o seu próprio sistema de referências espaciais (e temporais). Trata-se de mais um dispositivo coerente com a hipótese formulada acima sobre os usos miméticos e anti-miméticos da linguagem (das linguagens) na página. É uma ideia de espacialidade nada rigorosa, até confusa – metonímia da própria história sobre musas confusas no cérebro de Patrícia Portela.

Continuando a seguir a caracterização de Sadokierski quanto à natureza e expressividade dos dispositivos visuais de *Odília*, há ainda a considerar a tipografia não convencional. A representação tipográfica, como linguagem para os olhos, beneficia das propriedades omnipresentes da percepção visual e da

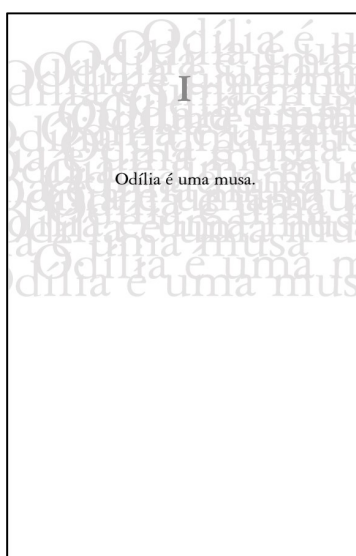
capacidade de criar e compreender, com diferentes graus de abstracção, elementos que codificam dados, conceitos, conexões e posições no espaço da página. Os dispositivos visuais ou metamediais considerados na tipologia de análise como tipografia não convencional, contudo, distinguem-se das formas tipográficas convencionais por compreenderem quaisquer composições tipográficas que se desviem das convenções do *design* do livro, interrompendo a experiência de leitura ao quebrar a regularidade da mancha de texto rectangular composta por linhas justificadas – e por regular entendemos esta mancha:



A mancha tipográfica mais regular em *Odília* seria aquela de que se apresentam acima alguns exemplos: texto alinhado, organizado em parágrafos sem espaço de abertura, com fonte serifada e entrelinha estável e proporcional, ladeada de margens uniformes. A numeração aparece em pé de página encostada à margem externa da página (ímpar à direita, par à esquerda). E, também em pé de página, as notas de rodapé introduzidas por um filete e com corpo de letra mais pequeno do que o da mancha textual a que reportam, seguindo a convenção gráfica mais comum. Não há cabeças de página. Os diálogos, isto é, aqueles que são introduzidos por travessão e estão em discurso directo, têm sempre uma linha em branco a precedê-los e outra a antecede-los, o que lhes confere algum destaque visual. O problema conceptual e de análise desta regularidade é que este projecto gráfico se verifica apenas em menos de meia dúzia de páginas ao longo do volume. Aliás, todas as páginas que anteriormente se apresentaram e analisaram demonstram isso mesmo. O estabelecimento de

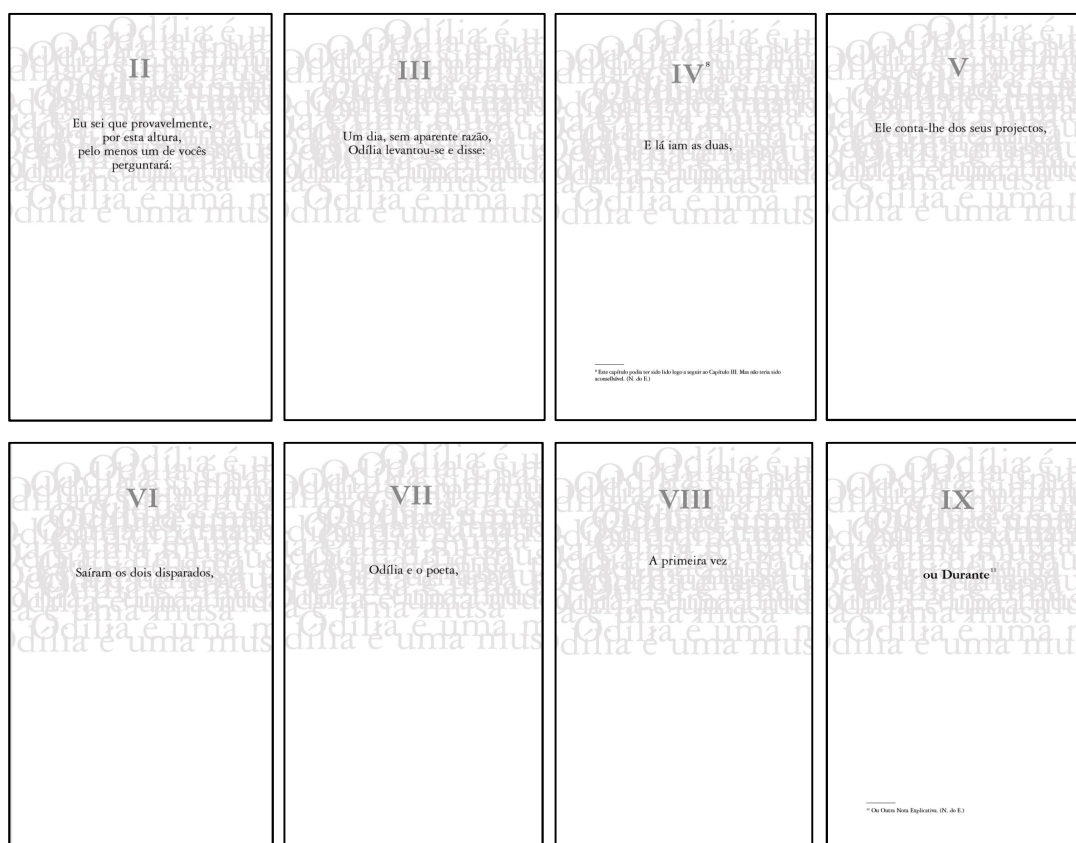
uma regularidade gráfica na página serve precisamente para contrabalançar e contrastar com toda a irregularidade tipográfica que as demais páginas deste livro contêm. Assim, toda a tipografia que foge a essa convenção é considerada tipografia não convencional no contexto do livro de ficção narrativa, embora algumas das formas gráficas introduzidas sejam parte das convenções gráficas de outros géneros, como o livro ilustrado ou a BD.

Exemplos destes dispositivos tipográficos há vários ao longo do livro, mas há que referir desde logo as cortinas que separam e numeram os vários capítulos. Surgem sempre em página ímpar, sem número de página (seguindo uma convenção regular), numeradas sequencialmente com numeração romana grafada com menos percentagem de preto e centrada, seguida daquilo que parece o título, situado a 1/3 da página, em corpo de letra mais pequeno do que a numeração e com **maior percentagem de preto**. Mas o que é não convencional e diferente é o facto de, a ocupar sensivelmente metade da página, haver por baixo da numeração aquilo que aparenta ser um emaranhado de letras e palavras. Ainda assim, esse emaranhado consegue separar-se em constituintes significantes recorrendo precisamente à primeira cortina: o título, «Odília é uma musa» (19, abaixo), é a informação que se repete, qual sombra, com menos percentagem de tinta, por baixo de todas as cortinas seguintes.



Esta regularidade gráfica das cortinas, no entanto, tem algumas irregularidades e particularidades, nomeadamente por os títulos serem pontuados, como se de textos mais longos se tratasse, e não meramente de fragmentos ou

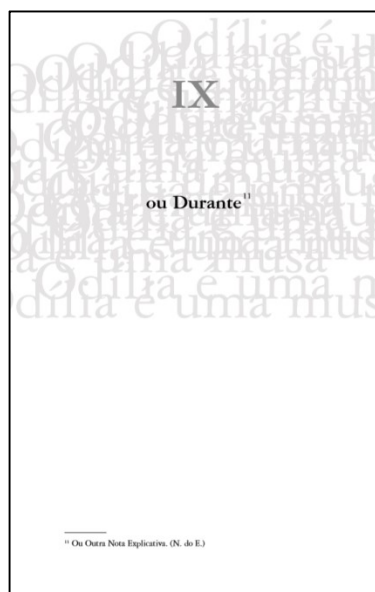
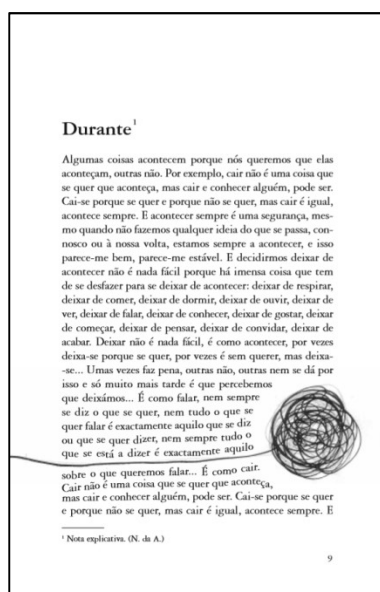
designações isoladas que no começo de capítulos ou secções indicam os assuntos ou matérias que ali se tratam. Alguns títulos terminarem com dois-pontos (páginas 33 e 37), sinal de pontuação que marca uma ligeira suspensão no ritmo ou na entonação de uma frase não concluída; há mesmo títulos que terminam em vírgula (páginas 57, 61, 65 e 71), sinal gráfico de pontuação que indica também uma continuidade no texto após essa breve pausa – e o texto efectivamente continua na página seguinte, e em caixa baixa porque já tinha começado no título. E estas cortinas são ainda irregulares por haver notas de rodapé em pé de página (páginas 57 e 79) – mas deixemos este dispositivo para analisar detalhadamente noutro momento. E, na última cortina (página 79), o título começa pela conjunção «ou» em caixa baixa, partícula indicativa de alternativa ou opcionalidade, ou mesmo de explicação ou paráfrase do que foi enunciado anteriormente. Tudo isto pode ser observado abaixo:



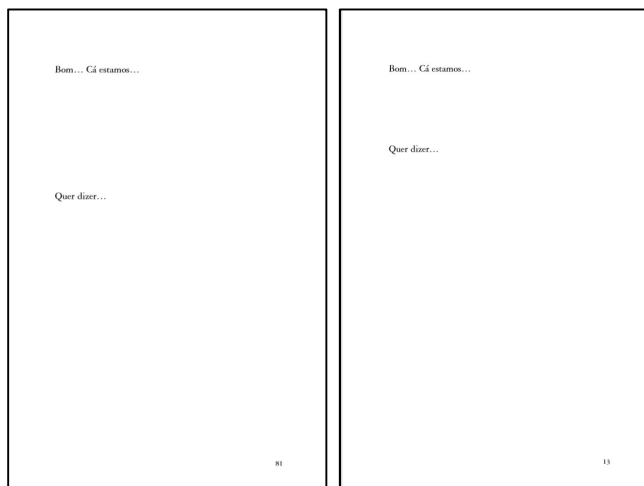
Nestas cortinas e em várias outras situações ao longo deste livro (e na generalidade da obra de Patrícia Portela) estamos perante a hipótese de contaminação dos géneros da narrativa ficcional gráfica com a narrativa

ficcional verbal, aferível quer nas cortinas quer em outros elementos de *Odília*, algo também relevante do ponto de vista da hibridez do género. Além da oscilação entre diário, ficção e teatro, por exemplo, existe também a oscilação entre banda desenhada, diário gráfico e a composição gráfica dos livros impressos de texto (ficção, ensaio). A contaminação de géneros tem expressão verbal e expressão gráfica, pelo que muitas formas não são, por si só, não convencionais – elas tornam-se não convencionais em contexto, ao serem importadas para o livro de texto, pois são convencionais nos géneros gráficos, já que obedecem às convenções narrativas dos respectivos géneros. Aquilo que torna os livros de Patrícia Portela *sui generis* é o facto de a componente gráfica e a componente verbal se relacionarem numa proporcionalidade diferente daquela que seria a expectável e convencionada nos géneros que a autora transforma e hibridiza.

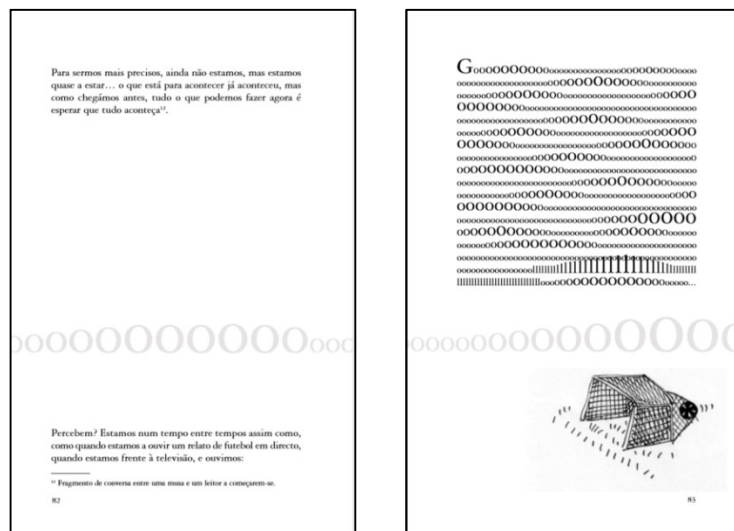
Recuperando a expressividade da última cortina do livro, há que relacionar precisamente essa última parte tipográfica da narrativa com a primeira, pois o diálogo gráfico é evidente. O «Durante» título do primeiro capítulo dialoga directamente com o «ou Durante» da última cortina, sendo que ambos têm chamadas de nota curiosas. O primeiro, simplesmente: «¹ Nota explicativa. (N. da A.)» (9) e no segundo caso não é mais explícito, só que se repete em acrescento precisamente a conjunção «ou» do título: «¹¹ Ou Outra Nota Explicativa. (N. do E.)» (79), embora evidentemente a numeração varie e, estranhamente, passe a ser uma nota do editor e não da autora. Variação essa observável abaixo:



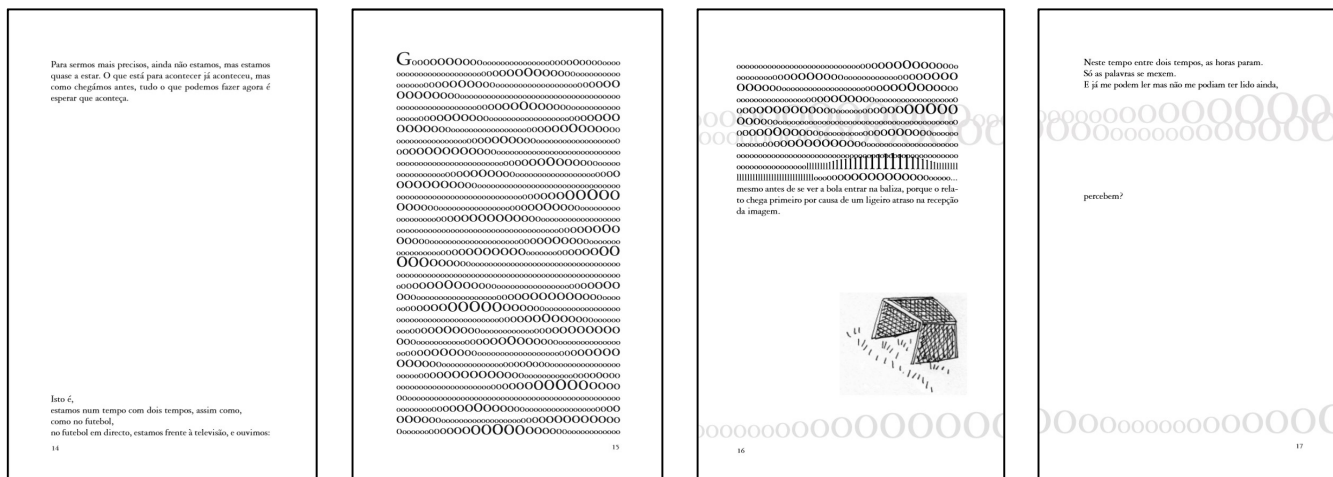
Podendo relacionar-se conceptualmente com estas páginas, devido à repetição/recuperação de elementos gráficos e verbais, há duas outras páginas que estão em zonas diferentes no livro (mais para o começo e mais no final), mas que são quase iguaizinhas (talvez uma breve distração do paginador) tanto tipográfica como graficamente: só duas linhas de texto arrumadas na página, com imenso espaço em branco entre elas e as mesmas frases reticentes, como se a narrativa hesitasse em avançar: «Bom... Cá estamos... / Quer dizer...» (13, 81).



Mas as grandes alterações e quase repetições ocorrem precisamente ao nível da tipografia não convencional, como na referência seguinte, em que as quatro letras de «golo» ora se repetem e esticam ao longo do espaço correspondente à mancha textual e igualmente a preto como a própria mancha, ora o «oooooooo» vagueia pela página, repetindo-se como uma sílaba tónica embora com uma percentagem de tinta muito menor para parecer mais uma sombra do que texto e disperso em zonas diferentes da página, como se poderá observar abaixo. Optou-se, nesta análise, por reproduzir primeiramente esse momento final, por ser mais breve:



Seguido do momento inicial, que ocupa bastantes mais páginas, mas no qual é possível reconhecer a repetição das páginas referenciadas acima, com ligeiras variações gráficas, nomeadamente o primeiro e o terceiro exemplos:



Na primeira sequência (páginas 13 a 17) a tipografia não convencional acompanha o movimento do golo num relato televisivo de futebol, metáfora de uma narrativa que se assume assim a dois tempos – o tempo do som e o da imagem, o tempo da narrativa convencional e o tempo da não convencional –, em que a representação gráfica do golo e da notação tipográfica do som são mimeticamente transparentes, e se expande ao longo de seis páginas (de que reproduzimos as quatro mais significativas). No final do livro (segunda ocorrência), esse movimento já é abreviado para três páginas (81-83, de que reproduzimos duas), sendo que algumas são repetição óbvia e propositada da sequência inicial, nos seus momentos fundamentais: primeiro a hesitação e as reticências da página com as duas frases e muito espaço branco, depois o grito transposto graficamente como goooooolo em que a tipografia oscila em tamanho como os sons da voz também oscilam em timbres e, por fim, a ilustração da baliza com uma bola dentro.

Este exercício narrativo de recuperação de componentes gráficas no livro é recorrente: primeiro com o novelo, agora com a metáfora do golo – ambos, aliás, representações simbólicas e miméticas de ideias de tempo, um dos assuntos maiores de *Odília*, embora um tempo não linear. Quando ocorre a representação esquemática de uma linguagem como ilustração – o que sucede no caso do «golo» analisado acima – estamos na presença de um híbrido que se constitui

de tipografia que, arranjada de forma não convencional na página, adquire uma componente ilustrativa bastante vincada. Hibridez essa que é, aliás, representativa da natureza narrativa deste livro, que se constitui tanto de dispositivos visuais como tipográficos, ambos com funções narrativas, podendo estar os dois tipos em co-presença ou um dispositivo pelo outro (o texto como ilustração ou a ilustração feita de elementos tipográficos, tradicionalmente mais textuais), ligados por uma relação de proximidade semântica, gráfica ou outra.

Há ainda a referir outros exemplos de tipografia não convencional neste volume, como as páginas duplas que se apresentam abaixo nesta página e cuja não convencionalidade tipográfica se destaca à vista, aproveitando precisamente a disposição lado a lado da página dupla para ser ainda mais vistosa/visível. Outra característica destes exemplos é a manutenção da expressividade que a oscilação de percentagens de preto permite, bem como as variações de tamanhos de fonte e o número de vezes que se repetem caracteres. Também o facto de serem novamente representações tipográficas de sons (um grito de frustração de Odília ou da narradora por ter colocado a sua personagem numa situação pouco credível em que reflecte sobre a vida durante 1003 anos, no primeiro caso; ou palmas de ovação, no segundo, quando Odília pára de reflectir e decide finalmente continuar a sua vida) as aproxima como gesto expressivo recorrente a autora neste livro. Claro que, no segundo caso, a tipografia não convencional (som de palmas) é mais uma vez reforçada com uma ilustração em que se representa o mesmo (formigas a baterem palmas), num reforço gráfico que resulta também como demonstração das possibilidades expressivas dos dispositivos gráficos na página.

Como é que Odília sobreviveu 1003 anos, sem interrupção, paralisada, no mesmo sítio, sem ir a lado algum? Quer dizer, sem sequer se levantar para ir à casa de banho, ou desentoeper as pernas, telefonar aos pais a dizer que está tudo bem, já nem diga lá de, esmagar o telemóvel, arrumar a casa, limpar o fogão, comprar uma botija de gás que se acaba sempre ao domingo quando tudo está fechado, pagar a renda a cada dia 8, lavar a roupa, estender a roupa, apertar a roupa, engomar a roupa, guardar a roupa, usar a roupa outra vez e por que não comprar roupa nova, novos cds, comprar um livroito ou dois que também faz falta, sair com os amigos, ir ao cinema, ver televisão, ler o jornal, cortar o cabelo, cortar as unhas, depilar as axilas, meia-perna, perna inteira, biquíni, e o buço?, e se tivesse barba? 1003 anos sem fazer a barba?, pelo menos rapá-la no Verão quando faz imensa comichão, ir de férias, conhecer novos lugares, fazer novos amigos, ou mudar de vida, mudar de hábitos, quer se dizer, ah!, e comer? ela tem de comer!, e deitar o lixo fora...?

Aaaaaaaaaaaa

Não estão mesmo a acreditar que eu estou mesmo a acreditar que vocês estão mesmo a acreditar nesta história, pois não?

34

Pois é, acreditem ou não, Odília ali ficou, sentada, frente ao mar, durante 1003 anos, e como qualquer rapariga de 30, 31, vá lá, digamos à volta dos seus 33 anos, ela não estava em fase de se preocupar com o resto do mundo e a pouco a pouco, com o passar do tempo, centenas de formigas começaram a rodá-la e a protegê-la e a aquecê-la quando fazia frio, e a pôr-lhe creme na cara e a fazer todas essas coisas básicas do dia-a-dia, e almoçavam e jantavam com ela, e um dia uma delas até lhe disse:

— Odília, rapariga, não te deixes ir abaixo, vá lá, reage! Estamos todas aqui para te apoiar, para o que der e vier, não te podes deixar ficar assim, tens de reagir, rapariga! Reage!


hhhhh!

Mas nada que removese Odília da beira-mar. E 1003 anos pode ser muito tempo, principalmente quando se vive com a sensação de não se saber o que se quer fazer mas a querer muito fazer qualquer coisa.

35

— Acabou-se! Já Chega! Esgotou-se-me a paciência! Tenho 51, 52, faço pôr semana 53 a caminho dos 54 anos, sou uma rapariga jovem e robusta, tenho toda a minha vida pela frente, estou farta de esperar que a inspiração chegue, vou partir, adeus mãezinha, adeus velho mundo que sou em busca da fama e da glória, e do castelo perdido, e do beijo do príncipe que é todo meu, da minha oportunidade, do meu lugar ao sol, da luz ao fundo do túnel, e já ouço a música a tocar cada vez mais alto, sinto uma bandeira a envooar atrás de mim e a minha voz quase não se ouve por causa do vendaval mas ainda assim se presente a energia e a determinação em chegar à recta final e cortar a meta!

Clap! Clap! Clap!
Clap! Clap! Clap!
Clap! Clap! Clap!



Bravo, Odília, bravo!

36

Foi com estas eloquentes palavras e com um gesto magnífico, que Odília se pôs de pé e se transformou na primeira musa emigrante do mundo!

Clap! Clap! Clap!
Clap! Clap! Clap!
Clap! Clap! Clap!

Odília virou costas ao mar, e entrou imediatamente em pânico!

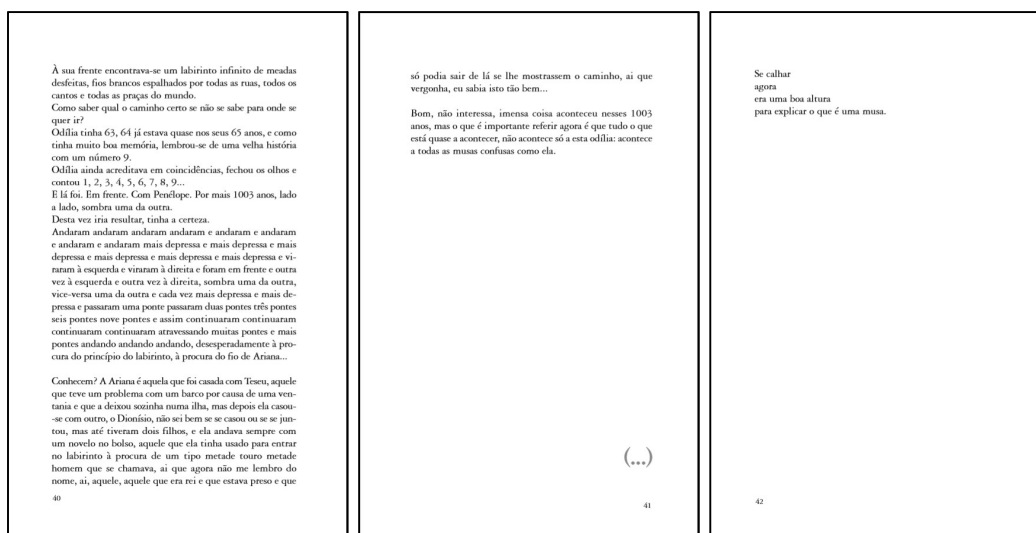
39

Este uso expressivo da tipografia conseguido pela variação dos tamanhos de fonte em relação ao tamanho convencional na mancha de texto é, como se vem demonstrando, algo que sucede várias vezes em *Odília*. E é precisamente a personagem central da história, e o seu nome grafado, o caso de análise seguinte. O poeta, a quem a musa tem a função de inspirar, terá de a nomear e, para tal, percorre o alfabeto de possibilidades. Primeiro, e mais uma vez, a representação gráfica de um grito ao chegar à letra que lhe parece a correcta para princípio de nome, **O!** (68), ao cimo da página e em tamanho maior. Um parágrafo depois, a tipografia distende para **Odília!**. Mas, como em muitas histórias de amor, o poeta e Odília não se entendem nem quanto ao nome das coisas, acabam por puxar cada um da sua opinião, para lados opostos, fazendo com que «Odília» caia ao chão e as letras que constituem a palavra partem-se em bocadinhos que, apesar de separados com violência e quebrados, permanecem relativamente perceptíveis na página:

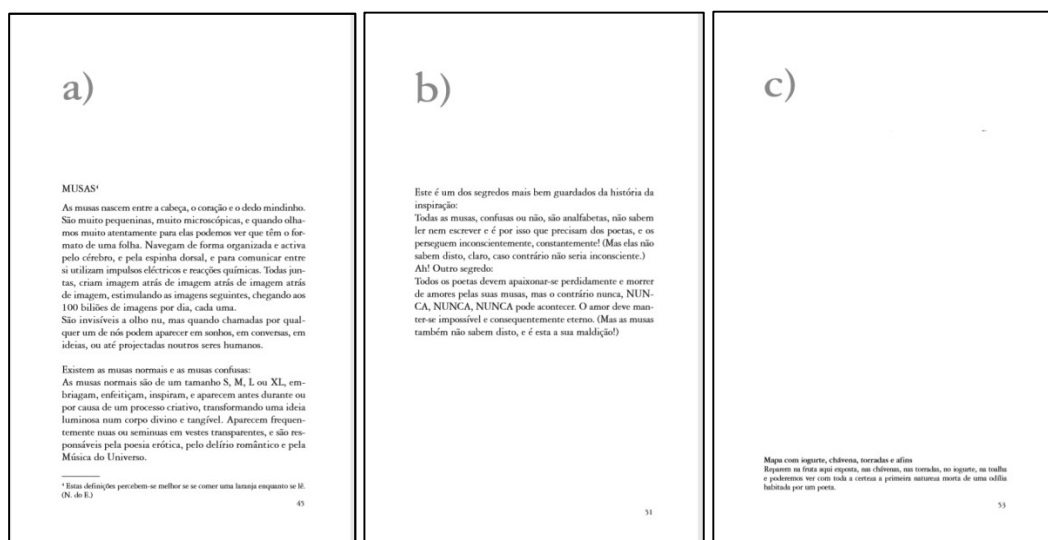


Vezes há em que é a própria pontuação que sofre um aumento significativo de tamanho, acompanhado de uma diminuição da percentagem de preto – algo que poderia ser encarado como um apagamento gráfico, mas que, dado o contraste com a restante mancha textual, resulta, na verdade, num sublinhar gráfico. No primeiro caso, reproduzido no final deste parágrafo, as reticências entre parêntesis que equivalem a uma convenção de supressão de texto – uma parte da história que «não interessa» porque «o importante é referir o que está

a acontecer agora» (41) –, o que faz com que o resto da página fique em branco, as «(...)» se situem no final da página, precisamente na zona correspondente ao fim da última linha de texto (embora em tamanho maior e com cor mais clara) e a mancha textual recupere a sua regularidade na página seguinte – em que se decide, então, que talvez, ainda com a hesitação sobre o assunto narrativo expressa pela partição da frase por várias linhas, «[s]e calhar / agora / /era uma boa altura / para explicar o que é uma musa» (42). A voz narrativa não quis contar na página anterior algo que lhe pareceu pouco interessante para a história, daí as reticências entre parêntesis, mas essa decisão não deixou de ficar assim inscrita na página, visualmente sublinhada pelo espaço branco:

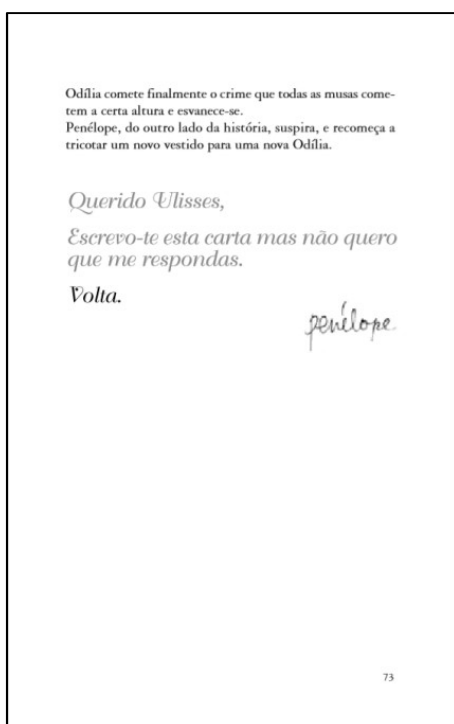


Outra situação em que ocorre um aumento substancial do tamanho do corpo da tipografia numa zona precisa da página, bem como um ligeiro desvanecimento da percentagem de preto, dá-se nestas três páginas:



e tem precisamente como função separar três caracterizações distintas do que é uma musa – a voz narrativa decidiu, por fim, descrever com exactidão a sua personagem (e todas as outras odílias). A caracterização tripartida do que é uma musa terá três variantes narrativas e gráficas: *a)*, *b)* e *c)*, como alíneas pelas quais se subdividem assuntos no discurso, estando o espaço da página condicionado e marcado por esta lógica visual e tipográfica.

Quando se procedeu à análise dos dispositivos visuais que na tipologia de Zoë Sadokierski correspondiam a ilustrações, foi-se referindo também a variedade de tipografia manuscrita que incorpora o volume, em especial na zona das ilustrações, precisamente como outra forma de inscrição do traço autoral. Ainda assim, e como nem só de Odília vive esta história, considera-se proveitoso referir uma página do livro em que a musa decide desvanecer-se da história (liberdades de uma personagem principal) e Penélope, a fiel amiga «do outro lado da história» (73), volta para os seus afazeres de esperar por Ulisses, escrevendo uma carta ao amado. Essa carta é redigida num *tipo*, tamanho e *cor de letra* manifesta e exuberantemente diferentes dos da mancha principal, com destaque para o apelo gráfico de «Volta», numa **maior percentagem de preto**; e, como em todas as cartas, à saudação inicial e ao assunto e texto da missiva, segue-se a linha de despedida, na qual Penélope assina com letra *manuscrita* o seu nome, como abaixo se pode observar:



Não fazendo já parte da análise dos dispositivos gráficos deste livro, embora entre na categoria dos dispositivos tipográficos que na página têm uma disposição narrativa, há a considerar ainda outros elementos. Embora já se tenha referido brevemente as notas de rodapé, Patrícia Portela dedicará desde este seu primeiro livro tanta atenção ao assunto que tal merece uma revisitação mais cuidada. Não será certamente caso único neste trabalho de investigação, mas constitui um dispositivo ficcional assinalável, sobretudo pelo conjunto de funções expressivas que singularizam o uso das notas de rodapé na sua obra. Sendo convencionalmente utilizadas para explicar, comentar ou fornecer referências ao texto principal (aquele que está arrumado na mancha regular), essas anotações em pé de página e com corpo de letra mais pequeno têm habitualmente a finalidade de prestar esclarecimentos¹. No entanto, uma incursão pelo uso e funcionamento em *Odília* deste dispositivo tipográfico por excelência da página impressa revelará outras valências resultantes da sua deturpação criativa.

A primeira nota, logo na primeira página de texto com mancha regular, remete o título «Durante¹» (8) para «¹ Nota explicativa. (N. da A.)» e determina precisamente a natureza de uma nota de rodapé, que deve ser explicativa, estabelecida neste caso pela voz autoral, que se inscreve desde o primeiro momento como agente do texto (ou seja, narrativo) na página.

Passadas dez páginas, surge a segunda nota, remetendo a frase «Mas não faz mal².» (18) para «² Fragmento de conversa habitual entre uma musa e um leitor antes de se começarem. (N. do T.)». Esta nota de rodapé já tem outras complexidades: além de não ser da autora, mas do tradutor, chamando a atenção para os processos de mediação na comunicação, estranha sobretudo num livro que não é traduzido, ainda apresenta a informação de um modo que não parece complementarmente preponderante para a narrativa, sobretudo por ser um «fragmento de uma conversa habitual», isto é, a generalização de algo muito vago, e depois por inscrever o leitor a conversar com a musa, mas «antes de se começarem», ou seja, antes de os acontecimentos terem início, de a musa ir à entrevista e o leitor começar a ler essa história. Ora, o leitor já está a ler, daí a sucessão de ironias.

¹ ou de inserir na narrativa considerações complementares, cujas inclusões no texto principal interromperiam a sequência da leitura

A terceira nota parece mais rigorosa na partilha de informação, remetendo o lugar de «Olissipo³» (20) para três acepções diferentes: «³ Olissipo: a) cidade de Ulisses; b) Lisboa, mais ou menos quando está próxima de Olimpo; c) outro sítio qualquer por onde se passa quando se vai a caminho.» Desta forma, é desvendada ao leitor uma das muitas possibilidades dos lugares: podem ser reais, metafóricos, relacionais (o texto está em português e, por isso, a probabilidade de o leitor se identificar de alguma forma com Lisboa é grande), mitológicos ou mesmo vagos e meramente referenciados como uma categoria da narrativa. Nesta nota de rodapé, contudo, não se identifica quem a redigiu.

A nota 4 volta a ser do editor e é, uma vez mais, absolutamente subjectiva, exprimindo uma experiência particular e sugestionando a sua replicação na leitura do livro: «⁴ Estas definições percebem-se melhor se se comer uma laranja enquanto se lê. (N. do E.)» (45), algo que não seria de modo nenhum expectável vinda da figura do editor, esse agente do texto que procura dá-lo a ler do modo mais rigoroso e invisível possível.

Uma página depois, a nota seguinte é aquela que se replica na contracapa e que marca a diferença gráfica entre «odília» e «Odília» (46) e a consequente referenciação semântica e pragmática de «uma musa, uma odília» e «esta musa desta história, de nome Odília». Além disso, fornece ainda indicações sobre a origem etimológica da palavra. Não tem menção do redactor, como parece suceder com todas as notas de maior rigor neste livro, as que desempenham a função convencionalizada deste dispositivo paratextual.

A nota 6 vai remeter para a consulta de uma nota anterior: «⁶ Para melhor compreensão deste fenómeno, sugerimos a releitura da nota explicativa intitulada “Durante”. (N. do E.)» (48). E o fenómeno a que a nota faz referência é as musas estarem sentadas a reflectir num tempo sem tempo antes de qualquer história acontecer. Contudo, a nota para que remete (nota 1) já não dizia mais do que assumir-se como uma nota explicativa. Apesar de a figura do editor parecer retomar nesta página o seu rigor paratextual, trata-se afinal de encenação e jogo lúdico, mais uma inutilidade como parecem ser todas as notas do editor, mas com relativo valor metaficcional.

Ao texto «Como qualquer odília, Odília não sabe voar⁷» (54) remeterá a nota «⁷ É falsa a informação de que as musas andam por aí a esvoaçar por cima das nossas cabeças. Elas são como qualquer ser humano, deslocam-se a pé.»,

que, precisamente por não estar assinada, será mais uma vez informação de relativo rigor (como tem sucedido em todas as notas sem remetente).

A nota seguinte dá indicações sobre possibilidades de leitura, mas, como também provêm do editor, são novamente redundantes. Situa-se na cortina de abertura do capítulo IV e diz precisamente «⁸ Este capítulo podia ter sido lido logo a seguir ao Capítulo III. Mas não teria sido aconselhável. (N. do E.)» (57); ora, o leitor está a ler sequencialmente e, por isso, lerá o capítulo IV a seguir ao III, como sugere a nota, que assim se revela obsoleta. Se dúvidas houvesse sobre a expressividade das notas do editor, nesta ocorrência seriam dissipadas.

A autora volta a redigir assumidamente uma nota que remete «é sempre esta maldita labirintite⁹» (58), um neologismo, para um possível significado do mesmo: «⁹ Labirintite é uma doença do ouvido que causa propensão para quedas. (N. da A.)» Trata-se, no entanto, de uma acepção mais criativa do que rigorosa, pois efectivamente o termo remete para uma infecção em cavidades do canal auditivo e não para os seus sintomas – algo que a voz autoral refere porque, nesse momento da história, Odília «cai direitinha nos braços do poeta tal como nos filmes» (58), mas a nota esclarece que a queda se deve a doença e não a sintomas romantizados entre personagens.

A nota 10 volta a ser do tradutor deste livro que não é traduzido. À descrição no corpo do texto do que fisicamente existe no camarim dos deuses, todos os objectos e espelhos e maquilhagens, a nota informa:

¹⁰ O camarim dos deuses é o único sítio onde as divindades podem descansar. Neste espaço podem ser invisíveis e estar à vontade, longe das suas obrigações para com a criação e as respectivas criaturas. Para se tornarem visíveis, quando o officio assim o impõe, colocam máscaras e maquilhagens, cabeleiras e barbas postiças para poderem ocultar a sua invisibilidade e aparecerem aos homens comuns em formato credível e palpável. Adoptam nomes de santos, profetas ou salvadores. Por vezes, quando são mais atrevidos, de musas. (N. do T.) (66)

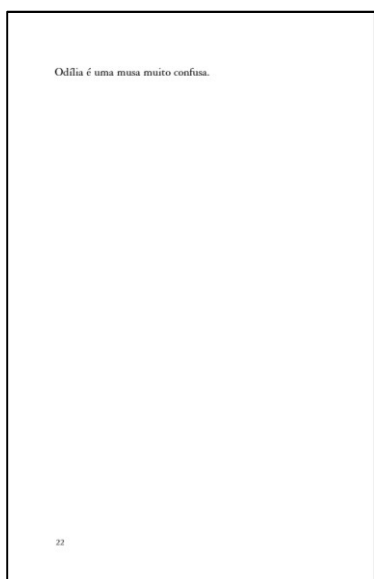
Partilhando assim, complementarmente, com o leitor informação subjectiva, que deveria aparecer até no corpo do texto ficcional e não no seu aparato paratextual, havendo aqui uma inversão da função dos dispositivos: a nota de rodapé fornece informação não acessória mas preponderante para a narrativa.

A décima primeira nota vai remeter para a primeira na mesma medida em que os capítulos remetem um para o outro e se repetem graficamente com pequenas variações (como se viu anteriormente). Neste caso, a variação mais significativa é precisamente essa nota 11 não pertencer à autora como a primeira mas ao tradutor, mesmo que signifique o mesmo que a primeira e com construção frásica similar – afinal, se se trata de um tradutor, a sua função é precisamente manter a estabilidade do texto original numa língua de chegada.

A penúltima nota remeterá para a segunda, que replica *ipsis verbis* mas sem a atribuir ao tradutor (como sucedeu na primeira ocorrência): «¹² Fragmento de conversa entre uma musa e um leitor a começarem-se.» (82). Estas últimas notas atestam a circularidade narrativa de *Odília*, que se manifesta estruturalmente ao longo dos capítulos e da sua organização gráfica e tipográfica – como a metáfora do novelo que se desenrola e enrola sem princípio nem fim –, agora reforçada nas notas, que regressam ao ponto de partida.

Por fim, a última nota é só mais uma confirmação desse dispositivo, talvez até já dispensável: «¹³ Fragmento de uma conversa entre uma musa e um leitor a começarem-se ou recomendação de um cavalheiro a uma cavalheira depois de um piquenique. Ele sabe muito mais sobre física do que ela.» (84), isto é, repete-se pela terceira vez a mesma frase, mas acrescentando mais qualquer coisa que advém da leitura do livro – foi, afinal, a história de uma musa, de alguns piqueniques e encontros e desencontros e um desafio para o leitor.

O que importa então reter nesta história é que «Odília é uma musa muito confusa» (22), algo que vem já do título e percorre toda a narrativa nas suas várias circularidades e possibilidades, e que chega a estar destacada numa página isolada, ocupando uma linha e o restante espaço da página em branco:



1.1.2.

WASTEBAND (2014)

Wasteband, livro de Patrícia Portela publicado em 2014 pela Editorial Caminho, configura um exemplo paradigmático da interacção analógico-digital na literatura portuguesa contemporânea. É uma manifestação mais do modo invulgar de esta autora contar histórias, pois ilustra a sua apetência pela experimentação, bem como a relação plural que mantém com a linguagem e os protocolos cénicos e literários. Este livro deriva do espectáculo com o mesmo nome, apresentado em 2003, que enunciava já a mecânica que esta autora viria a desenvolver em obras posteriores. Ao público propunha-se o espectáculo do futuro: uma *performance* virtual para um actor/astronauta; havia música, um *power point* e uma mesa elíptica onde se projectavam imagens vídeo e na qual se reuniam, sentados, espectadores e *performer*. E como se aprisiona, ou transfere, tudo isto do palco para o livro impresso?

Tanto espectáculo como livro são propostas de um jogo interactivo em que participam ora leitor ora espectador, que embarcam numa viagem até um espaço de perda (sobretudo de tempo, mas até ocasionalmente da gravidade). Constituindo-se de todo o aparato de um ambiente tecnológico em torno do virtual, como um jogo, *Wasteband* fala das redes virtuais, do amor à distância e de tantas outras impossibilidades, e serve-se da linguagem dos computadores e dos jogos para narrar o que pode ser a história de amor e desencontro de duas personagens – José e Tânia –, que aguardam em tempos e lugares diferentes a queda da Lua, talvez nunca juntos.

Wasteband, enquanto objecto artístico, caracteriza-se pela inventiva utilização das tecnologias na criação de universos ficcionais e pela incitação à participação por parte do leitor/jogador, que, guiado pelo tema da espera, rapidamente se envolve com o enunciado, ficando vincada a passagem de meros leitores a participantes, num percurso individual em que as várias propostas vão acontecendo ao mesmo tempo e cada um constrói a sua narrativa.

Do ponto de vista visual, parece um livro mais discreto do que a grande maioria dos que constituem a obra de Patrícia Portela, mas talvez não seja bem

assim; afinal, a cor da página e da inscrição tipográfica são diferentes do habitual e o tipo de papel também, no entanto, são variações subtis e relativamente discretas. É curioso que, nas várias entrevistas que já deu ao longo da sua carreira literária, a autora não se dedique muitas vezes a partilhar a sua relação com o objecto – essa ligação é quase sempre personificada no próprio livro e no que ele contém e manifesta, sobretudo nas estruturas materiais e ficcionais em que se alicerça. No entanto, a propósito de *Wasteband*, Patrícia Portela abre uma excepção que esclarece precisamente essa evidência do objecto: ele resulta de um cuidado e de uma intenção da autora para que a sua materialização em papel – uma vontade, não uma contingência – tenha mais significações e expressividades para além do texto contido nas páginas. Por isso afirma:

Tem a ver com esta ideia, que se calhar tem a ver muito com o trabalho que faço e com o tipo de história que é a minha, do meu percurso, que não é só literário, mas também um grande cuidado com os objectos, ou seja, o objecto livro também conta para a experiência do leitor. Portanto, do livro não se lê só o seu conteúdo, através daquelas letras e das palavras que lá estão, mas sobretudo da forma como podemos virar as páginas, da forma como há espaço entre as palavras e também do tamanho que ela [a página] tem, das badanas, do que lá está [...] Não é um acidente este livro aparecer em papel, é uma vontade de que ele também exista em papel. (Portela, 2014d)

Este livro é, à semelhança das suas outras obras, relativamente inclassificável se nos cingirmos às coordenadas mais convencionais da literatura e seus géneros, porque há nele uma profunda originalidade que parte da estrutura do romance impresso e diverge a partir dela para tentar abarcar a proposta cénica do espectáculo. No ano da sua publicação, a revista *Visão* até afirmou que *Wasteband* estava «tão distante de um romance convencional como a Terra está da Lua» (*Visão*, 20/02/2014: 89), dando foco àquilo que nele é mais singular – o seu carácter experimental –, que o afasta claramente daquilo que são os romances mais comuns. O jornalista Luís Ricardo Duarte sublinha, aliás, que essa é uma característica dos bons romances, fazendo no entanto notar que não se trata de um relato – um dos modos pelos quais se concebe a experiência literária –, mas antes de um jogo que quer transcender ou esticar os limites do género romanesco e no qual o leitor é parte activa e essencial:

Todos os bons romances são experimentais. À sua maneira, encerram formulações únicas e esticam os limites da estética e da ficção. Mas uns são sempre mais experimentais do que outros. Patrícia Portela tem explorado essa componente de laboratório – textual, visual, dramática – nos seus livros. [...] Com habilidade literária e inventivos jogos formais, não relata esse projecto que, na verdade, nunca existiu. Pede antes ao leitor que faça parte da experiência, numa concepção de literatura enquanto jogo. [...] A força de *Wasteband* e da ficção de Patrícia Portela é propor caminhos para se encontrar um todo através da soma das partes. (Duarte, 2014)

A noção de jogo aplicada ao texto literário não é nova, tendo tido o seu apogeu com as modernidades estéticas. No entanto, essa atracção pela revisão e subversão permanente das regras do texto resulta na contemporaneidade num hibridismo em que as intromissões constantes de dispositivos visuais se conjugam num constante sublinhar da materialidade textual e num profícuo envolvimento do leitor no jogo de significação de que se constitui a experiência literária. O título que dá o mote ao livro, como refere a jornalista Isabel Lucas, é então um «conceito que funciona como ponto de partida para uma série de reflexões naquele que é também um jogo com o leitor, feito de texto e imagem, onde quase nunca nada é o que parece» (Lucas, 2014: 32). A própria Patrícia Portela fará também um balanço dessa estrutura frágil, ilusória e intencionalmente incompleta de romance, que talvez se complete no jogo interactivo com o leitor:

É um livro-jogo, o leitor não é só leitor, é participante deste livro. [...] É um livro sobre esperas. Eu tratei o livro como um jogo e joguei o livro em vez de o escrever. Reuni uma série de possibilidades de espera [...] mas é um livro muito frágil, muito vulnerável, porque é um livro incompleto, quer ser incompleto, mas ao mesmo tempo é muito completo, são muitas paixões juntas e conjugadas [...] São tudo inquietações em formato ainda cru, se calhar tem a ver com o meu lado mais visual, tentei não fechar, não terminar o desenho, não terminar a escultura, não terminar o livro para ele se poder jogar. (Portela, 2014b)

O jornalista Carlos Vaz Marques corrobora esta ideia ao referir que, nesse livro-jogo, é o leitor quem tem de compreender as formas de leitura contidas no próprio objecto textual, como se o mesmo fosse uma cebola ou um electrodoméstico – metáforas de gosto duvidoso ou não, a verdade é que

Wasteband tem uma estrutura-jogo muito particular que o leitor precisa de apreender para a ele conseguir aceder e jogar/ler:

Há livros assim, livros que nos obrigam a aprender a lê-los: inventam as suas próprias regras e exigem do leitor uma disponibilidade total para a surpresa. [...] este livro que, como uma cebola, tem inúmeras camadas e para o qual é necessário encontrar uma chave de leitura. [...] Ciência e jogo, literatura e performance, tudo se conjuga em *Wasteband*, um livro que, como os electrodomésticos, oferece ao utilizador o seu próprio manual de instruções. (Marques, 2014)

Carla Ribeiro, na sua leitura, refere que, como a narrativa se estabelece num «mundo pouco possível», constituído de «um núcleo de elementos divergentes que lhe dão forma» (Ribeiro, 2014), o desafio do leitor de ligar tudo isso é assim muito maior, sendo no entanto essa viagem pela leitura, nas suas várias tentativas, aquilo de que se constitui afinal este *Wasteband*, importando até mais a viagem do que o destino ou resultado:

[...] é, no fundo, um espaço de momentos e de percepções partilhadas. E dessa experiência virtual se constrói esta estranha história, em que figuras se cruzam num real improvável, enquanto o leitor segue passos e fragmentos, como que experimentando as componentes do programa. Um mundo pouco possível e um núcleo de elementos divergentes dão forma, pois, a uma viagem através da espera. E é dessa viagem que se define este livro. (*idem*)

Não deixando, ainda assim, de sublinhar essa estranheza que tantos outros críticos também associaram a este livro, tanto na estrutura gráfica em que assenta como na forma de narrar, uma obra peculiar e em tanta coisa divergente – sendo isso também aquilo que a singulariza:

Se fosse preciso definir este livro numa única palavra, essa seria, sem dúvida, peculiar. Porque é, no fundo, essa palavra que define todos os aspectos deste livro, desde a estrutura à ideia que lhe serve de base, passando pelo ritmo da escrita e pelas interações entre as figuras que povoam a história. Tudo é estranheza neste livro. Entre os conceitos improváveis, a base construída para explicar o sistema *Wasteband* e a simples associação de ideias que leva o leitor a percorrer os diferentes níveis, nada é exactamente aquilo que se espera. E, por isso mesmo, tudo é uma surpresa. (*idem*)

Sandra Gonçalves assinala a habilidade criativa que subjaz à construção do romance, apontando inclusive imagens ou elementos paratextuais – entendidos como o conjunto de elementos, textuais ou gráficos, que acompanham, na página, o texto principal de uma obra – que pela ausência se fazem notar e significar. Contudo, apesar de haver uma base tripla constituída por três personagens, como avatares de que o leitor pode acompanhar à vez as histórias, «[t]udo o resto é uma indefinível incógnita» (Gonçalves, 2014):

«Wasteband» é simples, mas habilidoso: construído de uma forma genericamente criativa. Remete-nos, inclusivamente, para legendas inexistentes e imagens invisíveis. Cabe ao leitor imaginá-las. Sim, implica ser diligente e deixar-se entregar momentaneamente à loucura. A única consistência nesta experiência virtual é que há três avatares – Tânia, José e o cosmonauta russo Sergei Krikalev – e a inevitável queda da Lua numa praia cheia de sapos, regressando assim ao oceano, lugar a que sempre pertenceu. (*idem*)

Afinal, por meio da dispersão labiríntica intencional entre dispositivos narrativos, tempos e personagens, tudo não é mais do que uma transposição criativa para papel, como afirma Fernando Sobral:

Patrícia Portela cria, neste livro que nos faz entrar num labirinto do tempo, uma fantástica aventura onde somos confrontados com a linha ténue que separa a realidade da ficção. [...] Esta é a transposição para papel de um sonho e de uma imaginação sem limites. (Sobral, 2014: 23)

Para José Mário Silva, embora transcrever «os procedimentos técnicos num estilo que mimetiza os relatórios científicos se torne demasiado denso, a raiar o exasperante», vale a pena, no entanto, «ultrapassar esta penosa linha de rebentação e entrar no mar alto de “Wasteband”, porque de repente o jogo de Patrícia Portela ganha sentido» (Silva, 2014: 38-39), e tal sucede porque «à medida que se simplifica [esse excesso] as histórias passam para primeiro plano» (*idem*: 39). Percepção que reafirma quando diz que «[s]e entrarmos no jogo, Portela recompensa-nos, mas é quando faz *stop* no seu fascinante e caótico turbilhão de ideias que a escritora se supera» (*idem*). Há então um certo excesso que não beneficia a narrativa e que só se desvanecendo ou acalmando permite uma leitura prazerosa.

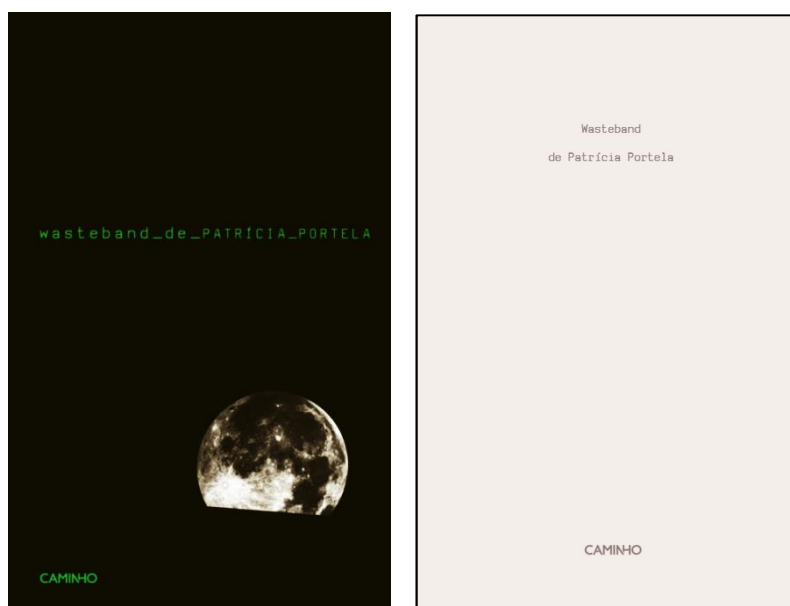
Também por causa desse excesso – que tem uma intencionalidade e cumpre a sua função –, é um livro dotado de «um concreto questionável a cada momento, com a ciência e aquilo que há de mais íntimo em cada um, o imensurável, a disputarem espaço e atenção num enredo inquietante, provocando um desconcerto» (Lucas, 2014: 32), esse desconcerto do mundo (evocação camoniana) que só alguma literatura traz. Sendo o romance concebido como um espaço híbrido e tendencialmente (ou hipoteticamente) interactivo, é a cada página que essa hipótese se testa, como um método científico-literário que procura responder a, ou materializar, esse desejo de perder: de o leitor se perder no jogo, de a história se perder no decurso da leitura, de o livro perder a forma estruturada e fixa a que se está mais ou menos acostumado.

O grande tema deste livro parece assim pender para a ciência – como sucederá com alguns capítulos de *O Banquete*, outro título da autora, analisado adiante –, mas também para temas universais e menos exactos, como o amor ou os mitos (como no livro anterior, *Odília*). Em relação a esse pendor científico, Patrícia Portela considera inclusive que a ciência «também pode ser entendida enquanto história, narrativa, decisão» e, a par da literatura e auxiliada por ela, constituir «um espaço de reflexão sobre as coisas que ainda não sabemos: é essa relação de apetite pelo desconhecido que junta as duas áreas» (entrevista a Raquel Ribeiro, 2014: 25). Afinal, o que interessa é a experiência, experimentar o espanto e aguçar a curiosidade: «O que me entusiasma é a ciência do espanto, a curiosidade humana, e não a visão utilitária da ciência, da quantificação, cada vez mais eficaz» (*idem*). Sendo por causa disso que a literatura «continua a experimentar e a fazer o trabalho da ciência: pesquisar, encontrar novas hipóteses, novas soluções, novos mundos para o homem. A literatura é, por isso, a ciência mais pura» (*idem*).

E voltando a citar a autora enquanto agente criativo que pensa sobre aquilo que cria – o que também poderia ser motivo de desconfiança, uma vez que lhe pode faltar distância crítica –, eis como a própria Patrícia Portela apresenta este seu livro, uma espécie de sinopse bastante completa em que assume precisamente o lugar e a voz do livro para o descrever na sua globalidade – do aspecto das páginas às histórias e divergências que contém:

Eu sou feito de páginas cinzentas², com muitas ilustrações, todas numeradas e devidamente indexadas, e tenho citações de ilustres na contracapa. Eu sou um jogo, e um livro, e uma viagem, e um intervalo, e um desastre de automóvel. Tudo em 8 minutos e meio. Eu sou o José e a Tânia cá em baixo, e o Sergei Krikalev lá em cima. Eu sou o vizinho que chega à Lua mantendo os pés bem assentes na Terra; eu sou, portanto, uma ponte. E uma mulher vestida de preto à espera. [...] Eu sou uma praia cheia de sapos. Uma tentativa agradável (ainda que complexa) de perder tempo enquanto se perde gravidade, e de perder gravidade enquanto se perde tempo. Eu sou um homem em órbita à volta da Terra e que de 92 em 92 minutos espreita pela escotilha e espera para ver a Ásia passar. Eu sou o fim da União Soviética, o primeiro mês do calendário lunar em Macau e o princípio de um rewind para avançar na história. Eu sou o José deitado numa cama de hospital a concluir que o que me faz falta não são as pernas que perdi mas as impressões digitais dela. Eu sou aquele que pede um coração artificial e faz restart. Eu sou a prova científica de que não nos podemos lembrar de mais de sete coisas ao mesmo tempo, e por isso esqueço Tânia. Eu sou um astronauta. Sou russo. [...] Eu sou uma sucessão de momentos escritos ao máximo e reduzidos ao mínimo. Como uma fotografia. (Portela, 2014c: 11)

Ou talvez não seja bem assim, como veremos, poderá tratar-se de mais um engodo que paira sobre o livro-jogo, pois, enquanto se joga, há sempre a possibilidade de escolher a posição na história, fazer *skip intro*, *undo*, *rewind* ou até mesmo *restart*. Está tudo nas mãos do jogador-leitor. Joguemos então.



² Este fundo cinzento das páginas, a cor real de impressão, não será contudo reproduzido nesta investigação, uma vez que o material de que dispomos para reprodução é o PDF de impressão, que perde esta característica fundamental da concretização técnica do objecto.

Da capa para o frontispício e folha de rosto (como se pode observar antes deste parágrafo) permanece o mesmo tipo de letra, a *iA Writer Monospace*, criada pela empresa de *design* fundada por Oliver Reichenstein, que sugere que essa fonte expressa precisamente a ideia de texto inacabado ou em constante construção, como os manuscritos antes da publicação: «In contrast to proportional fonts that communicate “this is almost done” monospace fonts suggest “this text is work in progress.” It is the more honest typographic choice for a text that is not ready to publish» (Reichenstein, 2017), uma escolha gráfica que faz com que «every typed letter translates into a homogenous visual progress in writing» (*idem*). Talvez seja essa a intenção pretendida na capa, dar a ideia de que o livro será algo ainda não completo, a precisar de ser lido-jogado.

No entanto, **a cor verde quase fluorescente** do tipo de letra em fundo preto, um contraste visual que remete para a imagética dos primeiros monitores de computador, essa perde-se da capa para o miolo. E perde-se também o sinal gráfico que consiste num traço colocado a um nível inferior às letras e que na capa marca graficamente os espaços que deveriam ser brancos sempre que se trata de autores e/ou títulos, e isto tanto na frente como na contracapa.

Na capa, além da tipografia, há uma imagem parcial da Lua vista do espaço – imagem essa que se replica nas badanas, com diversas variações de tamanho e posição/perspectiva. Esse dispositivo visual representa ou ilustra também dois vértices/histórias distintos do livro, que nunca se cruzam mas que se unem pela temática lunar e por essa relação que a literatura permite de unir tempos e lugares: um ritual chinês que diz «que a lua cairá numa praia cheia de sapos e regressará aos oceanos, lugar a que sempre pertenceu» (40); e a viagem do cosmonauta russo Sergei Krikalev para regressar à Terra após ter observado a Lua a partir do espaço.

Na contracapa, há dois tipos de informação, divididos por uma linha tracejada: primeiro, uma sinopse que não é síntese do que se passa em concreto no romance, mas da tonalidade criativa do livro, assente numa certa indefinição e subjectividade, na qual se apresentam duas definições possíveis, como se fossem dois verbetes de dicionário, para «Wasteband» (o título enigmático e estrangeiro) e para a homófona «Waistband»; e ainda críticas às obras anteriores da autora, assinadas pelos respectivos críticos literários.

Uma epígrafe de autor interrogado – terá sido isto redigido por «Braque?» (9) –, seguida de outra aparentemente oposta na forma de apresentação por parecer tão minuciosa que até indica que a citação respectiva se localiza na fonte «a meio da página» (11) dão tom ao livro. A leitura de ambas diz precisamente que, por um lado, perder será uma questão de processo, de recorrer a um modo para se deixar de ter, errar no caminho ou transviar-se, desperdiçar ou ser-se vencido, desaparecer ou desvanecer-se. E, por outro, as melhores redes, essas malhas resistentes e entrelaçadas, são o oposto disso: frágeis, invisíveis, surpreendentes – e assim será para tudo, indistintamente. Sobressaem então, nestas páginas iniciais, as ideias de perda e de desvio, que não só reflectirão estados de espírito inescapáveis ao leitor deste livro – por mais cuidadoso que seja no seu método e nas redes que tentar entretecer –, como serão predisposições quase obrigatórias para se conseguir ler e usufruir deste volume a que na contracapa se colocou a etiqueta «Romance».

Segue-se o índice – dispositivo paratextual constituído por uma lista metódica que remete para os respectivos números de página dos vários *itens* que o constituem, como se pode observar nas páginas correspondentes ao mesmo, no final deste parágrafo. No entanto, o índice de *Wasteband* exhibe também a organização interna geral das ideias, não se espartilhando em organizações alfabéticas ou outras, mas arrumando-se de acordo com as dinâmicas gerais da narrativa, o que permite já uma primeira leitura, mais geral. A estrutura paratextual está, assim, ao serviço da narratividade, como um mapa estrutural para que o leitor não se perca ao longo da leitura/jogo.

Índice	
Modo de Usar para jogadores de <i>Wasteband</i>	17
Como se virar sem ser digital?	18
O encontro	24
Nota introdutória sobre Espaços de Transfêrência	28
Apresentação sequencial do funcionamento de um virtual/online	32
Espacos auditivos primários	34
O primeiro modo bem sucedido da <i>Wasteband</i>	36
Rua da Praia Grande	38
O ritual chinês	40
Prescrições para jogadores principiantes de <i>Wasteband</i>	43
Vamos dar início à primeira descolagem	50
NÍVEL 1 – Skip intro	57
Imagem 1	59
Imagem 2	60
Imagem 3	62
Imagem 4	63
Imagem 5	64
Conteúdo da Imagem 5	65
Imagem 6	66

Imagem 7	67
Imagem 7.5	68
Introdução da primeira associação de dados em <i>Wasteband</i>	69
Primeira informação virtual captada com sucesso	75
Nível 1 - Over com sucesso	77
Espaco entre vídeos	78
Imagem 8	80
NÍVEL 2 - Losing gravity	81
Imagem 8.5	83
Imagem 9	84
Imagem 9.8	85
Imagem 10	86
Imagem 11	87
Imagem 12	88
Imagem 13	89
Imagem 14	90
Imagem 15	91
Imagem 16	92
Imagem 17	93
Imagem 18	94
Imagem 19	95
Imagem 20	96
Páginas cinquenta: página número um	98
Página seguinte: quase cinquenta	100
Imagem 21	101
Imagem 22	102
Imagem 23	103
Imagem 24	104
Imagem 25	105
Imagem 26	106
Imagem 27	107
Imagem 28	108
Imagem 29	109

Imagem 30	110
Imagem 31	111
Imagem 32	113
Imagem 33	114
Imagem 34	115
Entalados	116
Imagem 35	117
Dar início ao programa	118
Imagem 36	120
Nível 2 - Over a tempo	121
Imagem 37	122
NÍVEL 3 - Undo	123
Diário de bordo de Sergei Krikalev	126
Comentário ao diário de bordo de Sergei Krikalev	127
MIR a meio de novembro	129
Lembre-me de ler o jornal de manhã com o café	130
Enquanto aguardamos	131
Principais motivos para a inevitável queda da Lua	132
Eu tomei uma pequena liberdade	135
Undo	137
Páginas cinquenta: página número dois	140
Páginas cinquenta: muitas páginas mais tarde	142
Entretanto	144
Páginas cinquenta: página número três	145
Ponto comum	146
Nível 3 - Over com relativo sucesso	147
NÍVEL 4 - Restart	149
21 de julho de 2013/1969 (domingo/segunda-feira)	151
Houston - Columbus	153
Refletores laser	154
Páginas cinquenta: página número dez	157
Não muito mais tarde	159
22 de julho de 1969 (terça-feira)	160
Krikalev e Tînia	162

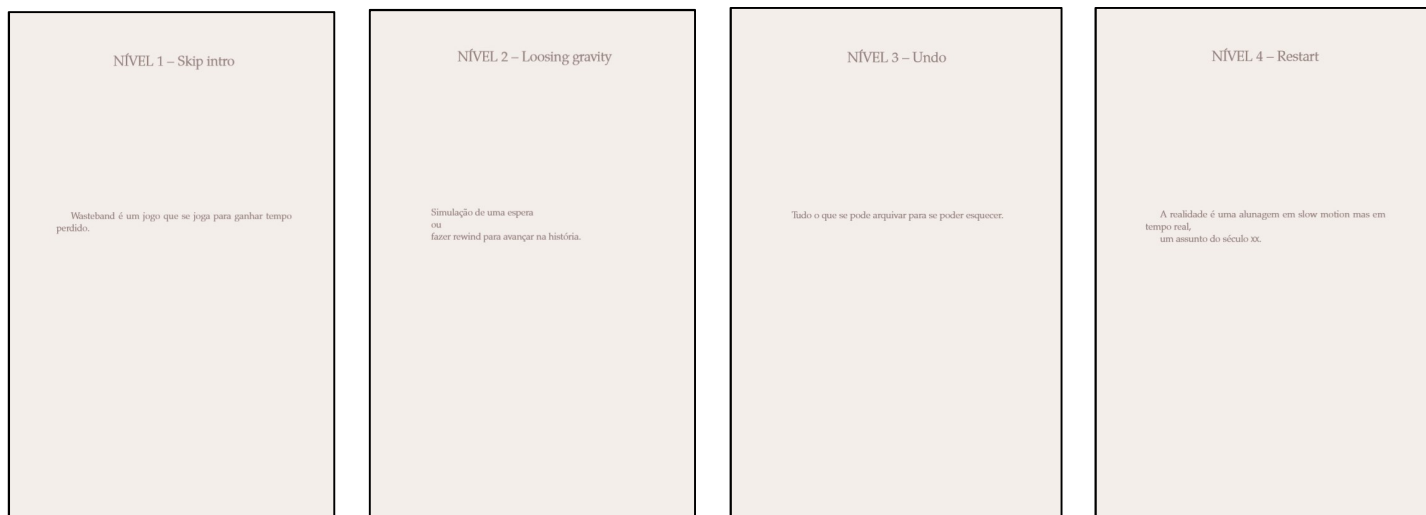
Krikalev, 20 anos mais tarde	163
Entretanto	165
Eu tomei a liberdade	166
Preparação para o regresso	170
Osso minutos e mais atrás: revivir again	174
25 de março de 1992, quarta-feira	176
A última parte de Tînia	178
Tînia mostra	180
José e Tînia	182
Alfând	184
Bin	185
Nível 4 - Over	186
Tînia acaba de ler este livro	189
22 de março de 2001 (quinta-feira)	190
A história do mundo	192
A partir deste momento	193
Todas as personagens	194
By me to the moon	195
D-e-i-e-t-a	197
Índice de imagens	201,5

Assumindo a forma de um jogo, a ser jogado por níveis, a estrutura do texto divide-se em partes distintas, todas resultado de simulações captadas pelo virtualómetro a que o leitor-jogador poderá aceder: no nível 1 – *skip intro* (*saltar introdução*) – é apresentada informação variada sobre o projecto de investigação da *Wasteband* (uma nova forma de fazer literatura, de contar histórias), sobre a Lua e o astronauta Sergei Krikalev (dados científicos, históricos, políticos e outros) e as personagens principais, José e Tânia; no nível 2 – *losing gravity* (*perdendo a gravidade*) – passa-se à simulação de uma espera, ao rebobinar de cada linha narrativa; até que se atinge o nível 3 – *undo* (*desfazer, voltar atrás*) – e ocorre então uma pausa, enquanto se aguarda pelos resultados do virtualómetro (há gráficos de «oscilação virtual» e outras imagens, ardil inteligente para focalizar a atenção do público na continuação das histórias, secundarizando a partir daí o jogo supostamente interactivo). Mas, tal como em qualquer jogo, o nível de dificuldade aumenta. Por isso, se voltar atrás (*undo*) seria um desejo difícil de concretizar nas histórias do nível 3, no nível 4 a situação agrava-se: o mote é *restart* (*começar de novo, recomeçar*). Nesse momento do texto, volta-se ao princípio e tudo se concentra então (e mais uma vez) no amor impossível de José e Tânia, à espera de *restart*, e no regresso do astronauta Krikalev à Terra. Como desfecho, esta história futurista deixa-se dominar pela narração das cicatrizes de uma paixão sem final feliz – afinal é um amor virtual, uma experiência de perda.

Conjugando conceitos improváveis, a base construída para explicar o sistema *Wasteband* é uma simples associação de ideias que leva o leitor a percorrer os diferentes níveis explicitados acima e onde nada é exactamente aquilo que se espera. Todos os muitos elementos que se conjugam para dar forma à narrativa confluem para um equilíbrio muito delicado, que mantém sempre viva a curiosidade e a dúvida. Nada do que é contado parece provável, mas a forma como todo o universo é construído e virtualizado na página confere-lhe a aparência de algo quase simples.

Estes quatro níveis são acompanhados das respectivas cortinas, observáveis após este parágrafo: páginas ímpares nas quais se inscreve, centrado ao cimo como um título, o nome do nível (grafado em caixas altas), seguido da descrição daquilo que nele ocorre (em inglês, como vimos, mas já sem o destaque das caixas altas) e, sensivelmente a 1/3 da página, entre uma a

três tinhas breves de texto em que, uma vez mais, se apresenta uma espécie de mote que será o ponto de partida de cada nível, frases que servem de tema aos assuntos e desafios das respectivas partes do livro.



O arranjo gráfico e tipográfico do livro será sempre, e coerentemente, muito similar ao destas cortinas, embora na restante maioria dos capítulos as caixas altas de destaque dos níveis evidentemente já não existam e haja mais linhas de texto: o mesmo tipo de letra, os mesmos tamanhos e proporções para a fonte e a entrelinha, o mesmo esquema de alinhamento do texto e mancha regular a começar a 1/3 da página, encabeçada por um título ao cimo da página, centrado e com o corpo de letra ligeiramente maior do que o da mancha textual. Um arranjo textual e gráfico que é, efectivamente, muito discreto, mas tal não significa que não cumpra uma função expressiva bastante importante num livro que contém grande inventividade a nível de conteúdo textual e narrativo. A grande excepção a este arranjo gráfico regular e constante serão as imagens – ou a alusão às mesmas, por meio de um arranjo gráfico também relativamente discreto, embora cumpra uma função específica e distinta desta, como se demonstrará oportunamente.

Tomando o livro como jogo, antes de avançar pelos quatro níveis propriamente ditos, é preciso aprender a jogar. E jogar, nos livros, é ler: ler a ideia, aquilo que foi imaginado e concretizado em páginas. Depois, alguém colará «o que imagina àquilo que concretiza (17). Assim se joga então, ou se lê, este livro, como se sintetiza em pontos organizados numericamente na primeira

página de texto propriamente dita do romance, após epígrafes, índice e cortinas dos níveis.

Depois dessas instruções de como jogar, o primeiro texto do livro (não podemos falar em capítulos, isto é um jogo) é uma pergunta: «Como ser virtual sem ser digital?» Inicia-se assim a narrativa, partilhando com o leitor/jogador desde o início as premissas de *Wasteband*, que vão da descrição das experiências já realizadas para se alcançar este estado tão particular, ao vocabulário usado (a remeter para o discurso científico e, ironicamente, a deixar mais dúvidas do que certezas) e ainda à listagem dos protótipos criados e seu relativo insucesso – e está assim fixado o teor ficcional do livro.

Também neste começo se redefine o termo «Wasteband», que na capa já tinha sido abordado: designa determinado espaço virtual e partilha o nome com o livro. Por sua vez, o processo de virtualização que permite alcançar esse estado é infinito, complexo e inesperado (depreendendo-se também inexplicável), refere-se somente que se ficava à espera e, no final,

trazia-se para casa um livrito virtual sem páginas nem badanas, em formato de cartão multibanco dos anos 2000, contendo toda a informação necessária à construção de uma vida paralela, única e exclusiva, criada por e para cada um dos participantes (19).

Assim, como resultado da experiência, era gerado um objecto impresso. Refere-se ainda que a *Wasteband* não obedece às leis de mercado, o produto acontece, embora a sua lógica não corresponda à do mundo empírico, afinal contabiliza ficções e não factos, «criando um circuito paralelo e desconhecido de experimentação altamente inútil e ineficaz para o mundo atual, mas com efeitos maravilhosamente colaterais e secundários» (22). Essa formulação será uma espécie de contrário a este livro de Patrícia Portela, e à generalidade dos livros editados para o mercado generalista, uma formulação irónica disposta nas páginas iniciais daquele que pretende ser o inverso do que os livros tendencialmente são. Além de tudo o que foi acima enunciado,

Este livro corresponde ainda a uma nota de rodapé sobre a possível evolução histórica e tecnológica desta grande descoberta, acompanhada de uma transcrição de um relato de uma experiência virtual clássica nos tempos áureos de 60: o relato de uma espera (23).

A referência ao dispositivo paratextual «nota de rodapé» não é nem inocente nem inócua: como se viu no livro anterior (e isso permanecerá também nos posteriores de Patrícia Portela), esse é um dos seus dispositivos ficcionais de eleição, subvertendo a sua função de complementaridade ao texto para que convencionalmente remeteria e utilizando-o como dispositivo de remissão privilegiadamente destacado (isolado em pé de página) com o qual a autora gosta de intervir na página. A menção de que todo «este livro corresponde a uma nota de rodapé» ironiza ainda mais e inverte o próprio sentido do dispositivo: deixa de ser, como a etimologia sugere, para além do texto, para passar a ser o próprio texto, até todo o livro, uma nota de rodapé.

Depois deste preâmbulo, a viagem e o jogo iniciam-se no segundo texto, que tem como título «O encontro». E começa aqui o encontro do leitor com os processos e estruturas de recodificação digital do livro, através dos quais as funcionalidades do códice são remediadas e transformadas com recurso a estruturas e formas que remetem para a experiência com o digital, cuja particularidade é serem construídas com a linguagem tipográfica e *linkadas* à página de papel. Um desses muitos exemplos é a nota de rodapé 2, a indicar que haverá mais informação sobre o astronauta Sergei Krikalev adiante no livro – esse dispositivo claramente tipográfico é assim inserido num jogo metaficcional que se serve da sua localização convencionalizada no pé de página para chamar a atenção do leitor para a materialidade e natureza do livro que tem em mãos. A intensificação da experiência do impresso por meio da manipulação das suas convenções gráficas vai ser significativa para a experiência de leitura.

De entre as variações na transposição do espectáculo para o suporte livro está a evidência de que a voz narrativa passa a ser escrita e inscrita: como na página 47, em que se lê, enquanto o leitor espera o início da narrativa-jogo, «Aproveito para citar um homem que não sabia esperar mas que dizia: *The idea of waiting for something makes it more exciting*. Andy Warhol»; depois, na página seguinte, «Ah, aproveito aqui para abrir um último parêntesis», o que obriga o leitor a esperar, a atrasar o avanço na leitura; e, na 49 (reproduzida no fim deste parágrafo), ao cimo da página só uma linha de texto, interactiva, «Entre e escolha a sua posição na história». A partir daqui, a voz narrativa avisa «Vamos dar início à primeira descolagem» (50, página ao centro – o aumento do tamanho de letra como forma graficamente expressiva de um destaque

ou aviso), mas, ainda antes de se mergulhar na Wasteband, pergunta-se, ao cimo da página 54, «*Alguém quer colocar alguma questão?*» (em itálico, porque se trata de um novo aparte, gráfico e narrativo), e passa praticamente uma página de tempo em branco até que se lê, já no final da página, «*Não? Muito obrigado por decidirem jogar connosco, a equipa a bordo deseja-vos boa viagem*» (54, abaixo, à direita). Há uma correspondência evidente e quase constante entre o arranjo e a disposição tipográfica na página e aquilo que as palavras dizem – a função deíctica do discurso é assim transferida para a topografia da página, tornando-se referência ao discurso tipográfico e ao meio livro e já não referência mimética a um real não-discursivo.



E o leitor avança então para um lugar ficcional peculiar em que as imagens são agora feitas de palavras e muitas vezes percentuais (Imagem 8,5 ou Imagem 9,8) ou enumerações de ausências (de gráficos que não há; de cores que não estão lá, mesmo quando são o preto e o branco, como o miolo do livro; de reproduções de quadros, diagramas ou fac-símiles de cartas que o leitor nunca vê na página a não ser como legenda de uma ausência). E, quando se inscrevem ausências, significa que ou há uma limitação técnica de irreproduzibilidade ou que se quer propositadamente denotar um vazio que desafia o leitor a lidar com os mecanismos imagéticos. São sempre **numeradas a negrito**, seguindo-se na maioria dos casos *uma legenda na linha abaixo em itálico* – o que, num livro graficamente discreto e contido, é destaque mais do que suficiente para o leitor identificar de imediato as «imagens» ao longo das páginas.

Também em *Wasteband* estas «imagens» vão acompanhar e ilustrar ideias do texto ou conter referências que não estão tipograficamente inscritas na mancha textual, antes o complementam e ilustram, mantendo por isso uma natureza narrativa – função e circunstância dos elementos ilustrativos na página que vimos defendendo neste trabalho de investigação e que neste romance se materializa e problematiza assim em pleno, abrindo o debate sobre a expressividade e necessidade ou dispensa dos dispositivos visuais na página, em favorecimento ou detrimento do texto, ainda que esses dispositivos sejam apenas tipograficamente sugeridos e graficamente destacados na página.

Quanto às imagens deste livro, não as tendo, há, nas páginas onde deveriam estar, textos que permitem de alguma forma torná-las presentes para o leitor. A **Imagem 000**, por exemplo, tem uma legenda parentética em que se diz tudo o que a imagem deveria ser, embora de forma relativamente vaga:

Imagem 000

(Não esquecer inserção de diagrama muito complicado do professor Abernati Silva Coelho explicando a trajetória da transferência de uma memória de um jogador Wasteband para outro, incluindo informações sobre clima, astronomia, densidade do ar, temperatura do corpo, relação atual com amigos próximos e amantes.) (27)

A **Imagem 001** continuará ainda a incluir a inscrição «não esquecer» – algo que servirá para o leitor se adaptar ao mecanismo de remissão no início, mas que progressivamente deixará de fazer parte das imagens –, embora a sua grande particularidade seja assumir-se como «uma interpretação visual» (28) de um processo fundamental para o livro, a *Wasteband*, que nesta ocorrência não conseguirá ser concretizada nem em palavras nem em «imagens», não perdendo ainda assim o seu carácter narrativo. A indicação «não esquecer», contudo, não é uma gralha tipográfica de um paginador que se esqueceu de incluir essas imagens de acordo com as indicações, mas um dispositivo ficcional para que o leitor se vá apercebendo da construção que é o livro e faça ele próprio a sua leitura desses mecanismos.

Imagem 001

Interpretação visual de um processo Wasteband através da comparação de diferentes trajetórias de uma ideia vertiginosa percorrendo um virtualómetro e processos aerodinâmicos de variados meios de transporte espaciais. Não esquecer de incluir legenda para cada sigla. (28)

A **Imagem 002** não só será múltipla, como também a reprodução de outras imagens de um pintor-referência da arte ocidental renascentista, «a cores» num livro impresso a uma só cor – e, na página, será apenas inscrita de um modo textual:

Imagem 002

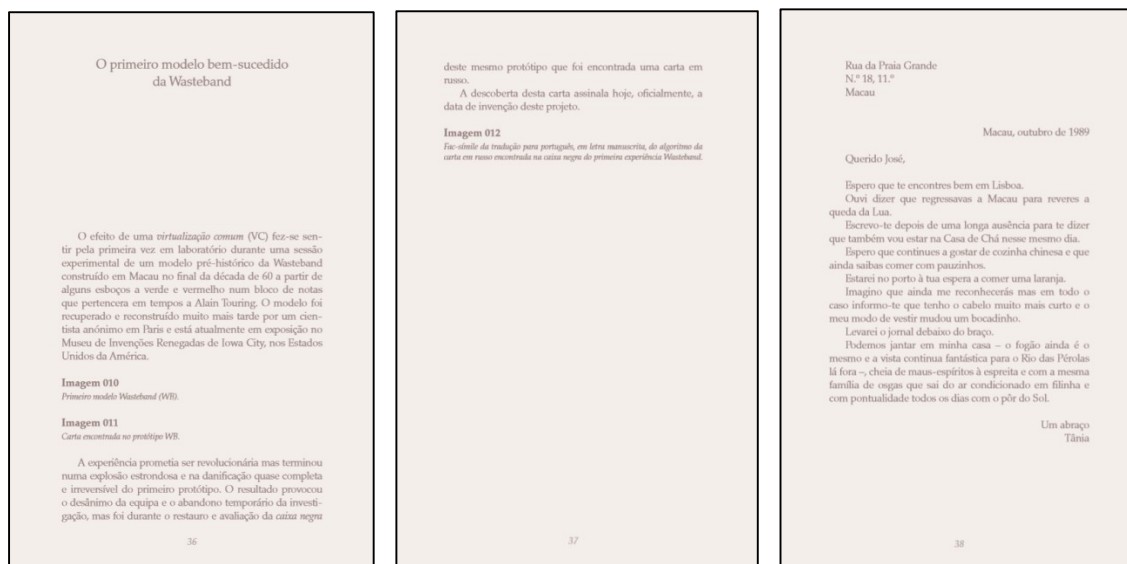
«Imagens a cores da rede maravilhosa» de Leonardo da Vinci, 1508. (30)

Enquanto, por oposição, a **Imagem 004** já será «a preto e branco»: «Imagem do córtex cerebral auditivo a preto e branco» (33). E, se ocasiões há em que uma imagem é múltipla (constituída de várias representações), também sucede haver várias imagens justapostas mas com numerações distintas, cada qual correspondente a um «hospedeiro» diferenciado – uma distinção dispensável quando não se consegue ver e, portanto, distinguir um gráfico do outro, mas essencial para a coerência e diversidade do dispositivo narrativo:

Imagens 005, 006, 007, 008 e 009

Gráficos de valores de ressonância magnética virtual em hospedeiro 1, hospedeiro 3, hospedeiro 5 e hospedeiro 9. (35)

Há, ainda, imagens que pretendem ser, ora reproduções de objectos – a **Imagem 010**, «Primeiro modelo Wasteband (WB)» (36) –, ora reproduções de outros textos – a **Imagem 011**, «Carta encontrada no protótipo WB» (*idem*, página abaixo, à esquerda) –, numa exploração o mais exaustiva possível da natureza das imagens e dispositivos visuais por meio de legendagem e numeração na página para leitura, e não da sua reprodução para visualização:



Ou, complexificando, na página seguinte, o leitor nem tem tempo de recuperar o fôlego e depara-se com a **Imagem 012**, um «*Fac-símile da tradução para português, em letra manuscrita, do algoritmo da carta em russo encontrada na caixa negra da primeira experiência Wasteband*» (37, página reproduzida antes deste parágrafo, ao centro): o fac-símile é já uma cópia visual, mas neste caso há diversas camadas de significação imagética e visual, porque se reproduz a transcrição em letra manuscrita de uma tradução. O conteúdo deste fac-símile, por sua vez, será efectivamente inscrito no livro, mas não como imagem, antes como transcrição dactiloscrita da letra manuscrita: sendo pouco interessante do ponto de vista visual, como se poderá observar na respectiva página (à direita), é ainda assim a validação do mecanismo «imagem» e das suas várias possibilidades; o que, tratando-se da reprodução de inscrições textuais, pode sempre ser expresso em texto corrido mantendo o arranjo epistolar, mas perdendo algo que só a imagem tinha, a identidade da letra manuscrita.

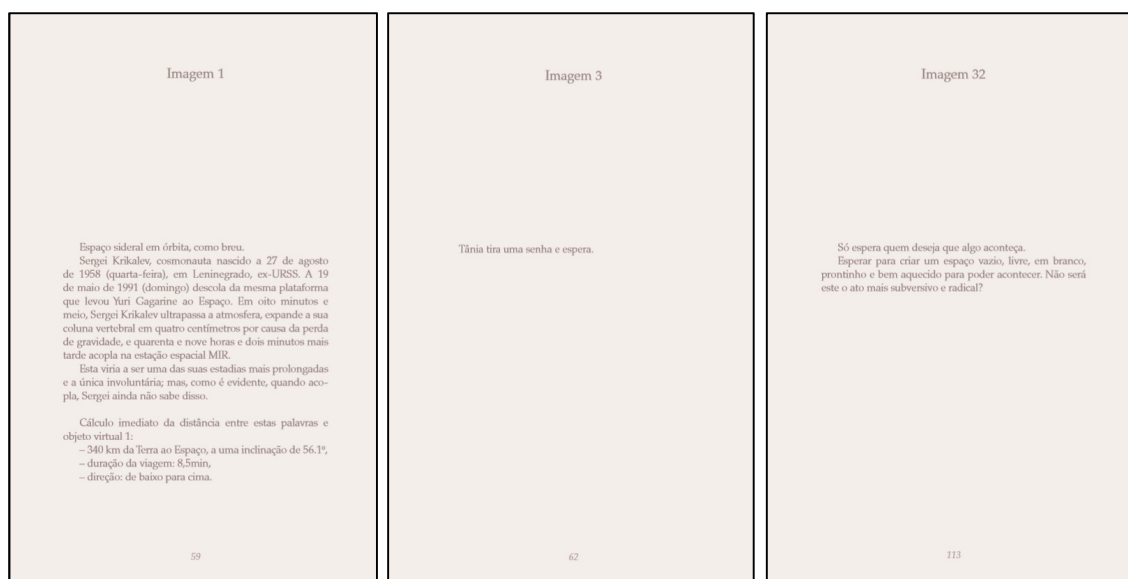
Há ainda um dado curioso mas importante referente às «imagens»: consultando a ficha técnica, percebe-se que são da autoria de Acácio Nobre, ora Acácio é uma personagem de Patrícia Portela num outro livro (que ainda não existe à data da publicação deste), portanto nunca poderia ter desenhado estas imagens, só que a ficção tudo pode. Mas que não estranhe o leitor/jogador estas «imagens» feitas de palavras, afinal, na linguagem digital tudo são dígitos, tipografia numeral, e aqui, em *Wasteband*, não somente zero's e um's, mas servindo-se de todo o alfabeto com que se contam histórias.

A **Imagem 013** é a representação de um «ritual chinês desaparecido», algo que o leitor nunca poderá ter visto e, portanto, nem imaginar ou conceptualizar mediante a leitura da legenda. Mas, a esta impossibilidade, junta-se ainda uma instrução gráfica, complexificando cada vez mais a leitura de algo impossível (ou a impossibilidade de ler completamente?): «*Realçar a escolha do imaginário gráfico que no Ocidente tende a representar a lua em estado minguante, quando no Oriente se representa quase sempre em estado cheio*» (41). À semelhança da **Imagem 014**, que também tem para o leitor a indicação de que este a deve comparar – e estamos a falar da «*Trajectoria de uma deslocação de memória simples*» (51), uma impossibilidade imagética – a outra e ainda a um conceito filosófico:

Imagem 014

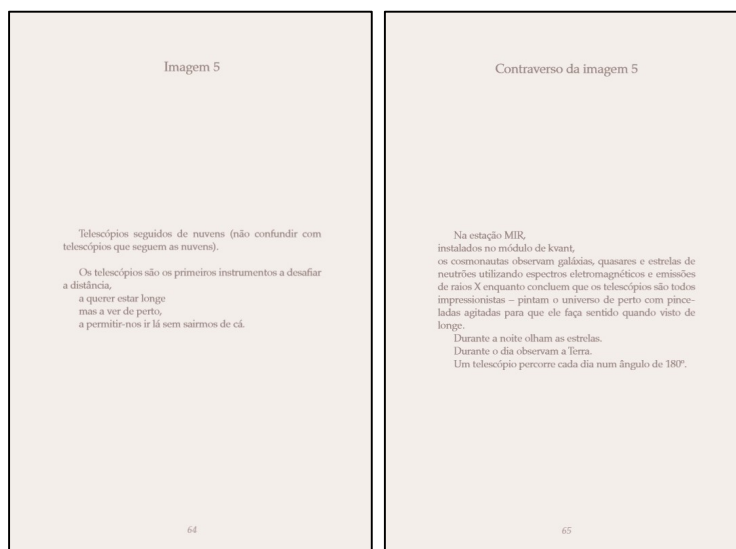
Trajectoria de uma deslocação de memória simples durante os primeiros milionésimos de segundo de transferência. (Comparar esta imagem produzida por 3 computadores e um fax com os esboços de Da Vinci da rete mirabili e a definição de senso comum de Tomás de Aquino; traduzir em gráficos ou algoritmos apontados a lápis de carvão.)

A leitura das «imagens» revela-se, como se tem vindo a demonstrar, ou cada vez mais impossível, ou um acto imaginativo e tão subjectivo como incontrolável ou imprevisível – nem o leitor sabe como ler de uma forma que dependa exclusivamente do texto na página, nem a autora consegue prever se o dispositivo visual (que na prática, e na página, é só textual) terá o alcance pretendido. Essa incerteza e risco, contudo, não abrandam o impulso criativo de Patrícia Portela, que na página 55 coloca 12 «imagens» numeradas com uma legenda que pressupõe que as próximas 132 páginas serão todas compostas por imagens, uma «*Lista de imensas imagens a encher o resto da página até à imagem 187*» em que, se necessário for, há que «*adaptar imagens ao tamanho à mancha da página*» (55). Ora esta inscrição/instrução na página ocorre precisamente antes do início do nível 1 de *Wasteband*, e como tal pode ser lida como uma metáfora do que se sucederá a partir daí no romance: se na figura retórica a significação habitual de uma palavra é substituída por outra, numa comparação subentendida, também neste livro se subentende que tudo o que virá a seguir é metafórica, alegórica ou figuradamente imagético, ainda que textualmente representado ou inscrito.

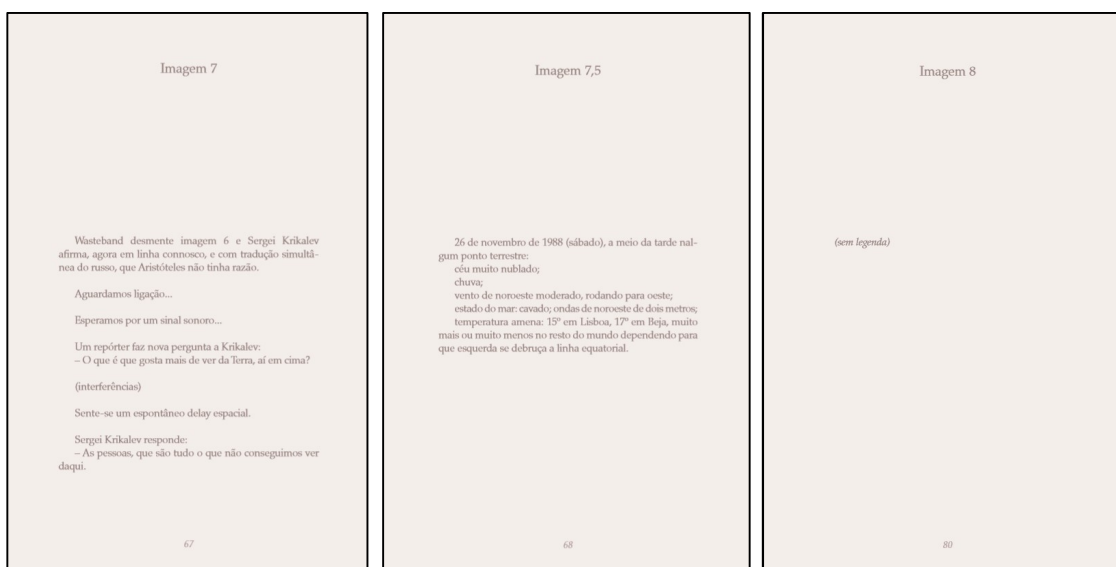


Por isso, a partir desse momento narrativo, as imagens deixam de assumir a sua configuração gráfica com a legenda em itálico e, acima, a numeração em negrito de dois dígitos, passando a constituir capítulos autônomos, imagem a imagem, como se pode observar por exemplo no conjunto de páginas/imagens reproduzidas antes deste parágrafo. No entanto, esta aparente uniformização gráfica e conceptual, para a qual inclusive se reinicia a numeração das imagens para não as confundir com as anteriores (deixando de usar também os três dígitos numéricos que caracterizavam as antecessoras), apresenta algumas variações e irregularidades, situações que, no entanto, decorrem sempre desta disposição gráfica das imagens por páginas.

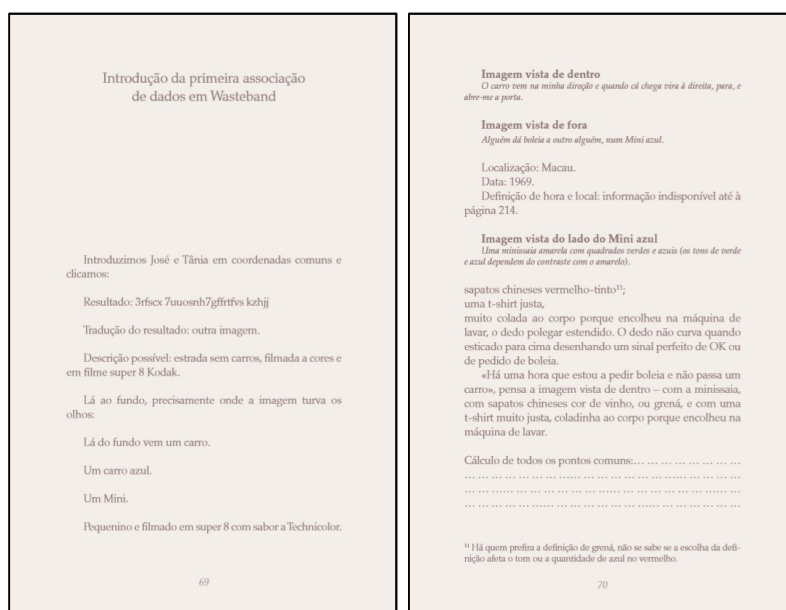
A Imagem 5 (64, página reproduzida abaixo, à esquerda), por exemplo, refere os telescópios, esses instrumentos de óptica utilizados para observar objectos distantes, particularmente os astros, sendo «os primeiros instrumentos a desafiar a distância». No entanto, na página seguinte, surge o «Contraverso da imagem 5» (65, imagem abaixo, à direita), um termo não dicionarizado mas que comporta as ideias de reverso e de contrário e que, concretizado nesta página, se refere a uma espécie de contrário da imagem do telescópio: no espaço, os astronautas da estação MIR olham para os astros que os rodeiam e para a Terra ao longe recorrendo a «espectros electromagnéticos e emissões de raios X» (*idem*); e, sendo uma estratégia diferente de olhar, o resultado também é distinto, pois estes aparelhos, em vez de desafiar a distância, permitem pintá-la de uma forma impressionista, algo que só visto de longe fará sentido – e aí está o inverso ou o contrário: às vezes, para ver e entender, é preciso olhar de longe.



Esta narrativa de imagens chega até a apresentar uma imagem numa página e, na seguinte, outra imagem que a desmente – mas tratando-se nesses casos de uma nova imagem e, por isso, sequencialmente numerada e não o seu contraverso, como no caso anterior, em que se olhava a mesma coisa de dois lugares diferentes. Por exemplo, a Imagem 6 contém uma citação do filósofo Aristóteles, que «sempre disse: “Todos os paraísos começaram na Lua”» (66). Mas, na página seguinte (que, uma vez mais, funciona em dupla com a anterior porque estão localizadas lado a lado, quando o livro está aberto e o leitor a ler), o astronauta Sergei Krikalev desmente esta citação e mostra que o filósofo não tinha razão quando um jornalista lhe pergunta o que mais gosta de ver do espaço e este responde: «As pessoas, que são tudo o que não conseguimos ver daqui» (67, página reproduzida abaixo, à esquerda), deduzindo-se que, afinal, a Lua não é um paraíso porque não se pode nela habitar. No entanto, na página seguinte não surge (como seria de esperar) a Imagem 8, mas a Imagem 7,5 (68, página reproduzida abaixo, ao centro) – um valor parcial entre um e outro, portanto, uma imagem entre a da resposta de Sergei e qualquer outra coisa, neste caso os dados atmosféricos de vários lugares da terra, uns mais amenos do que outros mas nunca com valores de humidade, temperatura, vento e ondulação paradisíacos. Ainda assim, seguramente melhores do que na Lua. E, quando surge finalmente a Imagem 8 (80, abaixo, à direita), esta vem sem legenda no fim do nível – o que até pode servir somente para validar o mecanismo expressivo das imagens, uma vez mais a ausência inscrita como significação.

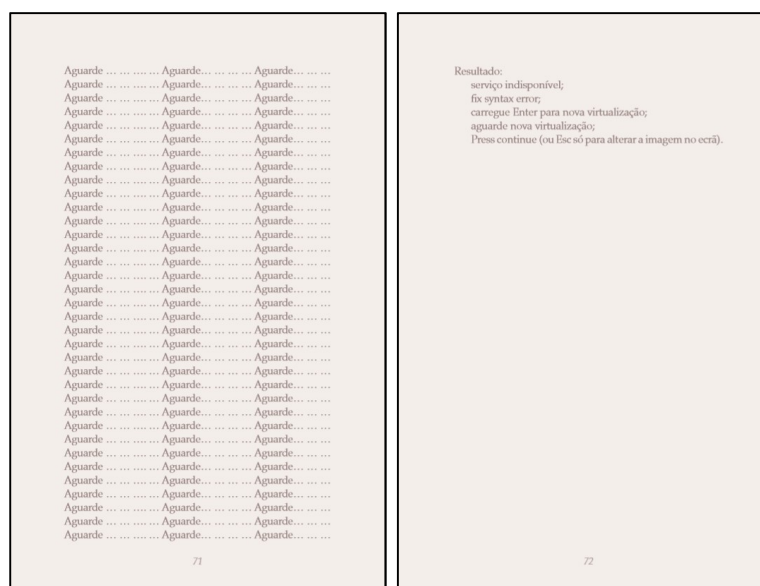


Contudo, antes deste nível 1 terminar, ainda ocorrem narrativa e imagetivamente outros acontecimentos. Depois da «Introdução da primeira associação de dados em Wasteband» (69, reprodução abaixo), surgem graficamente **destacadas a negrito na página** seguinte três variáveis que advêm dessa introdução de dados e que, do ponto de vista que está aqui a ser abordado (as imagens) são preponderantes: há uma imagem que primeiro é vista de dentro, depois de fora e, ainda, «vista do lado do Mini azul». Este é um sublinhar (gráfico, conceptual, narrativo) da perspectiva de quem observa, e de onde, as imagens – e da própria natureza das mesmas (gráfica, textual, outra).



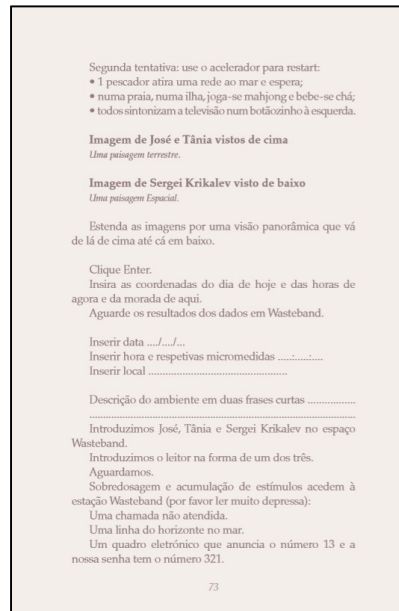
Nessa página (observável acima, à direita), ainda há várias linhas pontuadas com reticências mas sem tipografia, uma simulação visual de uma máquina (neste caso, narrativa e espacial, a página de papel) a calcular «todos os pontos comuns» (70) entre a imagem observada de diversos pontos de vista. Mas a simulação visual de um mecanismo – ou o assumir criativo de que a página é um dispositivo mecânico e material composto de ideias e componentes gráficos e tipográficos que geram significados – tem mais exemplos e variantes ao longo do livro, e logo na página seguinte, em que «Aguarde ...» se distribui por toda a superfície de papel com a uniformidade de um automatismo. Ao defender a tese de que este é um livro interactivo, que beneficia de já ter havido um amplo apogeu digital que o leitor do presente experimentou e com o qual se relacionou, não se pode passar por esta página sem nela se deter a atenção.

A repetição obsessiva de «Aguarde» remete para o uso de computadores e conseqüentemente um dos maiores pânicos ou testes à paciência do utilizador: o processamento (com sucesso, deseja-se) de informação por parte da máquina. E depois o «Resultado», na página seguinte, como se se estivesse a manejar um computador e não um livro: «serviço indisponível; fix syntax error; carregue Enter para nova virtualização; aguarde nova virtualização; press continue (ou Esc só para alterar a imagem no ecrã)» (72), como se pode aqui observar:



Ainda no âmbito da interactividade como herança do digital no livro analógico, as exigências ao leitor para que aja sobre a narrativa são constantes. Veja-se, por exemplo, a página 73 (reproduzida no final deste parágrafo): é preciso 1.^o) estender as imagens por uma visão panorâmica, 2.^o) clicar Enter, 3.^o) inserir as coordenadas do dia de hoje e das horas de agora e da morada de aqui, 4.^o) descrever o ambiente em duas frases curtas, e assim ocorrerá o 5.^o) o leitor é introduzido «na forma de um dois três», e o 6.^o) depois terá de ler muito depressa. E então dar-se-á início à «descontagem decrescente» que é este livro, a esta inversão/inscrição do digital no analógico. Aos materiais impressos convencionais somam-se, em *Wasteband*, estruturas multimediais que, embora conservem a estrutura e organização da página, se adaptam constantemente às novas possibilidades do formato e do suporte – como defendeu também Sandra Bettencourt, ao analisar os processos de retroacção digital na página impressa

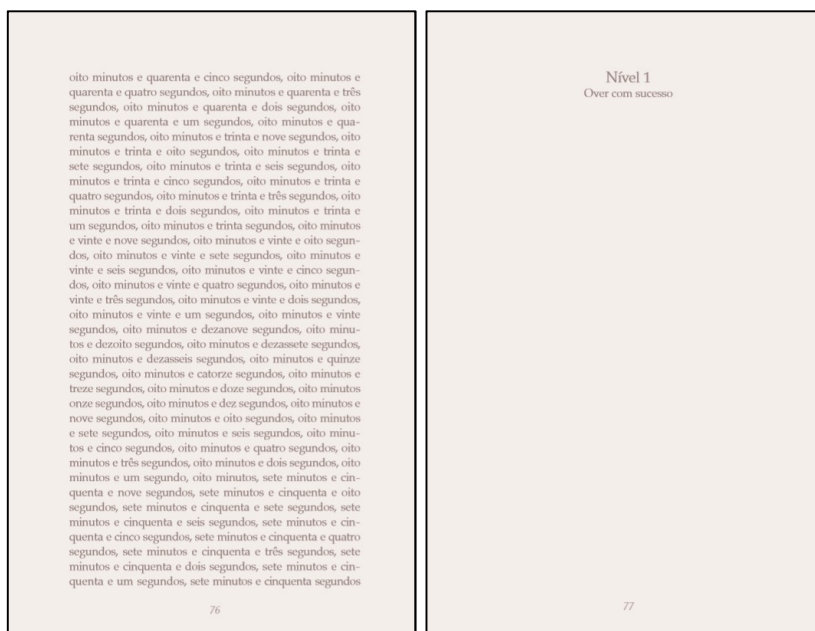
(forma literária e bibliográfica) de um conjunto de romances experimentais publicados na última década e de que modos isso resulta na intensificação e transformação da experiência do livro (Bettencourt, 2018).



Há, no livro, mais exemplos do mecanismo de repetição circunscrito à página tipográfica, como a repetição exaustiva, na página 184, de «Afinal somos demasiado vulneráveis e é por isso que continuamos,» (reproduzida abaixo) em que a repetição parece já não ser de uma máquina, ocorrendo imediatamente antes de o percurso de leitura/jogo terminar, porque afinal a interactividade também pode ter muito de humano, de vulnerável e de persistente.



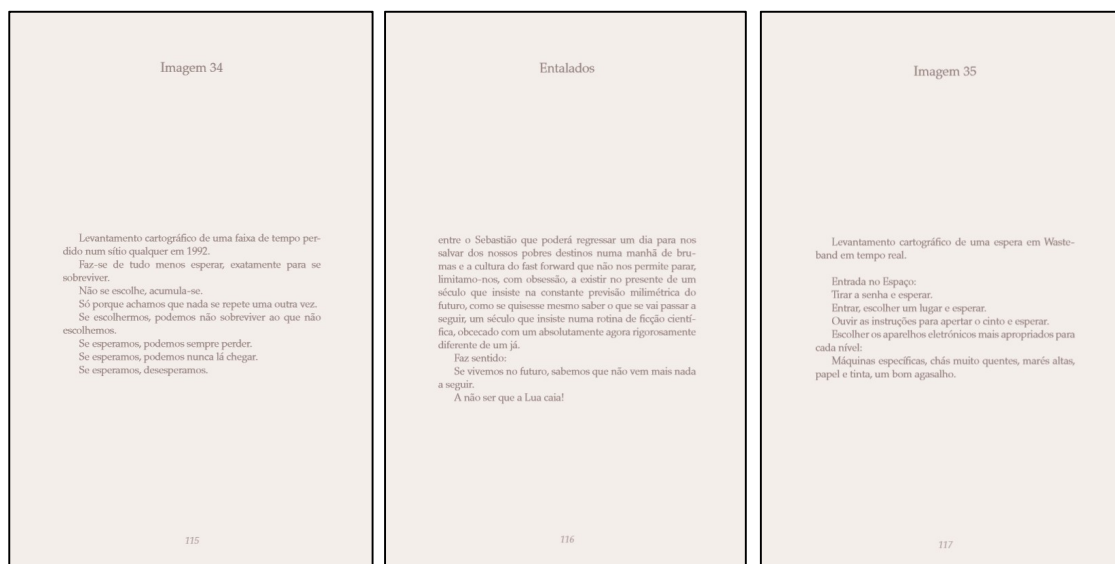
Mas não acabemos já a leitura, voltemos aonde estávamos antes desta recolha de variáveis. Outro exemplo curioso é a marcação do tempo grafada na página 76, em que se faz tipograficamente a contagem decrescente desde «oito minutos e quarenta e cinco segundos» até «sete minutos e cinquenta e um segundos», como se a tipografia fizesse contagens de tempo equivalentes ao tempo que demoramos a ler – um recurso similar de isocronia (essa técnica narrativa que sincroniza o tempo narrativo e o tempo da história) ocorrerá também noutro romance analisado nesta tese, *O Lago Averso*, de Joana Bértholo, um de muitos pormenores que une estas autoras. E assim termina o leitor o primeiro nível com sucesso.



Mas nem sempre as imagens são a meio caminho entre uma e outra, exemplo disso é a Imagem 9,8 (85), situada entre a 9 e a 10, mas mais próxima em termos de intervalo decimal desta última. Na Imagem 9 preferia-se o intenso e o pontual em vez do estável e do duradouro, na Imagem 9,8 aproxima-se o comportamento humano e instável às fotografias por também se viver em fragmentos como as representações fotográficas, e na Imagem 10 o astronauta Sergei vê fotografias do espaço para passar o tempo, ou melhor, a junção de todos esses momentos que ele observa é como «uma enorme sequência cinematográfica» (86). Assim, encena-se nestas páginas/imagens mais uma característica da imagiologia literária, diagnosticando-se que um texto

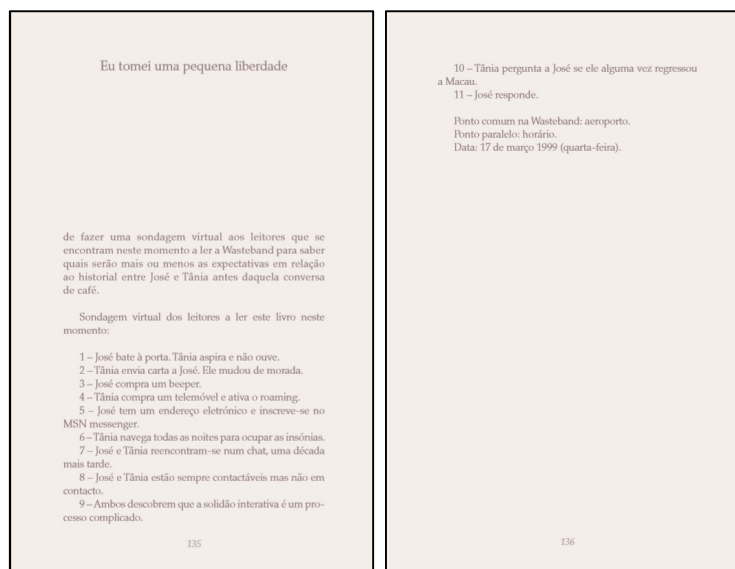
representativo de uma imagem, uma fotografia ou mesmo um filme são modos expressivos complementares, diferentes mas não muito (por vezes nem o,2 distantes uns dos outros, por vezes mais).

E assim vai o leitor construindo a sua narrativa, numa sucessão de imagens diversas na forma e na enunciação, às vezes parciais e outras completas, sempre linguagem e sempre narração, chegando a ficar entalado entre duas imagens: no livro, entre a Imagem 34 e a 35, o leitor fica literal, material e literariamente entalado entre narrativas (páginas reproduzidas no final deste parágrafo) – a impossibilidade ficcional de uma história de amor em tempos e lugares diferentes ou de um astronauta voltar à Terra sem ajuda chegou a um beco sem saída.



Na medida em que o recurso literário se torna simbólica e alegoricamente transparente, daí resulta esta exploração exaustiva de um recurso narrativo, sobrepondo a um modo convencional de narrar o seu absoluto contrário. Esta experimentação literária levada ao extremo, como uma máquina que vai girando mecanismos e encontrando variações e significações, chega a um impasse, variando da possibilidade na página à sua impossibilidade. Para avançar, a partir daí, é preciso «que a Lua caia» (116), desencadeando-se um novo programa e desentalando com esta incoerência impossível as personagens. É, aliás, uma forma engenhosa de desculpabilizar e resolver criativamente incoerências narrativas várias que possam existir na história da literatura ocidental passada e presente, materializada nestas páginas.

Chegado ao fim do nível 2, a narrativa sofre mais uma mutação: os capítulos deixam de ser constituídos por imagens (como no nível analisado anteriormente) e passam novamente a ter títulos sem a menção «imagem». Após tanta experimentação, é benéfica alguma acalmia e linearidade gráfica no nível 3, aquele em que se atinge, por fim, a estabilidade narrativa possível: tudo o que era essencial para as histórias de José e Tânia e do astronauta Sergei Krikalev é o que sobrevive neste penúltimo nível, após a atribulada viagem narrativa (e imagética) até aqui. É, aliás, nesta parte que se abranda e aguarda por algumas conclusões – como nos arcos narrativos –, por isso, aproveita-se algumas páginas para explicar ideias que ficaram só em sugestão ou mencionadas anteriormente, como a queda da Lua. Ou outras pequenas liberdades narrativas do narrador, como «fazer uma sondagem virtual aos leitores que se encontram neste momento a ler *Wasteband*» (135) para averiguar das expectativas destes sobre o romance das personagens José e Tânia. Surge assim uma lista de tópicos numerados de escolhas de possibilidades relacionais, que ocupa duas páginas, mais um momento potencialmente interativo do livro.



Por fim, o nível 4. Uma espécie de compilação de documentação empírica que poderia servir para auxiliar a narração e a validação da história – com um funcionamento semelhante ao dos dispositivos tipográficos efémeros da caracterização quántupla da tipologia de análise dos dispositivos gráficos e metamediais mais característicos das narrativas híbridas de carácter ficcional

desenvolvida por Zoë Sadokierski. De entre eles, a referir: uma compilação de acontecimentos ocorridos em duas datas fulcrais para a narrativa e nas quais se cruzam as histórias de José e de Tânia e da descoberta do espaço (151-152), a transcrição da transmissão em directo da primeira viagem à Lua (153), como se transmitiu e seguiu da Terra essa primeira viagem lunar e do que dependeu tecnológica e politicamente (154-156).

Até que o narrador toma a liberdade de «fazer uma nova e pequena sondagem virtual a todos os leitores que neste momento vão nesta página» (166), a que se segue uma lista de constatações numeradas sobre possíveis reacções dos leitores às histórias, afectos desenvolvidos em relação a determinada personagem, preferências e empatias, ... previsões e até interrogações que estão certamente na cabeça de qualquer autor, mas não costumam materializar-se no papel ou no espaço da narrativa:

E agora?

O que é que eu faço?

O que é que eu faço?

Volto atrás?

Regresso?

Faço delete?

Copy paste?

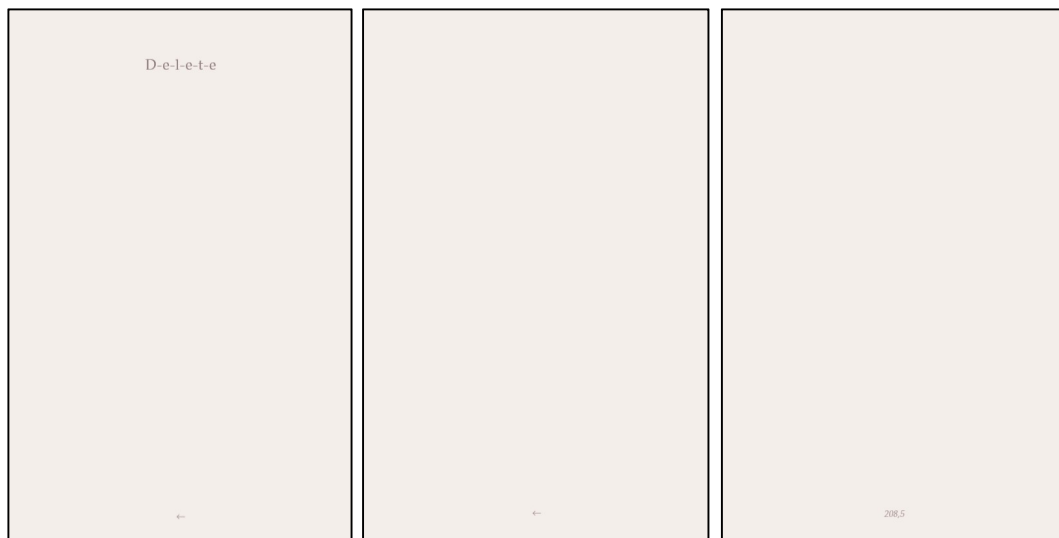
Recomeço, repito tudo uma outra vez?

E recomeço onde? (167)

É então tempo de preparar tudo para o regresso: do astronauta Sergei Krikalev à Terra, do leitor ao final do livro e do jogo, de Tânia e José à sua constatação de impossibilidade relacional. E, quando se acaba de ler, é então tempo de perder esta história. Mas, para reactivar a Wasteband «em qualquer parte do mundo e a qualquer momento» (193), basta esperar, ou tornar a ler.

Mas ainda faltam umas páginas para se chegar ao final do livro. De entre as particularidades tipográficas deste romance, marcas da sua natureza também virtual, pode ainda referir-se a numeração das páginas – ninguém repararia nela se não houvesse, a seguir à página 187, a 188,5; e a seguir à 200 viesse a 201,5; ou se a última página do livro não fosse a 208,5; ou ainda se da página 197 à 199 a numeração não fosse somente uma seta de *undo* no pé de página, centrada, em corpo de letra mais pequeno e com menor percentagem de preto

do que o corpo do texto, onde deveriam efectivamente estar números de página (que seguem esta formatação tipográfica). Abaixo, reproduzem-se alguns exemplos desta variedade, a título exemplificativo:



Autores como Patrícia Portela, como se vê, estão sempre a usar as páginas tipográficas como dispositivos ficcionais e, como tal, deturpam o expectável em função da narratividade, pois também a numeração da página conta histórias: por exemplo, a seta *undo* surge depois da página «delete» (197), a história de *Wasteband* acabou, alguém carregou em *delete* e agora quer voltar atrás, como em ambiente digital. O que só será possível voltando a virar as páginas, coisa que o livro deixa, se o leitor assim quiser (porque é um livro). A numeração percentual, por sua vez, surge em páginas de transição, isto é, páginas em que narrativamente não aconteceu nada, como as três páginas que, quase no final, comportam o índice das imagens que afinal também não estão no livro (ou estão de outra forma, como vimos atrás) – em momentos como este, a autora pode jogar ludicamente com os dispositivos tipográficos na página.

Estranho e paradoxal, o romance configura um espaço-tempo onde os leitores são compelidos a participar num jogo puramente virtual, caracterizado pela espera e mascarado por uma promessa de interactividade, portanto também puramente ficcional. Na rede intrincada de narrativas articuladas em *links* que é o livro, a saturação anuncia a possibilidade de renovação da experiência estética, deixando ao leitor duas hipóteses de reacção: tentar, à custa de um esforço incomensurável de concentração, detectar todas as ligações

entre os vários planos e referências das histórias cruzadas, acabando provavelmente apanhado pela avalanche, preso na rede de conexões como qualquer utilizador digital que tentasse abarcar tudo; ou deixar-se ir na viagem, não controlando a direcção, seguindo a narrativa para saber se Krikalev conseguiu voltar à Terra, se a Lua sempre caiu no oceano e se José e Tânia conseguiram ficar juntos.

Wasteband exhibe, desde o primeiro momento, a sua forma de ser texto: enunciado potencial, ou virtual, com o qual o leitor lida para obter uma história, se aceitar jogar. A autora deixa muito do sentido das histórias narradas entregue à capacidade de interpretação do leitor, que terá de completar os diversos espaços deixados em aberto. Contrariamente à suposta interactividade enunciada, é através da não-acção, da espera atenta, numa fronteira difusa entre a tecnologia e o artifício artesanal, que o leitor-espectador se torna um jogador em pleno de *Wasteband*. A premissa do jogo, afinal, é esperar pela história, contrariando toda a lógica do interactivo que pressupõe acção e escolha: o leitor vai acumulando fragmentos para, quando chegar ao fim, saber apenas o que Patrícia Portela e as instâncias e vozes narrativas que inventou quiseram contar. A figura da voz autoral como personagem e como narradora é dúbia e confunde-se muitas vezes com a página, que se assume como narradora através da expressão gráfica do seu discurso.

1.2.

RELEITURAS

1.2.1.

PARA CIMA E NÃO PARA NORTE (2008)

Chegando a ser considerado posteriormente por alguns críticos como «o romance português mais importante» (por Levy, 2018) do ano em que foi publicado, este é um livro peculiar na obra de Patrícia Portela, não só pela inclusão de dispositivos visuais – que, como se demonstrará nesta investigação, estão profusamente presentes ao longo da obra desta autora –, mas sobretudo pela interactividade cada vez mais cuidada entre a sua dimensão visual e a relação que se estabelece com o texto e a página. João Morales defende que, com este livro, «Patrícia Portela reforça a ligação com o teatro, numa história de fantasia que nos fala de geometria, terrorismo, mediatização e ambição de conhecimento. Tudo embrulhado num grafismo de soltar amarras» (Morales, 2013), e é precisamente esse grafismo que se pretende destacar, pois não só é aquilo que salta à vista a cada momento do romance, como estabelece uma relação directa e necessária com a página tipográfica e com a própria narrativa.

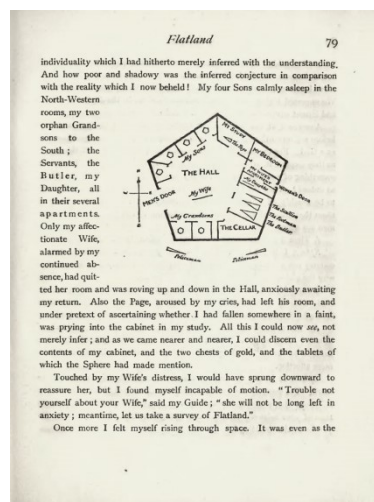
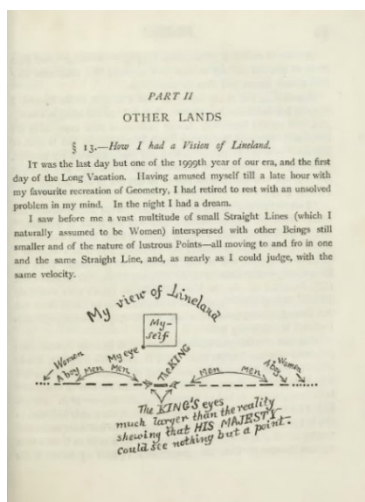
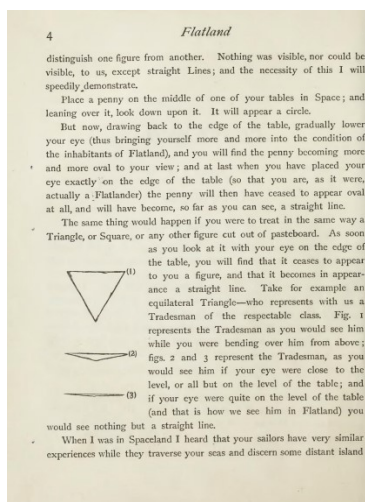
Ao abrir este *Para Cima e Não Para Norte* seria impossível não se pensar em *Flatland – A romance of many dimensions*, escrito e ilustrado por Edwin A. Abbott em 1884, mais de um século antes da publicação do livro português – inspiração, aliás, assumida por Patrícia Portela desde o primeiro momento, na pequena introdução que precede o volume (11). O título deste livro mais recente corresponderá a uma frase constantemente repetida em *Flatland*: «Upward, and yet not Northward», isto é, *Para Cima e Não Para Norte*.

Este romance de Patrícia baseia-se na mesma história do livro inglês, a qual a autora desenvolve sem se debruçar nas questões matemáticas das figuras geométricas (algo preponderante no livro de Abbott), explorando, no entanto, a individualidade num mundo bidimensional que desconhece a existência de outra dimensão, ainda que seja influenciada por ela. Contudo, este assumir claro da referência não retira originalidade à intenção ficcional de Patrícia Portela, apenas legitima e assume uma inspiração que se autonomizará de forma singular a cada página. Sendo que também não será necessário o leitor (re)conhecer o romance que lhe serviu de inspiração para ler *Para Cima e Não*

Para Norte, uma vez que este último se autonomiza nas suas estratégias gráficas e narrativas.

O exercício da intertextualidade – termo e disciplina literária que estuda a relação que se estabelece, de referência ou influência, entre dois ou mais textos – pressupõe que é possível elaborar um texto novo a partir de um já existente, sendo que nesse diálogo se poderá encontrar referências partilhadas. Essa propriedade dos textos que se relacionam ocorre quando há uma referência explícita ou implícita de um texto no outro, como é o caso entre o romance de Patrícia Portela e o de Edwin A. Abbott.

A autora serve-se tanto do conteúdo como da forma, numa intertextualidade explícita em que há uma nova expressão e exaltação daquilo que na obra de Abbott era significativo – nomeadamente as ilustrações a acompanhar o texto e a relação com as dimensões (duas, três, mais) do mundo, uma das variáveis matemáticas que a autora decidiu explorar. Cristina Alves defende que «a referência não é por acaso» (Alves, 2015), pois também no livro de Patrícia a narração se faz «intercalando estilo visual e escrita consoante a acção que se desenrola», sendo o resultado «uma leitura imaginativa, principalmente para quem conhece *Flatland*». Abaixo partilha-se algumas páginas da primeira edição do livro de Abbott (1984: 4, 73, 79), onde se pode observar já a adaptação do texto à ilustração ou mesmo a inscrição de dispositivos visuais que chegam a existir em vez de formas narrativas mais lineares – características que vão ser transpostas para as páginas de *Para Cima e Não Para Norte*, mas com novas roupagens, fruto de um tempo que passou e no qual se desenvolveram novas tecnologias que permitiram uma renovada expressividade gráfica na página impressa.



Para Cima e Não Para Norte é a história de um Homem Plano que vive dentro dos livros, no meio das palavras. A sua função é precisamente percorrer as palavras, e leva uma vida normal no seu Mundo Plano: o mundo dentro dos livros, em que nada pode ser representado tridimensionalmente. Esse Homem Plano, que vive pacificamente no mundo a duas dimensões sem considerar sequer a existência de uma terceira dimensão, é perturbado quando encontra uma letra diferente de todas as outras, mais complexa e intrincada – uma impressão digital. A partir de então percorre páginas atrás de páginas, inquieto, tentando perceber que letra é, até que formula uma hipótese impensável: existirão homens a três dimensões.

Obcecado pela sua nova teoria, convoca uma conferência de imprensa onde a expõe, mas a conferência termina com a sua prisão. Essa curiosidade pelo saber rapidamente gera discórdia dos seus pares e acabam por isolar-lhe as ideias na cadeia. No entanto, nem confinado a um círculo deixa de pensar na sua teoria, e arranja métodos para continuar a desenvolvê-la. Também é na prisão que o Homem Plano descobre livros proibidos e autores como o clássico Virgílio e percebe que, ao ler nas entrelinhas, saberá muito mais do que uma obra ensina, conseguindo assim, pela primeira vez, interpretar aquilo que lê.

Quando é libertado, vivendo à margem da sociedade com um emprego terrível, abandonado por mulher e filho, considerado quase um inimigo-público pelas suas ideias subversivas, o Homem Plano descobre que existe um ponto em que o Mundo Plano colide com o Mundo Espacial. A partir dessa descoberta, a personagem-narrador perde a voz e os canais noticiosos passam a narrar os acontecimentos – numa zona do texto que pode pertencer ou não a um plano onírico –, esse é também o momento em que o Homem Plano assume o antagonismo e passa a ser reconhecido como uma espécie de vilão da história. Paulo Angelini define muito bem esta condição da personagem e do próprio livro, enquanto acto provocatório, objecto e exercício performativo, contaminado por outras linguagens que não só a literária:

Para cima e não para norte, de Patrícia Portela, apresenta o homem plano, personagem que desliza entre as linhas dos livros e concretiza-se no processo de leitura. Assumindo seu espaço na linhagem de narradores portugueses dramatizados e com consciência de si próprios, o texto de Portela encaminha-se num projeto performático, valendo-se de estratégias narrativas inovadoras, projeto gráfico interativo, contaminado por outras

manifestações artísticas, como teatro, artes visuais e cinema, para provocar o leitor, sequestrando-o para dentro da obra. (Angelini, 2016: 65)

Isabel Jacinto também refere essa intensidade gráfica de *Para Cima e Não Para Norte* como forma de intensificar a experiência de leitura do livro enquanto códice (cf. Bettencourt, 2018, que aponta precisamente esta pulsão técnica e visual como uma das formas de intensificação da experiência do livro):

Patrícia Portela consegue um impressionante impacto visual durante toda a obra; por exemplo, através da introdução de imagens, da decoração das páginas de modo a que o leitor possa visualizar aquilo pelo que o Homem Plano está a passar e a sentir, recorrendo a poesia visual, adensando as letras ou quebrando-lhes os espaços para exprimir as emoções da personagem, enfim, uma série de técnicas estilísticas e visuais, que intensificam a experiência de leitura. (Jacinto, 2016: 2)

Assim, «[a] obra revela-se um jogo para o leitor. A sua concepção artística pensa em movimentos simples, desde o virar das páginas» (*idem*: 61). A própria *designer* do livro afirma, na elaboração do seu portefólio, que este é um «[r]omance de 240 páginas, desenhadas uma a uma. A autora quis uma forte presença tipográfica e uma abordagem gráfica original» (Lima, 2008), algo que Maria João Lima seguiu à risca e à letra, como se observa a cada página. Essa «forte presença tipográfica» foi sintetizada por Paulo Angelini como um casamento conteúdo-forma, do seguinte modo:

O objeto livro que o leitor tem nas mãos é marcado por inovações gráficas, ilustrações, fotografias, brincadeiras de ilusão de ótica – figuras ao canto da página com mínimas alterações de uma para outra, que no virar das folhas ‘movimentam-se’ –, fontes das mais distintas, nos mais diversos tamanhos, com nitidez e desfocadas, que transformam a obra num percurso de aventura e decifração. Aqui, o conteúdo e a forma casam-se. (Angelini, 2016: 74)

Esse casamento forma gráfica-conteúdo narrativo não é, no entanto, sempre equilibrado, o que, na prática, resultará num certo desregramento visual. Esse excesso, como defende Ricardo Piglia, é o lugar ideal para uma leitura mais intensa e atenta, afinal «[n]o excesso é possível entrever um pouco da verdade da prática da leitura; seu avesso, sua zona secreta: os usos desviados,

a leitura fora do lugar» (Piglia, 2006: 23). Contudo, apesar de proporcionar uma leitura que chama a atenção para a página e para o livro enquanto materialidade, há também, nessa diversidade e excesso, consequências menos favoráveis à leitura, desvios, jogos:

A poluição visual da narrativa confunde o leitor, que não sabe, em certas páginas, para onde olhar primeiro. Há o texto que segue em sequência, mas há uma série outra de desvios que o convocam para a decifração, para o jogo. Para a performance (Angelini, 2016: 81).

Paulo Angelini defende ainda que «*Para cima e não para norte* traz um[a] d[a]s personagens mais carismátic[a]s e diferentes da atual literatura portuguesa, um homem plano, bidimensional, preso no terreno da leitura» (*idem*: 73). Talvez por causa disso, esse Homem Plano torna-se um marco que assinala uma forma nova de narrar num romance que constitui uma obra singular no espaço literário lusófono actual, o que exige também um leitor necessariamente diferente:

O homem plano de Patrícia Portela [...] é a representação de que as inovações narrativas percebem a literatura como sistema, e todos os elementos agem num coletivo, numa interdependência. Uma obra como a de Portela, que trabalha um espaço, um tempo, um narrador, um[a] personagem diferentes, exige um leitor no mesmo tom. O homem plano não vive enquanto ser único. Ele precisa do outro para sobreviver. (*idem*: 82)

Este aspecto faz com que, neste romance, «autor, narrador, leitor [estejam] embaralhados no próprio texto» (*idem*: 66). Encarando a leitura enquanto prática e exercício, a literatura contemporânea contempla assim como tipo de leitor ideal aquele que consegue interagir com a obra, afinal, «[a] ficção também é uma posição do intérprete» (Piglia, 2006: 28). Cortázar já afirmava algo similar: que «o romance é ação; e além disso é compromisso, transação, aliança de elementos díspares que permitam a submissão de um mundo igualmente transaccional, heterogêneo e ativo» (Cortázar, 1974: 71), estabelecendo desse modo a concepção de uma *performance* na leitura.

Uma análise a este romance deverá ainda contemplar uma das suas características fundamentais, a sua natureza híbrida, pois «o texto de Portela é comunicação, concretização de uma performance. É espaço de hibridismos, de

rompimentos. É um ato de amor transgressivo entre o texto e o leitor» (Angelini, 2016: 83). Se é verdade que o texto de Patrícia Portela é narrativo, é de igual modo contaminado por outros géneros e manifestações artísticas, pelo que nele poderíamos aplicar também o raciocínio de Paul Zumthor sobre a performatividade e materialidade dos textos: «Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos» (Zumthor, 2000: 55).

O livro é considerado, na narrativa de *Para Cima e Não Para Norte*, o «mundo plano» onde se registam «os mistérios da dimensionalidade» (7). A primeira epígrafe – que, invulgarmente, descreve o que é no próprio título, em lugar de destaque, assumindo essa etiqueta –, inscrição que serve de tema ao livro e que é uma «citação não rigorosa» (9), refere precisamente que as páginas, enquanto «flatlands infinitas de papel» em 2D, são o lugar físico por onde passa «toda a informação captada no nosso mundo». Na segunda epígrafe, uma «tradução livre de Hermes Trismegisto, *Opus Magnum*» (17), umas páginas adiante, insiste-se na ideia de que tudo é a mesma coisa ou deriva do mesmo, como se todas as histórias derivassem umas das outras e tivessem a sua origem na realidade concreta dos dias, «por adaptação». O tom do livro está assim definido.

À primeira epígrafe, segue-se «uma pequena introdução» (11) em que o adjectivo que comporta a ideia de pouca extensão ou duração corresponde efectivamente à página impressa em que, além de se assumir a inspiração para este livro noutros, há ainda espaço para o índice do livro, que é apresentado de uma forma distinta (corpo de letra mais pequeno, lista numerada de temas e capítulos correspondendo a páginas). Sendo habitual referir-se na introdução os temas gerais de um livro – que no índice são expostos numa lista metódica, alfabética ou de outra natureza –, já é menos frequente condensar dois dispositivos paratextuais distintos (índice e introdução) num só e em apenas uma página (que se reproduz após este parágrafo). Falta no entanto, neste índice, a referência aos antecapítulos que antecedem precisamente «este romance em três partes», e ao postcapítulo – uma omissão intencional, pois efectivamente a história é narrada nas zonas que o índice contempla, sendo as partes não referidas lugares para introduzir o dispositivo ficcional e a forma de narrar, como uma preparação para a história.

UMA PEQUENA INTRODUÇÃO

Este relato baseia-se na história verídica de um ponto e do seu percurso pessoal para se tridimensionar. Encontrámos algumas semelhanças entre a conturbada história da sua vida e estes três livros distintos:

Flatland de Edwin Abbot (1838-1926)
As Mil e Uma Noites (compilação de textos persas e outros)
O Paradoxo sobre o Actor de Denis Diderot (1713-1784)

A partir do estudo destas três obras, e da recolla de informação sobre a vida deste ponto, surgiu este romance em três partes^{1,2}:

PARTE I

Capítulo 1 - A leitura p. 33
 Capítulo 2 - Os acidentes também acontecem no Mundo Plano p. 51
 Capítulo 3 - A conferência de imprensa p. 67
 Capítulo 4 - O método virgiliano p. 77
 Capítulo 5 - O emprego de merda p. 101
 Capítulo 6 - A primeira partícula de luz p. 113
 Capítulo 7 - Euclides p. 125
 Capítulo 8 - Regresso ao emprego de merda p. 133
 Capítulo 9 - O anfiteatro anatómico p. 139

PARTE II

Ópera Mineralia Cinematográfica p. 151

PARTE III

A notícia p. 173

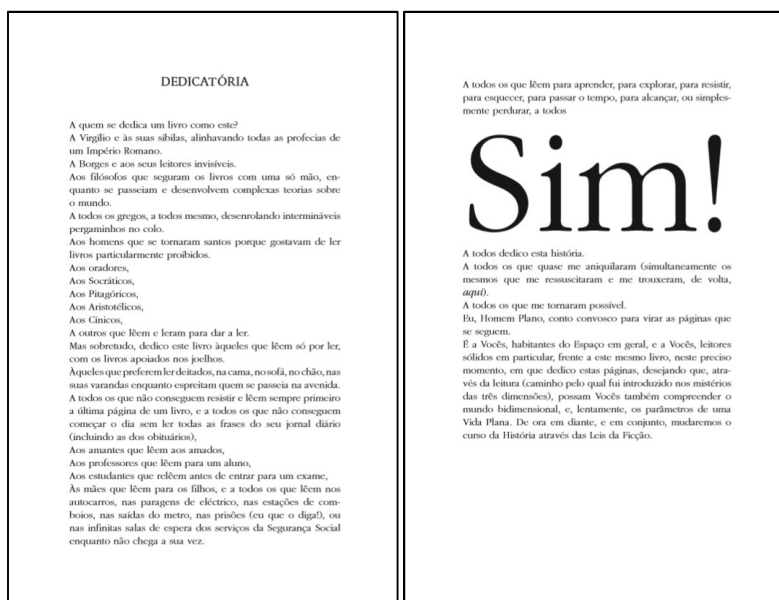
¹ Ao longo da compilação desta obra, e por outra necessidade, a relação entre a história e as folhas de papel alternam.
² Não sempre as notas de rodapé se encontram em rodapé, mas estão sempre indicadas por um número ou um símbolo.

Mas em *Para Cima e Não Para Norte* vai-se mais longe desde o início: ainda se aproveita esta página para encetar um jogo com outro dispositivo paratextual muito estimado por Patrícia Portela, as notas de rodapé, que causam efectivamente estranheza ao leitor sobre o nível de desconstrução e a mistura na hierarquização do que é fundamental para o texto e daquilo que é acessório ou paratextual. Se esta narrativa se baseia «na história verídica de um ponto e do seu percurso pessoal para se tridimensionar» (11) e assenta no estudo de três obras, será então natural que «a relação entre a história e as folhas de papel» (*idem*: nota 1) dessas obras que lhe serviram de referência se tenha alterado – facto lógico que não deixa, no entanto, de ser inscrito em nota em pé de página, e ainda se alerta que «nem sempre as notas de rodapé se encontram em rodapé» (*idem*: nota 2).

Há, de novo e em mais este livro de Patrícia Portela, um jogo auto-reflexivo sobre a natureza das notas de rodapé dentro das próprias, uma característica, aliás, das formas de expressão literária pós-modernas, mas não delas exclusiva, uma vez que se trata aqui de «auto-reflexividade metanarrativa» (Ceia: 2009), isto é, o texto de ficção ocupa-se «dos problemas técnicos e estruturais da narrativa» (*idem*). Esta é até considerada, como afirma Robert Siegle, uma dimensão revolucionária e de resistência criativa da literatura: «Reflexivity is a permanently revolutionary dimension of literature

that persists in resisting the yoke of any paradigm that attempts to obscure its own self-transforming qualities» (Siegle, 1986: 244). É precisamente nessas qualidades autotransformadoras da literatura que parece assentar este romance.

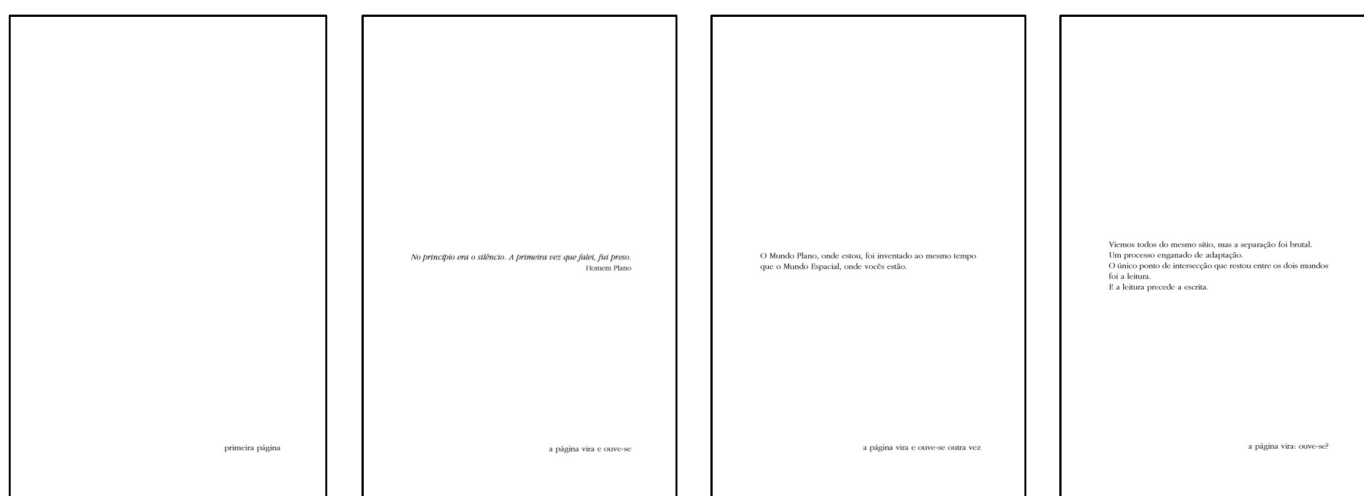
O momento seguinte do livro é a dedicatória, que começa com a interrogação: «A quem se dedica um livro como este?» (13), e a que o Homem Plano responde dedicando o livro não só a autores que influenciaram toda a literatura ocidental, de Virgílio a Borges, como aos leitores, «que lêem e leram para dar a ler» e que «lêem só por ler» (*idem*). No entanto, cita-se neste trabalho de investigação a dedicatória não por essas referências genéricas ao acto de ler e dar a ler, mas por nela se localizar o primeiro destaque visual significativo deste romance, como se pode observar:



Este «Sim!» exclamativo e com tamanho de fonte bastante maior, chegando a ocupar na página o espaço correspondente a 8 linhas de texto de tamanho regular, é o primeiro sinal de que haverá neste livro um acentuado jogo tipográfico e gráfico; bem como um apelo constante do Homem Plano, personagem e figura central da narração, que conta com o leitor, «frente a este mesmo livro», «para virar as páginas que se seguem» (14), chegando mesmo a afirmar que «[d]e ora em diante, e em conjunto, mudaremos o curso da História através das Leis da Ficção» (*idem*).

A partir desse momento, e ao longo das páginas seguintes, passará a inscrever-se na página a própria página (passo o pleonasma). Quase sempre em

pé de página, e encostada à direita, surge uma linha com essa inscrição: «primeira página» (15), «a página vira e ouve-se» (17), «a página vira e ouve-se outra vez» (21), «a página vira: ouve-se?» (25) – como se pode observar nas páginas reproduzidas abaixo. A inscrição do gesto necessário do leitor, do som do papel ao mover-se e o questionamento sobre a eficácia da inscrição (será que o papel se ouve?) resultam no primeiro momento verdadeiramente interactivo do livro, uma vez que favorece uma permuta com o leitor por meio de fenómenos que, idealmente, reagirão uns sobre os outros: o leitor tem de virar a página para avançar no livro e, de cada vez que o faz, a página ouve-se.

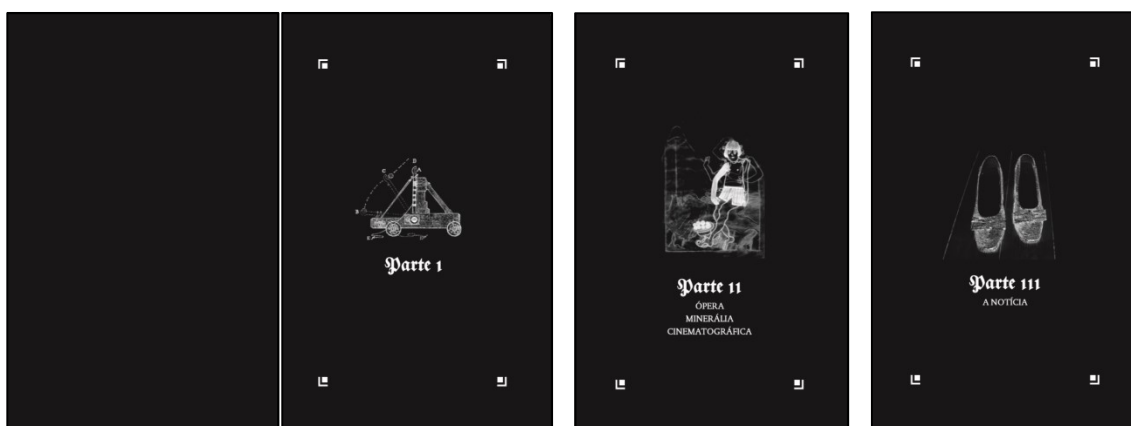


Este dispositivo visual e sónico é activado nos antecapítulos 1 e 2 do romance e no postcapítulo – zonas que não foram referidas no índice que incorpora a breve introdução –, sendo esses três momentos do livro formados por uma cortina (que se reproduz no final deste parágrafo) e uma mancha textual constituída por duas a cinco linhas de texto (excluindo a legenda interactiva sobre a página de que se falou acima). Estes dois capítulos antes dos capítulos propriamente ditos têm uma função muito similar às epígrafes, mas mais directa, pois estabelecem as bases sobre as quais assentará a ficção: o Homem Plano está no Mundo Plano e os leitores no Mundo Espacial, sendo que «o único ponto de intersecção que restou entre os dois mundos foi a leitura. E a leitura precede a escrita» (29), ou seja, há o universo da página, onde habitam as personagens, e o mundo onde vivem os leitores. Os dois só se tocam por intermédio precisamente da leitura, que precede a escrita desde o primeiro momento de aprendizagem do ser humano, desenvolvendo nele habilidades

perceptuais (visão, audição, integração da letra com o som) que antecedem a habilidade motora da escrita.



As cortinas ocupam páginas ímpares com versos brancos e são uma antevisão gráfica do que serão as cortinas dos capítulos e das partes. A sua constituição tipográfica (o tipo de letra usado na nomenclatura e numeração) e gráfica (os elementos ilustrativos, como o ajuntamento de homens na cortina do antecapítulo 1 e do dorso de uma mulher e seu reflexo no antecapítulo 2, bem como a cercadura gráfica feita de linhas rectas e os quadrados a acompanhar os cantos recortados) vai permanecer ao longo das várias divisões do romance. Embora no caso das cortinas das partes, devido à disposição positivo-negativo com o fundo preto e a tipografia a branco, se excluam as linhas da cercadura por serem muito finas e poderem perder-se na impressão de todo o negro, mantêm-se, ainda assim, os quadrados a acompanhar os cantos recortados, como se pode observar nestes exemplos:



As cortinas das partes delimitam as três grandes zonas do livro, havendo na primeira 9 capítulos (e respectivas cortinas, uma por capítulo) e consequente diversidade gráfica, e na segunda e na terceira mais regularidade e constância gráfica – que se verá em momento próprio. Os capítulos da parte 1 são o grande desafio deste livro, dando estrutura e diversidade ao romance no seu todo, sobretudo gráfica, devido à profusão de dispositivos visuais que incorporam.



No capítulo 1, como anunciado na respectiva cortina, a ênfase da narrativa estará na leitura, nas formas de ler e no sublinhar da evidência ficcional de a página, sendo plana, ser o *habitat* do Homem Plano, afinal «as histórias [são] impressas em qualquer livro feito de páginas planas» (35). Aqui se estabelecem também as premissas visuais: não há uma página sem um dispositivo visual particular, que serão neste trabalho de investigação uma vez mais classificados de acordo com a tipologia de análise dos dispositivos gráficos e metamediais desenvolvida por Zoë Sadokierski.

E, ao contrário da maioria dos livros, a convenção de a cada novo capítulo o texto começar a 1/3 da página não se verifica neste romance, pois o Homem Plano necessita de toda a superfície do papel para deslizar e viver. A grande preocupação dessa personagem, neste início, é explicar de que forma se lê no seu Mundo Plano. E fá-lo mediante alguns exercícios tipográficos e gráficos. Assim, diz que

Ler, no Mundo Plano, é como mergulhar e nadar ao mesmo tempo por labirintos de infinitos escorregas que também são montanhas-russas, catapultas, empilhadoras e trapézios, enquanto competimos como ginastas nas Olimpíadas em todos os aparelhos e ganhamos a medalha de ouro com exercícios de grau nove em patinagem artística,

simultaneamente preenchendo os impressos dos impostos, cozinhando um elaborado jantar para toda a família, fazendo amor enquanto preparamos uma brilhante análise financeira para uma empresa à beira da falência com a certeza de que os cálculos muito complexos que estamos a desenvolver, apesar de absolutamente ilógicos, vão garantir o sucesso da firma e o futuro de todos os trabalhadores e somos desclassificados por excesso de velocidade num concurso de danças de salão. (35)

Sendo precisamente a referência ao «concurso de danças de salão» o que estabelecerá uma ligação com a fotografia nesta página (que abaixo se replica), em que se observa um grupo de mulheres, a preto-e-branco como tudo no livro, a dançar num espaço amplo. Sendo que os dispositivos fotográficos podem ser originais (produzidos especificamente para um livro) ou recuperados de outros lugares (fotografias existentes ou outros que um autor encontra e reutiliza num romance – o que parece ser o caso neste livro).

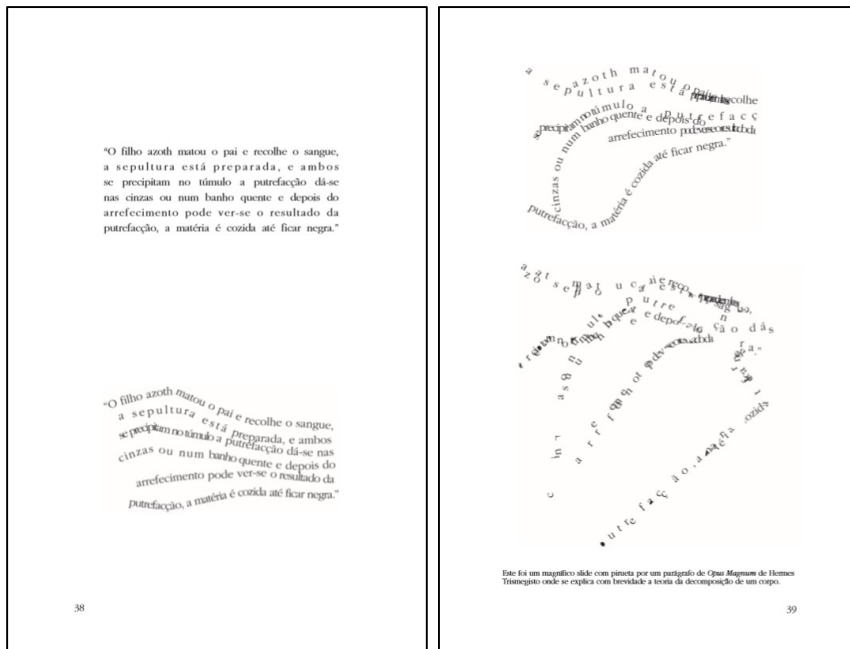


Sendo esta fotografia uma escolha representacional de determinada perspectiva (a «leitura de uma frase no mundo plano», como informa a legenda da mesma) e poder ser manipulada (precisamente através da inclusão de legenda que clarifica e restringe significados, mas não só), a sensação predominante é de que representa a realidade de uma maneira mais autêntica do que uma ilustração ou mesmo uma forma de narrar mais linear, como a inscrição meramente tipográfica.

Saltam ainda à vista, como se pode observar antes deste bloco textual, variações tipográficas que fogem à convenção em que se arrumam as palavras na página. Considerando como dispositivo tipográfico não convencional qualquer composição tipográfica que se desvie das regras do *design* do livro, interrompendo a experiência de leitura ao quebrar a regularidade da mancha de texto rectangular composta por linhas justificadas, Patrícia Portela perturba conscientemente essa convenção ao recorrer não só a tipos de letra diferentes – veja-se acima «j-a-r-d-i-m», «p-r-a-i-a» e «p-a-r-q-u-e» (36) –, centrados à mancha, de tamanhos maiores do que a tipografia-base do livro e ainda (como que a sublinhá-los) separados nos seus constituintes unitários (as letras) por intermédio de hífenos.

A juntar a estas palavras-lugares em que o Homem Plano pode passear em família «ao final do dia e ao fim-de-semana» (*idem*), a expressividade da linguagem ainda lhes permite aventurarem-se «de férias para emoções estrangeiras» (*idem*), ou seja, para palavras que também expressam emoções mas noutros idiomas e até noutros alfabetos, como o grego ou o cirílico (nada poderia ser mais estrangeiro nesta página). O leitor poderá não conseguir ler alguns desses outros idiomas, mas o jogo ficcional dispensa essa aptidão: tratando-se de tipografia não convencional, o importante é atrair os leitores de volta à página impressa e à realidade material do livro, considerando o modo como se lê essas palavras na página enquanto dispositivos visuais ou codificações alfabéticas (conhecidas ou desconhecidas). O enredo gráfico interrompe deste modo o fluxo e o ritmo da leitura, na tentativa de manipular a experiência do leitor, sendo este recurso a exemplificação na narrativa de outras formas de tentar ler e compreender as letras.

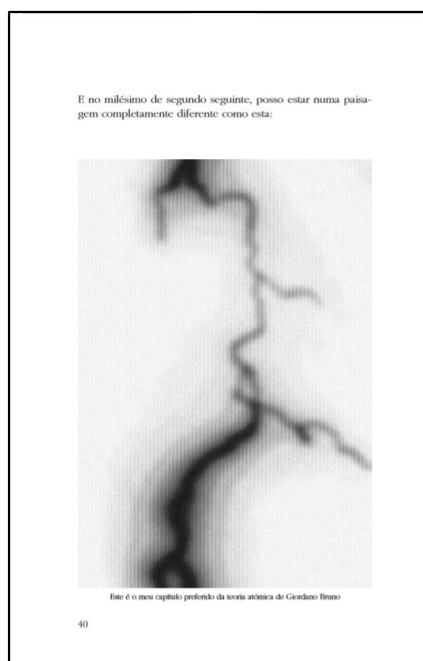
Na dupla página seguinte (38-39, que só vai aparecer na página seguinte deste trabalho por já não caber nesta), o texto começa por incorporar várias referências de autores e livros (como «Irmãos Karamazov», «Mário de Carvalho», «Mark Twain», «Rabelais», «Cervantes», «Pushkin») e de tipos de texto (como «tese académica», «poema surrealista» ou «cadáver exquis»), o que pretende ser «uma pequena demonstração» (37) do Homem Plano para o leitor sobre o facto de, às mudanças de género literário e de tema, corresponderem movimentos diferentes de leitura, que serão assim esquematizados nas páginas seguintes:



Se a legibilidade começa a ficar comprometida no terceiro exemplo, a legenda esclarece que se trata ainda do mesmo parágrafo da mesma obra, embora os arranjos gráficos sejam bastante distintos: no primeiro exemplo (página 38, ao cima), o texto é regular na entrelinha e no tamanho, alinhado com a mancha, sem qualquer variação gráfica significativa; no segundo (mesma página, em baixo), a entrelinha passa a ser bastante irregular, dispersando-se o texto livremente pelo espaço da página, com as linhas de texto parecendo formar ondas; no terceiro exemplo (página 39, ao cima) já se visualiza alguma ilegibilidade e sobreposição de caracteres; e no quarto (mesma página, abaixo) há uma oscilação espacial bastante acentuada e deixa de haver linhas ou espaçamento regular algum, e além de letras sobrepostas há-as também invertidas em diversas direcções e até cortadas – aquilo que a legenda diz ser «um magnífico slide com pirueta por um parágrafo» (39). Este exercício em dupla página é uma óptima demonstração de possíveis variações a nível tipográfico na página impressa de *Para Cima e Não Para Norte*, nas quais chega a ser mais importante a dispersão material dos caracteres pelo papel do que a sua legibilidade.

Na página seguinte continuam as demonstrações do Homem Plano sobre o que se pode encontrar na leitura, ocupando-se agora esse espaço delimitado do livro com «uma paisagem completamente diferente, como esta» (40, a seguir): uma ilustração imprecisa, quase uma mancha na superfície da página,

o mapeamento do movimento da personagem pelo seu «capítulo preferido da teoria atômica de Giordano Bruno» (*idem*), outro exemplo de «pequenas acrobacias possíveis» (41) do Homem Plano ao deslizar sobre a página, dada a sua experiência e interesse nesse desporto.



Mas também é possível realizar esse exercício de deslizamento sobre as letras – mais vulgarmente conhecido, no mundo espacial, como leitura – noutros lugares que não os livros, no dia-a-dia e até nas tarefas mais corriqueiras, como a lista de compras para o jantar, na qual se retiraram na página os espaços em branco entre as palavras, intervalos em que o leitor normalmente respira e pensa no que cada palavra significa, exercício que parece não interessar ao Homem Plano, que só quer deslizar pelas superfícies e não pelos seus significados. Graficamente, foi escolhido um tipo de letra que pretende simular o manuscrito, como nas listas de compras empíricas, e de tamanho maior do que o da mancha regular – página observável depois deste parágrafo, à esquerda. Afinal, para o Homem Plano, até determinado momento da sua existência, «[l]er era funcional e divertido. Ler era um modo de deslocação tão eficaz como radical, exigia diferentes técnicas e virtuosismos, oferecia um leque variado de aventuras, para além de nos obrigar a muito exercício diário» (42), movimentos esses que têm uma dupla acepção: são desporto (físico) e exercício literário.

Estes são apenas dois exemplos de pequenas acrobacias possíveis para alguém que desliza há muito com facilidade e até, como vocês diriam, de olhos fechados. No dia-a-dia, quando deslizamos a caminho do trabalho, ou vamos até ao supermercado fazer umas compras para o jantar, deslizamos de forma mais simples, mais ou menos assim:

*Duaslatasdeatumemazeitepapelhigiênico
copãoaçúcarleiteempóiteimagroleite
comchocolatequeijoogurtesduzentose
cinquentagramasdefiambreazeitevina
gredevinhosalmarinohodoisquilosdeba
tatasdoispimentosumacurgetetrêslimões
doisaiñosumsacodecebolascosentrossal
saorégãoossecosumaipoumquilodelaran
jasumquilodemacãschampôanticaspa
champôcomcheiroamaçãduas pernas
defrangobacalhaudefiado duaslatas
desalsichasmeiaduzidadevosóofiletex
doisboloscomlinhasdoislápisumgarra
fãodeáguaabolinhosdecaneladuaslatas
decervejaeumtupperwearequevemgrã
tissecomprarmostrêspaninhosparaalou
caumpiacabaenãoesquecerarapadinha.*

As letras são o veículo para tudo o que fazemos. O nosso caminho, o nosso lar, o nosso pensamento, a nossa paisagem. Há dias, quando ando mais atarefado ou com mais vontade de fazer desporto, em que chego a deslizar por mais

41

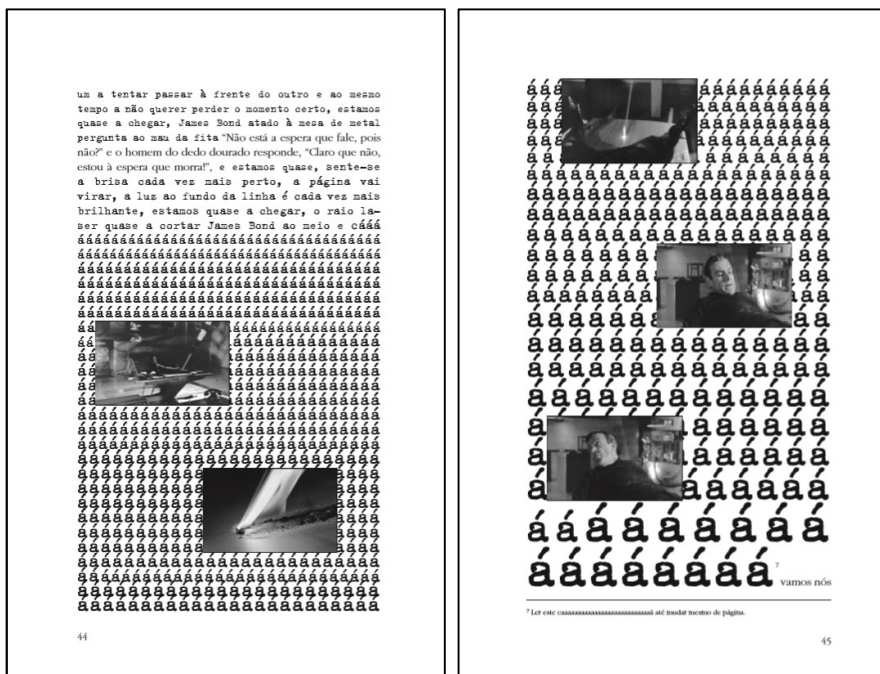
... no topo de cima da página e depois deslizamos pelas linhas dees, estas quase a chegar ao final da página e a deslizar pelas palavras "James Bond tem um acidente com o seu Aston Martin à porta de um apartamento onde se desenvolvem experiências secretas para construir uma bomba atómica devastadora. James Bond é capturado e encontra-se inconsciente". Estas são as últimas palavras de um deslizar de um "va aí por um página sobre as aventuras impossíveis, mas estamos também à espera que esse maravilhoso mistério da Natureza Plana aconteça" o virar da página, e saber se James Bond morre ou sobrevive, e "James Bond foi capturado" há uma linha atrás e "está atado a uma mesa de metal" nas linhas em que deslizamos, e de repente "James Bond olha para cima e vê que na sua direcção caminha UM RAIO LASER, um laser que o quer cortar ao meio", e nós continuamos a deslizar, nunca sabendo exactamente quando é que a página vai virar, demoramo-nos no deslizar, esperamos um boadinho sem parar, contornamos com segurança e lertidão as palavras estranhas, repetimos os loops nos artigos que nos permitem fazê-lo, queremos saber como continua a história, damos mais uma volta sem parar, subimos um ou dois parágrafos, desmostramos um pouco nas curvas e nas mudanças de linha para ganhar tempo, "James Bond tem um acidente com o seu Aston Martin à porta de um apartamento onde se desenvolvem experiências secretas para construir uma bomba atómica". Oh não!, renei de mais, estou de novo no início, tento recuperar as linhas perdidas, o meu filho e a minha mulher passam-me à frente e estão preparados para a viragem assim que ela acontecer, e "James Bond está preso à mesa de metal e olha para cima e vê que na sua direcção caminha um raio laser", será que o vai cortar ao meio?, como é que ele se vai sair desta?, estamos todos prontos para o maravilhoso mistério da Natureza Plana, a viragem da página; e se virarmos com ela, talvez possamos descobrir o resto da história, e o meu filho passou-me outra vez à frente, dou uma reviravolta ao parágrafo anterior para ganhar balanço, é muito provável que seja desta, já se sente, já se sente aquela corrente de ar misteriosa, sim, é agora, é agora, aceleramos todos num último momento, cada

43

A generosa partilha de saber por parte deste Homem Plano fá-lo fornecer mais um exemplo de página inteira, cujo resultado é esta página acima, à direita. Desta vez a entrelinha não se altera, a mancha é regular e justificada na página e as variações, ainda que pareçam pequenas, são significativas para o exercício e a forma de ler: altera-se o tamanho da letra, que vai em crescendo do início da página até ao final (em grupos de frases), e oscilam os tipos de letra (dois, um serifado e outro sem serifa, a fazer lembrar um dactiloscrito), correspondendo um tipo à voz do narrador (o Homem Plano, o dactiloscrito) e o outro à transcrição de uma história retirada de outro livro (de Ian Fleming, com a sua famosa personagem de nome James Bond, o tipo de letra serifado).

O Homem Plano, no entanto, apesar da sua bidimensionalidade, não é uma figura discreta no que a páginas diz respeito. Por isso, na página dupla seguinte (abaixo reproduzida) dá, no início, continuidade ao arranjo gráfico assinalado no exemplo anterior, mas logo o abandona para repetir somente o carácter acentuado «á», que forma o advérbio de lugar «cá» e se arrasta por duas páginas, aumentando progressivamente o tamanho até quase ao final da segunda, só deixando espaço para o resto da frase, «vamos nós» (44-45), não deixando de introduzir em nota de rodapé instruções de leitura desta página: «7 Ler este caaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaá até mudar mesmo de página» (45, nota). Aqui substituí o texto correspondente à história de James Bond, que já

estava grafado com um tipo de letra diferenciado, por outro tipo de linguagem de notação: as imagens ou fotogramas de um filme cujo protagonista é Bond, James Bond.



Neste momento, o leitor já está treinado para uma variedade de dispositivos tipográficos e gráficos em *Para Cima e Não Para Norte*, no entanto, falta ainda considerar que «a dificuldade nunca foi ler, sempre foi decifrar» (46), motivo pelo qual o Homem Plano passa as duas páginas seguintes a demonstrar ao leitor e a exercitar formas de olhar para o lugar onde ele (o Homem Plano) está, por meio de um discurso dotado de uma simulação de interactividade:

Façamos uma pequena demonstração:

Estão a ler um livro neste preciso momento, não estão? imaginem agora que eu estou ao pé da letra X.

Esperem.

Não há nenhuma frase por perto com a letra X.

Um momento, vou acrescentar ao texto uma boa frase que incluía uma palavra com um X.

Já sei!

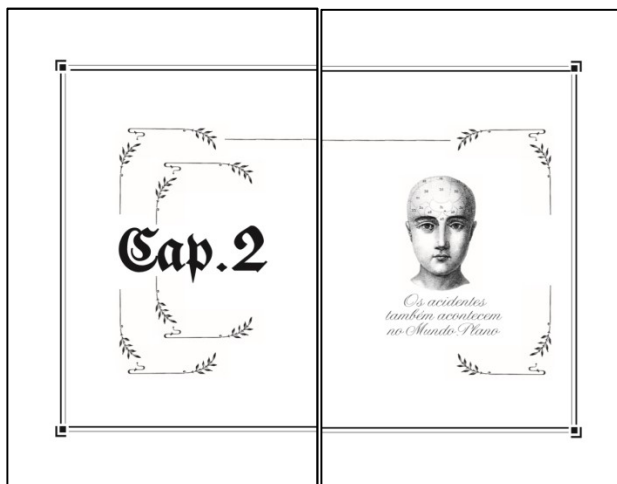
Estão a ler um livro neste preciso momento, certo?

imaginem que estou mesmo aqui na parte de baixo, no cruzamento dos dois segmentos de recta que compõem a letra (46-47, sublinhados nossos)

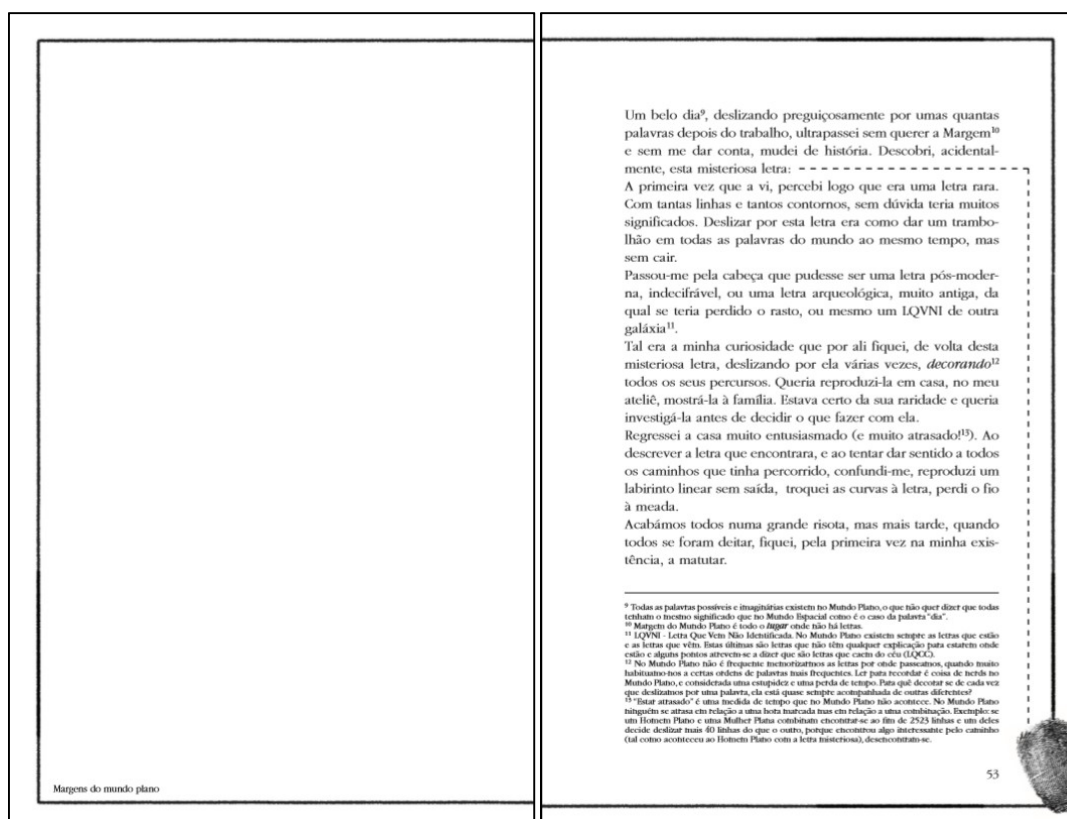
Não deixando de destacar a negrito esse «x» na locução adverbial «em baixo», dando continuidade ao jogo gráfico por intermédio da tipografia; também esquematiza posteriormente esse «x» na página, com vários destaques visuais (primeiro exemplo abaixo): ora por intermédio de um aumento considerável de tamanho, ora pela esquematização de uma sugestão de visualização, ora pela decomposição da letra nos seus constituintes essenciais (rectas e, na essência, pontos). Conseguindo o leitor imaginar tudo isso que o Homem Plano propõe na leitura de cada letra, estará então em condições «de perceber a condição plana» (49), cujo momento demonstrativo dessa capacidade se apresenta na página dupla seguinte, em que ocorre a alteração de plano ou direcção de leitura, obrigando o leitor a mudar a direcção espacial do livro para ler as palavras constituídas por letras ponteadas (ou formadas por pontos), que vão ficando progressivamente mais apagadas na página (segundo exemplo representado abaixo):



E assim se chega ao

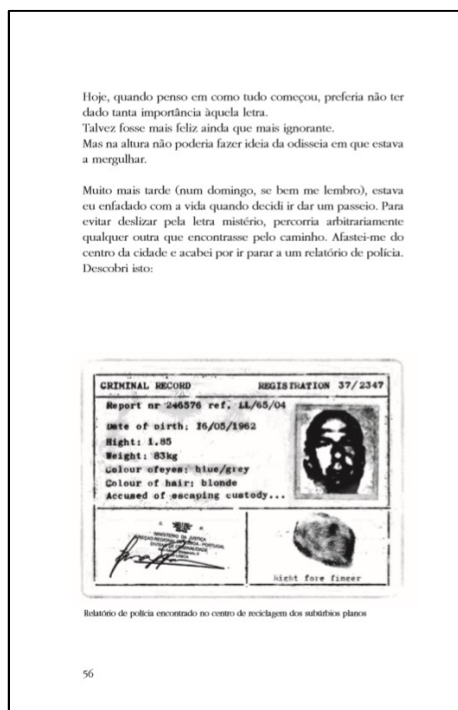
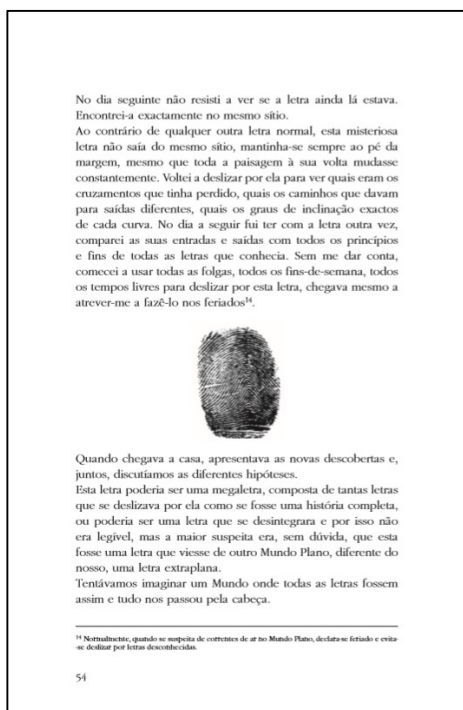


em que se falará, como anunciado na cortina do capítulo, n'«os acidentes [que] também acontecem no Mundo Plano» (51). E o acontecimento negativo, imprevisto e inesperado, que veio alterar a relativa estabilidade na página do Homem Plano, aparece logo no início do capítulo, na margem da página, mas com uma linha recortada a indicar o caminho até esse «acidente», desde a zona do texto em que é nomeado – «Descobri, acidentalmente, esta misteriosa letra» (53) – até ao lugar em que se encontra, na margem exterior dessa página, como se pode observar:



E a misteriosa letra, desvenda um leitor do Mundo Espacial, será uma impressão digital. No entanto, o Homem Plano tem menos prática nestas coisas humanas e demorará mais páginas a descortinar o acidente-mistério. Nesta primeira página dupla, as margens são duplamente inscritas: por meio de linhas que contornam as páginas (graficamente) e reforçadas pela inscrição «[m]argens do mundo plano» (52), o que, por sua vez, dará expressividade à nota de rodapé: «¹⁰ Margem do Mundo Plano é todo o *lugar* onde não há letras» (53), no momento em que o Homem Plano ultrapassa sem querer a margem e faz a descoberta acidental que mudará para sempre a sua vida.

Vão ser precisas 4 páginas (das quais se reproduzem abaixo duas como exemplo) para se desvendar o mistério da letra rara. O Homem Plano vai dedicar todos os momentos livres a essa tarefa, lerá os livros que conseguir, oscilará entre a perturbação e a obsessão e nem de noite descansará, pois o dilema provocar-lhe-á insónias. «No dia a seguir fui ter com a letra outra vez, comparei as suas entradas e saídas com todos os princípios e fins de todas as letras que conhecia» (54, primeira página representada abaixo) e a impressão digital é novamente reproduzida na página, mas agora centrada à mancha (e não à margem), completa, aumentada e em lugar de destaque, sensivelmente a meio da página. Até que o Homem Plano desliza de novo pela letra mistério, dessa vez num relatório de polícia, e lhe desvenda o significado: não é afinal um carácter impresso de um alfabeto, mas a reprodução, sobre papel, das cristas papilares de alguém para identificação pessoal.

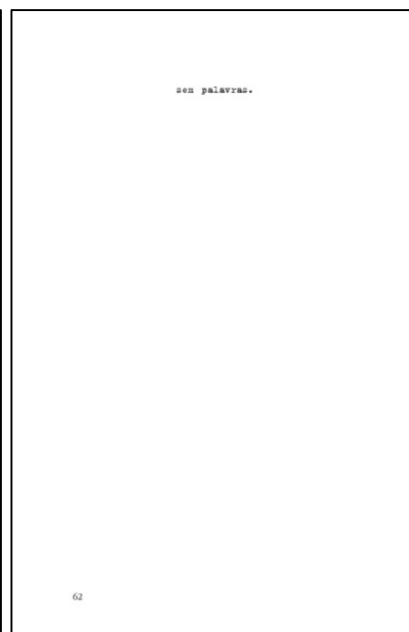
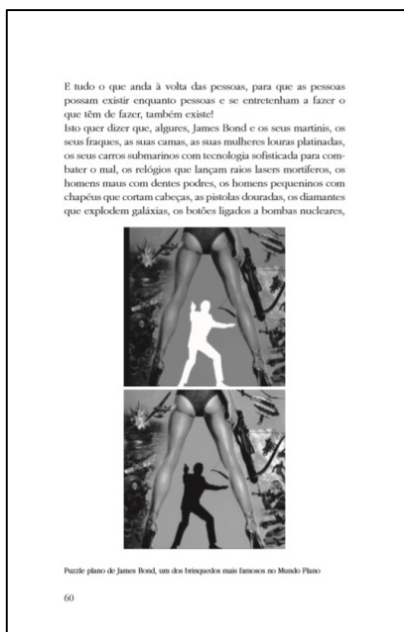


A reprodução na página desse relatório de polícia (página 56, segunda reproduzida acima) é um exemplo de material documental passageiro do quotidiano – um dos tipos de dispositivos visuais definidos por Zoë Sadokierski. Embora esse relatório tenha sido encenado para este livro (está maioritariamente redigido em inglês, mas o carimbo é do Ministério da Justiça português), procura imitar constitutivamente um registo criminal real. Sendo

materiais gráficos produzidos para uso breve e, em seguida, descartados – o Homem Plano encontra-o, com efeito, «no centro de reciclagem dos subúrbios planos» (56) –, quando mantidos além do uso pretendido (uma vez que isto é um romance e não um tribunal ou uma esquadra de polícia), esses objectos efémeros ganham uma segunda vida, como artefactos que documentam pontos no tempo, neste caso, a surpreendente descoberta do Homem Plano. A euforia leva-o ao raciocínio interpretativo e lógico e a concluir que o dono da impressão digital, ao contrário dos «suspeitos do James Bond, [que] não existem, são criaturas que se lêem» (58), teve de estar ali, naquela página. O suspeito ao qual reporta aquele registo criminal teve de vir de um Mundo Extraplano, contactando com o Mundo Plano por meio da impressão digital na página, o que pressupõe a existência de um outro mundo e de pessoas

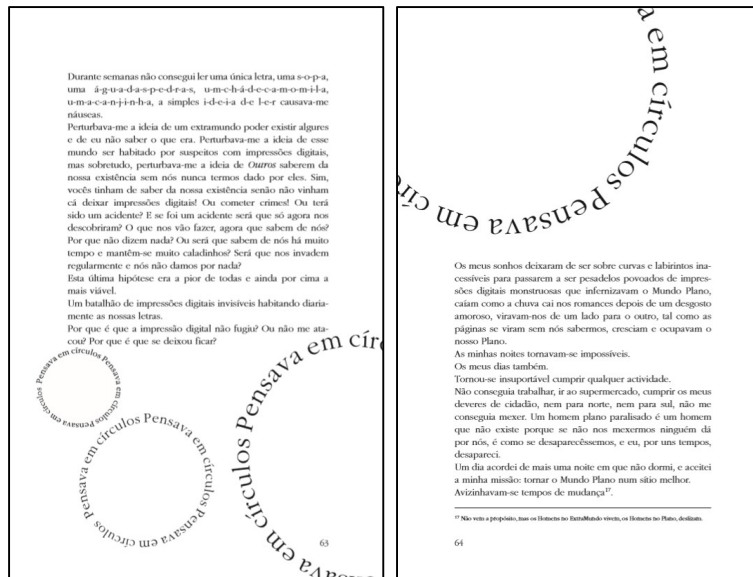
[c]omo as pessoas a sério, como as pessoas das histórias pelas quais deslizamos. As pessoas que são consideradas individualmente ou que inspiram desconfianças. Pessoas como os suspeitos ou como o James Bond! E se as impressões digitais existem, as pessoas com impressões digitais também! (59)

A referência recorrente à personagem James Bond (dos livros e dos filmes) é mais uma vez motivo para a reprodução de imagens icónicas de filmes desse superespião na mancha da página (que se reproduz no fim deste parágrafo, à esquerda). São imagens que reagem ao discurso tipográfico ilustrando-o, dispositivos ilustrativos complementares, ressignificados por intermédio da legenda: «Puzzle plano de James Bond, um dos brinquedos mais famosos no Mundo Plano» (60). Há, no entanto, uma questão teórica a pairar por estas páginas: «Tudo o que está escrito [e inscrito] existe!» (61), de James Bond e dos seus martinis às «paisagens espectaculares a ocidente e a oriente», isto é, a literatura representa nas páginas uma realidade em si mesma (e talvez fora dela. Essa descoberta faz o Homem Plano primeiro oscilar bastante a nível tipográfico (página ao centro), correspondência visual expressiva do seu estado de espírito de descoberta; até que chega à conclusão de que, se existe uma impressão digital de um suspeito, então isso significa que ocorreu um crime no sítio onde se encontra, o que o deixa sem palavras, sendo o espaço deixado propositadamente em branco na página (abaixo, à direita), ilustrando essa impossibilidade de representar por meio de signos o seu espanto.



A partir desse momento, o Homem Plano vê-se enredado numa teia de pensamentos, apático em relação a tudo o resto no seu mundo, incapaz de, durante semanas, «ler uma única letra, uma s-o-p-a, uma á-g-u-a-d-a-s-p-e-d-r-a-s, u-m-c-h-á-d-e-c-a-m-o-m-i-l-a, u-m-a-c-a-n-j-i-n-h-a, a simples i-d-e-i-a d-e l-e-r causava[-lhe] náuseas» (63) – esta divisão das palavras em caracteres, como se não fossem as palavras que significassem mas a superfície das letras, ignorando muitas vezes os espaços em branco entre elas, estabelece uma relação bastante interessante (e tipograficamente demarcada) entre o que a narrativa narra e aquilo que as palavras significam, conferindo à escolha daquelas que representam comidas que costumam ajudar a apaziguar as náuseas um duplo sentido semântico: essa náusea que decorre do facto de o Homem Plano perceber que os do Mundo Extraplano sabem da sua existência sem ele nunca ter sabido da deles, até se cruzar com a impressão digital na página e empreender o seu raciocínio gráfico-textual.

Não abandonando o seu universo de pensamento e expressividade por meio de dispositivos visuais, surgem então círculos na página constituídos por uma frase repetida na cercadura – «Pensava em círculos» (63-64, reprodução na página seguinte) –, isto é, a frase organizada graficamente para ser uma ilustração daquilo que narra, uma estratégia narrativa que fará a transição para a página seguinte (no verso, mas agora a frase incompleta, cortada pelo fim da margem da página).



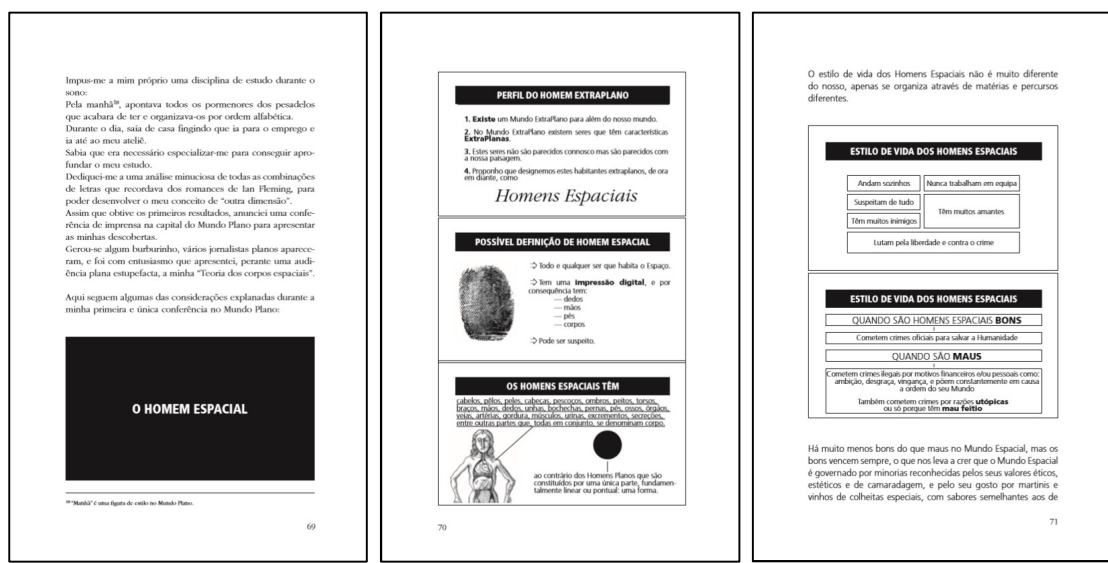
Tanto pensamento em círculos redundou em pesadelos que viravam o Homem Plano «de um lado para o outro, tal como as páginas se viram sem nós sabermos» (64). Como tal, é preciso virar a página e, para que a cortina do capítulo seguinte coincida novamente com uma página dupla, surge uma quase em branco apenas com a inscrição em pé de página «e muda aqui, também, a página» (65), uma solução criativa a recordar as dos antecapítulos.



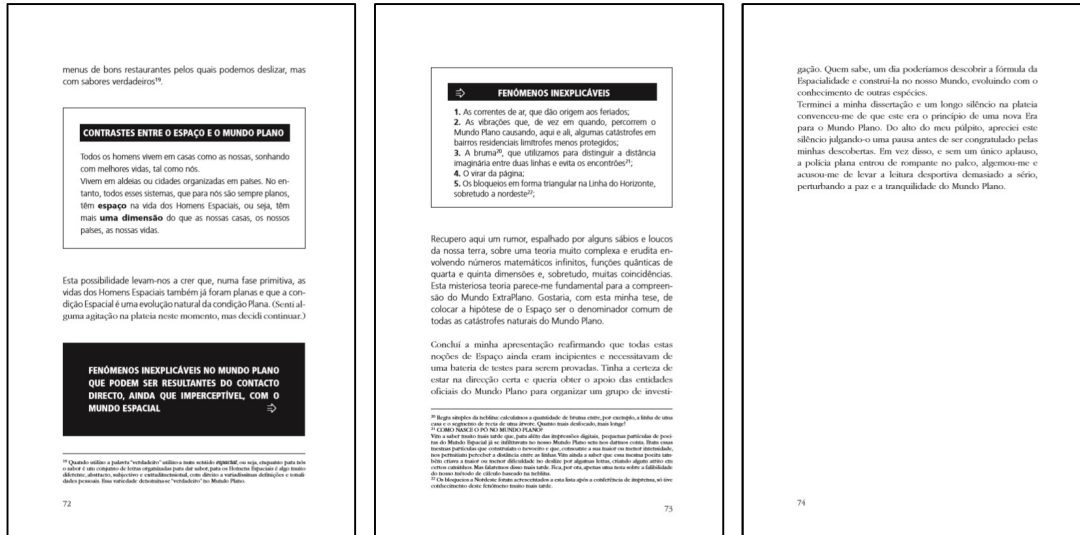
Novo capítulo, neste romance, significa novo arranjo gráfico e nova estratégia narrativa – ainda que assente predominantemente em dispositivos gráficos em simbiose com o texto na página, há pequenas unidades de sentido com lógicas distintas exploradas a cada capítulo, como se tem vindo a

demonstrar, mas que, sobretudo a partir do Capítulo 4, serão mais evidentes, resultantes do estabelecimento de uma estratégia de significação e narração progressivamente mais autónoma e complexa.

O Homem Plano decide, então, após a sua assustadora descoberta, organizar e analisar minuciosamente todo esse novo conhecimento, até que chega a uma conclusão – aquilo a que chama «[t]eoria dos corpos espaciais» (69) – e decide partilhar esses resultados com os demais. Convoca para isso uma conferência de imprensa e as páginas do livro passam a conter os *slides* da apresentação que o Homem Plano fez da sua descoberta – uma encenação gráfica na página em que o *design* está ao serviço da criação de sentido –, intercalados pelos comentários ou acrescentos que este fez à sua comunicação (zonas da página em que o texto segue a mancha regular, embora com um tipo de letra diferente do que tem sido usado pelo narrador, não serifado para se distinguir desse – que voltará na penúltima página do capítulo).



Quanto aos *slides*, que constituem a quase totalidade deste capítulo (como acima e abaixo deste parágrafo se pode observar), replicam as estratégias gráficas deste tipo de apresentação: informação sucinta, organizada por pontos ou números (ou mesmo por caixas de texto), intercalada com ilustrações significativas (a imagem da impressão digital, a representação de uma figura humana), alguns destaques tipográficos (o **negrito** a sublinhar ideias-chave, as CAIXAS ALTAS a separar partes da informação), **fundos escuros** para ideias-chave em contraste com a maioria dos *slides*, que estão em fundo claro.

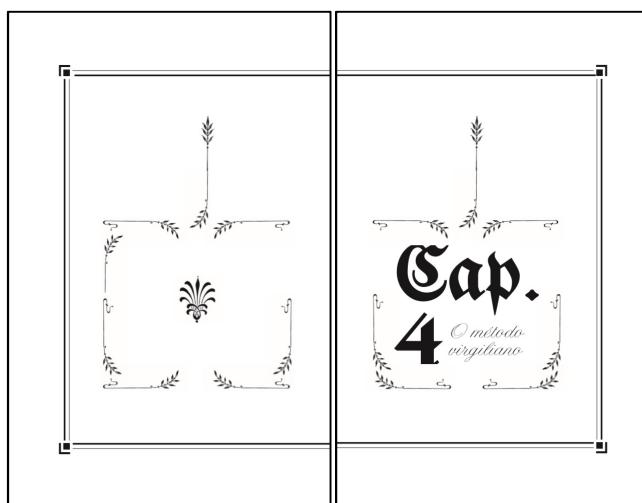


Estes *slides* entram na categoria definida por Zoë Sadokierski como esquemas representacionais: diagramas visuais que simplificam dados complexos e permitem a visualização esquemática de informação. São redutores, organizando-se visualmente de forma concisa – muitas vezes nem frases são, apenas ideias por pontos. São dispositivos convencionalmente usados em livros de não-ficção ou mesmo em apresentações orais, expondo conjuntos de factos como evidências, de forma a instruir. Na ficção, e neste romance, os esquemas representacionais recuperam algumas dessas valências, pois os *slides* narram os vários passos da investigação do Homem Plano e as suas conclusões, ao mesmo tempo que simulam um ambiente interactivo em que o leitor é como o jornalista que está a assistir à conferência de imprensa.

Este momento recapitulativo confirma as inferências anteriormente feitas nesta análise a partir da narração autodiegética do Homem Plano, que não só controla a forma de partilhar a narração como pode alterar essa forma (aspecto), sobretudo a nível visual, mas também no conteúdo, ao cingir-se agora às partes fundamentais. Ao contrário dos jornalistas, o leitor não é colocado na posição de narratário desta informação, pois já sabe mais do que esses narratários. Um dos aspectos interessantes do jogo que a obra faz com o conhecimento e com a perspectiva é a distribuição desse conhecimento entre o conteúdo narrativo e a sua expressão gráfica, pelo que tão expressão reforça a focalização interna, já que obriga o leitor a fazer inferências sobre o mundo espacial a partir da observação do Mundo Plano como um problema de leitura. O problema epistemológico da personagem (tomar conhecimento do mundo

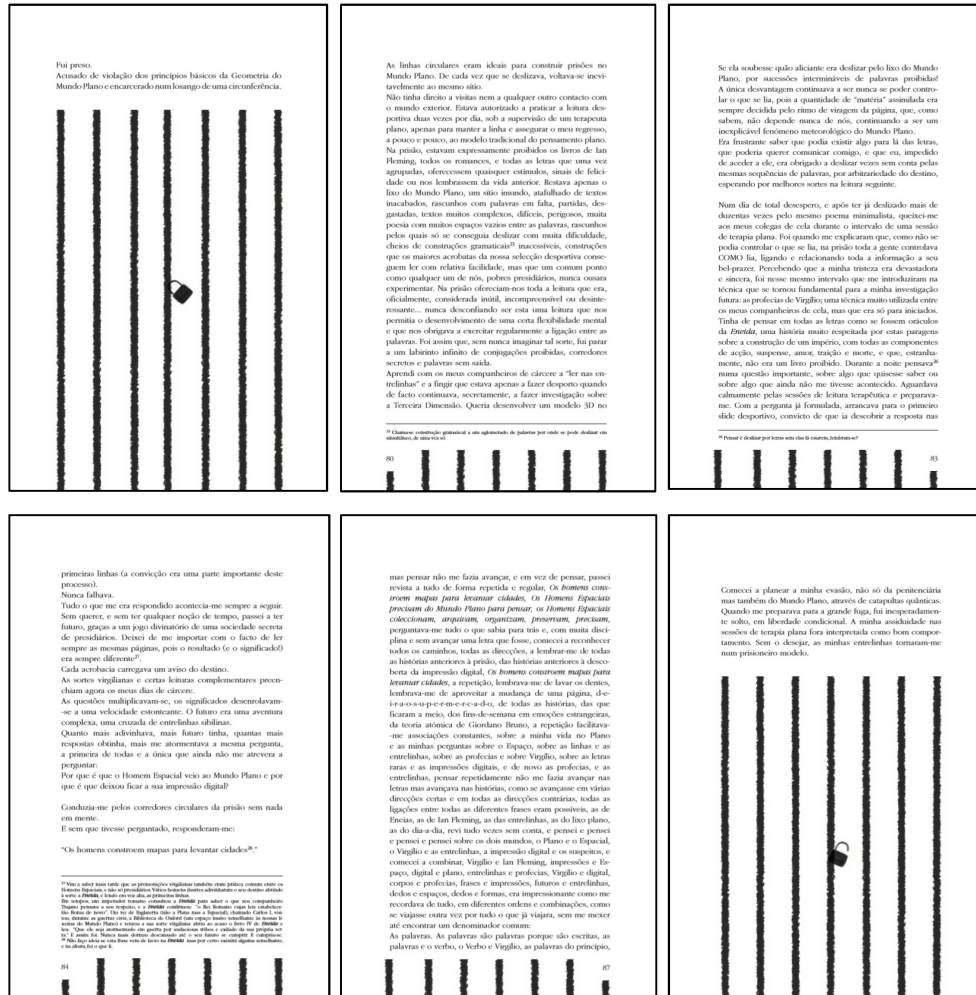
espacial a partir da sua manifestação no Mundo Plano) é simulado cognitivamente no processo de ler (de acordo com diferentes estratégias de decifração) – a atribuição de sentido e de referência à inscrição no papel torna-se o equivalente de tornar a superfície plana da letra, da palavra escrita e da sua disposição na densidade espacializada e tridimensional do sentido (verbal, narrativo, ficcional).

É claro que tanta informação comprometedora da estabilidade do Mundo Plano, partilhada assim em público, não poderia ter bons resultados. A polícia entra de rompante e acusa o Homem Plano de «levar a leitura desportiva demasiado a sério» (74), prendendo-o. O capítulo seguinte será a narração desses dias de cárcere. Reproduz-se no final deste parágrafo o separador respectivo para referenciar mais um elemento que está presente apenas nas cortinas dos capítulos, mas invariavelmente em todas – a forma gráfica que lembra uma folha e respectivo caule, embora combinada em diferentes direcções e com arranjos distintos –, sendo mais um elemento de unificação gráfica, já que tanto mais é disperso e variável.



O Homem Plano é, então, preso. Nada melhor, dentro daquilo que é a estratégia narrativa deste livro, poderia ser encontrado como simbolismo gráfico e auxiliar narrativo desta condição que as grades da prisão e um cadeado. Essas grades surgirão em destaque na primeira página do capítulo, ocupando-a quase na totalidade (como se pode observar abaixo), mas passarão para o pé de página nas seguintes, moldando-se para não obscurecer a numeração, e ressurgirão em grande destaque na última página do

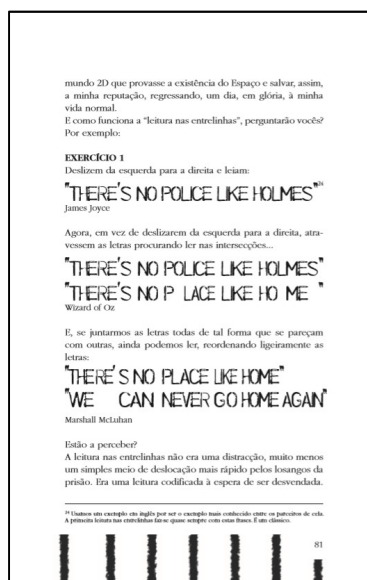
capítulo – embora já com o cadeado aberto. Este elemento ilustrativo integral dispensa o narrador de estar constantemente a referir o cárcere e é um daqueles dispositivos gráficos que confere uma certa unidade ao capítulo, pois todas as páginas do mesmo terão essas grades.



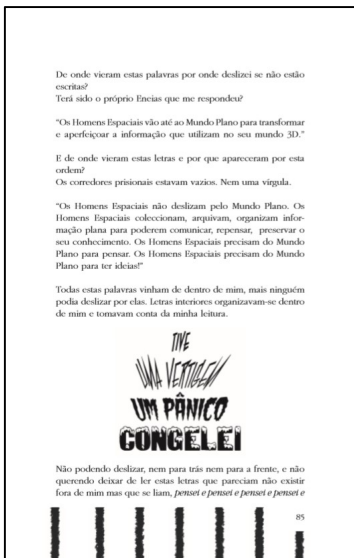
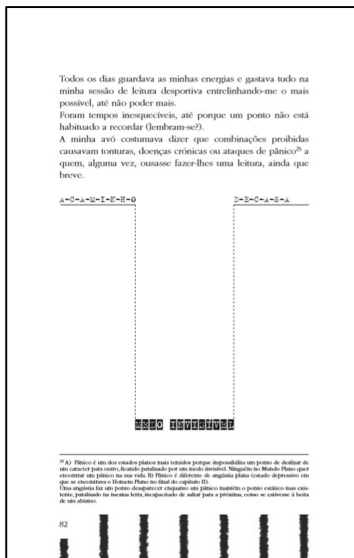
Claro que pelo meio há mais experiências narrativas com dispositivos gráficos – afinal, este livro é um híbrido que incorpora recorrentemente esses elementos como dispositivos narrativos em simbiose com o texto –, mas foram omitidos na referência anterior de modo que, isolando componentes, seja possível analisá-los como unidades expressivas.

Para um dia poder salvar a sua reputação, o Homem Plano aproveitará a clausura para ler nas entrelinhas, e explica ao leitor – com exemplos de exercícios de visualidade que se destacam na página, como é possível observar nas páginas que a seguir se reproduzem – como funciona esse tipo de leitura. As referências literárias também se alteram: deixa de referir James Bond e passa a

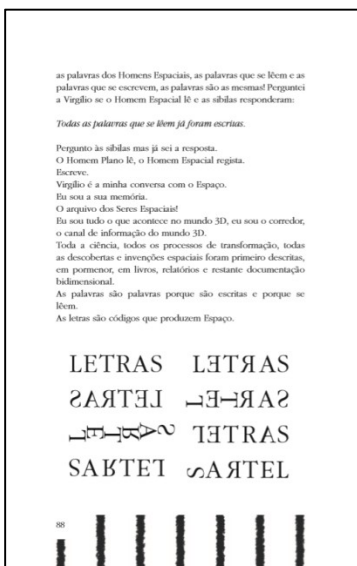
outros livros, sendo o mais substancial o livro *Wizard of Oz*, que viria a dar origem ao filme com o mesmo nome e que, a seu tempo, também será uma referência visual no romance. Nesta página, é a célebre frase de Dorothy, «there's no place like home», aquilo que resulta do exercício de leitura nas entrelinhas.



Mas há vários outros exemplos de esquemas tipográfico-visuais, como a esquematização de um ataque de pânico na página 82 (reproduzida no final deste bloco textual, à esquerda), esse medo invisível que paralisou tantas vezes o Homem Plano a caminho de casa e, por isso, surge inscrito no meio da frase, como um fosso que impede o percurso regular do movimento «a-c-a-m-i-n-h-o/d-e-c-a-s-a», palavras que são uma vez mais divididas nos seus signos constituintes por intermédio de hifenização. No entanto, a palavra e a forma como é grafada podem ser suficientes para exprimir a ideia que contêm, como ocorre na página 85 (a página da direita), em que as palavras são ao mesmo tempo imagens, pois os caracteres que as compõem constituem-se também de uma certa ilustração: gelo por cima das letras da palavra «congelei», o tremor do susto em «um pânico» ou as letras aguçadas a representarem a sensação ilusória de movimento que constitui «uma vertigem». Qualquer destes casos constitui um pastiche do vocabulário expressivo da banda desenhada e da narrativa gráfica. E este é outro aspecto também a ter em conta em Patrícia Portela (e nos demais autores estudados): a hibridização obtida através da importação ou evocação de formas gráficas de outros géneros (e não necessariamente através da invenção de novas convenções).

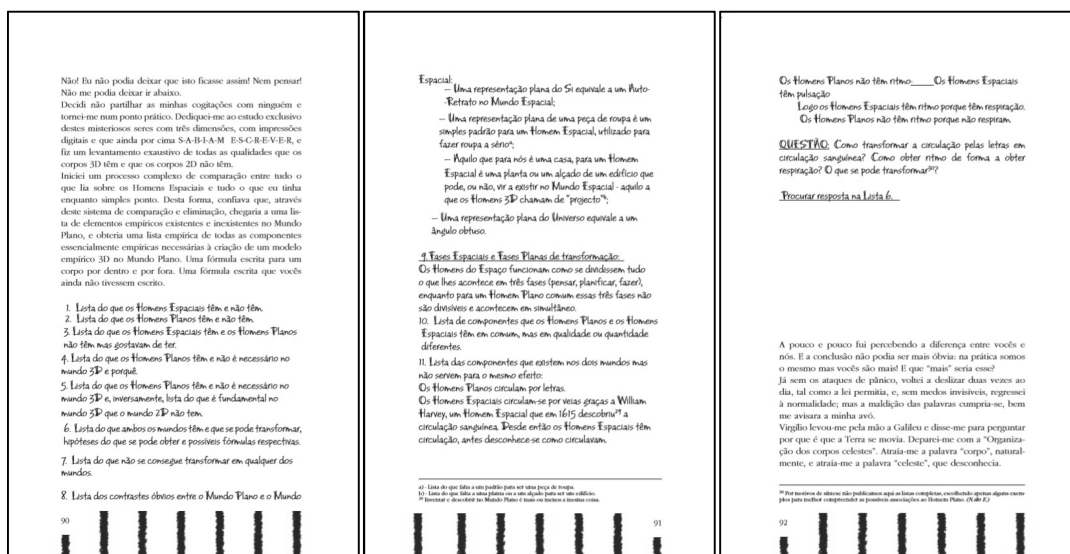


Como já se referiu, o Homem Plano está na prisão e aproveita todos os momentos do dia para pensar e reflectir acerca da sua situação, mas sobretudo acerca da descoberta do Mundo Extraplano. E nada melhor para destacar esse acto de formar ideias, reflectir e raciocinar do que ocupar quase uma página completa com o verbo pensar conjugado na 1.ª pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo. Esse «pensei» (86, que no fim deste parágrafo se reproduz à esquerda) será grafado com tipos de letra diferentes, tanto em redondo como em *italico* e **negrito**, mas mantendo a constância da entrelinha regular e da mancha alinhada – uma expressividade graficamente mais discreta do que as anteriormente analisadas, porém, igualmente eficaz no exercício de repetir com variação. As únicas zonas da página que não são constituídas por «pensei» estão graficamente demarcadas por uma cercadura ponteadada, precisamente para conferir alguma separação visual àquilo que nesta página é narrativo e o Homem Plano estava efectivamente a pensar.

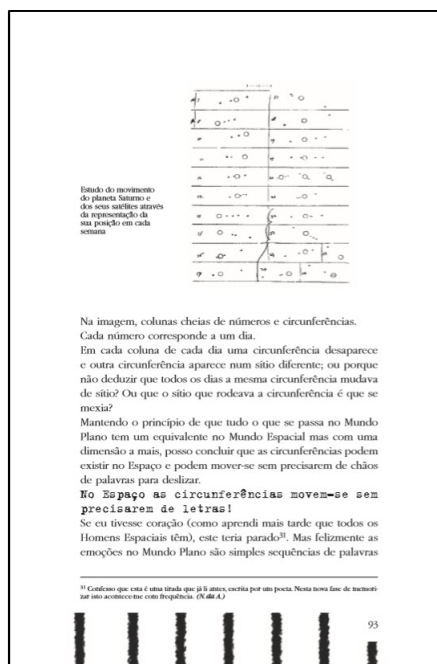


Até que o Homem Plano chega à conclusão de que «[t]odas as palavras já foram escritas» (88), e de que «[a]s palavras são palavras porque são escritas e porque se lêem» e «[a]s letras são códigos que produzem Espaço» (*idem*) como sucede na BD, sendo esta última ideia expressa graficamente no espaço da página recorrendo precisamente à palavra pluralizada «LETRAS», em variações ora de direcção de leitura, ora de sentido(s) da grafia, o que resulta no maior número possível de combinações de letras no espaço, como se pode observar na página acima, ao centro. No entanto, se as letras são só espaço onde o Homem Plano pode deslizar, não importa então o que se diz, ou sequer a ordem – ideia que é visualmente expressa na página, primeiro por dispersões de letras avulsas e fragmentos de palavras, depois por sintagmas que não contêm uma lógica narrativa por lhes faltar outras componentes como verbos ou artigos, o que resulta na página representada acima, à direita. Segundo a caracterização de Zoë Sadokierski, ambos são exemplo (bem como os anteriores) de tipografia não convencional, muitas vezes importada de outros géneros para a narrativa.

Ao passar tanto tempo a investigar o Mundo Extraplano e a linguagem escrita, o Homem Plano torna-se «um ponto prático» (90) e passa a usar «uma fórmula escrita», «uma lista empírica de todas as componentes essencialmente empíricas necessárias à criação de um modelo empírico 3D no Mundo Plano» (*idem*). Tal estratégia expressiva, quando exposta na página (esse Mundo Plano), é organizada por pontos e subpontos, constituindo uma listagem de ideias encenada como um manuscrito (pelo tipo de letra utilizado), uma espécie de bloco de apontamentos que ocupará sensivelmente estas três páginas:



Surge então um dos poucos elementos ilustrativos do romance em que a legenda é essencial. Se até aqui quase todos os dispositivos gráficos eram legíveis e facilmente identificáveis por um leitor do Mundo Espacial, eis que aparece um esquema representacional que não cumpre a sua função de esquematização da informação por ser incompreensível em si mesmo – o que também permite problematizar a natureza dos dispositivos visuais.



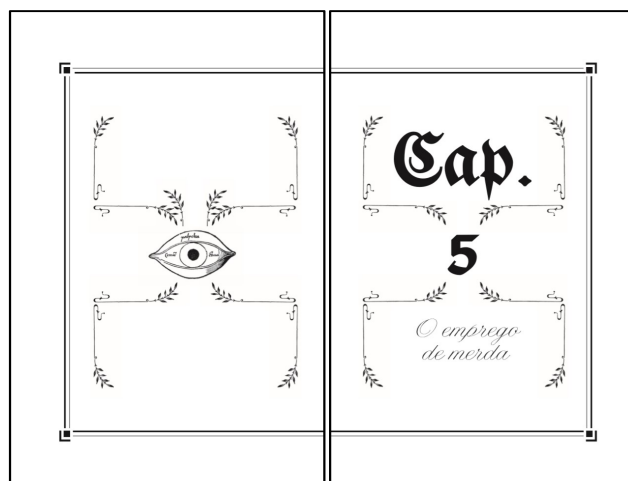
A este esquema arcaico e manuscrito (ver página reproduzida antes deste parágrafo) corresponde não só a legenda que o acompanha na lateral – «Estudo do movimento do planeta Saturno e dos seus satélites através da representação da sua posição em cada semana» (93) –, como a primeira linha de texto – «Na imagem, colunas cheias de números e circunferências. Cada número corresponde a um dia» (*idem*) – e é com essa ideia de circunferência como algo que se move no espaço sem precisar de letras que o Homem Plano começa a urdir um plano de fuga.

O plano de fuga terá evidentemente de contemplar noções de volume e de perspectiva. A primeira noção é concretizada na superfície da página, ora com tipografia que «ocupa» espaço e «volume», possibilitando assim «movimento» de que o «cima» e o «baixo» são exemplos – como se pode observar na primeira página que se reproduz a seguir, em que estas ideias estão claramente destacadas visualmente e grafadas de modo a exprimir os sentidos das palavras –,

mas essa primeira noção (volume) é ainda concretizada com um esquema meramente gráfico – um cubo em plano (página ao centro) –, o que por sua vez abre caminho para a noção de perspectiva (graficamente apresentada como a transcrição do verbete de um dicionário, na página da direita). É quando o Homem Plano percebe que a perspectiva é a «ponte entre os dois mundos, entre a segunda e a terceira dimensão» (97) que percebe que quer ser 3D. Mas não tem, afinal, tempo de engendrar um plano de fuga porque acabam por libertá-lo.



Apesar de livre, não abandona as suas investigações e a pulsão de querer ser 3D. Refugia-se, no capítulo seguinte, num «emprego de merda» (101), para poder dar continuidade às suas aspirações de tridimensionalidade.



Uma das grandes ideias deste capítulo – mais uma vez, uma unidade gráfica constante que une todas as páginas do capítulo (como as grades da prisão no capítulo anterior) – é a noção de margem, inscrita desde a primeira página, sempre nas ímpares à direita. A primeira ocorrência tem aliás a legenda «[m]argem do mundo plano» (103) por cima da risca que marca simbolicamente a margem, estando por isso o texto na vertical e não na horizontal como no resto da página. A noção de margem – linha ou zona que limita um espaço, beira, cercadura, espaço em branco ao lado de uma página – é neste capítulo explorada nas suas múltiplas valências.

O Homem Plano regressa a casa após a clausura na prisão e começa a procurar emprego. No entanto, o desespero fá-lo divagar cada vez mais perto de ideias negativas e ininterruptas, relativamente marginais, que se arranjam na página encostadas a essa margem direita (e não alinhados, como a mancha regular) e, mais uma vez, resultam em caracteres dactiloscritos separados e simultaneamente unidos por hífenes e sem espaços brancos, como se pode observar na página que se reproduz em seguida. Há um aproveitamento expressivo do sentido metafórico da margem como abismo, lugar onde a página (e o mundo) termina e por isso zona a evitar, mas à qual as pessoas (e os pontos) se encostam quando estão desmoralizados e sem saber o que fazer.



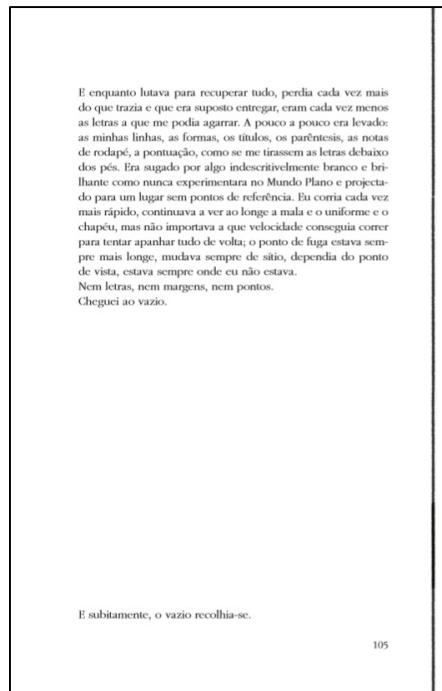
No entanto, a esperança emerge na página seguinte sob a forma de anúncio de emprego que interrompe a mancha textual como uma ilustração de um cartaz fixado a uma superfície com fita-cola. De novo, como muitas coisas neste livro, o idioma do anúncio é o inglês (que está manuscrito, como se pode observar abaixo), relativamente familiar para qualquer leitor do presente. Este elemento ilustrativo na página é também material documental passageiro do quotidiano, ou pretende encenar isso, dando à narrativa maior credibilidade por incorporar um elemento reconhecível e vulgar.



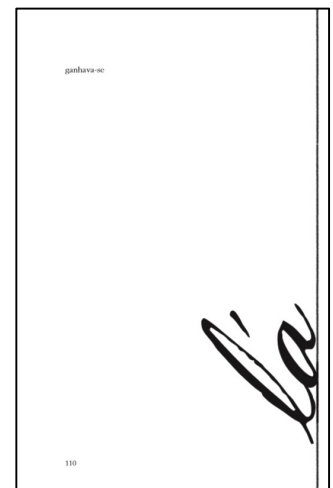
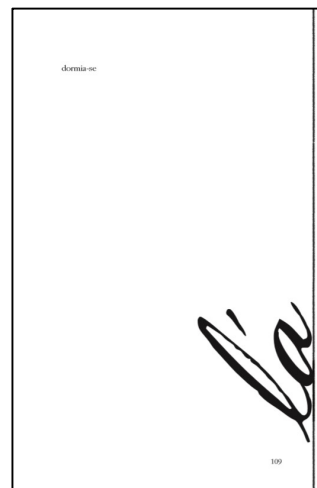
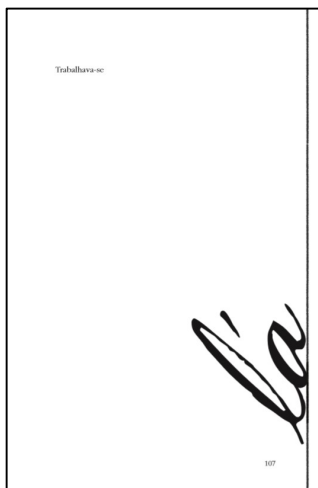
O Homem Plano concorreu então a esse emprego e foi aceite. No entanto, não sabia no que consistia a tarefa e qual não foi a sua surpresa quando percebeu que era arrastado para o vazio, um lugar sem pontos de referência:

A pouco e pouco era levado: as minhas linhas, as formas, os títulos, os parêntesis, as notas de rodapé, a pontuação, como se me tirassem as letras debaixo dos pés. Era sugado por algo indescritivelmente branco e brilhante como nunca experimentara no Mundo Plano e projectado para um lugar sem pontos de referência. (105)

Esse vazio, na página, é expresso através do texto (como se viu na citação) e do espaço branco, sem qualquer elemento tipográfico ou gráfico (como se pode observar na página respectiva, abaixo), um lugar expressivo sem «letras, nem margens, nem pontos» (*idem*).

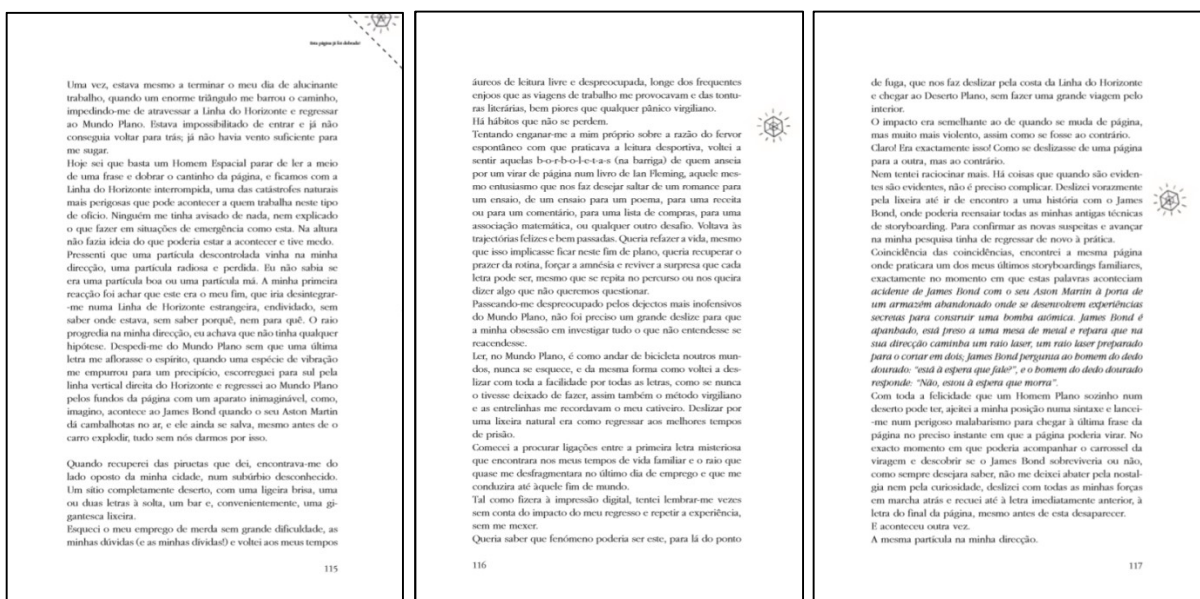


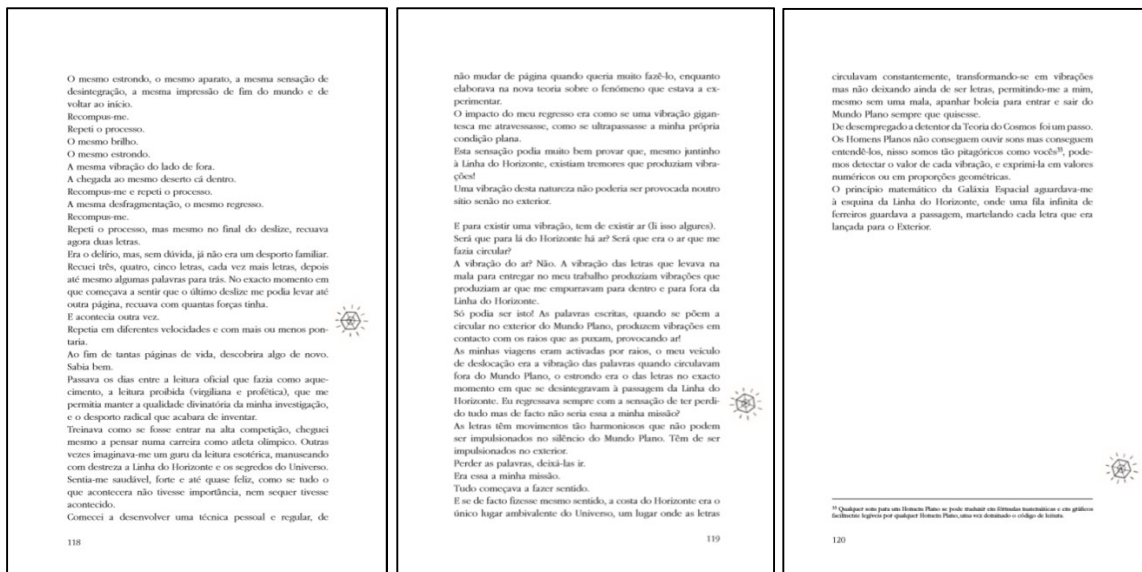
Até que o vazio se desvanece porque o Homem Plano percebe que o que está a suceder nesse emprego é que ele está a viver e a trabalhar junto à margem da página, e que à margem sucede sempre outra página. Nessa ocasião, ele toma também consciência de que era um emprego que lhe permitia «viajar até um sítio inacreditável e ter sensações que nenhuma letra nos poderia dar, por outro lado, aceitar um trabalho como este era aceitar viver à margem da sociedade» (106). O que graficamente significa que ele vai trabalhar, comer, dormir, ganhar e gastar tudo «lá» – um lugar que se constitui de espaço, como a tipografia que o inscreve na página também ocupa uma parte significativa de espaço branco da mesma:



Este advérbio de lugar, juntamente com os verbos de acções referidos antes e a própria margem que caracteriza graficamente este capítulo, serão os únicos elementos tipográficos e gráficos na página daí para diante. O «lá» surgirá grafado com um tamanho de letra muito grande, de um tipo a imitar o manuscrito e encostado à linha de margem (portanto, invertendo na vertical a direcção de leitura). E, nas páginas respectivas (ver acima), a margem estará presente tanto nas páginas ímpares quanto nas pares, mas sempre à direita. E lá acaba o capítulo sobre as margens.

O seguinte, como anuncia a cortina respectiva, terá como assunto «[a] primeira partícula de luz» (112). E essa partícula – à semelhança do que sucedera com as grades da prisão e as margens nos capítulos anteriores – vai permanecer ao largo do texto em todas as páginas, mas com uma variação, oscilando de posição pelo capítulo, como se pode observar nas páginas que a seguir se apresentam: surge junto a um canto dobrado da página, ao corte (incompleta), e vai-se deslocando ao longo da margem da mancha textual, sempre à direita e num sentido descendente, de cima para baixo (como o movimento da leitura). O gesto gráfico e tipograficamente inscrito de «dobrar o cantinho da página» (115, primeira página abaixo) representará para o Homem Plano um perigo, pois é um enorme triângulo que o impede de atravessar a linha do horizonte e, conseqüentemente, virar a página para a seguinte sem ter de ler o texto nela contido (como se fosse uma escapatória de emergência).

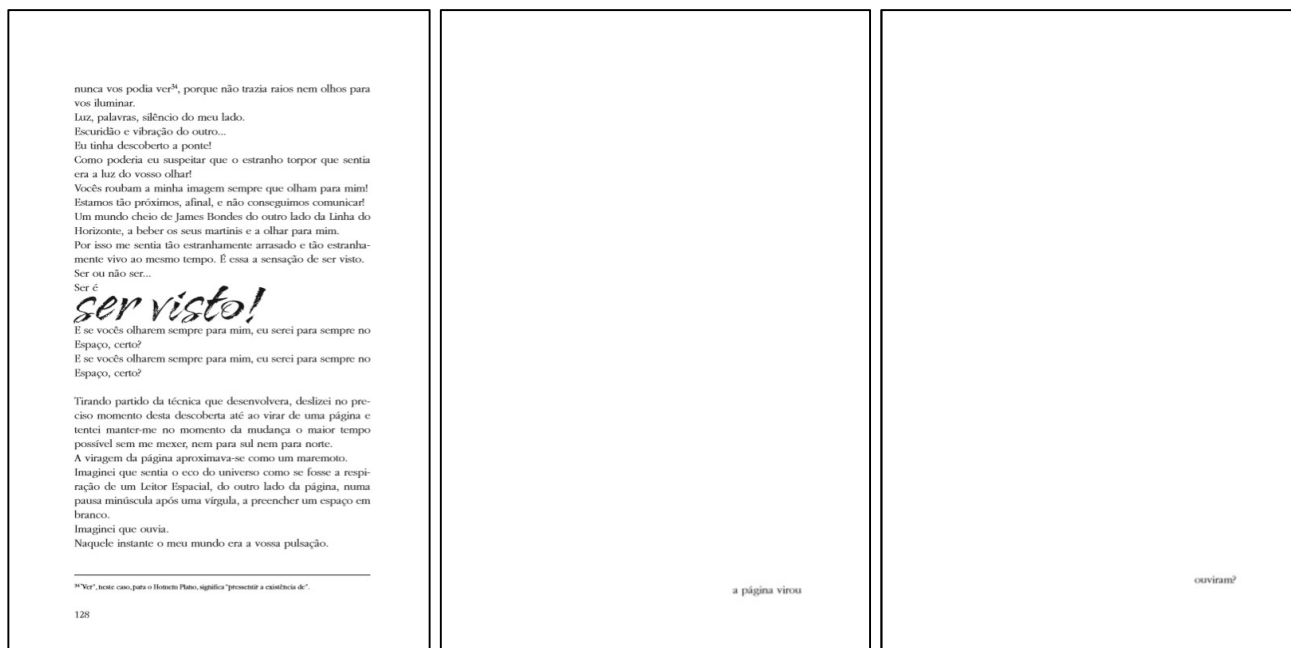




Como se demonstra acima, do ponto de vista gráfico não é um capítulo muito significativo, pois só há um canto dobrado da página e uma partícula de luz – algo não visível a olho nu, mas ainda assim com representação gráfica, como um esquema conceptual mas não à escala para ser visível ao leitor, e que simboliza tudo aquilo que a mudança de página pode oferecer. No entanto, é no texto que o jogo com a superfície de papel se manifesta neste capítulo. O Homem Plano rapidamente descobre que a felicidade não está em contornar a leitura, antes em emergir através dela, daí não haver tantas distrações visuais ao texto ao longo da página. «Ao fim de tantas páginas de vida» (118), percebe finalmente que é preciso «[p]erder as palavras, deixá-las ir» (119) no seu ritmo próprio, página a página. E é também assim, lendo e passando as páginas, que ele percebe que tudo – do som das letras às proporções geométricas – pode ser convertido em fórmulas e gráficos, isto é, em algo legível.

Como em qualquer livro «palavra-puxa-palavra» (121), chega-se então ao breve capítulo sobre Euclides. É neste Capítulo 7 que o Homem Plano percebe, recorrendo às teorias do matemático grego, que partícula era aquela do capítulo anterior. Euclides, grande pensador da noção de espaço, defendia que os olhos dos observadores lançavam para o espaço raios constituídos por finos grãos que se derretiam em volta dos objectos circundantes, captando assim toda a informação dos mesmos, que por sua vez «retornava aos olhos caminhando até à mente das pessoas como impressões digitais» (127). Então «[a]quela partícula, perdida, podia muito bem ser um raio observacional, uma película de um átomo

a dirigir-se a mim [o Homem Plano] para me apanhar» (*idem*). Por isso, este capítulo breve vai insistir na ideia de que «ser é ser visto»³ (128), bastante destacada graficamente na página. Depois, «a página virou» (129), «ouviram?» (131) – mais um momento de interactividade gráfico-narrativa que guia o leitor até ao capítulo seguinte.



No Capítulo 8, a acção regressa «ao emprego de merda» (133), após este aparte matemático. Apesar de breve e de graficamente não ter nada a assinalar (é um capítulo plano e regular na página, o que, dada a natureza deste livro, até parece irregular), é aqui que o Homem Plano aprende a ler como os Homens Espaciais, quando percebe que «[e]les não deslizam pelas letras, eles sentem-nas!» (136). Assim, a personagem fica habilitada a partir desse momento a praticar essas duas formas de leitura: «a plana e a espacial» (*idem*).

Com todos estes conhecimentos adquiridos, o Homem Plano altera a metodologia no capítulo seguinte (o Capítulo 9) e consegue, pela primeira vez, ler um romance do princípio ao fim. Tal conquista deve-se à descoberta de que «os Homens Espaciais impõem uma cronologia e uma ordem à sua leitura»³⁸ (142), em vez de deslizarem pelas letras e saltarem avulsamente pelas páginas.

³ Esta é também uma noção central da filosofia idealista de George Berkeley («esse est percipi») e que se tornou um eixo de estruturação em várias obras de Samuel Beckett (romance, teatro, rádio e cinema). Existe provavelmente esta dupla alusão subentendida aqui.

Aqui, uma vez mais, as notas de rodapé estabelecem uma relação ficcional essencial com a história. Embora esta nota seja atribuída ao editor, é uma forma de resolver a possível incongruência que poderia haver até àquele momento, porque só então o Homem Plano descobre a leitura cronológica, mas o leitor já está há 142 páginas a ler cronologicamente:

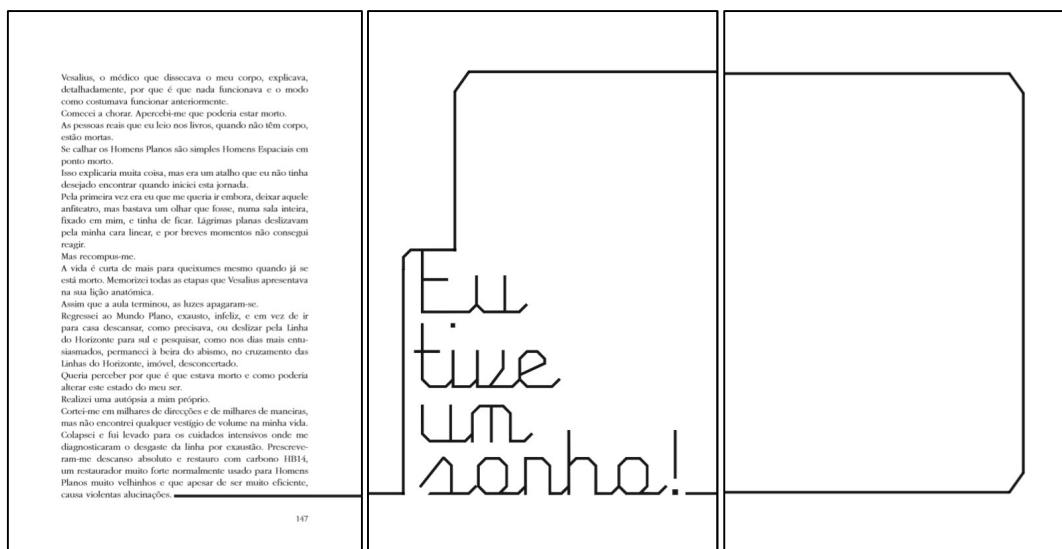
³⁸ Todas as actividades praticadas pelo Homem Plano e apresentadas cronologicamente são, naturalmente, todas realizadas ao mesmo tempo, uma vez que não existe uma noção de Tempo ou Espaço. Apenas para uma melhor compreensão, decidiu o Homem Plano dar uma ordem lógica ao seu raciocínio para maior facilidade de leitura para os Homens Espaciais. Essa necessidade surgiu, precisamente, após ter lido o seu primeiro romance do princípio ao fim. (*N. do E.*) (142)

Já na página anterior tinha surgido em pé de página uma nota da autora, uma espécie de auto-elogio formal à sua história quando diz: «³⁷ Pensamos ser esta a primeira referência directa do Homem Plano a olhares. (*N. da A.*)» (141).

A nova descoberta do Homem Plano, que pensa ter desvendado a forma de ler do Mundo Extraplano e, conseqüentemente, estar na posse de informação valiosa, fá-lo pensar na possibilidade de captar para sempre a atenção dos seus leitores com a sugestão de um rapto do leitor:

Se eu vos forçasse a olhar para mim para sempre, se vocês ficassem para sempre onde estão, aí, agora, a olhar para mim, eu ficaria no Espaço para sempre?
E se eu vos raptasse, agora, neste lugar?
E se vos contasse história atrás de história para vos manter atentos, para sempre?
E se eu vos raptasse?
Os vossos olhares fecharam-se. (144)

Inevitavelmente, tanta página e descoberta causa um desgaste significativo na personagem, que se cruza pela primeira vez com a noção de morte, mas consegue sobreviver, embora bastante medicado, o que o deixa à beira da alucinação. Como o activista político Martin Luther King, também o Homem Plano tem um sonho (ou teve) que, como tudo o que lhe importa, ocupará expressivamente uma página dupla e a linha que o desenha começará na página anterior, como é aqui observável:




Esse sonho alucinatório, no entanto, não acaba com o fim da primeira parte – as duas partes seguintes apresentar-se-ão como representações de ideias e imagens do Homem Plano, ilusões oníricas do que poderia ter acontecido se ele tivesse efectivamente raptado um leitor, algo que só é possível porque se está dentro das páginas de um livro, num universo regido pelas leis da ficção. Embora a diferenciação entre ficção e sonho não seja, nem nunca nem neste romance, clara e evidente, gerando naturalmente dúvidas interpretativas.

Na Parte II há uma aparente métrica do texto: a mancha deixa de estar justificada e as ideias e frases correspondem a linhas. O elemento gráfico mais identificativo desta parte, contudo, será uma vinheta que representa uma mulher e se situará no canto inferior direito nas páginas ímpares, e no canto superior esquerdo e invertida nas páginas pares (de cabeça para baixo em relação ao sentido de leitura do texto, se o leitor estiver a segurar no livro daquela que será a forma mais usual: página par na mão direita, página ímpar na da esquerda). Talvez não se possa, no entanto, considerar tratar-se de uma vinheta porque, apesar de na generalidade representar a mesma figura feminina despida, é a ilusão de uma regularidade porque ela está ou a subir ou a descer uma escada (ora tem um pé num degrau e outro noutra, ora tem os dois no mesmo degrau), pelo que esse movimento vai variando à medida que se passa as páginas – como se pode observar nestes exemplos que na página seguinte se apresentam:

<p>O Espaço era uma ilusão óptica, e a vida, um processo lento de combustão. Eu olhava para ti e tu olhavas para mim, as partículas do teu olhar vinham na minha direcção e o vento que provocavam criava uma rede de veias e artérias, uma auto-estrada de linhas sanguíneas indefinidas que me conduzia até aos pulmões. Deslizava por uma descrição de Leonardo da Vinci, mas ainda não tinha corpo. Seria muito desagradável aparecer assim aos olhos das pessoas 3D, nenhum homem é feito só de redes, de veias, de artérias. De rascunhos. Precisa de uma Organização Mecânica Interior, uma máquina que me desse movimento, interior e exterior, um coração!</p> <p>Para ter um corpo, é preciso respiração, é preciso pulsação. Para ter um corpo, é preciso respiração, é preciso pulsação. No meu sonho, deslizava por todas as frases impossíveis, procurava músculos, cartilagens, articulações. Pediu ao sibilas que me dissessem os 4 poderes da física, e elas falavam-me da transposição do círculo excêntrico do Mundo Plano, dos mágicos, dos necromantes, dos princípios, dos fins, mas eu não percebia.</p> <p>As sibilas reorganizam que se a minha profecia não me chegava, que rodasse uma profecia de Edward Muybridge e corresse, e assim fiz.</p> <p>Mas ainda assim não me movia. Para ter um corpo é preciso respiração, é preciso pulsação.</p>  <p>153</p>	 <p>ácido sulfúrico, mercúrio. Ou ouro, luz. Física ímpia. A peça andante de Demócrito. A incineração da alma. A dissolução alternativa da alma. A geometria dos humores. A combinação dos resíduos. A coagulação da matéria-prima. A calcinação metálica. A celulose. Outra vez a luz. O mecanismo. A projecção. O ectoplasma. O corpo. A aurora do Universo jorrou água amarela e vermelha, um Oceano de TempoEspaço, uma paisagem três por quatro, detassada por neve. A água desce e solidifica. O princípio condensador do ouro alquímico é o princípio conversor do tamanho natural. OPERA FILOSOFIA MINERALIA CINEMATOGRAFICA O labirinto da transformação leva à criação de uma fantasmagoria eléctrica, ligada à ficha e projectada em tamanho real. A reanimação dos metais. P L 3 3 3 > E ali estava eu. Um fantasma artificial com uma pulsação intermitente e o corpo de um crinóseo dissecado por Vesúlius.</p> <p>156</p>	<p>Ali estava eu, resuscitado de um corpo empastado. Um morto imaginário. Opus magnum em 4 fases. Negro. Branco. Amarelo. Vermelho. O difarce perfeito a partir de um rascunho de Leonardo da Vinci. Um Frankenstein na pele de James Bond com o coração de uma rapariguinha do Kansas. Peguei na última mala cheia de letras, atirei-me pelo Horizonte fora. Cheguei. Eu olhava para ti e tu olhavas para mim. A acção parecia a mesma. Será que nos tornámos no mesmo? Eu olhava para ti e tu olhavas para mim. Seria a primeira de mil e uma noites. Chamavas-te Elena Yaroshuk. Eras uma mulher madura, não eras princesa nem virgem, mas gostavas de ir ao teatro. Deixavas pela primeira vez os teus dois filhos em casa de uma vizinha para ir ver um espectáculo com o teu novo namorado. Eu olhava para ti mas tu não me vias. Tu aprontavas-te, vestias-te de cor-de-rosa, fazias um risco na borda das pernas com um lápis para os olhos imitando uma colas caros que não podias comprar. Partias de carro com o teu novo namorado. O primeiro acto foi perfeito, disseste tu. O segundo abriu com uma dança de pilotos militares, todos em uniformes caqui! Primeiro pensaste que fazia parte do espectáculo musical, mas</p>  <p>157</p>
 <p>quando viste homens vestidos da mesma maneira na plateia e nos balcões do teatro, percebeste que não era o caso. A peça foi interrompida e um homem que não era actor saltou para o palco e disse: A partir de agora serão nossos reféns até os nossos pedidos serem satisfeitos. Olhaste à tua volta outra vez e viste mulheres que, como tu, também tinham deixado os seus filhos em casa, mas estas mulheres estavam todas vestidas de preto e estavam preparadas para morrer pelas mesmas razões que os não actores em uniformes caqui. O segundo e último acto foi assustador e durou setenta e duas horas. Sem banda sonora, sem grande final, sem aplausos. Quando a polícia chegou, tomando o edifício de assalto, retirou de imediato todos os espectadores feridos, e limpou todos os vestígios dos mortos. Foi dada uma ordem: Todos os mortos inocentes deveriam sair. Deixar-se-iam ficar apenas os mortos necessários: Todas mulheres, todas viúvas e suicidas. Assim que a operação terminou, todos os jornalistas foram convidados a entrar e a beijá-las com os seus pequeninos flaches. Quando se é beijado por um jornalista, vive-se feliz para sempre. Acordei! Estava de volta ao Mundo Plano, numa cama plana de hospital. Recuperava de um coma prolongado. O Mundo Espacial existia, noutra galáxia, não muito longe daqui: Estavas a sonhar? E tu pensava: Ela voltou? Quando? Voltou? Quando? Nunca tinha deslizado por estas palavras desta mancha. A minha mulher chamava por mim como se nunca nos tivéssemos separado, como se nunca tivesse existido uma história de Espaço entre nós, como se nunca estivéssemos estado longe do meu outro.</p> <p>158</p>	<p>Distância!, saberá ela o que é a distância? Poderei explicar-lhe? Acreditar? Ela chamava por mim e eu acreditai. Se ela está aqui, o outro lado da minha vida é que é o sonho, e ouveiro instalava-se, o pensamento estava-se. Eu olhava para ti e tu olhavas para mim. Mas tu não eras ela. Eras Andrei ou Mikael Rublev, o arcanjo e o refém, saías pela porta da frente do teatro de bracos erguidos, e eu era um homem também de uniforme, também caqui, e gritava-te: Ah! Polka! Tu desmaiavas à minha frente. Fechavas os olhos. Eu desaparecia. A minha mulher dizia: Estás a sonhar alto, como se deslizesse sem ler. Ela é outra vez. Eu pensava: Estou internado num hospital, estou acordado e não me lembro de como cheguei aqui. Lembrava-me do teatro. A ideia de o Espaço poder ser apenas um sonho era tão desoladora que me faltava o coração e entrava rapidamente em coma outra vez. Lá longe chamavam por mim como se me quisessem acordar. Eu olhava para ti e tu olhavas para mim. A acção parecia a mesma. Tu eras um homem de uniforme azul, Eu era uma mulher suicida. Durante um segundo os nossos olhares cruzavam-se. Eu, mulher, fechava os olhos e tu já não me vias. Eu desaparecia. O Espaço era um sonho cada vez mais concreto mas desvanecia-se sempre que acordava. A cama de hospital. Ela insistia outra vez: tens de manter acordado! Eu esforçava-me por perceber quem ela era!</p>  <p>159</p>	 <p>Reconhecia-a e imaginava-nos a deslizar pelas páginas de Ian Fleming, era perfeito, era bom, era possível, e de repente a mala cheia de letras, o vento, a vibração, o regresso ao Espaço e logo a luz recollia. Acordava por breves segundos e deixava-me ir novamente. Os profissionais do serviço de urgências tentavam reanimar o meu ritmo cardíaco com HB14 mas eu concentrava-me em prolongar o sonho. Acordai! Acordai! E de novo o estadiado, aquela vibração das páginas, o vento a pizar-me, via-me a pegar na mala cheia de letras e a partir. Coma profundo. De volta ao Espaço. Eu olhava para ti e tu olhavas para mim, a acção parecia a mesma, e tu pensai: E se for a mesma? Os meus momentos acordado no Mundo Plano eram cada vez mais curtos, os médicos chegaram a pensar que eu seria o primeiro Homem Plano a extinguir-se, nem se atreviam a dizer: morrer! Especialistas de todo o lado dedicaram-se ao hospital para estudar o meu comportamento e experimentar tudo o que havia a experimentar. Cientistas planos tentavam drogas, terapias planos tentavam massagens e acupuntura, planólogos tentavam leituras telepáticas e técnicas psico-sensoriais nunca antes experimentadas na história da ciência plana. Inexplicavelmente, quanto mais experimentavam, mais vivido se tornava o meu sonho de Espaço. As experiências dos cientistas planos, em vez de me reanimarem, ajudavam-me a manter o coma por períodos cada vez mais prolongados. Obrigavam-me a reprimir a viagem ao Espaço vezes sem conta, tornavam o meu sonho realidade. E se eu consistisse numa máquina que ligasse um sonho ao outro de forma a manter-me vivo no Mundo Plano, nunca me deixavam acordar do meu Sonho Espacial? Eu olhava para ti e tu olhavas para mim. Eu era o homem no palco. Eu era o homem de uniforme caqui. Eu era o homem dissecado.</p> <p>160</p>


Esta Parte II tem como título «Ópera Minerália Cinematográfica» e, como o título, procura o seu texto condensar diversas ideias (algumas díspares ou antagónicas) no mesmo enunciado narrativo. Por exemplo, a noção «cinematográfica» do título pode ser algo como «[u]m Frankenstein na pele de James Bond com o coração de uma rapariguinha do Kansas» (157), uma junção de três filmes/personagens na mesma frase. Afinal, como se avisa em nota de rodapé, «⁴⁰ Sonhar no Mundo Plano não tem o mesmo sentido ambivalente que tem para os Homens Espaciais. Sonhar no Mundo Plano é um estado de delírio em que um ponto se sente a deslizar pelas letras mas não está a “ler”» (158), pelo que o texto desta parte procura ser exactamente isso, um delírio literário constituído por muitas ideias que se vão mais ou menos encadeando para dar lugar a outras, e que o leitor percorre à medida que vai passando as páginas.

Há, no entanto, dois destaques visuais a assinalar nesta Parte II: a ideia de «quando» e de tempo, que é problematizada na narrativa como uma dimensão que percorre todas as histórias, mas que falta ao Homem Plano, daí o destaque que se dá a essa ausência na página, antagonicamente protagonizada pelo destaque visual e tipográfico do advérbio de tempo «Quando»: corpo de letra muito maior (talvez duas vezes) do que o resto do texto na página e tipo de letra também diferente, como se pode observar no primeiro exemplo abaixo.

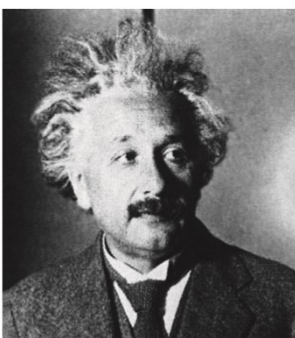


Cada repetição nunca é só uma repetição.
 O Homem Plano desliza pelos olhares mecânicos e fixa-se na sua objectiva, viaja até aos satélites através de estradas invisíveis e de lá de cima faz perguntas a si próprio, descendo, em simultâneo até cá abaixo para responder.
 O Homem Plano distribui-se pelo Espaço, à velocidade da luz, pergunta, responde, em directo.
 Eu olho para ti e tu olhas para mim, e enquanto o nosso olhar perdurar, eu tenho Tempo no teu mundo, a dimensão que me falta a dimensão da realidade.
 O tempo entre as coisas,
 O tempo que precede e antecede as coisas: o *Quando!*
 Se eu vos forçasse a olhar para mim, para sempre, eu seria para sempre, certo?
 Se eu vos forçasse a olhar para mim, para sempre, eu seria para sempre, certo?
 Um só loop e o Tempo dura para sempre.
 Imensos agora, repetidos vezes e vezes sem conta.
 A eternidade como única forma aceitável de tempo.
 Cada repetição não é apenas uma repetição.
 A ilusão traz consequências.
 Neste preciso momento, ou neste preciso momento imediatamente a seguir, o mundo inteiro pára e pensa numa causa apenas, num acidente apenas, em ti, a única vítima. Por um momento, o mundo dobra-se numa construção paralela desse mesmo mundo, a contorção do ilusionista.
 Toda a imagem pode ser real.
 O Homem Plano percebe e repete.
 Eu olho para ti, e tu olhas para mim,

164



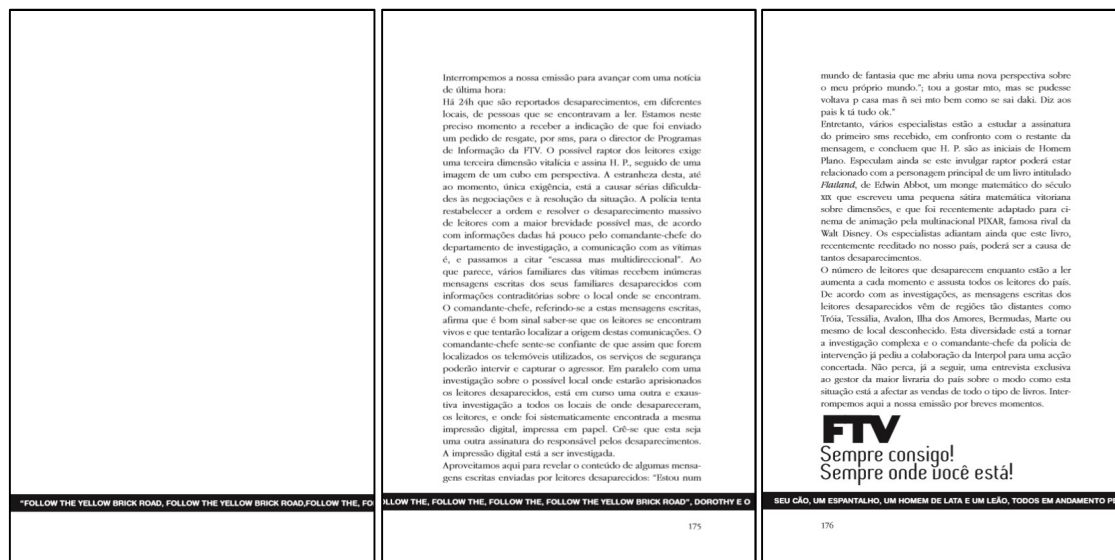
no, prestes a explodir-me dentro de um carro à porta de uma embaixada de um país imperialista.
 Passo por ti na paragem do autocarro e penso que gostaria de beber o meu último chá de menta no meu café favorito, que por acaso até é mesmo do outro lado da rua.
 Peço um chá e, enquanto espero, penso na minha vida, na minha amante, na minha mulher, no meu deus, na minha missão, num futuro possível. Sem querer, uma pequena e quase invisível lígrima escorrega-me pelo olho esquerdo, desliza pela minha face e cai no bule de chá, segue a curva da pega, limpa-lhe o pó entranhado de muitos anos e recupera-lhe o brilho áureo de outros tempos.
 Um génio aparece e diz:



166

O segundo destaque protagonizado por dispositivos visuais é a fotografia do físico teórico alemão Albert Einstein (segundo exemplo acima), referência visual que de algum modo faz parte da cultura ocidental, mas que aqui na narrativa, e na página, é ressignificada. A imagem do génio que desenvolveu teorias fundamentais que conduziram à produção da bomba mais potente jamais fabricada é misturada com a Bruxa Má do Oeste de *O Feiticeiro de Oz* e com o génio da lâmpada do Aladino, pois nos sonhos (e nos livros também) se recuperam características da realidade e tudo é envolto numa bruma onírica. E a nota de rodapé dessa mesma página tem, neste caso, a função de unir as referências do génio com o discurso do próprio Einstein sobre a mortífera bomba atómica não poder nunca não ter existido, pois não se poderá voltar a fechar o génio na lâmpada.

O sonho da Parte II continua e o Homem Plano chega, por fim, a uma conclusão que o levará à Parte III e, assim espera, à própria sobrevivência – «Até que percebo que se eu contar a mesma história que tu, nós estaremos do mesmo lado, e eu sobreviverei» (169) – pois, enquanto se contarem histórias e o leitor e a história estiverem na mesma página e unidos pela mesma vontade, as personagens sobrevivem nesse seu Mundo Plano. A Parte III será assim a transcrição dessa história e o grande elemento gráfico e tipográfico unificador uma espécie de rodapé televisivo junto ao pé de página, em contínuo, mas, como simulação do dispositivo televisivo, também a variar constantemente a mensagem/inscrição. Abaixo, podem observar-se algumas páginas-exemplo deste dispositivo gráfico-textual:



Começa por ser uma legenda repetitiva e reconhecível de *O Feiticeiro de Oz* (referência permanente neste romance, inclusive na cortina desta parte pela ilustração dos sapatos de Dorothy), em inglês – «Follow the yellow brick road» (174-175) –, passa a português, mas ainda da mesma história e ainda nessa página – «Dorothy e o» (*idem*) – e tem continuação na seguinte – «seu cão, um espantalho, um homem de lata e um leão, todos em andamento pelo maravilhoso mundo de Oz» (176-177) – onde, por sua vez, começa efectivamente a surgir um clássico rodapé televisivo – «Ftv mais perto de si! dê-nos a sua opinião sobre» (*idem*). A decodificação desse mesmo rodapé está graficamente destacada na página, no logótipo da estação televisiva FTV.

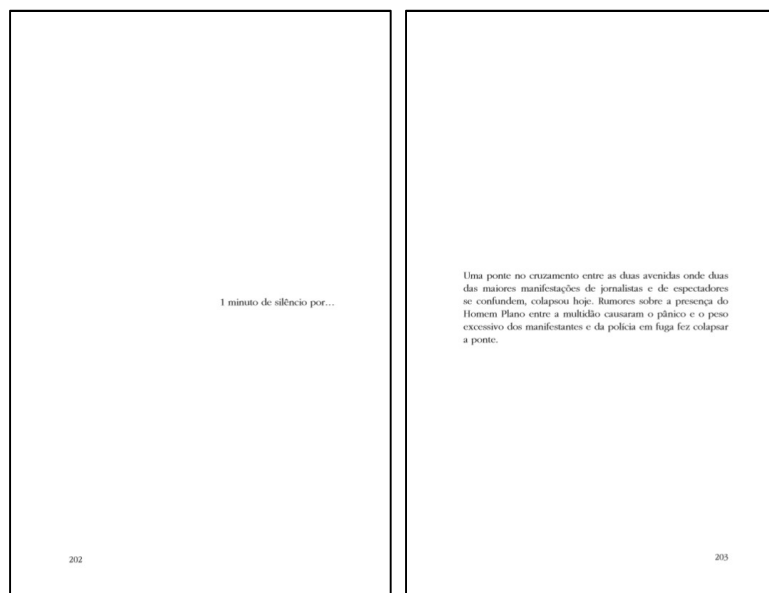
<p>A reedição de <i>Flatland. Um romance a várias dimensões</i> já esgotou em todo o país. Quando entrevistados para a FTV, vários leitores afirmam não saber se terão coragem para abrir o livro mas que o vão colocar num sítio especial das suas estantes, outros esperam obter a solução para este caso entre as páginas deste livro e vêem-no como um código que, uma vez quebrado, os guiará até aos leitores desaparecidos.</p> <p>Um novo comunicado do Homem Plano chegou à redação da FTV. O possível agressor pede a todos os leitores do mundo que observem a <i>Zênoda</i>. Este misterioso pedido está já a ser estudado e levou muitos leitores a trocar o livro de Abbot pelo de Virgílio. Várias editoras já se ofereceram para fazer reedições, em capa dura ou mole, ilustradas ou de bolso, com o intuito de ajudar à recuperação dos desaparecidos. Num comunicado urgente enviado à imprensa, as autoridades pedem à população para manter a calma e aos leitores desaparecidos para regressarem às suas casas com a maior brevidade possível e silênciosamente. Não há Homem Plano!</p> <p>Você agora a saber-se que a impressão digital encontrada em todos os locais onde possivelmente os leitores desapareceram é anterior aos acontecimentos investigados e que é uma cópia de uma outra, presente num antigo relatório de polícia com data de 1975, que denuncia, por "actividades políticas ilícitas" um famoso actor de teatro clássico, de quem, por motivos de segurança, não podemos revelar o nome. O actor está neste momento a ser interrogado e é tido como um dos possíveis agressores.</p> <p>Boa noite, um número indeterminado e crescente de leitores continua a desaparecer. Esta situação não só está a afectar a segurança do país como o sistema educativo: professores e alunos recusam-se a ler. A população divide-se entre uma opinião mais aventureira ou mais recessiva em relação a este caso: no primeiro grupo, os que correm para as livrarias e bibliotecas e lêem tudo o que podem na esperança de desaparecer e per-</p>	<p>ceber que mundo é esse de que os leitores já desaparecidos falam; no segundo grupo, recusam qualquer tipo de leitura e por isso vêm-se a braços com dificuldades de várias ordens na simples execução das suas tarefas diárias. Notícia de última hora, suscitou-se que um grupo considerável de reféns esteja neste preciso momento no Teatro Municipal onde um homem vestido com um fraque preto, uma camisa branca e um par de saбрinas forradas de rubis invadiu o palco, obrigando os reféns a permanecerem sentados na plateia a ouvir a sua explicação do Mundo Plano. O homem diz não ser bidimensional mas afirma ter conhecido pessoalmente o Homem Plano, quando agora ajudá-lo na luta por uma terceira dimensão. O Teatro Municipal é o mais antigo edifício no género no país. Já foi palco de dissociações de corpos para estudo do corpo humano no século XIX, acolheu as principais óperas europeias da ópera do século XIX, e reabriu recentemente, após demoradas obras de reconstrução, com a apresentação de um musical russo. O Corpo de Intervenção está já no local, mas as informações disponíveis são ainda escassas. Ainda não temos qualquer informação sobre o número de reféns que estão no teatro nem sobre a identidade do assaltante, um homem que se assume cúmplice do Homem Plano. Estamos agora em condições de ligar em directo ao helicóptero da FTV e conforme podemos ver nas imagens, as principais vias de acesso ao largo municipal já se encontram bloqueadas, no entanto as imediações do teatro começam a estar repletas de curiosos, alguns jornalistas e familiares das vítimas que recebem pelos seus queridos. Em entrevista exclusiva à FTV, o director do Teatro afirma que só se apercebeu do que se estava a passar quando deu com o seu telemóvel pessoal cheio de mensagens dos seus colaboradores mais próximos que tentaram avisá-lo do ocorrido. O director interrompeu de imediato as suas férias em Vila Real de Santo António e está neste momento a interagir-se do desenrolar da operação de salvamento dos espectadores do seu teatro.</p>	<p>Segundo foi apurado pela FTV, através de SMS enviados pelos reféns, e através da avaliação do pedido de resgate feito por especialistas, o objectivo do raptor é obrigá-los a pessoa a ler, mesmo que não tenham livros, através da personificação de histórias literárias, entre outras. Continuamos a receber notícias de leitores que continuam a desaparecer para terras impossíveis, cenários de ficção científica, ou para outras épocas da nossa História. Recebemos agora a indicação de que a Rádio Nacional, em colaboração com a FTV, vai emitir para todo o país, às 15h da tarde, 16h nas ilhas, uma gravação com declarações do Homem Plano. Podemos desde já antecipar que o agressor principal deste caso afirma ter descoberto que poderia existir no mundo tridimensional enquanto olhassem para ele, e que assim que o deixassem de ver, ele deixaria de existir. A sua sobrevivência no nosso mundo, afirma o agressor através desta transmissão radiofónica, depende do grau de atenção que lhe é concedido a cada momento. O Homem Plano precisa de uma audiência permanente. As autoridades não reconhecem veracidade nestas declarações e negam a existência de um Mundo Plano, negando, assim, a possibilidade de o principal raptor ser um Homem Plano. Em comunicado oficial, o porta-voz do governo defende agora a hipótese de ser um simples leitor, obcecado por personagens imaginárias, o responsável por aquilo que descreve como um incidente chocante, infeliz e uma inadmissível manobra de diversão para atingir o reconhecimento internacional. O governo afirma que não está disposto a negociar com conspiradores. A FTV continua, apesar destas declarações, as suas investigações sobre o Mundo Plano e já enviou, via rádio, jornais e canais de televisão, um pedido de esclarecimento ao Homem Plano sobre o seu pedido de resgate, no qual, recordamos, exige uma terceira dimensão vitalícia. O número de manifestantes que chegam às imediações do teatro protestando contra as declarações das autoridades e exigindo a libertação imediata de todos os reféns aumenta.</p>
<p>O MARAVILHOSO MUNDO DE OZ. FTV MAIS PERTO DE SI. DÊ-NOS A SUA OPINIÃO SOBRE</p> <p>177</p>	<p>O CASO PLANO: 8853422764 OU MAIL: FTV_CASOPLANO@FTV.COM FTV_CASOPLANO@FTV.COM</p> <p>178</p>	<p>EM 0,50 EUROS POR CADA 10 SEG COM NOME, IDADE E PROFISSÃO PARA 800800999; SE NÃO</p> <p>179</p>

Esta espécie de introdução gráfica servirá, aliás, para conferir tom à narrativa: é a história do Homem Plano que encontra uma impressão digital, acaba preso e é depois libertado, tomando como refém alguém do Mundo Extraplano, narrada como se de sucessões de notícias de TV e rádio se tratasse – com o cumprimento do jornalista ao telespectador, os mais recentes desenvolvimentos, os repórteres no local e respectivo relato – e assim se ocuparão 26 páginas com «O Caso Plano», nomenclatura que as redes noticiosas decidem atribuir ao caso.

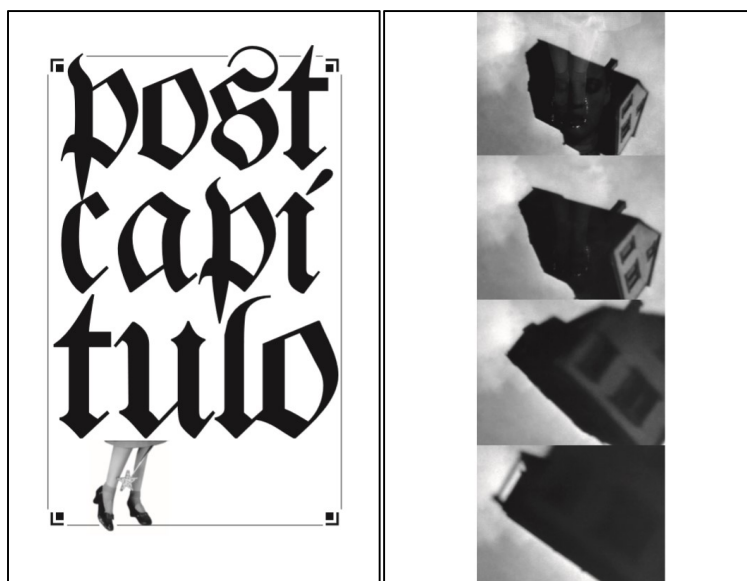
O rodapé, como todos os rodapés televisivos, passará informações sobre o desenvolvimento do caso, números para os quais o telespectador (leitor) deve ligar para dar a sua opinião, outras notícias com menos relevo e destaque que as do caso plano (como o salvamento do gato de uma menina de 5 anos), o número de uma conta de solidariedade para as vítimas do caso plano, informações sobre o valor de chamadas de valor acrescentado que o espectador pode fazer para dar informações, questionários à audiência sobre se acreditam ou não no Homem Plano, destaque para entrevistas exclusivas com possíveis suspeitos do caso plano que passarão naquele mesmo canal, famosos (como Bill Gates e Oprah Winfrey) que oferecem donativos para o caso a incentivar outros anónimos a fazer o mesmo, ... até que o rodapé volta ao princípio: Dorothy no fantástico mundo de Oz. Esse texto corrido que surge na parte inferior ou superior de um ecrã durante a emissão de um programa televisivo conta assim, na parte inferior da página, aquilo que vai sendo narrado no corpo do texto, ao longo da mancha textual, sendo uma espécie de resumo condensado do mesmo. Mas eis que

[t]emendo a pior mitificação de sempre de um homem que não existe mas que inspira muita gente, as forças de segurança aconselham um corte de energia geral em todas as zonas com teatros, cinemas e estúdios, onde se encontrem pessoas a manifestar o seu direito a ver, e a fechar todas as livrarias e bibliotecas do país. (201)

Esta decisão das autoridades leva a uma série de ataques concertados, o que resulta em várias vítimas. A zona seguinte do livro parece ser relativamente avulsa e deslocada da narrativa principal, mas é na verdade a compilação destes ataques e seus sobreviventes (quando os houve). É uma sucessão de páginas duplas em que na da esquerda está a frase incompleta «1 minuto de silêncio por», centrada à mancha, e na da direita se completa com compilações de casos particulares de desaparecimento de leitores sobre os quais se justifica guardar esses momentos de silêncio respeitoso. Graficamente, o grande destaque vai para o arranjo da página em que se privilegia o espaço branco, de modo a dar destaque aos acontecimentos e a uma certa solenidade associada a guardar-se um momento de silêncio. Abaixo, um exemplo do movimento narrativo que se prolonga por 20 páginas, sempre na mesma dinâmica de díade:



O postcapítulo, no qual sobrevivem ainda referências gráficas ao filme *O Feiticeiro de Oz* – como a casa no Kansas a voar numa página isolada ou os sapatos da Bruxa do Oeste na cortina, que podem ser observados abaixo –, é, textualmente, uma espécie de elegia poética à relação entre o Homem Plano e o leitor potencial.

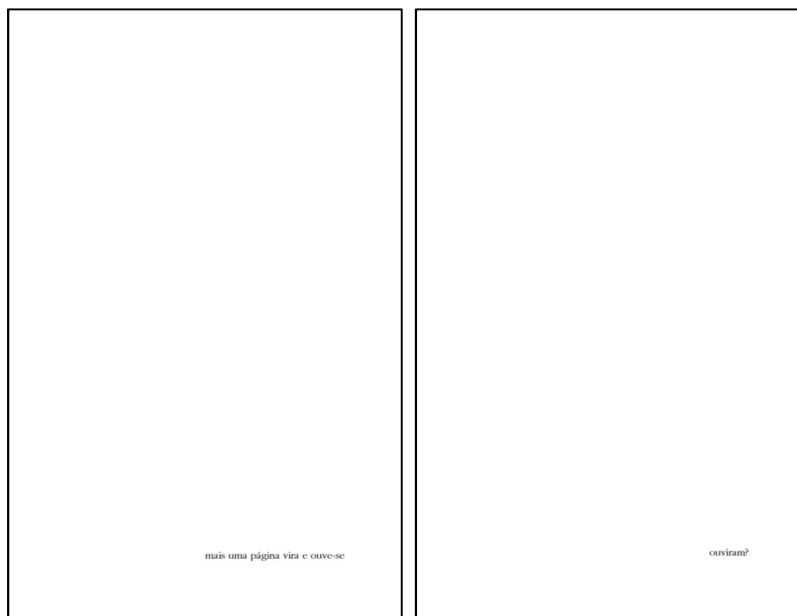


Esse momento poético assenta precisamente na página, «uma única superfície, cheia e contínua, sem profundidade, sem interrupção» (225), superfície essa que, no início do livro, foi definida de forma tão matemática, impessoal e numericamente rigorosa, porém, passadas tantas páginas, pode enfim ser mais do que uma superfície física, um lugar de ideias e não isto:

³ Uma página corresponde a 30cm de leitura, com espaços e margens incluídos; 10km de leitura plana correspondem aproximadamente a 33 páginas ($m+t=33xY$, ou seja $xtxX30cm=Ypág.$ ou $PlX30cmXYpv=XP$). 347km de uma auto-estrada plana corresponde a x páginas de 30cm, tamanho standard. (37, nota)

E, restando ainda páginas a preencher neste romance, far-se-á como no início (porque as histórias podem ser as mesmas, ou circular por vários livros, e as estratégias narrativas também se podem replicar, como as soluções dos espaços e páginas em branco): as páginas seguintes terão somente uma linha de texto a ocupar a página até chegar ao número correspondente à impressão de cadernos certos – esta solução já tinha, aliás, sido seguida pela mesma autora em *Wasteband*. Num primeiro momento, como se tudo o que se leu antes não passasse de uma representação em palco que agora termina, é tempo de desligar as luzes e aplaudir. E, no momento seguinte, surge a conhecida frase de *O Feiticeiro de Oz* – «There's no place like home» (232-234) –, repetida por três páginas (depois de tantas vezes já referida ao longo do livro) para não ficarem em branco e ao mesmo tempo sublinhando essa intermedialidade explícita.

O romance não pode terminar sem se dizer, então, que é «[b]aseado em histórias verídicas» (239) – e não em factos. Mas, antes disso, lembrar ao leitor o barulho que uma página faz ao virar e perguntar-lhe se ouviu:



Esse Homem Plano que percebe que só existe enquanto é olhado engendrou nestas páginas um plano para cativar o olhar do Homem Espacial (o leitor) para sempre, com a esperança de se tornar 3D. Uma vez descoberta a fórmula para se tridimensionar (ser visto), o Homem Plano procura então um modo de prolongar ao máximo a sua presença no Mundo Espacial. Esse plano passa por uma construção onírica narrada por intermédio de notícias.

Inicialmente, as suas aparições estarão confinadas ao teatro, onde aparece pela primeira vez, numa ópera. Quando o espectáculo termina, termina também a sua estada no mundo 3D. Algumas tentativas depois, num anfiteatro anatómico, consegue por fim ocupar o corpo de um Homem Espacial, deixando assim de ser uma simples presença e ganhando um corpo, ainda que não seja nem dele nem vivente, mas um cadáver. Só mais tarde consegue ocupar um corpo vivo, durante o rapto no Teatro de Moscovo – onde irá, aliás, ocupar vários Homens Espaciais, desde vítimas a agressores. Isto porque, de cada vez que alguém não olhava para ele, o Homem Plano regressava ao Mundo Plano e, quando retornava ao Mundo Espacial, já estava a ocupar o corpo de outra pessoa.

Sempre que aparece no Mundo Espacial é então num teatro, passando pelas fases de presença, cadáver, corpo vivente, mas nunca tem corpo próprio. No entanto, aquando do rapto no Teatro de Moscovo, o Homem Plano tinha sido capturado pelas câmaras dos jornalistas e compreendera que o olhar artificial é mais ininterrupto do que o olhar orgânico, pois a captura da sua imagem prolonga-lhe a presença tridimensional. Ao longo do seu percurso, o Homem Plano conheceu uma evolução, mas não chegou nunca a conquistar a existência, ainda que tenha encontrado forma de ter tempo para existir no espaço, por intermédio das imagens. A sua ficção, as palavras, essas, sim, invadiram o Mundo Espacial – ele não.

Se se interpretar o Homem Plano como texto, ele adquire a sua terceira dimensão quando apreendido pelos outros (leitores, espectadores, telespectadores), sem nunca adquirir corpo próprio. É por isso uma representação de como a obra só existe quando lida. Esta personagem surge assim em espaços de ficção – como as páginas dos livros, quando no mundo bidimensional, e em teatros, quando no mundo tridimensional –, espaços onde é reconhecido, expectável e aceite que ocorram situações que ultrapassam ou transcendem a realidade, de acordo com as leis da ficção.

Como nas histórias que não se quer abandonar, voltemos ao princípio. Apesar de a capa de *Para Cima e Não Para Norte* ser graficamente muito rica em dispositivos visuais – diferentes tipografias, ilustrações e fotografias, muitas das quais aparecerão no miolo, diversas cores –, dispositivos gráficos – como a impressão do verso da capa e da contracapa com uma ilustração a preto de figuras humanas compostas de ilustrações e colagens de elementos – e mesmo dispositivos ou intervenções materiais – tais como os quadrados recortados no papel do plano de impressão de ambas as badanas –, o seu grande interesse está sobretudo em servir de cartão-de-visita para um livro graficamente muito rico, no qual a hibridez entre os elementos tipográficos e gráficos é estabelecida e marcada deste o primeiro momento. Ainda assim, e apesar de tanta variedade, parece ser o elemento paratextual menos interessante do livro, por não constituir um desafio interpretativo ou narratológico tão rico como o são as suas páginas.

Ao intersectar constantemente narratividade e graficalidade de modo auto-referencial, *Para Cima e Não Para Norte* apresenta-se assim como um

exercício sobre a dimensão gráfica da textualidade enquanto constituinte material da ficcionalidade. A realidade ficcional de eventos e personagens (a sua «tridimensionalidade») depende de uma acção cognitiva e da efectiva leitura, que oscila entre plano verbal e plano gráfico. Por outras palavras: a passagem do Mundo Plano ao Mundo Extraplano é também a encenação do próprio contrato de leitura ficcional. Ficcionalizando a graficalidade como conteúdo narrativo, revela também a superfície opaca da linguagem enquanto significante.

1.2.2.

O BANQUETE (2012)

Este é um livro difícil e exigente, pois, como refere o crítico literário José Mário Silva, *O Banquete* é um «romance heterodoxo onde cabe tudo e mais alguma coisa, das histórias fundadoras da civilização ocidental às teorias científicas mais avançadas» (Silva, 2012b: 28) e no qual Patrícia Portela narra «de forma não-linear e transitando gradualmente de um estilo realista para um onirismo caótico» (*idem*: 29), o que faz com que *O Banquete* (2012) constitua um complexo desafio de leitura:

O Banquete é um livro difícil, exigente, por vezes obscuro, alternando entre acumulações de factos concretos – notícias, fórmulas químicas, estruturas moleculares – e elaborados capítulos em verso livre, com referências a mitos bíblicos e à experiência do mundo enquanto matéria comestível. À medida que a narrativa avança, assistimos a um esgarçamento dos vários discursos sobrepostos. Aos poucos, tudo se mistura, tudo se confunde, tudo se transforma, como na célebre frase de Lavoisier escolhida para epígrafe. (*idem*: 29)

A jornalista Raquel Ribeiro assinala igualmente que «a estrutura deste “olní” (objecto-literário-não-identificável) é a de um *puzzle* de histórias e de géneros que se entrecruzam numa reflexão sobre a origem e o sentido da vida» (Ribeiro, 2013: 29). *O Banquete*, de Patrícia Portela, é por isso «estranho e demolidor» (*idem*), mas o seu carácter fragmentário não anula a literariedade e toda essa aparente dispersão permite a manifestação de

um todo que se desenha a partir dessas pequenas singularidades do texto, sejam elas as notícias, uma descoberta científica, um fenómeno meteorológico, uma hesitação humana, um momento de dúvida ou uma «simples» reflexão sobre o conhecimento, o futuro, a memória, a imortalidade. (*idem*)

E Raquel Ribeiro refere ainda, apontando que, «com um imaginário riquíssimo, estranho, e uma reflexão metafísica demolidora», Patrícia Portela «constrói uma espécie de “instalação literária” onírica, um labirinto em que nos

perdemos, como num primeiro Éden, à procura de deus, do pecado original e da divisão embrionária» (*idem*). A jornalista especifica, no entanto, que é ao leitor que cabe juntar esses fragmentos e construir o seu caminho de saída do labirinto que é o romance, pois é ao perceber os avessos, as costuras e as dobras narrativas que se acede, por fim, à(s) história(s). Essa zona indefinida, «de confronto» entre o que o leitor sabe e o que está contado nas páginas de *O Banquete*, exige escolhas, mas assenta também na certeza de que esse «jogo» leitor-texto é também aquilo de que se constituem as melhores narrativas, como este romance do avesso em que é quase possível sentir-se a presença invisível da autora, comandando o olhar do leitor:

A nossa função de leitor-enquanto-humano é saber escolher que divisão (história) seguir, mas sempre com a certeza de que outro caminho se abrirá. [...] O leitor entra numa zona de «confronto» quando Portela desfia o mito ao contrário, isto é: tudo o que parece certo na ordem narrativa do mundo [...] é aqui subvertido, questionado, virado do avesso. [...] É o que nos sugere Portela, que escreve nos interstícios do texto para nós lermos com as costuras todas à mostra [...] é na dobra do texto, agora virado do avesso, no caos de linhas que se cruzam – hiperligações ou conexões neuronais, na era da reprodutibilidade técnica – que o leitor encontra o seu leito de (des)conforto. Não é fácil sentirmo-nos questionados todo o tempo. Mas o desafio está lançado, aprendemos a jogar com *O Banquete*. (*idem*)

Apesar de o carácter fragmentário definir parte do que se passa nas páginas deste livro, há, ainda assim, muito de inexplicável nele, como referiu Carlos Câmara Leme. Complementarmente, assinalou que se está perante um romance auto-reflexivo, contendo mecanismos que geram pensamento sobre a própria narrativa, que não tem de ser sempre clara ou linear:

Sob o signo de uma poesia fragmentária entre o interior e o exterior de cavernas e fenómenos inexplicáveis, ninguém sai ileso do impacto da prosa da romancista. Neste sentido [*O Banquete*] é um romance que se pensa a si próprio. (Leme, 2014: 248)

Carlos Vaz Marques, na sua leitura do romance, aponta «a imaginação inclassificável de Patrícia Portela» como uma pulsão que percorre todos os textos desta autora, e este em especial, pela junção original de elementos que parecem à partida díspares, como notícias científicas, uma figura feminina

que sofre de agorafobia e uma reunião de debate entre (sobretudo) pássaros para discutir o futuro da humanidade:

O que é que poderá juntar numa mesma narrativa notícias científicas absurdas, a história de uma investigadora em Biologia Molecular condenada à reclusão na sua própria casa e uma assembleia de pássaros, abelhas, aranhas e ventos reunida para discutir o desvario humano? A unir tudo isto está a imaginação inclassificável de Patrícia Portela. Inclassificável porque há nos livros que tem escrito, e que tem vindo a publicar, uma originalidade difícil de catalogar. [...] Aquilo a que Patrícia Portela se dedica em *O Banquete* é a um exercício de reflexão ficcional em torno de algumas ideias filosóficas antigas e sempre actuais. (Marques, 2012b)

O actor André e. Teodósio (que já representou em algumas peças-*performances* de Patrícia Portela) foca a sua leitura da obra numa noção de ética, sendo o romance de Patrícia uma tentativa de materialização dessa filosofia moral, a cada página, em cada história diferente e aparentemente irrelacionável que narra:

O Banquete não funciona nem como uma metáfora nem como uma alegoria. A ser uma figura de estilo será uma catacrese: nomear aquilo que não tem nome. Neste caso será nomear o que não quer ser materializado pois correria o risco de se perder, isto é, a ética. (Teodósio, 2012)

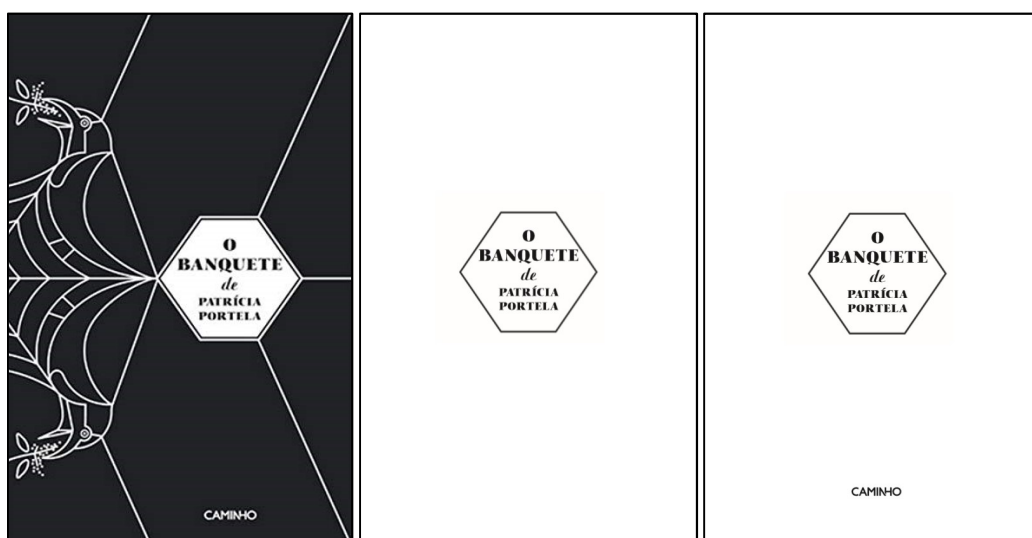
Maria João Guardão não tem dúvidas de que aquilo que Patrícia Portela cria são «textos deslineares» (Guardão, 2013), uma «filosofia *gourmet*» que entretanto decide arrumar em livro, depois de ter sido *performance*:

Talvez a (in)classificação mais próxima do que ela faz seja criadora de mundos paralelos, com tangentes ao real. [...] [*O Banquete*] primeiro foi um repasto de filosofia *gourmet* para o fim dos tempos. *O Banquete* alimentava todos os sentidos do público comensal que, sentado a uma mesa-objeto (que em Lisboa serpenteava numa das majestosas salas do Palácio da Ajuda), ia sendo servido de extraordinárias iguarias e textos da mesma estirpe, por vários performers. [...] Patrícia decidia transformá-la num texto «à séria». (*idem*)

Patrícia Portela parece ter aprendido, num primeiro momento, a narrar fora da página, com *performances*, filmes, ilustrações, outros, porque «[a] sua

ligação à literatura tem muito mais relação com o estatuto da literatura como forma de arte do que propriamente com as especificidades técnicas tradicionais do género, especialmente as narrativas» (Zamith, 2015: 69). *O Banquete* é assim construído como uma série de elementos dispersos, fragmentados e aparentemente desconexos, não sendo isso, no entanto, «um abandono de uma construção literária tradicional», mas um propósito «ignorar da construção literária tradicional em busca de um formato quasi-filosófico, em que as ideias ocupam o lugar central, inclusive o das personagens» (*idem*: 74), e talvez não seja bem ignorar mas deturpar de forma consciente um formato narrativo tradicional, como é o romance – o que já vai sendo tão habitual na autora.

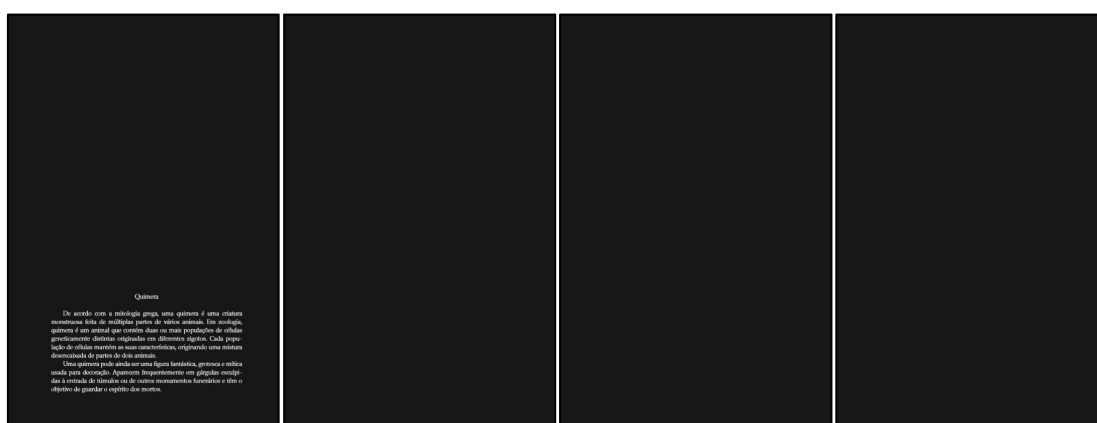
Uma vez mais, olhar para o livro é começar pelo que envolve as páginas, a sua capa. Se se observar a capa completa, em plano, perceber-se-á que a ilustração da frente continua para a lombada, contracapa e badanas, pois as linhas (mais ou menos) geométricas que concretizam o elemento ilustrativo, como sucede na geometria, são contínuos traçados numa superfície entre dois pontos, sem princípio ou fim. Com efeito, a metáfora da geometria está presente não só nessas linhas como na forma hexagonal que delimita o título e o nome da autora, pois a geometria, a par com a arquitectura, são disciplinas essenciais no pensamento de Patrícia Portela, que projecta os seus gestos criativos e, depois, lhes dá forma (que pode ser a de um livro ou outros formatos).



O facto de a capa de *O Banquete* ser impressa a uma só cor – preto sobre cartolina branca – chama imediatamente a atenção: a hierarquia de elementos (título, autora, editora) e a própria ilustração são obtidos nesse contraste entre

limites do espectro cromático, o preto e o branco. A folha de rosto e o frontispício (segundo e terceiro exemplos acima), por sua vez, serão replicações de estruturas visuais e tipográficas da capa nas respectivas páginas, na mesma proporção e arranjo, mas agora centradas na página (como se pode observar acima). O hexágono onde se arrumam o título (em **CAIXAS ALTAS E NEGRITO**, conferindo-lhe o maior destaque entre todos os elementos), a autora (também em CAIXAS ALTAS – ou talvez VERSALETES –, mas com um tamanho de fonte inferior ao do título e sem a intensificação que os traços grossos do negrito permitiriam) e a preposição «de» (em *itálico* e em caixas baixas) a ligar essas duas componentes, estabelecendo uma relação entre elas – esta autora volta assim a inscrever-se no título, como tinha sucedido em *Odília*, este é «**O BANQUETE** *de* PATRÍCIA PORTELA», e não um livro cujo título fosse *O Banquete*, escrito por Patrícia Portela.

A cor preta, que ocupa a maioria da superfície da capa, também permanece no miolo, não só como a cor da tipografia, mas nas duas páginas iniciais e finais chega mesmo a ocupar todo o espaço, com exceção da inscrição textual da primeira página – que se concretiza precisamente com a não impressão de preto nessa zona (1-2, 327-328, páginas reproduzidas abaixo). Esse primeiro texto do romance, que de algum modo confere tom à narrativa, fala da figura mitológica grega da quimera e de várias outras acepções do termo, quase todas relacionadas com a fabulação e a fantasia.



Essa relação com a mitologia clássica grega estava já anunciada no título, pois seria quase impossível não pensar n’*O Banquete* de Platão, um dos mais conhecidos diálogos platônicos, uma série de discursos sobre a natureza e as

qualidades do amor. E, novamente, a autora escreve um livro que dialoga com outro, bastante anterior (como sucedeu com *Para Cima e Não Para Norte*). Se no texto clássico sete oradores discorrem sobre o amor, n’*O Banquete* de Portela são sobretudo as aves que falarão sobre a decisão de destruir ou não os humanos, isto é, sobre os comportamentos do Ser Humano face ao que o rodeia e como devem os animais actuar perante os sucessivos massacres, sobretudo à natureza. O que aproxima os dois banquetes parece ser essa forma de diálogo com várias vozes a intervir e ideias a percorrer páginas, a ocupá-las de diversas formas. Mas mais referências haverá a textos clássicos e fundadores da cultura ocidental neste romance, como o *Génese* bíblico. Talvez por isso a epígrafe seja precisamente a célebre frase de Lavoisier «[n]ada se perde, tudo se transforma» (9), que remete para o ciclo contínuo e sucessivo de tudo quanto existe, mesmo a literatura, encadeada num ciclo de transformação e não de perda ou criação.

O livro está organizado numa macroestrutura que compreende três partes, sendo que cada uma dessas partes contém uma cortina no início e – menos expectável porque incomum – outra a marcar graficamente o fim dessa parte, antes da cortina da parte seguinte. Todas estas cortinas têm o nome da parte e do fim desta, em página ímpar de verso branco, com a tipografia situada a 1/3, regularmente. Abaixo, reproduz-se esta regularidade visual e estrutural:



Por sua vez, cada uma dessas três partes será introduzida por uma espécie de verbete referente a um termo grego e respectiva definição, seguida de uma epígrafe sempre diferente – e ambos em página nova com verso branco, o que lhes confere destaque visual dentro da narrativa devido ao isolamento e relevância em relação aos capítulos que vão integrar as partes. Como se pode observar nas páginas abaixo, há entre estes elementos das várias partes do romance uma proximidade visual muito grande:



Os verbetes que introduzem cada parte e os conjuntos dos vários significados para que remetem estão sempre relacionados com a história da alimentação na Grécia Antiga – de novo, a cultura clássica a organizar as zonas do livro. Tratando este livro de um banquete, na primeira parte decorre o Sítos, não por acaso a «refeição principal num menu da Antiga Grécia» (15), daí ser a primeira a vir para a mesa da literatura; na segunda, o Ópson, «refeição

cozinha acompanhada com pão e temperada com azeite, vinagre, sal ou ervas aromáticas» (65), que pode aliás ser consumida no Sítos, isto é, a concretização de um momento dessa refeição; na terceira parte, é por fim servido ao leitor o Oînos, «vinho bebido após uma refeição clássica grega, puro ou misturado com água» (239). Todos estes verbetes contêm em nota a respectiva referência bibliográfica, sendo sempre definições reescritas após a leitura do mesmo livro sobre banquetes na Grécia clássica.

As epígrafes, como inscrições que por convenção introduzem assuntos, não deixam de ser neste livro problematizadas, uma vez que todos os elementos bibliográficos são pensados e transformados criativamente para auxiliar a narrativa: a da primeira parte, atribuída a um «[a]nónimo contemporâneo de Goethe» (13), refere que o céu parecerá o inferno se faltar ao sujeito a capacidade de o apreciar. Parece deliberadamente dispersa e vaga, mas dialoga com a da terceira parte, precisamente de Goethe, que fala da beleza do momento fugaz e do desejo de que por isso este se demore. Já a da segunda parte, atribuída ao escritor italiano Cesare Pavese, refere a inabitabilidade de um lugar onde já se foi feliz. Estas epígrafes, que parecem generalistas, aliadas aos verbetes, pretendem essencialmente conferir determinada tonalidade ao livro: os lugares, como as refeições (ou mesmo os livros), dependem de muitas circunstâncias para serem apreciados.

No entanto, pouco mais é regular n' *O Banquete*. Não é um livro linear no conteúdo, tornando-se conseqüentemente difícil resumi-lo, mas ainda assim há genericamente cinco eixos narrativos neste romance – esta etiqueta, neste como noutros livros de Patrícia Portela, é problemática porque a questão do género e da categoria literária está mais uma vez presente como problema; ainda que se anuncie e classifique no código de barras como «romance», parece ser novamente «narrativa híbrida» a etiqueta adequada –, e são eles: as Notícias, o Banquete da Segunda Árvore, a Conferência dos Pássaros, a Caverna e a História de Ela (a única organizada em capítulos numerados).

Esses eixos, capítulos ou tipos textuais apresentam conjuntos de traços e características comuns entre si e distintos dos demais: há uma essência partilhada dentro de cada conjunto textual. E, como se verá a seguir, os cinco tipos são bastante diversos uns dos outros, apresentam não só cinco tipologias gráficas diferentes como tratam de assuntos distintos, e estão dispersos pelas

partes de uma forma que poderia ser considerada algo avulsa, como uma consulta do índice (que se reproduz abaixo) sugeriria: a maioria dos capítulos existentes são simplesmente numerados, intercalados regularmente por capítulos de «Notícia(s)» e, mais esporadicamente, por capítulos referentes à «Conferência dos Pássaros» e à «Caverna»; por sua vez, os capítulos do «Banquete da Segunda Árvore» são os mais escassos, no total 8, a contrastar com os 42 capítulos numerados. Não será, pois, de estranhar que se comece precisamente a análise por esses capítulos numerados, correspondentes à narrativa da personagem Ela, bem mais numerosos.

Tábua de Matérias	
<p>Penitencia Paetz</p> <p>Sítio XV</p> <p>Caverna – Antecipara da morte XVII</p> <p>Notícia – Boléim manual XIX</p> <p>1 XXI</p> <p>Conferência dos Pássaros – Discorso de abertura XXV</p> <p>Notícia – A bactéria mais antiga do planeta XXXI</p> <p>2 XXXII</p> <p>Notícia – O primeiro organismo artificial XXXIII</p> <p>3 XXXIV</p> <p>Notícia – Debate ético sobre criação impossibilidade de crescer XXXIX</p> <p>Conferência dos pássaros – O Fardo e as quimeras XL</p> <p>4 XLI</p> <p>Caverna – Sala dos banhos LV</p> <p>Notícia – Casal sul-coreano deixa morrer bebê à fome LVII</p> <p>5 LX</p> <p>Banquete da Segunda Árvore – Um jardim LXI</p> <p>Caverna – Sala de espera LXV</p> <p style="text-align: right;">CCCCXXI</p>	
<p>Suzanna Paetz</p> <p>Notícia – São os genes que escolhem os nossos amigos? LXVII</p> <p>6 LXIX</p> <p>Notícia – Soldados regressam do Iraque LXXIII</p> <p>7 LXXV</p> <p>Notícia – Ratos atacados pela urina dos gatos LXXX</p> <p>Caverna – Quarto escuro LXXXII</p> <p>8 LXXXIII</p> <p>Conferência dos pássaros – A Catarina e o diabo LXXXV</p> <p>Notícia – Homem encontrado morto num canal LXXXIX</p> <p>9 XCJ</p> <p>Caverna – Sala dos banheiros XCV</p> <p>10 XCVII</p> <p>Caverna – Sala dos contágios XCI</p> <p>Conferência dos pássaros – A Coruja CIII</p> <p>11 CVII</p> <p>Notícia – Sapos previnem tremores de terra CXI</p> <p style="text-align: right;">CCCCXXII</p>	
<p>FIN DA PENITENCIA PAETZ</p> <p>Suzanna Paetz</p> <p>Opom CVI</p> <p>Caverna – Sala da teleconferência CXX</p> <p>Notícia – A máquina que imita o Big Bang CXXI</p> <p>12 CXXIII</p> <p>Conferência dos pássaros – O inseto parasita CXXV</p> <p>13 CXXVII</p> <p>Banquete da Segunda Árvore – O abascento CXXX</p> <p>14 CXXXI</p> <p>Caverna – Emerita para a Viagem CXXXIII</p> <p>15 CXXXV</p> <p>Notícia – O stress pode salvar nos CXLI</p> <p>16 CLXIII</p> <p>Notícia – Os molins em Londres CLXV</p> <p>17 CLXVII</p> <p>Banquete da Segunda Árvore – O outro jardim CLJ</p> <p>18 CLVII</p> <p>Notícia – Nova epidemia de E. coli CLXI</p> <p>19 CLXIII</p> <p style="text-align: right;">CCCCXXIII</p>	
<p>FIN DA SUZANNA PAETZ</p> <p>Tereza Paetz</p> <p>Ofício CCXXX</p> <p>Notícia – A pena de morte CCXXXII</p> <p>20 CCXXXIII</p> <p>Banquete da Segunda Árvore – O pão e o pé CCXXXV</p> <p>21 CCXXXVII</p> <p>Notícia – A conversa de café CCXXXIX</p> <p>22 CCXXXI</p> <p>Notícia – Astromanta recebido na Terra com a sua comêda preferida CCXCI</p> <p>23 CCXCIII</p> <p>Banquete da Segunda Árvore – O alfabeto CCXCV</p> <p>Notícia – A fome e a vontade de comer CCXCIX</p> <p>24 CCCL</p> <p>Notícia – Comida radioativa CCCLII</p> <p>25 CCCLIV</p> <p>Assembleia dos pássaros – A memória da Galinha CCCLVI</p> <p>Notícia – O milho, a primeira maranhão? CCCLX</p> <p>26 CCCLXII</p> <p>Caverna – Sala do estômago CCCLXIV</p> <p>27 CCCLXVI</p> <p>28 CCCLXVIII</p> <p style="text-align: right;">CCCCXXIV</p>	
<p>FIN DA TEREZA PAETZ</p> <p>FIN</p> <p>Caverna – Sala dos inícios CCLIV</p> <p>33 CCLVII</p> <p>Caverna – Sembo autôflago CCLIX</p> <p>Assembleia dos pássaros – As galinhas têm cérebro? CCLXIII</p> <p>Notícia – Frito in fimo operado em Chictaro, no Peru CCLXV</p> <p>34 CCLXVIII</p> <p>Caverna – As fórmulas CCLXX</p> <p>35 CCLXXI</p> <p>Caverna – Conoma humano CCLXXIII</p> <p>Banquete da Segunda Árvore – A terceira memória CCLXXV</p> <p>36 CCLXXVII</p> <p>Notícia – Tudo pode ser invadido CCLXXX</p> <p>37 CCLXXXI</p> <p>Notícia – Vida em Marte CCLXXXIII</p> <p>Assembleia dos pássaros – O único discurso das Aranhas CCLXXXV</p> <p>Notícia – Amorela e suicídio CCLXXXIX</p> <p>38 CCCL</p> <p>Banquete da Segunda Árvore – O novo sermão CCCLIII</p> <p>39 CCCLV</p> <p>Assembleia dos pássaros – O menu das Abelhas CCCLVII</p> <p>40 CCCLIX</p> <p>Caverna – A cerimônia CCCLXI</p> <p>41 CCCLXIII</p> <p>42 CCCLXV</p> <p>Caverna – O brende CCCLXVII</p> <p style="text-align: right;">CCCCXXV</p>	

A NARRATIVA DE ELA (CAPÍTULOS NUMERADOS)

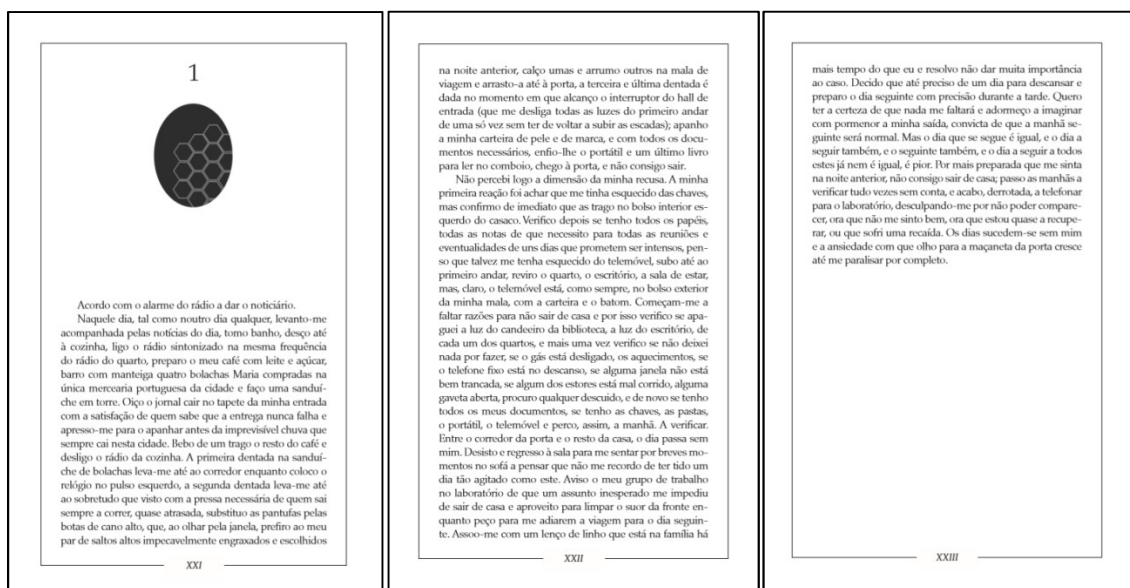
Ela – grafado em maiúscula como nome próprio e não pronome pessoal feminino⁴ – é uma investigadora conceituada em Biologia Molecular, uma «popstar da ciência» (37) que dá a cara pelo desenvolvimento do primeiro cromossoma artificial, o cromossoma 47, uma «espécie de vacina contra as más memórias» (59), uma «cápsula temporal» (99), uma «arca de Noé química» (217), «cofre biológico» (99) que preserva uma parte do que somos para a

⁴ Haverá, nesta tese, referência a outra situação muito similar, em que Ella, personagem principal de *O Lago Averso*, da autoria de Joana Bértholo, tem um nome homófono ao da Ela de *O Banquete*, de Patrícia Portela – será coincidência ou não? Em duas autoras com tantos pontos comunicantes será difícil precisar, mas em ambas o nome da personagem é resultado dessa consciência da ficcionalidade como uma referência não específica obtida através de nomes próprios individualizáveis. A ambiguidade «Ela/Ella» (nome próprio) e «ela» (pronome genérico) captura esse princípio do uso ficcional da linguagem.

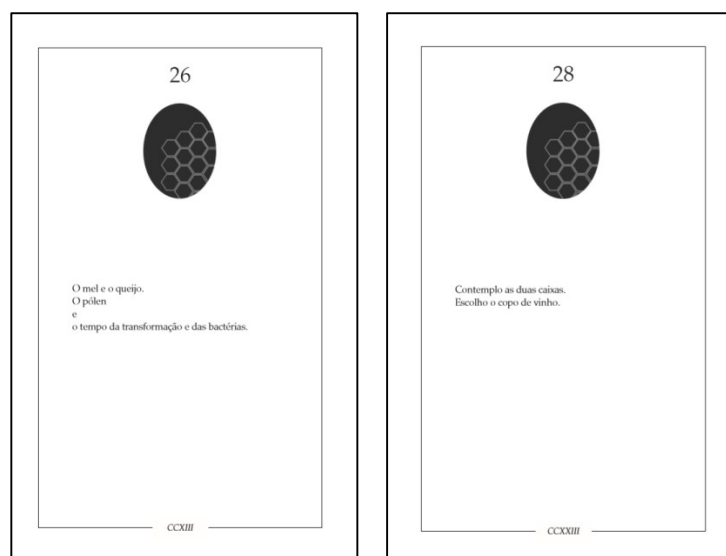
eternidade, pelo que ingerir esse cromossoma equivaleria a espalhar a «doença da imortalidade» (101).

A protagonista de *O Banquete*, a faustiana Ela, traz precisamente da personagem de Goethe a avidez e uma excessiva paixão pelo saber, embora no caso da figura criada por Patrícia Portela esta se boicote a si própria devido ao pânico que começa a sentir por sair de casa – pulsão que a narrativa resolve no domínio do onírico, permitindo a Ela sair, por fim, pela porta da rua por meio de um sonho, vestida de roupão japonês e ténis brancos, metendo-se nessa figura andrajosa num comboio internacional que a traz de volta a Lisboa (como o Homem Plano de *Para Cima e Não Para Norte*, outra personagem desta autora que se resolve ficcionalmente numa dimensão onírica). À sua espera, uma «descoberta intrigante» (83) a aguardar decifração: nos subterrâneos da cidade foi encontrada uma vítima do grande terramoto de 1755, em perfeito estado de conservação, muito semelhante a uma rapariga romana descoberta em 1485 na Via Appia. Esta faustiana Ela não vende a alma ao diabo em troca de poder e privilégios, mas de algum modo faz um acordo com *ele* – uma figura masculina não caracterizada, grafada em itálico e em minúscula, como um deus ou um demónio genérico difícil de precisar, mas com certo destaque tipográfico – para ter acesso ao cadáver descoberto e poder analisá-lo sozinha e sem interferências, tal é a sua sede de conhecimento.

A personagem que narra estes capítulos, Ela, admite muitas vezes a sua ausência da história, ou o descontrolo face ao que lhe acontece: «percebo que o meu discurso se desenrola sem mim e sem que eu o oiça» (18), ou «[o]s dias sucedem-se sem mim e a ansiedade com que olho para a maçaneta da porta cresce até me paralisar por completo» (23), ou ainda «[u]ma ligeira corrente de dar vinda da única porta mal calafetada do terraço confirma-me que o tempo e o mundo continuam. Só eu parei» (32), ou «[e]ncontro-me a jejuar do mundo. Janto todos os dias de olhos fechados» (54). Apesar disso, «[u]ma insaciável curiosidade é a única vontade que ainda desafia a minha paralisia quase total» (60), curiosidade essa que levará Ela a agir, ainda que por intermédio de um sonho. É então que Ela começa a participar activamente em tudo o que a caracteriza e até na forma de se caracterizar por meio da narrativa (ainda que num plano não real, como a literatura): «[a]h, esqueci-me de dizer que coxeio» (92), ou «[p]articipo ativamente no desenrolar dos acontecimentos» (148).



Estes capítulos são os mais graficamente demarcados do volume pela cercadura que envolve a página (como se pode observar acima), uma singela linha que contorna a mancha textual e dentro da qual se arrumam todos os elementos: ao cimo da página que dá início ao capítulo há sempre um numeral latino, que varia crescentemente de 1 a 42; depois, uma vinheta oval de fundo preto dentro da qual se arrumam hexágonos que fazem lembrar uma colmeia – figuração essa que se obtém precisamente pela ausência de tinta nos traços que correspondem aos alvéolos da cavidade em que as abelhas produzem mel. A arrumação do texto não apresenta grandes variações em relação às convenções genéricas da paginação, uma vez que a mancha textual surge a 1/3 na página de abertura, é sempre justificada, numa fonte serifada de tamanho e entrelinha regulares.



Contudo, é precisamente o mel – descoberto por Ela nesse cadáver em Lisboa e convertido em símbolo gráfico na vinheta –, um dos elementos quase primordiais e de conservação, que quebra de algum modo a regularidade gráfica e permite, a dado momento, que os capítulos apresentem só duas ou três linhas de texto, sendo essas frases breves directamente relacionáveis com o capítulo numerado anterior, como resumos ou sínteses desses (como observável nas páginas replicadas antes do início deste parágrafo).

Patrícia Portela constrói, nos capítulos iniciais de *O Banquete*, o simulacro de uma narrativa. No entanto, e com o progredir das páginas, essa hipótese fragmenta-se e desconstrói-se, tornando-se qualquer tentativa de estrutura absolutamente impossível. A estrutura narrativa não é, assim, mais do que um engodo, para atrair o leitor para uma teia complexa nunca estável. E a personagem Ela, antes de se desfazer e se tornar apenas uma colecção de ideias dispersas na página, tem de facto alguma progressão narrativa, que se vai dissipando. A destruição desta estrutura não é acidental ou fruto de acaso, é um processo planeado e executado ao longo dos capítulos, constituindo a natureza essencial deste livro que ambiciona ser desafio e degustação literária.

NOTÍCIA(S)

Esteticamente, podem ser consideradas pastiches noticiosos, imitações de estilos e de maneiras de comunicar através do discurso noticioso, simulando transmissões televisivas, de rádio ou artigos de jornal. Seguindo mais uma vez a tipologia de análise dos dispositivos gráficos desenvolvida por Zoë Sadokierski, estas notícias podem ser consideradas material documental passageiro do quotidiano: embora tenham sido escritas (e não transcritas) para este livro, procuram imitar constitutivamente notícias. Quando mantidas além do uso pretendido (uma vez que estamos perante um romance e não um jornal, um telejornal ou um noticiário de rádio), esses objectos textuais efémeros ganham uma segunda vida, como artefactos que documentam pontos no tempo. São elementos aparentemente avulsos que intercalam com os fios narrativos (a vida de Ela, sobretudo, mas também a conferência dos pássaros), cumprindo o propósito de compor o universo em que Ela se movimenta e expor outras

dimensões dos desenvolvimentos da ciência que a rodeiam – informações essas a que o leitor só tem acesso nestes pequenos textos noticiosos e nunca noutra momento narrativo ou contadas de outra forma, o que lhes confere um carácter necessário e não acessório em relação à narrativa.

<p style="text-align: center;">Notícia Boletim matinal</p> <p>Bom dia, são 7 horas da manhã. O trânsito continua lento nas principais artérias do país: E19 e E40 estão congestionadas na direção norte-sul, E40 na direção oeste-este e E13 na direção nordeste-noroeste. A12 com trânsito interrompido devido a um despiste de um camião de transporte de produtos agrícolas ao km33 provocado pelas fortes rajadas de vento que se fizeram sentir durante as últimas horas. Entrada dificultada na segunda circular devido a duas árvores que tombaram na via da direita na direção norte-sul atingindo um posto de emergência e dois postes de eletricidade. Acesso interditado no Km 13 da A2, devido a obras entre as 10h e as 15 horas.</p> <p>O dia apresenta-se nublado com possibilidade de ventos fortes de nordeste. Chuva torrencial prevista para o final da tarde. As temperaturas máximas devem manter-se elevadas, entre os 20 e os 26 graus. A densidade das partículas de poluição na atmosfera é alta. Seguímos com a notícia de um...</p> <p style="text-align: center;">XIX</p>	<p style="text-align: center;">Notícia A bactéria mais antiga do planeta</p> <p>Após prolongadas escavações no nordeste do Canadá, nordeste da Sibéria e na Antártida, uma equipa de investigadores dirigida pelo Professor Eske Willerslev da Universidade de Copenhaga conseguiu isolar o ADN de uma bactéria congelada há mais de meio milhão de anos, resistente a todas as intempéries, alterações do clima ou erosão. Esta bactéria, que continha ADN ainda ativo, mantinha as suas funções metabólicas básicas.</p> <p>Nunca antes se tinham encontrado vestígios de organismos com esta idade, sendo esta bactéria o mais velho exemplar de vida na Terra.</p> <p>"Todas as células têm a capacidade de se regenerar", afirmou o Professor Eske Willerslev em entrevista ao noticiário da manhã. "Mas o que é natural em qualquer organismo vivo é o facto de a sua capacidade de regeneração implicar uma divisão das células, obrigando as mesmas a perder as suas qualidades até, eventualmente, morrerem. A descoberta de uma bactéria com meio milhão de anos</p> <p style="text-align: center;">XXIX</p>	<p style="text-align: center;">Notícia O primeiro organismo artificial</p> <p>De acordo com Craig Venter são precisos apenas 381 genes para manter um organismo vivo. O objetivo deste investigador é colocar estes 381 genes dentro de uma célula fantasma, adicionando-lhe um mecanismo semelhante ao utilizado atualmente para ler jogs, de forma a traduzir estes genes em proteínas e assim construir o primeiro organismo totalmente artificial. A concretizar-se, esta "é uma vitória da ciência", conclui Craig Venter e pode confirmar a previsão de vários estudos realizados na Universidade do Texas, que afirmam que dentro de 50 anos poderemos desenvolver com relativa facilidade vários órgãos artificiais como braços, olhos, rins ou mesmo cérebros.</p> <p style="text-align: center;">XXXIII</p>
---	--	---

Como é observável acima e abaixo deste parágrafo, do ponto de vista gráfico, surgem sempre em páginas novas e ímpares, com uma mancha de texto mais reduzida do que a do resto do livro (margens maiores à esquerda e à direita) e de corpo de letra ligeiramente diferente (embora também serifado) e mais pequeno, apesar de também começarem a 1/3 da página como todos os outros capítulos deste livro. São o único tipo textual que não é introduzido por uma vinheta gráfica, apenas pela indicação «Notícia» em topo de página, seguida do título da mesma na linha de baixo, a **negrito** e com um corpo de letra ligeiramente mais pequeno.

<p style="text-align: center;">Notícia Debate ético sobre criança impossibilitada de crescer</p> <p>Uma menina de nove anos, com grandes incapacidades motoras, está agora impossibilitada de crescer de forma a facilitar a vida aos pais que cuidam dela diariamente.</p> <p>A menina vive em Washington, nos Estados Unidos da América, e foi alvo de várias intervenções cirúrgicas, incluindo uma histerectomia e um tratamento químico com o objetivo de a manter, para sempre, pequena. Apesar de ter uma esperança média de vida normal, esta menina, de seu nome Ashley, não se pode sentar sem ajuda, não pode andar nem falar e é alimentada por um tubo. Os pais pensam melhorar a sua qualidade de vida limitando o seu crescimento. O seu nome é já sinónimo do mais vivo debate nos Estados Unidos sobre os limites aceitáveis da intervenção médica no tratamento de pacientes.</p> <p style="text-align: center;">XXXIX</p>	<p style="text-align: center;">Notícia Casal sul-coreano deixa morrer bebé à fome</p> <p>Um casal sul-coreano de um dos mais populosos subúrbios de Seul foi ontem detido depois de ter sido alvo de denúncia por parte de uma vizinha. Alegadamente, estes pais terão deixado o seu bebé, de três meses, morrer à fome enquanto cuidavam de um bebé virtual no muito popular jogo "Fris Online" na internet.</p> <p>Este casal desloca-se regularmente até ao café mais próximo com rede wireless para passar longos períodos na net com a sua bebé virtual, ignorando totalmente o seu bebé de carne e osso.</p> <p>Segundo o relatório da polícia, o casal vivia obcecado com a criança virtual, "Anima", desistindo da sua criação prematura, dos seus empregos, e de qualquer contacto com a vida real. A alienação de ambos levou à morte a sua filha biológica na passada segunda-feira.</p> <p>"O vício dos jogos online pode eliminar a fronteira entre realidade e ficção", afirma o Professor Kwak Daek-Kyung da Universidade Dongguk de Seul à agência</p> <p style="text-align: center;">LIIII</p>	<p style="text-align: center;">Notícia Ratos atraídos pela urina dos gatos</p> <p>Um estudo recente veio revelar que ratos infestados com o parasita <i>Toxoplasma gondii</i> se sentem atraídos pelo cheiro da urina de gato, ao contrário do que seria normal. Este parasita provoca quistos no cérebro dos seus anfitriões e tende a concentrar-se na amígdala, uma zona habitualmente associada à fobia e à ansiedade. O estudo sobre o funcionamento deste parasita vem provar que o <i>Toxoplasma gondii</i> atua com uma precisão quase cirúrgica em relação ao medo: os ratos têm de felinos, deixando todas as outras fobias intactas. Este parasita só se consegue reproduzir socialmente quando habita as vísceras de um gato, razão que talvez explique por que se torna para ele vantajoso encontrar uma forma de passar de um rato para um gato, mesmo que para isso seja necessário induzir um a decair-se ser comido pelo outro.</p> <p>"Existem muitos exemplos de parasitas manipuladores do comportamento dos seus anfitriões", explica Robert Sapolsky, neurocientista na Universidade de Stanford</p> <p style="text-align: center;">LXXX</p>
--	---	--

Ocupam no máximo duas páginas (frente e verso), sendo sempre histórias relativamente breves sobre desenvolvimentos da ciência e suas implicações (sociais, morais, etc.) e, uma vez que Ela trabalha na área científica, estas notícias constroem esse ambiente de descoberta constante, de desajuste em relação às formas como a sociedade reage ao novo e ao desconhecido. No entanto, não há quase nunca uma relação directa entre as notícias e a história de Ela, é o leitor quem tem de unir os pontos avulsos deste universo. Da mesma forma, quando antecedem ou precedem momentos da conferência dos pássaros, estas notícias revelam dados preocupantes sobre o desenvolvimento humano – assunto debatido pelas aves nesse encontro.

A chave de leitura destas notícias, que tratam de assuntos tão díspares, pode estar no próprio texto. A diversidade de temas vai desde referências científicas como a «A bactéria mais antiga do planeta» (29), «O primeiro organismo artificial» (33), «Debate ético sobre criança impossibilitada de crescer» (39), «Casal sul-coreano deixa morrer bebé à fome» (57), «São os genes que escolhem os nossos amigos?» (67); a assuntos mais quotidianos ou da sociedade, mas sempre interligados com a ciência, como «Soldados regressam do Iraque» (73), «Ratos atraídos pela urina dos gatos» (79), «Homem encontrado morto num canal» (89), «Sapos preveem tremores de terra» (109), «A máquina que imita o Big Bang» (121), «O stress pode salvar-nos» (141), «Os motins em Londres» (145), «Nova epidemia de *E. coli*» (161), «Abelhas em vias de extinção» (171); passando invariavelmente pelo assunto da alimentação, sempre em correlação com a ciência, como em: «Astronauta recebido na Terra com a sua comida preferida» (191), «A fome e a vontade de comer» (199), «Comida radioativa» (203), «O milho, a primeira maravilha?» (211); e, na Terceira Parte, o fim: «A pena de morte» (233), «A eutanásia» (237) e a possibilidade de regeneração, pois nada se perde: «A estatística da infertilidade e a nova família europeia» (247), «*Fetus in fetu* operado em Chiclayo, no Peru» (265), «Tudo pode ser invisível» (279), «Vida em Marte» (283).

Apesar da vastidão de temas tratados nestas notícias, há uma passagem do romance que as tenta desvendar (ou, pelo menos, à sua função na história). Ela está no laboratório e são os jornais que encontra que fazem a ligação (ténue, mas evidente) entre esse presente onírico e o outro, real, em que não conseguia

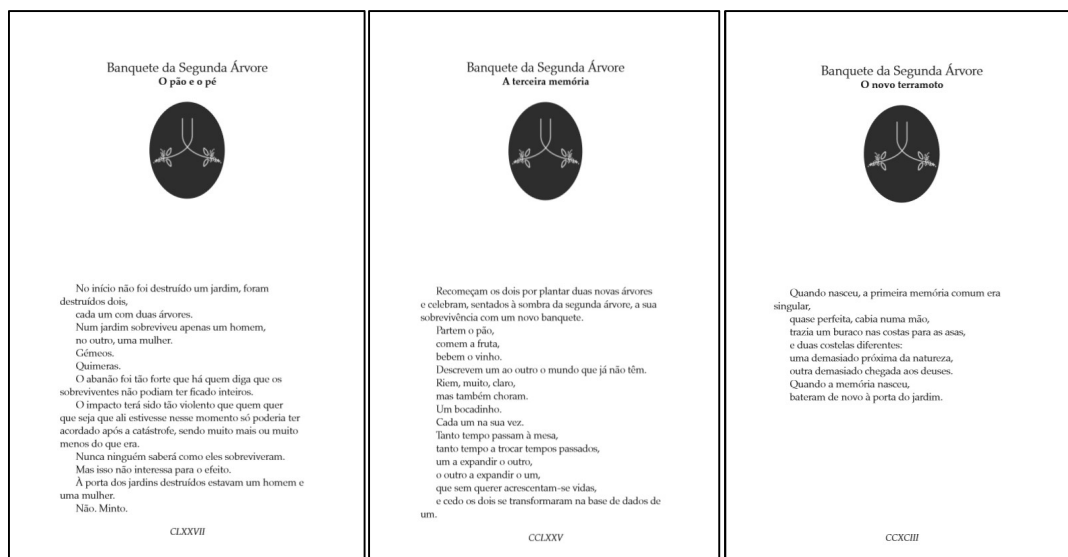
sair de casa nem para apanhar o jornal à porta. A vida de Ela é como essa caixa de jornais por onde (ou para onde) a sua vida passou:

Reparo em várias caixas por baixo da bancada. Abro uma ao acaso, está cheia de jornais primorosamente dobrados, retiro um, leio uma notícia e reconheço-a. Abro outro jornal, outra notícia que reconheço. Um arquivo de catástrofes conhecidas. Calculo o tempo entre estas duas notícias e verifico, surpresa, que 24 anos se passaram entre a primeira e a segunda. Abro outra caixa, mais notícias, outra caixa, mais notícias, todas conhecidas. Abro todas as caixas da sala. Na última caixa todos os jornais estão dobrados ao meio, e todos têm um lado debotado pelo sol. Relembro os jornais que deixei amontoados à minha porta. Estão ali todas as minhas assinaturas, as anuais, as bianuais, os meus diários, os semanários, as revistas de especialidade. A minha vida está ali, passou por ali. Passou para ali. Acabou?

Não há saída? Era só isto? (*idem*: 249-250)

BANQUETE DA SEGUNDA ÁRVORE

Os capítulos referentes ao «Banquete da Segunda Árvore» assentam, como muitos elementos neste livro, na deturpação de uma história da cultura ocidental, neste caso a narrativa bíblica de Adão e Eva e a sua expulsão do paraíso como castigo divino. A variação introduzida por Patrícia Portela estabelece que nesse lugar primordial encantado havia, não um, mas dois jardins, e não uma, mas duas árvores as quais os primeiros humanos não deveriam comer os frutos, apesar de se reunirem com frequência à sua sombra e, juntamente com as outras criaturas do paraíso – os pássaros, as aranhas, as abelhas e os ventos, que se irão reunir noutra zona do livro em conferência –, celebrarem ali banquetes faustosos. Até que, no jardim da segunda árvore, «alguém sugeriu experimentar, pela primeira vez, o fruto da árvore que os abrigava» (63). Isso provocou a dissipação da cegueira (os seres que experimentaram os frutos perceberam que eram todos mulheres, mas diferentes) e a destruição do lugar que conheciam, inclusive da segunda árvore, da qual se espalharam partículas por todo o lado. A esse terramoto só sobreviveu uma mulher, mas a destruição afectou também o primeiro jardim, do qual só sobreviveu um homem. E assim se recomeçou a criação, ao jeito de Patrícia Portela e em diálogo com o *Génesis* bíblico.



Como se pode ver pelos exemplos apresentados acima, do ponto de vista gráfico, estes capítulos têm sempre a indicação «Banquete da Segunda Árvore» no topo da página, seguida do título respectivo (que varia ao mudar de capítulo) a **negrito** na linha de baixo. E, no espaço entre essa informação e o corpo do texto (que começa invariavelmente a 1/3 da página), uma vinheta personalizada e distinta das outras do livro. Não sendo caso único, estes capítulos são os que têm mais frases/linhas interrompidas na mancha textual, embora não sejam interrupções realizadas de modo avulso, são antes quebras como as dos versos de um poema em que nas linhas se separam ideias – apesar de não se recorrer a maiúscula inicial ao se interromper para nova linha, mesmo havendo abertura de parágrafo, há uma versificação gráfica da prosa.

A indicação «Banquete da Segunda Árvore» na marcação destas zonas textuais serve precisamente para sublinhar que a ousadia da mudança decorreu à sombra dessa segunda árvore e que foi a partir daí que a humanidade se desenvolveu – no livro, em saltos consideráveis entre o homem e a mulher sobreviventes, uma dentada no pé e depois a exploração do mundo e descobrimento de todas as outras criaturas que passaram a nele habitar e a deixar pegadas. Não parece, no entanto, haver uma estrutura nestas partes textuais do «Banquete da Segunda Árvore», as narrativas não aparentam ser continuidades umas das outras, mas antes vislumbres, *flashes* de acontecimentos. E os capítulos correspondentes a este tipo textual também são em muito menor número do que todos os dos outros tipos (como as notícias ou os

capítulos de Ela) – escassez essa que quase impossibilita ao leitor seguir um fio narrativo, uma vez que os intervalos de páginas entre os vários textos deste banquete arbóreo são extensos.

A clara referência ao *Gênesis* bíblico, texto fundador da cultura ocidental, ou a uma história depois da de Adão e Eva, ou ao lado dessa, que assenta agora na ideia de «banquete» – que, aliás, dá título ao livro –, essa ideia de que a humanidade está a tratar o mundo como cardápio e despensa estão presentes um pouco por toda a obra. No entanto, apesar de serem em menor número, tudo gira à volta destes capítulos que mostram de onde vem a humanidade, os seus instintos, e como se geram e disseminam, aproveitando a metáfora da árvore. Os restantes capítulos/tipos textuais de *O Banquete* estão sempre perpassados por estas imagens, algo surrealistas, algo alegóricas, que vão ilustrando e construindo o lugar ficcional da narrativa.

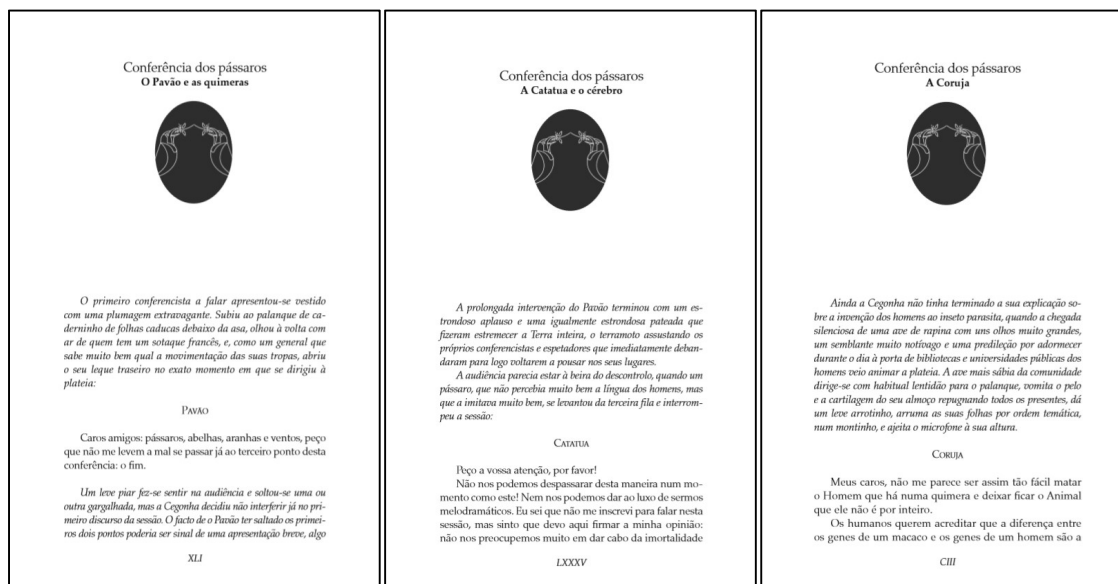
CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS

Reunidos em conferência nas páginas deste livro, os pássaros vão falando à vez – fala a cegonha mais velha do planeta, depois um pavão, uma coruja, uma pomba branca, uma galinha, ... – e multiplicando as perspectivas, os queixumes e os desejos de vingança sobre a raça humana e a sua natureza destruidora. A lucidez discursiva acaba por vir das aranhas e das abelhas, espécies conscientes de que tentar mudar o ser humano é um esforço inglório, porque ele não muda. Mais vale ajudá-lo a «reencontrar a sua memória original» (288), e fazê-lo precisamente através da escrita:

Se os humanos são tão agarrados a histórias, se vivem de acordo com as histórias que escrevem, não precisamos de os mudar, precisamos apenas de os convencer a escrever uma nova história! Uma história que os faça acreditar que podem começar de novo! Que estão a começar de novo! Tal e qual como são, mas como se já não fossem duas metades, mas um só! (*idem*).

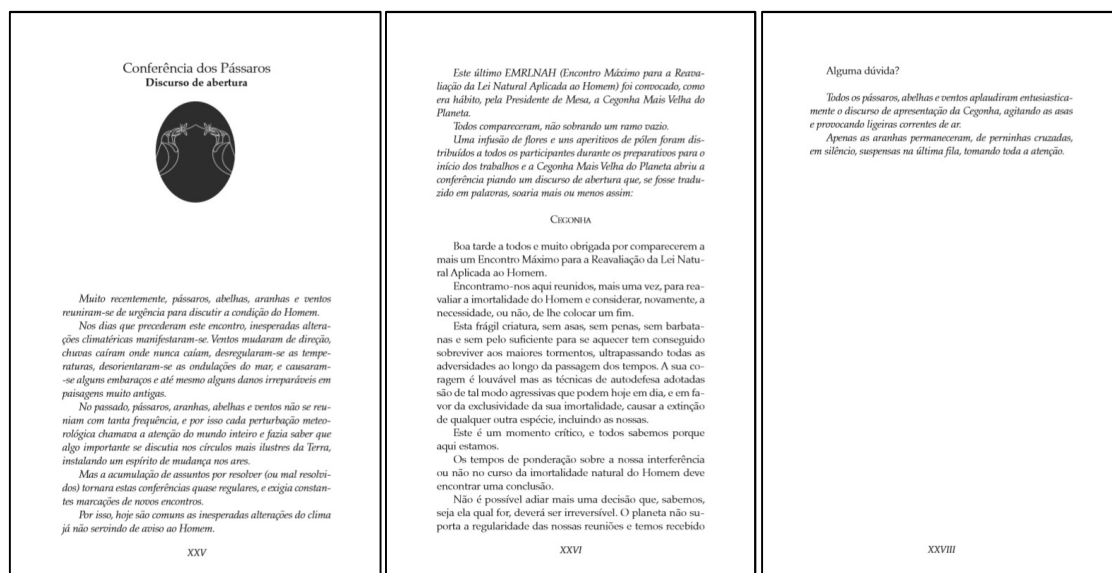
Tal como na obra original de Platão, são vozes reunidas para debater e encontrar um consenso acerca de um tema, neste caso: a sobrevivência dos pássaros num mundo em que o ser humano está a destruir os recursos. E, como

na obra clássica, tudo resulta em narrativa, histórias que serão passadas às gerações seguintes. Esta «Conferência dos Pássaros» nunca é integrada nem na narrativa geral de Ela nem em nenhuma das outras narrativas paralelas (o banquete da segunda árvore e as notícias), apenas pelo grafismo da vinheta inicial se aproxima das restantes narrativas do livro.



A função da conferência é a mesma da de Platão com o seu *Banquete*: a divulgação de ideias, a transmissão de um ponto de vista estranho e exterior à humanidade sobre o processo de autodestruição e consumo que a voz autoral lhe diagnostica. Estes são muitas vezes capítulos longos, ocupando três, quatro ou mais páginas (o que é relativamente invulgar neste livro, em que a maioria dos capítulos tem uma dimensão curta); essa sua extensão, no entanto, não é suficiente para lhes conferir destaque narrativo. Parecem capítulos posicionais não estruturantes, embora tratem de preocupações com a natureza e tenham como tema maior a ecologia – talvez por isso sejam metáfora dos comportamentos humanos do presente e de uma aparente desimportância ecológica no discurso político vigente à data da publicação que este livro procura contrariar, sendo uma vez mais a literatura espelho das pulsões sociais que a rodeiam. O funcionamento da instância narrativa nesta parte da obra resume-se a colocar no discurso das personagens (aves, sobretudo, mas também outros animais) ideias generalistas (porque são mais discursos do que diálogos) a propósito da acção humana sobre a natureza que tudo e todos rodeia,

sem relação evidente com as demais partes do livro. Essa reflexão sobre as implicações ecológicas do comportamento humano pode, de algum modo, espelhar uma interferência opinativa autoral – difícil de precisar, mas bastante plausível.



A primeira indicação importante acerca do que se vai encontrar nos capítulos referentes à «Conferência dos Pássaros» está no grafismo da vinheta: os pássaros estão a comer dos ramos da árvore cujo grafismo foi apresentado anteriormente (no Banquete da Segunda Árvore). Ainda do ponto de vista gráfico, há que destacar nestes capítulos os parágrafos *em itálico* correspondentes ao narrador, que se intercalam com parágrafos em redondo introduzidos pelo nome da ave que vai falar, em VERSALETES e centrado na página.

É nas páginas correspondentes à «Conferência dos Pássaros» que os tons narrativos mais oscilam, consoante o pássaro que está a discursar para os da sua espécie (e para as aranhas e os ventos) em cada momento. Se o discurso de abertura da Cegonha Mais Velha do Planeta é formal na linguagem utilizada e, «se fosse traduzido em palavras, soaria mais ou menos assim:»

Encontramo-nos aqui reunidos, mais uma vez, para reavaliar a imortalidade do Homem e considerar, novamente, a necessidade, ou não, de lhe colocar um fim.

[...] A sua coragem é louvável mas as técnicas de autodefesa adotadas são de tal modo agressivas que podem hoje em dia, e em favor da exclusividade da sua imortalidade, causar a extinção de qualquer outra espécie, incluindo as nossas.

[...] Os tempos de ponderação sobre a nossa interferência ou não no curso da imortalidade natural do Homem deve encontrar uma conclusão. (26)

Por sua vez, o discurso da Pomba Branca, que se prolonga por várias páginas, vai ser precisamente o oposto deste formalismo na sua linguagem discursiva. Recorrerá muito a expressões da gíria, como: «pá», «pessoal», «bué», «malta», «má onda», «vibes», «boa onda», «né» (168-169), «epá», «meu», «ca ganda», «gajos» (208), «muito bué», «‘tás a ver» (239-240).

Já o Pássaro Anónimo, na sua intervenção, vai pautar todo o discurso por pequenas pausas entre as sílabas das palavras, para dar mais ênfase às suas ideias. A expressão gráfica dessa vocalização não é mais do que uma hifenização artificial daquilo que esta ave pretende sublinhar (ela sublinha no discurso oral, a autora graficamente na página), quando sobe o tom, também as letras passam a caixas altas; e quando não há hifenização, há repetição de letras qual grito gráfico:

É preciso não esquecer que estes seres, únicos no género, conseguiram sobreviver na Terra graças ao nosso **es-tú-pi-do** e **in-con-di-ci-o-nal** apoio ao seu estilo de vida **des-mi-o-la-do** e **de-sa-fi-na-do**! [...]

Ora, uma quimera é metade natureza, metade humana. Metade animal, metade deus. Metade tudo, metade **NA-DA**! Uma insustentável condição (que ainda por cima lhes confere superpoderes) que tem causado as mudanças mais inconcebíveis e inesperadas no planeta. [...] **UMA METADE** está **cla-ra-men-te** a bloquear a outra!

É **IM-POS-SÍ-VEL** resolver esta situação! [...]

É o caos! O **caaaaooos**! Não tardará a chegar o momento em que já não saberemos Quem é Quem, o Que é o Quê, o Quando é de Quando, o Que é o Quem e Quem é o Quê e o Quando é de Quem nem o Quem é de Quando! (42-43, 45, 49, **sublinhados** nossos)

Uma vez que se trata da transcrição ou replicação gráfica de um som, não deixam de ser curiosas marcas de oralidade como: «São mais cás mães» (44), ou o tradicional «Shhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh!» (87) para mandar calar a plateia, ou mesmo o reaproveitamento de expressões idiomáticas que ganham outra expressividade tratando-se de uma conferência de pássaros, como «perderam todos o pio» (87), ou «eu vi, com os meus próprios olhos que a terra, ou um felino, há de comer» (48), ou «a Galinha entra, apardalada» (285).

No entanto, apesar de tanta exaltação e imprecações, de tantas vozes de aves a favor ou contra os humanos, da tentativa de os convencer a mudarem a dieta e passarem a alimentar-se de histórias e de escrita, o seu propósito é outro, as histórias:

A nossa aposta reside na nossa vontade de mudar a dieta dos homens, quem sabe desocupar algum do espaço que está ocupado a pensar em comer e ocupá-lo com novos sabores, com novas experiências, com novas associações e assim sendo, incentivamo-los a continuar a escrever, a escrever, sempre a escrever primeiro receitas, e, até, quem sabe, escreverem uma nova História. [...]

GALINHA

Comida? Histórias? O que é que a comida tem a ver com histórias? (299)

E apesar de tantas páginas, «[d]esconhece-se como terminou este último Encontro Máximo para a Reavaliação da Lei Natural Aplicada ao Homem» (299), porque às vezes as narrativas não são lugares de chegada por meio de páginas, mas a própria viagem experimental ou performativa pelo papel, enfim, as histórias.

CAVERNA

A caverna, quarto tipo textual deste livro, é um espaço de análise interior da personagem principal, não sendo difícil deduzir qual o seu simbolismo. Com o mesmo tipo de prosa, mas feita de frases incompletas, indentações invulgares e manipulações da mancha gráfica (como sucedia nos capítulos do «Banquete da Segunda Árvore»), Patrícia Portela vai-nos ilustrando como a vida interior da sua personagem, Ela, se desenvolve, à semelhança da alegoria da caverna de Platão – nova intertextualidade com a obra clássica.

No texto de Platão fala-se de homens que, desde o nascimento, estão acorrentados ao fundo de uma caverna onde vivem e de onde podem apenas ver uma parede, homens esses que nunca foram capazes de sair da caverna. No entanto, nesse mito há uma fogueira a arder perto e, entre essa parede que conseguem ver e o fogo estão outros homens a transportar objectos. É então


graças ao fogo (que as sombras dos objectos projectam na parede) que os homens acorrentados podem vislumbrá-los, acreditando que aquelas sombras são a realidade. Mas, se um prisioneiro for libertado das correntes e obrigado a olhar para o fogo e para os objectos de que via as sombras, a luz irá ferir-lhe os olhos e não conseguirá acreditar que aquele novo estado de coisas é a realidade, em oposição às sombras que sempre conheceu e estava acostumado a ver, pelo que o seu desejo será voltar à caverna. No entanto, ao regressar, não só os companheiros de cárcere não acreditarão nele porque não conhecem outra realidade, como aquele que regressar irá cegar perante a escuridão por se ter entretanto acostumado à luz. E, ao verem o sofrimento daquele que saiu, os companheiros decidirão nunca dali sair para não virem a padecer do mesmo. A caverna é então uma impossibilidade em si mesma, um estado em que se está condenado a ver o mundo pelas suas sombras na parede, porque é impossível não só acreditar-se num estado de coisas diferente, num primeiro momento, como regressar àquilo que se conhecia anteriormente.

Esta alegoria do Livro VII da *República* relaciona-se com *O Banquete* porque a «Caverna» de Patrícia Portela é, da mesma forma, constituída de sombras e reflexos da vida de Ela, aquilo que ela pensa e sente. Não são textos directos, cheios de factos concretos, mas antes ideias distribuídas por frases como se fossem versos. Ela acabará por sair de casa, mas num plano onírico e não físico, divagando pelo mundo em busca de conhecimento, mas a sua caverna, o seu mundo das ideias, continuará a projectar somente sombras do que há lá fora, para além da porta da rua que não mais transpõe. É como uma inversão da alegoria platónica: Ela sai da caverna no sonho, num universo ficcional em que pululam ilusões, mas na realidade permanece nesse lugar obscuro e fragmentário de que os textos deste capítulo são metonímia.

Do ponto de vista gráfico, os capítulos da «Caverna» são maioritariamente constituídos por uma linha com essa inscrição no topo da página, seguida do título da divisão da caverna na linha seguinte, **a negrito**, e de uma vinheta personalizada bastante complexa, mas com a mesma disposição gráfica das anteriores: formato oval, dimensão similar, fundo escuro com ilustração a branco. A seguir, apresentam-se alguns exemplos dessa regularidade. Os capítulos da «Caverna» não são, contudo, sempre assim harmoniosos ou dessa mesma proporção gráfica, sobretudo na mancha textual.

Aplicando a tipologia de análise de Zoë Sadokierski, estamos perante tipografia não convencional, isto é, uma composição tipográfica que se desvia das convenções do *design* do livro, quebrando a regularidade da mancha de texto rectangular composta por linhas justificadas de determinado tamanho, que nestas páginas são maiores e nas quais se repetem termos como «do fruto». Aliás, ao aumentar o tamanho, a repetição torna-se mais evidente ao olhar. Este enredo gráfico e tipográfico interrompe o fluxo e o ritmo narrativo, na tentativa de manipular a experiência da leitura, chamando a atenção do leitor para a materialidade da página. É como se houvesse uma só frase, «[s]ou o fruto da Segunda Árvore», na qual, mediante a inclusão de frases subordinadas substantivas completivas desempenhando a função sintáctica de complemento do nome (fruto) – juntamente com a contracção da preposição *de* com o artigo definido *o* (do), que assegura a ligação do complemento do nome ao nome que determina (do fruto) –, ao repetir-se o constituinte (grupo nominal) que completa a sua significação, este adquira, na verdade, uma significação distinta que abarca todos os frutos que deram origem a novos frutos e derivaram sempre da segunda árvore. Um jogo gramático-tipográfico aparentemente simples porque assente na repetição de termos, mas bastante interessante por conseguir introduzir variação mediante essa recorrência.

E na «Caverna» há ainda lugares que normalmente pertencem ao corpo e não à habitabilidade, mas tratando-se de um livro sobre banquetes não poderiam faltar, como a Sala da boca (185) ou a Sala do estômago (221) ou mesmo o Discurso de abertura do Banquete da Segunda Árvore (215), sem esquecer uma Ementa para a viagem (133-136). Esta ementa, cujas páginas respectivas se reproduzem no final deste parágrafo, pode, mais uma vez, entrar na categoria de dispositivos visuais classificada por Zoë Sadokierski como material documental passageiro do quotidiano. Embora tenha sido parodiada para este livro, procura imitar constitutivamente uma ementa de um banquete, porque está graficamente arrumada como uma ementa, centrada na página, subdividindo a refeição nos seus momentos principais, grafados **a negrito** e em **VERSALETES** para intensificar essa divisão genérica – **ENTRADAS, PRIMEIRO, SEGUNDO, TERCEIRO e QUARTO PRATO, SOBREMESAS, DIGESTIVOS, BUFFET FRIOS** e, novamente, **DIGESTIVOS** –, que, por sua vez, contém em cada momento diversos alimentos.

<p style="text-align: center;">Caverna Ementa para a Viagem</p>  <p style="text-align: center;">ENTRADAS</p> <p style="text-align: center;"><i>Acepipes surpresa</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Prova de Águas</i> águas das chuvas – primeiras do inverno e primeiras do verão águas salgadas – atlânticas, pacíficas, índicas, árticas e antárticas águas doces – Eufrates, Tigre, Nilo e Perat</p> <p style="text-align: center;"><i>Prova de Terras</i> semas, molhadas, húmidas, cultivadas, arenosas, vermelhas, oxres, férteis, mortas</p> <p style="text-align: center;">PRIMEIRO PRATO Sementes acompanhadas de pólenes servidos em penas de pássaros</p> <p style="text-align: center;">CXXXIII</p>	<p style="text-align: center;">SEGUNDO PRATO Raízes enroltas em bolbos e tubérculos</p> <p style="text-align: center;">TERCEIRO PRATO Seivas, caldo de resinas e pure de raminhos servidos em malgas de cortiça ou troncos milenares</p> <p style="text-align: center;">QUARTO PRATO Folhas mascadas com xaropes vários – tóxicos, medicinais e agriçoices</p> <p style="text-align: center;">SOBREMESAS Flores frescas servidas em páginas de livros medievais ou em papiros, à grega*, acompanhadas com açúcares fermentados e licores. Frutos secos, acompanhados de ovos de codorniz (e de outros pássaros) cozidos, crus e escalfados.</p> <p style="text-align: center;">DIGESTIVOS Ares frescos e abafados</p> <p style="text-align: center;"><i>Pausa para sesta</i></p> <p style="text-align: center;">BUFFET FRIO Pãezinhos de sementes embebidas em mel, aloó vera, sal e azeite Sorbet do foie-gras preferido de Ulisses** Espetadinhos de papagaita, mocho, esgoinha e pomba branca com uma pitada de queijo ralado, azeite, e molho doce de katákhysma***</p> <p style="text-align: center;">* Com uma moeda de debate da Bissau, para pagar a Chamon. ** De pombas. *** Também à boa maneira grega.</p> <p style="text-align: center;">CXXXIV</p>	<p style="text-align: center;"><i>Passio pela sala da mumificação</i></p> <p style="text-align: center;">DIGESTIVOS* Lista dos venenos predilectos dos filósofos Café turco com futuro ilegível</p> <p style="text-align: center;">* (à vontade).</p> <p style="text-align: center;">CXXXV</p>
---	--	--

Se nas entradas há, por exemplo, «*Acepipes surpresa*», «*Prova de Águas*» e «*Prova de Terras*» (os três grafados a itálico para se distinguirem dos elementos que cada zona degustativa contém), já os diversos pratos são subdivididos em elementos que se crê existirem desde o começo do mundo (ou melhor – desde o Banquete da Segunda Árvore), como sementes, pólenes e penas de pássaro; raízes, bolbos e tubérculos; seivas, resinas e raminhos; etc., tudo despertando para os sentidos da biologia, precisamente a ciência que estuda os seres vivos e suas leis orgânicas. Claro que os digestivos e as sobremesas também são muito criativos, explorando as várias acepções dos constituintes da natureza e relacionando-os com termos da alimentação e gastronomia, como os «Ares frescos e abafados», ou mesmo apropriando referências culturais como a «Lista dos venenos predilectos dos filósofos», o «Sorbet do foie-gras preferido de Ulisses» ou ainda as «Flores frescas servidas em páginas de livros medievais ou em papiros antigos, à grega, acompanhadas com açúcares fermentados e licores». Num livro com título de refeição, festim ou jantar de grande aparato, a criatividade literária e gráfica assentará, como demonstra esta ementa, precisamente nos elementos relacionados com a alimentação e seus rituais. Porque, afinal,

[a] comida também é um livro, um arquivo, uma biblioteca de ingredientes, de moléculas, arrumadas aos pares, casadas na sua semelhança genética. Toranja e cardamomo. Cenoura amarga e pele de cereja. Amêndoa e toranja. Baunilha e parmesão. Anis e banana. Cravinho e tangerina. (271)

Havendo neste *Banquete* literário uma personagem (Ela) que se dedica à ciência e mais concretamente ao estudo dos genomas e da evolução das espécies, não será por isso estranho haver ainda uma Sala da telomerase (119), relacionada com a enzima que adiciona uma estrutura específica de ADN repetido a cada extremidade de um cromossoma, ou mesmo fórmulas do Genoma humano (273-274, reproduzidas no final deste parágrafo, à esquerda e centro, devido à sua peculiaridade gráfica), constituídas precisamente por sequências de ADN, ou a caverna d’As fórmulas (269, reproduzida também a seguir, à direita, devido ao seu arranjo gráfico distinto).




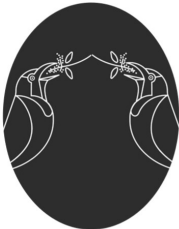
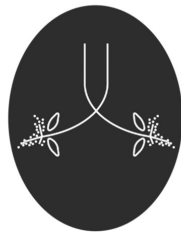
No caso do «Genoma humano» (273-274), são graficamente expostas várias partes de uma molécula de ADN, sequência genética em que uma série de letras representa a estrutura primária de uma cadeia de ADN. As letras possíveis (por isso as únicas presentes nesta página) são *a*, *c*, *g* e *t* (adenina, citosina, guanina, timina), representando as quatro subunidades da cadeia. Como tipicamente as sequências são impressas lado a lado, sem espaços, da esquerda para a direita, assim sucede também nestas páginas. No entanto, tratando-se de uma página tipográfica, não foi esquecida a maiúscula inicial. Visível é também o facto de a letra *g* só aparecer na segunda página, fruto não só da recombinação genética, como da recombinação literária, uma espécie de evolução no espaço de papel, como se este fosse também organismo.

Quanto a «As Fórmulas» (269), são transcrições de fórmulas moleculares de compostos orgânicos, a base da vida. Combinações de símbolos químicos

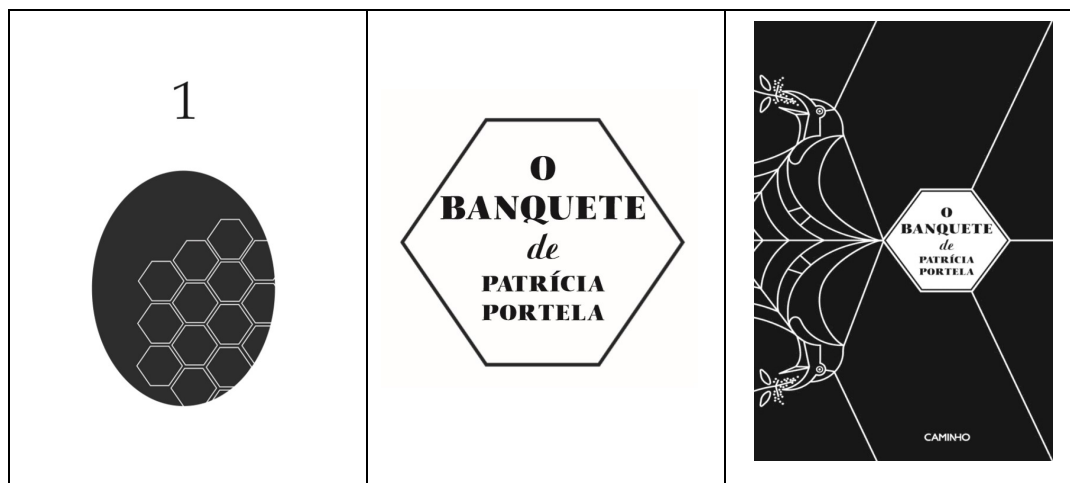
(letras) e índices (números) que expressam a proporção real de átomos de cada elemento presentes em cada molécula, como a de água, H₂O, ou a de dióxido de carbono, CO₂, mas também muitas outras, bem mais complexas. Afinal, decifrar fórmulas é como narrar histórias – um exercício de deglutir e saborear, seja conhecimento ou narrativas:

Olho para as duas caixas. Saber e sabor. A vida é um enorme esforço de tradução, uma especialização em mistérios. Tornamo-nos peritos em desvendar segredos; sobrevivemos catalogando todas as formas orgânicas e inorgânicas, perseguindo fósseis, procurando em monumentos, em oceanos, em muralhas, em árvores, em livros. Traduzimos, arquivamos, processamos até ao ponto em que nos questionamos se é, se será suficiente. A História reescreve-se, revê-se, apaga-se. Escrever e documentar são a melhor maneira de guardar conhecimento, mas não necessariamente de o adquirir. De o entender. Qualquer reprodução exige montagem. Edição. Qualquer memória é enganosa. Transforma e transforma-se. Desloca e desloca-se. [...] Para desvendar todos os segredos, precisamos de reunir a História toda, as histórias todas, o conhecimento todo num corpo só. E isso apenas é possível comendo, digerindo e reincorporando o passado. Saboreando eternamente a primeira questão: O fruto da árvore. O fruto da Segunda Árvore. O código apenas decifrável pelo estômago. (219-220)

Após a análise dos cinco eixos centrais do livro, definidos, não só pela temática, mas sobretudo pela graficalidade, como se demonstrou, é agora possível realizar um outro exercício. Ao observar as vinhetas dos quatro tipos de capítulos que as têm, visto que as «Notícias» não têm vinheta, rapidamente se percebe que há uma recuperação e ressignificação de componentes visuais ao longo do livro. Não só dois dos pássaros com os ramos na boca da vinheta da «Caverna» passam para a vinheta da «Conferência dos Pássaros», como esse ramo estará ainda presente na vinheta do «Banquete da Segunda Árvore», sempre com ajustes de dimensões à forma oval que marca cada tipo de texto.

<p style="text-align: center;">Caverna Antecâmara da morte</p> 	<p style="text-align: center;">Conferência dos Pássaros Discurso de abertura</p> 	<p style="text-align: center;">Banquete da Segunda Árvore Um jardim</p> 
223		

Já a vinheta dos capítulos de *Ela*, de algum modo faz lembrar a teia do centro da vinheta da caverna, mas sobretudo a capa onde se inscreveu a autoria e o título e a folha de rosto que a replicam. Essa capa, por sua vez, também reproduz a vinheta que está nos capítulos da caverna, como se esquematiza abaixo:



Como em anteriores livros de Patrícia Portela, também n' *O Banquete* será relevante olhar para os dispositivos paratextuais da página. Esse conjunto de elementos textuais ou gráficos não se confina às vinhetas dos capítulos que se referiram acima, há ainda a considerar a numeração das páginas e as notas de rodapé – também elementos de ficcionalidade e criatividade.

A autora escolheu o sistema de numeração romana⁵ para ordenar as páginas, o que não é usual num romance, até porque este sistema de notação costuma ser mais comum na ordenação de capítulos, datas ou acontecimentos históricos. Esta propositada opção por um sistema numérico antigo, até arcaico, é mais um ponto de ligação entre este livro e uma das civilizações consideradas base da cultura ocidental, a romana. E surge precisamente como complemento às referências da outra civilização basilar, a grega, da qual se viu que Patrícia Portela recupera mitos, referências, simbologias, obras e autores. Seria também uma evocação de formas de divisão de capítulos usadas em determinados períodos da história do livro (na numeração de capítulos em livros do

⁵ Apesar disso, e de forma a uniformizar o sistema de referências e facilitar a leitura, todas as citações deste livro foram grafadas nesta tese com o sistema de numeração árabe.

século XVII ou XVIII, por exemplo). Mais uma vez, é o princípio de Lavoisier anunciado na epígrafe em acção: «Nada se perde, tudo se transforma» (9).

É evidente que, se o livro termina na página 328, não são usadas todas as sete maiúsculas do alfabeto latino que compõem a numeração romana, apenas as cinco primeiras. O uso de letras para representar números também poderá ser interpretado como uma tentativa de problematizar todos os dispositivos literários da página: uma vez que a literatura está intimamente relacionada com a letra, a opção por letras em vez de números em pé de página, a numerar e sequenciar as narrativas, será mais um reforço criativo na página impressa. E, ao contrário dos numerais árabes, os romanos acabam por ocupar mais espaço no pé de página – como quando se usa CCLXXXIII em vez de 283, isto é, 9 caracteres em vez de 3 –, o que significa também maior destaque visual, um dos interesses criativos desta autora.

Quanto às notas de rodapé, tem-se demonstrado a importância a elas atribuída por Patrícia Portela. Se, para muitos autores, é um dispositivo paratextual colocado em pé de página para adicionar comentários, referências ou fontes, complementando a informação do texto principal mas podendo ser dispensável, pois sem elas não se perde a expressividade; noutros autores, contudo, este processo de textualização dos elementos paratextuais torna-se típico dos usos metanarrativos das convenções gráficas, podendo por isso ser encontrados em centenas de romances pós-modernistas das últimas décadas, não sendo então um dispositivo paratextual meramente acessório mas desempenhando uma função no texto e na página que não pode ser ignorada – Patrícia Portela situa-se precisamente nesta senda.

Já se referiu nesta análise que os três verbetes sobre alimentação na Grécia Antiga que introduzem cada parte do livro contêm em nota de rodapé a mesma referência: «* Definição reescrita após a leitura de *Siren Feasts. A History of Food and Gastronomy in Greece*, de Andrew Dalby (edições Routledge, 1996)» (15, 115, 229), no entanto, o mais curioso nesta nota não é a referência servir para os três momentos, mas a inscrição «[d]efinição reescrita após a leitura de», pois este tornar a escrever é algo que não costuma ficar inscrito num livro.

A relevância das escassas notas reside no facto de através delas se poder demonstrar um funcionamento literariamente criativo do dispositivo – talvez só

comparável, nesta tese, a Joana Bértholo. A nota seguinte surge numa das páginas da Conferência dos Pássaros, na qual a Catatua «aproveita para divagar» (87), o mesmo parece fazer a voz autoral em nota, ao corrigir aí uma palavra pronunciada pela ave no texto principal, supondo outras possibilidades para aquilo que a ave ouviu, variações essas que mudariam significativamente o sentido, embora também lhe conferissem uma correcção de concordância de género na frase. Poderiam, evidentemente, evitar-se estas correcções à vista do leitor, uma vez que a autora do texto é-o também das notas, mas o que Patrícia Portela pretende é encenar uma separação entre o que as personagens dizem e o seu controlo autoral, registado assim na página:

Noutro dia, pousada na varanda de uma senhora humana, ouvi-a comentar que a diferença entre ela e um orangotango é apenas uma cópia a mais de um gènes* muito importante para o desenvolvimento do seu cérebro, e eu pensei: cérebro? Ora aí está uma parte interessante para pesquisar. Quem sabe se não é aí que está a diferença? [...]

* É muito provável que a Catatua tenha ouvido gene mas tenha percebido gènes. (87)

A nota seguinte está ainda relacionada com a situação descrita na anterior. A reprodução errada de um termo ouvido aos humanos faz com que o Pardal seja irónico perante aquilo que a Catatua está a sugerir, usando a expressão: «Valha-nos essa senhora!» (88), e esclarece-se em nota que se trata de um palavrão, ironizando que, no mundo dos pássaros, pode não se saber o que é, mas sabe-se que também voa, ou seja, pode ser uma classificação ofensiva para alguns pássaros. Neste caso, está a sugerir-se em nota uma linha de interpretação do texto, agindo sobre os sentidos da sua própria expressividade:

CATATUA

Lanço aqui uma sugestão à mesa: em vez de nos livrarmos deles, por que não lhes damos uma segunda oportunidade? Se lhes tirarmos uma gènes ao cérebro, suspeito que voltarão a pensar como nós. Ou, se calhar, é ao contrário...

PARDAL

Valha-nos essa senhora!* [...]

* “Essa senhora” é um palavrão no mundo dos pássaros, até porque ninguém sabe o que é, só se sabe que também voa. (88)

A nota seguinte (97-98) é também muito diferente desta na sua funcionalidade: em vez de propor uma nova interpretação ao texto da página, a voz autoral como que se complementa, exibindo em nota que o grão de pólen da flor usada para a coroa do corpo preservado terá apenas 6 micrómetros de diâmetro, sendo por isso a mais pequena partícula natural que se conhece. Esta informação é complementar e dispensável à narrativa, pelo que neste caso a nota de rodapé tem uma função mais convencional, demonstrando-se com isto que a autora nem sempre quer reinventar a funcionalidade deste dispositivo paratextual. A nota que se segue é muito similar a esta e explica ao leitor o que é «pão de abelha» (108), algo que Ela encontrou na análise ao corpo preservado e o leitor desconhece o que será, daí a informação complementar em rodapé.

A próxima nota poderia ser semelhante a estas duas anteriores, não fosse a referência ao sítio de onde a autora retirou a informação, «um cibernsítio incerto» (123), o que demonstra uma encenação de pouca preocupação por citar uma fonte rigorosa e também a lógica pós-digital da obra, já que as múltiplas informações e contextos evocados pressupõem a Internet como espaço de pesquisa e colagem de elementos:

Grãos de pólen monussulcados denunciam uma idade anterior* à do seu enclausuramento na coroa de um cadáver, num sarcófago. [...]

* Um grão de pólen monossulcado tem apenas uma abertura na sua exina e é considerado o tipo de pólen mais antigo, primitivo, e de onde todos os outros tipos mais complexos terão surgido. É predominante entre as Monocotiledóneas e alguns grupos basais de Dicotiledóneas. (Definição retirada de um cibernsítio incerto.)

Este romance estabelece assim uma relação entre a sua codificação bibliográfica (isto é, sua forma gráfica e material como um livro feito de letras, páginas e capítulos com um *design* tipográfico específico), a sua codificação linguística (forma fonética, sintáctica, semântica e pragmática) e a sua codificação narrativa (a sua forma enquanto história) num momento específico (o pós-digital), não só de concepção do livro como de leitura do mesmo, em que o códice bibliográfico vai assumir todas essas características e materializá-las nas suas páginas – como refere consistentemente Manuel Portela no seu ensaio «The Book as a Computer» (2012).

Ao surgir uma página com três notas de rodapé, a autora resolve a falta de numeração com o aumento do número de asteriscos para distinguir as várias referências. Este é o capítulo da ementa do banquete, um menu-síntese das ideias fundamentais do livro, como já se demonstrou, e nele não se poderia deixar de inscrever as referências à Grécia: «à grega», «[t]ambém a boa maneira grega» (134) e aos seus mitos: «de Ulisses», «[c]om uma moeda debaixo da língua, para pagar a Charon» (134), servindo-se de um jogo na página que utiliza precisamente um dispositivo dela constituinte, as notas. A nota seguinte, ainda neste menu, está curiosamente entre parêntesis, como um reforço gráfico do aparte que as notas já seriam na sua essência, mesmo que se trate de uma expressão coloquial aplicada muitas vezes em francês, mais indicativa para os comensais do que para os leitores, mas afinal quem desfruta do texto são estes últimos: «* (à volonté)» (135), à descrição.

A «Conferência dos Pássaros» é uma das zonas do livro com mais notas, como esta que parece um diálogo/desafio imaginativo lançado ao leitor em forma de interrogação, de modo que se consiga colocar no lugar do pássaro (aquele em que naturalmente se deveria encontrar no exercício de leitura):

Os homens nascem a chorar, é um talento natural nos gajos; choram porque têm fome, porque têm medo, porque têm sono, porque estão sozinhos, e quanto mais crescem mais complexos se tornam os motivos para chorar e é cada vez mais difícil perceber quais são, eles choram, assim, de improviso, nos momentos mais inesperados...* [...]

* Conseguem imaginar quão estranho é um homem que chora aos olhos de um pássaro? (208)

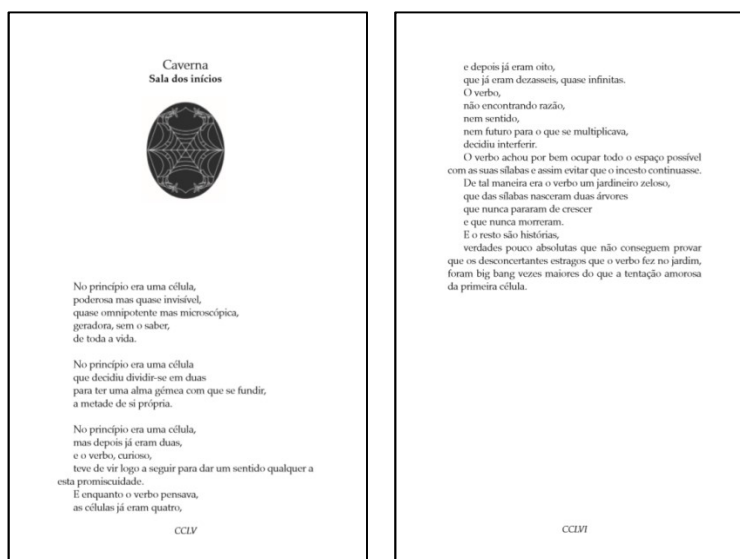
Em conclusão, poucas das notas de rodapé têm neste livro uma função que corresponda à convenção de uso deste dispositivo paratextual. Constituem, na grande maioria dos casos, elementos narrativos ou metanarrativos explorados como formas de criação de distância crítica ou de uma focalização narrativa diferente daquela que é dada pela voz narradora no corpo do texto.

A ideia de banquete é muitas vezes aproximada à ideia de livro, afinal «[d]esde o início dos tempos que todos procuram reescrever o primeiro Banquete» (193), e fazem-no a cada livro, a cada exercício narrativo. E chega a afirmar-se a necessidade de registar esse banquete por intermédio da palavra

escrita, pois a escrita e a comida andaram sempre de mãos dadas, desde o início, depois veio a palavra como pegada, como materialização, como alimento que deixa um rasto físico, uma inscrição de presença:

Afinal, descobrir que pode comer-se de tudo e que afinal o mundo não é mais do que um enorme banquete tinha de ficar registado para a posteridade. O que ninguém sabe muito bem como foi (e o que ninguém escreveu) foi como se começou a escrever para se poder saber disto mais tarde. Mas sabe-se que o primeiro texto da História da Humanidade não foi uma história, não foram leis, nem foram profecias. O primeiro texto foi uma receita de pão. O tal pão que a melancolia amassou. Escrevia-se para se poder comer. E antes da receita escrita, veio a letra e antes da letra veio a pegada. (195-196)

Da mesma forma que a comida e a literatura se ligam, isto porque «[a] comida também é um livro, um arquivo» (271), também a ciência acaba por se aproximar da literatura, cumprindo a frase «numa associação livre de ideias que ligavam ciência, literatura e programas televisivos, todos numa só frase» (76), ou em páginas. O primeiro momento em que tal acontece parece uma paródia ao *Génesis* bíblico⁶, pela ordem e construção das ideias e argumentos, mas, em vez de no princípio ser o verbo, em *O Banquete* «[n]o princípio era uma célula» (255), e como no texto bíblico também as frases se partem em versos ou versículos de um poema maior, a própria origem da vida:



⁶ Também Joana Bértholo, em *Diálogos para o Fim do Mundo*, faz uma referência à mesma passagem bíblica, mas com uma expressividade distinta desta de *O Banquete*. No entanto, o facto de ambas dedicarem espaço criativo (páginas) a este texto germinal da cultura ocidental prova que há um conjunto de práticas citacionais partilhadas nos seus métodos e nas suas fontes, e dependentes também da sua leitura geracional e estilística do mundo e da literatura.

Essa relação com o âmbito científico vai ser mais intensa no domínio da biologia – como expectável, dada a ênfase ao Banquete da Segunda Árvore e à Conferência dos Pássaros que tenta evitar a destruição total do ecossistema por parte do homem –, afinal «reunimo-nos sempre para continuar o Eterno Banquete» (260), mas «a recuperação da alma [é] apenas possível através da biologia» (*idem*). A humanidade, e o leitor, é então «convidada e anfitriã deste Banquete» (*idem*), «uma imensa e híbrida biblioteca das nossas raízes ficcionadas» (*idem*). O próprio ADN «é como a palavra escrita, memória do corpo humano» (261), e pode ser manipulado como as histórias:

O ADN é como a palavra escrita, memória do corpo humano,
o conhecimento do que é o mesmo em todos nós,
e a história do como e do quando o perdemos.

O ADN e a palavra, frente e verso do mesmo corpo.

Dois contextos que nos fazem relacionar
com o que é semelhante ou nos parece semelhante.

[...] Empatias.

À mesa do mesmo Banquete,

aceitamos sermos manipulados por nós para sermos nós outra vez,
repetimo-nos numa nova geração com toda a informação necessária
mas sem história a carregar, nem missão a cumprir.

Um *homo narrationalis*:

um homem que já não é natureza, que é como a natureza, que impõe uma seleção
consciente a si próprio,

que vê a História como um acordo comum entre uma coleção de histórias,

e a clonagem como uma estratégia biológica para tornar a ficção verdadeira. (261)

Mas este não é um «mundo de Ficções cautelosas» (281), é um livro-banquete, uma encruzilhada de ideias em que o leitor tem de escolher o que quer provar, como exercício degustativo do literário, e o que o vai alimentar substancialmente. Afinal «os homens sempre tentaram expandir a sua memória para lugares mais seguros, menos mutantes. Para o papel» (287) e «[f]oi assim que começaram a escrever tudo o que sabiam, tudo o que recordavam, tudo o que achavam importante, não percebendo que quanto mais gravavam as suas memórias, mais longe estavam do conhecimento original» (*idem*). Ainda assim, permaneceram (e permanecem) no ciclo, partilhando o mesmo banquete existencial e verbal, sucessivamente.

1.3.

INSCREVER O INEXISTENTE

A COLEÇÃO PRIVADA DE ACÁCIO NOBRE (2016)

Chamam-lhe muitas vezes «romance-inventário», por ser na essência a inventariação de objectos em forma de catálogo, todos pertencentes a uma figura difusa, Acácio Nobre, mas Sílvia Souto Cunha refere-se a este título como «livro-de-materiais-diversos» (Cunha, 2017), isto porque se trata de uma compilação, em formato impresso, de uma variedade de materiais. Jonatan Silva, por sua vez, considera tratar-se de um «livro-espólio» (Silva, 2018), etiqueta de grande funcionalidade expressiva, uma vez que neste título «as imagens e reproduções dos objetos pessoais de Acácio Nobre criam uma incrível colcha de retalhos entre a realidade – algo que o “personagem” sempre refutou existir – e a ficção» (*idem*). J. Silva refere ainda, a propósito «[d]esse homem que, mesmo calado, tinha muito a dizer e a mostrar» (*idem*), que o livro-espólio é

[c]omo uma grande nota de rodapé que dá corpo às imagens e aos detalhes íntimos do inventor, o livro se comporta como um quebra-cabeça, uma mensagem a ser decifrada pelo leitor [...] Nada está plenamente construído, justamente porque este não é um livro sobre certezas, ao contrário, é um compêndio de dúvidas (*idem*).

Cabe portanto, e mais uma vez, ao leitor contribuir em grande proporção para a significação do romance – entidade em que Patrícia Portela delega várias vezes ao longo da sua obra a função essencial de construção e encadeamento de significados narrativos.

Ao deparar-se com o desafio que representa *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, o crítico literário brasileiro Leonardo Gandolfi (2018) não pode deixar de fazer considerações sobre a natureza de um arquivo ou colecção, sublinhando as suas duas coordenadas essenciais: o que escolher e em que ordem colocar. Será também essa a dúvida metodológica que persistirá no livro e numa tentativa de análise do mesmo: referir primeiramente o jogo que é o volume, aquilo que lhe deu origem (a ideia, mas também o espectáculo ou mesmo o vídeo e a exposição no Museu do Chiado), ou a figura de Acácio e a sua consubstanciação como satélite dos principais acontecimentos de um século

(e bem assim os documentos que constituem o espólio)? E que ordem seguir para não deturpar nem quebrar o jogo literário?

Afinal está-se perante um catálogo de uma colecção/espólio que pode funcionar em si mesmo mas que é também um romance, ou um romance-inventário, que se sustenta num espólio ficcional bastante coeso – coeso num sentido em que está estável em livro, embora seja diverso e levante interessantes dúvidas. Essa interrogação sobre a forma de abordagem persiste porque, como refere Gandolfi, «de modo certo, não há nenhum paratexto no livro que empurre os dados para os domínios exclusivos da ficção» (Gandolfi, 2018). E o livro sustenta-se nesta tensão entre uma organização de natureza aparentemente não ficcional e a incorporação e perturbação através de elementos que o convocam para um domínio ficcional, como esboços de projectos adiados, coisas que nunca aconteceram e as «dezenas de notas de rodapé bem-humoradas e imprescindíveis» que o povoam, pois tudo é parte desse «quebra-cabeça que constitui a narrativa» (*idem*), que por isso permite desenvolver novas formas de leitura e análise. A conclusão a que Leonardo Gandolfi chega não poderia ser mais certa, ao aperceber-se da renovação do género literário: «E é por jogar com os modos de ler que este curioso livro põe de pernas para o ar o (hoje) bem-comportado formato do romance» (*idem*).

Alexandra Prado Coelho defende que, com este gesto ficcional e criativo materialmente inscrito, «Patrícia Portela quer saber – e quer mostrar-nos – como é um homem a ter uma ideia. Esse homem é Acácio Nobre» (Coelho, 2010). É certo que a jornalista se refere mais ao espectáculo com o mesmo nome do que ao livro, mas a energia criativa que sustém a figura de Acácio Nobre e o seu espólio de ideias é a mesma. Alexandra alerta ainda para uma característica fundamental da obra acaciana: «Se Acácio Nobre – esse homem que foi de tal maneira apagado da História que “não aparece no Google” – existiu ou não, é uma pergunta à qual Patrícia não responde. Não responde porque não é isso que importa» (*idem*), o que importa é precisamente o vestígio e a suspeita de uma presença, encenada ou real. E o convite ao mergulho no universo acaciano é apelativo tanto numa sala escura como nas páginas de um livro: «Agora, aqui, numa sala, rodeados pela criatividade do seu pensamento, mergulhados em palavras, sons, imagens, podemos espreitar por cima do ombro dele e ver o momento em que as ideias começavam a formar-se» (*idem*).

Miguel Real afirma que Patrícia Portela «está a mudar as fronteiras tradicionais do romance», mudança essa que a autora promove por ser

um dos mais insígnies representantes na arte de adaptação do romance a uma nova mentalidade portuguesa mais cosmopolita, profundamente europeia e internacionalista, desconhecadora de fronteiras cristalizadas segundo a configuração tradicional do saber, usando, como material de trabalho «normal» para as suas narrativas, tanto resultados científicos como conteúdos ideológicos e sociais, como, ainda, religiosos (Real, 2016: 17).

Este crítico – que se mostrou sempre atento à obra de Patrícia Portela – chega a defender que, apesar de a autora já nos ter acostumado a uma variação considerável a cada romance, se supera em *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, que pode inclusive servir «de exemplo singular para evidenciar o alargamento de fronteiras estéticas do romance», afinal,

neste apuro formal, na ostentação de uma estrutura própria da ciência da biblioteconomia transposta para a construção de um romance, residirá a grande novidade do livro. [...] Já estamos habituados a que cada romance de Patrícia Portela seja uma festa para o entendimento e um prazer para a sensibilidade. Este [*A Coleção Privada de Acácio Nobre*], porém, em investigação histórica, em imaginação estética, em criação de atmosferas sensíveis jogando com um universo contemporâneo interartes, em multiplicidade de registos, ultrapassou tudo o que se poderia esperar da romancista mais inovadora existente hoje em Portugal (*idem*).

Carlos Fiolhais é unânime nesta caracterização da autora como criadora de «obras sem paralelo na literatura portuguesa contemporânea» (Fiolhais, 2016), referindo ainda que se distingue precisamente pela «exploração de relações entre as artes (não apenas literárias, mas também performativas) e a ciência e a técnica» (*idem*). Não é, por isso, de estranhar que, na revista *Ler* (Junho de 2016: 5), a etiqueta caracterizadora da natureza deste romance seja «arquitectura», justificada porque se trata de um empreendimento, de uma edificação criativa, sobre a forma de objecto impresso, pois

[a] obra de Patrícia Portela tem vindo a ser cuidadosamente edificada como *objectos que comunicam entre si* e criam «realidades ficcionais» a meio-caminho do ensaio, da biografia, da pesquisa teórica, recorrendo também ao uso da imagem. A «invenção» de Acácio Nobre é um extraordinário trabalho de invenção da própria literatura.

Também o crítico literário José Mário Silva se debruça sobre esta figura acaciana, chegando a arriscar o rótulo «livro-enigma» para identificar o seu conteúdo, características e composição. Mas rapidamente chega à conclusão de que o que dele emana são interrogações e não caracterizações. Aliás, encontrar uma etiqueta fixa e estável para Acácio Nobre materializado em páginas, ou para o próprio livro, seria destruir algo que lhe é inerente e bastante essencial:

Quem é Acácio Nobre? Um fantasma? Uma singularidade quântica? Um homem invisível, sem rasto palpável, mas que mexeu nos cordelinhos do mundo? A leitura do novo livro de Patrícia Portela não oferece respostas definitivas; só mais perguntas, dúvidas, questionamentos [...] Pelo simples facto de se materializar na escrita hiper-criativa de Patrícia Portela, Acácio Nobre passa a existir. Se foi real, se foi de carne e osso, eis uma questão menor, para não dizer inoportuna. (Silva, 2016: 68)

Para Carlos Fiolhais est' *A Coleção Privada de Acácio Nobre* também é «de difícil caracterização: talvez ficção histórica, mas cruza-se com ficção científica e ficção artística» (Fiolhais, 2016). Afinal o que se sabe, concretamente, é que «a autora inventou um personagem, Acácio Nobre [...], e apresenta-o através de um meticuloso arquivo de documentos e objectos».

Um traço recorrente neste romance é o uso da metaficção, com a frequente inclusão de comentários do próprio narrador (sobretudo nas notas de rodapé), ou a opção por várias vozes que se intercalam. Ocorre também a intertextualidade com o discurso histórico, questionando-se a noção de verdade factual, e com a própria literatura, quando se aborda a vida de outros escritores e outras escritas literárias. Mas mesmo assim prevalecem o imprevisto, o ambivalente, o estímulo e o obstáculo. *A Coleção Privada* revela ironia e uma potência surpreendentes, contrariando um possível preconceito literal que lhes atribua um tédio avassalador por se tratar de uma narrativa que muito bebe de outras vidas. Perante tantas dúvidas e oscilações, a possibilidade mais generalista «ficção artística», sugerida por Fiolhais, parece servir perfeitamente ao objecto.

De igual modo, para Sara Figueiredo Costa, a caracterização deste livro se revela, não só difícil, como até desnecessária – o que vai ao encontro do que pensam vários outros críticos já referidos –, sublinhando, contudo, que é nessa dificuldade que assenta o interesse deste livro: a sua natureza híbrida, em que diferentes linguagens (verbal e visual) coabitam na narrativa,

[c]riando um objecto de difícil (e desnecessária, acima de tudo) classificação genérica ou de outra ordem, Patrícia Portela transforma a estrutura de um catálogo, respeitada no modo padronizado de apresentar as entradas e as descrições de cada item, numa linha narrativa que conta a história da vida de Acácio Nobre a partir do que dele ficou, cruzando diferentes linguagens – a verbal, naturalmente, mas também a visual, com as reproduções dos quadros e ilustrações, para além de fotografias e planos de máquinas, objectos, invenções concretizadas ou por concretizar (Costa, 2016: 9).

Então para que servirá o exercício ficcional de dar a conhecer Acácio Nobre, apresentando-o com todo o aparato crítico do catálogo de um espólio, mas enevoando as certezas do leitor? As intenções, esboços e projectos de uma vida permitem, por um lado, vislumbrar quase um século da história do mundo, como afirma Sara Figueiredo Costa:

O catálogo de documentos de tipologia variada que este livro reúne confirma-o como figura central do século XX, um homem que não se deixou travar pelas fronteiras e que colocou a cultura portuguesa no centro da Europa, levando e trazendo ideias, dúvidas, vontades. (*idem*)

E, por outro, corresponder a essa personalidade de Acácio, que, como refere José Mário Silva, sempre revelou, em tudo o que fez ou quase fez, «indícios de uma atitude de desdém perante a posteridade» (Silva, 2016: 69) que só pela mão de Patrícia Portela, que o traz para a luz do dia, se torna visível:

O espólio que Patrícia Portela descobriu na arca de Acácio [...] é quase tão caótico como a sua existência. Esforçadamente, a autora classifica os materiais, organiza-os, contextualiza-os, capricha nos *fac-similes*. O que emerge, pouco a pouco, é a imagem de um visionário que esteve sempre deslocado do tempo em que vivia, mas ainda assim consegue antecipar as grandes mudanças e rupturas levadas a cabo pelas vanguardas artísticas [...] De certa forma, Acácio Nobre só sai da sombra pela mão de Portela. É ela que o arranca a um anonimato procurado de forma quase obsessiva. Uma vontade de não ser fixado na ordem do mundo. (*idem*: 68)

No entanto, como adverte Sara Figueiredo Costa, o trabalho de Patrícia Portela não é o de mera compilação, afinal «[p]ara além deste inventário descritivo, a autora acrescenta informações biográficas, esclarece detalhes menos claros e relaciona os dados que podemos extrair de cada entrada com

outros, mais ou menos conhecidos» (Costa, 2016: 9). E é precisamente por esse cuidado de Patrícia Portela na compilação e construção da colecção que a dúvida sobre a sua existência empírica permanece, pois

[n]enhum extra-texto deste catálogo nos confirma ou desmente a possibilidade de Patrícia Portela ter inventado Acácio Nobre. O homem esquivo [...] pode ou não ser um personagem. Não há falta de verosimilhança que lhe manche a estrutura, mesmo que possa causar desconfiança a proliferação de encontros que teve com gente cujo nome a História não esqueceu ou o modo como a sua presença no mundo foi registada [...]. Apesar disso, os álibis confirmam-se numa teia coerente de dados, histórias e documentos em confronto, deixando à desconfiança tanto espaço para a combustão como para a extinção. (*idem*)

Sara Figueiredo Costa chega até a uma conclusão lógica que poderia parecer bizarra – Acácio ter inventado Patrícia. Afinal, esse raciocínio assenta precisamente na ideia de que, do mesmo modo que o autor cria a personagem, é também a personagem (e a sua materialização) que o torna autor:

Em boa verdade, depois de lermos atentamente a descrição dos documentos e objectos constantes neste espólio e estabelecermos entre eles as relações possíveis e impossíveis, talvez não seja disparatado questionar se não foi Acácio Nobre a inventar Patrícia Portela. (*idem*)

Já para Carlos Fiolhais, apesar do cuidado e da ambição de Patrícia Portela que resultam num «livro muito original e estimulante» (Fiolhais, 2016), há pouca preocupação com a verosimilhança e pouca realidade em Acácio Nobre – o que, para um leitor menos interessado ou preparado, pode resultar em desinteresse e desapego, mas que um leitor treinado vai apreciar pela compilação aparentemente ampla de circunstâncias e personalidades tangentes à existência acaciana, num exercício de plena criatividade narrativa, pois «isto são pormenores que não diminuem o interesse deste surpreendente livro» (*idem*).

Essa despreocupação, talvez ambiguidade, é apontada por Mário Rufino como uma das componentes mais interessantes do romance, por gerar não só compromisso do leitor na construção da figura acaciana, como dispersão e não fechamento interpretativo, algo a que ambiciona qualquer obra:

A ambiguidade é uma das riquezas deste livro. Há desenvolvimento de várias ideias, apoiado em diferentes documentos. Não há uma resolução. Nada termina. A vida de Acácio Nobre continuará, presume-se, a ser (re)construída. A linguagem literária não é suporte suficiente para o conhecer. (Rufino, 2016)

Mário Rufino diz ainda que, neste livro, Patrícia Portela «especula, ensaia, e conta a possível existência de Acácio Nobre» (*idem*). Mas, mais do que dos documentos que compõem a obra acaciana, é do leitor que depende a existência da personagem, pois «[m]ais do que ligar eventos, ou factos, o leitor tenta definir o que é proposto pela autora: um personagem invulgar chamado Acácio Nobre» (*idem*). Assim, constituído por factos e ficções, surge Acácio Nobre, «definido tanto pela ausência, como pela presença em locais e acontecimentos. É a verdade e a ficção que o desenham» pois «Acácio Nobre movimenta-se sempre na margem do visível» (*idem*).

João Morales pondera igualmente sobre a possibilidade de «[a]lguns leitores questionarem a veracidade do relato» (Morales, 2016: 42). No entanto, a inscrição em livro é já uma demonstração consistente e irrefutável o suficiente da existência acaciana: «Mas, pensando bem, não temos nós todos, continua e consecutivamente, através dos nossos actos e criações, que justificar e demonstrar a nossa existência perante o mundo? Acácio Nobre já o fez...»

Da sua leitura, José Mário Silva deixa ainda expressa a vontade de que esta figura permaneça para além deste livro, por ser tão profícua e interessante, tanto ao exercício de leitura quanto à interpretação:

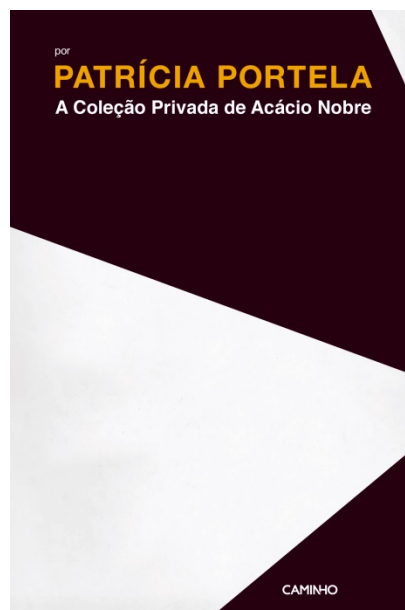
Fragmentária e quase impalpável, coisa em potência mais do que coisa real, a obra de Acácio Nobre não se esgota neste livro desafiante. Ela continuará a assombrar o trabalho futuro de Patrícia Portela, de quem esperamos que continue a mergulhar na arca acaciana, à procura. (Silva, 2016: 69)

É como um vulto criativo que paira sobre este livro, mas que também assombrará o trabalho criativo futuro da autora. E, na verdade, até algumas das suas criações anteriores, analisadas hoje retroactivamente, por exemplo quando, no romance *Wasteband*, publicado alguns anos antes d'A *Coleção Privada de Acácio Nobre*, se indica na ficha técnica que as imagens são de Acácio Nobre. Um vulto demasiado sedutor para que se desvaneça.

1.3.1.

ANÁLISE DA OBRA

Neste romance, publicado pela Editorial Caminho em 2016, parece haver logo desde o título uma encenação na disposição de elementos com o fim de iludir. Sendo o livro, por definição, a «transcrição do pensamento por meio de uma técnica de escrita em qualquer suporte com quaisquer processos de inscrição» (Faria & Pericão, 2008: 763) que supõe «um suporte, signos, um processo de inscrição, um significado» e se integra «num processo de criação, de reprodução, de distribuição, de conservação e de comunicação» (*idem*), e sendo tudo isso assegurado no volume e nas circunstâncias de edição, a inscrição do adjectivo «privada» a dar conta do que é condicionado ou reservado e particular num livro disponibilizado para o mercado generalista parece ser um contra-senso, sobretudo quando associado à etiqueta de caracterização «Romance» no código de barras. No entanto, Patrícia Portela já vai habituando os leitores e os investigadores dos seus livros a uma certa encenação em que todos os elementos do objecto são incorporados nas suas obras como elementos narrativos ou metanarrativos.



A **autora** – anunciada junto ao título na capa por intermédio da preposição «por», designativa de várias relações, neste caso de agente, quem

faz, «por **PATRÍCIA PORTELA**» – inscreve como personagem central um vulto irreconhecível que existiu nas margens de eventos da História recente, o que resulta numa possibilidade outra de criação de uma personagem por meio da sua inventariação e catalogação. Este resgate, mais do que um espólio organizado, é um arquivo orquestrado em que Acácio Nobre é figura e personagem.

Na sinopse, presente na contracapa, Patrícia revela desde logo pormenores do seu método: foi recolhendo, ao longo de 16 anos, «cartas, diários, testemunhos, maquetas de jogos e armadilhas de Acácio Nobre», estas «armadilhas» são uma das chaves para se aceder ao volume – o leitor está perante um embuste, um artifício, uma cilada. E começa já aí, na sinopse da contracapa, antes sequer de se abrir o livro, a delinear esta personagem: existiu possivelmente entre 1869 e 1968 e foi alguém que influenciou «de forma anónima e subtil, com uma marca indelével e inevitável, os séculos vindouros».

A Coleção Privada de Acácio Nobre é assim uma imersão a partir de vestígios encontrados pela autora-organizadora Patrícia Portela, onde são apresentados vários documentos que se diz serem de Acácio Nobre, acompanhados por uma nota sobre a grafia e as opções editoriais, seguidos do levantamento dos materiais mais relevantes desse espólio, a saber: cartas (ora manuscritas ora dactilografadas, que são também por vezes transcritas), fotografias de objectos (de uso quotidiano ou específicos de uma profissão), fac-símiles (talvez encenados, talvez reais), muitos excertos de um manifesto que Acácio Nobre teria escrito, transcrição de apontamentos soltos e notas, telegramas, álbuns de esboços do artista, ainda cartas que conhecedores de Acácio dirigiram a Patrícia Portela e até o registo de afazeres escritos a lápis em papéis de duvidosa legibilidade (como guardanapos); o livro termina com o aparato crítico devido: uma cronologia acaciana, agradecimentos e um índice da colecção. E, entre os rascunhos de cartas e protótipos de brinquedos, há também um cartão do CAAN e o regulamento deste Clube dos Amigos de Acácio Nobre, em que uma das regras seria reunir o maior número possível de objectos concebidos por Acácio Nobre, mantendo-os ao mesmo tempo dispersos, nas mãos de diferentes amigos – Patrícia Portela parece, com este livro, fazer parte deste clube.

Toda a singularidade literária exige regras próprias, premissa que também é válida nesta *Coleção Privada de Acácio Nobre*. Apesar de todos

numerados, legendados e anotados, o volume é um conjunto de documentos de natureza tão diversa que importa pouco seguir uma ordem cronológica – que, aliás, o próprio livro não segue. O percurso que se propõe é outro: o mecanismo livro importa mais do que uma qualquer imersão avulsa ou sequencial por elementos de um arquivo, e a narrativa avança por temas. É uma narração feita de ideias, da transposição cadenciada de assuntos de um fragmento para o seguinte, unidos por uma mesma personagem.

A personagem é usualmente entendida como um termo de classificação funcional que reporta ao interior da narrativa literária. Convencionou-se pensar as personagens quanto à concepção, ao processo de caracterização ou ao relevo narrativo. A caracterização serve sobretudo para determinar o seu perfil enquanto parte viva de uma história, advindo de duas fontes: do próprio criador/autor, directamente inscrita no texto literário; ou do leitor, que destaca os traços particulares do discurso caracterizador ou age de forma autónoma, procedendo a uma análise, comentário ou interpretação textual – é destas duas forças que resulta a caracterização de Acácio Nobre neste volume.

O livro responde, assim, às pulsões do romance do presente – hiper-contemporâneo, no sentido em que o definiu Ana Paula Arnaut (2019) –, por explorar uma certa indeterminação no retrato das personagens, fazendo suceder ao herói tipificado o anti-herói desfigurado e sem identidade própria, concebido por meio de técnicas de construção narrativa que pressupõem precisamente o apagamento de qualquer caracterização directa ou a fixação facilmente identificável. Mas também se cruza com a teoria da narrativa não-natural de Brian Richardson, que defende que se pode produzir uma transgressão em relação à forma convencional de apresentar os componentes narrativos (Alber; Iversen; Nielsen; Richardson, 2012: 373), na qual é sobretudo o rompimento com as técnicas realistas de organização do discurso o que está em jogo, obrigando à renovação e alargamento de conceitos narratológicos fundamentais, nos quais se nota uma certa erosão, para abarcarem novas possibilidades, de modo a contemplarem as manifestações literárias singulares, as transgressões e os desvios da verosimilhança realista na narrativa contemporânea – o que abarca plenamente o caso desta narrativa de Patrícia Portela.

Richardson (2006) nomeia sobretudo tipos de transgressões entre as três pessoas do discurso – narrador, personagem, tempo –, que podem ser

encontradas também nesta *Coleção Privada*: a personagem Acácio Nobre é ambígua e contraditória na superfície escrita, Patrícia Portela revela-se uma narradora suspeita que viola de forma intencional a verosimilhança realista – embora aparentemente a encene, já que tudo parece fazer para estabelecer uma conexão mimética com o mundo do leitor, mas que é tão exagerada (Acácio contracena com todos os vultos importantes do seu tempo, independentemente das circunstâncias e geografias) que os seres e o mundo representados revelam-se como pura matéria de ficção, pura escrita, rasurando-se essa conexão. O tempo parece ser a única categoria convencional estável.

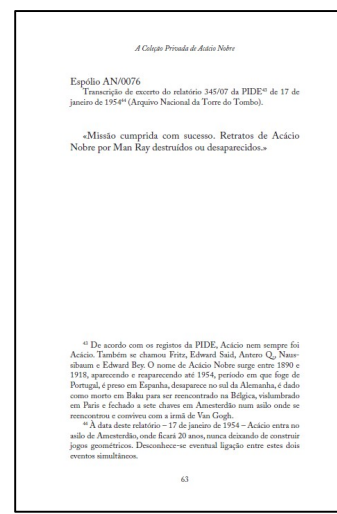
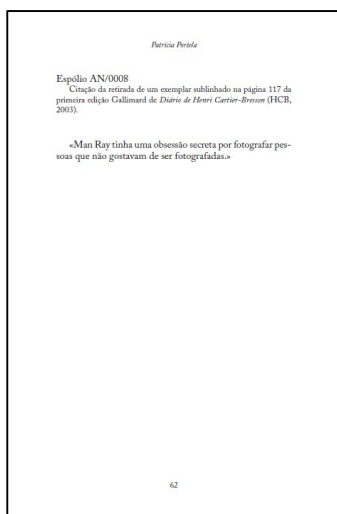
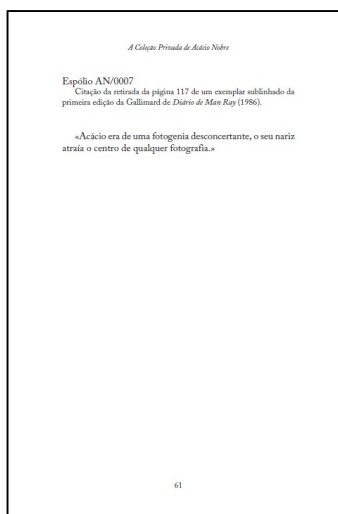
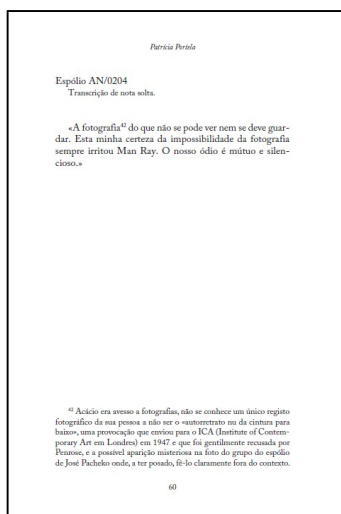
Fotis Iannidis, em *The Living Handbook of Narratology*, é mais generalista e considera que a «character is a text or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like» e, nesse sentido, Acácio Nobre parece corresponder aos parâmetros, pois é personagem no sentido em que participa num mundo narrativo, embora esse universo ficcional procure de alguma forma simular mimeticamente o mundo real ao coincidir com acontecimentos e entidades históricos, daí uma certa confusão/problematização da natureza da personagem neste livro. Afinal, como alerta Iannidis, «[v]iewing characters as entities of a storyworld does not imply that they are self-contained» (Iannidis, 2012: parágrafo 4), pelo contrário: o mundo ficcional é precisamente «constructed during the process of narrative communication, and characters thus form a part of the signifying structures which motivate and determine the narrative communication» (*idem*). Se é a vida de Acácio Nobre que motiva a ficção, também é por intermédio da narrativa que ele existe.

Deparamo-nos então com o dilema que é esta colecção: versa sobre um vulto desconhecido que se tornou personagem e cuja existência perpassa um século da história portuguesa e até do mundo, mas do qual nunca se tinha ouvido falar até esta autora o ter resgatado e inscrito. Portanto, até prova em contrário, Acácio Nobre é (ou pode ser) isto, este livro: uma colecção organizada a delinear um espectro, uma personagem, uma figura difusa cujos contornos coincidem com cartas, fotografias de objectos e a própria escrita – Acácio Nobre é inscrição, seja em que suporte for.

Patrícia serve-se da obra literária como meio privilegiado de «reavaliação dos tempos» (contracapa) porque a literatura permite encontro e criação e conseqüentemente dispersão de ideias e é o campo privilegiado para se «lutar

pelo direito ao impossível» (*idem*). E este impossível que é reunir e organizar uma colecção sobre uma figura inexistente só seria possível por meio de uma obra literária, ou do cruzamento do texto (suporte do mundo ficcional) com outras artes. Há, na verdade, dois achados: o de Patrícia Portela – o espólio, depois o arquivo e conseqüentemente a sua encenação em colecção da qual resulta uma persona-personagem – e o do leitor, que descobre um vulto de inegável interesse histórico e, até, ficcional, que é também personagem, desconhecido de todos até ao momento da leitura.

O desenvolvimento da narração ocorre pela sucessão contínua de elementos do espólio em que os assuntos se ligam uns aos outros, tecendo o leitor um fio ficcional entre as páginas (ou guiando-se por essa tecedura da autora). Como exemplo desta forma de narrar apresentam-se as páginas abaixo, compostas só de elementos textuais (e tipográficos) do espólio em que o assunto parece ser a relação entre o conceituado fotógrafo Man Ray e o seu contemporâneo Acácio Nobre.



A primeira ocorrência é a «transcrição de uma nota solta» (60) em que Acácio expressa a sua certeza sobre a impossibilidade de a fotografia poder representar o momento, algo que não se poderá ver nem guardar – uma percepção acaciana que «sempre irritou Man Ray» e precisamente o contrário do que pensava o fotógrafo. A segunda ocorrência é, mais do que uma continuidade temática, uma espécie de contrário do que fora dito na página anterior: uma citação do diário do fotógrafo Man Ray em que este comentava a

«fotogenia desconcertante» (61) de Acácio Nobre, que afinal podia ser fotografado/representado, apesar de ser alguém esquivo. A terceira ocorrência, também uma citação retirada do mesmo exemplar sublinhado do diário do fotógrafo, só vem confirmar o que se disse anteriormente: «Man Ray tinha uma obsessão secreta por fotografar pessoas que não gostavam de ser fotografadas» (62), depreende-se que entre elas se incluía o próprio Acácio. E, na última ocorrência desta série, confirma-se isso mesmo, ao informar, na transcrição de um relatório da PIDE, que os «[r]etratos de Acácio Nobre por Man Ray [estão] destruídos ou desaparecidos» (63). Como se demonstrou, documentos de origem tão diversa como notas manuscritas, excertos de um diário, citações sublinhadas de livros e até mesmo relatórios da polícia secreta da época contribuem para a narração desta ligação à fotografia constituída de opiniões diferentes, bem como para a demonstração de que os dois se conheciam e, embora as provas dessa ligação se tivessem dissipado ou destruído, permanece o livro de Patrícia, que as recupera, ou pelo menos à sugestão delas, o que é suficiente para encenar uma narrativa.

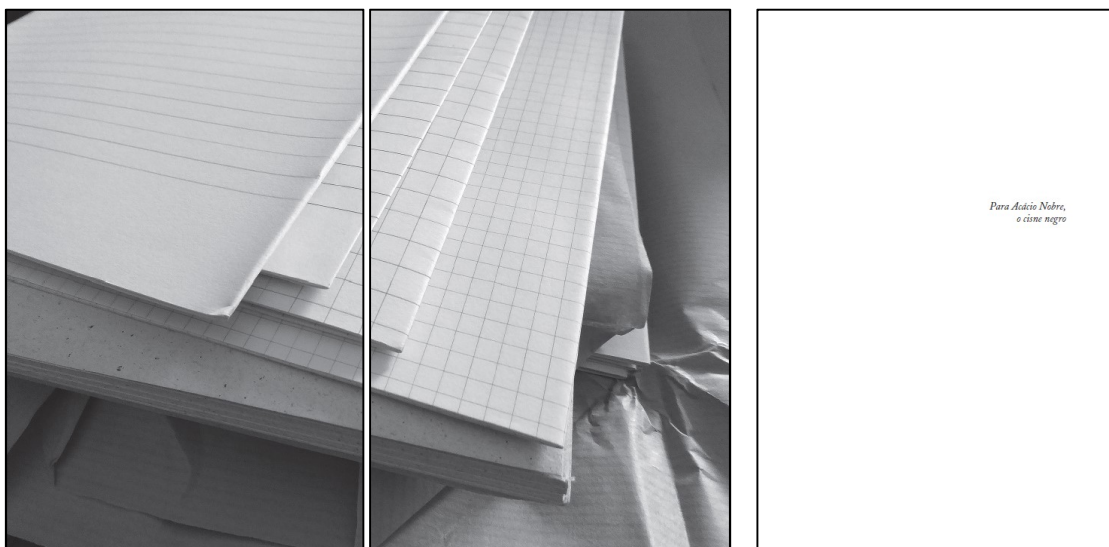
Delinieie-se, pois, esse cisne negro de nome Acácio Nobre recorrendo ao fragmento do espólio catalogado com o número AN 0077 com a legenda «Transcrição de 2 excertos do relatório 345/07 da PIDE de 5 de maio de 1968» (64), nos quais Acácio Nobre parece ser muitas coisas, algumas opostas entre si ou mesmo inconciliáveis noutro lugar que não este livro, como:

«A soma das partes não dá só uma pessoa.»

«Acácio é alpinista, monge tibetano, macrobiótico, dandy, conhecedor das religiões pré-colombianas, desenhador de puzzles em madeira e em novos materiais desconhecidos que vão ao forno, tem sotaque mas raramente fala, tem obra enquanto escritor, pintor, orientalista e fotógrafo. Assume-se como louco desvairado mas informado, e suspeita-se que assume vidas alternativas sempre que necessário e de acordo com as vicissitudes das correntes políticas e sociais da geografia onde se encontra. Desconhece-se a sua idade ou certidão de nascimento. Não nasceu em território nacional nem em nenhuma das colónias. Pensa-se que seja de origem suíça (?), filho de pais emigrantes daquilo que é hoje o Reino da Arábia Saudita, e que assina Acácio Nobre apenas entre 1889 e 1918, data após a qual optou por outros pseudónimos, dependendo do tipo de obra a que se dedica e em que contexto se insere.»

Complementarmente, poderá tentar-se delimitar as suas circunstâncias de inscrição e sentido: Acácio Nobre é antes de mais um espólio – o conjunto de bens que ficaram quando o sujeito morreu, um baú repousando no sótão dos avós de Patrícia Portela que esta resgatou e desmultiplicou. Trata-se certamente de um espólio incompleto, pois naquele baú não estariam todos os bens que compõem uma vida e sobram desta quando tudo termina, ou estariam? E será que estariam pelo menos os suficientes para se delinear Acácio? A colecção que Patrícia organizou partindo desse espólio existente – essa reunião, compilação, ajuntamento de objectos da mesma natureza conceptual e até ficcional – e que catalogou como «possivelmente pertencentes a Acácio Nobre» é o gesto artístico que inscreve esses objectos, dando assim contexto e vida à personagem.

Após as guardas do livro – em que consta uma fotografia de página dupla de um amontoado de papéis diversos (de linhas, quadriculado, branco), mas todos vazios de inscrição (como se pode observar abaixo, à esquerda), um indício já do que pode conter este livro, e que nas guardas finais se percebe tratar-se de papel para máquina de escrever –, surge a dedicatória «*Para Acácio Nobre, o cisne negro*» (7, página reproduzida abaixo, à direita), na qual a autora acaba por dedicar um livro sobre Acácio ao próprio. A menção ao cisne negro é desvendada somente na página 42, quando em nota de rodapé se explica o «efeito do cisne negro»: «Todos os cisnes são brancos até ao momento em que um (e basta um!) primeiro cisne negro apareça. Isto é, tudo é (ou pode ser) como é, até prova em contrário», da mesma forma, Acácio Nobre é assim e esta colecção pertence-lhe e define-o até que alguém prove o contrário disso.





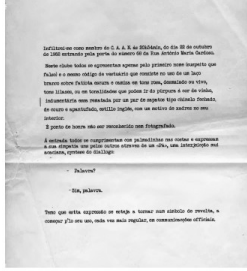
Se na capa se inscreve que este volume é realizado «por Patrícia Portela», essa encenação vai manter-se ao longo das páginas. Na epígrafe consta uma inscrição precisamente sobre a inutilidade dos espólios anónimos – «*Não serve de nada um espólio se não sabemos de quem é, se não lhe reconhecemos o valor. Quem não sabe é como quem não tem*» (9) – que em nota se informa ter sido escrita à mão e encontrada no baú de Acácio por Patrícia Portela, que considera que a letra parece ser a do seu avô, mas o til igual aos dela, uma encenada confusão em que Patrícia, o seu avô e Acácio coincidem e se indistinguem, como tanta coisa neste livro.

E depois, ao longo do volume, as cabeças de página – que neste livro existem, ao contrário de nos outros da autora – contribuem para a confusão intencional entre ficção e não-ficção. Sendo as cabeças de página um dispositivo paratextual mais habitual em livros de não-ficção, para reafirmar o vínculo entre autor e texto, usados como marcadores territoriais de constituição mútua (o texto pelo autor e o autor pelo texto), em *A Coleção Privada de Acácio Nobre* vêm robustecer a simulação material e gráfica dos marcadores documentais de um arquivo de materiais diversos. Além disso, o aparente cuidado na extensa nota inicial «sobre a grafia de Acácio Nobre e a grafia adotada na transcrição dos manuscritos e documentos datilografados» (11-13), bem como o «Pré-Facies» (15-18, reproduzidas abaixo), conjunto de textos que procura estabelecer as coordenadas editoriais e as escolhas da autora-organizadora, constam no início do livro e antes da cortina do espólio para emular a natureza do volume.

<p style="text-align: center;"><i>Patrícia Portela</i></p> <p>Apesar do seu evidente contributo para cada um destes ciclos, a sua personalidade (aparentemente) cinzenta e a sua convicção de que a obra deveria permanecer anónima (segundo ele, para poder sobreviver ao artista) contribuíram para uma documentação quase inexistente sobre este autor assim como para uma perceção pouco clara sobre o verdadeiro impacto da sua obra na História da Arte Portuguesa e europeia.</p> <p>«Quero estar morto quando estiver morto! Que viva por si só a obra! A verdadeira imortalidade só se atinge quando nos apagarmos definitivamente deste mundo¹¹», dizia. O anonimato que perseguia e alimentou não nos permite reconstruir hoje com exatidão a sua vida ou obra nem detetar a sua influência em golpes de inspiração alheios, apenas supô-la a partir de alguma correspondência, esboços de projetos inacabados, protótipos de brinquedos patenteados por Richter & Co., ou de fragmentos dos seus megalómanos projetos tal como o era o projeto de reurbanização do Chiado através da alteração radical da sua <i>banda sonora</i>¹².</p> <p>Acácio Nobre costumava dizer que:</p> <p><i>Se pararmos um pouco para pensar na realidade, podemos verificar que a mesma pode ser definida por um livro de atas, por uma constituição de um país ou por uma assinatura oficial de um tratado, mas raramente (e sobretudo se não ficar escrito) é reconhecida num sentimento coletivo e improprietário, e, muitas vezes, publicamente silenciado, de querer ir contra a corrente.¹³</i></p> <p>¹¹ Fragmento de Manifesto 2020 de Acácio Nobre. ¹² Ver nota de rodapé 37 e/ou 38 da p. 52 com informação detalhada sobre o projeto <i>O Chiado de Acácio Nobre</i>. ¹³ Fragmento de carta não enviada datada de 1968.</p> <p style="text-align: center;">16</p>	<p style="text-align: center;"><i>A Coleção Privada de Acácio Nobre</i></p> <p>Delinear contos fantásticos ou puzzles geométricos foram algumas das formas que encontramos para imaginar uma possibilidade constante de um mundo para além deste em que vivemos; uma estratégia hábil de negação da tradução consensual de uma realidade com que cada maioria teima em carimbar a sua época, introduzindo-lhe elementos de beleza e dissociação diárias.</p> <p>É respeitando esta contradição fundamental na sua obra, a realizada e a imaginada, a assinada e a partilhada anonimamente, que exponho, nas páginas seguintes, algumas imagens e transcrições comentadas do seu espólio.</p> <p>No baú encontrei:</p> <ul style="list-style-type: none"> • 543 cartas (umas enviadas e copiadas a papel químico, outras não); • 456 envelopes vários, recebidos, devolvidos e por enviar; • 312 apontamentos soltos; • 127 rascunhos de projetos; • 1 bloco de notas sem datas; • 1 álbum de recortes e colagens com datas; • 45 pacotinhos e 7 frascos de Fentanyll; • 1 chave; • 1 chivena; • 5 compassos; • 1 caixa de 11 sólidos para desenho incompleta (faltam-lhe 2 sólidos); • 12 protótipos de jogos para crianças e adultos, entre os quais o famoso Voleiscópio¹⁴. <p>¹⁴ Jogo atribuído durante décadas a William Higgingsham.</p> <p style="text-align: center;">17</p>	<p style="text-align: center;"><i>Patrícia Portela</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • 1 manifesto encriptado, ainda em processo de des-codificação; • 88 rascunhos de uma carta dirigida a Ministros, Secretários de Estado e Conselheiros da Coroa entre 1890 e 1909; • 5 cadernos com esboços e recolha de material de pesquisa para a construção de uma árvore genealógica das vanguardas e sua relação direta com os jogos geométricos jogados pelos responsáveis pelos principais movimentos artísticos do século XX; • 4 cadernos de papel almaço liso, quadrículado e com linhas por preencher; • 1 resma de papel de máquina branco; • 1 pacote de folhas de papel químico; • 1 resma de papel tipo vegetal rosa que utilizava para as cartas manuscritas; • 1 máquina de escrever Remington Portuguesa de 1920/30, modelo 12; • 1 fotografia; • 1 cartão de membro do clube C. A. A. N.¹⁴. <p>¹⁴ C. A. A. N.: Clube dos Amigos de Acácio Nobre.</p> <p style="text-align: center;">18</p>
---	---	--

Após a zona do livro que se estende a partir do «Pré-Facies» (à letra uma pré-face), isto é, antes do rosto de Acácio e do espólio, algo que antecede o aspecto físico, surge uma zona constituída pela maioria dos *itens* do espólio, muitos assinados, criados ou manuscritos pelo próprio, uma espécie de face acaciana – que pode ser, como o sentido figurado de face sugere, só aparência – e, por fim, uma terceira zona a que se chama «Pós-Facies», depois da face ou para além de Acácio, em que o foco narrativo se centrará nas pessoas à volta de dele e na própria Patrícia Portela enquanto figura organizadora do espólio.

A paginação vai seguir um arranjo tipográfico e gráfico constante e uniforme em que o texto começa sempre ao cimo da página, ocupando uma mancha regular justificada, de que abaixo se poderão observar algumas páginas. Todos os elementos constantes da colecção começam em página nova e são numerados através do sistema «Espólio AN/0000 [4 dígitos numéricos]», seguido de uma legenda com informação que comenta ou ajuda a compreender, identificar ou interpretar o conteúdo que antecede. No caso de o elemento do espólio ser a reprodução de um dispositivo gráfico, surgirá centrado após esta legendagem e, eventualmente, segue-se a transcrição de textos que constem deste elemento gráfico. As páginas contêm também uma profusão de notas de rodapé, que chegam a ocupar uma parte substancial da página ou a propagar-se por várias, quase se sobrepondo ao texto da mancha principal como dispositivo narrativo – dando, uma vez mais, ênfase à voz autoral, a de Patrícia Portela, em contraste com o espólio que ela organiza e sobre o qual discorre ao longo do volume, deixando pistas da sua intervenção e controlo ficcional.

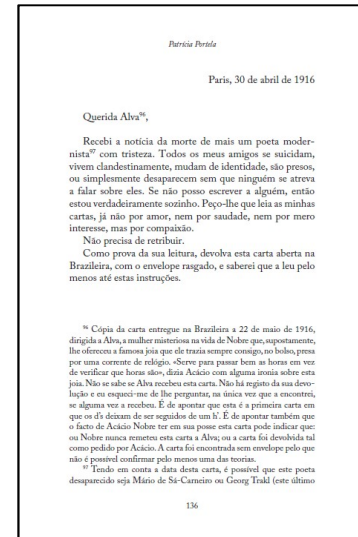
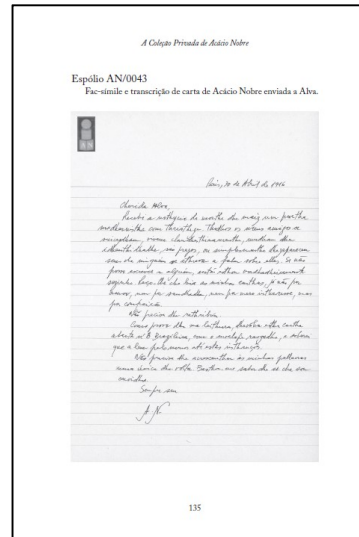
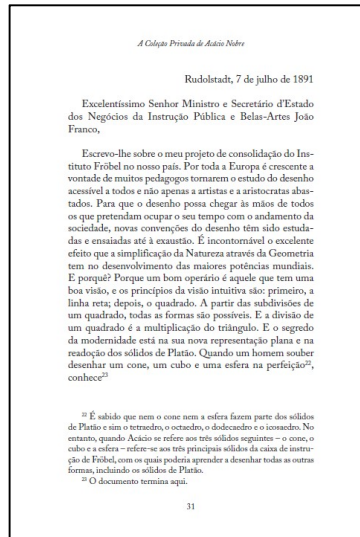
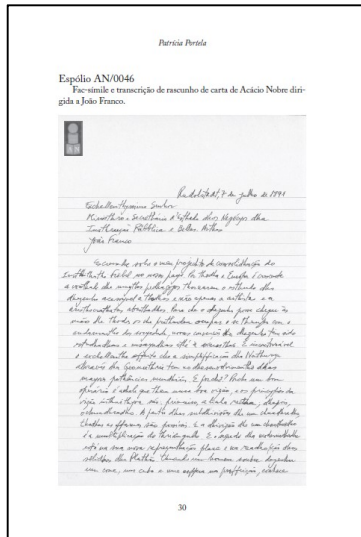
<p style="text-align: center;"><i>A Colecção Privada de Acácio Nobre</i></p> <p>Espólio AN/0001</p> <p>Cartão de membro número 75/1968 do C. A. A. N. da minha avó, Maria de Paçoço Junqueira, assinado com o «nome próprio de «Pedro»¹¹.</p>  <p>¹¹ O C. A. A. N., o Clube dos Amigos de Acácio Nobre, foi possivelmente fundado por Julião Teixeira (1880-1959) e Raul Leal (1886-1964) em 1954. Nêle constavam figuras ilustres e intelectuais de vários países e de várias épocas que quiseram prestar homenagem a Acácio Nobre, ainda vivo mas afastado dos circuitos intelectuais portugueses devido a querências várias com algumas das mais prestigiadas figuras do movimento moderante português. Para além de transcrições dispersas dos regulamentos e atas do C. A. A. N., de alguns guardanapos de pano assinados por intelectuais arménios de passagem por Portugal agitando da comemoração dos 50 anos da inauguração 3 1918 e de três caixas de fósforos com a insignia C. A. A. N., pouco mais se sabe sobre este clube secreto.</p> <p>Institucionalmente, e graças à tentativa falhada de fundação legal do C. A. A. N. que o interesse da PIDE (Policia Internacional e de Defesa do Estado) por Acácio Nobre é reavivada, permitindo-lhe o acesso aos relatórios da sua antecessora PGICS (Policia Geral de Informaçoes de Carácter Secreto), o traço não oficial da antiga PVDE (Policia de Vigilancia e de Defesa do Estado), em funções entre 1933-1945. Os arquivos da PIDE são, até à data, os únicos registos oficiais sobre a vida e obra de Acácio Nobre em Portugal, situação que pretendemos contrariar com esta obra.</p> <p style="text-align: center;">21</p>	<p style="text-align: center;"><i>Patrícia Portela</i></p> <p>Espólio AN/0002</p> <p>Fotografia de 1928 anexa ao Relatório 453/07 de 1939 da operação geométrica da PGICS (Policia Geral de Informaçoes de Carácter Secreto)¹².</p>  <p>¹² Cópia digitalizada do espólio de José Pacheco, gentilmente cedida pelo Centro Nacional de Cultura e cópia da foto anexa ao Relatório 453/07. Foto onde figura José Pacheco (1885-1934), à direita, de chapéu aos seus pés, o (relativamente) famoso «arquitecto pela graça de deus», e onde se suspeita estarem presentes Eduardo Viana, sentado num banco do lado esquerdo, abraçado, quem sabe, por Santa-Rita, de frente a Raul Lino com seu furo bigode, de pé ao lado de Franco, Manuel Jardim, Acácio Lino, João Quintilha e quem sabe se Acácio Nobre.</p> <p style="text-align: center;">22</p>	<p style="text-align: center;"><i>A Colecção Privada de Acácio Nobre</i></p> <p>Espólio AN/0045</p> <p>Excerto fac-similado do Relatório (da PIDE) 453/07 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo) e transcrição dos excertos 2, 3 e 4 do mesmo Relatório em pasta azul, com eláctico preto, repleta com artigos de jornais, cópias de relatórios da PIDE a papel químisco (1954-68) e pequenas notas manuscritas.</p> <p>No relatório, onde se fala do «número 68 da Rua António Maria Cardoso», refere-se à sede do Centro Nacional de Cultura (CNC), que foi um antigo ponto de encontro de intelectuais e artistas no tempo da ditadura.</p> <p>Ainda no Relatório, os «apagatos tipo chinês» referem-se aos famosos «diggers gold bond» ingleses que fizeram sucesso entre o calado</p>  <p style="text-align: center;">23</p>
--	---	--

O espólio propriamente dito começa, não por acaso, pela reprodução por meio de uma fotografia a preto-e-branco – como tudo o que consta deste livro, impresso a uma cor – de um cartão do Clube de Amigos de Acácio Nobre. Este, segundo a legenda, pertence à «minha [de Patrícia Portela] avó, Marília de Pascoaes Junqueiro, assinado com o “nome próprio” de “Pedro”» (21, página reproduzida acima, à esquerda), reunindo-se num objecto só um conjunto de impossibilidades e perturbações à linearidade inerente a um catálogo, pois se os catálogos consistem, por vezes, num processo de linearização de objectos díspares, que se homogeneizam por efeito desse esforço catalogador e arquivístico, a confusão instituída neste cartão entre Patrícia Portela, a sua avó e o nome que consta do cartão vem desconstruir toda essa cuidadosa linearidade na inclusão e legendagem.

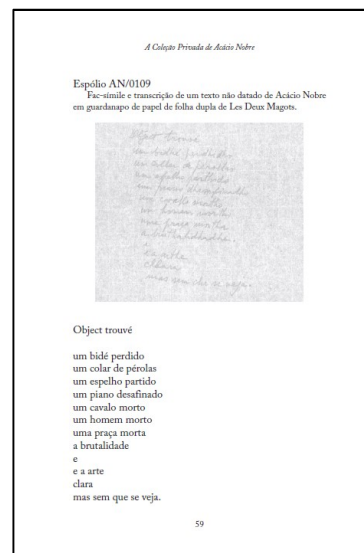
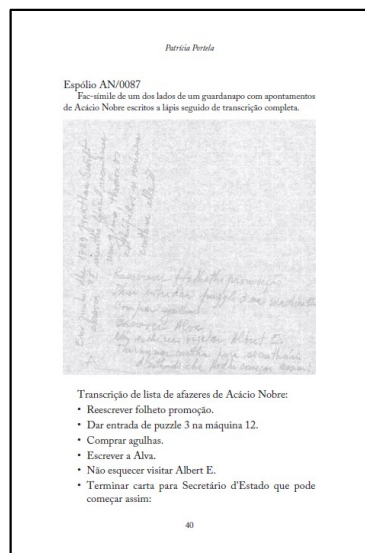
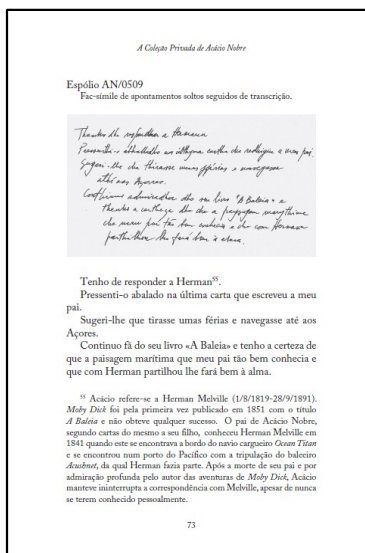
E apesar de se aplicar o sistema numérico que permite a identificação dos *itens* do espólio, e embora estes sigam uma ordem numérica crescente, como se pode visualizar acima pela reprodução dos três primeiros *itens* do livro, não se incluem todos os objectos que estavam no baú, ou encena-se uma numeração em que se omitem propositadamente números para encenar outras existências não numeradas e uma selecção criteriosa por parte de Patrícia Portela, subjectiva como o próprio espólio.

A aparente uniformidade na página é constantemente quebrada ou desestabilizada pela inclusão de dispositivos visuais da mais diversa natureza, embora o *layout* permaneça constante. No caso dos manuscritos, sendo maioritariamente cartas, são integrados na página (e na narrativa) de duas formas: primeiro, o fac-símile, uma reprodução exacta das cartas escritas por ou para Acácio, uma espécie de cópia em que se preserva o traço autoral ou a sua encenação e, depois, tratando-se de uma organização cuidada de um espólio, surge a transcrição dessas cartas fac-similadas. Como se pode, aliás, observar no final deste parágrafo em dois de muitos exemplos possíveis de cartas manuscritas neste livro – uma mais formal, dirigida ao «Ministro e Secretário d’Estado dos Negócios da Instrução Pública e Belas-Artes João Franco» (30-31) e outra de carácter mais pessoal, dirigida a Alva, «a mulher misteriosa na vida de Nobre» (136n), pelo que o dispositivo gráfico abarca todas as valências da existência de Acácio Nobre. E não falta ao manuscrito legibilidade, pois a carta está escrita em caracteres nítidos e perceptíveis, no entanto, a transcrição é

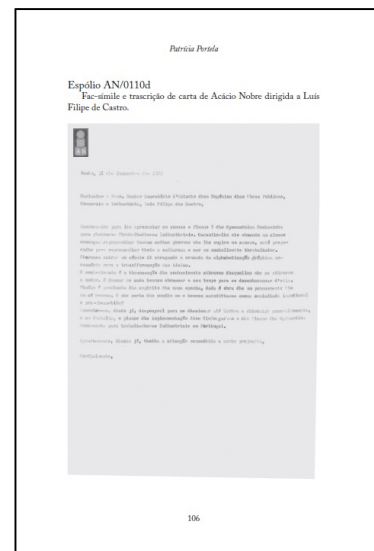
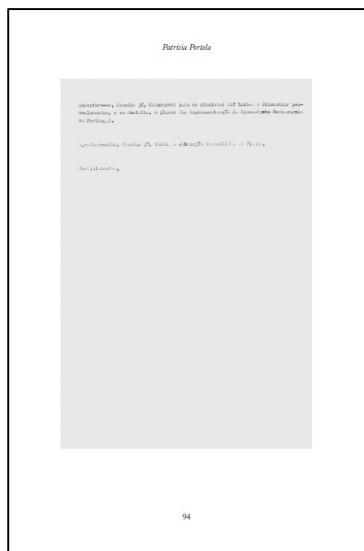
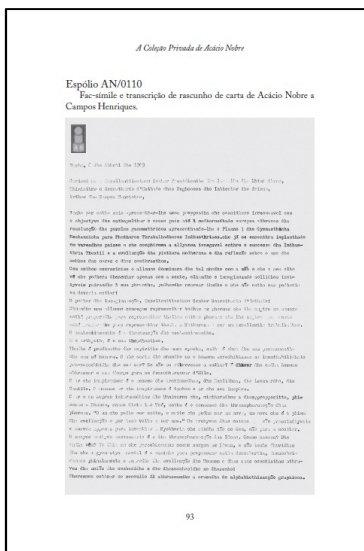
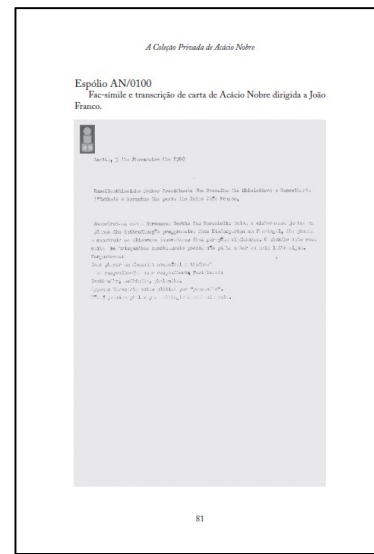
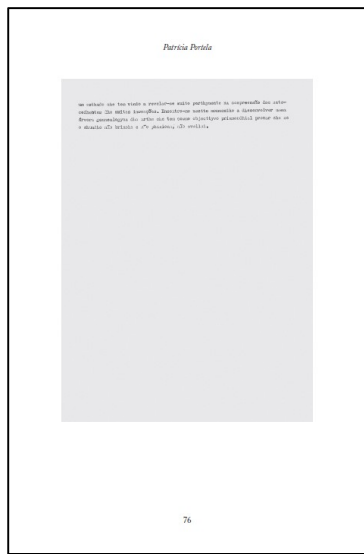
também oportunidade para a introdução de notas de rodapé em que se corrige e complementa o autor e se chega inclusive a desmentir ou deturpar informação constante nos dispositivos visuais e no corpo do texto, sendo por isso as notas – a mão autoral de Patrícia Portela sobre um espólio – aquilo que na página muitas vezes confere carácter ficcional e narrativo aos documentos replicados.



Embora nem só cartas se reproduzam e transcrevam. Podem também encontrar-se neste livro apontamentos soltos – que validam a caligrafia de Acácio e adensam a sua figura, como na página representada abaixo, à esquerda – ou também anotações a lápis em guardanapos de papel de duvidosa (e encenada) legibilidade devido ao apagamento que este suporte material de inscrição pode potenciar com o decorrer do tempo, como se observa nos exemplos do centro e da direita:

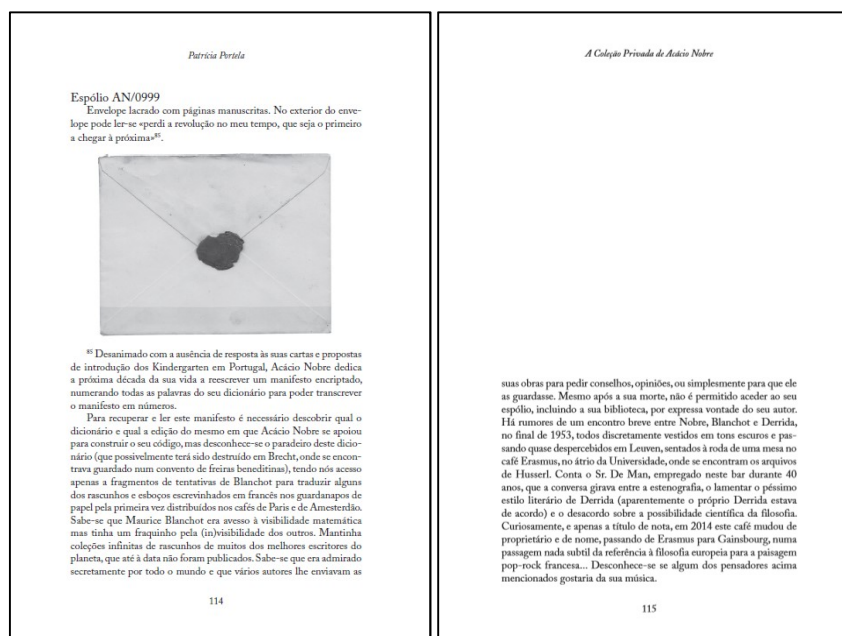


Por diversos motivos, relacionados com o suporte material e o processo de inscrição, nem sempre os fac-símiles são legíveis, integrando a ilegibilidade na simulação dos documentos fora da sua função ficcional. Quase sempre no mesmo papel timbrado das cartas manuscritas e com o monograma acaciano, surgem cartas dactiloscritas a que se segue a transcrição tipográfica sempre que as mesmas estão apagadas, pois neste caso só esse apagamento visual da tinta das letras justificaria uma replicação por meio da transcrição. Abaixo, reproduzem-se alguns dos muitos exemplos presentes no livro:



No entanto, nem sempre se verifica uma preocupação com a legibilidade dos elementos que compõem o espólio acaciano. Há ainda situações neste livro em que só se vê o invólucro e nunca o conteúdo, como no *item* reproduzido no

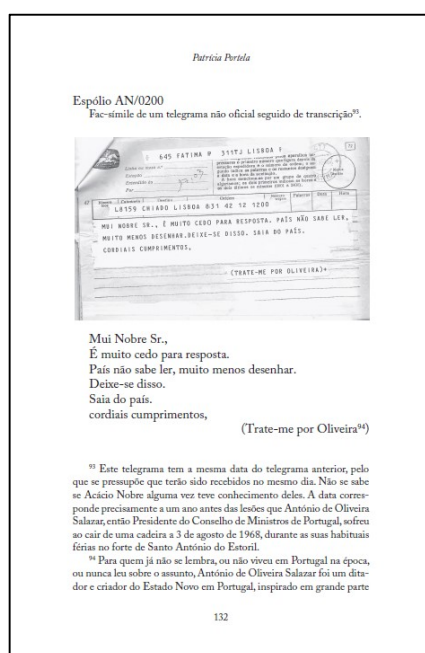
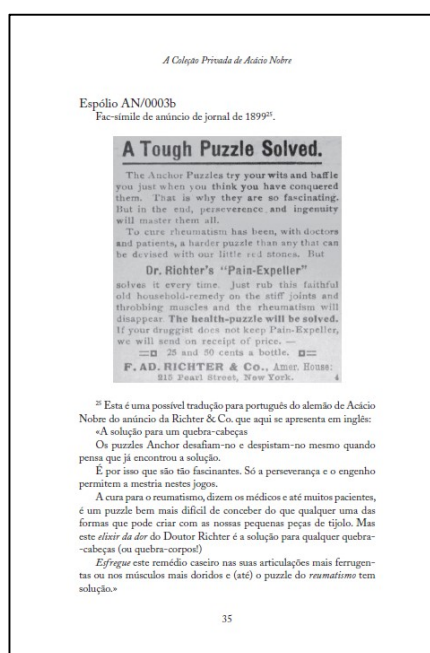
final deste parágrafo, um «[e]nvelope lacrado com páginas manuscritas. No exterior do envelope pode ler-se “perdi a revolução no meu tempo, que seja o primeiro a chegar à próxima”» (114). Esta inscrição incompleta, acompanhada por uma nota de rodapé que precisa do espaço da página seguinte por ser tão grande, ajuda a adensar o carácter efémero de muitos *itens* que poderiam ajudar a compreender o pensamento de Acácio Nobre, mas não constam da arca a não ser em fragmentos incompletos.



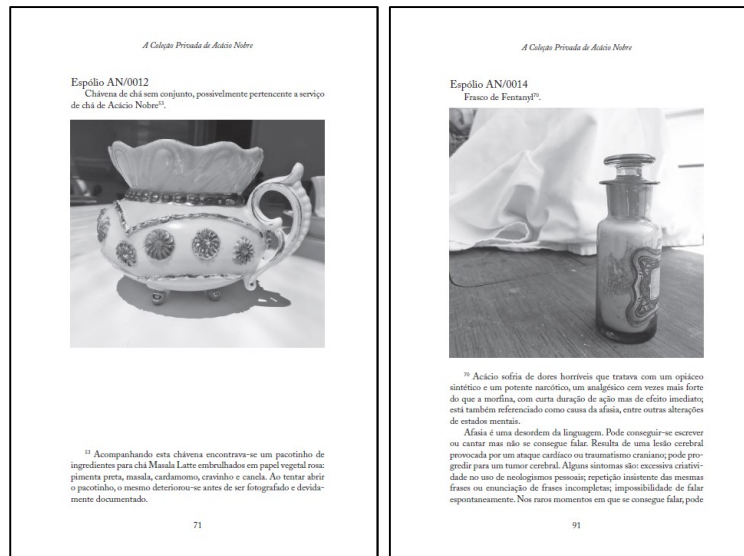
Recorrendo de novo à tipologia de análise dos dispositivos gráficos desenvolvida por Zoë Sadokierski, poder-se-á caracterizar estas cartas manuscritas e dactiloscritas, bem como os bilhetes em guardanapos e os envelopes, como material documental passageiro do quotidiano. Embora tenham sido produzidos para este livro, procuram imitar constitutivamente correspondência pessoal e anotações efémeras, materiais gráficos produzidos para uso breve e, em seguida, descartados. Quando mantidos além do uso pretendido, como é o caso neste romance-inventário, esses objectos efémeros tornam-se artefactos que documentam pontos no tempo e na vida de Acácio.

Mas há mais exemplos deste tipo de dispositivo visual, como o anúncio publicitário num jornal alemão à companhia Richter & Co, onde Acácio trabalhava como criador de *puzzles* geométricos (35, abaixo à esquerda) ou o «fac-símile de um telegrama não oficial seguido de transcrição» (132, página da

direita, abaixo) possivelmente trocado entre elementos da PIDE que vigiavam à época Acácio Nobre, suspeitando de que ele desenvolveria actividades subversivas – é, aliás, a esta polícia que é imputada a destruição de peças-chave do espólio que, por causa disso, não são reproduzidas no livro, como a fotografia de Acácio por Man Ray, entre outras coisas que teriam contribuído para a figura acaciana não ser tão fugaz, mas se fosse mais consistente seria na mesma medida menos ficcional.



Há ainda a destacar a profusão de dispositivos fotográficos neste livro – conjunto do qual se excluiu os fac-símiles, já analisados acima, por possuírem uma expressividade distinta da destas fotografias. As reproduções de fotografias podem ser originais (produzidas especificamente para um livro) ou recuperadas de outros lugares (fotografias existentes que um autor encontra e reutiliza num romance), n’*A Coleção Privada de Acácio Nobre* parece estar-se perante este segundo caso, pois Patrícia enquadra essas fotografias com etiquetas como «possivelmente pertencente a Acácio Nobre» e outras menções similares. A fotografia é considerada um meio mnemónico, associado automaticamente ao mundo real, pois transmite uma impressão de autenticidade ao fornecer uma imagem objectiva da realidade, e é exactamente essa a função dos dispositivos fotográficos deste livro: ora reflectir um quotidiano, ora mostrar uma ocupação profissional múltipla e variada.



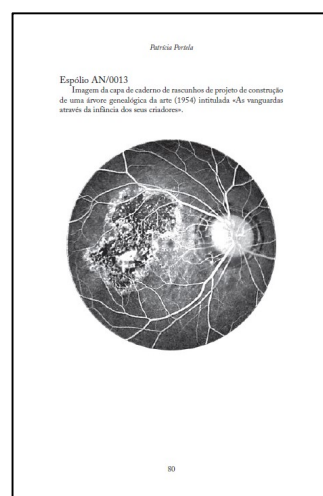
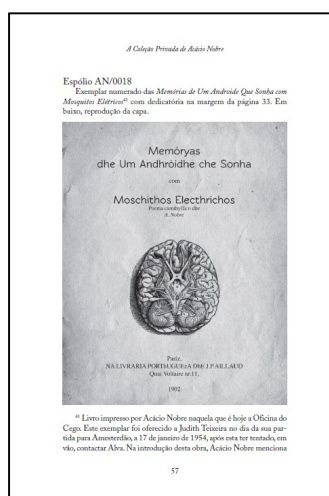
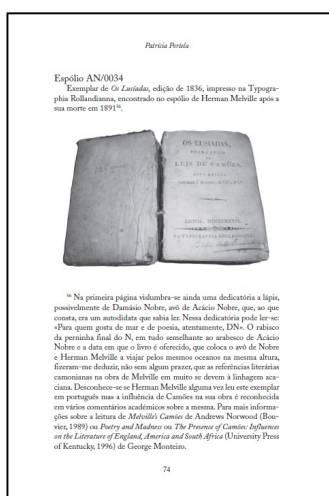
Aparentando ser material documental passageiro do quotidiano, apesar de representados através de fotografias, os dois objectos cujas páginas respectivas se reproduzem antes deste parágrafo são mais curiosos porque a sua função é de encenar um quotidiano empírico de Acácio. Primeiro, uma «Chávena de chá sem conjunto, possivelmente pertencente a serviço de chá de Acácio Nobre» (71) que se diz em nota vir acompanhada de um pacotinho de ingredientes de chá, mas «Ao tentar abrir o pacotinho, o mesmo deteriorou-se antes de ser fotografado e devidamente documentado» (*idem*), logo não só não se tem a certeza de que a chávena seja de Acácio como se levantam mais dúvidas sobre esta figura. O segundo *item* é um frasco de medicamento de nome Fentanyl, e mais uma vez é em nota de rodapé que se faz a ligação com Acácio Nobre, que tomava esta substância devido ao seu estado enfermo e do qual o leitor só tem conhecimento por meio desta nota: «Acácio sofria de dores horríveis que tratava com um opiáceo sintético e um potente narcótico, um analgésico cem vezes mais forte do que a morfina, com curta duração de ação mas de efeito imediato» (91).

Num espólio pessoal encontram-se sempre livros de outros autores que inspiram de alguma forma aqueles que os detêm, sendo essas existências bibliográficas um elemento quase necessário para se definir alguém. É-se o que se lê. No caso de Acácio Nobre, há os clássicos que qualquer português leu, como o «Exemplar de *Os Lusíadas*, edição de 1836, impresso na Typographia Rollandianna, encontrado no espólio de Herman Melville após a sua morte»



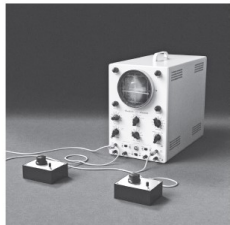
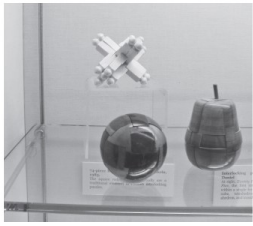

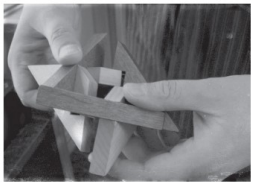
(74). E o que fará esta referência no espólio acaciano? É a nota da autora-organizadora que liga os elementos visuais aos textuais e à vida de Nobre:

⁵⁶ Na primeira página vislumbra-se ainda uma dedicatória a lápis, possivelmente de Damásio Nobre, avô de Acácio Nobre [...]. Nessa dedicatória pode ler-se: «Para quem gosta de mar e de poesia, atentamente, DN». O rabisco da perninha final do N, em tudo semelhante ao arabesco de Acácio Nobre e a data em que o livro é oferecido, que coloca o avô de Nobre e Herman Melville a viajar pelos mesmos oceanos na mesma altura, **fizeram-me deduzir, não sem algum prazer**, que as referências literárias camonianas na obra de Melville em muito se devem à linhagem acaciana. (74, **sublinhados** nossos)

Há ainda um «Exemplar numerado das *Memórias de Um Androide Que Sonha com Mosquitos Elétricos* com dedicatória na margem da página 33» (57), isto é, a reprodução da capa de um livro de poemas da autoria de Acácio que, por ser uma figura tão esquiva, dele não se conhecem mais exemplares. Este livro não está no baú encontrado em casa dos avós de Patrícia, mas diz-se em nota que «foi oferecido a Judith Teixeira no dia da sua partida para Amesterdão, a 17 de janeiro de 1954» (*idem*). Ou seja: Patrícia Portela vai buscar também elementos a outros lugares para complementar o espólio, elementos que têm uma relação com Acácio por meio da autoria ou mesmo de uma frágil referência a lápis. E, se há menção a livros que não estão no espólio mas poderiam estar, há-o também a livros que ainda não o são, como a «Imagem da capa de caderno de rascunhos de projeto de construção de uma árvore genealógica da arte (1954) intitulada “As vanguardas através da infância dos seus criadores”» (80, página à direita).

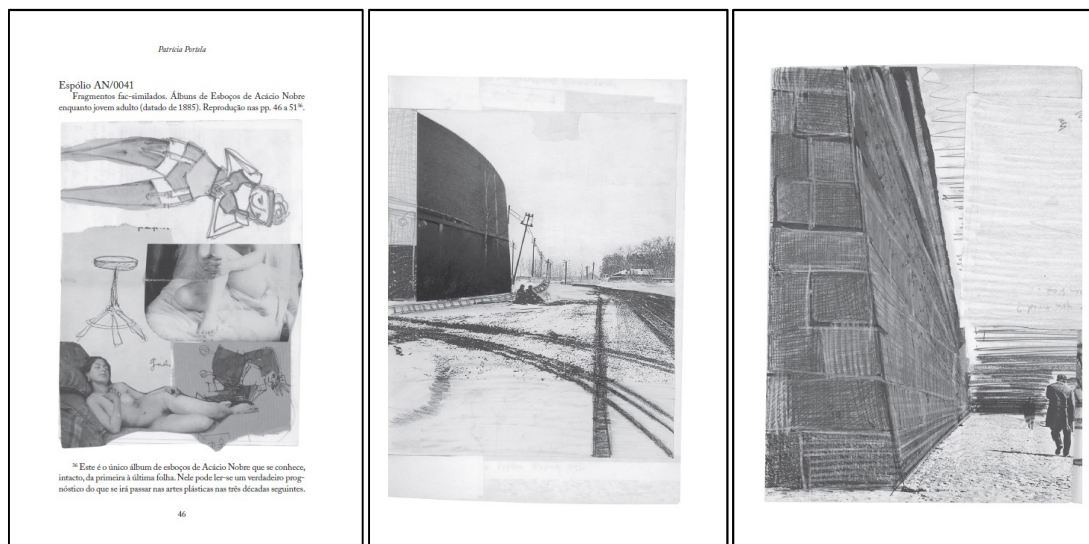


E, por fim mas não com menos importância, há ainda fotografias de objectos do quotidiano profissional de matemático e investigador. Para a caracterização desta vertente de Acácio Nobre surgem no volume fotografias de *puzzles*, de um compasso e de diversas figuras geométricas, de que abaixo se reproduzem alguns dos muitos exemplos do livro. Estas fotografias, em complemento com as referências na correspondência trocada entre Acácio e outras figuras, substituem um relato linear sobre as ocupações profissionais da personagem.

<p><i>Patrícia Pereira</i></p> <p>Espólio AN/0005a/b</p> <p>Estilo com 4 Compassos Richter & Co., minas e vários utensílios utilizados por Acácio Nobre.</p>  <p>32</p>	<p><i>A Coleção Privada de Acácio Nobre</i></p> <p>Espólio AN/0003</p> <p>Puzzle de Pythagoras de Richter & Co. datado de 1891-1892²⁶.</p>  <p>²⁶ Richter & Co. foi a representante das caixas Kindergarten de Fabel em toda a Europa e líder mundial na venda de puzzles geométricos. Acácio Nobre foi um dos seus mais ativos colaboradores durante mais de 25 anos. O Puzzle de Pythagoras, n.º 12 da coleção Richter & Co., era constituído por 9 peças em arca de quarto, com as quais se podia construir 17 figuras diferentes. Era incluído no tangrama e foi distribuído pela primeira vez na década de 90 do século XIX durante</p> <p>33</p>	<p>Espólio AN/4408 Voleiscopio²⁷</p> <p>Jogo de voléscipio para óculos, feito a partir de um osciloscópio militar Heathkit 0-8 e dois Kraft-Style pré-joy-sticks. Datado de 1928.</p>  <p>²⁷ Este jogo foi apresentado no mesmo Encontro Internacional de fabricantes de puzzles de Florença onde Nobre apresentou, dez anos antes, o seu maior sucesso, o puzzle ovoide. Mas, desta vez, este jogo eletrônico para dois, apesar de brilhante, nunca chegou a ser comercializado. Passa 85 kg, era muito difícil de transportar e não era acessível financeiramente. A rejeição desta sua ideia marcou o declínio de Acácio. Vinte anos mais tarde, William Higginbotham apresentou um jogo de ténis muito semelhante, que é hoje, oficialmente, o pai dos jogos de computador.</p> <p>37</p>
<p><i>Patrícia Pereira</i></p> <p>Espólio AN/00056a</p> <p>Puzzle ovoide em madeira, protótipo de 1918²⁸ em exposição na sala principal da Biblioteca Lilly da Universidade de Indianapolis, EUA, desde 2013, acompanhado do puzzle-rebauba de 9 peças em marfim de ca. 1820 e da catinamente apelidada de «opera mecânica», um puzzle que se demonstra em 13 fases diferentes e oculta uma delas é uma maçã.</p>  <p>²⁸ Primeiro brinquedo concebido para Richter & Co. por Acácio Nobre: um ovo de Colombo que se desafia em mais de 100 peças e que, em combinações várias, permite construir um vélcine-vinteiro de aves, tal como anunciava a sua campanha de comercialização.</p> <p>38</p>	<p><i>A Coleção Privada de Acácio Nobre</i></p> <p>Espólio AN/00056b</p> <p>Caixa de Anchor Puzzle da Richter & Co. onde se vê impressa, no fundo da caixa, uma lista que refere o puzzle ovoide de Acácio Nobre como jogo n.º 16 e com o qual se podem resolver 106 problemas matemáticos distintos (1927).</p>  <p>39</p>	<p><i>Patrícia Pereira</i></p> <p>Espólio AN/00083</p> <p>Fotografia de mãos de soldado nas trincheiras a jogar um puzzle 3D²⁹.</p>  <p>²⁹ Em 1918, Acácio Nobre tornou-se, de forma acidental, e durante seis longos dias que lhe mudaram a vida, no primeiro repórter fotográfico de uma guerra mundial. Durante a Grande Guerra, a compra de brinquedos por parte de famílias moças abastadas diminuiu drasticamente e empurrou Richter & Co., fábrica de jogos para crianças para quem Acácio Nobre trabalhava, a mudar de estratégia comercial e a vender os puzzles a soldados nas trincheiras. Nasas das primeiras e mais agoradas campanhas publicitárias de sempre, Acácio Nobre foi enviado para a frente de guerra para vender puzzles e fotografar a sua utilização pelos soldados com o único objetivo de promover a sua compra junto das mães e esposas dos homens em combate, alcançando-os com «o pequeno conforto para a mente dos seus homens em tempos de guerra», como rezava o anúncio. Acácio Nobre enviou as suas primeiras fotos para o laboratório através de um estafeta francês (uma delas ficou célebre por ser</p> <p>88</p>

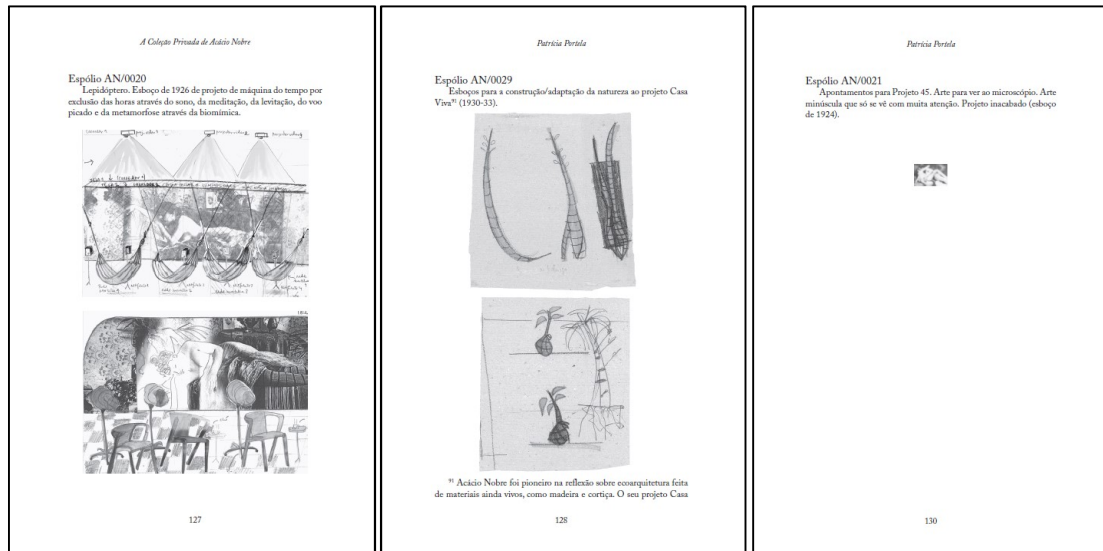
Mas Acácio Nobre não era só matemático e construtor de *puzzles*. Figura múltipla e vagueante, vai interessar-se por diversas áreas do conhecimento. Uma das vertentes mais intensas é a de artista, que no livro se ilustra mediante

a reprodução de colagens, esboços e ilustrações feitas por Acácio em diversos momentos. No livro, estes dispositivos gráficos são reproduzidos como fac-símiles, de modo a encenarem uma reprodução exacta dessas ilustrações, como se pode observar nos exemplos abaixo:



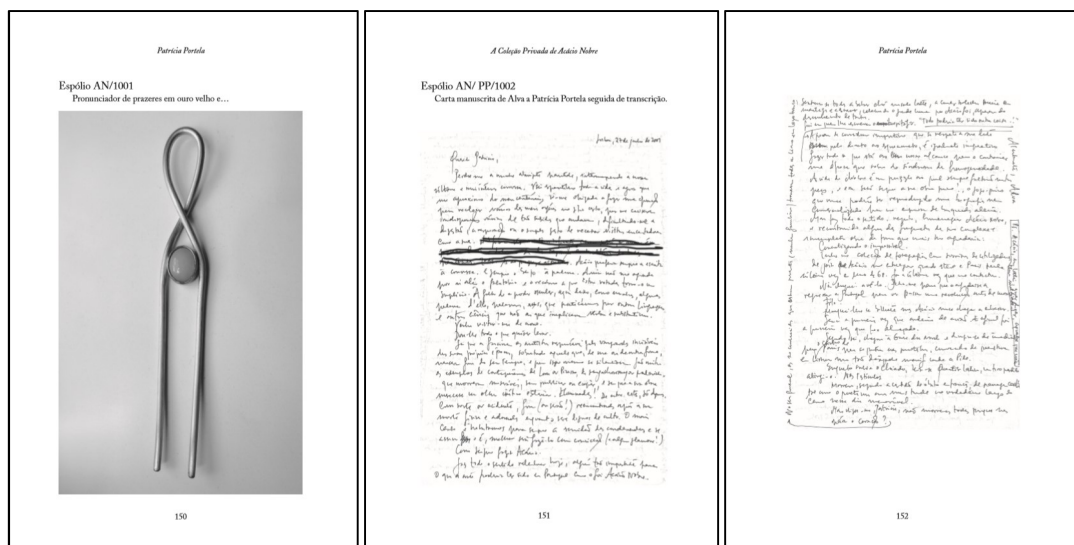
No entanto, a multiplicidade de Acácio Nobre não se ficou pelas artes plásticas. A sua grande singularidade estética e artística está em todos os esboços e esquemas de projectos que não veio a desenvolver – e que, mais tarde, chega a ser a própria Patrícia Portela a levar a palco, sendo mais um exemplo que vem reforçar essa ligação já tão intensa entre ambos. No final deste bloco textual, apresentam-se três exemplos desses dispositivos visuais que surgem no espólio rigorosamente datados, contribuindo assim para a sua factualização: o esboço de um «projeto de máquina do tempo por exclusão das horas através do sono, da meditação, da levitação, do voo picado e da metamorfose através da biomímica» (127); «[e]sboços para a construção/adaptação da natureza ao projeto Casa Viva» (128-129, reproduz-se apenas a primeira página); e ainda «[a]pontamentos para Projeto 45. Arte para ver ao microscópio. Arte minúscula que só se vê com muita atenção. Projeto inacabado» (130). Desta zona do livro organizada de modo a retratar a vertente artística de Acácio Nobre faz ainda parte a transcrição de fragmentos de um manifesto que Acácio Nobre terá escrito, mas de que só se dispõe hoje de excertos, o «Manifesto 2020», cujos excertos são constituídos somente por breves linhas de texto, distribuídas por várias páginas do romance. Esses fragmentos são também símbolo deste

livro: lugar em que tudo se constrói pela sugestão, por pedaços, nunca completo e deixando sempre lugar ao preenchimento de hiatos e à especulação associativa.



E, quase a terminar esta parte de levantamento e catalogação de *itens* do espólio, lado a lado numa página dupla, a transcrição de dois apontamentos soltos de Acácio que se desdizem mutuamente e que, aplicados a este livro, poderiam até anular o acto criativo que é a organização deste espólio: «As palavras são insuficientes, só o desenho as pode completar» (140) e «O desenho é insuficiente, só as palavras o podem completar» (141). O livro é, pois, um compromisso entre estas duas vertentes: a visual e a textual, que, conjugadas de modo híbrido, constituem uma unidade narrativa bastante eficaz, poderosa e sugestiva. No entanto, a dúvida é mais uma vez lançada na datação destes dois fragmentos aqui transcritos: se o primeiro está datado de 1915, a nota de rodapé em pé de página questiona «Ou seria 2015?»; enquanto, no segundo, a data entre parêntesis é já uma interrogação entre dois momentos, «(1925 ou 2025?)». A atribuição de data não é uma mera questão de inscrição pormenorizada num espólio, lança uma suspeita entre um tempo que pode ter sido o de Acácio Nobre (1915, 1925), um tempo que terá sido aquele em que Patrícia redigiu o livro que publicou no ano seguinte (2015) e um tempo futuro (2025) em que este fragmento e este Acácio podem continuar a existir e a ser válidos.

Chega-se, por fim, à terceira zona do livro, o «Pós-Facies», que se segue a esta face de Acácio Nobre em que se expôs de um modo mais ou menos organizado, por temas, o que ele pensava, fazia, imaginava, até o que lhe doía ou o que bebia e por onde (a chávena de chá). É tempo de expor nas páginas deste livro tudo o mais que há para além da face acaciana: com quem se relacionava, o que pensavam e recordam dele, que objectos têm ainda em sua posse que poderiam servir para delinear um possível Acácio Nobre. Esta parece ser uma parte com cunho mais pessoal ou privado, desde logo pela reprodução fotográfica de um reticente «Pronunciador de prazeres em ouro velho e...» (150, página abaixo, à esquerda), um objecto íntimo que só poderia vir de alguém que com ele partilhou a intimidade, como Alva. A carta manuscrita de Alva a Patrícia Portela, datada de 2001 (abaixo, ao centro e à direita) encena precisamente a investigação e busca da autora por Acácio e a relação que foi estabelecendo com os que o conheciam ou com ele conviveram, e na sua numeração é inscrita essa ligação/dualidade: «AN/PP/1002», Acácio Nobre/Patrícia Portela.



Se, do ponto de vista da análise gráfica, os dispositivos desta zona do livro são muito similares aos anteriores, a sua ressignificação por meio de alguém que com ele conviveu intimamente conferem-lhes alguma autenticidade narrativa. E, uma vez mais, também o contrário disso, sobretudo quando Alva diz na carta a Patrícia que foi quem lhe escreveu o epitáfio, que é o seguinte: «Tudo poderia ter sido outra coisa» e, em *post-scriptum*, acrescenta a tudo o que disse sobre Acácio que, em latim, esse nome significa «aquele que não tem

maldade». Este constitui mais um exemplo de pistas deixadas ao longo do volume para o vislumbrar da encenação que nele se encerra: tudo poderia ter sido outra coisa, porque tudo foi engendrado sem maldade, sem má intenção.

Deste «Pós-Facies» constam ainda dois extensos elementos textuais do espólio, que Alva deixa a Patrícia num envelope e que ela vai numerar como «Espólio extra AN/3555» e «Espólio extra AN/3567». São ambos esboços de pinturas literárias desenhados para serem um dia expostos em museus. Não é que do envelope que Alva legou a Patrícia só constassem estes dois documentos, a autora é que decide que «Como nenhum membro do C. A. A. N. pode ter mais do que três obras do mesmo autor, partilho aqui duas» (156).

O livro não poderia terminar sem uma cuidada e extensa «Cronologia Acaciana» que ocupará 41 páginas do volume. Dividida por datas (anos), que são assinalados na margem a negrito, e por pontos dentro dos anos, numa mancha mais reduzida do que a mancha tipográfica do livro, recolhida para dar espaço às datas (como observável, por exemplo, nas páginas reproduzidas abaixo), organiza-se os acontecimentos históricos, literários, culturais e as suas figuras mais sonantes ao longo de sensivelmente um século (1876-1968) para coincidirem com a existência de Acácio Nobre, personagem sobre quem versa tudo isto.

<p style="text-align: center;"><i>Patrícia Perito</i></p> <p>1888</p> <ul style="list-style-type: none"> • A 13 de junho nasce, num quarto andar esquerdo no Largo de São Carlos, Fernando Pessoa, poeta e escritor português. Eram 3h20m e celebrava-se o Santo António, padroeiro de Lisboa. • George Eastman desenha uma câmara que produz fotografias que podem ser impressas num papel sensível ao qual dará o nome de Kodak, enquanto Thomas Edison tenta transformar o seu fonógrafo numa câmara de filmar (mas sem sucesso). • Acácio Nobre desenha os seus primeiros protótipos de jogos geométricos. <p>1889</p> <ul style="list-style-type: none"> • A 9 de abril o químico francês Michel Eugène Chevreul morre com 102 anos; amigo do pai de Acácio e um dos fundadores da geriatria, teve também grande influência na pintura devido às suas teorias sobre a cor. • A 15 de novembro nasce o Infante D. Manuel, um mês depois da morte do seu avô, o rei D. Luís, e no mesmo dia em que o Brasil proclama a República. • Nasce Alberto Caetano. <p>1890</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ano da primeira carta escrita ao Secretário de Estado e Conselho da Coroa João Franco por Acácio Nobre. • Um irmão indesejado de Acácio Nobre nasce num dos primeiros dias em que a energia elétrica é instalada nas vias públicas em Portugal e causa a morte de sua mãe, Marie Justine. Destroçado, Acácio Nobre abandona Paris e parte para a Alemanha onde meses mais tarde aceita trabalhar como desenhador para a Richter & Co., onde permanecerá por mais de 20 <p style="text-align: center;">174</p>	<p style="text-align: center;"><i>A Coleção Privada de Acácio Nobre</i></p> <p>anos como fiel colaborador, à exceção de algumas interrupções.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nasce Boris Pasternak em Moscovo e Emmanuel Rahnitzky, filho de emigrantes russos judeus nos Estados Unidos, mais conhecido por Man Ray. • A 19 de maio nasce Mário de Sá-Carneiro. Virá a ser um dos escasos amigos de Acácio Nobre, que vestirá um dos seus fatos até à data da sua morte. • Paul Cézanne, pintor pós-impressionista, inicia <i>Os Jogadores de Cartas</i>, uma série de pinturas a óleo sobre tela que só terminará em 1895. Um dos quadros da série, a quinta versão, e o mais famoso, está exposto no Museu de Orsay em Paris. Sobre ele muito escreveu Acácio. • Ensino primário gratuito em Inglaterra, ainda sem aulas de desenho. • Primeiros candeeiros a gás nas ruas de Aveiro. <p>1891</p> <ul style="list-style-type: none"> • A 30 de setembro, Georges Ernest Boulanger (geral fundador do movimento boulangista) suicida-se no cemitério de Ixelles, em Bruxelas, ao lado da campa da sua amante Madame de Bonne-mais, falecida uns meses antes nos seus braços. • A 11 de setembro morre Antero de Quental, escritor, filósofo e poeta, com 49 anos e o maior desgosto intelectual de Acácio Nobre que nunca o conheceu. • A 26 de setembro morre Herman Melville, escritor, poeta e ensaísta com 72 anos, na total miséria. Acácio Nobre recebe uma carta sua endereçada a seu pai após a sua morte e responde-lhe. • A 10 de novembro morre Arthur Rimbaud com 37 anos. • Paul Gauguin instala-se no Taiti. <p style="text-align: center;">175</p>	<p style="text-align: center;"><i>Patrícia Perito</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Richter & Co. lança o puzzle <i>Pythagoras</i>. • Acácio Nobre encontra-se com Bertha von Marenholtz-Bilow, grande promotora do ensino froebeliano na Europa. <p>1892</p> <ul style="list-style-type: none"> • A 1 de fevereiro observa-se uma nova constelação na Via Láctea: Auriga, e a 26 de março Walt Whitman morre com 72 anos. • O físico Hendrik Lorentz modifica a Teoria do Eletromagnetismo de James Clerk Maxwell que, por sua vez, irá servir como ponto de partida para a Teoria da Relatividade Restrita de Albert Einstein. • Surgem as primeiras centrais telefónicas automáticas a usar o sistema de Strowger em La Porte, em Indiana, EUA, no mesmo local onde hoje se encontra o maior museu de puzzles geométricos do mundo, e onde estão expostos dois protótipos de Acácio Nobre. • Claude Monet inicia uma série de estudos sobre a catedral de Ruão sob a influência de diferentes boletins meteorológicos. • George Rodenbach publica o primeiro livro ilustrado com fotografias: <i>Bruges-la-morte</i>, e Maurice Maeterlinck publica <i>Pellás et Mélisande</i>, peça de teatro que serviu de base à ópera de Claude Debussy uns anos mais tarde. <p>1893</p> <ul style="list-style-type: none"> • A 9 de janeiro morre a baronesa Bertha von Marenholtz-Bilow, educadora alemã, e um crucial apoio moral e financeiro de Fríbel e da sua escola de desenho. • A 7 de abril nasce Almada Negreiros. <p style="text-align: center;">176</p>
---	--	--

E essa necessidade de que tudo se ligue à sua volta resulta em improbabilidades e situações ficcionalmente pouco credíveis, como Acácio já ler e escrever fluentemente com 2 anos de idade e folhear a sua primeira enciclopédia

em língua francesa aos 3, ou aventurar-se pelos compêndios da física e da geometria aos 7, lendo em português, francês, latim e hebraico aos 13 anos. Há também trivialidades não relacionadas com Acácio Nobre que vão compondo o texto, como «O jantar era quase sempre frango assado» (172) ou Marcel Duchamp nascer «numa família que não sabe jogar xadrez e Kurt Schwitters numa família que não gosta de performance» (173) ou ainda «Primeiros candeeiros a gás nas ruas de Aveiro» (175), entre tantas outras. E pormenores mais concretos relacionados com a existência acaciana.

Quase a terminar, os agradecimentos de Patrícia Portela a tudo e a todos os que lhe permitiram «mergulhar num infinito e raro espólio por catalogar» (209), bem como às contribuições bibliográficas e «outros delírios indispensáveis para que nenhuma palavra ou traço desta obra contivesse mais equívocos do que os necessários» (211), e ainda o agradecimento aos leitores, aqueles que vão significar estas páginas e provavelmente encontrar mais detalhes de Acácio do que aqueles que Patrícia inscreveu, pelo que ela lhes pede que, «após a leitura destas páginas se venham a encontrar na presença de alguma evidência, documento, ou detalhe imperdível da vida de Acácio Nobre» (*idem*) com ela o partilhem. Seguem-se ainda outros documentos paratextuais muito comuns em livros da natureza do catálogo, como o índice do espólio e o índice geral do livro.

Mas Patrícia Portela não consegue deixar nenhuma página em branco em vão, e introduzirá ainda uma citação de Fernando Pessoa – que partilha com Acácio a circunstância de ter um espólio guardado numa arca ou baú – em que se refere que é precisamente a mentira, como obra própria que é, que se pode tornar verosímil, ao contrário da verdade. Termina-se com uma citação avulsa do diário de Acácio Nobre que não está nem numerada nem contemplada no espólio, em que se complementa a afirmação pessoana ao referir que a realidade é subestimada. Foi o que fez, aliás, Patrícia.

A autora, para a génese de Acácio Nobre, joga, como se viu, com a noção de arquivo – movimento resultante do acto de coleccionar, de guardar, de conservar na memória – e interpela e reconfigura esse arquivo, conferindo-lhe uma estrutura ou ordenação por meio do livro. Mais do que o lugar físico onde se guarda agora (antes era o baú) tudo o que resta de Acácio Nobre (ou, pelo menos, tanto quanto ela conhece e dele tem acesso), o livro é um objecto

artístico que encena a ideia de arquivo. Encenação essa que interroga o próprio arquivo como sistema possível da arte, e até a possibilidade de um arquivo poder ser interpelado de modo literário, como um romance.

O fascínio do arquivo é sublinhado pelas operações que a ele conduzem e que podem situar-se entre criação e destruição, crítica e fetichismo, reflexão histórica e desvio artístico. A decisão do que pode e deve ser arquivado e a relação desse poder/gesto de preservação de objectos, obras, imagens, colecções – preconizado por Patrícia – torna Acácio Nobre lugar de interrogação sobre as práticas arquivísticas. E, em última análise, levanta a questão de quando é que há arquivo, afinal deixa de ser claro onde começa e acaba ou o que está dentro e fora dele – Patrícia, por exemplo, estará dentro ou fora? As notas de rodapé e as considerações são aparato crítico do arquivo ou gesto artístico?

Não está em causa a discussão sobre as fronteiras da autoria, ou até do literário, mas antes uma circunstância-jogo que inscreve Patrícia Portela na biografia de uma sua personagem que precisa de ser legitimada/justificada/encenada e para a qual a figura do achador e do organizador-autor são cruciais. A situação privilegiada de Patrícia é, aliás, condicionante do próprio Acácio. É ela quem fornece em aparato crítico informações que não constam de mais lugar nenhum nem podem ser refutadas ou confrontadas.

Este vulto irreconhecível de nome Acácio Nobre, que andou pelas margens de eventos escolhidos pela autora na cronologia acaciana para coincidirem com momentos-chave da nossa memória colectiva, torna-se assim uma personagem-personalidade com um percurso tão romanesco que o mero arquivar de documentos do seu espólio inédito não é suficiente, é preciso subvertê-lo, comentá-lo nas notas, dar-lhe pistas, som, imagem, gesto, misturar ficção e realidade histórica. Traduz também uma perspectiva singular sobre o processo arquivístico e o trabalho de investigação – onde muitos veriam metodologias rigorosamente repetidas e até alguma obsessão temática, Patrícia Portela vê arte e intervenção.

2.

JOANA BÉRTHOLO

TEXTO QUE (SE) PENSA

«Havia uma tese acadêmica escrita em jargão científico (Assade & Perrone, 1997, Bonelli-Bassano, 2007) que ninguém se atrevia a ler (Le Fraga & Holten, 1993; Converso, 2001). [...] Não é que se tratasse de uma má tese, ou de uma tese má [*sic*]. Simplesmente não sabia muito da vida. Tinha passado a adolescência no quarto, enfiada nos livros, e na biblioteca (para uma posição similar, ver Queimadela-Caló e col., 1997, p. 28). Enchia os seus textos de todos aqueles nomes e todas aquelas ligações (Gridfonte, 2004) para comprovar a sua autoridade, e fidedignidade, e legitimidade, e também para se sentir menos (Dias-de, 1989, pp. 69-121) sozinha.»

JOANA BÉRTHOLO, *HAVIA* (2012: 109-110)

Joana Bértholo escreveu livros inventivos, tanto do ponto de vista estético como literário, que fascinam pela elegância. Denota-se, na sua obra, um trabalho de reflexão e de estudo profundo das palavras e do lugar que elas ocupam (seja na página ou no pensamento), o que resulta, como se verá ao longo deste capítulo, simultaneamente, em entretenimento, aprendizagem (reflexão sobre um estado de coisas) e literatura.

A etiqueta mais comum associada a esta voz da literatura portuguesa contemporânea é «escritora experimental». Mas, se se definir «narrativa experimental» como um procedimento que questiona as convenções de um determinado género narrativo, deve perguntar-se, no caso dos romances de Joana Bértholo, qual a natureza específica dessa experimentação e como encara ela os desafios e as possibilidades da página. O mais rigoroso talvez seja considerar uma geração em que muitos dos escritores são criadores de narrativas numa vertente multimodal – ao incorporarem meios de naturezas diversas na enunciação – ou mesmo numa vertente híbrida – quando esses meios, apesar de tão diversos, se conjugam na página de forma a originar uma estrutura narrativa nova e suficientemente estável, na qual já não interessa a forma enunciativa particular de cada meio, mas o seu entrosamento e contributo ficcional para se contar uma história.

Nessa linha de pensamento, será também importante reflectir em que medida os elementos gráficos e visuais se tornam parte do discurso ficcional e do conteúdo narrativo da obra: na medida em que se tornam metaficcionais (em alguns dos casos)?, na medida em que o conteúdo verbal os refere (em alguns dos casos)?, na medida em que certas categorias narrativas (acção, espaço, tempo, personagem) só se completam através dessa componente visual e tipográfica? E a tematização desses elementos no discurso verbal da narrativa implicará a sua participação na ficcionalidade do processo narrativo? E se não forem tematizados – isto é, se não forem explicitamente referidos –, como contribuem então para a ficcionalidade e para a narratividade?

Procurar-se-á, cumulativamente, demonstrar que nesta autora as estratégias multimodais e híbridas estão muitas vezes ao serviço de uma meta-

ficcionalidade bastante vincada, visto que os seus textos como que se pensam a si próprios, pois são vários os mecanismos e formas textuais de autoconsciência que ocorrem na sua prática textual, havendo até uma narrativa contida dentro ou além da própria narrativa que se serve do dispositivo tipográfico para problematizar a sua natureza, implicando um discurso que se vira para si mesmo e que questiona a forma de produção literária e as suas circunstâncias de inscrição. Centrar-se-á, assim, a abordagem à obra de Joana Bértholo com a intuição de que o livro age como unidade que se pensa e se experimenta como mecanismo.

O campo da experimentação em literatura, lugar vibrante mas quase negligenciado pela crítica literária do presente, que ainda não parece saber lidar com estes dispositivos interligados e se foca quase só no texto (o qual perde expressividade ao perder a página), tem hoje referências (autores e obras) que vão certamente reconfigurar a literatura no futuro e o modo de abordá-la – é com este espírito que se olha para a obra de Joana Bértholo. Vão, aliás, surgindo recensões críticas nas quais existem já pistas para o modo como a criatividade da autora, e os dispositivos gráficos de que se serve, são lidos (ou ignorados) por quem a lê. Oscilando entre a indiferença, a inexperiência para lidar com novos dispositivos alocados na página a par com o texto (e em simbiose com ela), ou mais raramente o reconhecimento e referência a esses mecanismos – embora não os analisando, talvez por desconhecimento de como fazê-lo, sempre em comparação para marcar uma diferença em relação ao que conhecem –, estas pistas, sugestões, até omissões por incompreensão da crítica literária são relevantes para a reflexão e serão referidas sempre que se justifique.

O crítico Miguel Real, por exemplo (e começamos por ele por ser bastante profícuo na análise às obras desta autora), descortina em Joana Bértholo uma singularidade, uma subversão ou pulsão própria que faz do romance laboratório de uma coisa literária nova que se vai constituindo:

Porém, sob o seu estilo clássico, recheado de palavras abstratas e descrições eruditas, pulsa um efetivo desejo de desconstrução que finda por subverter escrita, forma e estilo: sem ferir a sintaxe normal, a escrita é subvertida por via de afinidades semânticas novas ou inusitadas entre as palavras, espantando o leitor; a forma, por via da criação de novas e singulares estruturas narrativas, e o estilo vivem [...] de um equilíbrio entre a descrição realista, a exploração psicológica, a utilização de símbolos e a fusão de tudo

em tudo, isto é, de todas as formas de registo escrito, como se o romance fosse um vasto laboratório de experimentação de ideias pelo qual, provocando e rompendo as rotinas do mundo, este se desse a conhecer de um modo mais explícito, menos velado. (Real, 2015)

Embora importe referir que, já desde as análises dos formalistas russos e de autores como Mikhail Bakhtin, nos anos 1920 e 1930, o romance seja visto como um género multiforme e polifónico capaz de acomodar toda a espécie de discursos e de experiências, a teorização do romance, bastante poderosa, salienta sempre a sua multivocalidade e polimorfismo, sendo por isso um género e uma forma altamente elástica e mutável, mas no caso de autores como Joana Bértholo (e Patrícia Portela e Afonso Cruz) parecem estar a produzir-se novas convenções que alargam a linguagem narrativa do romance e confirmam a teorização Bakhtiniana (cf. Bakhtin, 1929 e 1930); porém, não se trata apenas de incorporação e exploração da complexidade discursiva verbal, mas também do alargamento dessa complexidade às camadas gráficas, tipográficas e visuais do discurso ficcional na narrativa impressa actual.

Esse «vasto laboratório de experimentação de ideias» sublinhado por Miguel Real poderá talvez subdividir-se em duas grandes zonas: uma ocupada pelas narrativas mais breves, que apresentam alguma singularidade expressiva dentro do universo de Joana Bértholo e são convencionalmente catalogadas de «conto»; e outra zona, centrada em narrativas mais longas como o «romance» e em modos de o problematizar e explorar a sua capacidade dialógica e polifónica para integrar múltiplos discursos e assimilar elementos díspares.

Este capítulo incidirá sobre a prosa ficcional de Joana Bértholo, tanto nas narrativas mais breves – *Havia e Inventário do Pó* –, quanto nas mais longas – *Diálogos para o Fim do Mundo*, *O Lago Averso* e *Ecologia* –, todas elas obras nas quais a autora tenta a convenção mais clássica dos géneros literários. E aqui a acepção do verbo «tentar» é usada em diversos sentidos, do experimental ao provocatório: como um romance cheio de notas de rodapé que lembram um ensaio (*Diálogos para o Fim do Mundo*), ou um aparente ensaio que é mais um aglomerado de ficções breves (*Inventário do Pó*), ou mesmo uma biografia algo avessa que é, na verdade, um romance (*O Lago Averso*), entre outras possibilidades que a seguir se analisam em pormenor.

3.1.


SINGULARIDADES EXPRESSIVAS

3.1.1.

HAVIA – HISTÓRIAS DE COISAS QUE HAVIA E DE OUTRAS QUE VAI HAVENDO (2012)

Metodologicamente, é sempre produtivo começar-se pelo princípio. E, como na maioria dos livros, o início é a capa, a primeira estrutura material com que o leitor se confronta e que estabelece já uma relação entre elementos textuais e gráficos. Convencionalmente, a capa de um livro contém o nome do autor, o título e a identificação da editora, quase sempre agrupados numa encenação gráfica. Mas este *Havia – Histórias de coisas que havia e de outras que vai havendo* «é um livro que começa por ser invulgar logo na capa», alerta o jornalista Carlos Vaz Marques (Marques, 2012), referindo-se à capa de fundo branco constituída somente por tipografia – e isso é que é invulgar nas capas dos livros do presente, quase sempre invadidas por um excesso gráfico.

O nome da autora surge à esquerda em cima e a editora mais abaixo, na mesma zona, ambas a preto e separadas por uma linha ondulada da restante tipografia; à direita, letras que deslizam para a badana, um texto com a primeira palavra a **dourado** («Havia», o título) e as restantes a preto, justificado, numa disposição que dificulta a leitura imediata, exigindo ao leitor o gesto de abrir a badana e expor o plano de impressão para ler a continuidade; e há continuidade não só entre a capa e a badana, mas também entre essa frente e a contracapa.

<p>Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho (Câmara Municipal de Loures, 2009) com o livro <i>Diálogos para o Fim do Mundo</i> (Editorial Caminho, 2010)</p> <p>1º lugar no Concurso Literário Pessoa (2006)</p> <p>Prémio Jovens Criadores – Literatura (Clube Português de Artes e Ciências, 2005), com o texto <i>Resu-Now</i></p> <p>Prémio Escrevendo a Partir da Pintura (Fundação Calouste Gulbenkian, 2000)</p> <p>www.amcrachubb.info</p>  <p><i>Diálogos para o Fim do Mundo</i>, de Joana Bértholo (Caminho), que recebeu o prémio Maria Amália Vaz de Carvalho, é um belo romance, inquietante e perfumado com isto viagens, outras, passagens, malcochas. (FRANCISCO JOSÉ VIEGAS, <i>Correio da Manhã</i>)</p> <p>[...] versátil é também Joana Bértholo, a mais nova deste grupo de nove magníficos [novos escritores portugueses]. (SABER, <i>Lusa</i>, Expresso)</p> <p>Romance perturbador. Esperamos com forte expectativa o segundo livro de Joana Bértholo. (MIGUEL REAL, <i>J2</i>)</p> <p>Escrita precisa, enuta e muito interrogativa. (CARLOS CÁMARA LEMUS, <i>Le7</i>)</p> <p>[...] a sua juventude alia-se a uma invulgar maturidade estética e intelectual, a um conforto notável na relação com a língua portuguesa e com os efeitos literários que ela possibilita. (MANUEL FRUAS MARTINS, entrega do prémio Maria Amália Vaz de Carvalho 2009)</p>	<p>Havia uma capa a tentar chamar a (tua) atenção no meio de tantas outras capas bem mais vistosas. Mas já se sabe, no amor, na literatura, nos embrulhos dos presentes e nos chocolates com recheio, o que conta é o que está lá dentro.</p>	<p>Havia Joana Bértholo</p>	<p>Joana Bértholo</p>	<p>Havia uma capa a tentar chamar a (tua) atenção no meio de tantas outras capas bem mais vistosas. Armada de uma humilde impressão a preto sobre fundo branco, tentava sobreviver à exigente peleja editorial, no confronto com as outras capas plenas de filetezinhas douradas, tipografias moderninhas e exclusivas, cores garridas, imagens de corpos seminus ou pelo menos tratados no Photoshop, efeito 3D e todos aqueles feixes de luz. Os feixes de luz, sobretudo, eram difíceis de superar.</p>	<p>«Eu bem que te avisei — este livro está cheio de histórias absurdas.» (p. 136)</p>
---	--	-----------------------------	-----------------------	---	---

| badana da contracapa |

contracapa

| lombada |

capa

| badana da capa |

Não deixa de ser relevante do ponto de vista gráfico que a hierarquia entre elementos de capa – autor, título, outras informações – não se faça por meio de variações de tipo ou tamanho de tipografia, mas por arranjos visuais como a cor (subtil mas contrastante, preto e **dourado**) e a localização (a separação por meio da linha ondulada, um filete preto). Se dúvidas houvesse, a badana dissipá-las-ia: o título é «Havia», novamente a **dourado**, a autora «Joana Bértholo» e a editora «Caminho» – o único tipo de letra distinto, pois trata-se de um logótipo.

Mas a mais importante particularidade destes textos de capa talvez seja eles terem como assunto precisamente uma capa de livro, isto é, a autora serve-se da sua localização para problematizar a materialidade das capas de livros, pois esses textos (na capa e badana da capa, e na contracapa) referem uma série de variáveis que interferem na sua produção, consumo e fruição. Variáveis como o seu contexto de disseminação, nomeadamente no confronto com outras capas que numa livraria e no mercado editorial rodeiam essa, resultando num desafio ao leitor potencial, sobretudo pelo emprego do pronome possessivo «tua», colocado entre parêntesis (os parêntesis não são um recurso habitual nas capas de livros e, mais do que semiculturar informação – são muitas vezes utilizados para apartes ou informação complementar –, acabam por separá-la do resto, dando-lhe destaque gráfico): «Havia uma capa a tentar chamar a (tua) atenção no meio de tantas outras capas bem mais vistosas» (capa).

Este texto de capa sobre capas de livros é ainda uma reflexão a propósito das particularidades gráficas deste dispositivo material da literatura, pois a capa de *Havia* é precisamente o oposto daquilo que seria uma capa chamativa e eficaz, que se destacaria das demais. Esta é uma capa com «impressão a preto sobre fundo branco», sem «filetezinhos dourados» (o único dourado é o do título, para se distinguir do resto; e o filete é não só ondulado como a preto), sem «tipografias moderninhas e exclusivas» (é um tipo de letra serifado bastante comum, o *Minion*, criado por Rober Slimbach em 1990 e que deriva directamente do clássico *Garamond*¹), sem «cores garridas» (apenas **preto** e

¹ Fonte originalmente projectada por Claude Garamond no século XVI e reproduzida por volta de 1620 pelo impressor Jean Jannon (Ruder, 2001), sendo séculos mais tarde, em 1989, projectada por Robert Slimbach numa versão digitalizada, o *Adobe Garamond*. Mas Slimbach, aquando desse trabalho, reuniu também muita informação sobre outras fontes, a que juntou as possibilidades digitais dos anos 80 para criar a *Minion*, com uma personalidade distinta (cf. Hochuli, 2015; Heller & Anderson, 2016; Seddon, 2016).

dourado) ou sequer «imagens de corpos seminus», ou quaisquer imagens tratadas «no Photoshop» (não há uma única imagem na capa), ou mesmo «efeitos 3D» ou «feixes de luz», que não deixa de se comportar como um objecto gráfico, oferecendo-se ao mesmo tempo como gesto de reflexão sobre o grafismo das capas de livros:

Armada de uma humilde impressão a preto sobre fundo branco, tentava sobreviver à exigente peleja editorial, no confronto com as outras capas plenas de filetezinhas douradas, tipografias moderninhas e exclusivas, cores garridas, imagens de corpos seminus ou pelo menos tratados no Photoshop, efeito 3D e todos aqueles feixes de luz.

Este texto de capa refere ainda a sua procura (a do livro, a de qualquer livro) pelo leitor ideal e as estratégias de sobrevivência e destaque que vigoram nesse jogo de seduções várias (como o recurso a «feixes de luz»), bem como as dificuldades encontradas perante a panóplia e variedade de capas disponíveis. Afinal, é difícil superar essa tendência generalizante ou vencer esse confronto (o termo usado é «peleja»: batalha, contenda, diligência para vencer): «tentava sobreviver à exigente peleja editorial, no confronto com as outras capas [...] Os feixes de luz, sobretudo, eram difíceis de superar» (capa).

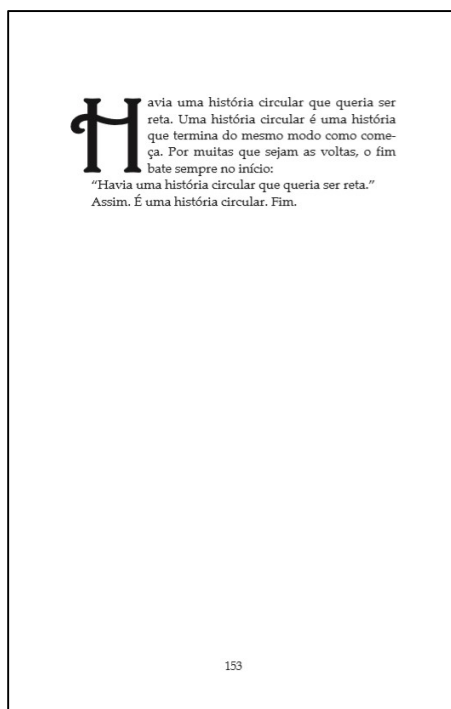
Além destas considerações relacionadas com a semiótica da capa de um livro, há ainda uma citação do interior, ao alto e em corpo mais pequeno, no limite da badana, separada pela mesma linha ondulada da capa, uma espécie de comentário ao próprio livro: «“Eu bem te avisei – este livro está cheio de histórias absurdas” (p. 136)» (badana da capa). Nesta frase aparece novamente a cor dourada para dar destaque, desta vez a «histórias absurdas», de modo a sublinhar o carácter contrário à razão, à sensatez e ao bom senso das narrativas contidas no livro. Parece um aviso ao leitor, mas pode ser também o sublinhar da natureza ficcional do objecto. O facto de vir na capa acaba por substituir as etiquetas de caracterização bibliográfica genérica – como romance, conto ou outras – que muitas vezes se fazem presentes nessa zona do livro.

A continuidade gráfica faz com que esta estratégia visual se prolongue para a contracapa, mas desta vez sem necessidade de expandir o texto para a badana por este ser de menor dimensão (menos caracteres) e por isso caber todo no plano da contracapa: é o mesmo fundo branco, o texto a preto e alinhado, o mesmo tamanho e tipo de letra serifado e até a repetição da primeira

frase: «Havia uma capa a tentar chamar a (tua) atenção no meio de tantas outras capas bem mais vistosas» (contracapa). Depois, a variação criativa. Uma consideração mais generalista sobre as capas em geral, as do amor, as da literatura, os embrulhos dos presentes – que também são uma capa, isto é, algo que envolve, protege ou encobre alguma coisa, uma parte exterior geralmente mais resistente – e os chocolates com recheio (que também encobrem um interior potencialmente saboroso), para se concluir que o que importa, na verdade, «é o que está lá dentro». Isto é, independentemente da capa, é preciso dar atenção ao conteúdo, incitando ao gesto de abrir o livro e aceder a esse «dentro»: «Mas já se sabe, no amor, na literatura, nos embrulhos dos presentes e nos chocolates com recheio, o que conta é o que está lá dentro» (contracapa).

Estas duas curtas histórias presentes na capa (capa aqui no sentido de plano de impressão, que abarca a capa, a contracapa, a lombada e as badanas – sendo que na badana da contracapa surgem alguns destaques da bibliografia da autora, como prémios literários ou críticas à sua obra, bem como uma foto dela, elementos bastante comuns em capas de livros) são dois bons exemplos do que constitui o interior deste livro: ficções breves – chamamos-lhes assim, embora a caracterização genérica mais utilizada pelos críticos literários sobre os textos de *Havia* seja conto/microconto, correspondendo a primeira história de cada par ao formato mais longo e a segunda ao mais breve –, todas iniciadas precisamente com a palavra «Havia».

Esta flexão do verbo haver nas 1.^a e 3.^a pessoas do singular do pretérito imperfeito do indicativo (mais vezes até na 3.^a) é uma opção estética e tipográfica constante, mas há mais regularidade temático-gráfica ao longo do livro, como todas as histórias estarem organizadas em pares (como sucedeu na capa e contracapa): ao longo do miolo do livro, surge sempre uma história um pouco mais longa introduzida por um «H» capitular e, logo a seguir, uma réplica mais curta e mais incisiva, na página nova seguinte, encostada ao pé de página e demarcada por uma espécie de arabesco cinzento ou com menor percentagem de preto na composição da cor – em oposição a toda a restante tipografia e ilustrações do volume, que são a 100% de preto –, como se pode observar nos exemplos a seguir apresentados de duas páginas de *Havia* que no volume estão dispostas lado a lado:

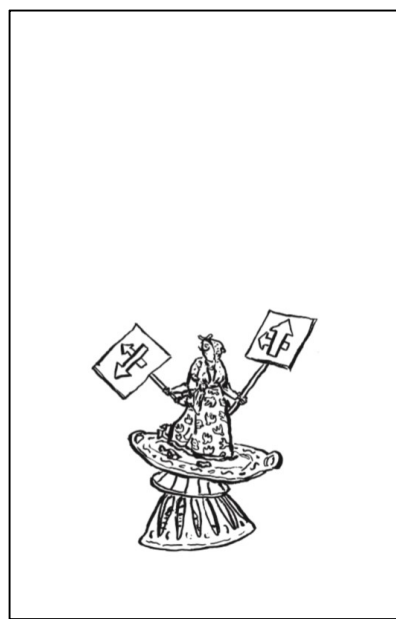
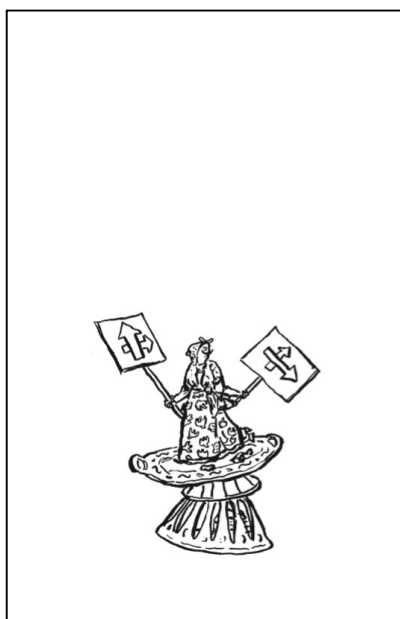


A título ilustrativo desta díade de textos e desse comportamento ficcional *emparelhado*, seleccionou-se os contos das páginas 153 e 154. Em relação à diferença proporcional de dimensões, pode não ser o melhor exemplo (nem o mais característico), pois o primeiro conto está bastante mais pequeno do que a maioria dos do livro que ocupam essa posição, mas assim é possível uma análise concisa ao mecanismo dual que os relaciona, não só do ponto de vista gráfico como textual/temático. Se em ambos os textos «Havia uma história circular que queria ser reta» (153-154) – a primeira linha é igual, *ipsis verbis*, nas duas histórias, como já fora na capa e será em muitas outras ocasiões, sublinhando assim uma ligação –, no primeiro texto a história anda às voltas e «termina do mesmo modo como começa» (153), ou seja, é circular; e no segundo texto, mais breve, a essa mesma história arranja-se «um fim diferente» (154) e deixa portanto de ser circular, tomando outro rumo: alguém para de ler, pousa o livro, olha pela janela e percebe que escureceu lá fora.

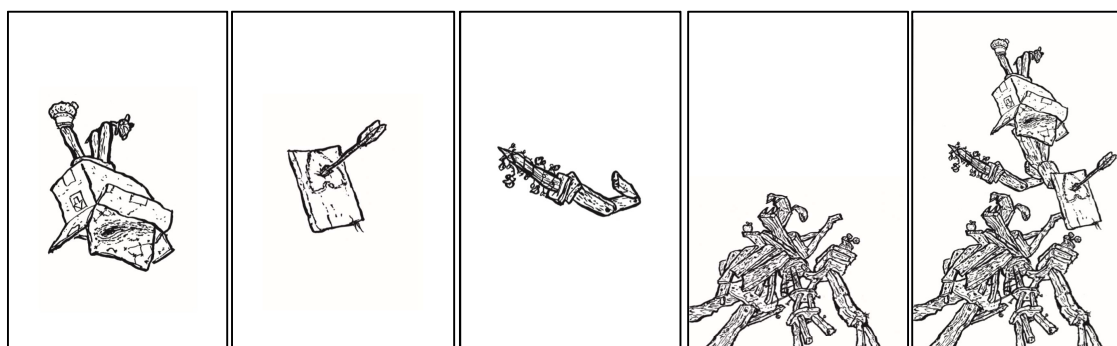
Os segundos textos destas díades são sempre trechos de leitura mais breve, que muitas vezes sintetizam a história da página anterior ou lhe conferem uma pequena reviravolta, nos quais se joga com as palavras e se troca os conceitos, fazendo com que remetam para situações inusuais e surpreendentes: neste caso, a história que era circular e queria ser recta consegue-o no segundo texto, pois avança nos acontecimentos e anoitece lá fora, em vez de ficar sempre

a contornar circularmente uma ideia, como sucede nas narrativas sem princípio ou fim. É, aliás, por se considerar que existe uma relação entre pares de textos que se tem alguma relutância em considerar uma díade conto/microconto, pois embora cada um tenha autonomia de sentido quando lidos separadamente, a verdade é que a sua localização estratégica de emparelhamento e continuidade ao longo do volume os relaciona e isso não pode ser ignorado. E essa relação não é somente temática, há mais complexidade, nomeadamente relacional e até complementar, como se verá nos vários exemplos analisados.

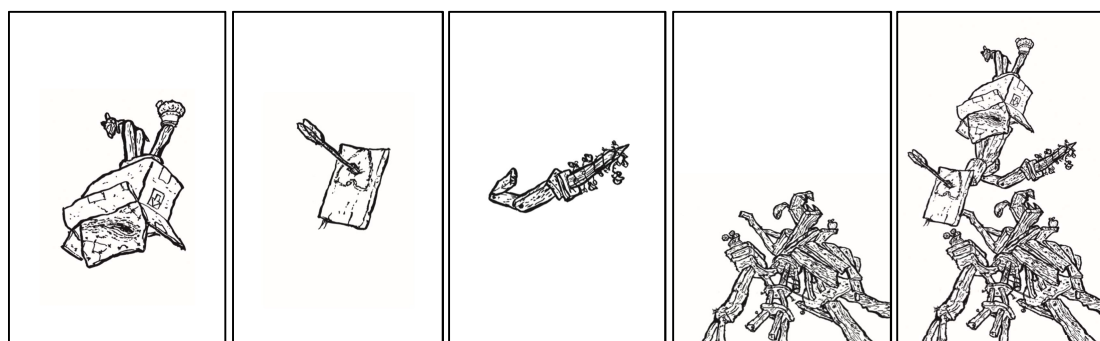
Além disso, na maioria destas díades (mas não em todas) há ainda um terceiro elemento: uma ilustração da autoria de Daniel Melim que entra em diálogo gráfico com as duas narrativas e surge sempre numa página ímpar (mesmo que para isso tenha de se deixar uma página em branco entre texto e imagem) e depois no seu verso, invertida, a mesma ilustração (quase a lembrar a dupla de textos, que muitas vezes também invertem sentidos entre si). Aproveitando o mesmo exemplo e dando continuidade aos textos das páginas 153 e 154, aparece então uma ilustração na página 155 e depois invertida na 156. Aparenta ser uma figura feminina de vestido com padrão florido e um lenço na cabeça, pousada numa espécie de pedestal, a segurar em cada mão um cartaz com setas direccionais – como na história, que pode ser circular ou recta, seguindo por isso direcções diversas (esta será, pelo menos, uma leitura possível da ilustração e da relação que a mesma estabelece com o texto).



Ao longo do volume, há ainda algumas situações em que se consegue inferir que as ilustrações resultam em camadas de sentido, ou acumulações de outras ilustrações que foram surgindo anteriormente (mas não necessariamente sequenciais), como a da página 101, que é um aglomerado das ilustrações das páginas 23, 31, 59 (embora estas três de dimensões ligeiramente mais reduzidas quando repetidas na 101) e 81 (esta no mesmo tamanho em que havia surgido anteriormente):



E, seguindo essa lógica das imagens que têm o seu verso ao longo do livro, a ilustração da página 102 é então um aglomerado das imagens das páginas 24, 32, 60 e 82, respeitando a mesma proporção:



Perceber as ligações entre essa acumulação de imagens para formar uma composta mais à frente é que já é um exercício que exige bastante criatividade e está condenado a uma certa impossibilidade, uma vez que as próprias ilustrações – que remetem para as duas histórias nas páginas imediatamente anteriores, uma mais longa e outra breve – já são, como se viu pelo exemplo anterior, difíceis de relacionar de um modo directo, evidente e imediato. O que também prova que estas imagens não se limitam a funcionar como ilustrativas

do texto, antes adicionam outra camada de sentido ao livro. Poderiam ser também encaradas como meros separadores, não fosse o seu efeito cumulativo e diferenciado.

É evidente que o leitor não é um agente passivo: olha para o carácter gráfico com o seu conhecimento próprio e usa todo o novo contexto com que se depara para apreender o sentido de cada estilo visual particular, neste caso, o entrosamento entre os textos de Joana Bértholo e as ilustrações de Daniel Melim. Quando há várias imagens que se agrupam entre si, e ao longo de um livro, em séries ou sequências, o leitor é desafiado a procurar ligações entre elas, que podem variar desde aspectos puramente formais (se as formas das imagens são graficamente reconhecíveis ou abstractas, por exemplo) a aspectos de conteúdo (lógico, retórico ou simbólico) entre os objectos e os eventos narrados; afinal, interpretar é procurar automaticamente uma coerência, ainda que mínima, na narrativa, é um convite e um desafio ao leitor para que dedique mais tempo do que o habitual a descobrir ligações na própria página entre a sua disposição gráfica e o que nela está contido.

Como poderá então funcionar esse exercício estético de acumulação e agrupamento de várias imagens numa composição agregada? A história longa da página 21 refere um homem que, numa manhã fria e de neve, encontrou um bilhete à porta de casa com instruções para vestir determinada roupa (um gorro lilás), atravessar um lago e sentar-se na cabana ao pé da lareira, mas não a acender. Ora, o homem não possuía um gorro lilás, nem havia lago algum com uma cabana ao pé da sua casa; logo, a única coisa que fez foi não acender qualquer lareira. A história breve da página 22 é uma continuidade da anterior, pois fala no mesmo homem que certa manhã encontrou o bilhete suspeito à porta de casa, narrando-se que nesse Inverno «toda a família passou muito frio» (22), deduz-se que por não acender a lareira.

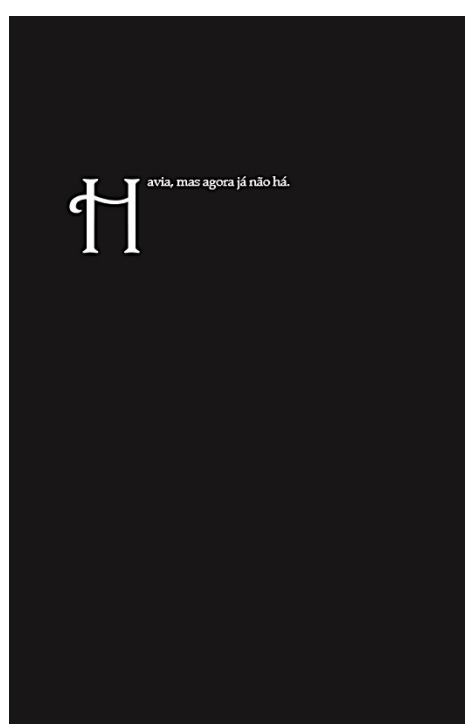
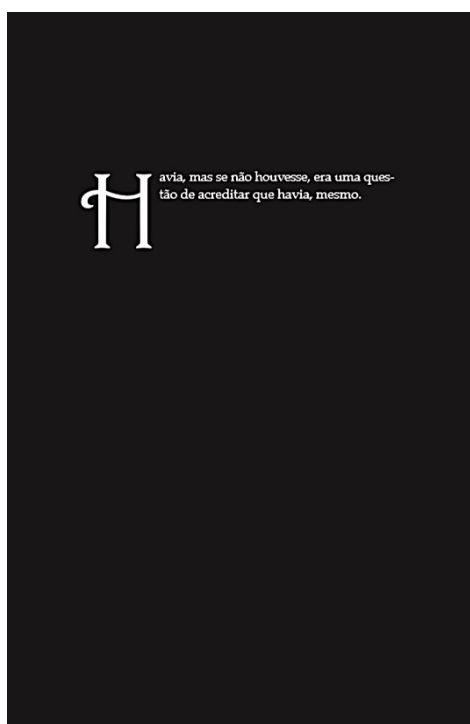
A ilustração que se relaciona com este texto, na página 23, parece ser uma caixa de papel com algo dentro, sendo que a caixa está virada para baixo (ao contrário da direcção que as setas e etiquetas indicam que deveria ser a correcta) e tem na base o que parecem ser dois troncos retorcidos. A um observador mais imaginativo, a caixa poderia parecer um dorso e o interior a cabeça de uma pessoa, e os troncos na base uma espécie de pernas. Se assim fosse, a ilustração da página 30 (uma placa de madeira com um coração desenhado,

no qual está espetada uma seta) e a ilustração da página 59 (um tronco de madeira articulado com pregos ou parafusos e encimado por uma espécie de espada) seriam os braços da figura, que estaria então completa na página 101 e a lutar com uma monstruosa estrutura de madeira (que algures parece conter uma boca com garras, tem noutra zona uma maçã pousada e noutra ainda livros e por cima uma jarra de flores, algo a que é bastante difícil atribuir sentido directo com o texto), e talvez por isso não se deva acender a lareira.

No entanto, nada pode ser assim tão livremente interpretado, pois cada imagem faz muito mais do que ilustrar, elas encerram uma visão particular e específica de ver e representar a realidade por parte do ilustrador, sendo a expressão de uma ontologia visual, afinal, todos os elementos gráficos pretendem em última instância comunicar, narrar visualmente uma parte da história – que pode ser uma variação do texto escrito, como neste caso. Quando lidos como elementos multimodais do texto, podem ser encarados como outra forma de convidar o leitor a estabelecer uma relação com a história, e foi aliás esse o exercício que se descreveu acima. Claro que muitas vezes os autores optam pelos elementos gráficos mais convencionais e reconhecíveis – mais facilmente apreendidos pelo leitor – para tentar eliminar essa camada de sentido visual das suas histórias, mas há quem pretenda intensificar exactamente uma forma de expressão gráfica, partilhando com os leitores uma interpretação visual do seu mundo ficcional – parece ser esse o desafio lançado ao leitor em *Havia*.

Se o exercício com as ilustrações é claramente subjectivo e carece de rigor, o textual – porque assente na linguagem escrita – pode ser mais produtivo. Será que há ligação entre estes textos, como há com as imagens que os acompanham e que acabam por resultar numa imagem composta? Já se referiu que os textos das páginas 21 e 22 falam de um homem que confiou num bilhete misterioso e por isso não acendeu a lareira. Na díade seguinte, a história mais longa (página 29) fala de uma ilha rodeada não de água mas de terra por todos os lados e ainda vulcanicamente activa, e por essa particularidade muito procurada por turistas, até ao dia em que ocorre uma erupção maior do que o habitual que dá cabo do turismo na zona; a história mais curta, na página 30, relata que, além de lava, o vulcão cuspiu também a catástrofe e foi mau para o turismo mas óptimo para a ilha, que assim ficou com ainda mais terra por todos os lados. Na díade seguinte, a história longa é o relato de uma linguagem

corrente que coxeava em vez de correr, que acabou por ser «adotada por um grupo de jovens ativistas revolucionários que procuravam o idioma da revolução» (55-56), pelo que essa linguagem lhes conferiu um carácter distintivo, permanecendo com eles mesmo quando se tornaram capitalistas como os que criticavam; a segunda história, mais breve, fala da mesma linguagem corrente coxa, aferindo que, apesar disso, «não era parva» e não se deixaria apanhar «por uns trocos» (57), o que demonstrava a ambição de uma linguagem diferenciadora. O exercício poderia continuar, mas com estes seis exemplos já se pode concluir que, apesar de haver uma acumulação de imagens relacionadas com estas histórias que mais tarde resultam numa ilustração composta destes «bocados», os temas das histórias a que as ilustrações reportam são bastante variados, convocando talvez o tema generalista e abrangente da «linguagem», nas suas mais diversas manifestações – escrita, como no bilhete; oral, como a linguagem coxa; metafórica, como na ilha rodeada de terra –, o que se poderia dizer que é também o tema de toda a literatura, a expressão de uma linguagem.

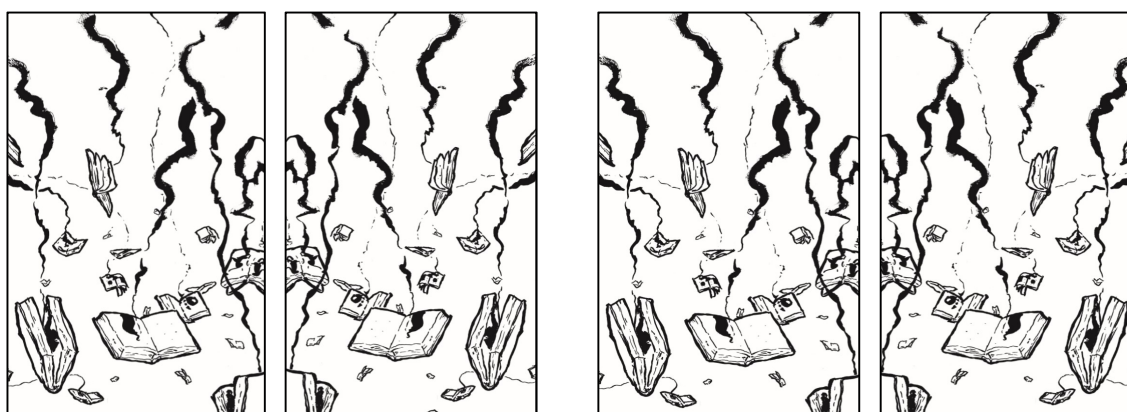


Num levantamento dos mecanismos ficcionais alicerçados na página tipográfica presentes em *Havia*, não se poderia deixar de referir as folhas negras no começo e no fim do livro – reproduzidas antes deste parágrafo –, outro dispositivo gráfico-textual preponderante. A folha do início tem, na frente, texto

a branco sobre fundo negro, e o verso completamente negro; e a folha do fim, o inverso disso. Esses textos com letras brancas em fundo negro das primeira e última páginas, embora mantendo a capitular, o arranjo gráfico e a proporção dos outros textos que constituem este volume, estão estrategicamente colocados.

O primeiro é sobre um começo, um desafio, uma predisposição para a leitura, para esse contrato de suspensão da incredulidade: «Havia, mas se não houvesse, era uma questão de acreditar que havia, mesmo» (1), é preciso o leitor suspender a descrença e acreditar. E, no segundo, trata-se de uma espécie de final, o termo dos acontecimentos: «Havia, mas agora já não há» (168). A sua inscrição nestes locais não é avulsa nem acidental: ao servir-se da localização estratégica na página para divagar ficcionalmente sobre essa mesma localização (começo e fim), o propósito de aproveitamento da materialidade significativa destas páginas é assim evidente.

Passando essa primeira folha negra, e imediatamente após a ficha técnica do livro – o elemento mais formal e convencional, nada criativo mas necessário à composição do volume –, surge uma folha ilustrada (frente e verso) que funciona como uma espécie de segunda guarda do livro (a primeira guarda era textual, a de fundo negro referida acima, e esta é ilustrada), pois vai aparecer de novo mais tarde, precisamente antes da dupla folha negra final – há, portanto, uma regularidade material constitutiva em *Havia*.



Estas guardas com ilustração, além de serem mais um elemento que envolve os textos, demarcam também a figura do ilustrador, que não teve expressividade na capa (absolutamente tipográfica, ainda que esse seja um

dos lugares privilegiados para a ilustração), na qual não foi sequer nomeado, mas cujas ilustrações vão dialogar com os textos ao longo do volume, como já se teve oportunidade de demonstrar, ocupando um papel central na narrativa e conferindo-lhe uma natureza mais híbrida do que se contivesse somente texto, tipografia.

Há outro elemento aparentemente paratextual do livro a considerar pela sua estratégia e encadeamento: o índice. Elemento menor ou acessório na maioria dos livros, nos de Joana Bértholo a autora dedica quase sempre aos seus índices bastante atenção e cuidado, tornando-os também elementos ficcionais significativos. Quanto à localização no volume, não há nada de relevante a assinalar: aparece na zona inicial, após as cortinas ilustradas, o que é bastante expectável. Mas, olhando para a página dupla em que se materializa (10-11), e que não começa em ímpar (como indicam por convenção as regras de paginação) justamente para se poder visualizar como um todo, percebe-se o destaque à palavra «Havia» – com a qual todos os textos começam –, uma vez que no índice está grafada com menos percentagem de preto e com o «H» capitular num corpo maior, conferindo-lhe um claro destaque visual, pois esse apagamento na cor resulta num sublinhar gráfico: este livro vai ser sobre muitas coisas, mas sobretudo sobre o pretérito imperfeito indefinido daquilo que se tem, consegue, existe, acontece, sucede, enfim, será sobre o que Havia.

Havia um absurdo que não ouvia nada bem	13
Havia uma rapariga que todas as manhãs saía para tomar café com um poema	15
Havia um senhor que certa manhã achou um bilhete suspeito à porta de casa	21
Havia um senhor que escrevia muitos livros	25
Havia uma ilha rodeada de terra por todos os lados ..	29
Havia uma cidade que ninguém conhecia porque permanecia anónima	33
Havia um sentimento que não tinha nome	35
Havia uma mulher que se apaixonou por um homem muito culto, das Letras	43
Havia, mas não era ele	47
Havia, uma, virgula, com, uma, gritante, necessidade, de, protagonismo,	51
Havia uma linguagem corrente que era coxa	55
Havia este homem, mais velho, no qual eu estava interessada	61
Havia um senhor que mastigava tudo setenta e oito vezes antes de engolir	65
Havia um duelo musical entre duas bandas muito aclamadas	73
Havia um senhor (mais de 23% da população mundial) muito confuso	77
Havia um Ricardo que queria ser um Francisco	83
Havia uma menina que estava há muito tempo sem comer	87
Havia uma família completamente sem cedilhas e com muito poucos tis	91

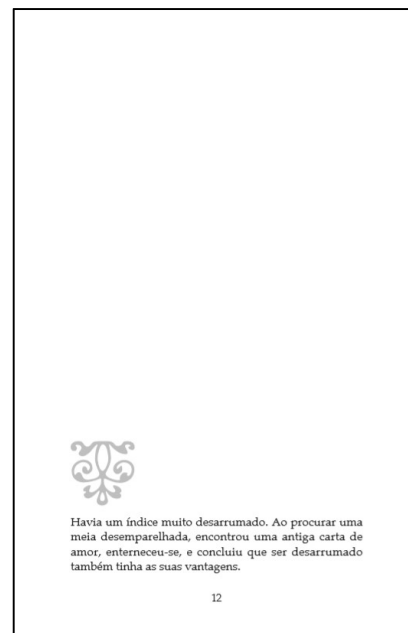
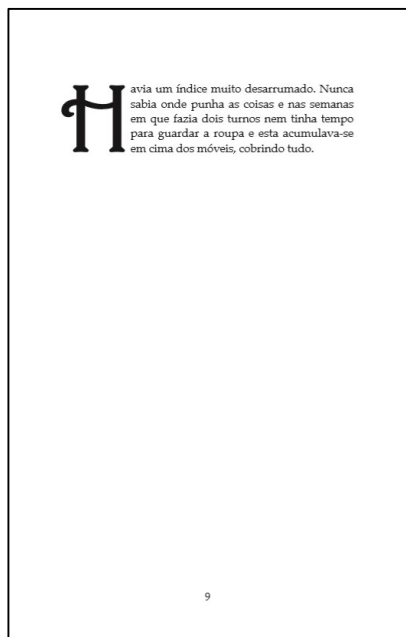
10

Havia um homem que tomava café para dormir ...	97
Havia um poeta que era mais alto e maior do que todos os outros homens	103
Havia um amor que era puro	105
Havia uma tese académica escrita em jargão científico	109
Havia um Alemão que namorava uma Portuguesa	113
Havia um telemóvel que dizia que tinha uma escrita muito inteligente	117
Havia um poeta afetado	121
Havia alguém que amava uma marioneta	125
Havia uma história que não queria ser contada	131
Havia uma pessoa que um dia, numa manhã cinzenta, em pleno centro de Londres, acordou bem-humorada	135
Havia uma senhora que gostava de lamber selos nos tempos livres	137
Havia aquela via onde aquele homem que já não via fingia que via as mítidas passar	141
Havia um senhor que tinha gosto em assaltar a casa alheia	145
Havia uma infinidade de coisas belas e infinitamente fascinantes no Mundo sobre as quais ela poderia escrever	151
Havia uma história circular que queria ser reta	153
Posfácio (por Daniel Melim)	157

11

É um índice desarrumado – desarrumado porque (e aqui está uma variação significativa) não segue aparentemente uma ordem regular, não está ordenado alfabeticamente, as histórias não têm um fio condutor óbvio, os *itens* não estão separados por zonas temáticas... Parece por isso um índice pouco funcional para consulta, constituindo-se de assuntos, e os mais variados possíveis, seguindo uma lógica enumerativa e polissindética. Talvez seja propósito do índice exibir isso mesmo: a variação sobre a ideia passada, imperfeita e indefinida de haver, ou seja, o que *Havia*.

Joana Bértholo, em livros posteriores (como se verá), vai servir-se muitas vezes dos índices de forma criativa, mas importa referir que já neste primeiro livro a autora releva esta estrutura, tornando-a alvo de um tratamento gráfico cuidado e significativo, e até de uma encenação, senão veja-se as duas pequenas narrativas abaixo, uma que antecede e a outra que precede o índice (9, 12):

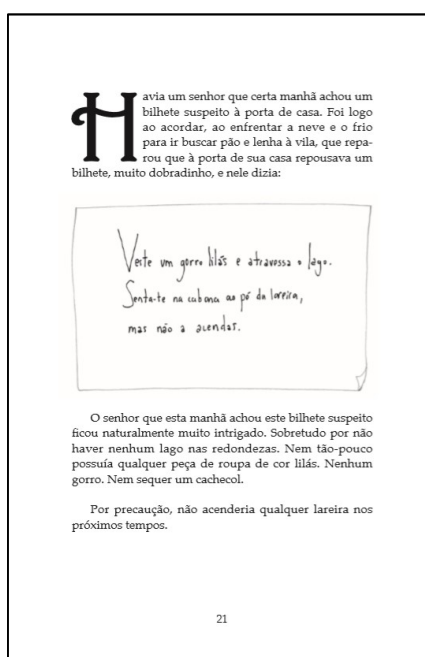


São histórias propositadamente aqui localizadas (antes e depois do índice) e especificamente sobre índices de livros (como já as histórias da capa eram sobre capas) – de novo, uma díade sobre o mesmo tema. Nestas histórias, no texto que antecede o dispositivo fala-se de um índice que tem um comportamento humano e que, quando faz dois turnos, nem tempo tem para guardar a roupa; no texto que o precede, refere-se esse mesmo índice desarrumado, que entretanto descobre uma carta de amor enquanto procurava

uma meia desemparelhada no meio da roupa desarrumada (a mesma que no primeiro texto nem tinha tempo para arrumar), exibindo assim uma das vantagens de um índice desarrumado: revelar coisas que nunca se encontrariam se fosse arrumado e regular, numa posição hierárquica e convencional.

Seguir-se-ão, nesta análise, as particularidades gráficas e tipográficas de alguns textos de *Havia* que, como se demonstrará, têm uma ligação directa com o carácter ficcional das narrativas neles contidas – um exercício que sublinha o espaço da página e todos os mecanismos que podem servir à ficção para além da linguagem tipográfica, como elementos ilustrativos e gráficos, sinais ortográficos ou até a exploração de alguns géneros literários convencionados.

O bilhete com texto manuscrito (página 21) é um elemento curioso, pois não só se trata da única ilustração – e aqui referimo-nos ao contorno do bilhete, ao desenho que dá a ilusão de ser uma folha à parte pousada junto ao texto – contida dentro do texto e não em páginas à parte (como sucede com a grande maioria das ilustrações), como também por ser constituída por caracteres manuscritos. Nunca se saberá quem o escreveu, o que se sabe é que se trata de um elemento gráfico que não tem um comportamento meramente ilustrativo, uma vez que acrescenta informação que não estava na narrativa dactiloscrita e a complementa: como a indicação do gorro lilás e as instruções para o leitor atravessar o lago, entrar numa cabana, sentar-se à lareira, mas não a acender – isto não está escrito em mais lado nenhum da página.



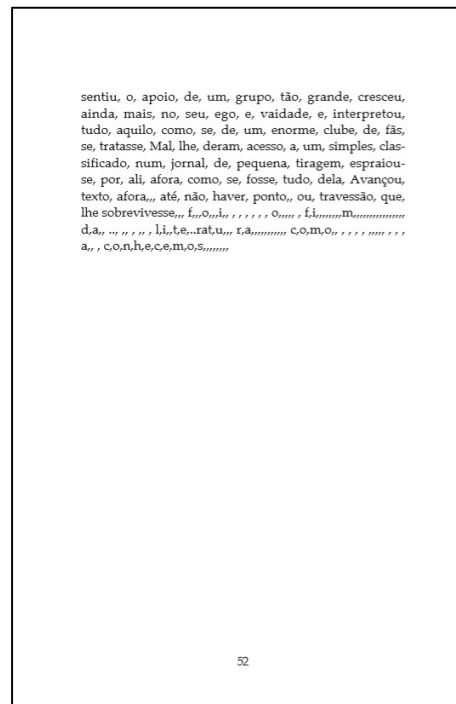
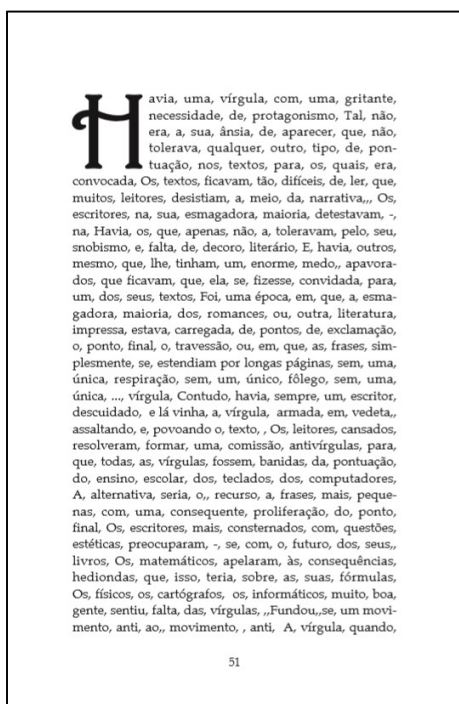
Ao usar-se diferentes tipos de letra, incluindo manuscritos ou textos caligráficos, possibilita-se a ocorrência de uma demarcação gráfica de diferentes vozes no discurso literário. O que, por sua vez, desafia o leitor a envolver-se em processos activos de inferir e construir história e significado. Alice Gibbons refere-se a esta tensão como «bi-stable oscillation» (Gibbons, 2012: 208), presente em textos que requerem uma estratégia de leitura que alterne entre olhar para a superfície da página e através das palavras. Mostrar e descrever são as perspectivas em conflito que se equilibram e permitem ao leitor ler e ver o texto, chamando a sua atenção tanto para a forma como para o conteúdo da escrita – o texto usa recursos visuais e verbais para criar a história, tornando as fronteiras desses recursos permeáveis e relacionáveis. Este bilhete manuscrito é uma nova camada discursiva, que interage e dialoga com a tipografia impressa, dizendo a tipografia manuscrita coisas que a restante tipografia não diz (se o bilhete não dissesse para vestir um gorro lilás, não faria sentido algum mais à frente no texto estar escrito «tão-pouco possuía qualquer peça de roupa de cor lilás» (21)), num hibridismo ficcionalmente consequente – a história altera-se com a inserção deste elemento gráfico (que também acaba por ser narrativo, daí híbrido).

Dando um salto significativo no volume, surge a história (na sua versão mais longa) das páginas 51 e 52. Um texto sobre vírgulas – esse sinal ortográfico de pontuação que serve para separar ou isolar elementos de uma frase e que pode corresponder na leitura oral a uma pausa de curta duração, bastante comum num texto narrativo e tantas vezes desconsiderado ou remetido a um papel acessório e secundário na linguagem escrita. Joana Bértholo retira esse recurso da sua obscuridade e apagamento relativo, exaltando-o.

A autora pontua todo este texto com vírgulas, não só nos lugares onde estas deveriam constar, como ainda a substituir pontos finais («protagonismo, Tal, não, era, a, sua, ânsia, de, aparecer») ou mesmo reticências («a, meio, da, narrativa,, Os, escritores») e, sobretudo, a pontuar todos os espaços em branco entre os diversos elementos morfossintácticos – resgatando assim graficamente a função oral da vírgula de ser uma pequena pausa no discurso, neste caso entre todas, as, palavras, de, todas, as, frases, de, uma, história,.

Sensivelmente a meio do texto da página 51, deixa de ser recorrente e indiscriminadamente uma vírgula (,) e passa a haver duas quando a intenção é

marcar um ponto final («o, texto,, Os, leitores, cansados»); até que sucede uma espécie de descontrolo no uso deste sinal de pontuação, que começa a invadir descontroladamente o discurso («seria, o,, recurso, a, frases», «falta, das, vírgulas, ,,Fundou,,se, um movimento, anti, ao,, movimento, , anti,»). E, no final, as vírgulas até já começam a meter-se no meio das palavras («ou, travessão, que, lhe, sobrevivesse,,, f,,,o,,,i,,, , , , , o,,,,, , f,i,,,,,,m,,,,,,,,,,,,d,a,, , , , , , l,i,,t,e,rat,u,, r,a,,,,,, , c,o,m,o,, , , , , , , , a,, , c,o,n,h,e,c,e,m,o,s,,,,,,»).

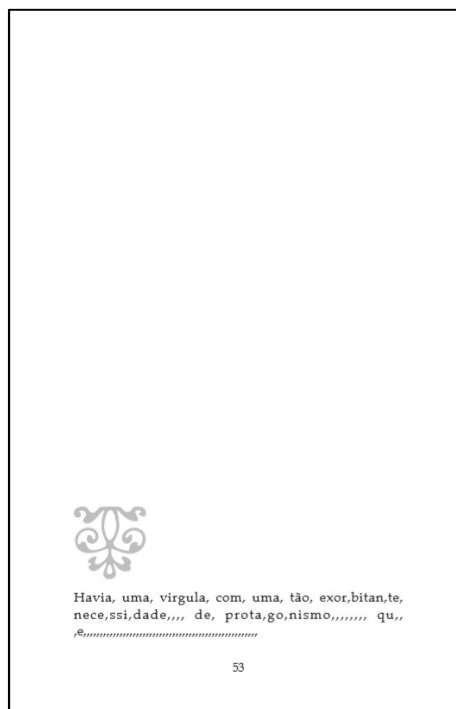


A explicação para este comportamento gráfico anticonvencional está no próprio texto, havendo uma relação simbiótica entre grafismo e conteúdo: «Havia, uma, vírgula, com, uma, gritante, necessidade, de, protagonismo,» (51). E esta «ânsia, de, aparecer, que, não, tolerava, qualquer, outro, tipo, de, pontuação, nos, textos» (51) apaga necessariamente todos os outros sinais de pontuação que poderiam surgir (como os pontos finais, que se percebem pelas maiúsculas iniciais na palavra seguinte, ou as reticências, que são proporcionalmente substituídas por três vírgulas). Esta transformação torna os textos difíceis de ler, até que o leitor vai progressivamente dominando o mecanismo de apropriação do texto (que passa por ignorar todas as vírgulas).

A consequência desta epidemia virgulativa seria, como vaticina a história, o fim da literatura como a conhecemos. Mas é, na verdade, um renovado

mecanismo narrativo, que chama a atenção para todos os elementos da página ao servir-se até do mais vulgar e usual sinal ortográfico para contar uma história (e problematizar impossibilidades linguísticas), pois a quebra de uma convenção gera precisamente um mecanismo novo de leitura, ou seja, uma nova convenção. De certo modo, ao se repetirem em obras como *Havia* determinadas estratégias de interacção – entre conteúdo narrativo e paginação, ou entre conteúdo narrativo e tipografia, ou ainda entre conteúdo narrativo e ilustração –, os seus autores alargaram o repertório das técnicas narrativas e discursivas dos livros impressos, desenvolvendo uma retórica própria das formas e géneros ficcionais multimodais, ou mesmo híbridos.

E, uma vez mais, o texto breve que comunica com o mais extenso anterior é uma síntese que replica até a estratégia narrativa de recorrer a um uso excessivo de vírgulas para expressar essa «exor,bitan,te, nece,ssi,dade,, de, prota,go,nismo,,,,,, qu,,e,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,» (53)... Que, na verdade, dissipa toda a variação gráfica do texto (até os espaços brancos), pelo que passa a haver apenas vírgulas a narrar os acontecimentos, isto é, deixa de haver história.



É assim um mecanismo ficcional eficiente, que Joana Bértholo não só usa primorosamente, como ainda desenvolve na página uma expressividade e uma reflexão decorrente desse recurso expressivo funcional que são os sinais de

pontuação – quase como se se estivesse na presença de um ensaio sobre as funcionalidades dos diversos elementos da linguagem, até aqueles mais evidentes e comuns e por isso pouco valorizados, realçados ou tratados literariamente, como as vírgulas, que mesmo assim merecem por parte da autora o mesmo cuidado e atenção.

E vai-se avançando pelo meio destas narrativas breves ou muito breves, emparelhadas numa relação não necessária mas interessante e que, quando consideradas em díade, acrescentam uma nova camada à história, nem que seja quando invertem no texto breve o sentido do mais longo e assim despertam o leitor para essa possibilidade de um contrário, num exercício de desarmamento ficcional; ou, como se viu com as vírgulas, esgotam no texto mais curto o mecanismo do mais longo, chegando até à ininteligibilidade. Justifica-se nova paragem na página 77 (e 78 e 79), por haver uma evidente profusão de texto entre parêntesis:

Havia um senhor (mais de 23% da população mundial) muito confuso. Era muito difícil (como quando chove e a Câmara se vê impedida de aplicar os ordens de despejo) entender este (é sempre assim) senhor (se bem que nestes casos existam outras alternativas viáveis) muito confuso, tanto (Gaspar, se for rapaz, Madalena, se for rapariga) quando falava como (a maioria dos jovens optam por bacalhau com natas) quando escrevia (apesar de ter sido ele quem ganhou o corta-mato desse ano). O seu maior problema era (no Festival Eurovisão da Canção, claro) que constantemente (o tempo todo) interrompia o seu (sim, sim) próprio raciocínio (sobre o abrigo de um programa para a promoção da produção artística) para introduzir (num daqueles passatempos em que com uma frase se ganha uma viagem) pequenos (não me parece que a cerveja com limão seja mais fácil de beber) apartes que no momento lhe ocorriam e (como tudo o resto) lhe pareciam (gosto de si) muito (mas tal só fará sentido se a obsessão pela magreza for mesmo um fenómeno moderno) pertinentes. Cada (todas elas o eram) ideia que procurava (os mapas urbanos deviam ser alvo de escrutínio) transmitir lhe sugeria (esse concerto sempre foi no Terreiro do Paço) uma outra (se lá for fazem-lhe um preço especial pelos três sofás) imagem, e assim facilmente (preferia aquele vegetariano da esquina) se perdia (duzentos e quarenta e nove euros) de parêntesis (só um pequeno aparte, parece-me importante) em parêntesis (havendo um décimo planeta terá de ser integrado nas cartas astrais). O discurso ficava muito (Elvis Presley) completo, por um lado (é muito mais provável), mas bastante (vernizes, filtros de água e iso-

77

lamentos) incompreensível, por outro (a igreja chegou mesmo a proibir este tipo de roupa). E sempre terrivelmente (sempre lho tinha dito, mas casmurro como era recusava admiti-lo) confuso.

Havia um senhor (é um fenómeno estritamente nacional, já reparou?) muito confuso, e ninguém (uma plateia com capacidade para três mil espectadores, completamente cheia) o entendia (às vezes sinto o mesmo). Esta sua (os caracóis também respiram quando estão dentro da concha, portanto não seria por isso) particularidade comunicativa (rádio, televisão, e nos meios impressos) causava-lhe fortes (os ambientalistas lutaram contra a instalação de um reator nuclear no local) dificuldades sociais (e eu só estava ali para ver a paisagem!). Mas também surtia (acredito que sejam consequências psicológicas provocadas pelo tsunami) o improvável efeito inverso, atraindo (a atriz famosa que engravidou, mas contam as más-linguas que não do marido) a si um invejável (na Academia de Belas-Artes de Bruxelas) número (e não se fala mais disso) de mulheres, fascinadas pela sua aura (pode ser vermelho, lilás ou em bege) de excêntrico (porque ele nunca mudava de nick no messenger) incompreendido. Assim acontecia (dois comprimidos em jejum pela manhã) que este (na sua torre de CDs só se encontrava a melhor música clássica) senhor muito confuso e difícil de (lá, todas as noites são noites de concerto) entender, era alguém (Carlos e Helena) muito ridiculizado pelos companheiros (trouxe-me um DVD+R mas a gravação só funciona em DVD-R) homens (a falta de luz causa a diminuição da melanina) e muito cobiçado (na realidade são nove, os pecados capitais) pelas mulheres. Estas, quando correspondidas (fazia coleção de cartas extraviadas) na sua

78

Sendo os parêntesis sinais ortográficos usados geralmente para encerrar uma palavra ou frase interposta no discurso – «O seu maior problema era (no Festival Eurovisão da Canção, claro) que constantemente» (77) –, para reforçar

uma ideia – «que constantemente (o tempo todo)» (77) –, ou para isolar frases como apartes ou comentários, que interrompem quem fala ou o próprio discurso – «interrompia o seu (sim, sim) próprio raciocínio» (77) –, é exactamente com esta expressividade que surgem no discurso narrativo de Joana Bértholo. Mas os parêntesis são tantos que às vezes nada dizem de relevante (para a história, para o discurso, mesmo para o sentido de uma frase) e só interrompem a narração dos acontecimentos, atrapalhando a leitura: «quando falava como (a maioria dos jovens opta por bacalhau com natas) quando escrevia» (77); «uma outra (se lá for fazem-lhe um preço especial pelos três sofás) imagem» (77); «O discurso ficava muito (Elvis Presley) completo, por um lado (é muito mais provável), mas bastante (vernizes, filtros de água e isolamentos) incompreensível» (78).

E a dado momento, como nos exemplos anteriores, para a leitura ser possível, tem de se ignorar completamente o discurso parentético ou nada fará sentido. Até que começam a ser tantos os apartes e comentários ao texto principal que o leitor quase se perde, e esse texto secundário começa progressivamente a ter mais importância do que o outro para o qual remete. E os parêntesis que serviam para apartes, comentários, explicações, começam a introduzir confusão e dúvida, e a sua natureza expressiva vai-se alterando. E, como já tinha sucedido com as vírgulas, Joana Bértholo mostra que a funcionalidade de um elemento gráfico pode servir como assunto ficcional com expressão na materialidade da página. Esta utilização amiúde da disposição da própria pontuação gramatical para contar uma história e expor e desconstruir ideias e usos convencionados é desafiante aos sentidos (o da linguagem, o tipográfico, mesmo o literário).

Separar o discurso em partículas e repeti-las com um uso diferente do expectável é uma prática que privilegia as características estéticas da linguagem sobre o seu significado e cria uma ruptura no discurso que chama por isso a atenção para si próprio, sublinhando a materialidade da escrita e da oralidade e sobrepondo-a por vezes à procura de um significado. Quando escritores como Joana Bértholo procuram criar e manter formas de narratividade alternativas, focando a sua criatividade «on the embodiedness of both language and writing» (Tadoi, 2014: 8), realçando continuamente a materialidade não só da linguagem mas também de meios como a página tipográfica, o uso contínuo destes

recursos e possibilidades ficcionais torna-se uma forma de exercitar alterações à percepção da linguagem impressa.

No entanto, é também verdade que uma profusão de alterações e oscilações acentuadas na tipografia tendem a produzir instabilidade na leitura, podendo levar a tensões excessivas e até à ilegibilidade. O equilíbrio é então desejável para que a unidade entre o interior e o exterior do texto se mantenha, bem como entre as estruturas discursivas e a ficção que nelas se alicerça. Chamar a atenção para a manipulação da página através de uma actividade muito demarcada e exaustiva por parte do autor, com estratégias exageradas e muitas vezes gratuitas e inconsequentes de interacção texto-meio, não é marca de maior criatividade literária, pois a manipulação das formas de contar histórias deve servir a necessidade desses enredos e não a exibição descontrolada do domínio de uma técnica. Em *Havia*, esse desequilíbrio promove ou a ininteligibilidade ou a recusa do mecanismo.

Ainda em relação aos desafios gráficos da linguagem, há também um texto em que as personagens não usam cedilhas e praticamente não usam tis (páginas 91-93), o que gera confusões de sentido (como «caca» e «caça» para o jantar, por exemplo) e de expressividade, pois é um texto com uma carga oral e de diálogo muito significativa. A autora não parece ter explorado este dispositivo (...) na totalidade, como fez com as vírgulas (ou com os parêntesis), uma vez que (...) nem todas as palavras com cedilha ou til ditas pela família perdem essas partículas de pontuação gráfica, mas tal pode ser parte do jogo, afinal era «uma família sem cedilhas e com muito poucos tis» (91), e é preciso respeitar essa proporção ficcional.

Talvez Joana Bértholo tenha, neste caso, optado pela não saturação do uso e supressão gramatical precisamente para demonstrar limites do jogo com a linguagem: o excesso tem como consequência a ininteligibilidade, que só serve à narrativa como exercício de impossibilidade e não como elemento narrativo. Ao optar por uma estratégia de comedimento e controlo, o leitor consegue apreender o duplo sentido deste recurso e o seu efeito cómico – «caca» é «caça» sem cedilhas, porque a família não as usa, e ao mesmo tempo é essa ausência de cedilha que faz as personagens comerem caca ao jantar. Pode inclusivamente supor-se que se trata de uma brincadeira alusiva às gralhas, que explora a ambiguidade e o absurdo, por vezes gerado por erros inadvertidos.

Essas variações no uso de sinais de pontuação num texto podem gerar impressionantes, invulgares ou incomuns («unusual» no original, segundo Tandoi, 2014: 2) ampliações e propagações gráficas. Esse recurso a mecanismos pelos quais a tipografia permite a criação de enredos mais complexos e desafiantes para a leitura resulta numa aliança semântico-icónica que convida o leitor a delinear conexões na procura da literariedade. É um gesto criativo sustentado pelo uso da tipografia e suas variações e encadeamento num *layout*, mostrando através do texto (em vez de descrever) e dando ao leitor um acesso mais imediato ao conteúdo ficcional. Esse trabalho sobre a linguagem disposta na página encoraja uma relação empática entre leitor e texto, criando um sentido de intimidade, de envolvimento na leitura e, paradoxalmente, cria também um distanciamento com o leitor ao chamar a sua atenção para a materialidade e estrutura da escrita enquanto tipografia – e é então preciso criar novo vínculo, desta vez sustentado pelo jogo gráfico-textual. Ao longo de diversos textos de *Havia*, a atenção do leitor vai sendo assim desviada para um equilíbrio entre as características visuais e verbais da narrativa. Saborear essas texturas é possível mediante um exercício de leitura em que se sublinha a diferença entre o sentido das palavras e do discurso como entidades verbais e a sua existência gráfica.

O uso de uma série vasta de estratégias narrativas para chamar a atenção para características icónicas e tipográficas é, afinal, uma forma de iluminar essa materialidade inerente à linguagem escrita e falada e até uma prova do «falhanço da comunicação [...] materializado na linguagem propriamente dita, sujeita a todo o tipo de constricções» (Silva, 2012), como refere o crítico literário José Mário Silva na sua recensão ao livro. A percepção do potencial visual e escrito do discurso aumenta quando a manipulação de palavras ou partículas discursivas (como os sinais de pontuação ou de acentuação) e a sua variação tipográfica interrogam a forma normativa das práticas escritas, e a sua transparência funcional (que promove uma leitura unívoca e normalizada). Autores como Joana Bértholo sentem-se, por isso, encorajados a tirar partido de todo o potencial dos dispositivos gráficos que têm à disposição e, nos seus textos que se servem desse discurso híbrido, os elementos meramente verbais e os elementos visuais estão tão intimamente ligados e entrosados que formam um todo estético uno que deve ser lido e analisado como tal.

Há depois textos de outra natureza, que jogam, por exemplo, com as referências do leitor, como na página 103, que é uma paródia do poema «Ser poeta», de Florbela Espanca, já que há uma distância crítica e auto-irónica do texto original, cujos versos vão surgindo encadeados na narrativa como se fizessem parte da história – às vezes com pequenas variações e perdendo a estruturação gráfica em verso. Para que a intertextualidade ocorra, é necessário que exista um texto que influencie a produção deste de Joana, o «texto-fonte», aquele em que a autora se inspirou para fazer a referência e que, no caso em análise, é parcialmente localizado na superfície do texto, onde são fornecidos alguns elementos para a sua identificação, pois admite-se na dedicatória: «Em homenagem a todos os poemas-banquinhos» (103) – e a chave deste «banquinho» vai aparecer na versão breve desta história (página 104) e sem ela não se percebia esta mais longa, os «poemas-banquinhos» são escritos por poetas altos para que os homens mais baixos se possam elevar também, como se o género elevado da poesia pudesse servir à prosa e torná-la algo mais. Este diálogo entre textos é marcado por uma intertextualidade em que se denota a influência que um poema conhecido estabelece sobre o texto de Joana Bértholo, num processo de produção textual que faz referência – explícita ou implícita – a elementos existentes noutro texto, seja a nível do conteúdo (como é o caso), da forma ou de ambos.

Quando o poema diz «Ser poeta é ser mais alto, é ser maior do que os homens» (Espanca, 2001), o texto de Joana diz «Havia um poeta que era mais alto e maior que todos os outros homens» (103), ou seja, actualiza o tema numa personagem concreta, há na história um poeta como aqueles de que se fala no poema. E, em resposta ao verso «Morder como quem beija», a história diz «Não era um homem qualquer, era daqueles poucos que sabia morder como quem beija» (103), não só repetindo o verso na íntegra, como ainda acrescentando informação: «era dos poucos», fica a saber-se na história, e por isso «Andava portanto às dentadas pelo mundo – quem sabe se por ser mendigo» (103). E este assunto do mendigo é introduzido para que não se afaste da intertextualidade com o poema, que diz «É ser mendigo e dar como quem seja», que no verso parece ser algo ininteligível e que em Joana Bértholo, no entanto, acaba por se explicar o que é: «Mas também não era um mendigo qualquer, era dos que dava tudo o que tinha. Por sorte, não tinha nada» (103). Aquilo que

no poema é expresso por versos condicionais de outros, numa sucessão caracterizadora e adjectival do que é ser poeta, em *Havia* consegue-se pelo acrescento de pormenores que resolvem a contenção de discurso, afinal a prosa permite-se a essas liberdades de não ter métrica e acrescenta tudo isto ao enunciado que estava no poema: «Em verdade, tinha sim, por vezes, uns estranhos episódios megalómanos, quando se convenciam de que era “O Rei”. Quando as pessoas, curiosas, lhe perguntavam de onde era ele “O Rei”, ele respondia» (103). Até que a história volta a coincidir, *ipsis verbis*, com o poema, mas desta vez como se fosse a fala da personagem em diálogo: «– Do reino de aquém e de além dor» (103).

Naquilo que seria a segunda quadra do poema (um soneto), Joana Bértholo introduz algumas frases de ligação que não têm, na verdade, relação alguma com o poema que a inspira, para logo a seguir se aproximar do primeiro terceto, em que resgata o sujeito (que no poema está implícito), «o pobre mendigo», dizendo que ele «só tinha era fome, e também tinha sede – tinha fome e sede de infinito» (103), como no poema, que diz «É ter fome, é ter sede de infinito».

E então a história volta novamente a ser mais explicativa do que o poema: «Como proteção, como elmo, tinha apenas umas quantas manhas de oiro e de cetim» (103) é mais compreensível do que o intrincado e original «Por elmo, as manhas de oiro e cetim». Depois, a história explica o verso «É condensar o mundo num só grito» assim: «Havia um poeta que era um pouco mais alto que os restantes homens» (103) (resgata assim novamente o sujeito para dentro do enredo, criando mais intriga) «e que tinha uma caixa pulmonar tal que conseguia condensar o mundo num só grito» (103) – em que se repetem as exactas palavras do poema, mas num novo encadeamento ficcional.

O último terceto do poema corresponde em *Havia* a uma versão mais livre sobre o seu sentido e até na ordem há uma variação (que não é a mesma dos versos), mas ainda assim conserva as ideias do poema. Abaixo, primeiro a citação da história de Joana Bértholo com sublinhados do que sobrevive do poema (ainda que ligeiramente alterado, como o tempo das formas verbais) e a seguir os últimos dois versos do poema, em que a autora se baseou para escrever o seu texto em *Havia*:

Sabia amar como se fosse alma, como se fosse sangue, como se fosse a própria vida. E não temia sair à rua cantando-o. A toda a gente.

Tentava explicar às pessoas a riqueza de amar assim:

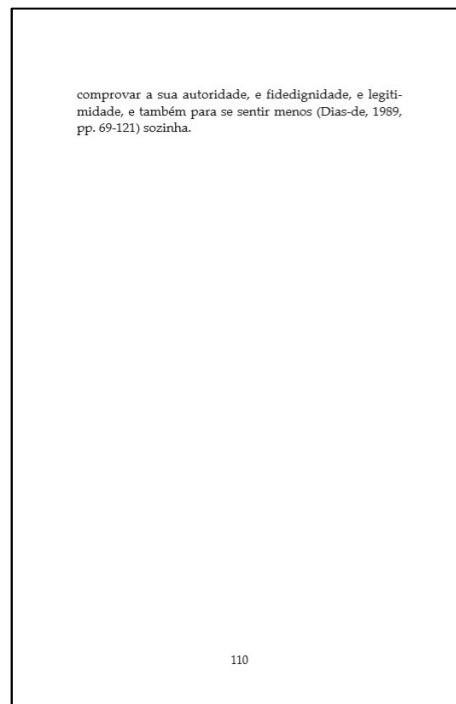
- Mas assim, como? – perguntavam-lhe.
- Perdidamente. (Bértholo, 2012, sublinhados nossos)

E é amar-te, assim, perdidamente...

É seres alma, e sangue, e vida em mim

E dizê-lo cantando a toda a gente! (Espanca, 2001, sublinhados nossos)

Depois desta sequência narrativa intertextual paródica de um poema de Florbela Espanca, é a vez de um texto científico – apropriadamente, uma tese académica. E aqui, como sucedeu com os textos de capa sobre capas e os textos junto ao índice sobre índices, também tem o formato (gráfico e formal) convencionalmente associado a teses académicas para falar sobre elas, destacando alguns pontos caracterizadores desse género: «escrita em jargão científico» (109), «referenciava toda e qualquer informação extraída da literatura utilizada, nunca incorria em qualquer forma de plágio, ou sequer paráfrase» (*idem*), «obedecia a um complexo sistema que identificava todas, mas mesmo todas as fontes utilizadas na composição do texto» (*idem*), «conferir seriedade e credibilidade ao trabalho científico» (*idem*).



Mas, sobretudo, a paródia satírica (aliada a grande rigor formal) das citações que compõem as teses acadêmicas: as abreviaturas, os autores duplos ou triplos, as muitas páginas e respectiva numeração de onde se extrai informação, os vários anos das edições utilizadas (mesmo se muitos e exagerados). Se a fonte das citações fosse verdadeira, nada nesta história teria sido ideia original de Joana Bértholo. E, como sucedeu com as vírgulas e os parêntesis nos casos analisados anteriormente, também tem de se saltar as referências para não se perder o sentido do texto – elas já cumpriram a sua função de «decalque» de um género sobre outro género.

Até que o texto sobre uma tese académica começa a assumir um carácter mais subjectivo (nada conivente com o género): «as palavras se passeavam, os olhos se distraíam, e, página após página, esta tese realmente dizia muito pouco, ou mesmo nada» (109). E a tese começa a ser personificada, dizendo-se até que passou a adolescência no quarto, e no final volta a recuperar-se o carácter de tese académica, mas já com um laivo humanizante: «Enchia os seus textos de todos aqueles nomes e todas aquelas ligações (Gridfonte, 2004) para comprovar a sua autoridade, e fidedignidade, e legitimidade, e também para se sentir menos (Dias-de, 1989, pp. 69-121) sozinha» (109-110).

Chega-se então à versão breve da díade de textos sobre uma tese académica, que segue o mesmo esquema de citações, e com a última referência justifica-se finalmente todo o rigor bibliográfico: «Mais tarde descobriram que todos aqueles volumes, anexos e notas de rodapé se reduziam afinal a um convite para ir beber um copo a algum lado (ver também Bértholo, 2012)» (111), que não é mais que a autora do livro (deste livro) e o seu ano de publicação (referência essa que já se usou inúmeras vezes ao longo desta tese académica que agora alguém lê).

Há textos que seguem convenções – como a escrita científica e académica de uma tese ou outros tipos textuais mais ou menos formais e vincados – e, independentemente do nível de abstracção, são exemplos visualmente remissivos de discursos estranhos à ficção. Pela sua formatação visual e vocabulário são claramente identificados como académicos ou outros, e o seu *layout* e organização (através de letras e números que remetem para referências bibliográficas) exigem, de forma metadiscursiva, dos leitores certas estratégias de navegação que não são convencionais ou tipicamente necessárias na leitura

de ficção. No entanto, a forma de os ler, devido à sua frequência (várias ocorrências) e natureza precisa, é rapidamente naturalizada pelos leitores. Isso ressalta a incidência de discursos divergentes na ficção, que não só entram no texto em modo verbal (através do conteúdo discutido), mas também formalmente por meio de recursos semióticos espaciais e metadiscursivos ou navegacionais. É a combinação desses discursos emprestados do campo científico com outros recursos ficcionais o que permite que a narrativa se desenvolva multimodalmente, adquirindo um significado novo.

Ao perceber-se – com estes exemplos de *Havia*, mas também com tantos outros na literatura do presente e até anteriores – que o meio não é estanque ou exclusivo de uma prática artística, começa a ser necessária uma posição crítica que reconheça graus variáveis de influência desse(s) meio(s) no processo de contar uma história (e de a ler). Isto implica que, ao narrarem-se histórias recorrendo a diversos *media*, como o faz Joana Bértholo, se possa até estar simplesmente a usar um arquivo comum e reconhecido de «narrative design principles» (Herman, 2004: 51), mas que, quando explorados de diferentes formas e em meios específicos como a página impressa, induzem no modo de contar diferenças significativas que podem ser encaradas como oportunidades ou constrangimentos narrativos. E isto é válido para casos como usar um poema e pousá-lo parodicamente sobre um texto narrativo, gerando algo de novo. Ou para casos como uma tese académica, em que o mecanismo de citação migra para um texto ficcional, tornando-o mais interessante ainda por possuir essa camada que recuperou de outro género literário e reutilizou criativamente.

E chega-se, então, ao fim do volume. E – mais uma vez, não por acaso – o texto final é de agradecimento, ou uma reflexão sobre o acto de agradecer nos livros a quem neles colaborou (como os textos de capa já tinham sido uma reflexão sobre capas de livros ou os do índice sobre os índices...). Mas aqui, nos agradecimentos de «um livro muito ingrato que não queria agradecer a ninguém» (161), é a ironia que prevalece e a nomeação pelo seu contrário: dizendo neste texto a quem o livro não quer agradecer, vai-se nomeando aqueles que intervieram na sua materialização, desde a árvore que lhe deu corpo, à sobrinha que tinha ficado de fora no livro anterior, ao ilustrador, à equipa editorial, ao fotógrafo que fotografou a autora, aos intervenientes da primeira edição (que nunca chegou ao mercado generalista, sendo esta a primeira edição

neste formato e com estas características materiais), àqueles que adaptaram o texto para teatro, aos livreiros e compradores, ... No fundo, um texto de agradecimento a todos aqueles que intervêm no processo de concepção de um objecto literário desta natureza.

Joana Bértholo, cuja biografia também se inclui no volume *Havia*, na badana da contracapa, como mais uma das muitas histórias (a biografia dela e a do ilustrador, no mesmo ritmo texto mais longo seguido de breve com variação), é neste livro uma cultora do absurdo encadeado em duplas de histórias, com ilustrações de Daniel Melim (o mesmo Daniel Melim que também assina o posfácio, iniciado por «Havia», como não podia deixar de ser), que acompanham a natureza da escrita e dão um toque especial ao conteúdo. Como vimos, este é um livro experimental, com textos de tipos diversos, todos começados pelo pretérito imperfeito do verbo haver, resultando num conjunto que nem sempre parece equilibrado, múltiplo como uma experiência deve ser, sem se preocupar muito em controlar as variáveis, antes querendo perceber os seus limites (nomeadamente, os da linguagem escrita e dos géneros literários).

A opção de fazer seguir cada uma das ficções de uma espécie de versão condensada e adulterada das mesmas enriquece extraordinariamente a leitura, pois oferece ora outras possibilidades para a mesma ideia, ora complementaridades, ora chaves de leitura da primeira versão, como dois lados que obrigam a reler com novo olhar; e o mecanismo é surpreendente, pois a transposição da história grande para a mais pequena pode resultar em desconcerto e absurdo.

A propósito deste livro, é relevante voltar a citar Miguel Real, que considera *Havia* um marco, uma referência literária para o futuro (da autora e obras subsequentes, e mesmo da literatura portuguesa) por uma série de características que a destacam e assim as enumera:

Trata-se, antes, da libertação lúdica do texto, o texto como infinito campo de possibilidades, uma construção sintática, fonética e semântica livre, sem outras regras que a inteligibilidade da leitura, a criação do texto como jogo do mundo, explorando-lhe as inúmeras relações, algumas das quais desprovidas de sentido. [...] Por via da criação de novas combinações fonéticas (ênfase da vírgula, do parêntesis, queda da cedilha), a descoberta de novos fluxos sintáticos e novos sentidos semânticos. (Real, 2012)

Como se viu, há um evidente cuidado gráfico em todo o volume, desde a capa e do índice, elementos que nem sempre beneficiam desse cuidado autoral mas que aqui têm uma existência ficcional material e plena; é, pois, um cuidado que serve sobretudo o texto: a separação por páginas dos textos longos e breves, a alternância regular e rigorosa entre eles (capitular no primeiro, arabesco no segundo), a escolha das páginas de colocação das ilustrações (sempre primeiro ímpar e no verso a ilustração invertida). E há também e sempre um ludismo latente, o brincar com palavras e conceitos, mas igualmente com o facto de ser livro, com a sua materialidade, as suas páginas, o género impresso e a dispersão dos textos ao longo do papel – dispersão e materialização que se relacionam com o que os próprios textos dizem.

3.1.2.

INVENTÁRIO DO PÓ – ESTUDOS PARA UMA MAKINA DE PRODUZIR DESERTOS (2015)

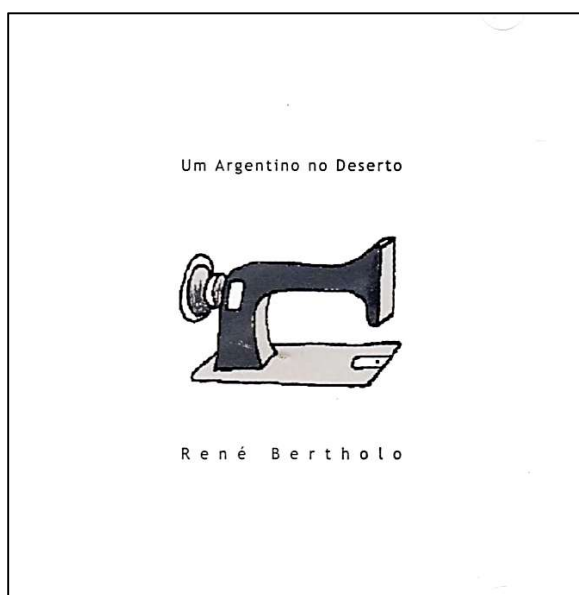
Três anos depois da publicação de *Havia*, a autora volta a publicar textos breves num volume a que dá o título de *Inventário do Pó – estudos para a makina de produzir desertos* (2015), livro que se revelará, afinal, um jogo entre a escritora portuguesa Joana Bértholo e o seu parente afastado René Bertholo, com o qual partilha um sobrenome (embora, ainda assim, com uma variação, visto o dela ser graficamente acentuado e o dele não). René é, então, a figura sobre quem a autora decide divagar neste livro, um perfil que lhe serve para fazer literatura, aquilo que ela resgata, inscreve, usa como contraponto criativo e mote da sua produção textual, dos seus contos ou «estudos».

No volume, em nota final, Joana Bértholo escreve: «A investigação levada a cabo para este livro ajudou-me a construir uma estrutura essencial de veracidades, da qual depois pude “ramificar ficções”, imaginar» (291). Essa «estrutura essencial» de que a autora fala serve-lhe então de inspiração para o exercício de «ramificar ficções» e «imaginar». É fundamental que primeiro se conheça as «veracidades» que sustentam a ficção, para que depois a leitura do livro seja mais substancial e densa. E desse conjunto de «veracidades» que refere na nota constam factos sobre René que foram espalhados de modo criativo e estratégico ao longo do volume – em entrevistas levadas a cabo pela autora a conhecidos de René, nomeadamente outros artistas, ou mesmo em entrevistas feitas por outros (que ela cita) ao próprio René; em exercícios que se assemelham a catálogos de exposições em que o artista participou singular ou colectivamente; em formulários de subsídios a que René se candidatou, nos quais descreve os projectos que se propõe realizar e o que o motiva; em nomes de obras do artista que são reutilizados, por exemplo, em títulos de contos; em citações do próprio René que Joana usa como epígrafes, motes, aberturas – e que no livro se coligem, quase ao jeito de recorte biográfico, e se reorganizam criativamente.

Os contos do livro começam com uma referência à data em que o pintor nasce, 1935, e seguem uma cronologia que ora se aproxima ora se afasta da vida dele, das pessoas que o rodeiam, das obras que criou, daquilo que na arte o marcou e dos momentos e acontecimentos colectivos que a sua história individual interceptou. René Bertholo está no centro criativo, como referência. Uma incursão pelo percurso do artista, fazendo um levantamento daquilo que estruturou a sua vida, torna-se quase essencial para a compreensão do livro de Joana Bértholo: formou-se em Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, em 1957; no entanto, segundo Serra (2006), o seu percurso nunca foi muito linear: em 1953 já tinha fundado, juntamente com José Escada e Lourdes Castro (com quem viria a casar-se pela primeira vez), a revista *Ver*. Neste período participou também na Exposição Geral de Artes Plásticas (1953) e no I Salão de Arte Abstracta (1954) e tornou-se um dos animadores da Galeria Pórtico (entre 1955 e 1957). O seu desejo de desenvolver um percurso mais experimental leva-o a partir para Munique ainda em 1957, e no ano seguinte instala-se em Paris. É na capital francesa que forma o grupo KWY e inicia a publicação da revista com o mesmo nome. Em 1966 constrói os primeiros «modelos reduzidos», objectos mecânicos que convertem em movimento real alguns dos símbolos figurativos da sua pintura (nuvem, arco-íris, ondas, etc.), a partir da acção de pequenos motores que são igualmente exibidos no plano visual da obra. Motivado ainda por estudos que faz no início dos anos 70 em Berlim, René Bertholo realizará posteriormente uma série de «máquinas de sons», replicando por meio delas sons da vida de todos os dias. Em 1982, muda-se para o Algarve, onde vai desenvolver a *makina*, que conhece diversas versões até aos anos 2000. Esta *makina* é um aparelho resultante da junção de um sintetizador a um sequenciador digital programável, capaz de gravar e reproduzir sons; e vem dar continuidade, embora noutro campo, ao trabalho já realizado com os «modelos reduzidos». «Construiu uma *makina* que fazia *mosika* e passados alguns anos chegou mesmo a dar alguns desconcertos» (277), e será, aliás, essa *makina* a produzir os sons que o artista exhibirá tanto nos concertos ao vivo como mais tarde no álbum que estará na base do livro de Joana e noutras gravações avulsas.

É então dessa *makina* que provém a composição musical «Um Argentino no Deserto» (Sir Records, 2002) da autoria de René Bertholo, constituída por

18 faixas, que inspirará o livro de Joana Bértholo, não só com o mesmo número de contos, 18, como também os seus títulos correspondem aos nomes das faixas. A autora joga com o inverso: da música à escrita silenciosa; da sombra de René à sua presentificação na ficção; da existência ao pó que fica de tudo e em tudo – todo o livro tem, aliás, uma cor de areia, de pó (na capa, na cor dos tipos de letra ao longo de todo o volume, até nas imagens e fotos que contém), com um sentido cromático e visual constante que dá tom ao livro. Enquanto René compõe «Um Argentino no Deserto» usando como espaço geográfico existencial um lugar árido onde é preciso sobreviver, Joana cria um livro em tons de areia², num gesto de incorporação da arte como território, ciclo, deserto e no fim pó.

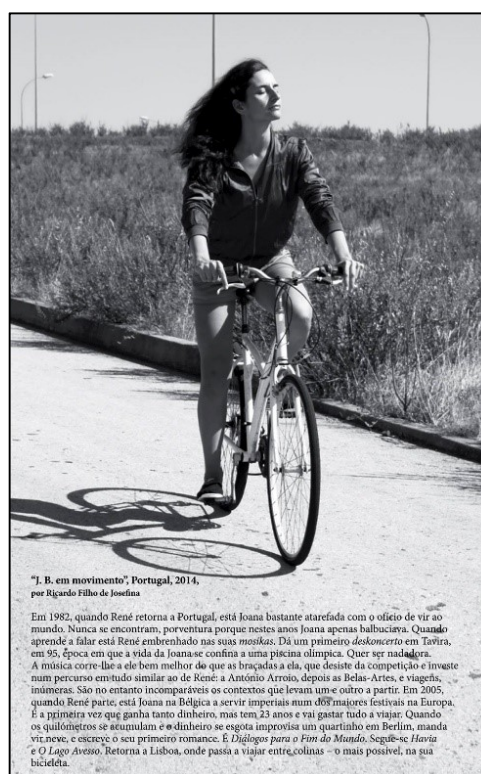
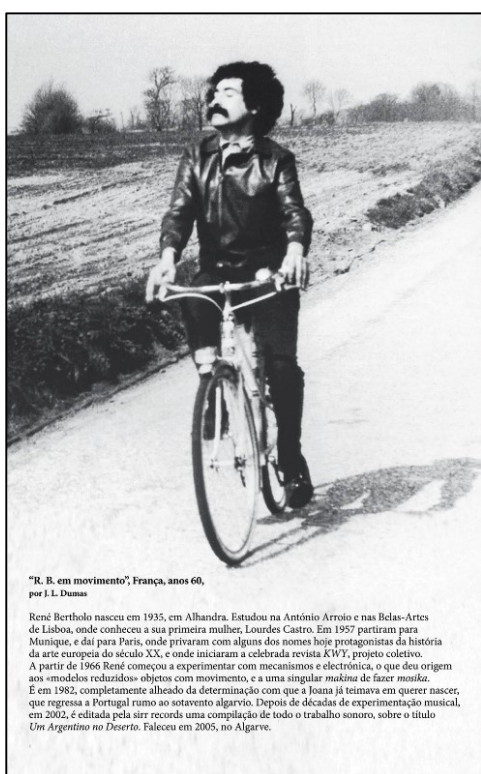


Não se trata, contudo, de uma biografia romanceada de René, pois Joana Bértholo refere-se a ele biografando-o de modo paralelo, falando dele como se falasse de outrem ou de outras coisas, René existe como um vulto que serve de mote para a libertação artística através das palavras da escritora: um certo corpo, um perfil, uma espécie de espelho que reflecte e exhibe a sua estética, o lugar onde se pode inscrever. Ela resgata-o servindo-se da sua biografia e gesto artístico (os seus quadros, as máquinas, a música) e inscreve-o, validando-o, preservando dele não o corpo, mas as ideias. De René, a autora leva para dentro

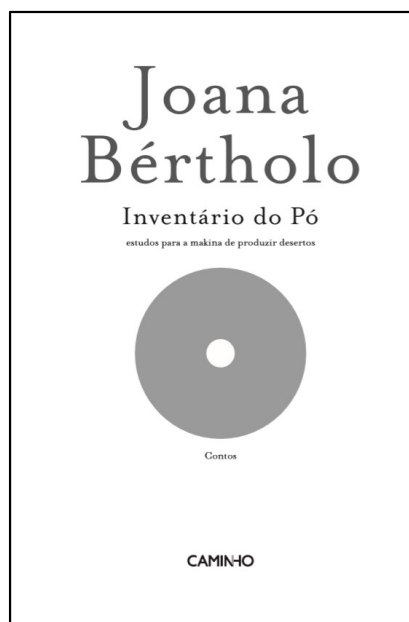
² Para efeito de visualização, as imagens do miolo de *Inventário do Pó* reproduzidas ao longo desta tese estão a cinza e não no **tom arenoso** que corresponde à real impressão do livro, uma vez que se extraíram do pdf de impressão – em que não se simula o *pantone* amarelado, apenas a área de impressão e os conteúdos.

da literatura o seu tempo artístico e biografia, e ele passa a ser (também) corpo textual, como se alguém acabasse de contar por ele a sua história, ou uma história que poderia ser a dele. A sua estratégia narrativa é esse acto de redesenhar, pois a literatura nunca será igual à vida, mas uma divergência por cima dela, uma coisa outra, que esconde ou desvenda intencionalmente.

Na capa do livro, o que salta graficamente à vista é uma espécie de CD de areia (ou a marca que ficou de na areia ter sido pousado um CD) sobre um território arenoso, sugerindo desde o primeiro momento uma ligação à música ou a um músico (René, mas que não é nomeado na capa – só Joana Bértholo ocupa a posição de autor no plano de impressão). No entanto, todos os elementos materiais deste livro são preponderantes para o jogo literário: na badana da capa, há uma fotografia de René Bertholo a andar de bicicleta numa estrada de areia, com campos em volta, seguida de uma biografia do artista; e, na badana da contracapa, uma fotografia de Joana Bértholo, também a andar de bicicleta no campo, e igualmente uma biografia da escritora – ambas muito similares do ponto de vista gráfico e visual –, embora haja na biografia da escritora uma obsessão por ligar a sua vida à de René (onde é que ela estava quando ele viveu as várias etapas de vida), mesmo que nunca se tenham cruzado. E é aqui que o jogo ficcional começa.



Ao contrário de *Havia*, de um género mais difuso de catalogar, esta colectânea de textos de Joana Bértholo tem na folha de rosto a indicação «contos» (5), remetendo para uma categoria literária atribuída a textos em prosa de duração mais breve.



E, logo na folha que estaria reservada à dedicatória, o assumir da relação entre este livro e o álbum musical de René – relação essa que irá pontuar todo o livro:

A partir do álbum de música eletrónica de René Bertholo
UM ARGENTINO NO DESERTO
SIRRecords 2002 (Bértholo, 2015: 7)

A epígrafe é mais uma pista da ligação que se irá formar, ajudando a instalar a ambiência necessária a este livro ao avisar o leitor de que todo e qualquer biógrafo estabelece uma relação amorosa com o biografado, de modo a «encontrar horizontes de sentido que o próprio não exprime conscientemente» (7), sendo que o objectivo de Joana não será nunca «reviver o biografado», mas antes «reviver todos os [seus] pensamentos e sentimentos». Essa epígrafe assinada por António Horta Fernandes fala ainda de uma «relação amorosa com o biografado» (9), de um «diálogo com ele» de modo a encontrar «horizontes de sentido», o que permitiria então «reviver todos os pensamentos e sentimentos

do biografado». Isto é, os textos de Joana não são uma actualização ou uma transposição da biografia e da obra de René, mas antes um diálogo com algumas circunstâncias e artefactos em que o artista se vai fazer presente, mediado no entanto pela linguagem, isto é, não se trata de descrever ou fazer reviver a personalidade de René Bertholo, mas os seus sentidos estéticos e percepções.

Ao consultar-se o índice – que a autora titula de «Makina de produzir desertos / instruções de uso» (11-12), instruções essas que não só guiam a leitura do livro, como expõem a ligação entre as faixas de música e os contos – depressa se percebe um reforço desta ligação René-Joana. Cada *item* do índice está numerado e é composto por dois níveis: no primeiro, o nome da música de René e a duração da mesma em minutos e segundos, que é também o título do conto; e, num segundo nível, sempre antecedida de uma data da biografia de René, a descrição de alguns dos acontecimentos que fizeram parte da vida do artista (outros artistas que lhe foram próximos e o inspiraram, relatórios que René teve de preencher, obras que a primeira mulher fez com a sombra dele, notas biográficas, obras individuais ou colectivas, exposições e retrospectivas). Fica assim estabelecido que estes dois níveis do índice vão corresponder a uma espécie de dupla de significação composta por um conto seguido de um acontecimento biográfico/bibliográfico, quase uma espécie de ensaio sobre a obra do artista. E tudo isto remeterá, no final, para o aparato crítico que inspirou estes textos: uma nota da autora, a indicação das entrevistas citadas, os créditos e agradecimentos – o que deixa o leitor na dúvida se estará perante factos ou ficção, talvez um pouco de ambos.

René Bertholo – Um Argentino No Deserto	
Label:	Sitr – sitr 2002
Format:	CD
Country:	Portugal
Released:	Apr 2001
Genre:	Electronic
Style:	Experimental, Minimal
Tracklist	
1	Nada : Luz
2	Um Passeio Ao Domingo
3	Um Argentino No Deserto
4	África Aqui
5	Praia Verde
6	Amanhã
7	Os Sinos Do Ribeiro Do Álamo
8	Expresso Do Sul
9	Os Grilos
10	Dança Para Um Dia De Chuva
11	A Passos Rápidos
12	Olha
	Marrêba – Elna Voss-Hellwig
	Voice – Antonio Costa Pinheiro
13	Chop Stuey
14	Já Foi
	Synthester (Yamaha) – Thierry Dubost
15	Lembro-Me
16	Uma Voz
17	Música Da Cozinha
	Performer (Collaboration From) – Elna Voss-Hellwig
18	Fado Da Mar

Makina de produzir desertos instruções de uso	
1. Nada: Luz, 2' 27"	13
1935 <i>Noite de Santa Valburga</i> , Paul Klee	
2. Um Passeio ao Domingo, 3' 15"	33
1956 <i>Meu Filho</i> , Augusto Bertholo	
3. Um Argentino no Deserto, 2' 31"	55
1956 <i>Calendário</i> , organizado por Guilherme Lopes Alves	
4. África Aqui, 5' 32"	77
1959-1961 Relatórios para a Fundação Calouste Gulbenkian, René Bertholo	
5. Praia Verde, 4' 20"	93
1960 <i>Salto para o Vazio</i> , Yves Klein	
6. Amanhã, 3' 22"	109
1964 <i>Cruzificação Lusitana</i> , Costa Pinheiro	
7. Os Sinos do Ribeiro do Álamo, 2' 34"	131
1964 <i>Sombras projetadas de Lourdes Castro e René Bertholo</i> , Lourdes Castro	

8. Expresso do Sul, 3' 12"	145
1966 <i>Beau Fixe</i> , René Bertholo	
9. Os Grilos, 1' 52"	151
1958-1968 <i>KWY</i> , realização coletiva	
10. Dança para um Dia de Chuva, 1' 59"	167
1969-1970 <i>O Amor que Purifica e Trotatório Azul</i> , realização coletiva	
11. A Passos Rápidos, 2' 05"	181
1973 <i>Um Anu em Berlim</i> , René Bertholo	
12. Olha, 2' 03"	195
1978 <i>Oito Histórias de Elna e René</i> , René Bertholo	
13. Chop Stuey, 3' 38"	219
1983 <i>Cotacóncias</i> , capa para o álbum homónimo de Sérgio Godinho, René Bertholo	
14. Já Foi, 2' 23"	229
1994 <i>Notas Biográficas</i> , René Bertholo	
15. Lembro-me, 2' 54"	241
1971-1995 <i>Reichstag Embalhado</i> , Christo e Jeanne-Claude	
16. Uma Voz, 2' 28"	253
2000 e 2001 Exposições retrospectivas, Serralves e CCB	
17. Música da Cozinha, 0' 59"	265
2002 <i>Um Argentino no Deserto</i> , René Bertholo	
18. Fado do Mar, 10' 21" (A História de um Som Mudo)	281
1954 <i>O Bui da Paciência</i> , capa para o livro de António Ramos Rosa, René Bertholo	
Nota da Autora	287
Entrevistas citadas	289
Créditos e agradecimentos	291

Ao avançar-se para lá do índice, toma-se contacto com a estrutura gráfica do livro: há uma cortina (de verso branco) com o título da música e do conto (que coincidem), a **negrito** e com fonte de **tamanho maior**, e depois um breve texto com tamanho de fonte mais pequena, assinado por René e datado. Ambos os textos estão centrados à mancha, o título encostado ao cimo da página e a «citação» a 1/3. O que importa é o jogo entre essa «citação» e o próprio livro. Por exemplo: logo na primeira ocorrência, René diz «não sou um narrativo, não conto nada» (13) e acrescenta que a relação que estabelece com as imagens que constituem a sua obra, «tanto nas suas modificações como nas suas repetições», é «totalmente instintiva e espontânea», a escolha desta citação denota uma clara ironia, pois o trabalho de Joana sobre a obra de René é o oposto disto: narrativa e muito pensada e estruturada, pelo que as modificações e ramificações que são estes contos pouco têm de instintivo ou aleatório.



A esta cortina segue-se o conto propriamente dito, na página ímpar seguinte e a começar a 1/3 da página, como estabelecem as regras de diagramação. Sendo que o número de páginas que os contos ocupam é muito variável (o primeiro, por exemplo, tem 15 páginas; o segundo, 17; o quarto, 9; e há um de 2 páginas...) e a sua estrutura gráfica também é bastante diversa.

A seguir a cada conto surge sempre uma estrutura que se destaca visualmente ao longo do livro: começa regularmente em página ímpar, com fundo não da cor do papel mas antes de um castanho suave (**menor percentagem de tinta**, mas na mesma cor arenosa) que condiz com a cor das letras sem

impedir a leitura e algum contraste, encimado por uma forma geométrica (quadrado, rectângulo ou outra) legendada. De notar também que só as páginas correspondentes aos contos têm cabeças de página (nome da autora na da esquerda, título do livro à direita, e excepto na ímpar inicial, como estabelecem as normas de paginação) e estão numeradas, mas as páginas com fundo mais escuro não têm este aparato gráfico, uma vez que há ausência de numeração e de cabeças de página. Se fossem efectivamente textos de carácter ensaístico, seria mais expectável o rigor gráfico nestas partes, sobretudo para efeitos de localização e de citação. Eis um exemplo:



Descrito o mecanismo gráfico geral, é chegado o momento de ler as páginas deste livro. E ler em todos os sentidos, nomeadamente na relação entre a dispersão dos textos na página e a interacção que essa disposição estabelece com o conteúdo dos próprios textos. Os contos podem ser lidos sem se conhecer as referências a René, e cada um tem uma expressividade gráfica e ficcional autónoma, mas, quando inseridos nesse encadeamento artista-escritora e música-texto, ganham novas camadas de sentido. O leitor deste livro irá, como a personagem do primeiro conto, «deduzir, com assombro, que a sua experiência do mundo não era igual à de toda a gente» (15), ou que pelo menos a experiência de leitura deste livro é distinta. Emergindo o leitor num universo onde se sente «convidado a desconfiar da aparência de tudo» (*idem*), de todos os seus elementos constituintes. Como essa personagem do conto para quem

«não havia categorias estanques» (16) e «as coisas tinham formas de se manifestar, de se dar a conhecer» (*idem*), também o leitor precisará de desenvolver uma sensibilidade particular para aceder a este *Inventário do Pó*.

Parece ser estratégica a localização deste conto, «Nada», logo na abertura da colectânea, uma vez que traz pistas importantes sobre a leitura do volume. «E então ele recebia do corpo aquela miríade de formas de beleza, coisa perpétua, improvável, sinestésica, comovedora – e tinha de duvidar dela» (16), a mesma sensação de dúvida que também invade quem lê e se sente interpelado pela sinestesia para os sentidos que é este livro, bastando para isso «estar vivo, e atento» (17) a tudo o que há na página, vendo que «todo o seu corpo participava daquela frase, de cada palavra» (*idem*), interpelando constantemente o leitor, que idealmente possuirá «uma vontade intensa de o abordar [ao livro], de lhe fazer perguntas, de saber como é» (*idem*), demorando-se nas páginas, deambulando nos sentidos, derivando na estética, parando e apreciando.

Como a personagem olha para as palavras que o interpelam, também o leitor deste livro é desafiado a olhar «muito fixamente» para a página «carregada de intensidades, a precisar de imensas coisas dele, imensas coisas que ele não sabia o que eram» (21), e tentará «ganhar referências sobre aquele vasto e novo território de comoção» (*idem*) que pode ser cada página. E, às vezes, estabelecer ligações improváveis, como se fossem «pontes inverosímeis que a sua perceção fazia entre as coisas» (22). Poderá até ficar «terrivelmente desconfortável» (23) com tanta estranheza e chegar a pedir, como a personagem feminina à masculina no conto, «que ele lhe explicasse mais sobre as diferentes contaminações» (*idem*), sobre todas essas diferenças gráficas no livro. E mesmo que haja um desencontro, como numa relação amorosa em que ela vê «o mundo em padrões e tendências, repetições e ritmos, coisa que ele, por sua vez, nem conseguia conceber» (25), ainda assim é possível, neste livro, procurar «sentir-se mais vivo, mais desperto, mais sensível à beleza em todas as coisas» (27). Finda a leitura, espera-se que tudo se cubra, enfim, de «uma aura de sentido» (*idem*). Contudo, este primeiro conto, do ponto de vista da materialidade gráfica, isto é, da interacção do texto com o espaço da página, mostra-se muito linear, não havendo uma relação estratégica como a que pontua a perspectiva de abordagem desta tese, no entanto, procura despertar a sensibilidade para a leitura deste *Inventário do Pó*.

Mas também há contos que reportam a uma arrumação gráfica particular: «Um passeio ao domingo», o conto seguinte, não só desdobra o filósofo Ortega y Gasset em duas personagens, passeando pela Lisboa da Segunda Guerra, como parte o texto em duas colunas com tamanho de letra mais pequeno do que a mancha original, a coluna da esquerda encostada à direita em bandeira e a da direita com formatação inversa, correspondentes cada uma à sua personagem, a esse desdobramento ficcional. O que dizem é mais ou menos o que o filósofo espanhol diria, mas pelas palavras da instância narrativa que narra, sustentadas por uma arrumação gráfica que complexifica o jogo literário. Esta arrumação faz com que não seja preciso colocar na página informação suplementar a informar quem está a falar, pois uma coluna corresponde a Ortega e outra a Gasset.

Inventário de Pi

de sústias. Ambos recusaram optar por um dos lados da luta fratricida que se travava no seu país, e assim escolheram Lisboa, cujo maior mérito era ser vizinha. Surpreendeu-os a pazatez e a comodidade de certos luxos que podiam manter, quando por toda a Europa se definhava. Em certas esquinhas, pelas alamedas largas, no reflexo das lojas resistentemente abertas, encontraram até uma certa ilusão de normalidade. O lisboeta tinha um talento singular em manter a monotonia emocional, nos piores e melhores momentos, reconstruindo a faceta do rio que lhe banhava os dias: chato e sem incidentes. Mas dos palmos abaixo da superfície todos sabiam quão revoltas eram as marés e quantos cadáveres transportavam. Por debaixo de uma fachada de progresso urbano e calma-ria, também ali os peixes se devoravam mutuamente. Não no Tejo, propriamente, mas no oceano europeu, pouco pacífico. Mesmo assim, a tacahez provinciana serviu bem, aos dois amigos. Permittu-lhes o nível de silêncio de que precisavam para pensar com escala e volume. E os aprazíveis percursos que a cidade lhes proporcionava — apesar de tudo, notável na sua beleza — desenhavam o cenário ideal para a troca de ideias e disciplina necessárias ao filosofar. Pensar é também uma prática, e a amizade, outro tanto, pede constância. No fundo não havia que distinguir entre as duas, visto que a filosofia é já uma forma de amizade:

A realidade é um homem perante
uma circunstância.
Eu sou eu e a minha circunstância.

As circunstâncias são as coisas.
A vida ocorre entre coisas.
Todas as coisas, sejam o que
forem, são minhas interpretações
que o homem se esforça por dar
ao que encontra.

37

Juana Bethelo

Mas o homem não encontra coisas,
senão que as põe e supõe.

Encontra, sabes o quê?
Dificuldades e facilidades
para existir.

Mencionam amigos distantes, também eles exilados, e problematizam o destino que pode aguardar os que permaneceram em Espanha. Raramente se proporciona que alguém os consiga visitar. Portugal não atrai, mesmo tão próximo. A propósito dessa aversão vizinha, os caminhar-tes comentam a afirmação de Saint-Exupéry, quem recentemente lhe chamara, a Portugal, um «paraíso triste»:

Caro Gasset, mas se não é
justamente o que aqui se trata,
de reunião de uma série de
condições paradisíacas onde
ninguém consegue ser feliz.

És tu quem o diz, amigo Ortega,
e eu quem contigo concordo!

A um deles chamam-lhe Ortega e o outro tem como
apelido Gasset. Ortega e Gasset, dois homens distintamente
vestidos, a passearem-se por Lisboa enquanto desbravam
territórios do pensar e do existir:

Esperemos excessivamente que o
homem é impossível sem imaginação.

Antes de ser realidade, a vida é
inevitavelmente ficção na
imaginação do homem
que a projeta.

E propriamente um inventar, não é?
Inventamos a forma das nossas
vidas, as personagens que vamos ser.

38

Inventário de Pi

Esse peregrino do ser,
esse emigrante substancial,
é o homem.

Por isso carece de sentido impor
limites aquilo que o homem é capaz
de ser.

Nessa limitação das suas
possibilidades somente existe
uma linha fixa, preestabelecida
e indicada, que pode orientar-nos
e que apenas tem um limite:
o passado.

Voltar sempre ao passado,
à memória, à história, é essa a
impertinência da tua saudação!

Não sou eu que retorno, é o
passado que vem revelar-me
o meu presente.

Recuo que as experiências de vida,
as coisas passadas, estreitem
o futuro do homem.

Mas é necessariamente esse
o caso. Vive-se em vista do
passado.

E não te parece lamentável?
Não achas que é da natureza do
homem encarar aquilo que vem
adiante? Olhar para o futuro?

O homem não tem natureza,
senão história.

Então a natureza é para as coisas o
que a história é para o homem?

A natureza do homem é aquilo
que ele tem andado a fazer.

49

Juana Bethelo

Por isso retorno à minha
indagação inicial, caro amigo,
como estás?

Que tens andado a fazer?

Pois bem, tenho andado a tirar notas.
Tenho uma ideia.

Uma ideia?

Sim, talvez seja um livro.

Mas um livro não é uma ideia,
um livro são várias ideias.

Como queiras. Tenho então várias
ideias, mas junto-as todas sob o
mesmo título.

É uma bela definição de «livro».
E como se chama então esse teu
inventário?

*História de Portugal Contada por el
Vento.*

Ah... é um belo título, de que trata?

Vou explicar como foi o vento que
empurrou as caravelas portuguesas
para destino inesperado.

Tirando a estes pobres o
raro mérito que ainda celebram?

Portugal teve de se dar uma razão
de ser, depois de se separar de
Espanha. O mar era uma fuga à
nossa aliança ibérica. E o vento, o
seu novo aliado.

Então nós somos fugitivos em
nação de fugitivos?

Certamente. Mas eles não buscavam
segurança, nem paz, nem terra,
buscavam uma alma que lhes carecia.

50

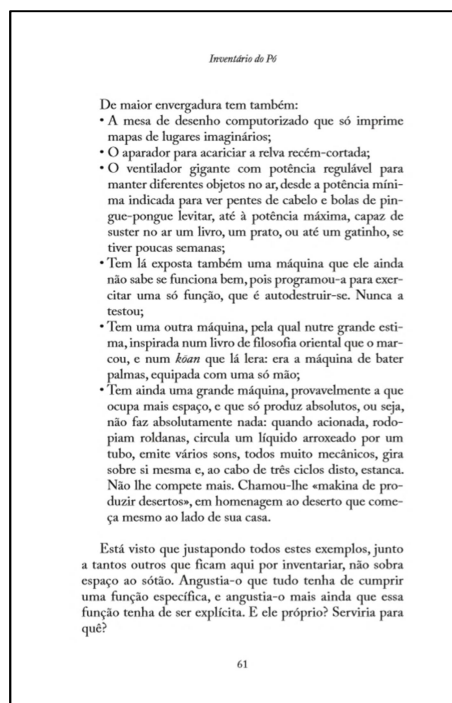
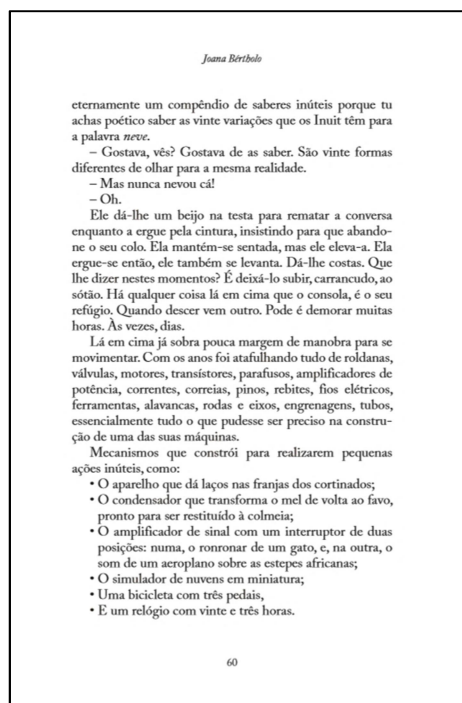
E são muitos os níveis/camadas de ficcionalidade, afinal o próprio Ortega y Gasset é só um, embora com um nome que permite à instância narrativa ser bastante criativa e desdobrá-lo graficamente em dois. E tudo o que o filósofo era serve à ficção: há acontecimentos da sua biografia, citações não referenciadas como sendo dele, mas que um leitor mais experimentado facilmente reconhecerá, como «Eu sou eu e a minha circunstância» (*apud* Bértholo, 2015: 37). Mas também pistas sobre este jogo em que Joana está a escrever por cima da vida de Ortega y Gasset, como quando uma personagem diz, na mancha gráfica da direita, «É propriamente um inventar, não é? Inventemos as nossas vidas, as personagens que vamos ser» (38). Às vezes, as duas personagens chegam a dizer o mesmo de outra maneira, como quando uma diz «a vida é um gerúndio, e não um participio» (47) e a outra, logo a seguir e na sua coluna de texto, «Um *faciendum*, e não um *factum*» (*idem*), usando o gerúndio e um participio latinos para dizer o mesmo de outra forma. As personagens chegam a tratar-se por «Caro Gasset» ou «amigo Ortega» (38), mas a confusão nunca é desfeita pela voz narrativa, que chega a referir, na mancha textual que ocupa a página (por oposição à do texto em duas colunas, que corresponde ao discurso das personagens), que «a um deles chamam-lhe Ortega e o outro tem como apelido Gasset. Ortega e Gasset, dois homens distintamente vestidos, a passearem por Lisboa enquanto desbravam territórios do pensar e do existir».

E o conto prossegue à maneira dos bons diálogos filosóficos, com metáforas eficientes sobre a circunstância da guerra (que é também a circunstância das próprias personagens). Até que «uma austríaca particularmente bela e inteligente» (44) insiste em convidar Ortega e Gasset para um chá e começa a conversar com ele(s), a particularidade deste diálogo é também marcada graficamente: se Ortega fala na coluna da esquerda e Gasset na da direita, a solução gráfica encontrada é a fala da terceira personagem aparecer centrada na página, a meio das duas colunas e com o mesmo corpo de letra. A conversa entre os três é breve e, portanto, a ocorrência desta mancha ao centro também não se manifesta por muitas páginas.

A farsa só se desfaz no final do conto, quando a personagem da coluna da direita diz «Ah, mas vives aqui? Tem piada, é que eu também» (51), e é ainda confirmada com a pertinente nota final em pé de página sobre «o filósofo espanhol Ortega y Gasset (enquanto entidade una!)» (*idem*: nota) em que se faz

uma lista de considerações sobre o momento biográfico que foi tratado no conto – a estadia do filósofo em Lisboa durante a guerra –, sustentadas agora por citações devidamente referenciadas.

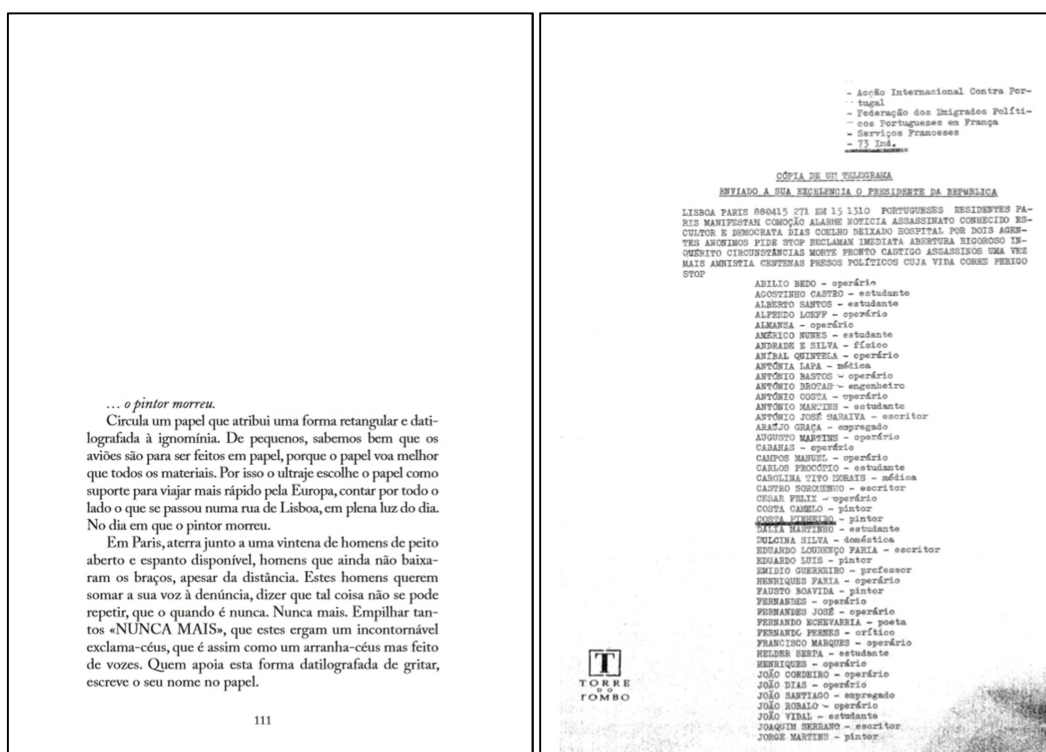
Depois desta estrutura gráfica tripartida, o conto seguinte, «Um Argentino no Deserto», aparentemente não apresenta grandes desafios do ponto de vista visual, mas há pequenos matizes que às vezes não saltam ao olhar apressado, só se revelando na leitura. O assunto do conto é todo o território (uma vasta extensão de terreno, deserta) que separa aquilo que pode ser inútil – mas se revela essencial – do necessário para viver. Nesse movimento de desconhecer e conhecer novos mundos, de repensar o fundamental, de descortinar novas formas de olhar para a realidade, ressalta uma lista por pontos de «mecanismos que [a personagem] constrói para realizarem pequenas ações inúteis» (60), seguida por uma lista de coisas «de maior envergadura» (61). Uma lista não seria naturalmente considerada ficção, mas o arranjo gráfico das palavras numa estrutura que lembra e funciona como uma lista já terá na página um duplo sentido: esta série de coisas relacionadas faz parte da ficção e destaca-se visualmente, como se pode aqui ver:

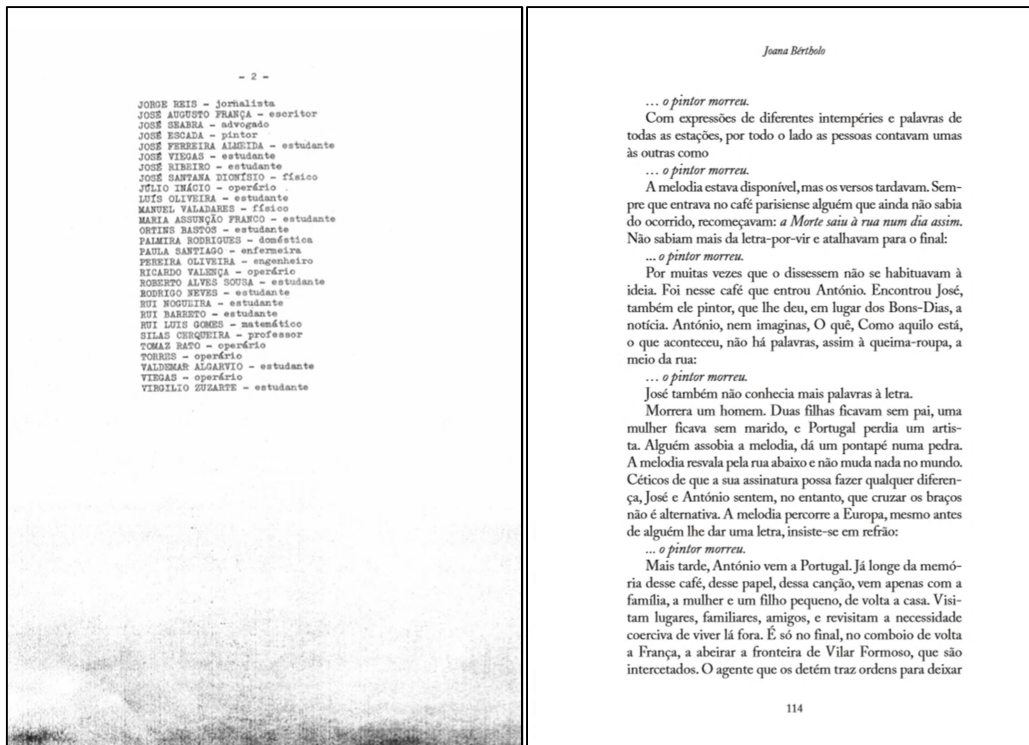


É no último ponto desta segunda lista que surgem dados que ligam a personagem do conto à figura e biografia de René, pela evocação do nome que

dá à máquina e que corresponde ao nome do álbum de música, a uma faixa desse disco e ao subtítulo do livro. Embora ocupe espaço, essa máquina «não faz absolutamente nada» (61), o que poderia ser uma metáfora para a própria literatura, cuja função é ser uma espécie de máquina de nada que ocupa um espaço significativo (na página e não só). E mais uma vez a ideia de deserto, muito presente em diversos contos, «para dar forma ao desconhecido e para gerar territórios de aventura» (64), o deserto entendido como «a plataforma ideal para todo o tipo de delírios» (*idem*), assim também a literatura.

Seguem-se alguns contos pouco expressivos do ponto de vista da singularidade gráfica na página, até que se chega a «Amanhã». A reprodução de um telegrama da PIDE enviado à autoridade política da época na primeira página dupla do conto – que se segue a uma página de abertura perfeitamente comum, sendo depois precedida de nova página de texto com mancha também totalmente linear – desperta a atenção de quem lê, como se pode a seguir observar. E há ainda um destaque gráfico para a frase incompleta, a itálico e sempre isolada numa linha «... o pintor morreu», tanto antes como depois do telegrama. Este mistério (que pintor, como morreu) vai guiar a leitura do conto e a tendência do leitor será procurar no telegrama alguma informação que ajude a perceber isso.



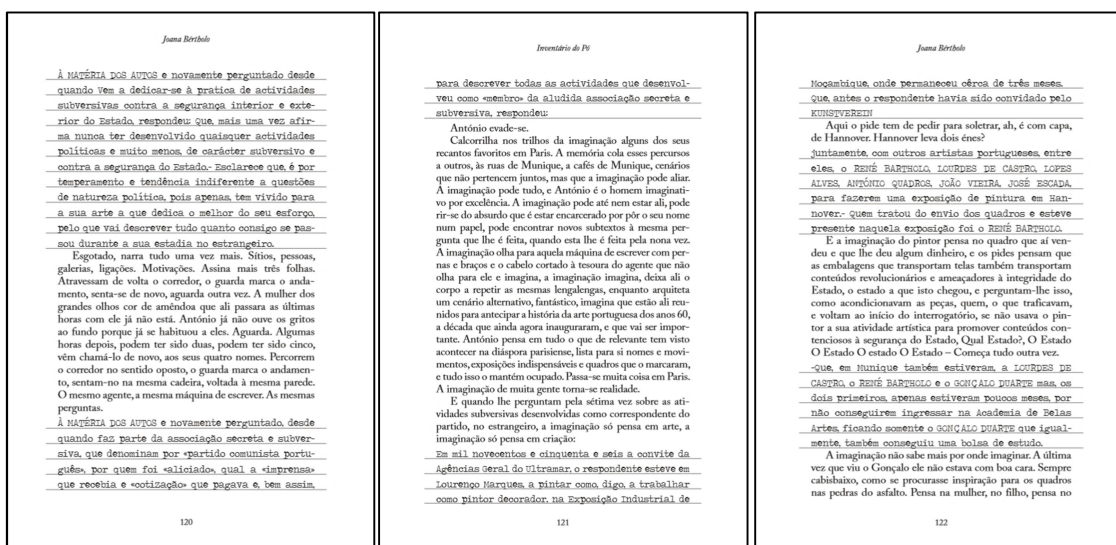
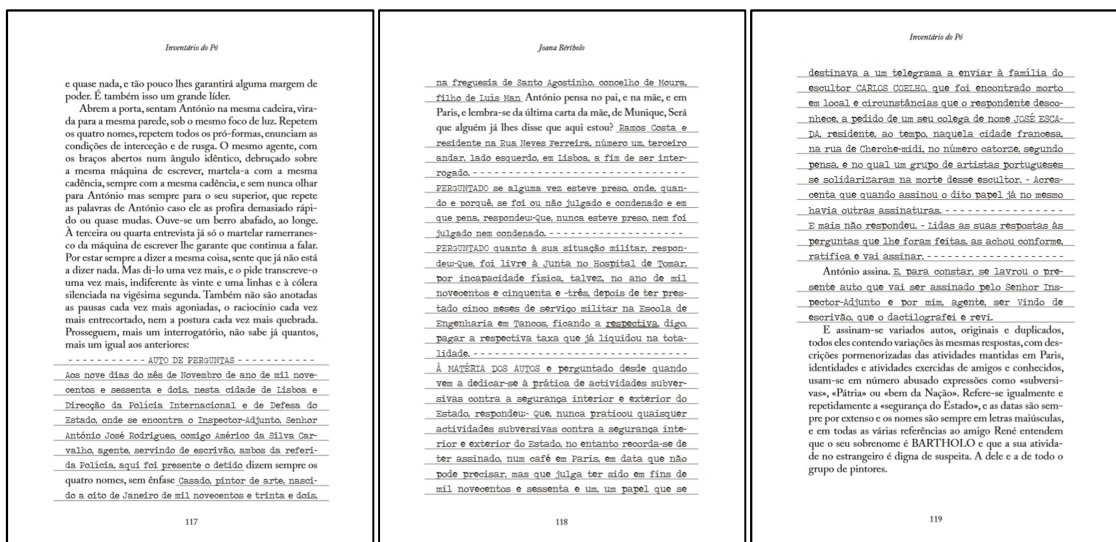


O telegrama – que é perfeitamente legível e, por isso, deve ser considerado elemento ficcional e parte da leitura por estar encadeado na narrativa – contém alguns elementos gráficos que lhe conferem uma aparência de veracidade: é dactiloscrito como à época a polícia política o fazia, tem o carimbo do arquivo onde estão guardados este tipo de materiais (Torre do Tombo), parece uma fotocópia ou uma reprodução de qualidade menor devido ao apagamento pontual e às manchas ao fundo da página, tem uma numeração própria que não segue a do livro (que nestas páginas perde também as cabeças de página) e está organizado como uma lista de nomes (dactilografados a caixa alta), seguidos de um travessão e depois profissão (grafada sempre em caixa baixa). São muitos os nomes, diversas as profissões, com predomínio de «estudante» e «operário», mas também há «escritor», «físico», «médica», «doméstica», «pintor», «empregado» ou «poeta». Não importa para a ficção se o documento que se reproduz é verdadeiro ou não, o que interessa é que nele consta o nome de uma das personagens do conto (o pintor que morreu), simulando assim a base documental da narrativa ficcional: poderia ser só uma história sobre um preso político, mas a interacção *design*-texto reforça sentidos e densifica a ficção.

A juntar a isto, a cópia de um relatório que resultou de um interrogatório da PIDE a uma das personagens, umas páginas à frente, apaga todas as dúvidas

de que estes elementos gráficos que se destacam na página são parte integrante e substancial da história que se pretende contar. Este é um sublinhado visual que lhes confere alguma autenticidade, mas isso não impede a sua leitura como elementos que pertencem à narração. Trata-se de um processo de autenticação da ficção, isto é, de incorporação na ficção de vestígios materiais de documentos não ficcionais. Esse relatório vai surgir ao longo do conto, repartido por diversas páginas e muitas vezes intercalado com a narrativa linear dos acontecimentos. Destaca-se sobretudo pelo tipo de letra diferente (uma tentativa de imitar o dactiloscrito da época, mas menos eficaz do que no caso do telegrama)

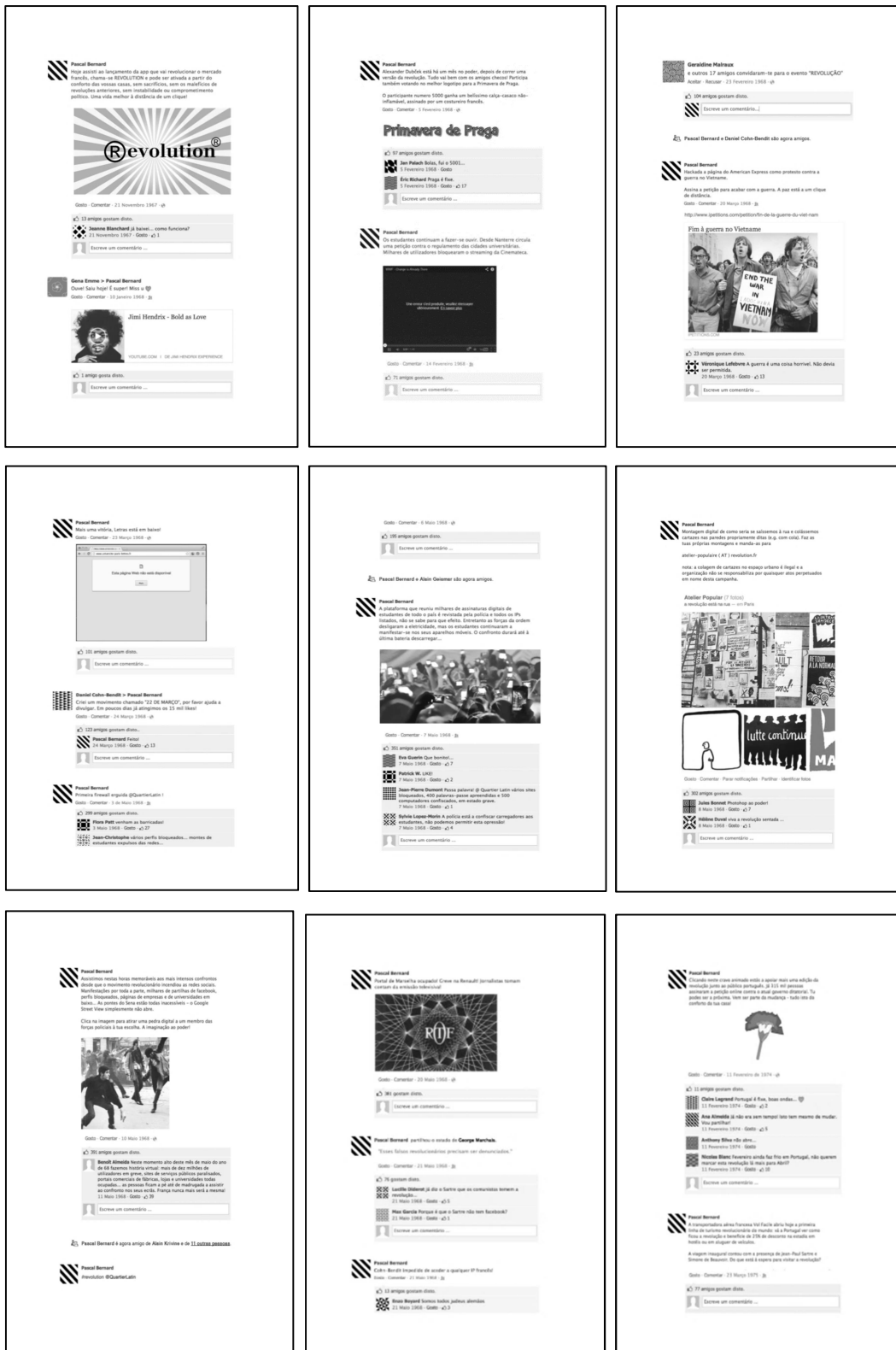
e por parecer grafado sobre uma pauta de linhas (que, aliás, vão até às margens da página nestas zonas, transpondo a mancha textual):



O relatório relata (passando o pleonasmo) precisamente um episódio da estada de René em Paris, com especial incidência no seu grupo de amigos, pintores subversivos como ele. Nalgumas zonas do relatório, a linha é interrompida e o tipo de letra volta ao do corpo do texto original para se descreverem elementos não constantes do documento, embora preponderantes para a história que se está a contar, como assinaturas, considerações do narrador («dizem sempre os quatro nomes, sem ênfase» (117)), o que as personagens estão a pensar perante os acontecimentos («António pensa no pai, e na mãe, e em Paris, e lembra-se da última carta da mãe, de Munique, Será que alguém já lhe disse que aqui estou?» (118)) ou mesmo a circunstância ficcional de o interrogatório estar a decorrer e o redactor pedir auxílio para escrever nomes que são proferidos («Aqui o pide tem de pedir para soletrar, ah, é com capa, de Hannover. Hannover leva dois éennes?» (122)). É certo que sem estes elementos – a cópia do telegrama e a transcrição do relatório – seria igualmente possível contar a história, porém, com eles presentes e em substituição do discurso do narrador a dinâmica narrativa é outra. Além de que não se trata de elementos ilustrativos ou acessórios, pois neles consta informação que não está em mais lugar nenhum do conto.

Outro exemplo assinalável do mesmo livro (talvez o mais singular) sobre a relação do texto com a página e os vários níveis de leitura é o conto «Os Grilos», em que a instância narrativa usa a estrutura gráfica do *feed* do Facebook para, por meio de imagens, partilhas, gostos, clipes de som e vídeo (evidentemente só iconográficos), contar alguns acontecimentos marcantes do século xx, como o 25 de Abril de 1974, a Primavera de Praga, o fim da Guerra do Vietname, o Maio de 68 – uma série de acontecimentos, todos relacionados com a opressão e a guerra, que são transpostos para a página.

E, como sucede com os grilos, também a informação vai cricrilando pelas várias publicações e saltando de lugar para lugar, de uma revolução até à próxima. Não há uma linha de texto que não esteja encadeada nesta estrutura, como se pode ver nas páginas reproduzidas a seguir a este parágrafo como ilustração do que se pretende demonstrar. Não há uma mancha de página regular, nem sequer as cabeças e pés de página sobreviveram à mimetização gráfica da interface da rede social (e, por isso, os números de página e as cabeças são neste conto suprimidos).



Em todas as páginas deste conto se replica a estrutura que os nossos olhos do presente estão habituados a ver na profusão de ecrãs e dispositivos electrónicos que nos rodeiam. Não deve haver ninguém que viva ligado pelas novas tecnologias que não perceba o funcionamento do Facebook e, por

consequente, não saiba «ler» este conto. E a leitura tem mesmo algumas dessas particularidades da rede social digital: como as publicações e respectivos «gostos», que no caso são sempre feitos por figuras do passado, de um tempo em que ainda não existia nada disto. Apesar do anacronismo do enredo, Joana Bértholo está a contar uma história hoje, o que significa que se pode servir de estruturas e dispositivos que estão à sua disposição e dos seus leitores. Mas esta inscrição de uma prática digital num livro impresso não descarta a narratividade e a coerência próprias da ficção.

Nestas páginas, entre personagens que interagem *online* há partilha de imagens – como a palavra «®evolution» em que a letra inicial é o símbolo de marca registada e por isso também se pode ler como «evolution» e que dá início ao conto –, de formas de comunicação paralinguística – como os *emoticons* em forma de corações ou os *links* feitos com # e @ –, de cliques de som – que o leitor não consegue ouvir, mas percebe pela disposição gráfica «ao jeito do YouTube» de que música se trata e quem é o intérprete –, de vídeos – que acabam por não carregar correctamente na rede e dão erro (algo que acontece com frequência em ambiente digital) –, de fotografias isoladas – nomeadamente de momentos históricos reconhecíveis, como uma manifestação contra a Guerra no Vietname – ou em álbuns – como aquele em que se agrupam cartazes alusivos à revolução francesa –, entre outros.

Estão presentes também algumas ferramentas de interacção próprias desta plataforma/rede: a votação de um logótipo para a Primavera de Praga, a partilha de um *link* para se assinar uma petição e pôr fim à Guerra do Vietname, concursos em que o participante número 5000 ganha um saia-casaco não inflamável de prémio, o convite de vários amigos para um evento chamado «REVOLUÇÃO», o pedido de partilha e divulgação de um movimento denominado «22 DE MARÇO», a votação num *slogan* da revolução em que quem vota se habilita a ganhar um fim-de-semana para dois em Cuba, o apelo para clicar numa imagem e assim se atirar uma pedra digital a um membro das forças policiais à escolha do internauta, a incitação para se clicar num cravo e apoiar uma nova edição da revolução junto do público português e tudo feito no conforto de casa, ...

É ainda possível ao leitor saber – e ler – as circunstâncias de divulgação, uma vez que as mesmas estão expostas na estrutura narrativa (como estariam

no Facebook, só que aqui não em azul mas no mesmo tom térreo de todo o livro): se a partilha ocorreu só entre amigos ou se é pública, quantos gostam da publicação e de cada comentário, quem comenta, quem se torna amigo de quem, qual a data de publicação, etc. E estas estruturas gráficas – mão com polegar levantado a significar gosto, globo a indicar partilha pública, dois perfis a indicar partilha só entre amigos, datas a referir quando ocorreram as publicações e os comentários – poderiam até não ser importantes para se contar a história, mas incorporam elementos essenciais a essa narrativa: por exemplo, a publicação com o cravo a promover uma nova edição do 25 de Abril ocorre a 11 de Fevereiro de 1974, ao que alguém comenta que «Fevereiro ainda faz frio em Portugal, não querem marcar esta revolução mais para Abril?», sendo a publicação que aparece no *feed* a seguir a essa datada de 23 de Março de 1975 e nela se divulgar uma campanha de descontos turísticos com a premissa «vá a Portugal ver como ficou a revolução e beneficie de 25% de desconto na estadia em hotéis ou aluguer de veículos», deduzindo-se no contexto narrativo que a revolução ocorreu entre essas duas datas.

Atentando nos quatro comentários ao *post* do cravo, percebe-se que são vários os géneros e as nacionalidades a comentar, alguns mais genéricos como «Portugal é fixe, boas ondas...», outros a detectar problemas no sistema narrativo/interactivo como «não abre...» referindo-se ao cravo animado que se deve partilhar para haver uma nova edição da revolução, ou ainda a única personagem que comenta com nome e sobrenome portugueses (Ana Almeida) a reagir dizendo «Já não era sem tempo! Isto tem mesmo de mudar. Vou partilhar!». Nenhum destes elementos – o ícone para partilhar, as datas de publicação, os comentários – são acessórios ao enredo, pois fornecem mais informação sobre os acontecimentos e as reacções das diversas personagens, completando algumas lacunas na publicação principal. E, ao mesmo tempo que contém um comentário irónico ao zelo revolucionário de 1974-1975, o estranhamento gráfico produzido pela emulação impressa da interface da rede social electrónica ironiza também sobre os modos ilusórios de participação que definem o espaço público electrónico actual.

Este é também o único conto em que não há numeração – afinal, no *feed* do Facebook, e na generalidade dos ambientes digitais, a localização não se faz desta forma – ou cabeças de página. Esta ausência talvez se explique pela

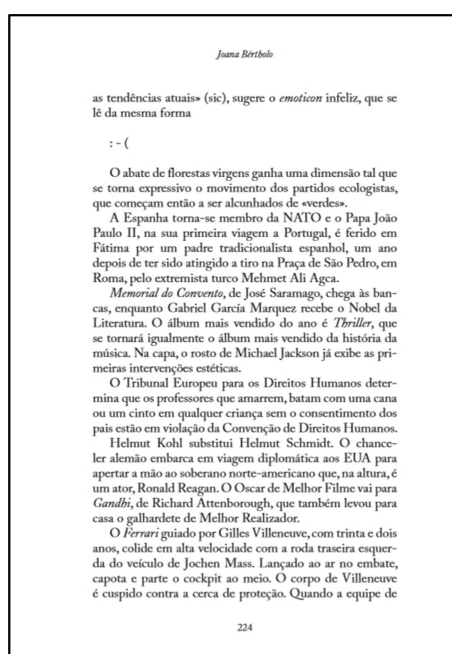
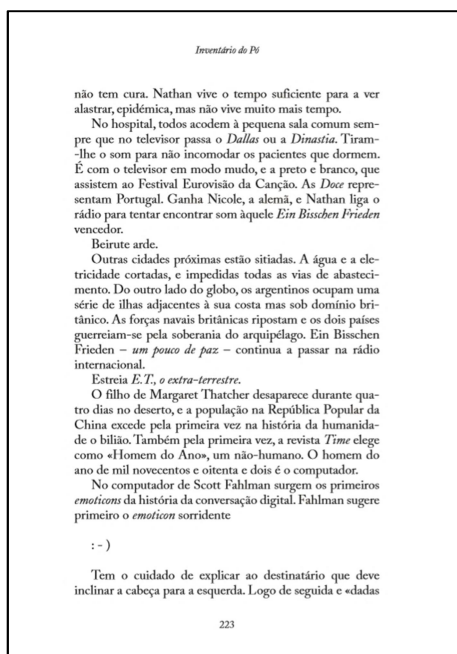
profusão, neste conto, de outros elementos gráficos que procuram replicar o digital e nada têm que ver com os elementos impressos tradicionais; colocá-los seria um excesso. O leitor precisa de fazer o jogo de imersão inverso e sentir-se num ambiente digital, mesmo que esteja num analógico, na página impressa.

Também não é possível ignorar as relações óbvias entre tecnologias de inscrição textual e experiência textual. As revoluções tecnológicas actualizam não só nossas formas de lembrar, mas também de esquecer. Faz parte dos modos de «escrita» (talvez «inscrição» seja o termo mais adequado) contemporâneos uma quase obrigatoriedade de inscrever textos multisemióticos, arquitectados por várias linguagens – uma espécie de espelho da sociedade digital que já domesticou (ou está em vias de) os suportes digitais. Ao partilhar o mesmo modelo cultural, uma certa comunidade gerará também autores e comunidades de leitores com novas capacidades e literacias. Essa nova natureza – tecnológica, de estrutura, de organização e ordem dos conteúdos – reflectir-se-á tanto na leitura como nos processos de produção (ideia largamente explorada por Albarrán e Ribeiro, 2013). São os hábitos e usos gerados a partir de uma inovação, essa prática cultural, o que modifica as sociedades. Se é verdade que a mudança cultural é mais lenta do que a tecnológica, também é verdade que desse processo de domesticação faz parte, num primeiro momento, a imitação diante de novos suportes e só mais tarde, superando essa etapa, se chega a um estilo, uma voz própria – correspondendo estes a uma estrutura e uma configuração específicas dos novos suportes ou das novas formas de contar.

A simulação/representação que é a página do livro – dispositivo estruturado e de organização que se convencionou como unidade de reflexão – não desaparece; é, aliás, nela que se aplicam todas as evoluções tecnológicas que migraram para o ambiente literário e se tornaram ferramentas narrativas. Da mesma forma que se pode afirmar que os grandes clássicos da literatura não foram criados nem pensados para serem produzidos em suportes digitais, também se pode inferir que há autores que escrevem precisamente para esses ambientes ou servindo-se da sua dinâmica e potencialidades, como neste caso Joana Bértholo (mas não será caso único nesta tese). A experimentação com a produção de textos e o *design* (essa habilidade de gerar textos servindo-se de novos meios) depressa serão domesticados pelos autores, que produzirão por seu intermédio novas formas de dar a ler e, conseqüentemente, de ler e de

relação com o texto impresso. Aos materiais impressos convencionais somam-se, então, estruturas multimedias que conservam a estrutura e organização da página, embora se adaptem constantemente às novas possibilidades do formato e do suporte – como defendeu Sandra Bettencourt, ao analisar os processos de retroacção digital na página impressa (forma literária e bibliográfica) de um conjunto de romances experimentais publicados na última década e de que modos isso resulta na intensificação e transformação da experiência do livro (Bettencourt, 2018).

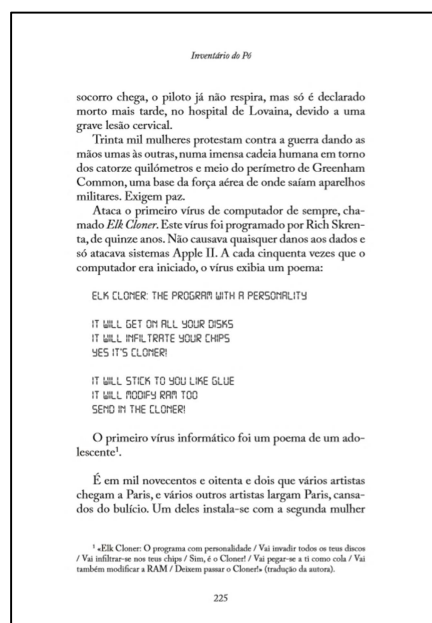
Avançando na leitura do volume, passa-se por umas páginas de contos mais lineares do ponto de vista gráfico, até que se detém novamente o olhar no conto «Chop Suey», sobretudo quando, separados por duas linhas brancas, uma antes e outra depois (e, portanto, destacados), surgem no texto *smiles* ou *emoticons*. Estes símbolos gráficos ou sequências de caracteres que expressam uma emoção, uma atitude ou um estado de espírito são geralmente usados na comunicação electrónica informal e, nesse sentido, inexpectáveis num conto impresso numa página de papel (mas o conto inscrito como que numa página de Facebook também não era expectável).



Ao ler-se o texto percebe-se que há uma relação ilustrativa – um deles representa «o *emoticon* sorridente» (223) e o outro «o *emoticon* infeliz» (224) – e ainda instruções de leitura dos mesmos, lembrando assim que estes

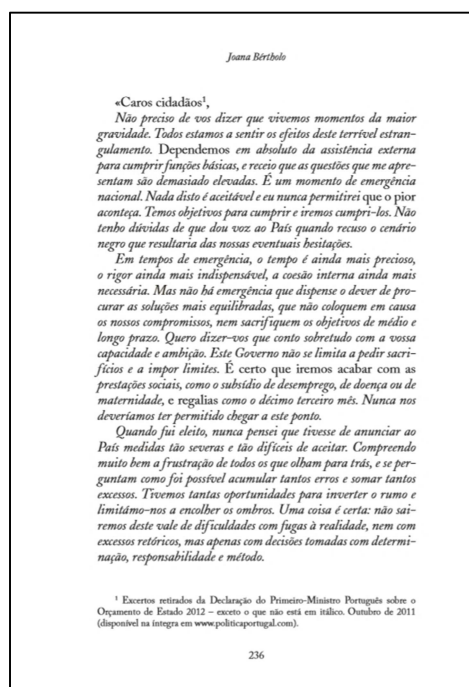
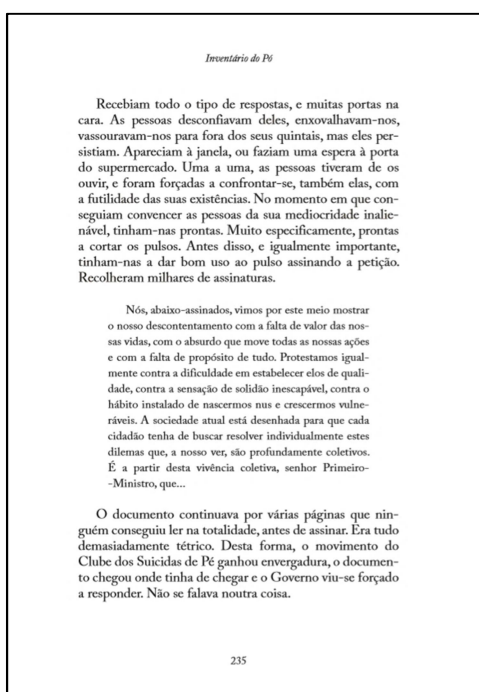
sinais foram em determinado momento da história do mundo uma novidade que era preciso aprender a ler, embora estejam hoje tão enraizados na cultura do presente que já nem se pensa no movimento de inclinar a cabeça para a esquerda para os compreender: «Tem o cuidado de explicar ao destinatário que deve inclinar a cabeça para a esquerda. Logo de seguida e “dadas as circunstâncias atuais” (sic), sugere o *emoticon* infeliz, que se lê da mesma forma» (223-224).

Avançando umas páginas no mesmo conto, detemo-nos novamente numa estrutura gráfica que reconhecemos do ambiente digital pelo tipo de letra, datado do início da relação com os computadores. É um vírus informático, «o primeiro vírus de computador de sempre» (225), segundo o texto. E, ao que parece, é um poema escrito pelo adolescente que o programou. Essa instrução ou série de instruções parasitas programadas e introduzidas num programa, susceptíveis de provocar diversas perturbações no funcionamento do computador, resultam afinal num poema, uma forma literária em verso. Redigido em inglês, o idioma mais comum nos computadores, e traduzido em nota para português, este «programa com personalidade» (225) relembra a origem dos vírus, pela mão do programador, e ao mesmo tempo exalta uma certa beleza nessas perturbações, que resultam em poesia.



Seguem-se duas variações tipográficas consideradas bastante comuns, mas que, ainda assim, conferem aos textos variações de sentido. A primeira, o

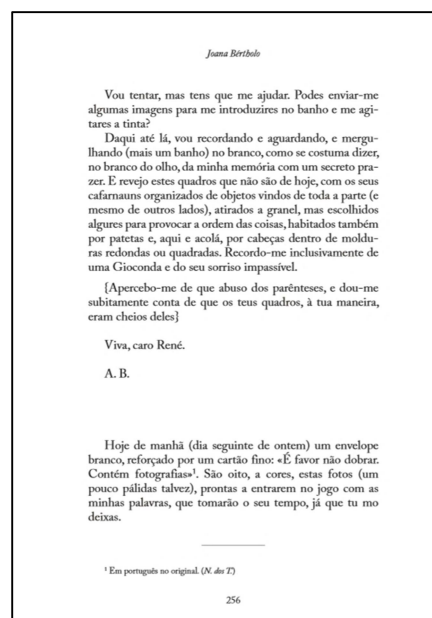
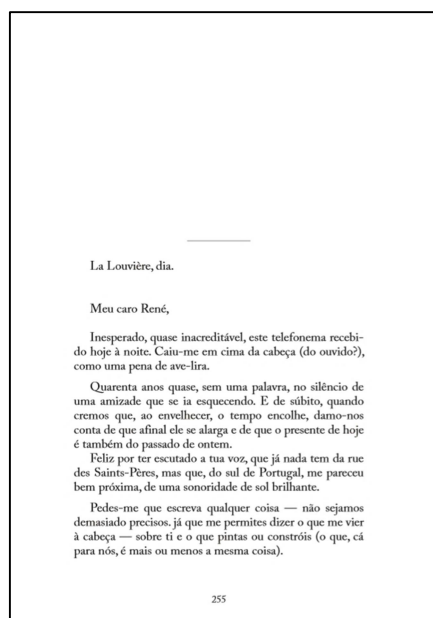
texto recolhido, numa mancha com corpo de letra mais pequeno (embora do mesmo tipo que o restante da página) para destacar uma petição para recolha de assinaturas a dar conta do descontentamento que sentem as personagens do conto com a falta de valor das suas vidas na sociedade actual. Tal como no conto das páginas do «Facebook impresso», há também uma paródia da cultura digital e dos seus protocolos de comunicação, em particular da petição pública electrónica. O destaque gráfico também permite que só se inclua uma parte da petição, indicando depois que «o documento continuava por várias páginas que ninguém conseguia ler na totalidade, antes de assinar» (235), como se pode observar na página abaixo, à esquerda:



A segunda ocorrência gráfica a destacar, ainda no mesmo conto, é o recurso ao itálico numa zona bastante significativa de texto (mais de uma página, como é visível acima na página da direita, um excerto desse dispositivo) para transcrever a reacção do governo do país da história à petição anterior. Este texto em itálico tem uma nota de rodapé a acompanhá-lo que indica a origem do mesmo: «¹ Excertos retirados da Declaração do Primeiro-Ministro Português sobre o Orçamento de Estado 2012 – exceto o que não está em itálico [...]» (236, nota). A aparente tentativa de legitimar a citação com uma completa referência bibliográfica cai por terra quando se percebe que o

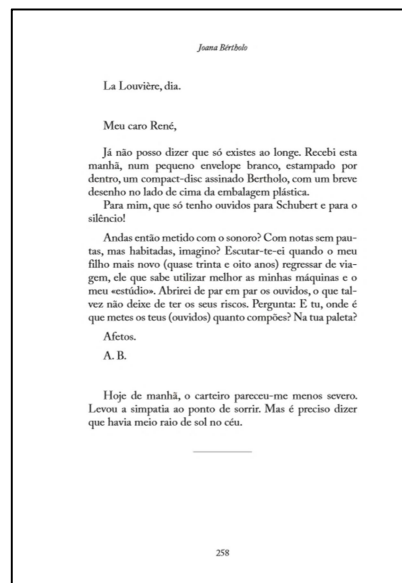
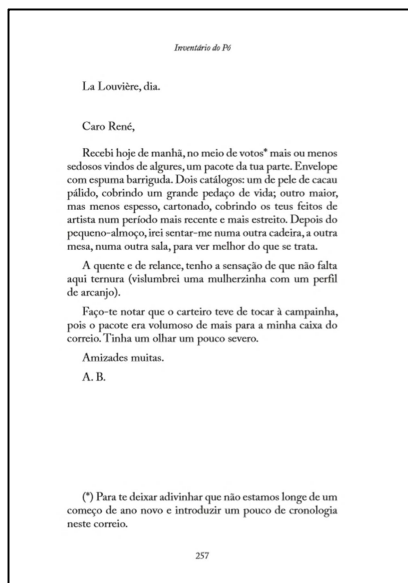
endereço electrónico para que remete não existe – o que, na verdade, não é importante para o sentido narrativo desta página tipográfica, pois está graficamente architectada como se fosse uma citação credível. Há ainda na nota em pé de página o pormenor curioso de assinalar a variação tipográfica e tentar legitimá-la, «exceto o que não está em itálico», e o que não está em itálico são só partículas de ligação, como «Dependemos», «o pior», «Caros cidadãos», «regalias», e apenas uma frase incompleta, «É certo que iremos acabar com as» (236), que pouco ou nada dizem isoladamente. De assinalar que o recurso a dispositivos como as notas de rodapé, que neste livro ainda tem pouca expressão, será noutros livros de Joana Bértholo plenamente explorado.

Quase a terminar esta colectânea, surge «Uma Voz», um conto composto apenas por cartas trocadas entre os personagens René e A. B. – quem, numa nota final do conto, se diz ser «o poeta e editor belga André Balthazar» (260). Na verdade, só uma parte dessa correspondência é exibida no conto, um dos sentidos dessa troca de ideias: as missivas de A. B. para René; cabe ao leitor tentar reconstruir o outro sentido da correspondência e as cartas ausentes. A nota de rodapé fornece ainda informação bibliográfica sobre o lugar-livro de onde foram transcritas com todo o rigor.



Tudo começa quando, uma noite, René liga a A. B. pedindo-lhe que escreva sobre a sua obra, «sobre ti e o que pintas ou constróis» (255), esse é o tema da primeira carta. A. B. vai recebendo de René missivas acompanhadas de

pacotes (um *compact-disc*, um catálogo) e comenta pormenorizadamente nas cartas de agradecimento e resposta essas encomendas, chegando até a referir o comportamento do carteiro que vem entrega-las ou a forma como abriu com a faca um envelope. Até que, na última carta do conto, parece que o fluir de correspondência entre os dois cessou e, por isso, o conto termina: «A caixa do correio boceja: o carteiro choraminga. É verdade que recebi muita coisa e que muita coisa tenho para olhar» (260).



Sendo as cartas que contam a história, ajuda à suspensão da descrença que as mesmas também tenham um arranjo gráfico coerente com o que são: missivas com lugar e data, remetente e assinatura, saudação e despedida. Mesmo quando as cartas ocupam mais do que uma página, essa transposição não adultera o cuidado da sua disposição gráfica, pois todas estão delimitadas por um filete horizontal antes e depois. Não se sabe bem se Joana Bértholo se limitou a transcrever cronológica ou aleatoriamente as cartas, ou se as arrumou de uma forma coerente e narrativa, como «cafarnauns organizados de objectos vindos de toda a parte (e mesmo de todos os lados), atirados a granel, mas escolhidos alguns para provocar a ordem das coisas, habitados também» (256), o que é certo é que da leitura destas páginas resulta uma narrativa, sustentada por um encadeamento gráfico epistolar.

O conto mais pequeno do volume é o último. Dir-se-ia, à primeira vista, que não teria nada de graficamente relevante. Não fosse a assinatura manuscrita com uma letra de criança do nome «Joana Bértholo». Mais do que uma inscri-

ção biográfica da autora, é um conto sobre uma letra, o «h» que torna o nome Bértholo mais estrangeiro e exótico, o mesmo nome que a autora partilha com René Bertholo (embora, no caso deste, não acentuado), a figura que serve de mote à colectânea de contos. Aquilo que nos define, em última instância, é precisamente o nome, e talvez por isso este conto se localize no final, como corolário de toda esta ficção. A letra manuscrita é irrepetível, personalizada – ainda que Joana consiga escrever sobre René, é ela quem assina, quem se inscreve graficamente neste livro, sobretudo no final, em que assume o nome próprio, já que na maioria dos contos a instância narrativa era mais indefinida.

As zonas do volume que intercalam com os contos, e que têm sempre páginas com fundo de cor (embora com pouca percentagem de tinta, para não prejudicar a leitura), é outra das construções narrativas com arranjos gráficos interessantes a destacar. A primeira página destas zonas é sempre ímpar e encimada por uma figura geométrica que mais não é do que uma zona da página que não tem tinta e que corresponde a uma sombra de alguma coisa, é a representação gráfica dessa coisa da forma mais esquemática possível (só o contorno). Abaixo dessa figura geométrica, há sempre uma legenda que remete para as várias obras de René, dos quadros à música, aos livros (ilustração de capa e catálogos de exposições), a instalações e às máquinas (os «modelos reduzidos»). A legenda é bastante precisa: inclui as dimensões, os materiais e as técnicas (no caso dos quadros, há ainda data e título), a bibliografia (no caso dos livros e do disco), a ficha técnica (no caso das instalações, como aquela em que se embrulha um edifício com tecido e quantos metros foram utilizados; no caso dos livros, a tiragem e os formatos) e os arquivos a que pertencem (no caso dos quadros) ou a duração (no caso dos filmes). Há uma proporção que é respeitada e ficcionalmente coerente, a sombra contorna a obra. E isso faz com que os quadros sejam sempre rectângulos com proporções variadas, mas depois há formas mais difusas, como as instalações.

O texto que acompanha cada uma destas zonas, e que se situa abaixo das legendas com letra de um tamanho maior do que estas – uma espécie de ensaio ficcionado, pois contém elementos paródicos de ironia e auto-ironia – está directamente relacionado com a obra que o encabeça em sombra e com as suas circunstâncias de produção, fruição ou acolhimento crítico. E há ainda o desafio de ligar tudo isso a René, de perceber as ramificações tecidas por Joana, que

3.2.

TENTAR O ROMANCE

3.2.1.

DIÁLOGOS PARA O FIM DO MUNDO (2010)

Muito já se disse e escreveu na imprensa portuguesa sobre este romance de estreia de Joana Bértholo que tem acoplado um lastro de leituras e críticas, incidindo sobretudo na sua natureza experimental e lúdica. Revisitando, num primeiro momento, essas leituras, tentar-se-á perceber se algum dos críticos literários que referiu o romance detectou o verdadeiro alcance e interesse das páginas que o constituem e como leram (se é que o fizeram) a interação entre o suporte material e a narrativa, ou se encararam esse vincado experimentalismo como um exercício estético mais lúdico do que literário. E, num segundo momento, propor-se-á uma leitura dessa materialidade tipográfica.

Diz o crítico literário José Mário Silva que *Diálogos para o Fim do Mundo* traz inovação formal à literatura portuguesa no momento em que é publicado. O crítico lista ainda os dispositivos utilizados pela autora que escapam ao modo convencional de narrar (herdado do século XIX), sublinhando que toda essa experimentação não retira narratividade à história:

Joana Bértholo faz da narrativa um território de experimentação e risco, sem cair nos jogos estéreis de quem procura a originalidade pela originalidade. Apesar dos muitos achados com que desconcerta e diverte o leitor [...], apesar do gozo com que desmonta as convenções literárias, Bértholo não se distrai do essencial, mantendo a pulsação certa das várias histórias e personagens que se cruzam nos dois tempos do livro. (Silva, 2010)

Sendo um primeiro romance, José Mário Silva denota ainda na autora «uma certa imaturidade» (*idem*) que faz a narrativa focar-se muito no desconcerto e divertimento do leitor, sem no entanto descurar referir o fundamental, uma pulsão que acompanhará a autora nos romances seguintes, progressivamente mais experimentais e ousados: ela «coloca habilmente em causa a própria ideia de romance» (*idem*), sem nunca se distrair da vontade de contar histórias.

Patrícia Maia repara que este *Diálogos para o Fim do Mundo* «está intersectado de outras estórias e detalhes» (Maia, 2010), que exigem do leitor uma disposição diferente, mais atenta e exigente:

A escrita moderna deste romance marcado por intercepções, *forwards* e *rewinds* – como se, através de um telecomando, tentássemos ver de uma só vez vários filmes que passam em canais diferentes – pode parecer difícil durante os primeiros capítulos.

Ao avançar na leitura, o difícil dissipa-se e «tudo se conjuga» (*idem*). Essa dificuldade de aceder à história advém não só da dispersão temporal da narrativa (que oscila muito), como também das muitas referências culturais.

O crítico Pedro Teixeira Neves considera que a escritora é «imagética no plano textual e linguístico» (Neves, 2010), e especifica em que assenta essa inovação. A lista de características apontadas vai coincidir em alguns pontos com outros críticos, mas vai diferir em certos aspectos:

Nada desprezível [...] o poder inovador, singular e experimentalista que a autora assina, não tanto por via dessas recorrentes remissões para o anteriormente dito, antes por outros factores; como o caso das notas de rodapé (que a cada momento aventam novas pistas de leitura para o dito), como o caso de um índice colocado antes do final do livro, como ainda, por exemplo, o próprio final do livro, cujas notas explicativas ou respectivos agradecimentos da autora surgem como parte integrante do texto. (*idem*)

Quanto à natureza do livro, Pedro Teixeira Neves também é sensível a este romance que está a transformar a literatura numa outra coisa, coisa essa que ainda não tem nome porque é nova e aqui se começa:

Romance in-progress, a si mesmo se desenhando e mostrando-se ao leitor nesse processo, mecanicamente jogado entre o lúdico e o racionalizado, «Diálogos Para o Fim do Mundo» escapa a géneros ou fórmulas pré-existentes. E só por isso merece ampla leitura e reconhecimento. (*idem*)

Manuel Frias Martins, membro do júri do Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho, galardão que este livro venceu ainda como manuscrito, denotava já essa natureza experimental de *Diálogos para o Fim do Mundo*, distribuída ao longo do volume em «patamares de construção» (Martins, 2009), numa

organizada complexidade narrativa – a mesma experimentalidade que os críticos referidos acima também apontaram posteriormente, na edição impressa para o mercado generalista:

A formatação do romance é de índole marcadamente experimentalista, isto é, a autora vai experimentando vários patamares de construção [...] Esta deliberada complexidade na composição do romance só pode ter um de dois resultados: ou o autor é trucidado por um modo literário que está muito para além das suas capacidades ou, então, consegue sobreviver e ser apreciado exactamente graças à manifestação de um talento muito especial de saber organizar literariamente a própria riqueza da complexidade. Joana Bértholo está no segundo caso. (*idem*)

H. G. Cancela volta à questão do experimentalismo neste romance de estreia de Joana Bértholo para referir que não se trata de experimentar por experimentar, mas antes de um exercício que cumpre um propósito estético – o de questionar a própria escrita e a ideia de romance, o que nos parece uma forma de abordagem assertiva:

O romance desenvolve-se de forma sincopada, com a alternância de situações e de registos a construir o texto ao mesmo tempo como experiência potencial de leitura e como questionamento da própria escrita. Não é uma escrita experimental que se esgote nesse experimentalismo, recusando-se como experiência de leitura. Tenta cumprir as duas dimensões, através de um discurso que se desenvolve na formulação de enunciados falsamente elementares. (Cancela, 2010)

No entanto, H. G. Cancela considera também esse experimentalismo (embora presente) irregular. Para ele, o livro é desigual na qualidade literária e tanta experimentação resulta, afinal, num exercício muitas vezes forçado e desnecessário, sobretudo quando cede ao facilitismo e à gratuidade de alguns elementos da página, caindo numa «inventividade forçada» (*idem*):

Estamos diante de um livro onde, apesar de algum rigor e de exigência na escrita, se nota uma cedência ao efeito fácil (por exemplo, muitos dos títulos dos capítulos) ou ao apontamento irrelevante (como a utilização quase gratuita das notas de rodapé). É esta cedência ao pretensamente inventivo que compromete um projecto que no seu início promete mais do que o resultado final. Esta inventividade forçada será talvez uma outra forma de obliterar a herança moderna. (*idem*)

No decorrer desta investigação, procurar-se-á analisar alguns dos procedimentos experimentais identificados pelos críticos nesta obra, tentando perceber em que medida contribuem para a narrativa. Afinal, tratando-se de um primeiro romance – género estruturalmente mais exigente do que os livros compostos de textos mais breves analisados anteriormente –, é precisamente no início que a autora se questiona se esta será a melhor forma de contar histórias, e se a página impressa será o dispositivo mais adequado. O futuro dirá que sim, como se verá (mas com mais contenção ou talvez melhor domínio das ferramentas expressivas), e o trabalho ficcional de Joana Bértholo passará em grande parte precisamente por trabalhar criativamente sobre esse formato, tentando o romance em diversos sentidos, recorrendo a mecanismos e formas textuais de autoconsciência ficcional e servindo-se do dispositivo tipográfico para problematizar a sua natureza.

Talvez Joana B. tenha afinal descoberto uma forma de romance que não corresponde ao «livro redondinho com princípio-meio-fim» (*in* entrevista a Maia, 2010) e que assimila as condições multimodais da comunicação actual, remediando-as na forma impressa segundo uma lógica pós-digital. Ela acreditava, aliás, neste seu primeiro romance (de certa forma, um princípio) que o *design* (a sua formação inicial) poderia mudar a maneira de olhar para as coisas, e até de as contar:

Acredito no poder do *design*, mas também acredito no poder de tantas outras actividades. Não são os *designers* que vão salvar o mundo – mas podem contribuir, isso podem. Acredito que uma pessoa empenhada, criativa, bem informada e esclarecida pode fazer imenso, se lhe derem os instrumentos e a audiência. E não é isso que se quer de um *designer*? (*idem*)

Os «instrumentos», para Joana, são as palavras na página e o formato livro impresso. Com eles, ela espera mudar alguma coisa – não só a nível literário e estético, mas até no mundo, fazendo o leitor pensar criticamente sobre o que está a ler. Daí os seus temas, socialmente empenhados e/ou artisticamente motivados, com ecos cada vez mais sonantes noutros seus livros posteriores.

Numa outra entrevista, desta vez a Rita Silva Freire, a autora admite ainda que o desenho, a pintura e a escrita sempre foram maneiras de «resolver

e encontrar caminhos» (Freire, 2010), por isso não é surpreendente que o seu primeiro romance seja tão experimental a nível visual e de conteúdo, com ambos os mecanismos encadeados de um modo narrativo. É evidente – talvez até em todos os livros que a autora já publicou – que os estudos de artes visuais ajudaram a compor a identidade literária de Joana Bértholo. Basta, afinal, abrir um dos seus livros e folhear algumas páginas para perceber isso. E embora não sejam por si paginados (de acordo com as fichas técnicas), há uma inegável relação entre essa arrumação na superfície da página e a natureza do texto, pelo que terá certamente de ter havido indicações da autora no momento de compor a página, pois estão intensa e inegavelmente relacionados.

Nestes *Diálogos para o Fim do Mundo* tudo começa no Uzbequistão, local de origem da família Kozak. As dificuldades de sobrevivência obrigam o pai, Mykhaylo, a emigrar para o Brasil e a deixar a mulher Bertha e os filhos para trás – e o fio narrativo vai fazendo dessa história o núcleo de tudo, base de onde derivam os mais diversos cruzamentos com a História da Europa, as suas guerras e até episódios conhecidos e emblemáticos, como o naufrágio do *Titanic*. Essas referências, por sua vez, aliam-se a momentos mais genéricos de reflexão, como o carácter predador do ser humano e o desequilíbrio que estabelece com a Natureza. Como os tempos se misturam, a história de Bertha e Mykhaylo Kozak e seus descendentes acaba por se cruzar com a vida de Nina e Michael, algures num futuro.



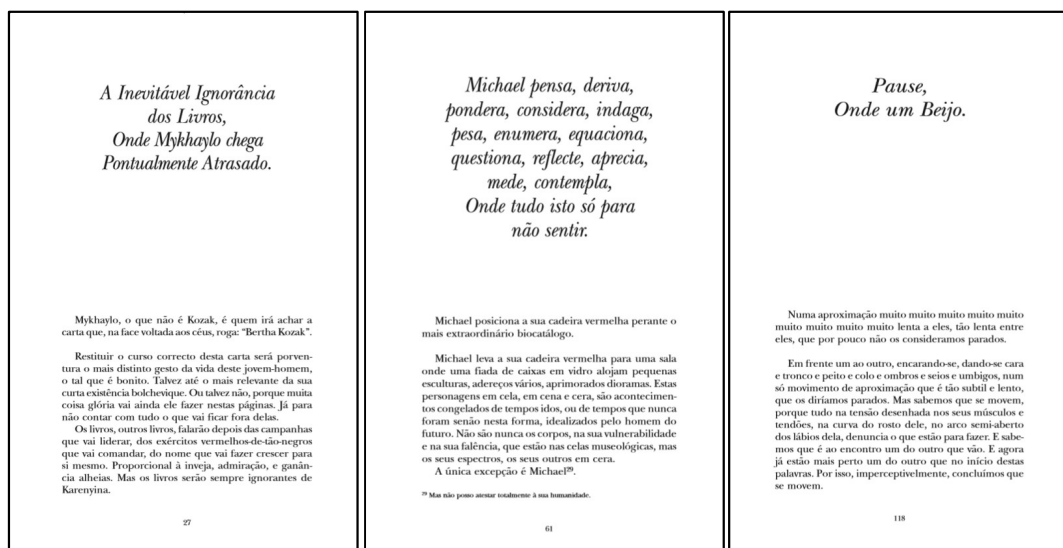
E tudo começa objectivamente na capa, na qual se afirma logo o género «romance», bem como na folha de rosto (Bértholo, 2010: 5) – uma repetição gráfica a preto da capa com ligeiras variações além da cromática e do tamanho, como interromper a cercadura na zona do logótipo da editora para este ter leitura, porque só se usa uma cor na impressão do miolo (o preto) e a distinção cromática da capa já não funciona nessa zona, adaptando-se o grafismo à nova realidade da página branca com impressão a preto.

O plano da capa merece também alguma atenção, pois Joana Bértholo preocupa-se sempre de igual modo com todos os elementos dos seus livros, inscrevendo neles a sua estratégia literária, desde esse elemento de contacto do livro com o mundo que é a capa. Se a contracapa é a transcrição de excertos/frases do interior (transcrição essa marcada pelo uso do itálico), numa espécie de lista por pontos que trata de assuntos vários e bastante genéricos como começo e fim, futuro e agora, nuvens e sol, mentira e verdade, despedidas e despedidas que não são despedidas, o movimento do começo das revoluções, o diálogo como forma de alimento; a badana da capa já se revela menos genérica, sendo um aglomerado de personagens e acontecimentos arrumados numa sinopse relativamente original em que adverte para o «ajuntamento de opções flutuantes» (badana da capa) que constituem a narração, mas assegurando que «Se formos por todos os lados, havemos de lá chegar» (*idem*). A opção por um formato narrativo assente no cruzamento de diferentes enredos (ou «lados», ou «opções flutuantes»), que sucedem à medida que a história vai dando vários saltos no tempo, faz com que a narrativa vá alargando o próprio espaço de representação (os lugares por que passam as personagens, aqueles com quem se cruzam, o que acontece à sua volta ou perto, ...). A badana da contracapa, por seu lado, parece ser bastante convencional – foto da autora, biografia e bibliografia, nomeadamente os prémios que Joana já venceu com a sua escrita –, não fosse o expectável interrompido pela menção ao Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho «atribuído ao manuscrito que agora tem na mão» (badana da contracapa), a inscrição da interactividade que sublinha o movimento de o leitor pegar no livro.

Emergindo no volume, à folha de rosto segue-se uma convencional ficha técnica e a dedicatória – em dois idiomas, alemão e inglês. Na primeira linha, em germânico, o livro é dedicado a Martin e Mattias; e, na segunda linha, «This

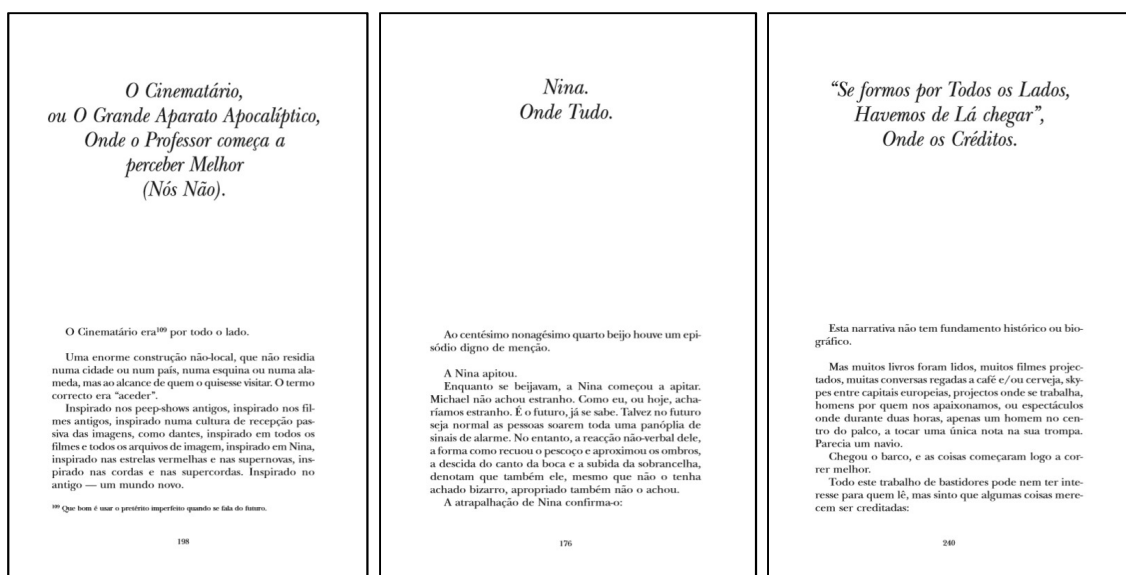
book was almost dedicated to Joe» (7). Não deixa de ser irónico que se registre esse acto de quase dedicar na dedicatória, como a inscrição de um gesto que se quer mostrar intencionalmente incompleto. Perante este começo, o leitor fica de sobreaviso: há qualquer coisa de diferente daquilo que habitualmente constitui o aparato de que são feitos os livros.

O romance impresso segue depois um *design* coerente e constante: está organizado gráfica e literariamente em capítulos breves, todos titulados com pelo menos duas linhas de texto em que a primeira frase termina quase sempre em vírgula e a segunda em ponto final – a pontuação não é comum em títulos –, começando essa segunda frase invariavelmente por «onde», que tanto funciona como advérbio de lugar (no sentido de sítio, em que zona do livro, que página) ou pronome relativo (a que se refere o capítulo em questão, de que trata, qual o assunto). Esse «onde» que precede uma espécie de resumo de assuntos de cada capítulo faz muito lembrar o clássico *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes, em que todos os capítulos tinham a seguir à numeração a indicação do assunto precedida de «Em que se conta», «Do que sucedeu», «Que trata de»... mas Joana é muito mais rigorosa e usa sempre «Onde», sem distrações ou cedências.



O título do capítulo está invariavelmente grafado a **negrito** e em *itálico*, com um corpo de letra substancialmente maior do que o do corpo do texto mas do mesmo tipo, e com algumas caixas altas nas letras iniciais de várias palavras (embora varie bastante ao longo dos títulos, fugindo daquilo que determinam as

mais comuns normas de redacção de títulos), como se pode ver nas páginas exemplo acima e abaixo deste parágrafo, retiradas ao longo de todo o volume, sendo que até a página de créditos não escapa a esta arrumação tipográfica. Perante tal rigor gráfico na organização dos capítulos – título no topo da página, mancha textual a começar a 1/3 –, poderia pensar-se que pouca variação e criatividade existiria ao nível da dispersão do texto nas páginas, mas basta avançar na leitura do volume para se perceber que essa consideração seria um erro apressado.



O jogo ficcional que faz o leitor demorar-se mais a pensar naquilo que as palavras dizem acontece desde logo nos títulos, uma espécie de resumos dos capítulos que titulam, excertos do que mais significativo e desarmante existe neles. Por exemplo, quando se questiona: «A Pequena Guerra Mundial, Onde se mede a Guerra para se saber se ela é Grande?» (14); ou quando se considera que aproximação e justaposição podem não ser o mesmo, apesar de ideias próximas: «Benjamin e a Aproximação, Onde a Justa Posição implica Deformação» (150).

Há ainda títulos que repetem outros em parte, como se o assunto do capítulo anterior se transpusesse para o seguinte e para outro ainda, mas depois têm uma variação que muda o rumo da história, por exemplo (sublinhados nossos a assinalar o que se repete): «O Futuro é como Agora, mas depois, Onde Mykhaylo, Mykhaylo e Michael caminham» (42), «O Futuro é como Agora, mas mais Tarde, Onde Mykhaylo, Mykhaylo e Michael caminham» (48) e «As Movi-

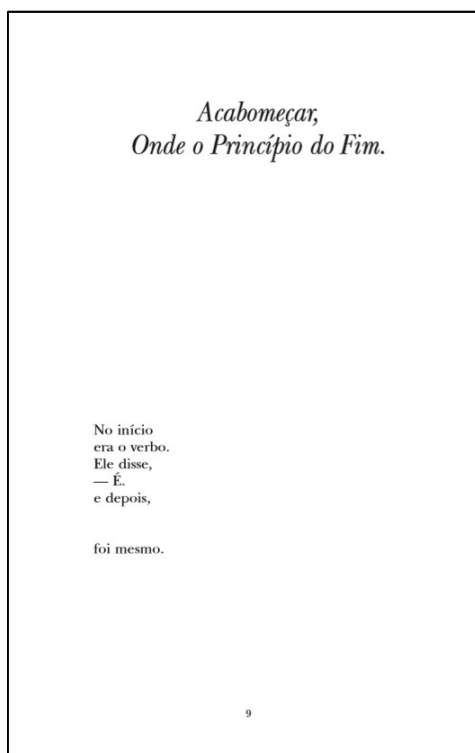
mentações de uma Cadeira Vermelha, **Onde Mykhaylo, Mykhaylo e Michael caminham**» (54); ou ainda «O Epílogo de Bertha, **Onde se solta a Arca das Memórias**» (91), «O Epílogo de Bertha, **Onde se ouve Wagner**» (99) e «O Epílogo de Bertha é o Prólogo de Brunnhilde, **Onde há Fim no Começo e Começo no Fim**» (103).

Não faz necessariamente parte de um romance um índice, mas em Joana Bértholo essas estruturas costumam ser alvo de um tratamento criativo peculiar, portanto estranha-se não se encontrar esse dispositivo paratextual logo ao abrir o volume. Ele existe, mas estará «perdido» entre os vários capítulos (sensivelmente depois de meio do livro, da página 181 à 186). Ora para que serve um índice que não orienta o leitor? Se a autora problematiza inclusive as estruturas literárias mais convencionais, o índice não lhe escapa e, neste caso concreto, não só o transforma num capítulo disposto discretamente entre os demais – porque com o mesmo arranjo gráfico e até com título –, como ainda lhe muda a localização convencional na abertura ou final do volume, deturpando a sua função orientadora da leitura. Reproduzem-se, a título demonstrativo, algumas páginas do capítulo-índice:

<p style="text-align: center;"><i>Como estar Perdido, se não Há um Caminho? Onde Nina se busca no Alinhamento do Mundo.</i></p> <p>Acabomeçar, Onde o Princípio do Fim..... p. 9 A Matemática do Infortúnio, Onde o Fim da Infância..... p. 10 A Pequena Guerra Mundial, Onde se mede a Guerra para se saber se ela é Grande?..... p. 14 É isto o que a Língua faz de Nós, Onde uma Carta aguarda numa igreja Ucraniana..... p. 16 O Livro Arquitectónico, Onde o Envelope..... p. 18 Mykhaylo & Karenyna, Onde um Galdo de Nabo..... p. 20 A História de um Homem com os Braços</p> <p style="text-align: center;">181</p>	<p>Extintas..... p. 66 Envelopes são Amor em Papel, Onde os Kozak que importam reter..... p. 69 Mykhaylo & Mykhaylo, Onde a Humanidade opta pela Bondade..... p. 73 Quando uma Mentira acerta torna-se Verdade, Onde Mykhaylo entrega a carta a Mykhaylo..... p. 76 As despedidas são como as despedidas sempre são, Onde os Kozak embarcam para o Brasil..... p. 79 Porto de Cherburgo, 1912, Onde num Longo e Contínuo Canto de Lamentação..... p. 84 A Felicidade como Espécie em vias de Extinção, Onde o Tempo de as coisas começarem a Correr Melhor..... p. 88 O Epílogo de Bertha, Onde se solta a Arca das Memórias..... p. 91 De Crepúsculo a Crepúsculo, Onde se decide que o Mundo quando acabar, acaba Bem..... p. 95 O Epílogo de Bertha..... p. 99 Onde se ouve Wagner..... p. 99 O Epílogo de Bertha é o Prólogo de Brunnhilde Onde há Fim no Começo e Começo no Fim..... p. 103 Diálogos com a Maternidade, Onde Karenyna sente o Mar pela Primeira Vez, O Frio entra-nos pelos Ossos e pelas Velas, Onde o Parato Icebergue..... p. 109 Um outro Quarto Vermelho, Onde um Diálogo com o Cinema..... p. 112 Diálogos com o Fim do Mundo, Onde Michael & Nina..... p. 116</p> <p style="text-align: center;">183</p>	<p>Onde depois dos Créditos a Vida Continua, este Filme é que Não..... p. 210 Brasil, Onde o Encontro do Universo Consigo Mesmo, mas não de Mykhaylo com Benjamin..... p. 215 O Último apaga a Luz, Onde um Possível Diálogo para o Fim do Mundo..... p. 218 Götterdämmerung, Onde O Crepúsculo dos Deuses, Acto 3, Cena 3..... p. 229 A Língua dá Luz ao Silêncio, Onde Karenyna finalmente se Cala..... p. 231 Tudo aparenta fazer Sentido por um espaço muito curto no tempo, Onde Nada acontece..... p. 233 Esta História está a Acabar desde que Começou, Onde Eu & Tu dialogamos..... p. 235 "Agradece a quem este Homem, que nem é "Terrormente Religioso?" Onde os Agradecimentos..... p. 238 "Se formos por Todos os Lados, Havemos de Lá chegar", Onde os Créditos..... p. 240</p> <p style="text-align: center;">186</p>
---	--	---

A justaposição de duas ideias aparentemente díspares logo no primeiro capítulo – acabar e começar, «Acabomeçar» – conduzem à certeza de que o princípio é também «Onde o Princípio do Fim» (9), como se o começo de qualquer coisa (de uma história) fosse já o princípio do seu fim. Há assim, desde

o início, uma espécie de aviso sobre a mistura de tudo neste livro: índices e notas de rodapé misturam-se com a narrativa, o fim e o princípio são a mesma coisa. Nessa página, que marca graficamente o começo da narração (e a forma de narrar), não é estranho que se comece logo a usar um recurso que vai pontuar todo o livro: a referenciação, nomeadamente de outros livros (mas também de filmes, episódios da história do mundo, etc.). «No início / era o verbo» (9) remete para o conhecido versículo bíblico «No princípio era o Verbo» (João, 1: 1), e esse «verbo» é a palavra, primordial nestes *Diálogos*, o princípio de tudo, e é através dela que tudo o que acontece se transmite. Quando a personagem fala, a história começa: «Ele disse, / – É. / e depois, / foi mesmo.» O arranjo gráfico do texto na página deste primeiro capítulo, em que predomina o espaço branco, reforçado pelas linhas interrompidas ou em branco (como versos de um poema), dá a ideia de que se estará perante uma forma singular não só de dispor o texto como de narrar. As partições e interrupções de linha permitem uma respiração entre segmentos das poucas frases que o constituem, conferindo ao texto uma entoação singular em que há um narrador e uma personagem que diz algo – o princípio de qualquer história será sempre alguém contar alguma coisa:



No segundo capítulo, a mancha gráfica já repõe a estabilidade do texto ajustado à mancha e alinhado, com margens constantes, entrelinha regular e, ao que parece ao primeiro olhar, nada de visualmente relevante. Não fosse a primeira nota de rodapé, no pé da página 11, que remete a frase «O país está em guerra¹» para a nota «¹ Há sempre um país em guerra. Há sempre uma criança que nasce», fazendo-a corresponder a um conteúdo inesperável numa nota de um romance, uma vez que não é informação complementar à narrativa, mas uma divagação aparentemente generalista. Começa então a perceber-se que as notas de rodapé, que usualmente têm a finalidade de prestar esclarecimentos ou inserir considerações complementares cujas inclusões no corpo do texto interromperiam a sequência lógica da leitura, são para Joana Bértholo sempre outra coisa, um recurso criativo particular.

Desde este seu primeiro romance que esse dispositivo ora serve para questionar a própria narrativa e até falhas na construção ficcional («Quantas vezes partiu o pai? Nunca contou isso», nota 2, p. 12), passando por notas que vão constantemente chamando a atenção do leitor para a materialidade e natureza do livro que tem em mãos («Mas vão concordar por muitas páginas», nota 3, p. 17), ou por actualizações à narrativa (como narrar que a personagem depois se tornara pobre e fazer uma nota a dizer simplesmente «Agora», de modo a informar de que nunca mais deixou de ser pobre – nota 6, p. 21), ou ainda por comentários da autora quase como se fosse uma leitora exterior à história (no texto, a personagem Michael sai «instantaneamente», e em nota diz-se «Não, acho que não foi desintegração molecular ou teletransporte, foi só urgência de sair dali, e bons reflexos», nota 108, p. 195). Às vezes, parece até que nas notas de rodapé a instância narrativa vai compondo a história à vista do leitor, numa estratégia narrativa que chama a atenção para o livro enquanto dispositivo criativo que se vai construindo à medida que se avança pelas páginas, por exemplo, quando Mykhaylo, personagem central, toma o caminho errado para casa, mas a nota de rodapé adverte que ele voltará ao caminho certo no final do capítulo: «⁸ No fim deste capítulo, o certo» (22), só para dar alguns exemplos.

O caso mais curioso, no entanto, é o de um capítulo deste livro constituído somente pelas notas de rodapé que estavam dispersas ao longo do volume – as que já apareceram até esse momento, página 130, e as que ainda

vão surgir. E essas, devido à intencionalidade autoral na manipulação deste dispositivo, quando alinhadas num só capítulo, têm uma narratividade sequencial, nem que para isso se tenha de lhes trocar a ordem. Eis um exemplo:

¹⁰² Sempre, uma história.

¹⁰³ Chega de palavras. As acções falam mais alto.

¹⁰⁴ Isso é apenas o que a linguagem faz de nós.

¹⁰⁹ Que bom é usar o pretérito imperfeito quando se fala do futuro.

¹⁰⁷ De que estás a falar?

⁶⁵ Neste momento não posso dizer mais nada. (131-132)

Justifica-se que se volte às notas de rodapé em mais momentos deste livro. Afinal, apesar de não contribuírem sempre para a história na sua função convencional³, fazem neste livro parte do esquema narrativo singular de Joana Bértholo. Como quando, na página 166, o conteúdo da nota se adapta à personagem que faz parte daquela cena, isto é, «E o azul-como-o-Mar rotante nas órbitas do seus olhos, mapeando o Mundo à volta dela, assíncrono à rotação da colher de café do repasto marujo mesmo acima⁹⁶» remete para a nota «⁹⁶ Nas nuvens, a espuminha do leite», o que transforma a situação numa referência do universo infantil porque se está na presença da pequena Anastasyia; ou, na página 170, quando se refere que «ninguém perguntou à criança de onde vinha» e a nota diz «⁹⁸ Conferir créditos, página duzentos e quarenta e três», dando assim conta da materialidade do livro, referindo a página concreta onde se vai falar de quem inspirou esta personagem da autora; ou, ainda na mesma página, quando se diz no corpo do texto que eventualmente as personagens chegarão ao Brasil, o destino da sua viagem, e, em nota, «⁹⁹ Não, ainda não – mas já faltou mais», dando conta de que leitores e personagens estão a caminho de lá; ou, na página 171, quando Karenyina informa que decide chamar ao filho Mar e, em nota, há uma interrogação, «¹⁰⁰ Já se chamaria Mar antes?», que nos recorda de que já foram espalhadas ao longo do texto pistas sobre esse nome.

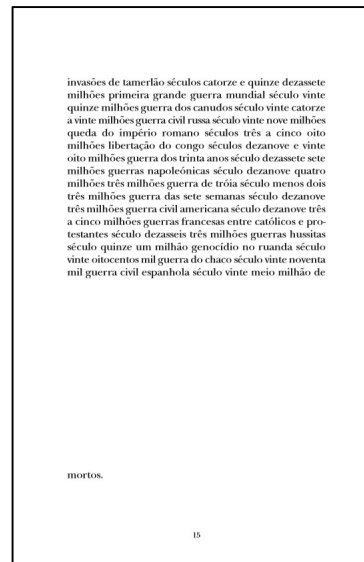
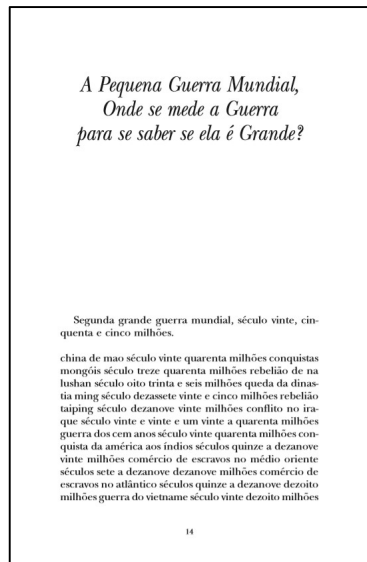
Na página 51, por exemplo, duas das notas em pé de página remetem para o mesmo sentido, «Nós» (51, notas 21 e 23), sendo que no corpo do texto

³ As notas de rodapé têm usualmente a finalidade de prestar esclarecimentos ou inserir considerações complementares, cujas inclusões no texto interromperiam a sequência lógica da leitura. É o que se pretende demonstrar precisamente com a inserção desta nota, neste trabalho de investigação.

também há duas ocorrências de «nós». Não fossem as notas e talvez o leitor não se apercebesse na variação do uso de duas palavras que se grafam exactamente da mesma forma, embora signifiquem coisas distintas: nas notas, é um pronome pessoal plural e corresponde ao leitor e a quem escreve, e às comparações que é preciso fazer para que quem não está no futuro da história a compreenda; no corpo do texto, corresponde a ligações ou pontos convergentes no enredo, a nós na narrativa. Este exercício de alerta da variação poderia ser dispensado, mas é mais uma estratégia literária deste livro. Outro exemplo do mesmo tipo decorre na página 56, quando a nota de rodapé promove uma reflexão sobre a diferença entre «esperança de vida» e «esperança na vida» (sublinhados nossos), denotando que esta ligeira alteração (de uma preposição que une o nome ao complemento para uma contracção da preposição com um artigo definido) faz alterar também o sentido do que é dito. Mais exemplos haveria, mas estes parecem suficientes para demonstrar o mecanismo narrativo das notas.

Mas ler a página não é só ler o aparato crítico que a compõe, como as notas de rodapé, é também ler o texto nela contido. Várias são as situações em que a narrativa se serve precisamente do espaço da página para dar conta da distância que liga, por exemplo, o enredo ao fim da infância de Mykhaylo, correspondendo esse tempo de vida à curta distância percorrida até determinada linha: «Os restantes homens da família são devorados pelo combate e dá-se já, na curta distância percorrida até esta linha, na curta distância percorrida até aos onze anos dele, o fim do primeiro mundo. Acaba-se a infância» (11, sublinhado nosso).

No entanto, quando o espaço que demora um acontecimento ou uma ideia não é inscrito na narração textual, às vezes é-o no espaço da página. E essa zona em branco pode significar uma pausa necessária à acção narrativa, um salientar ou separação de uma palavra em relação a todas as outras, como na página 15, em que o isolamento no fim da mancha de texto de «mortos» põe em relevo uma palavra que fez falta à lista de guerras, datas em que se realizaram (séculos) e respectivos números de baixas desses conflitos – esta enumeração de mortos e guerras ecoa a obra de Mark Z. Danielewski, *Only Revolutions* (2006), na qual se fazem enumerações semelhantes, mais um diálogo referencial deste romance –, sendo a quantificação expressiva de uma brutalidade que marca cadencialmente a História da humanidade, assunto que ocupou duas páginas:



Se os tempos nesta história oscilam entre passado e futuro, também é verdade que a marcação do tempo que vai passando, e do decorrer dos acontecimentos, pode ser feita de modos bastante criativos, como se viu acima. No entanto, há outras formas, ligeiramente mais discretas, de marcar o tempo neste livro. Na página 118, por exemplo, a lentidão da passagem do tempo é medida pela repetição da palavra «muito». Não sendo habitual este número de repetições sucessivas no discurso, há uma diferença de sentido que é também visual: a palavra seguinte ser igual à anterior faz os nossos olhos passarem a desconfiar da palavra «muito». A marcação dessa distância temporal servirá para, daí a umas linhas, duas personagens finalmente se aproximarem «muito»:

Numa aproximação **muito muito muito muito muito muito muito muito muito** lenta a eles, tão lenta entre eles, que por pouco não os consideramos parados.

Em frente um ao outro, encarando-se, dando-se cara e tronco e peito e colo e ombros e seios e umbigos, num só movimento de aproximação que é tão subtil e lento, que os diríamos parados. Mas sabemos que se movem, porque tudo na tensão desenhada nos seus músculos e tendões, na curva do rosto dele, no arco semiaberto dos lábios dela, denuncia o que estão para fazer. E sabemos que é ao encontro um do outro que vão. **E agora já estão mais perto um do outro que no início destas palavras. Por isso, imperceptivelmente, concluímos que se movem. [...]**

Passam-se milhares de milhões de coisas no mundo enquanto estes dois se adiam ali, mil milhares de milhões de instantes antes de os seus lábios se tocarem, o suficiente para **muitas** guerras, **muitas** mortes, **muitos** mundos, **muitos** fins, **muitos** beijos, e aqueles dois ainda ali, a dançar o primeiro gesto da grande narrativa do mundo. (118, **sublinhados** nossos)

Outro exemplo ocorre quando a personagem Michael chega finalmente ao Último Museu de História Natural, depois de percorrer diversas ruas do futuro. É o seu primeiro dia de trabalho lá, após a entrevista. E, ao contrário da primeira vez que lá foi, em que chegou 17 minutos atrasado, neste dia chega «com um par de horas de antecedência» (54), ao que se remete para a nota de rodapé: «²⁵ O que são dezassete minutos de atraso, perante um fungo desaparecido há dezassete mil anos?». A autora promove por meio das notas uma para-reflexão complementar à história narrada, neste caso, sobre a relatividade do valor do tempo. Esses mesmos 17 minutos de atraso vão voltar a ser referidos, mais à frente, e farão precisamente parte das «lógicas afetadas a este livro» (62). Ou seja, estabelecendo determinados mecanismos narrativos – sejam as notas de rodapé ou mesmo medidas temporais de referência, cores, entre outros –, estes passam a incorporar a história:

- O que significam dezassete minutos hoje, para o rinoceronte negro ou para o lémure gigante, agora apenas tristemente empalhados neste museu? [...]
- Dois bilhões e quinhentos milhões de anos atrás, Não deixa de ser impertinente³⁰. A cronologia, como outras lógicas afectas a este livro – cosmologia, necrologia, escatologia, terminologia, arqueologia, sociologia – serve o seu próprio propósito.

³⁰ Ficamos mesmo enervados é quando nos atrasamos dezassete minutos. (62, sublinhados nossos)

E incorporam-na de um modo tão substancial que, quando esses 17 minutos voltam a ser referidos, esse número que poderia ser avulso tem uma conotação particular que vem sendo construída nas páginas anteriores. E do geral (os últimos 17 minutos de muitas espécies) avança-se para o particular (os últimos 17 minutos da vida da mãe de Michael), da História do mundo para a história de uma personagem:

Michael pensa em tudo isto, Michael deriva, pondera, considera, indaga, pesa, enumera, equaciona, questiona, reflecte, aprecia, mede, Michael contempla. Michael pensa nos últimos dezassete minutos dos muitos mundos, para muitas espécies. Michael só não se permite pensar nos últimos dezassete minutos do mundo da sua mãe. (65, sublinhados nossos)

Sendo um romance que usa a capacidade assimiladora de múltiplas vozes e discursos heterogêneos desse gênero literário, são várias as oportunidades em *Diálogos Para o Fim do Mundo* de usar o texto para sublinhar a natureza do livro, as suas circunstâncias de inscrição e o controlo manifesto do narrador sobre o espaço da página. Havendo muitas ocorrências, far-se-á nesta análise um levantamento das que nos parecem mais eficientes. A auto-referência à materialidade do livro é marcada no discurso narrativo em diversas ocasiões, por exemplo quando se diz (sublinhados nossos): «Está frio. Mas vai estar frio por uma resma de páginas ainda» (16). E, pouco depois, na nota de rodapé desse capítulo: «³ Mas não vão concordar por muitas páginas» (17). É a marcação na narrativa do espaço da página não só como aparato textual, mas também como tempo, o tempo que demora uma época fria a passar ou a marcação quantitativa da concórdia pouco estável entre duas personagens. Ao referir assim no discurso as páginas de papel em que assenta o texto e a sua localização e dispersão ao longo das mesmas, também se está constantemente a sublinhar a materialidade do objecto por meio das suas «self-reflexive pages» (expressão adaptada de Lüthi, 2010).

Outro exemplo deste dispositivo ocorre quando Karenyna e o irmão Mykhaylo (o filho, não o pai) ficam sozinhos a conversar, o narrador diz: «Ficam os irmãos, dois seres no intervalo entre duas páginas, aproveitando o entretanto para se conhecerem melhor» (144-145, sublinhados nossos) e surge depois uma lista de perguntas que os dois irmãos fazem um ao outro para saberem o que aconteceu no intervalo das vidas de ambos em que se afastaram, e essa lista ocupa precisamente duas páginas do livro.

Ao caracterizar a função narrativa de um homem que nunca chega a horas, mas que a acção tem de continuar a acompanhar porque ele tem algo de que a narrativa precisa para avançar, o leitor volta a confrontar-se com o dispositivo ficcional de ser constantemente lembrado pela voz narrativa de que está dentro de um «mundo narrativo», de um livro, com tudo o que isso implica, incluindo antevisões de acções que ainda não decorreram no momento da história (e na página do livro) em que se encontra:

Mas enfim, o homem que nos vem salvar do fim deste mundo narrativo, ao restabelecer o devido curso desta carta. Seguimo-lo de volta à majestosidade da catedral. Porque lá

está um envelope de que precisamos para continuar, e porque lá estão todas aquelas imagens, que é como quem diz, todas aquelas histórias. (24)

Pouco depois, na mesma página, há uma pequena reflexão precisamente sobre a arquitectura de um livro, e esse acontecimento que é dos livros nascerem histórias-vidas, um exercício narrativo que é igualmente uma forma de mostrar a construção de um romance, um pôr à mostra do que constitui a natureza do literário, um alerta do livro enquanto objecto, noutra tentativa de despertar e sensibilizar o leitor:

E é espantoso que comece tudo num livro. E os livros são, na maioria das vezes, espantosamente ignorantes. Este, o livro arquitectónico, está preenchido por imagens de homens de braços abertos, esticados perpendicularmente ao tronco. (*idem*)

Noutra ocorrência, destaque para a renovada oportunidade de o narrador não só antecipar o que consta da história e o que fará certa personagem ao longo das páginas deste livro, como ainda de referenciar tudo aquilo que sobre essa mesma personagem (que também é histórica) ficará de fora deste título em concreto, mas não de muitos outros. Porque esses outros livros – com mais rigor sobre os acontecimentos reais e suas figuras – não saberão quem é a Karenina deste livro, uma personagem que faz exclusivamente parte desta ficção, visto que falta aos outros livros uma sensibilidade para a textura da carne que as balas perfuram ou mesmo para o último pensamento de alguém, ainda que sejam exímios a relatar batalhas e heróis:

Talvez até o mais relevante da sua curta existência bolchevique. Ou talvez não, porque muita coisa vai ainda ele fazer nestas páginas. Já para não contar com tudo o que vai ficar fora delas.

Os livros, outros livros, falarão depois das campanhas que vai liderar, dos exércitos vermelhos-de-tão-negros que vai comandar, do nome que vai fazer crescer para si mesmo. Proporcional à inveja, admiração, e ganância alheias. Mas os livros serão sempre ignorantes de Karenina.

Os livros, outros livros, mencionarão boa parte das numerosas balas que irá disparar e mandar disparar. Mas os livros serão sempre ignorantes da textura da carne, lugar-destino dessas balas. Os livros serão sempre ignorantes do último pensamento pensado no pensador último de cada uma dessas balas.

Os livros, bem vistas as coisas, não sabem nada de nada. (27-28, sublinhados nossos)

Esta reflexão sobre a natureza dos livros sublinha precisamente a sua consubstanciação em páginas, seja por meio de texto ou de outros dispositivos, como veremos. E este pensar a condição bibliográfica da narrativa vai propagar-se ao longo de todo volume, sobretudo para permitir às personagens entrarem na história e à narrativa se desviar na direcção delas e não noutras que devia, para seguir um fio narrativo, acabando às vezes até por divagar, perdendo-se em reflexões que pouco ou nada contribuem para a acção, afinal, narrar pode ser também dispersão. Por exemplo, quando se começa a reflectir sobre o nome de uma personagem, Miguel, e se divaga tanto que se chega à questão se haverá nomes que possam até ser respostas, sem nunca se chegar efectivamente a Miguel:

Há livros aos quais se atribui a narração de tudo o que há para narrar no mundo, inclusive o próprio mundo, donde vem e para onde vai. [...]

Miguel tem uma história particularmente gloriosa, digna deste livro se desviar por aí, se não nos fôssemos adiante conspurcar com assuntos tão pouco divinos. Até o significado do seu nome é origem de intenso debate. Do hebraico “Mi-câel”, em latim “quis ut deus”, isto é,

– Quem (é) como Deus. [...]

“Miguel” é, portanto, uma pergunta.

Existem nomes que sejam uma resposta? (31-32, sublinhados nossos)

A «voz autoral», nesta obra, não parece ser apenas uma voz que narra, visto que narrador e autora se fundem muitas vezes – seja pela referência a circunstâncias que estão para além desta história e do livro, seja pela marcação não acidental de opiniões e de questões que interessam, não exclusivamente à narrativa, mas a quem narra, a autora-narradora, e que às vezes são bastante valorizadas, deixando a narração da história para um segundo plano, como se procurará a seguir demonstrar. É certo que também esta circunstância pode ser uma encenação ficcional constitutiva dos *Diálogos para o Fim do Mundo*, mas a inscrição dessa variação e a dúvida que instala parecem ser circunstâncias interessantes para se pensar algumas funções clássicas da narrativa – como o narrador e a sua participação –, bem como os parâmetros de constituição de uma «voz autoral» e se a mesma passa também pela disseminação de pistas opinativas sobre a construção da obra mas exteriores à narrativa. Contudo, como este livro também pretende ser uma exibição e problematização de todas

essas circunstâncias de inscrição e materialização, a dúvida não parece resolúvel nem clara, mas permanentemente presente.

Retomando o levantamento de ocorrências de marcação dessa «voz autoral» na narrativa, essencial para este romance que vai acontecendo à medida que se constitui livro, depara-se com as circunstâncias de criação de personagens, tão essenciais ao exercício de contar uma história, que são assim problematizadas:

Karenyina olha para baixo, para a sua mãe com a cabeça no seu ventre, numa bailante inversão de papéis, a filha que olha a sua mãe no seu ventre, a mãe que ouve o filho da filha no seu ventre, e **nascem aqui assim com tanta facilidade dois novos personagens**, a Avó e o Neto, **tão fácil trazer pessoas ao mundo quanto nomeá-las**, a Avó e o Neto, perde-se a conta de quem nasce do ventre de quem [...] (108, **sublinhados** nossos)

Há até personagens que já têm toda a sua existência definida, como Karenyina, que «já nasceu com acesso às palavras finais da história» (36). A arrumação gráfica desta ideia dialoga directamente com o primeiro capítulo, embora aqui no presente («é mesmo») o que no primeiro estava num passado («foi mesmo»): a mesma partição/interrupção da frase, o mesmo espaço em branco, a mesma ideia de que, ao dizer ou nomear por meio de palavras, as coisas passam a ser, a existir, a acontecer:

rem isso por si próprias. A si próprias. Limita-se a descrever o que vê, a permitir que as palavras se alinhem na frase da forma como escolhem emergir, numa espécie de associação livre antes do tempo. A Karenyina não interessa uma ideia de verdade, portanto não se preocupa com a mentira. Sabe que isso não reside nela. Nem nas palavras.

Karenyina já nasceu com acesso às palavras finais da história. As suas primeiras palavras previam já o resto do seu discurso: profético. A primeira coisa que disse não foi os usuais *maaty*¹², nem *baatko*¹³. Foram *sim*, *chouven*.

(Ninguém podia entender por que razão uma criança tão pequenina diria)

— Barco.

Nem mesmo quando, poucas semanas mais tarde, ela começou então a dizer não mais *chouven*, mas

— Chervouniý,

Vermelho.

Ninguém poderia entender por que razão uma criança tão pequenina diria,

— Vermelho.

Nem sempre somos o que a linguagem faz de nós. Karenyina é o que ela mesma faz da linguagem. Quando diz,

— É,

Depois,

é mesmo.

¹² Mãe.
¹³ Pai.

36

*Acabomeçar,
Onde o Princípio do Fim.*

No início
era o verbo.
Ele disse,
— É,
e depois,

foi mesmo.

9

Quando Mykhaylo Kozak conversa com o homónimo Mykhaylo Prutko e lhe conta a história da sua família e de uma carta que aguardam para irem ter com o pai ao Brasil, M. Prutko, ao perceber que a carta que transporta se destina ao seu interlocutor, abraça-o porque assim a sua demanda terminou. Esta situação dramática de viragem na história do romance (e particularmente da personagem) – perceber que o pai de Mykhaylo Kozak está vivo e à espera da família que tanto aguardava por notícias dele – vai ter o seu correspondente gráfico inscrito na narrativa. A frase entre parêntesis «(Já houve neste diálogo alguns silêncios significativos. Mas este agora é de assinalar.)» (78) assinala precisamente esse momento de tensão.

E, pouco depois, a direcção do diálogo muda de sentido, transformação essa que é igualmente inscrita, como se se tratasse de uma análise exterior ou de uma anotação/aparte autoral: «Só neste momento a dinâmica de quem pergunta e de quem responde se inverte, então explorando a ideia de diálogo ao seu potencial máximo» (*idem*).

Da mesma forma que a «voz autoral» se imiscui na narrativa e invade o texto de uma forma não neutra (com vimos demonstrando), chega até a entrar nas cabeças das personagens e a saber o que pensam – como será natural, afinal elas são criação sua, mas não é habitual em ficção exhibir-se essa construção. No entanto, quer-se mostrar e pensar o livro como mecanismo e resultado de uma construção, pelo que a nota de rodapé «³³ É justamente no que pensa Michael, neste momento» (63) é um dos dispositivos que contribuem para esse mostrar que põe o leitor a pensar sobre a arquitectura do livro e a presença da «voz narrativa autoral».

Volta-se recorrentemente ao tema da definição das personagens que constituem uma história, o que, por sua vez, é mais um exercício criativo de exhibir a forma de se fazer um romance. Na situação abaixo, por exemplo, não só se problematiza a escolha das palavras usadas para caracterizar uma personagem, como também o poder que essas palavras têm para denegrir alguém e toda a gente merecer a oportunidade de mostrar a sua natureza antes de lhe colocarem etiquetas, e ainda (em nota) uma reflexão mais geral sobre que espaço e quantas páginas serão efectivamente precisos para uma personagem existir em pleno:

Outras palavras melhores poderiam ser usadas, mas fiquemos por calma, porque as restantes denigrem um personagem que ainda não teve tempo ou espaço para mostrar quem é⁶⁷. [...]

⁶⁷ Quantos capítulos, quantos adjectivos, quantos volumes são precisos para um personagem mostrar quem é? (122, sublinhados nossos)

Vezes há até em que a voz que narra dá às personagens poder sobre a história de que fazem parte, como quando Mykhaylo Prutko decide que não quer privilegiar o interesse próprio, mas o amor por Karenyna, momento em que a «voz autoral» aproveita a oportunidade para analisar as características das personagens que criou, e essa distinção subtil e essencial entre palavras e acção:

Mykhaylo Prutko não é um homem bom, mas é um homem bom a fazer escolhas. E boas escolhas não vêm feitas: são longas as noites que passa acordado pensando o ajudar ou o não ajudar a família Kozak a chegar ao Brasil. Pensando o ficar ou o não ficar com Karenyna junto a si. Assim, escolhendo a bondade em detrimento do interesse próprio, até às suas mais radicais consequências,

– Não quero ser este homem.

E então, não o é.

O amor de Mykhaylo e Karenyna representa um instante singular do diálogo entre destino e o amor. Ela, regente das palavras, ele, regente da acção. Ambos a seu modo são quem faz as coisas acontecer, quem traz novas situações à situação geral que é o Mundo. (80, sublinhados nossos)

Esta mesma situação vai ocorrer mais vezes ao longo desse capítulo, e é na prática a repetição de um eficiente mecanismo de exibição do que pode uma história e da problematização de quem dela faz parte ou a cria/controla:

Esconde o rosto quando as lágrimas já a jorram na direcção do Mar. Um fogo no peito suplica-lhe que lhe suplique. Que lhe implore. Mas determina,

– Não quero ser esta mulher.

E então, não o é. [...]

Mykhaylo Prutko não é um homem bom. Sobretudo, Mykhaylo Prutko não é um herói. Mykhaylo Prutko cumpre eximamente o seu papel, nessa encenação épica que são as vidas Bondosas. Se algum mérito há a ser nele assinalado, então seja a presença de

espírito que demonstra ter na crucialidade de certos momentos, para saber perceber o que implica uma escolha, o que acarreta uma decisão.

– Não quero ser este homem.

E então, não o é. (82-83, sublinhados nossos)

Já se disse que a «voz autoral» incorpora muitas vezes o espaço da página no discurso ficcional, mas vai ainda mais longe no sublinhar desta disposição quando localiza precisamente na narrativa a página em que esta está arrumada, dizendo: «É o jogo da vida, onde é golo e ninguém aplaude, onde o prolongamento vem logo à página noventa e um. Onde ninguém sairá vitorioso desta travessia transatlântica» (91), estando-se precisamente a ler nessa página do livro.

Problemas de indecisão na narração e outras circunstâncias autorais de criação literária incorporam a narrativa, como vimos exemplificando, mas é sobretudo interessante de assinalar em momentos em que a «voz autoral» parece até analisar a qualidade da própria escrita, chegando a considerar que todos os critérios narrativos são discutíveis:

O professor olha para ele com profundo espanto, como uma desadequação matemática. Ressentido,

– Sorte a sua, então!

Esta falta de compostura é-lhe extremamente atípica e, no entanto, as duas entradas desta personagem nesta narrativa foram ambas de uma extrema emocionalidade. Para constatar uma vez mais quão discutíveis são os meus critérios – ou os critérios, de forma geral. (194)

A «voz narrativa» gosta igualmente de pôr à mostra as suas falhas autorais: erros, esquecimentos, recapitulações, hesitações, aparentes distrações. Tudo isso faz, afinal, parte do processo de criação literária, mas é neste livro encenado precisamente para pôr esse processo em evidência. Um dos muitos exemplos é o questionar, em linha nova, se já terá dito o nome de uma cidade (que foi também a primeira que referiu, logo mais memorizável):

O derreter de um é o alagar de outro. Há cidades totalmente inundadas.

Lisboa, Veneza, Bangladesh, Nova Iorque, Amesterdão, Luanda, Hong-Kong, Rio de Janeiro, Miami, Londres, Bissau, Natal, Hamburgo, Panamá, Bombaim, Calcutá, Sidney, Shangai, Lagos, Atenas, Tóquio, Banguécoque, Acapulco, Trieste, Tarabulus,

Rangum, Jacarta, Roterdão, Buenos Aires, Dakar, Lima, Dublin, Vancôver, Palermo, Havana, Estocolmo, Nápoles, Barcelona, Tunis, Helsínquia, Riga, Dubai, Nice, Cidade do Cabo, Beirute, Porto

– já disse Lisboa?

O aumento do nível do Mar e do oceano, invadirá costas e banhará mesas de esplanadas, passeios pedestres com bicicletas, vilas de pescadores, bares de praia, escolas, parques, ginásios, centros comerciais, carrinhos de bebé, uma promoção de sandálias, uma mulher que bebe um martini seco e um homem (a seu lado) que lê num livro a seguinte frase,

– “Lançamo-nos no fogo para que ele nos consuma até ficar só um resíduo de ouro.
(110)

Como se vê pelo excerto acima, é também competência da voz que narra a descrição dos lugares (o curioso da lista é «uma promoção de sandálias») e até do que fazem as personagens nesses lugares. Mas transcrever a frase que a personagem está a ler num livro é quase tocar o limite desse cuidado em criar um ambiente ficcional credível o suficiente para o leitor suspender a descrença e entrar na história.

Mas não é só a «voz narrativa» de pendor mais autoral (ou a mimetizar essa autoria) que se faz presente, há também a simulação da reacção de quem lê – como se se tratasse de interactividade entre o leitor e o texto, que acaba por ser inscrita no próprio discurso narrativo. Um dos exemplos mais engraçados (porque há uma história de amor e dizem que somos mais sensíveis a esses temas) ocorre quando Michael e Nina se encontram pela primeira vez e parece que o leitor está a suplicar por uma reacção da personagem masculina à feminina (também pode ser só Michael a pensar para si sem conseguir reagir, claro):

O seu tronco já a girar os graus suficientes para continuar a descer as escadas e ir ao seu caminho.

– Sim. Viste?

Ela dá-lhe uma chance. **Porque é que ela lhe dá uma chance?**

– Não... na realidade, não o vi, cheguei mesmo no fim. Mas...

Michael está a perder-se. Michael está a perdê-la. Nina está a ir. **Diz qualquer coisa, Michael!** Tantos filmes dos anos sessenta e não aprendeste um único chavão? Um daqueles que sempre adoçam as mulheres, independentemente do passado presente ou futuro do mundo, de quantos universos estejam findos ou quantas catástrofes tragas inscritas nos ossos [...] (128, **sublinhados** nossos)

Mas há mais ocorrências desta natureza, por exemplo, uma situação em que quem escreve e quem lê são co-inscritos na narrativa, desta vez para criar um contraste de sentido entre Michael, personagem que está num determinado futuro, e o leitor e a «voz autoral» – que estão num tempo anterior e para quem as descrições do futuro e a leitura sobre as mesmas parecem particularidades, ao contrário da personagem, para quem são indiferentes. Essa inscrição ocorre efectivamente na página a vários níveis, como se pode deduzir no excerto abaixo: por comparação entre o que rodeia a personagem e o que existe «em volta de quem lê e de quem escreve»; pelo isolamento numa linha do pronome plural «Nós», que se refere ao leitor e à «voz autoral», que são quem olha do passado para esse futuro ficcional; e ainda pela nota de rodapé em que a «voz autoral» assume que não descreve esse mesmo futuro «por desconhecimento», inscrevendo mesmo assim essa falha.

Enquanto caminha por entre a parafernália de formas¹⁹ Michael não anota nenhuma destas particularidades futuras. Se as olha, não as nota. Se as nota, não as entende. Passa por elas sem hesitar, como se estivesse a repetir o vigésimo sétimo take de uma cena²⁰. Tudo lhe parece tão crível quanto estas coisas agora aqui em minha volta, em volta de quem lê e de quem escreve. Para ele, a ausência de carros nas estradas, de cães nas ruas, de sorrisos nas caras, são traços óbvios e assimilados. Do futuro, apenas para quem olha para eles do passado.

Nós,

– Olha, não há carros nem árvores nem sorrisos. Reparaste no que aquela rapariga trazia vestido?

¹⁹ Que não descrevo por desconhecimento acerca do futuro.

²⁰ Corta! (50, sublinhados nossos)

Ainda no excerto acima, não se poderia deixar passar ao lado a interactividade proposta pela nota de rodapé 20, que remete para uma comparação entre a não surpresa ou hesitação de Michael perante o que o rodeia no seu tempo e um actor que em cena tivesse de repetir 27 vezes o *take*, perdendo por isso a espontaneidade da primeira vez, ao que o texto remete para um «Corta!», como nos filmes. Há aqui várias camadas de construção ficcional: a comparação da atitude da personagem com a de um actor a repetir uma cena sucessivamente e depois, com alguma surpresa, o assumir desse ambiente de rodagem

cinematográfica (que não era o lugar em que a história estava) com o recurso ao grito do realizador para interromper a representação (e a narração dessa cena).

Na leitura é-se ainda confrontado com outros mecanismos recorrentes em *Diálogos para o Fim do Mundo* (e na grande maioria dos livros desta autora): a enumeração de ideias como estratégia narrativa. Graficamente distinta da mancha textual, esta forma de organizar a narração – mencionando coisas uma por uma ou recapitulando pontos de um discurso, dispondo aquilo que se pretende contar usando um asterisco (*) antes de cada parcela/frase – confere destaque visual ao texto na página. Às vezes, os acontecimentos poderiam até ser narrados em prosa sem este arranjo visual que parece quebrar as frases e ideias, mas isso significaria perder a oportunidade que a narrativa oferece de separar acontecimentos num único movimento gráfico e, ao mesmo tempo, sugerir variações criativas sobre as convenções que regulam o encadeamento narrativo das acções. Por exemplo em:

O envelope espera-o na mesma, persevera, ainda ali, alienado de tudo o que tem agora de acontecer:

* Mykhaylo reparar no envelope,

* Reconhecer o nome da família,

* Levá-lo consigo.

Junto ao peito. (19)

E, pouco depois, uma nova situação em que decorre o destaque visual recorrendo a uma lista por pontos. No exemplo abaixo, essa enumeração está ao serviço do levantamento de situações em que alguém pode ser apanhado em determinada posição, para logo a narrativa assumir que nenhuma das situações enumeradas corresponde à personagem da história – e com o exercício a «voz narrativa» mostra como funciona a leitura de determinadas imagens (como as da lista), que muitas vezes levam a erros de interpretação, embora nada tenham concretamente que ver com a história que está a ser contada, mas antes com a forma de narrar:

Há inúmeras situações onde qualquer homem pode ser apanhado assim, nesta posição, de braços abertos,

* Ao receber um amigo de longa data e de quem gosta muito,

* Ao mergulhar,

- * Ao tentar tocar em duas árvores equidistantes a si com as pontas dos dedos,
- * Ao ser crucificado.

Sem equívocos, este homem não recebe amigos, pois todos o traíram, não mergulha, nem toca em árvores. Este homem está a ser morto numa cruz. Assim funciona a leitura destas imagens. Evocando sobretudo tudo o que não lá está, apelando ao que já é suposto caminhar sempre dentro de nós. (25, sublinhados nossos)

Avançando umas páginas, na 40 volta a surgir uma enumeração sob a forma de lista, desta vez é uma compilação de coisas que podem fazer os homens não desistir da vida, e o dispositivo reforça a situação narrada: há um povo que vive mal e em guerra, pelo que a lista de coisas belas o pode inspirar rumo à vitória (primeiro exemplo abaixo). Duas páginas passam e nova lista, nesta ocasião é a personagem Karenyina que fala de temas bastante diversos e universais (segundo exemplo). Chega até a haver páginas (terceiro exemplo abaixo) que são apenas compostas de pontos listados de ideias, neste caso, a lista de «tudo o que de mais derradeiro já poderia ter acontecido ao mundo e não aconteceu, ou ainda não aconteceu» (63-64):

<p>— Karenyina Kozak. Aquele que vê o futuro, a que sabe o que os outros não sabem, ou fingem ter esquecido. A sua beleza, o seu cabelo vinho tinto, o seu sorriso, a sua brisa e a sua voz, vocalizando sempre aquilo que o peito quer ouvir. Karenyina é para esta gente como uma terceira rodada de vodka, uma soga compacta, uma fada de pão, um abraço comovido, num cenário assim. Devem haver mulheres destas em todos os cenários de guerra e deploração. Plantaas lá o universo para que os homens não desistam, para que os olhos se ergam do chão, para que se lembrem do que é a vida, * a aroma das mulheres, * a leveza das crianças, * as imagens dos anjos na catedral, * um abraço de um camarada, * o nosso nome dito com respeito, * uma noite sem tiros, * um pedaço de pão partilhado entre muitos, * um cão que nos encontra e nos lambe a cara quando nos escondemos a chorar, * uma voz de soprano a cantar no meio da madrugada, * a teimosia de uma rosa vermelha que insiste em desabrochar por entre um manto de neve branca, E de quão bela pode ser.</p> <p style="text-align: center;">40</p>	<p>Karenyina diz também, * Existe fim no começo e começo no fim, * Por cima das nuvens há sempre sol, * Quando uma mentira acerta, torna-se verdade, * As despedidas são como as despedidas sempre são, * A revolução começa de dentro para fora, * A impossibilidade é oportunidade, * O bem e o mal nunca deixam de existir, * O futuro é como agora mas mais à frente, * Mas a que de certa forma melhor a descreve é sem dúvida, — O diálogo é a suprema forma de alimento. Mas não nos quedemos já nos aforismos de Karenyina, para que a barquinha do entendimento prossiga seguindo à esquerda, mas também à direita, e também em frente. Se formos por todo o lado, havemos de lá chegar.</p> <p style="text-align: center;">42</p>	<ul style="list-style-type: none"> * maremotos, * armas nucleares, * colisões de corpos celestes, * meteoritos, asteroídes e cometas, * uma brutal erupção vulcânica, * epidemias e pandemias, * falhas informáticas, * poluição, * rupturas maiores na camada de ozono, * o degelo dos pólos, * a subida do nível dos mares, * crescimento descontrolado da população, * uma terceira guerra mundial, * simulação laboratorial de um novo big-bang, * manipulação laboratorial dos componentes da matéria, * buracos negros, * movimentos das placas tectónicas, * reacções quânticas, * chuvas ácidas, * subida descontrolada da temperatura, * invasões alienígenas, * terrorismo, * novas armas, * contaminação das águas, * robots assassinos, * o desalinhar dos campos magnéticos da terra, * colapso da economia global, * extinção de espécies vitais à ecologia global, * tornados, * colapsos biológicos, * esterilização em massa de homens e mulheres, * depleção dos recursos energéticos, * a extinção do sol, * vírus de toda a espécie... <p style="text-align: center;">64</p>
---	--	--

E, mais uma vez, o exagero no uso de um dispositivo leva-o a um certo desgaste. Fazem ainda parte desse levantamento de recursos do romance aquelas listas que às vezes são só palavrosos vazios de enredo que ajudam a compor o livro, como a reflexão abaixo sobre o vazio e o que resta – que nada

dizem sobre o que aconteceu a cada personagem, nomeadamente a Nina e a Michael que estavam presentes na narrativa nesse momento:

O resto é, literalmente, restos. O que subsistiu quando tudo o resto não resistiu. O resto é o que fica, e o que fica é tudo o que há:

* Muita coisa se perdeu, mas alguma coisa ficou.

* O que ficou é tudo o que passou a existir.

* Coisas novas se geraram, a partir do resto que restou.

* Nada do que se perdeu alguma vez se recuperou.

* No vazio deixado pelo que se perdeu emergiram coisas novas.

* As coisas que restaram, junto com as coisas novas que emergiram, são então tudo o que há.

* Nesse espaço vazio poderão então emergir coisas novas. (173-174)

Também ocorrem variações gráficas ao nível da tipografia, que interagem na narrativa, contribuindo para uma complexificação formal, mas quase nunca são alterações de tamanhos ou tipos de fonte. As oscilações são sobretudo ao nível semântico: as palavras dizem coisas e às vezes, se se decompuserem em partículas de sentido – por exemplo, «de- pois» (49) –, podem surgir a seguir neologismos que seguem essa estratégia, como «de-antes» (*idem*). E por vezes as palavras, em vez de estarem separadas como dicionarizado, ligam-se qual ideias compostas por meio de hífenes, como sucede com «lá-fora» (*idem*), e passam a funcionar como uma unidade de sentido. A hifenização de certas palavras que não se grafam naturalmente com hífenes vai ocorrer mais vezes ao longo do livro: em «Lá, apesar de Longe, há que-fazer e boa-vida, para-todos» (53) e em «As bebés ainda são demasiado bebés para se aperceberem do que se passa em-volta» (*idem*), entre outras ocorrências. Esta variação à norma gráfica é relevante, uma vez que o uso de prefixos, sufixos ou outros elementos de composição a ligarem diversas partículas para formarem palavras compostas está normalizado em português e todos os desvios criativos beneficiam em ser analisados. A norma determina que se devem hifenizar as palavras compostas por justaposição que constituem uma unidade de sentido e não têm outra forma de ligação, daí que estas hifenizações, embora não façam parte da lista de palavras convencionadas, até pudessem fazer, pois resultam na criação de uma unidade de sentido e, simultaneamente, promovem uma reflexão sobre as regras e usos da língua.

Mas, se há palavras que se unem, há também palavras que se separam. Mykhaylo conhece o músico Benjamin e esse encontro é pretexto para nova reflexão sobre o significado das palavras quando estas sofrem uma pequena variação, no caso, um espaço em branco a separar ideias pode mudar tudo. A meditação sobre a natureza da linguagem escrita que essa separação promove acaba por servir à narrativa e ser nela incorporada, pois há uma certa intencionalidade nos vocábulos escolhidos para marcar a diferença de sentidos que corresponde a uma variação gráfica e, conseqüentemente, a uma diferença na narração entre Mykhaylo estar junto a Benjamin (justaposto a) e essa ser ou não uma posição justa, razoável, sensata e adequada. O processo linguístico de composição de palavras pelo qual duas ou mais se juntam para formarem uma nova, sem perda de fonemas e de acentuação, serve então de pretexto para a ligação que se está a tentar estabelecer entre as duas personagens:

O ponto fixo de observação que o seu sistema de navegação interno escolhe é Benjamin, o tocador de trompa. Contudo, o ponto fixo nunca pode ser coincidente com o próprio sol, pois dessa forma não há distância a medir. Apenas proximidade e justaposição.

Essa justa posição é perigosa, pois nela se perde a distância aos outros elementos no firmamento. Fica tudo concentrado num ponto. Tudo fixo a uma só pessoa. (148, sublinhados nossos)

O mesmo recurso expressivo vai surgir noutras ocasiões, sempre baseado na certeza criativa de que, ao decompor-se palavras nos seus componentes justapostos, separam-se também ideias que tinham significação autónoma e até diferenciada se estivessem isoladas das outras através de espaços brancos. Como em «Benjamin dá-lhe um beijo no astro lábio» (154), quando a palavra «astrolábio» – que designava o mecanismo com o qual a personagem Mykhaylo estava a ver as estrelas – se quebra e se percebe que dentro dela há também a palavra «beijo», que passa a funcionar com duplo sentido: o instrumento náutico de orientação e a discreta forma de concretizar o gesto de beijar com os lábios. Ou quando se parte, recorrendo a uma linha de intervalo, o adjectivo «peque Nina» (172), dando origem ao nome de uma personagem, Nina. Aqui, também a linguagem é um duplo instrumento.

E voltamos a tomar atenção ao que o texto diz quando coincide não só com onde estamos na leitura como também com uma situação em que a «voz

autoral» pensa nas palavras que constituem a história e no que significam, numa quase surpresa encenada para a narrativa: «Curioso que com a mesma palavra, crepúsculo e crepúsculo, possamos nomear duas espécies de luz tão distintas» (95) – esta marcação da diferença para a mesma palavra voltará a surgir na página 104, na questão «Crepúsculo, ou crepúsculo?» e, mais uma vez, se a atenção para a diferença não tivesse sido estabelecida, nunca se compreenderia a segunda ocorrência. O capítulo termina com uma chamada de atenção ao leitor para que olhe para a página da direita (a seguinte, na ordem de leitura) onde se fala de um pôr-do-sol (o crepúsculo), como se se estivesse numa espécie de circuito turístico onde o guia chama a atenção para monumentos a observar: «Atenção, agora, à vossa direita, mais um pôr-do-sol» (98).

Há ainda outros dispositivos gráfico-narrativos cuja variação é mínima e ainda assim significativa. Segundo a norma ortográfica portuguesa, deverão ser escritos com variante maiúscula (caixa alta) o grafema que inicia período ou citação, o primeiro grafema de palavras que compõem sintagmas substantivos específicos (como nomes próprios, etc.), bem como algumas siglas e abreviaturas no todo ou em parte. Nos demais casos, deve usar-se a variante minúscula (ou caixa baixa). O seu emprego e variação em literatura costumam ser orientados para um aproveitamento retórico dessas variantes da escrita e não apenas pela obediência à norma ortográfica. Portanto, sempre que num texto se grafa palavras com caixa alta inicial que segundo a norma não deveriam estar, há um destaque visual e semântico na página e, conseqüentemente, na expressividade. No caso citado abaixo, o relevo vai para características humanizantes, embora ilusórias; e muitas vezes combina a ortografia maiúscula com hifenizações criativas, como «Boémio-Irresgatável» ou «Amor-Eterno»:

E isso toca nele mais que tudo. É a cadência métrica da sua narrativa, é a sua razão de ser, de se mover, a moral do seu filme. Mykhaylo Prutko vive na sombra dessa ilusão luminosa que é a Bondade, da mesma forma que outros vivem na ilusão do Amor-Eterno, na ilusão da Maternidade, na ilusão do Génio-Artístico, na ilusão do Missionário-da-Fé, ou do Boémio-Irresgatável. (83)

Mas há muito mais coisas que neste livro estão arquitetadas de forma a contribuir para uma reflexão sobre a natureza dos livros – especificamente dos romances – e a sua constituição/materialização: por exemplo, a grafia dos

nomes das personagens que, com uma pequena variação gráfica (especialmente letras pouco usadas em português, a língua em que está escrito o romance), remete para personagens carismáticas e clássicas da literatura, como Karenyna ou Anastasyia; as cenas que se repetem não por distração da «voz autoral», mas propositadamente para demonstrar que uma situação pode ser recorrente ou que lembrar ou repetir um momento pode ser importante para que se fixe na memória (por exemplo, aquela situação em que Karenyna responde à pequenina Anastasyia que o filho que carrega no ventre se chamará Mar, ou o facto de o barco em que navegam ser pequeno, apesar de por vezes Anastasyia encontrar o cão Mito nos seus confins, entre outras); ou ainda as longas listas de variantes sobre um mesmo tema, a pôr em evidência que escrever é escolher entre uma infinidade de possibilidades até para se dizer o mesmo, como nesta zona tão visual do livro:

Quando outrora outros gregos de outros tempos queriam dizer Ressurreição, não diziam Ressurreição, diziam Anastasis. Da mesma forma que mais tarde Nina vai dizer michael, e Michael vai dizer nina, os gregos disseram Anastasis, e todos querem dizer o mesmo, apenas os nomes e os mundos são diferentes. Enfim, Ressurreição, Anastasyia. Mas também Anastacia, Anastaise, Anastase, Anastasha, Anastashia, Anastasie, Anastasija, Anastasiya, Anastassia, Anastatia, Anastay, Anastazia, Anasztazia, Anasztasia, Anestassia, Annês, Anna, Ana, Anstass, Anstice, Anya, Asia, Asta, Nastasia, Nastassia, Nastassiya, Nastassja, Nastassya, Nastya, Nanna, Ninna, Nina, e também Stace, Stacey, Stacia, Stacie, Stacy, Stacey, Stash, Stasha, Stasia, Stasiya, Stasja, Stasya, Staz, ou Taisie, Tasa, Tasenka, Tasia, Tasiya, Tasja and Tasya. Enfim, Ressurreição. (170)

Foi referido logo no início que os títulos dos capítulos são resumos do que se passará em cada capítulo, mas esse movimento de síntese para o leitor chega a ocorrer também ao nível dos conteúdos. Essas recapitulações, compêndios ou sínteses do estado da história – do que já aconteceu, até do que irá acontecer, se a personagem importa para o futuro da história ou será abandonada – estão igualmente entrecidas na narrativa. Nunca como nesses momentos se nota tanto o controlo da «voz autoral» sobre os acontecimentos narrados e sobre a estratégia narrativa: estes vislumbres da arquitectura de construção do enredo são mais uma forma de tentar, experimentar, expor o mecanismo do romance. Segue-se abaixo um exemplo significativo:

Para ele, **como para nós**, os Kozak são uma prole demasiado extensa para que consigamos manter em mente o retrato composto da família. Mas tal nem será necessário, **se atentarmos agora**:

* Sobre o pai Kozak, **ficou acima descrito** o de mais relevante. O Brasil trará ventos de feição, que já muito infortúnio ficara para trás. Junto com o filho, revolucionarão o mercado do papel no Brasil. E, então, no mundo. E então, o mundo³⁵.

* Sobre Natalka, Daryina e Sofyia **não é pertinente saber muito mais. O seu próprio destino não nos interessa**, apenas o que elas tecem do destino alheio.

* Junto a Bertha **ainda nos vamos demorar**. A travessia oceânica será o epílogo do mundo dela³⁶.

Ou, no caso de perdermos essa oportunidade conclusiva, se o epílogo não chegar longe³⁷, **poderemos atentar** nas inúmeras compensações que o mundo sempre oferece³⁸:

* vai haver um oceano sereno e deslumbrante,

* vão haver trinta-e-três pores-de-sol e trinta-e-dois nasceres para contemplar,

* vão haver tubas e trompas a tocar da melhor música da época,

* vão haver crianças a correr no convés atrás das gargalhadas umas das outras, atrás de um cão que é a redenção de todos,

* vai haver uma cadeira de baloiço,

* vão haver maçãs vermelhas e sumarentas,

* vai haver um firmamento de estrelas, e

* e vai haver um ou outro marinheiro que se apaixona por Karenynina.

Que já está grávida, e **só o saberá através de uma conversa** com a própria mãe, Bertha.

Bertha irá sempre sentada na sua cadeira de baloiço, trocando o fogo da lareira pelo calor do sol, que se põe e nasce, põe e nasce, põe e nasce, põe e nasce, ao fundo. Com ou sem conclusões, Brasil ou mais longe, vai ser bonito.

Posto tudo isto, **há somente que reter** [...] (70-72, **sublinhados** nossos)

Até o que seria considerado mais simples, singelo, vulgar ou desinteressante do ponto de vista visual, como os sinais de pontuação, são (como vimos em *Havia*, com os parêntesis e as vírgulas) importantes para a autora, resultando em exercícios de criatividade e incorporação na narrativa, exaltando a sua função. Há, por exemplo, um novo capítulo que se inicia com «(...)» (73), um sinal que normalmente se destina a indicar que há cortes ou supressões no texto que é citado, embora não haja ainda uma norma específica que estabilize a forma de indicar tais supressões e respectivo uso. Só que não se trata aqui de texto citado, embora estas reticências e a palavra seguinte grafada a caixa baixa indiquem que se vai retomar um assunto, uma forma bastante original de voltar à narrativa do romance, reforçada pelo verbo «repete». O facto de «(...)» surgir

precisamente na primeira linha de texto confere-lhe destaque visual, uma referência ao que parece acessório que tanto agrada à «voz autoral». E demonstra assim que num romance um capítulo será o seguimento de outro.

E dá-se igualmente atenção a outros pequenos elementos constituintes da linguagem escrita, como os parêntesis. Na ocorrência abaixo, o mecanismo é exaltado não só tipograficamente na página como no seu uso expressivo, isto é, estão a mais na narrativa e prejudicam a leitura. A sua função de encerrar uma palavra ou frase interposta no discurso, ou um aparte ou comentário, não é o que se observa nesta página. Aqui, o seu funcionamento está errado (do ponto de vista expressivo), uma vez que os parêntesis cortam a frase e interrompem o seu sentido ao isolarem elementos compositivos necessários à compreensão. Exemplificar a expressividade destes sinais gráficos por meio do seu contrário é, na verdade, uma engenhosa estratégia narrativa:

Se Noé pôs (dois elefantes, duas girafas, dois ursos polares, duas avestruzes, dois hipopótamos, duas águias, dois macacos, dois lagartos, sempre dois de cada e dois de todos) na sua arca, nós podemos pôr (dez trompetes, dez clarinetes, quatro tenores, quatro trombones, três trompas, três flautas, um flautim, dois barítonos, um bombardino, duas trompas, um sousafone, uma lira, um bombo) de uma orquestra prussiana, nesta. (99)

Não há, no entanto, dúvida de que a «voz narrativa» conhece e domina o uso dos parêntesis, ora recorrendo a eles para os aplicar propositadamente de forma errada (como se viu), ora para integrar no discurso apartes e comentários que chegam a constituir a maioria da narrativa (ao contrário da sua função mais convencional), resultando mais uma vez numa deturpação consciente do seu uso:

Certa noite (quantas noites houve afinal a bordo desta barca, ou simplesmente não houve uma noite de descanso, sem fins, sem histórias, sem tramas, sem deuses, sem monstros, sem mitos, dormir – a realidade é mais e mais como um sonho), Benjamin narra a Mykhaylo a história da tetralogia de Wagner, por palavras suas, passando a palavras aquilo que todos os fins de tarde tem vindo a tocar (152)

Como se vem demonstrando, usam-se nesta obra os dispositivos textuais convencionais de forma tendencialmente criativa. E, talvez quase no limite da

A função dos grafemas como transcrição fonética dos sons é parcialmente recuperada em *Diálogos para o Fim do Mundo*, quando, em determinado momento da história, se passa a grafar o nome de uma personagem de forma a corresponder à fonética brasileira (ele vai para o Brasil): de Mykhaylo Kozak passa a grafar-se «Micáilou Kozáqui» (70), e só na primeira ocorrência se recorre ao itálico para destacar essa alteração tipográfica, passando a surgir grafado em redondo. A grafia do nome da personagem acaba por retomar a forma inicial, sem transcrição fonética – o exercício foi breve e pontual, mas serviu o seu propósito de levar a pensar no som das palavras e sua correspondência tipográfica.

Refira-se ainda outra ocasião em que a fonética é destacada novamente e as palavras decompostas nos seus elementos constitutivos (que são no texto incorporados), e dá-se ainda indicações de leitura e pronúncia dos vários sons: o nome do barco que a personagem apanhará para ir ao Brasil é decomposto nos seus constituintes de leitura, mas também de percepção visual, como a cor da tipografia. O nome do barco não é aqui (neste momento da história) grafado de outra forma (tipograficamente mais convencional) e só volta a surgir muitas páginas depois. Este jogo literário é por isso sinestésico, uma vez que combina percepções de natureza sensorial distinta: não só o som, mas também a visão das cores e suas variantes, como o que pode ser cinzento:

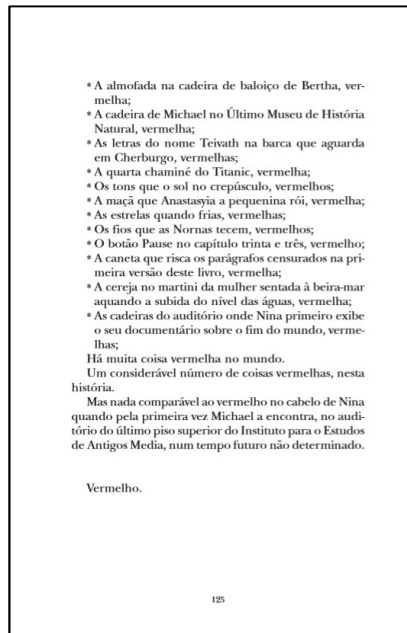
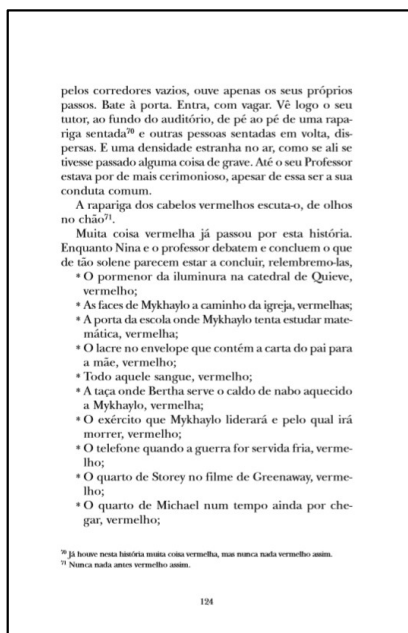
Leva-os até ao porto de Cherburgo, onde os espera um,

– Barco.

O nome do barco está escrito a letras vermelhas: Tê, é, í, vê, á, e um tê e um agá no fim que mudam o som do á. O vibrante vermelho da tipografia náutica contrasta com o profundo cinzento do porto, até o mar cinzento, o céu fácil de imaginar cinzento, as pessoas tão bem as conhecemos quando cinzentas, mas um grupo de crianças passa a correr, afogueadas atrás de uma bola de couro e detritos, e ouvem-se gargalhadas. E até a moção das crianças, cinzenta. (82, sublinhados nossos)

Esta reflexão sobre as cores não é caso único. Há várias ocorrências em que, apesar de o livro ser impresso a preto sobre papel esbranquiçado, a cor importa para a caracterização simbólica de lugares e coisas, por ser afinal a coloração ou tonalidade que algo apresenta, geralmente por oposição ao branco e ao preto (da página e da tipografia). Pode até dizer-se que o **vermelho** é a cor do livro, não no sentido gráfico mas como pretexto para, por exemplo, ao

surgimento na história de uma rapariga com cabelos **vermelhos**, se introduzir uma lista de «muita coisa **vermelha** [que] já passou por esta história» (124), complementando com «relembremo-las», em duas páginas de lista:



Curioso para o leitor é que algumas coisas dessa lista não se sabia serem **vermelhas** (como a almofada de uma cadeira onde alguém se sentou algures) e listá-los assim só reforça a importância cromática do **vermelho**. Há ainda um tópico da lista que toca novamente na questão do romance que se está a construir à vista: «* A caneta que risca os parágrafos censurados na primeira versão deste livro, **vermelha**» (125), que lembra o acto de editar um livro, no qual o revisor usa uma caneta **vermelha** para rever as provas tipográficas, assinalando com essa cor alterações, rasuras e correcções ao texto. E para quê todo este dispositivo visual (listagem) de coisas **vermelhas** do livro? Para se chegar à conclusão de que nada se compara à cor do cabelo de Nina, sendo uma forma original de dar ênfase a uma característica da personagem:

Há muita coisa **vermelha** no mundo.

Um considerável número de coisas **vermelhas**, nesta história.

Mas nada comparável ao **vermelho** no cabelo de Nina quando pela primeira vez Michael a encontra, no auditório do último piso superior do Instituto para o Estudo de Antigos Media, num tempo futuro não determinado.

Vermelho. (125)

E esta espécie de obsessão pelo **vermelho**⁴, uma vez assim destacada na página e reforçada, vai alterar a percepção de leitura sempre que os olhos se cruzarem com frases e ideias como: «pensamentos escarlates» (126), «os trilhos dela, vermelhos» (126), «Vermelho, já se sabe» (127), «trinca vermelhentas maçãs sumeiras» (155), «vermelhenta maçã» (169), «estrelas vermelhas» (172)... De novo, o estabelecimento de um sentido narrativo particular passa a mediar a leitura do romance.

Em *Diálogos para o Fim do Mundo* também ocorrem variações no tipo de letra, mas pontualmente, e correspondem à inserção de textos que não são da autoria de Joana Bértholo e que, apesar disso, compõem a história, como a transcrição de diálogos dos filmes que Michael vê regularmente. A mancha gráfica passa então de um tipo serifado para outro sem serifa, e essa variação chega a ocorrer na mesma linha (como se pode observar abaixo). Além do tipo de letra diferente, estes diálogos são introduzidos por uma marca temporal em horas, minutos, segundos, o que confere alguma interactividade à leitura, quase um guião em tempo real, seguida da indicação de que personagem fala (se Ele ou Ela). As frases que não têm estas indicações estão entre parêntesis e são descrições cénicas do que está a acontecer na tela (e que o leitor não vê).

Nesta noite²⁸, está a ver um filme dos anos setenta, antigo século vinte, quando ainda se confiavam nos séculos como medida do tempo. Este filme é passado no Museu de História Natural, na outrora cidade de Nova Iorque.

02:01:31, Ele: Qual é o teu dinossauro predilecto?
 02:02:54, Ela (surpresa, reticente): ... O Braquiossauro.
 02:03:03, Ele: Escolha interessante. E porquê?
 02:03:03, Ela: Porque, se bem me recordo, era calmo. E era vegetariano. E era feliz apenas em passar o dia empoleirado nas árvores a mastigar folhas.

02:04:43, Ele: Como podes saber isso, que era feliz? Também não podes saber se era infeliz.
 02:05:59, Ele: Não posso. Mas é mais provável.
 02:06:08, Ela (olha para ele, espantada): Porquê?
 02:06:22, Ele: Porque a dor é mais fácil de projectar.
 02:06:58, Ela: Não sei se se concordo. Quando observo todos estes animais embalsamados, as reproduções e os dioramas, tenho a sensação de que estão bem. Que vivem calmos, que estão felizes.

02:07:45, Ele: Mas estão presos...
 02:07:51, Ela: Mas não estamos todos?
 02:09:28, Ele (depois de silêncio prolongado, olhando o chão): Eu acho-os tristes.

02:09:55, Ela: A sério? Porquê?
 02:10:21, Ele: Na realidade, não sei. Algo na expressão dos seus olhos e na forma como encaram um ponto longínquo do horizonte transparece uma insuperável nostalgia. Uma melancolia ligada à morte, ou à perda. Uma nostalgia de um tempo em que eram absolutamente livres. Absolutamente eles mesmos. Em que não representavam nada mais do que a sua própria singularidade.

02:12:31, Ela: Essa é somente a tua nostalgia. (hesitante) A fama...
 02:12:52, Ele: Sim, eles anseiam por esse absoluto anonimato. A fama torna-te num animal empalhado: congelado num momento

²⁸ Mas é neste que é dia lá fora? Está sempre tão escuro.

58

perfeito, sorridente, de aspecto calmo e de bem com o mundo, apenas para contemplação e inveja alheia. É uma construção. Uma escultura viva. Um instrumento.

02:13:34, Ela: Muitos dariam tudo para ter a tua vida.
 02:13:49, Ele: Eu daria tudo para ter a vida de muitos.
 02:14:1, Ela: Isso é de uma ingratidão comovedora...
 02:14:17, Ela: Tu não sabes o que é, esta fama, este reconhecimento, em todo o lado, o tempo todo.

02:14:31, Ela: E tu não sabes o que não é. Uma vida sem ser olhado segunda vez, sem ser contemplado, sem ser cobijado, invadido, imitado. Sem que nada nos garanta que somos especiais.

02:14:56, Ele: Eu não me sinto nem um pouco mais especial. Achas que o teu ser especial reside mesmo no meu olhar sobre ti?
 02:15:11, Ela: Se eu fosse mais especial para ti sentir-me-ia, sim, mais especial.

02:15:24, Ela: Tu és mais especial, para mim. Mas isso não faz de ti especial. Desculpa. Se amanhã deixares de ser a mais especial, para mim, deixas de ser especial?
 02:15:49, Ela: Porventura, sim.
 02:15:58, Ela: Pobre. És mais triste e presa que estes dioramas todos juntos.

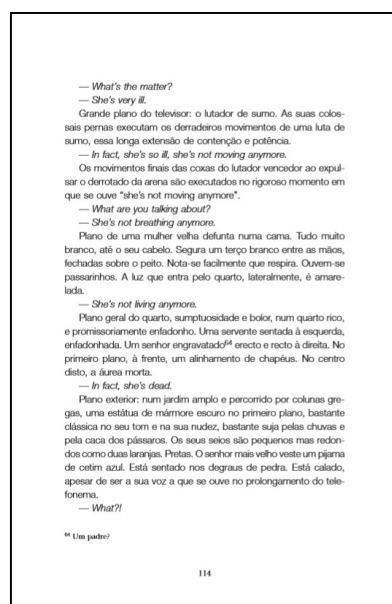
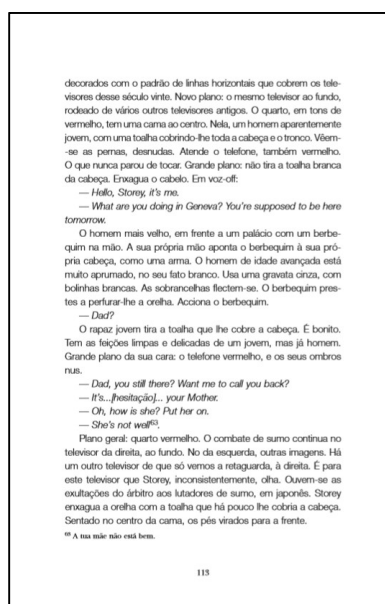
(Em silêncio, observam um diorama da savana africana, com um elefante, uma zebra, e um girafa. Ela segue a exposição por um sentido, ele por outro. Caminham desenhados bastante tempo. E ele quem finalmente a procura pelas enormes salas do museu. Encontra-a junto aos corais.)

02:48:1, Ele: Desculpa.
 02:49:21, (uma adolescente acroica aborda-o): E voçó?
 02:49:25, Ele: Sou eu...
 02:49:33, (histérica, chama as amigas): Pode dar-nos um autógrafa?
 (Ela afasta-se, caminha lentamente, de braços cruzados sobre o peito. Entra na sala dos crustáceos).

59

⁴ No livro de Joana Bértholo o reforço é textual, mas neste trabalho de investigação optámos pela alteração cromática como sublinhado gráfico – a **vermelho** o que no texto se diz ser dessa cor –, talvez desnecessária, mas dando alguma energia visual à dinâmica da página.

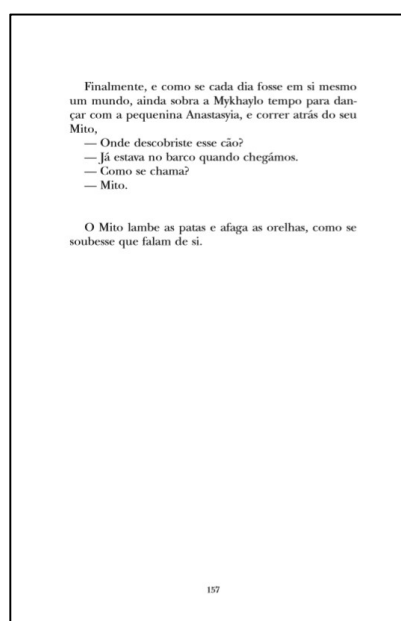
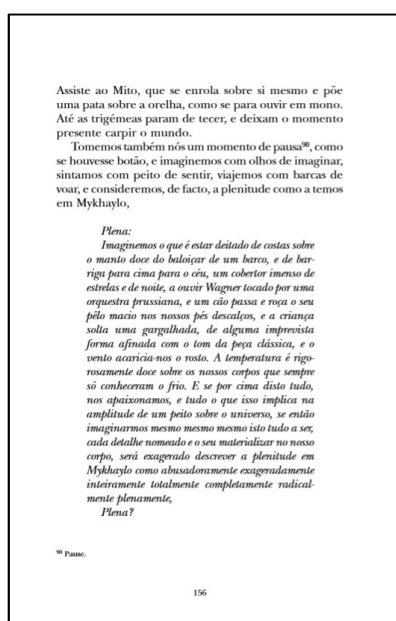
E é mais uma vez por causa do cinema que ocorre uma alteração brusca e drástica do tipo de fonte (páginas 112 a 115). Apesar de ser a mesma personagem, Michael, a aceder a mais um filme, aqui a estratégia narrativa foi alterada, como que provando a quem lê que há diferentes formas de se contar histórias: já não se trata da transcrição de um diálogo, mas da replicação do que se está a ver no ecrã de projecção, como se do guião de um filme se tratasse. Daí a descrição de cenários e comportamentos das personagens, a divisão em planos (plano geral, grande plano, plano exterior) e a replicação das suas falas. E é nesses diálogos que encontramos nova variação tipográfica: tudo o resto no guião está redigido em português, mas as personagens contracenam entre si em inglês e por isso *estas zonas são graficamente demarcadas com itálicos* (a juntar a um tipo de letra já diferenciado), um novo sublinhar gráfico que resulta numa acentuada variação visual que acompanha a natureza dos conteúdos textuais. Abaixo reproduzem-se duas páginas exemplificativas desta forma de inscrição e de narração recorrendo aos dispositivos que a página e a tipografia oferecem:



Outra das ocorrências significativas de variações na tipografia vai ocorrer não ao nível do tipo de letra, mas por meio de uma alteração menos drástica na mancha textual. Se, até este momento da leitura de *Diálogos para o Fim do Mundo*, a mancha textual na página ainda não tinha sofrido alterações de configuração visualmente significativos, isto é, alterações nas dimensões das margens ou entrelinha, é na página 156 que tal sucede pela primeira vez.

A mancha da página, numa zona bastante extensa, não só aumenta as margens, como o texto que preenche essa zona vem todo em itálico. E é através da leitura que percebemos o funcionamento desta alteração gráfica: as personagens estão no barco, em viagem, nos seus afazeres – o capitão Pedro está ao leme e guia-os, Bertha assiste ao pôr-do-sol, Mykhaylo está mais uma vez entretido com Benjamim, Karenjina observa o filho Mar, a pequenina Anastasyia corre e brinca enquanto come uma maçã, o cão Mito persegue a cauda –, e pouca coisa se altera nesse momento na história, pelo que a voz narrativa decide fazer uma pausa na narração para reflectir e imaginar sobre o que observa.

É uma espécie de resposta criativa ao desafio: o que contar quando não há grande coisa para contar? Talvez aproveitar para abandonar por momentos a história propriamente dita e dedicar alguma atenção narrativa a experimentações visuais. E tudo aquilo que se imagina surge numa mancha de texto diferenciada e em itálico, como se a variação gráfica ajudasse a demarcar o facto de não pertencer directamente à história, embora nela permaneça e dela divague. E essa variação tipográfica – o itálico – corresponde exactamente aquilo que no livro não são nem palavras das personagens nem da narradora: às vezes, diálogos num filme que a personagem está a ver, pensamentos autorais, ...



E, logo depois, a mancha retoma a sua forma habitual e a narração volta ao *Mito*, que lambia as patas e afagava as orelhas naquele momento. Esse cão com nome curioso será o mote para, no capítulo seguinte, se reflectir sobre várias acepções da palavra «mito». Para o fazer, o narrador introduz no texto não só referências e citações literárias, como Fernando Pessoa e o seu reconhecível verso «O Mito é o nada que é tudo» (158); como acepções culturais à palavra mito como fábula ou história, «O Mito conta a história de um raio que um dia cai na cabeça de um homem» (159); ou ainda definições que reportam ao que está a ser contado: «O mito é onde todos se reúnem numa noite estrelada, onde tudo conflui, onde tudo aponta na direcção da unidade, o multiforme e o uno [...] Julgar-se-ia que era só um cão, mas não» (159).

Neste capítulo, não decorre apenas um jogo com a acepção de «mito», mas também de «uma pessoa» e «Pessoa», de «raio que atinge a cabeça» e «alguém compreende o raio do amor», de «um cão camado Mito» e «uma pessoa chamada Cão». Esse exercício de experimentação literária com o sentido de uma palavra e a sua significação e interpretação está, uma vez mais, ao serviço de uma reflexão não só sobre a tipografia (escrevem-se precisamente da mesma forma) como da sintaxe (a concordância, regência e organização das frases determinará as interpretações) e mesmo da semântica (os vários significados possíveis) ou da pragmática (o uso específico da linguagem, tendo em conta a relação entre os interlocutores e a influência do contexto), é toda a natureza da linguagem que é exposta na página. Afinal, sendo um romance que problematiza a forma do romance e até do livro enquanto objecto, não é de estranhar esta reflexão constante acerca da linguagem.

Ao longo da narrativa, o discurso expressa muitas vezes ideias que parecem coincidir com aquilo que se tenta demonstrar no próprio livro: que a linguagem não é só veículo de ideias, mas também lugar de experimentação, e que o espaço da página pode ser também dispositivo ficcional, ajudando a contar a história. Não é, por isso, estranho surgirem ideias como «Mykhaylo predispõe-se a um mundo que sempre descartou por tão subjectivo, e Karenyna tenta um olhar sobre as coisas que não seja sempre semântico» (139), ou «Nem tudo pode ser uma questão de interpretação e aleatoriedade, Pensa» (*idem*), ou ainda «está Mykhaylo a narrar tudo, com outras palavras, talvez simplificado, talvez ampliado, certamente diferente, a Karenyna ou a Benjamin, em certos

dias a ambos. Duas versões do mesmo entusiasmo» (143), e também algumas reflexões sobre o que as palavras significam e qual a sua expressividade (é essa, afinal, a função da literatura):

– O que quer dizer *Teivath*?

Pergunta Mykhaylo a Pedro.

– Quer dizer muita coisa diferente.

– Como assim?

– Já não sabes, Mykhaylo, o que as palavras fazem de nós?

– Sim. Por isso amo os números, sobre todas as coisas.

– Mas também os números são palavras.

– Mas são algo mais. São algo em si mesmo.

O Capitão olha-o intrigado. Afinal, é um menino.

– Teivath quer dizer, justamente, “Palavra”. Mas também quer dizer “Continente”, “Receptáculo”, “Caixa” – ou “Arca”.

– Como é que o mesmo som pode ser simultaneamente “Palavra” e “Arca”? Como é que o mesmo som pode representar ao mesmo tempo a luz da manhã e a luz do anoitecer?

O Capitão sorri.

– Sabes que na Índia os homens têm uma só palavra para ontem e para amanhã?

– Não, não sabia. [...]

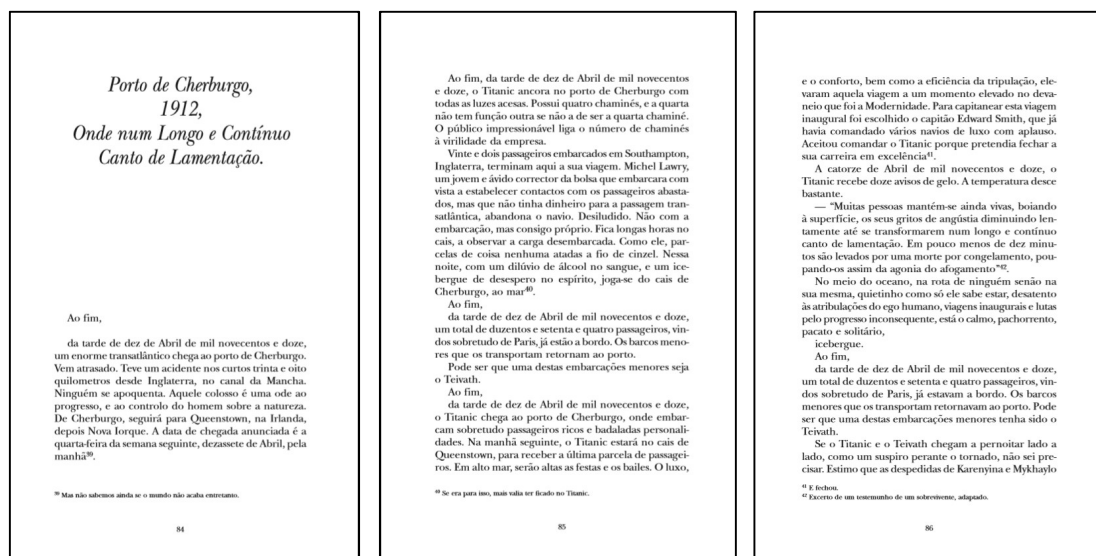
– Continuo sem perceber como uma só palavra pode ser simultaneamente passado e presente, princípio e fim. (143-144, sublinhados nossos)

Quando tanto parece visual neste livro (ou visualmente marcado na página), há também uma espécie de oposto que funciona como um negativo do mecanismo para o validar. Por exemplo, quando Michael está a observar esculturas e o narrador considera um futuro em que haverá precisamente estátuas de humanos, o mais representativas possível. Embora não sendo difícil distinguir «Um alto, um baixo, um gordo, um magro, um preto, um chinês, uma mulher, uma criança» (67), é inevitável pensar em como diferenciar visualmente num museu estátuas de «um coxo, um atento, um falhado, um confuso, um niilista, um atrasado e um pervertido» (*idem*).

Ainda a propósito do que não se vê mas significa, importa referir as linhas em branco, uma vez que constituem uma alteração/interrupção à disposição regular do texto no espaço da página. Recurso discreto, mas expressivo, é usado nesta obra sobretudo para incutir pausas mais prolongadas, criando-se por seu intermédio um intervalo maior entre blocos de texto ou

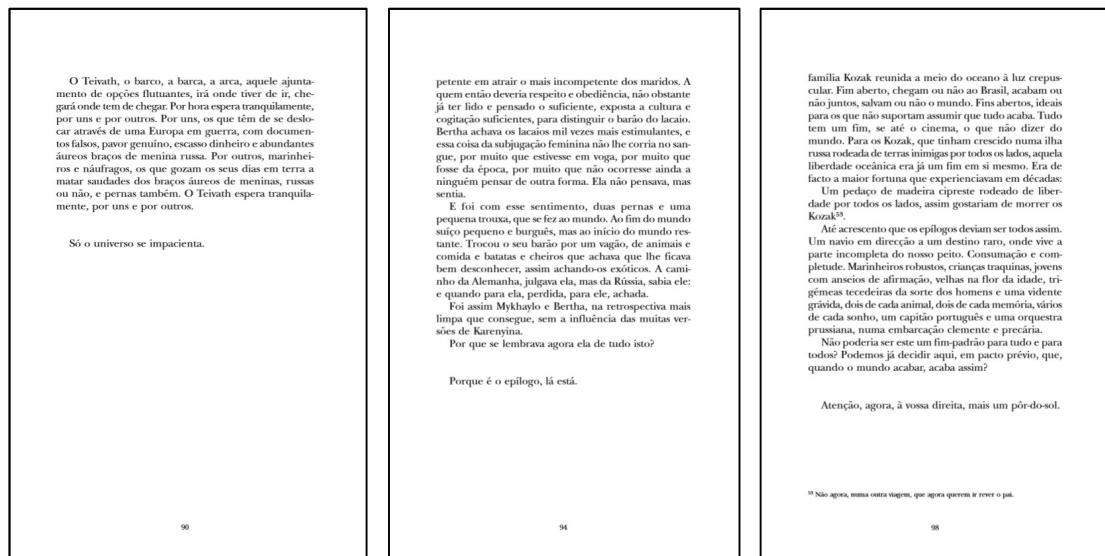
interrompendo-se o discurso de forma a criar *suspense* para o que virá a seguir. Há inúmeros exemplos, mas destacaremos alguns.

Nas páginas reproduzidas no final deste parágrafo (porque não é fácil arrumar teoria, ilustrações e exemplos na mesma página, pois numa tese de doutoramento, por muito que se tente, nem sempre se é bem-sucedido no empreendimento gráfico), depois das palavras iniciais da primeira linha do capítulo, surge logo uma linha em branco. Ao destacar «Ao fim,» (84), a autora vai automatizar um recurso expressivo que se prolongará por esse capítulo. No entanto, a linha em branco só existirá nesta primeira ocorrência. A partir daí, depois de estabelecido o mecanismo, basta que «Ao fim,» (84, 85) esteja numa linha nova e isolado do resto da frase (que continuará na linha seguinte, em caixa baixa) para que se destaque visualmente. Esta pequena pausa interrompe o sentido da frase e aumenta a expectativa na leitura no sentido de se querer saber o que virá a seguir e se será ou não similar à ocorrência anterior. Neste caso, as variações estão relacionadas com diferentes naufrágios de barcos, características dessas embarcações, números de passageiros, etc.



Mas as linhas em branco também surgem frequentemente antes da linha final de texto, em bastantes capítulos (quase todos). Nesses casos, não há uma frase interrompida e depois retomada, mas uma espécie de síntese de ideias ou de chave de sentido do capítulo, que responde/reage sempre à frase que estava antes da linha em branco, como em «O Teivath espera tranquilamente, por uns

e por outros. [linha em branco] Só o universo se impacienta.» (90, sublinhados nossos). Outros exemplos podem ser observados abaixo:



Não se fique, contudo, com a ideia de que Joana Bértholo descobriu, a páginas tantas, um novo mecanismo gráfico-narrativo que passou a incorporar com bastante rigor, como se o romance se fosse formando à vista de quem lê, inclusive nas suas partes gráfico-constituintes. Esta linha em branco figura já desde o início (com muito poucas cedências) em praticamente todos os capítulos.

Mas a narrativa não abandona as suas personagens por muito tempo, e pouco depois volta ao enredo. E vai-se revelando que é o cinema, e a construção ou usufruto de imagens, aquilo que, no fundo, une Nina e Michael. Uma manhã, ele percebe que ela tem uma câmara implementada na retina e está a gravar tudo o que acontece entre eles, «Todas as conversas, todos os beijos, todos os silêncios, todos os abraços, todas as camas, todas as ramelas, todas as manhãs» (177). Michael começa então a recriar esse registo contínuo da vida, por ser perigoso confundir imagens com a própria vida. Nesta discussão entre o casal, como em muitas discussões, há momentos de silêncio ou coisas que dizem entre eles e o leitor não ouve – e como representar o silêncio na página de um livro? Neste caso, opta-se por um travessão de diálogo correspondente ao interlocutor que deveria falar e, logo depois, reticências entre parêntesis a marcar uma narratividade que não é textual: «– (...)» (179, duas ocorrências). Há ainda

algumas indicações do que não se consegue ouvir, como: «Não ouvimos a resposta, avançamos» (180) e «este é o raro momento na vida deste quarto vermelho onde é permitido um silêncio narrativo, branco, numa projecção limpa de som» (*idem*).

O professor, personagem que surge para contracenar com Michael, revelar-se-á bastante interessante quando observado do ponto de vista da materialidade literária, nomeadamente quando afirma: «– É só uma página – diz a voz que fala dentro do professor, aquela que ele reconhece como sendo a voz do Eu» (196). E essa página (no livro são duas) que o professor lerá a seguir será muito variada do ponto de vista gráfico, pejada de itálicos (o que Michael escreveu e o professor lê) intercalados por frases em redondo interrompidas e reticentes (uma espécie de reacção ou comentários do professor ao que está a ler). E ele lê, quase no final: «Como parágrafos de um livro que está ainda a ser escrito» (197). E essa frase, que sublinha uma certa interactividade entre quem escreve, a história que é escrita e depois quem lê, vai surgir novamente umas páginas à frente, onde há uma ideia que pode descrever tudo quando se passa neste livro:

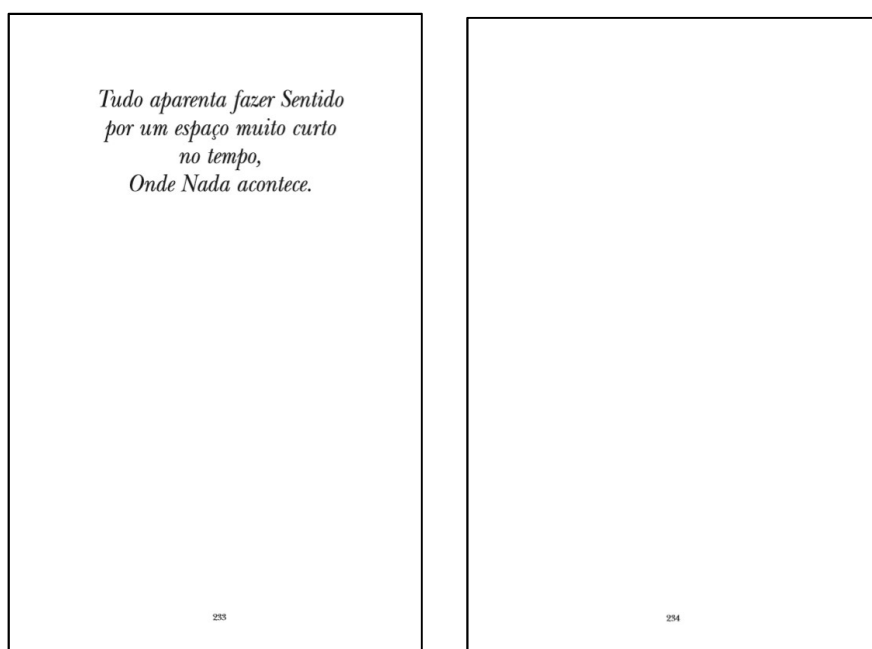
O Cinematário interrompia-se a si mesmo perpetuamente, gerando narrativas caóticas que cumpria à nossa percepção alinhar. Porque isso é o que fazemos melhor, perante duas imagens aparentemente irrelacionadas¹¹⁰. Os espectadores acediam a uma nova dimensão da imagem bidimensional, percorriam-nas, recebiam-nas, justapunham-nas, eram livres de fazer qualquer associação. O Cinematário continha em potência tudo o que alguma vez tinha sido cinegrafado no mundo, e dizendo isto é como quem diz, continha, O Mundo. Como parágrafos de um livro que ainda está a ser escrito.

¹¹⁰ Intuímos uma história. (199)

Este livro, como esse Cinematário da história, também não falha «em cobrir-nos e envolver-nos nas suas narrativas, sem dimensões, direcções ou linearidade» (200). E em cada livro, «Apesar de uma capa pressupor uma contracapa, e entre elas um mundo inteiro cosido a uma lombada cósmica, é sempre delicado pensar, O Fim» (202). Como em tudo na vida, «tudo o que podemos fazer é contar histórias¹¹⁷», remetendo para a nota: «¹¹⁷ Mas disso, neste livro, não há falta» (207). «Mas os livros são sempre ignorantes¹¹⁹», o que remete para a nota em que se assume «¹¹⁹ Também este, ou sobretudo este»

(208). E, mesmo quando uma personagem traz um novo recomeço, como Nina, mesmo aí «Era como uma página em branco. Nada mais precisava ser narrado. Tudo o que havia para contar estava já aqui» (211).

O leitor está a chegar ao fim do livro, mas ainda há páginas para experimentar outros dispositivos. Se a um princípio corresponderá um fim, o oposto da linguagem talvez seja o silêncio. Por isso, «Com o tempo as narrativas vão ficando mais contidas, menos espaiadas. Certo dia, não conta história alguma, e ficam só a olhar o mar» (232). E então «Karenyina, aquela que sempre foi descrita como sendo a linguagem, o que a linguagem faz de nós e o que Karenyina fez da linguagem, perde a sua voz. E perde com ela a sua razão de ser» (*idem*), pelo que a história tem por isso de acabar.



Precisamente antes do último capítulo (e não por acaso assim localizado), a autora arrisca ainda um capítulo em branco (que se reproduz antes deste parágrafo), só com título mas sem história, a representação gráfica do nada na página – apenas o título, a marcar o capítulo «onde nada acontece», e a numeração de página, tanto na frente como no verso.

E, finalmente, o último capítulo – antes dos agradecimentos e dos créditos – é uma espécie de elogio a todo esse exercício de materialidade que pode ser um romance impresso, de situar com precisão o lugar da página em que o leitor está, e até a tentativa de o localizar no espaço do mundo (se está

sentado ou, pelo menos, confortável), e ainda um breve exercício interactivo para que o leitor leia em voz alta e escute o som da própria voz. Mas o narrador vai mais longe e chega a fazer considerações sobre a forma de o leitor ler, e até se será a certa, ou pelo menos aquela que idealizou, inclusive nas pausas. O título, «Acabomeçar», é o mesmo do primeiro capítulo porque o ciclo/história se fecha:

Acabomeçar: agora estás Aqui.

Estás a ler esta frase que pertence a esta página que pertence a este livro.

É possível que estejas sentado, ou sentada. Estás, pelo menos, confortável. O discurso que provém do meu pensamento ressoa em ti ao som da tua voz, e não da minha. Provavelmente nem nos conhecemos. Não sabes como soa a minha voz. Então lês o que aqui digo ao som da tua. Eu não sei como soa a tua voz.

Não sei se me lês com o andamento que eu consideraria certo, que é o andamento com que eu escrevi. O andamento com que a minha própria voz ressoa em mim enquanto escrevo. Os lugares onde pauso¹²⁹. Palavras cujo som arrasto¹³⁰.

¹²⁹ Aqui.

¹³⁰ Agora. (235)

E, na página seguinte, a constatação da posição e do gesto do leitor (que na anterior tinha sido só sugestionada com as notas de rodapé): ele segura efectivamente em mais páginas na mão esquerda e, ao estar a ler, o livro tem de estar aberto à sua frente. Essa evidência física de que faltam poucas páginas para a história acabar faz ainda o narrador perguntar ao leitor se gostava de que alguma coisa tivesse sido diferente e sugestionar afectos às personagens que fizeram parte da história que agora se acaba de ler:

Agarras este livro com ambas as tuas mãos, aberto, à tua frente.

Facilmente constatas que o número de páginas que a tua mão esquerda segura é bastante superior ao da mão direita, que já só segura uma meia dúzia delas, e a contracapa.

Todos sabemos o que isso significa.

Tens algum desejo em particular para algum dos personagens a quem porventura te afeiçoaste mais? Levas a Nina e a Bertha e a Anastasyia e a Karenyna e o Mykhaylo contigo no pensamento em coisas que fizeres e sentires, muito depois de este livro estar fechado ou na estante? Ou este mundo acaba aqui? (236)

Os agradecimentos e créditos, no final do volume, seguem também a formatação do resto do livro – organizados em forma de capítulos –, o que é um modo criativo de incluir estes elementos, que são efectivamente parte constituinte do romance e que, quando são tratados com o mesmo cuidado gráfico, sublinham ainda mais a sua relação necessária com o livro. É um modo de interpretar e valorizar estes componentes que já tinha ocorrido também a nível do capítulo-índice e do capítulo constituído por todas as notas de rodapé do livro.

Quanto aos créditos, eles parecem relativamente vagos em relação ao expectável, a autora refere apenas que «muitos livros foram lidos, muitos filmes projectados, muitas conversas regadas a café e/ou cerveja [...]» (240). Chega a localizar-se como cidadã no mundo na altura dos primeiros parágrafos: «Na altura dos primeiros parágrafos eu trabalhava num projecto que viria a mudar a minha vida em demasiados sentidos» (241) e a admitir que o barco da narrativa (onde se passa grande parte da história) lhe surgiu devido a sincronicidades, bem como algumas personagens, que chegaram a estar sem nome durante algum tempo – curiosidades a que nem sempre o leitor tem acesso, mas que aprecia. São ainda citados pela autora alguns livros e filmes cujas traduções incorporam este livro – aqueles que correspondem sobretudo à alteração de tipo de letra –, bem como outros livros «em diálogo directo com a actividade da escrita» (243), uns recorrentemente citados e outros que «De forma mais discreta também estão citados nas entrelinhas» (*idem*), como se assinalou em várias ocasiões.

De forma a acertar cadernos de impressão, há ainda algumas páginas em branco até se chegar efectivamente ao final do livro, mas essas páginas (ao contrário do que costuma ser a norma editorial) não estão completamente em branco, pois contêm números de página – o que pode significar que, se todos os elementos do livro importam, então todos devem ser tratados de igual modo, nomeados e numerados como partes constituintes deste romance.

E assim se chega ao fim desta viagem, deste diálogo entre uma certa ideia de romance, convencionada e largamente difundida, e a demonstração da sua natureza compósita e heterogénea, nomeadamente por meio das suas unidades constituintes e da sua materialização na página de papel, explorando a articulação entre materialidade verbal e materialidade bibliográfica para obter

efeitos narrativos. A intenção que subsiste ao uso desses dispositivos na página, sejam eles mais visuais ou mais verbais, é procurar ser sempre narrativamente eficaz, por isso, nos próximos livros – como se terá oportunidade de ver a seguir –, a autora exercitará uma certa contenção e equilíbrio na exploração de alguns dos dispositivos que em *Diálogos para o Fim do Mundo* usou, mas isso não lhe retirará criatividade, só significará que Joana Bértholo encontrará novas formas e possibilidades de narrar sobre a página.

3.2.2.

O LAGO AVESSO – UMA HIPÓTESE BIOGRÁFICA (2013)

Em relação a este segundo romance de Joana Bértholo, não se pode dizer que a reacção crítica tenha sido efusiva, sobretudo se comparada com os livros anteriores da autora, o que talvez se deva à natureza híbrida desta obra (bastante acentuada), em que o visual e o literário se entrelaçam de forma pouco convencional, logo de leitura mais exigente. O jornalista Carlos Vaz Marques considera precisamente que *O Lago Averso – Uma hipótese biográfica* exige uma forma particular de ler que terá de ser apreendida pelo leitor à medida que avança pelo livro, acrescentando ainda que a «experiência visual e gráfica» (Marques, 2013) é uma das coisas que o singulariza:

Há livros que é preciso aprender a ler, para os quais é necessário encontrar a chave que nos permita entrar por eles adentro e descobrir-lhes os recantos mais secretos. Os livros de Joana Bértholo têm essa particularidade: inventam o seu modo próprio de ser, desafiando o leitor para uma experiência inédita. [...] este insólito romance [...] desenvolve-se numa sucessão de quadros em que se dá a ler tanto pela conjugação das palavras como pela experiência visual e gráfica. Estamos perante um jogo experimental em que o livro é ele próprio personagem e sujeito da narrativa que nos está a ser contada.

O Lago Averso é efectivamente um livro visual, em que a história se lê e vê, mas também um livro «personagem e sujeito da narrativa», isto é, uma obra literária construída para ser uma problematização sobre a ideia de livro, de romance e até de biografia, natureza essa sustentada por uma escrita de detalhe. Mais do que uma narrativa fragmentária e múltipla em torno da consagrada coreógrafa Ella Bouhart, os seus filhos (os gémeos janusianos e Hiroshima), a cúmplice amiga Bea (a quem Ella também magoa), a bailarina Clara (em quem Ella consegue inscrever todos os movimentos que deseja tornar presentes em palco) e uma galeria de personagens masculinas do passado e do presente de Ella (que lhe habitam os dias, entre memórias, traições e partilha do quoti-

diano)... além de tudo isso, este é um romance em que os detalhes da página contribuem activamente para a narração.

E o crítico literário Miguel Real sublinha que, em relação a *O Lago Avesso*, essa dificuldade da leitura – a sua aparente desconexão e encenada incoerência da narração – é exactamente aquilo que o torna interessante, uma vez que essa lógica não só questiona uma certa regularidade narrativa ao introduzir uma nova (renovada?) forma de narrar sobre a superfície de papel, como espelha a natureza da própria vida, assunto maior da literatura:

Em *O Lago Avesso*, Joana Bértholo avisara-nos que, numa biografia, mais importante do que a realidade concreta da vida é o que, pertencendo-lhe, lhe é aparentemente paralelo ou acessório; que a conexão da vida se lê através da desconexão da narração e o sentido lógico por via do absurdo da descrição; que a coesão se enlaça através da incoerência que a relata. (Real, 2015)

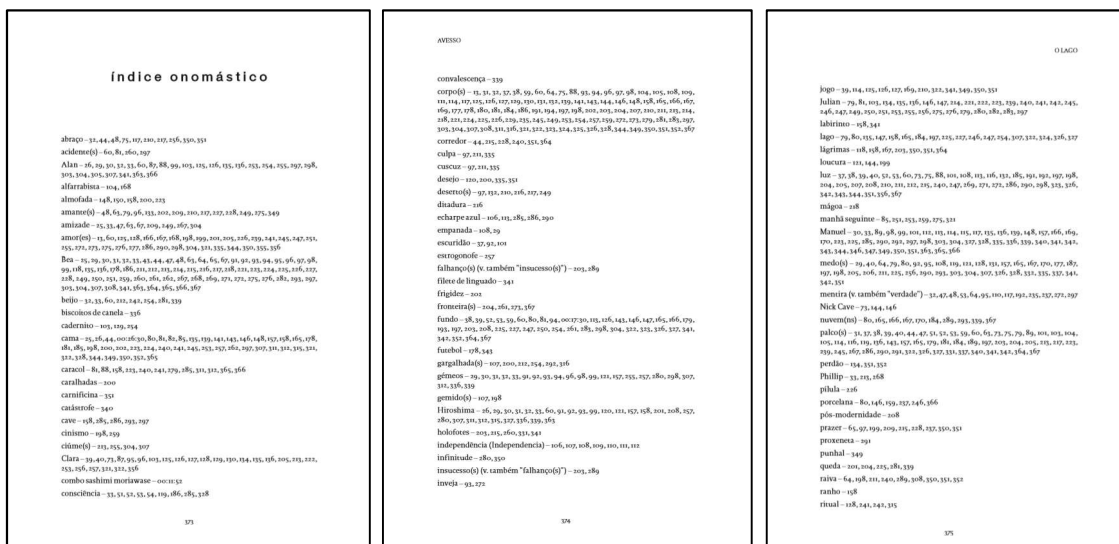
Uma vez mais, na capa e na folha de rosto, surge a etiqueta bibliográfica «romance», embora o subtítulo – «uma hipótese biográfica» – aponte mais para um domínio literário não-ficcional, o género biográfico. Essa ambivalência far-se-á presente ao longo do livro, quer pela própria forma de narrar e assuntos tratados, quer pela incorporação de elementos gráfico-literários que parecem ser relativamente invulgares em romances – mas talvez não nos de Joana Bértholo – e até em biografias. Afinal, como se anuncia desde o título, este livro é uma coisa mas também o seu avesso.



A capa é constituída por um fundo azul-cobalto com tipografia branca. Esse azul e a ondulação da tipografia do título – conseguida pelo recurso a

alguns filetes e zonas de distorção que parecem pequenas ondas sobre a água, intercaladas com zonas de acalmia – ilustram precisamente a ideia de «lago». Quanto ao adjetivo «avesso» – que comporta as ideias de contrário, oposto –, além da sua inscrição tipográfica no título ondulado, há na capa outros dois elementos aparentemente contraditórios mas que contribuem para um reforço temático: o subtítulo «uma hipótese biográfica», que remete o livro para um género não ficcional (a biografia) e, em contraponto, a etiqueta livresca «romance», que corresponde a um género ficcional por excelência. Como se harmonizarão, então, estes contrários no livro, estes avessos?

Há que destacar também a badana da capa, que contém uma lista de palavras, organizada alfabeticamente ao jeito de um glossário, sendo que algumas dessas entradas contêm até a página (ou páginas) correspondente, mas outras não. Só quase no final do volume se perceberá que são, afinal, entradas do índice onomástico (Bértholo, 2013: 373-376) transpostas para a badana de modo a reforçar o carácter ensaístico (e não ficcional) que se pretende que contrabalance todo o romance, de que se reproduzem abaixo algumas páginas.



Esse índice onomástico é, aliás, bastante curioso, uma vez que contém não só uma listagem de alguns dos nomes próprios que constam do livro, mas sobretudo uma profusão de nomes comuns que não seriam habitualmente incluídos neste tipo de índice, como «abraço», «cíume», «echarpe azul», «gargalhada(s)», «manhã seguinte», «perdão» ou mesmo «umbigo». Dada essa sua natureza, não será grande surpresa encontrar-se uma entrada para «lago»,

nome comum na gramática e neste romance; no entanto, o surpreendente talvez seja não haver a menção a «Ella», a personagem central, o que sugere que houve a intenção clara de não tornar o índice muito inclusivo e metódico. A lista alfabética a que reporta a etiqueta «índice onomástico» talvez esteja só a cumprir esse propósito de listar elementos que tradicionalmente incorporariam uma biografia, virando-os, no entanto, do avesso: os nomes próprios, em clara minoria, quase deram lugar a uma vasta listagem de nomes comuns.

O livro começa e acaba com fotografias de mulheres a ocuparem todo o espaço da página, a preto-e-branco e em três composições distintas. No início do livro há uma mulher num palco (1), outra despida (2-3) e outra deitada (4) – páginas reproduzidas abaixo, no primeiro bloco. Nas páginas finais (381-384, segundo bloco) surge novamente a mesmíssima mulher ao centro, mas as imagens que ladeiam essa dupla página estão ligeiramente alteradas e trocaram de posição: o armário no palco está quase no mesmo ângulo mas o elemento humano desapareceu e a luz está mais difusa, no entanto, permaneceram marcas da sua presença (armário aberto, pilha de roupa no chão); na outra, a mulher caída está agora sem roupa, num lugar diferente (num chão ladrilhado), e até pode nem ser a mesma mulher. Não é bem o avesso uma coisa da outra.

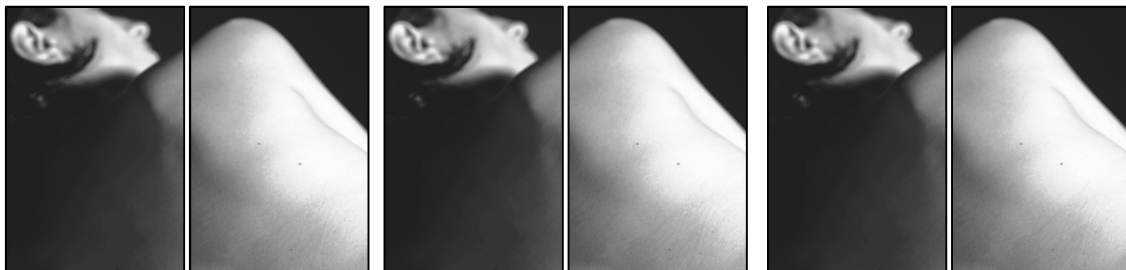


É como se, entre o princípio e o fim, tivessem acontecido várias coisas à volta desta mulher ou da história desta mulher, Ella – que seria genericamente um pronome pessoal feminino se não estivesse grafado com maiúscula inicial e a consoante ao centro não dobrasse, embora foneticamente ainda soem da mesma forma. Entre o começar e o acabar do romance, tivemos acesso à biografia da coreógrafa, ou a vários episódios da sua vida que poderiam ajudar ao exercício de lhe traçar uma hipótese biográfica.

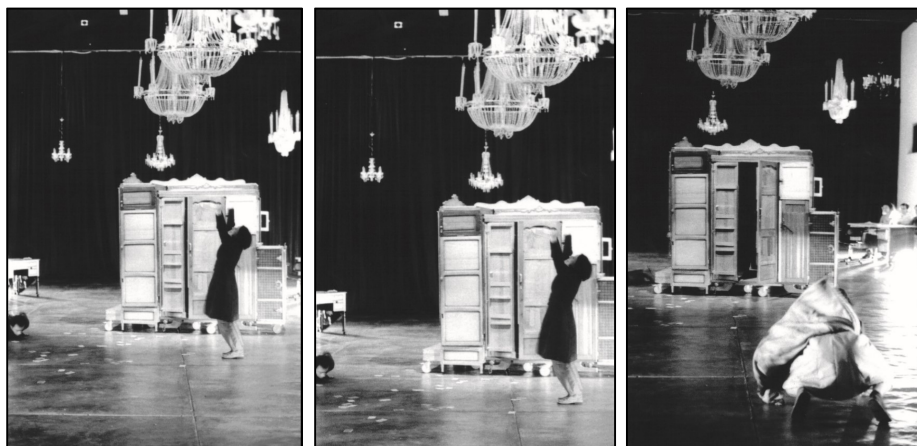
As fotografias de *O Lago Averso*, mais do que ilustrar a narrativa, dão-lhe densidade – por exemplo, não há uma descrição física da protagonista ou de outras figuras femininas em palco, mas fotografias encadeadas no romance servem essa função descritiva e caracterizadora de personagens que poderia ser atribuída ao texto e, no entanto, não foi.

Perceber a função das imagens neste romance não é simples, uma vez que a sua ocorrência é diversa: ora ocupam uma página, ora uma página dupla, algumas têm figuras humanas (em parte ou de corpo inteiro) e outras não, umas repetem-se ao longo do livro, outras têm somente uma ocorrência. Mas, sempre que surgem no encadeamento narrativo, separam partes da história – sejam capítulos, zonas textuais ou mesmo o início e o final –, parecendo estrategicamente colocadas, sendo assim a própria estrutura do livro a exigir muitas vezes ao seu leitor que pense para além da imagem, isto é, para lá do nível da simples fotografia ornamental. Ao efectuar-se um apanhado das várias ocorrências e variações fotografias ao longo do romance, poderão estas agrupar-se do seguinte modo:

1) Imagens que se repetem na íntegra (sempre em páginas duplas, sempre na mesma posição), por três vezes ao longo do livro, no início, sensivelmente a meio e no final (2-3, 232-233, 382-383):



2) Imagens em que se repete o mesmo cenário, mas nas quais algo se altera (o ângulo, a posição da figura humana, a cenografia), embora visualmente a mudança não pareça ser muito drástica (1, 124, 384), havendo, contudo, uma variação, uma narrativa:



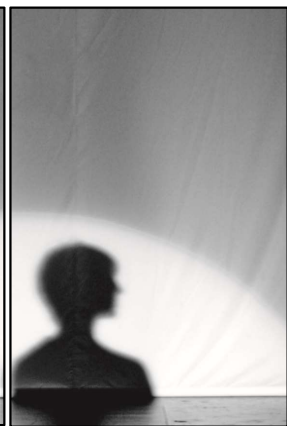
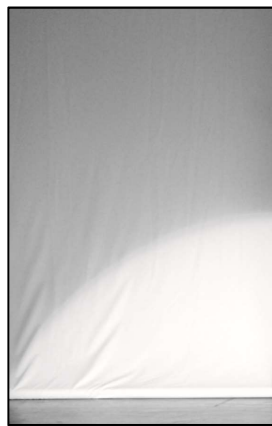
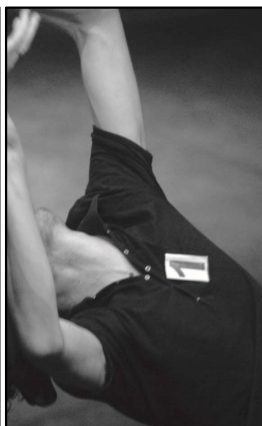
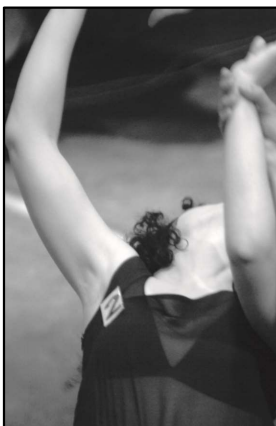
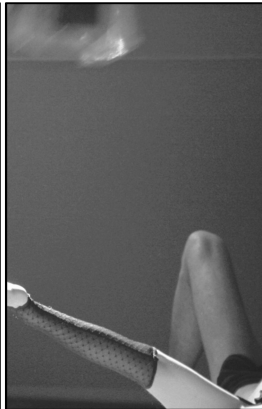
3) Imagens que se repetem ao longo do livro, na totalidade ou em parte, e que podem até conter inscrições manuscritas (como «ajuda-me», numa perna), uma segunda linguagem narrativa assente sobre a linguagem fotográfica (4, 154-155) que ora varia, ora se estilhaça em elementos:



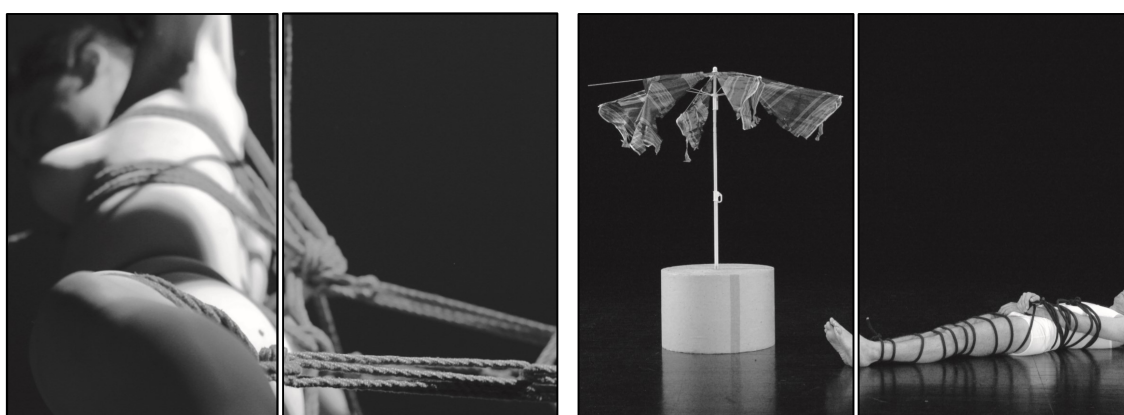
4) Imagens que aparecem sozinhas e isoladas, a ocupar uma página inteira (72, 381), sem ligação composicional evidente com as demais do livro:



5) Imagens que ocupam páginas duplas e cujos gestos só ficam completos com as duas dispostas lado a lado, alguns exemplos (360-1, 174-5, 264-5, 56-7):



6) Imagens que representam a mesma cena ou situação (como alguém a aspirar ou alguém amarrado com cordas), mas estão dispersas de forma aparentemente aleatória ao longo do volume, alguns exemplos (162-163, 381/300-301, 318-319):



Os dispositivos pictóricos, quando introduzidos na narrativa, contribuem quase sempre para uma complexificação de sentidos ao acrescentarem informação; no entanto, algumas ocorrências podem ser meramente representações ou ilustrações do que está dito no texto e a distinção nem sempre é imediata. Quando as imagens acrescentam informação ficcional, assiste-se ao desenvolvimento de um híbrido imagem-texto, ou texto-imagem, como sucede em *O Lago Averso*. A escrita está impregnada de imagens e de elementos da linguagem, tendo a sua existência material uma identidade dual (a mesma dualidade a que se refere Johanna Drucker, 1998: 57), e o leitor vai-se adaptando a esses novos interfaces gráficos em que formas iconográficas convivem/ /co-habitam com várias expressões e convenções de linguagem.

Será talvez o discurso do *design* aquele que melhor permitirá compreender que as imagens são representações gráficas produzidas numa superfície, neste caso, a superfície da página. A sua iminência impressa permite ao leitor «to quickly and intuitively spot relationships – between here and there, this and that, words and gestures, ideas and expressions» (Stephens, 1998: 63).

E por isso, quando presentes em textos híbridos, as imagens devem ser encaradas como parte de uma ecologia imagética e narrativa interconectada em que nenhum dispositivo gráfico é uma ilha⁵, considerando-se «as part of an ecology involving multiple players, rather than concentrating singularly on the lessons that an isolated object can offer» (Sperling, 2018: 690). Cada gesto pictórico é original na sua abordagem a um conjunto consistente de ideias visuais, mas cabe à autora manter cada imagem estável e encadeada com o objecto no seu todo, ainda que expansiva dentro de um ambiente cultural visual mais amplo. Usar as imagens de formas imaginativas e inesperadas dá assim azo a transformações na história narrada que são activadas quando o leitor abre o livro e se compromete na leitura da página.

Quanto ao índice, o deste livro volta a ocupar uma posição inicial mais ou menos convencionalizada (páginas 9-11), mas terá, no entanto, pouco de convencional. A um primeiro olhar, desperta a atenção a quantidade diferente de fontes existente nestas páginas – redondo, *itálico*, **negrito**, VERSALETES, fontes serifadas e fontes não serifadas, algarismos numéricos, CAIXAS ALTAS e baixas... como é bem visível nas páginas do índice que abaixo se reproduzem.

índice	
13	epígrafe. SOBRE A ORDEM DA ESCRITURA SEGUNDO PÍNDIO E A DISCOBERTA DA DANÇA
15	nota introdutória
19	hipótese primeira. TUDO O QUE ACONTECE ACONTECE NUM PALCO
25	hipótese segunda. HÁ UM MISTÉRIO AO CENTRO DESTA AMEIZDE
29	premissa. A MATHEMÁTICA
37	observação. HÁ TEM UMA SOMBRA, SÓ NÃO A VE <i>Essa Horizonte Aquí Tão Dentro</i> , 1997
00021000	<i>Sem título</i> , sem data
47	hipótese terceira. HÁ UMA MENHIRA AO CENTRO DESTA AMEIZDE
53	confirmação. TUDO O QUE ACONTECE ACONTECE NUM PALCO
55	<i>Máquina de Registrar Pensamentos</i> , 1993
59	<i>Sem título</i> , sem data
63	experiência. SOBRE O CONTROLO DAS VARIÁVEIS
67	hipótese quarta. HÁ UM PASSADO AO CENTRO DESTA AMEIZDE
71	<i>O Que é de Certo</i> , 2008
00028492	observação. OS FENÓMENOS TAMBÉM CONSIDERADOS FACTUAIS <i>Pó de Palco</i> , 2003
00026300	método. "AQUI QUEM BEBIA SÓ EU?", O LAGO
85	verificação de uma hipótese. O SUCESSO DE SYDNEY PLATH
87	entrevista UPI. ALAN WELLS MARK
91	entrevista dois. "MAS O QUE É PARA SI UMA SOMBRA?" ELA ROUBARTE
00027300	hipóteses várias. COMO PARECE MANUEL <i>Há Mar Contra Todas as Coisas</i> , 2004
109	<i>Sem título</i> , sem data
111	problematisação. COMO ENQUICER HIBRIDISMO? E OS GÊNEROS JANUSIANOS
115	<i>A Vida Extra-Ordinária</i> , 1993
121	métodos quantitativos. QUANTAS HIPÓTESES NÓS DA A VIDA?
131	trabalho de campo. AS AUDIÇÕES
00020330	enunciado. COMO É POSSÍVEL INCLUIR UMA HISTÓRIA? <i>O Sistema Está Nervoso</i> , 2003
139	hipóteses várias. COMO PARECE MANUEL
143	<i>A Enciclopédia da Harmonia</i> , 1989
147	constatação. A VIDA DELA QUANDO É REAL
161	<i>Apaga a Luz Que Tu Quero Ver Melhor</i> , 2004
165	período sabático. A FALCENÇA DAS NUVENS
173	<i>O Naufrágio do Primeiro Anão</i> , 1988
177	hipótese décima segunda. ELA VAI AO ENCONTRO DE ALGUEM QUE ELA PENSOU UMA HIPÓTESE
183	laboratório. a) O MUNDO É UM AEROPORTO; b) O AEROPORTO É UM MUNDO
184	<i>Apaga o Vácuo Que Há em Mim</i> , sem data
00029449	nota de rodapé. O QUE É UMA SOMBRA? (INDEFINIÇÃO)
191	conjectura geral. DAS SOMBRAIS
00020000	tese. O QUE É UMA SOMBRA. UMA DICHA PARA HIPÓTESES <i>O Eu-Nimigo</i> , 2006
207	hipótese reafirmada. HÁ VIDA PARA ALÉM DA FIÇÃO
209	comprovação. HÁ UMA TRAJECÇÃO AO CENTRO DESTA AMEIZDE
213	<i>Sem título</i> , sem data
217	estabelecimento de leis gerais. O ÚNICO ONDE É AQUEL, O ÚNICO TEMPO É AGORA. ANTES DE JULIAN
231	<i>Um Vagabundo Sentado à Porta do Mar</i> , 2009
235	novos métodos. O FORTO COMO FORTISSIMO EM UM CERRO
239	sincronização. JORNAL DE AQUI, ANTES DE AGORA. ELA R. JULIAN
245	demonstração. A DANÇA DOS CEREBAIS
249	a tese de julian. TRAJECÇÃO SOBRE O MOVIMENTO PURO
253	hipótese décima terceira. CLARA
259	teoria crítica. AO CENTRO
265	<i>O Prometeu é de Vácuo</i> , 2004
269	hipótese décima quarta. HÁ UM MAL-ENTENDIDO AO CENTRO DESTA AMEIZDE. <i>O Continente Aférido</i> , 1991
271	hipótese incomprovável. UM LUGAR ONDE ESTÁ TUDO SEM
275	teorema. DAS MANHAS SEQUENTES. É UM DE UMA HISTÓRIA DE AMOR
279	<i>Sem título</i> , sem data
283	anexo 1. LISTAGEM DE TÍTULOS E PERSONAGENS. A DECIDIDA À CAVE
297	variáveis constantes. ALAN
299	<i>A Retina Schlegel</i> , 2005
303	unificação. DAS MELHORES HIPÓTESES. ALAN
307	fragmentação. DE RECIBOS INFINITOS. BEA
311	tese terminal. A DOENÇA DE HERODIAMA
315	sem hipóteses. ACORDOS DE PAZ
317	<i>O Fundo do Copo ao Fundo do Poço</i> , 2010
321	constatação. VIVE-SE SEM AO MENOS UMA EXPLICAÇÃO. CLARA E CLARE E
327	<i>Sem título</i> , sem data
331	conclusão. HÁ APENAS UM CIRCULO, COM UM CENTRO, E AS COBAS DA VIDA. <i>Resposta ao Círculo</i> , 2006
335	hipótese última. ANIMAL MANUEL EXISTE MESMO
337	hipótese última. PODE SER QUE
339	a queda de todas as teorias. O LIVRO AO PARADISO.
343	MANUEL BEBESSA
349	<i>Sem título</i> . SEM DATA
355	conclusão. A CANÇÃO DE AMOR DA JOVIM LOUCA
359	<i>Autobiografia de Ninguém</i> , 2000
363	uma biografia hipotética. MERECER UMA MORTE COMPROVADA. BEA R. ELA
373	índice onomástico
377	anexo 2. ALGARISMOS

⁵ E pretende-se aqui estabelecer um duplo (triplo?) sentido em que, da mesma forma que o excerto de *Devotions Upon Emergent Occasions* (1624), de John Donne, se ressignificou quando inserido como epígrafe do consagrado livro de Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (1940), também os dispositivos gráficos que se integram na página adquirem novos sentidos a cada ocorrência, não se isolando dos textos junto aos quais se encontram e com que comunicam.

Se a chave de leitura do romance aqui se revela, uma vez que costuma ser um dispositivo orientador de leitura, não é um desafio fácil aceder-lhe; talvez só quando terminada a incursão pela narrativa, ao longo das centenas de páginas, se consiga enfim desvendar esta acentuada variação gráfica. Todas as entradas que no índice estão a **negrito**, num tipo de letra não serifado, correspondem a uma espécie de método científico no qual se tenta talvez validar esta «hipótese biográfica». O método científico refere-se, afinal, a um aglomerado de regras básicas que incorporam os procedimentos usados para produzir conhecimento válido e rigoroso, quer se trate de um novo conhecimento, quer de uma correcção ou aumento na área de incidência de determinado conhecimento.

Esse método, que consiste em juntar evidências empíricas verificáveis – baseadas na observação sistemática e controlada, geralmente resultantes de experiências ou pesquisa de campo – e analisá-las com recurso à lógica, é precisamente o que encontramos neste índice: várias hipóteses (a primeira, a segunda, etc.) sujeitas a teste, premissas (pontos de partida para a organização de um raciocínio ou de uma argumentação), confirmações de resultados, actividades de observação, verificação de hipóteses, entrevistas, aplicação de métodos quantitativos, exploração de enunciados, problematizações, constatações e teorias, a inevitável queda de todas as teorias, uma conclusão e, depois, o respectivo aparato crítico (uma biografia hipotética, o avesso de um índice onomástico e anexos).

Estas entradas, que no índice estão a **negrito** e num tipo de letra não serifado, são na verdade uma espécie de títulos de capítulos do romance a que se seguem subtítulos – grafados a VERSALETES e num tipo de letra serifado –, onde constam normalmente os assuntos desse capítulo. Afinal, como se dirá mais à frente, há situações narrativas que podem ser transpostas numericamente, catalogadas ou mesmo ser sujeitas à aplicação de um método científico, como a vida d’Ella:

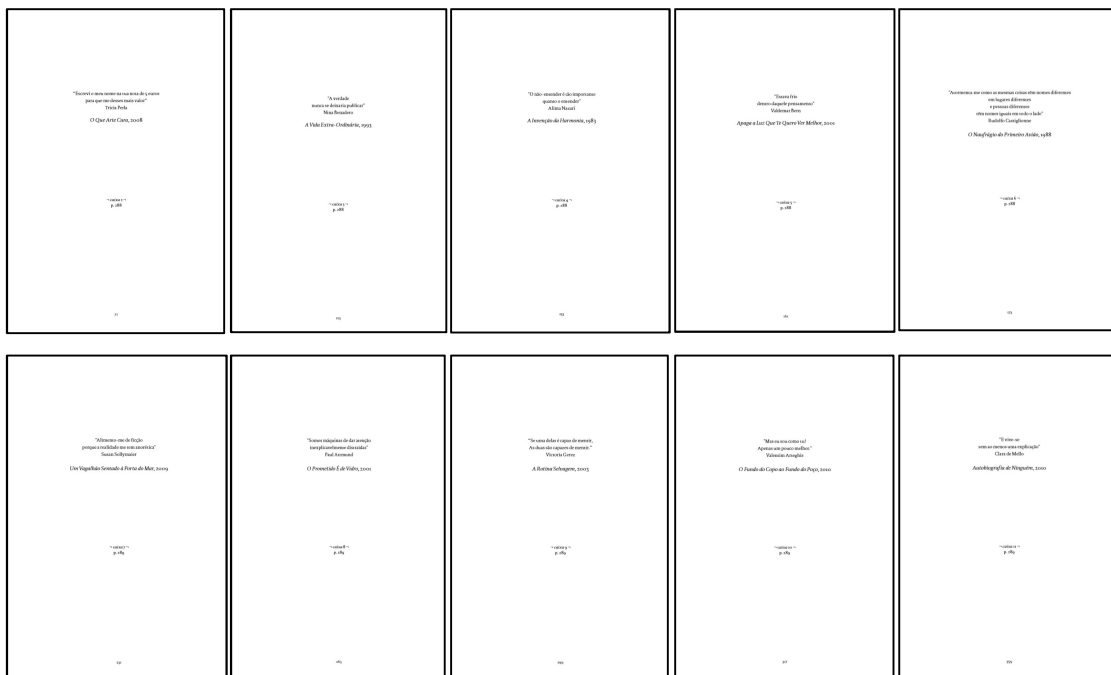
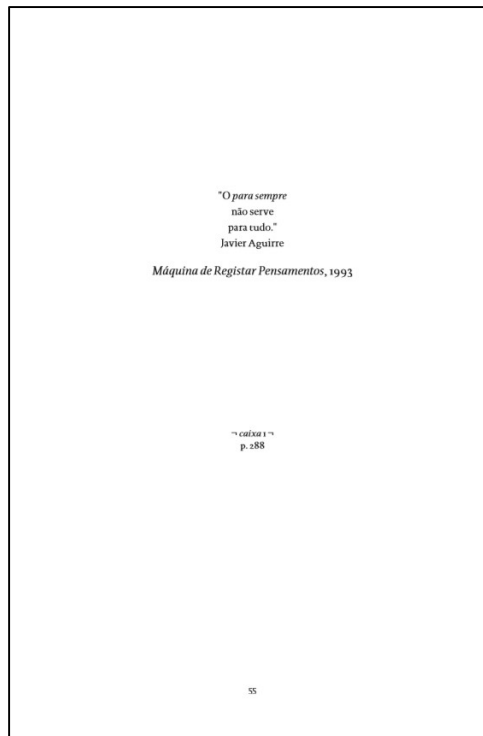
A vida dela é um acontecimento, um manifesto, visível, narrável, que se pode descrever, enumerar, catalogar. Factos, números, eventos, títulos em jornais, e escândalos – muitos escândalos – que são justamente a sua vida levada ao extremo da aparência.
(43)

A estratégia narrativa d’*O Lago Averso* passará assim por uma diversidade de métodos e até de géneros literários, como «A descrição. A biografia, a análise, o depoimento, a listagem, a opinião, o inventário, a enumeração, a citação, a justificação – quantas estratégias para dar a conhecer uma mulher que, porventura, será só mais um corpo?» (75), todas contribuindo para uma forma distinta de narrar e, até, de encarar um romance (ou o seu avesso).

Por seu lado, todas aquelas entradas que no índice estão grafadas a *itálico*, seguidas de vírgula e de datas (anos) a redondo correspondem às várias peças cuja autoria se atribui à protagonista deste romance. E, nesses capítulos em que há a indicação «*Sem título, sem data*» (e não uma peça e data concretas), trata-se sempre de algo relacionado com essas peças difusas de que não se sabe (ou se opta por não revelar) nome ou data: ensaios, *casting* de bailarinos, digressões ao estrangeiro, antestreias e estreias, recepção crítica, outros.

No entanto, aquelas entradas que no índice seguem essa mesma formatação (*título a itálico*, seguido de data) mas apresentam títulos de peças e datas concretos, essas já vão corresponder a algo mais singular. Nessas páginas percebe-se que há um jogo gráfico – porque têm uma disposição e arranjo específicos dos elementos, como a citação de uma frase dessa peça entre aspas, seguida do nome da personagem na linha abaixo e, logo depois (também em linha nova), o nome da peça e a data (aquilo que está também inscrito no índice), tudo centrado na página – e um jogo interactivo, uma vez que remetem para «caixas» numeradas de 1 a 11 (correspondentes às 11 páginas com esta formatação específica) que estarão depois aglomeradas na «p. 288».

Essas «caixas» vão aparecer dispostas ao longo do livro, tanto antes como após a página 288, e sempre a remeter para ela. Abaixo (na verdade, terá de ser na página seguinte deste trabalho de investigação, que o espaço nesta vai acabar e o leitor terá de virar os olhos para a seguinte), apresenta-se uma reprodução das mesmas, com a primeira de tamanho maior para possibilitar a leitura e as restantes somente para se visualizar a replicabilidade do mecanismo gráfico cuja literariedade procurámos demonstrar, embora este seja mais um exercício de exibição visual encadeado num exercício literário do que narrativo – uma pulsão que vem desde o primeiro romance da autora.



E, quando o leitor chega à página 288 (na verdade, uma página dupla), a surpresa perante a alteração acentuada do grafismo é inevitável. A variação, aqui, já não é tanto ao nível do tipo de letra, mas do(s) tamanho(s) – o que só é possível porque a entrelinha não se altera, sendo larga o suficiente para permitir tanto frases com tamanhos de letras **maiores** como muito mais pequenos:

-Gelatina, um trabalho muito amigo - Pó de Palco - Máquina de Registrar Pensamentos¹ - O Eu-Nimigo, performado junto a um lago - Apologia de Uma Sombra Acesa - A Outra - Trevas de Quatro Folhas - Um Argentino no Deserto, esta só valia pela sonoplastia - O Que Arte Cura² - Suicidas-me? - O Meu Nome Mesmo - Juro-te Que É Mentira! - A Vida Extra-Ordinária³ - O Jardim dos Velhos, a partir de um poema do Manuel - A História do Homem Que Não Chegou a Existir - A Manhã Seguinte - Corpo Torto em Casa d'Outro - A Invenção da Harmonia⁴ - O Que Fica Quando Alguém se Vai, falta-lhe um ponto de interrogação - A Catástrofe Maiúscula - A Mulher Que Dorme - O Fim do Mundo em Fascículos - Libertinologia - A Mulher Habitada? - A Invenção da Harmonia - Apaga a Luz Que Te Quero Ver Melhor⁵ - Há Mar Contra Todas as Coisas, em que se estreou a Clara na companhia - O Meio-Dia da Alma - O Naufrágio do Primeiro Avião⁶ - Esse Horizonte Aqui Tão Dentro - O Sistema Está Nervoso - O Continente Afetivo - Trilogia da Tranquilidade.

¹ p. 55 | ² p. 71 | ³ p. 123 | ⁴ p. 153 | ⁵ p. 161 | ⁶ p. 173

esta foi um grande falhanço - perdão - insucesso - Emprestas-me a tua História? - Um Vagalhão Sentado à Porta do Mar⁷ - Apaga o Vulcão Que Há em Mim - Eu Escrevemos a Muitas Mãos - O Prometido É de Vidro⁸, único título que não trouxe do alfarrabista, deu-lho um amigo - A Sombra das Nuvens sobre o Teto da Alma - Dicionário de Sombras - Tratado Sobre a Iluminação - A Rotina Selvagem⁹ - Quando a Mentira Acerta Torna-se Verdade - A Casa da RaiVa - Como Queres Tu Que Não Te Fale de Amor? - A Mulher Vertical - Left(l)overs ou a Dança dos Restos - Monólogo para Uma Multidão - A Nuvem - Ensaios Multibiográficos - O Fundo do Copo ao Fundo do Poço¹⁰ - Sombra Feliz ao Sol - Ilumi Nada - Estava frio dentro daquele Pensamento - Autobiografia de Ninguém¹¹ - Retorno ao Círculo, nesta Ella também subiu a palco, mas não dançou, ficou sentada imenso tempo enquanto as pessoas caminhavam em sua volta - O Pensar Baixinho - Não Toques no Pai Morto - A Canção de Amor da Jovem Louca, uma das suas mais conhecidas peças - A Mulher Sem Sombra, este não pode ser seu -

⁷ p. 237 | ⁸ p. 263 | ⁹ p. 299 | ¹⁰ p. 317 | ¹¹ p. 359

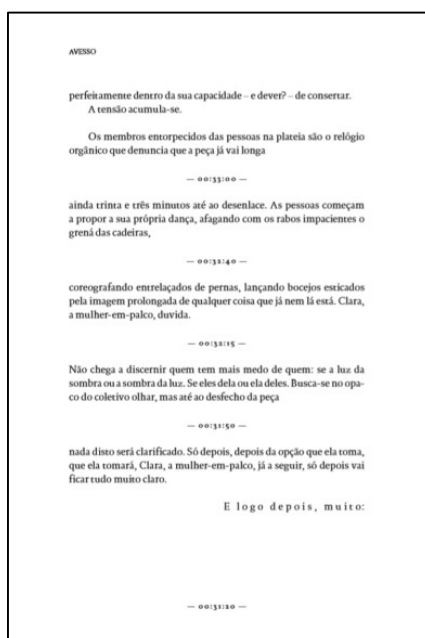
As margens também sofreram uma acentuada diminuição da área em branco, sendo a mancha nesta página dupla quase até ao corte e as margens bastante diminutas – ainda assim, largas o suficiente para se aproveitar todo o espaço da página e não arriscar gilhotinar algumas letras no processo de aparar o livro após impressão e montagem dos cadernos.

Nestas páginas, além das frases das «caixas» que para aqui remetiam (e que têm chamada de nota, com remissão em pé de página para os lugares respectivos do livro onde se localizam), há ainda outras frases que parecem avulsas, sempre separadas não só por variações de tamanho de letra (cada frase tem um corpo de letra distinto), como por um sinal gráfico (–), reforço que facilita a percepção de onde termina uma frase e começa outra. Apesar de se preservar a ordem das várias «caixas», esta dispersão variável de texto ao longo da dupla página, quando lida sequencialmente, não tem coerência lógica ou sentido aparente, pelo que prevalece o grafismo e não necessariamente a literariedade.

Contudo, há ainda duas outras hipóteses a considerar em relação a esta dinâmica caixas-dupla-página: na medida em que Joana Bértholo trabalha com materiais verbais, tipográficos e visuais heteróclitos (expondo as suturas com que os liga entre si, ao invés de esconder essas suturas através de uma paginação e tipografia uniformes), esta justaposição de frases sublinha essa dimensão de colagem que a obra tem – e este mecanismo seria uma espécie de

amostra da oficina do processo de composição. A segunda hipótese: na medida em que as remissões para trás e para a frente (seja no pseudo-índice onomástico, seja na referência a páginas anteriores e posteriores, como as que surgem aqui em nota de rodapé) são recorrentes e há cumulativamente múltiplos *layouts* gráficos, poderíamos analisar este procedimento como uma remediação impressa da hiperligação e do hipertexto; isto é, tratar-se-ia de um exercício de exploração das convenções de leitura fragmentária e de navegação das interfaces electrónicas da *web*, transposto para o problema de construir ficcionalmente uma biografia, género que depende da construção de uma teia de relações entre materiais documentais díspares e dispersos. A lógica e o sentido dessa acumulação de frases seriam, então, a manifestação de ambas as hipóteses: do processo composicional e do recurso a estruturas hipertextuais.

No índice inicial, há ainda a considerar a numeração, já que os números de páginas a que correspondem as várias partes que integram o índice contêm alguns elementos invulgares. A numeração das páginas é, aliás, outro dos dispositivos tipográficos que Joana Bértholo gosta de manipular como parte integrante da sua narrativa e, no caso de *O Lago Avesso*, é sobretudo naquelas páginas em que o texto corresponde à peça de teatro que está a ser representada ao longo do romance que a numeração sequencial é interrompida para passar a ser uma espécie de relógio que marca o tempo que alguém (Clara, a intérprete) demorou a ler/dizer/representar em palco aquele texto (por exemplo «00:03:30 ... 00:00:27», em vez de página «205», mas há mais ocorrências). Esta forma de numerar vai propagar-se por vários capítulos, começando naquela que seria a página 40, mas que passa a ser a 00:31:20 (reprodução abaixo).



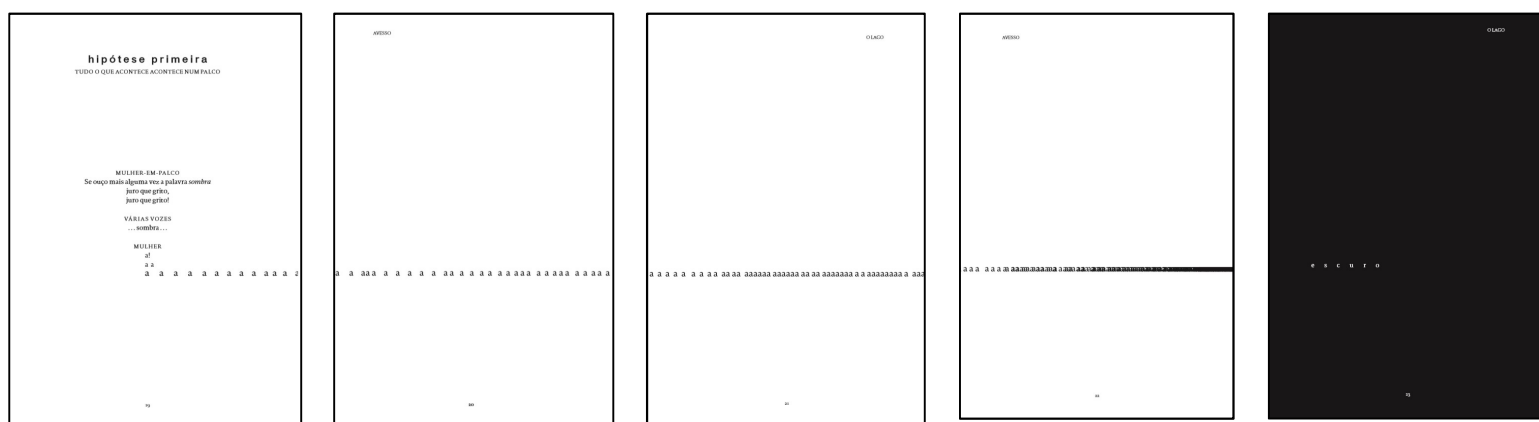
Nesses lugares do livro (nessas páginas) a forma de marcar o tempo migra, aliás, do corpo da narrativa para o pé de página, pois o narrador refere, por exemplo, que «Os membros entorpecidos das pessoas na plateia são o relógio orgânico que denuncia que a peça já vai longa» (00:31:20), e assim se percebe que faltam «ainda trinta e três minutos até ao desenlace»; e, enquanto em palco decorre uma coreografia de Clara, o tempo vai avançando, e no final dessa página já passou 1 minuto e 40 segundos, faltando ainda «00:31:20» para o final da peça – o mesmo valor numérico que surge em pé de página a fazer as vezes de numeração.

Como pode ser descrito e numerado, é um tempo também visível e narrável, inscrevendo-se no corpo do texto a mesma informação temporal que aparecerá em pé de página, como numeração. Por exemplo, na página «00:03:30 ... 00:00:27», o tempo vai diminuindo, cronológica e intercaladamente, na narrativa: «Restam apenas três minutos e meio», «Um minuto e meio», «um minuto e vinte e cinco segundos», «oitenta e dois segundos», «cinquenta e um segundos», «quarenta e nove segundos», «quarenta e três segundos», «vinte e sete segundos», sendo a primeira e a última referências temporais precisamente o intervalo tipografado depois em pé de página.

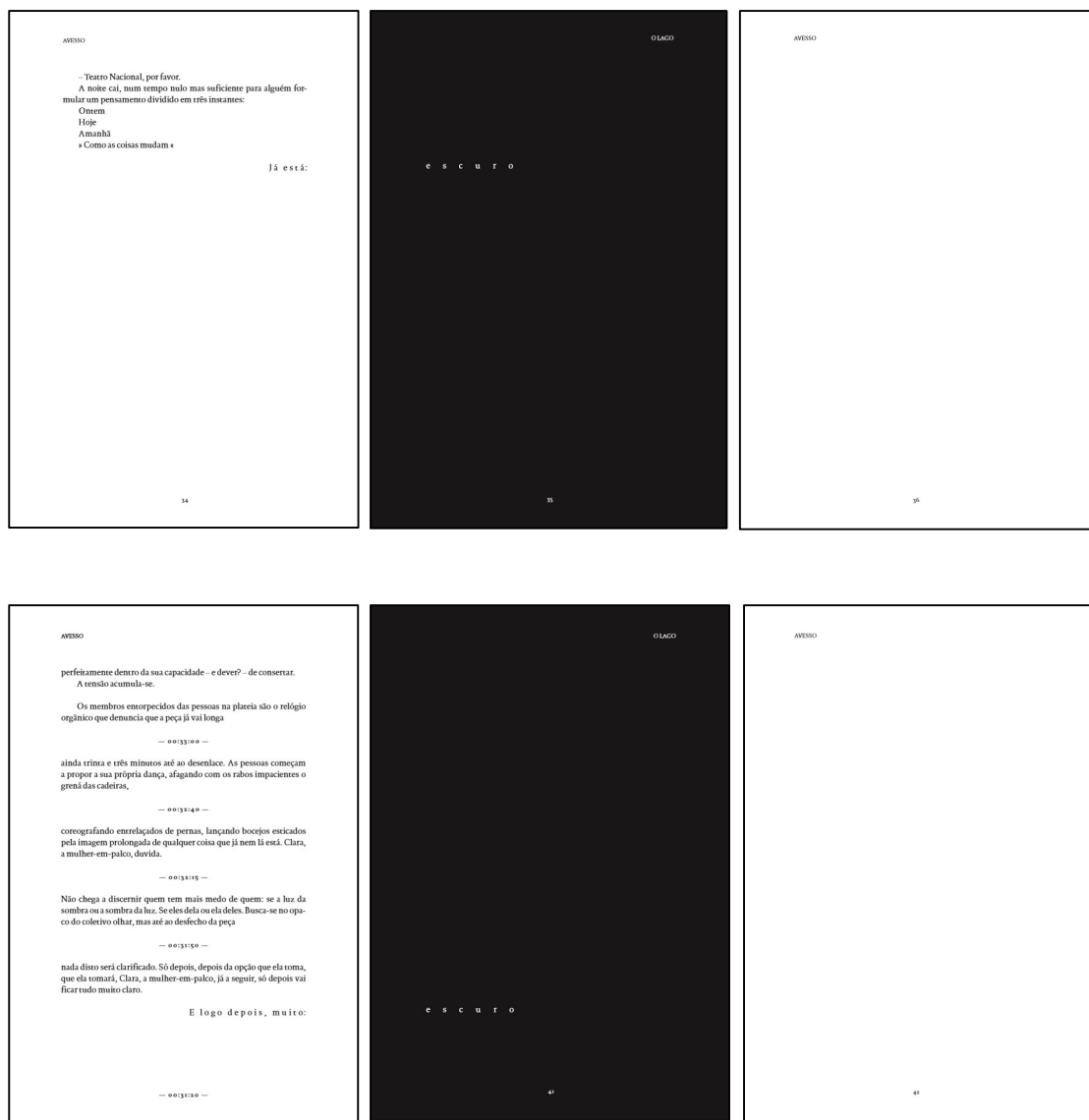
Mas nem só o índice exhibe os parâmetros fundamentais para se aceder ao romance. A nota introdutória fornece, desde logo, algumas pistas de leitura, uma vez que estabelece como propósito deste livro «a compreensão da vida e da obra de Ella Bouhart, a que se dedicam as seguintes centenas de páginas» (15), nas quais se tenta um diálogo entre a leitura das suas peças e «o que julgamos conhecer da sua vida». No entanto, adverte-se, haverá também «uma considerável dose de contradições» na reconstrução desta vida de Ella, afinal a biografia e a obra nem sempre coincidem e às vezes chegam até a contradizer-se, pelo que a estratégia adoptada para esta hipótese biográfica está à partida, e declaradamente, votada a uma certa impossibilidade.

Outra ideia bastante importante para se aceder ao volume, também presente nesta nota introdutória, é a noção de *movimento*: «a tentativa de catalogar estratégias várias para lidar com um corpo que parte», pois serão vários os movimentos criativos presentes nas páginas deste livro com o propósito de captar essa deslocação, agitação, gesto, que foi a vida de Ella e que neste livro se tenta inscrever.

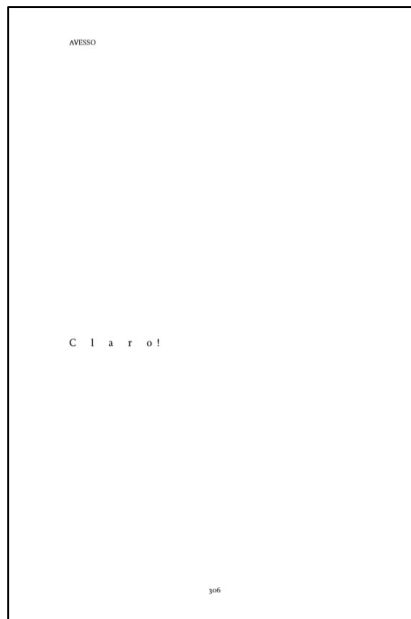
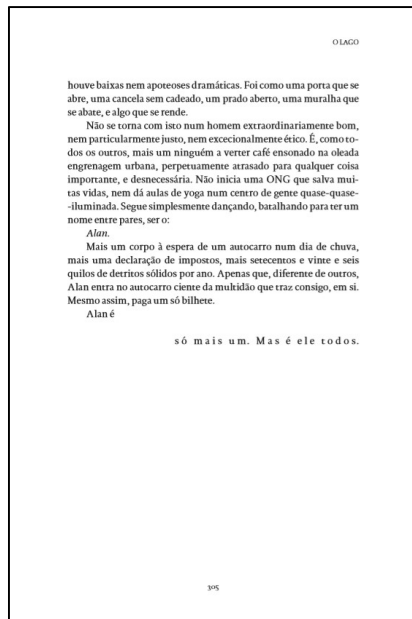
Ao avançar para além da nota introdutória, apresenta-se finalmente a estrutura gráfica que regerá este livro, como um movimento constante em torno de Ella. E o primeiro capítulo, bem como todos aqueles que no índice correspondiam aos **negritos**, irão terminar sempre com uma página de fundo escuro e tipografia a branco (o avesso das restantes páginas do livro). Nesse primeiro capítulo (19-23), em que a frase final é só um «a» que se repete e vai perdendo espaçamento até ser apenas uma linha preta, há continuidade gráfica ao longo de várias páginas. Talvez precisamente por ser o primeiro, o tratamento gráfico é muito demarcado:



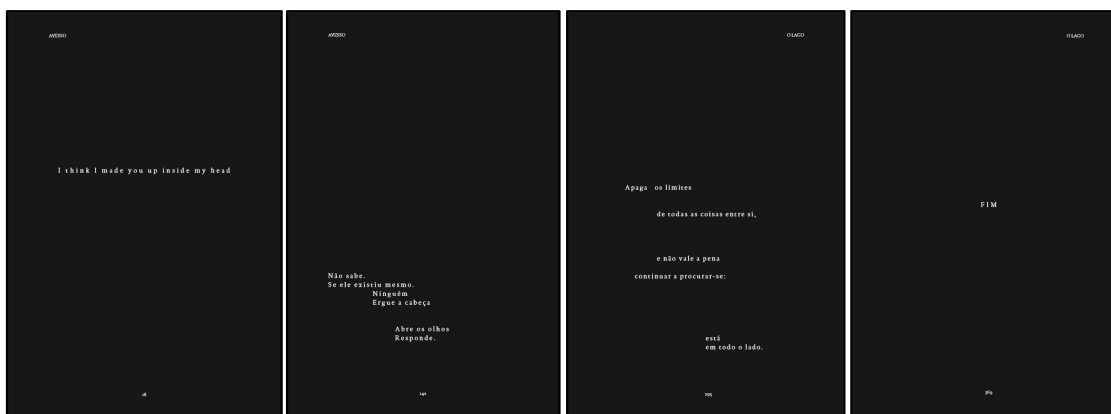
Progredindo na leitura, perceber-se-á o rigor gráfico deste dispositivo: nessa última página de fundo escuro dos capítulos passará então a constar a terminação da frase da página anterior (normalmente uma palavra), que aparecerá alinhada com essa última frase (na qual há um espaço em branco entre cada letra e duplo espaço entre as palavras). Esse escuro (muitas vezes, a última palavra é precisamente «escuro», um sublinhado gráfico do que a tipografia pretende narrar, uma dupla representação de uma mesma ideia) parece-se com uma cortina que cai ou se fecha no fim de cada acto representativo, como sucederia no palco a cada representação, sendo seguida do seu «avesso» – uma página branca só com a cabeça de página, que nas pares é «o lago» e nas ímpares «avesso», em vez do nome da autora/título, havendo por isso uma intencional inscrição de uma coisa e o seu verso ao longo de todo o volume. Eis alguns exemplos desse alinhamento entre a última frase do capítulo (situada em página par), sempre mais espaçada, e o «escuro» a ela alinhado (34-36, 00:31:20-42):



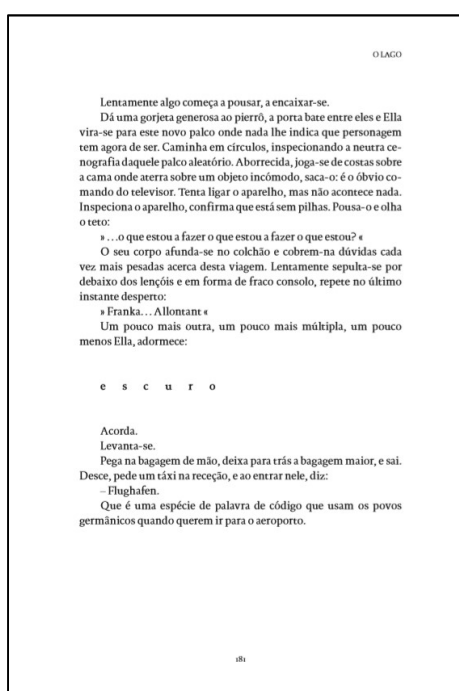
As cortinas de fundo escuro com a inscrição «escuro» a letras brancas são mais comuns porque os capítulos terminam habitualmente em páginas ímpares e as cortinas se situam nas pares seguintes; no entanto, situações há em que surge uma página de fundo claro com a inscrição a tipografia preta de «claro!», o avesso da anterior: página par, fundo claro e tipografia a preto, embora igualmente alinhada com a última linha de texto (primeiro exemplo abaixo deste parágrafo, na página seguinte). Mas a lógica gráfica da autora vai mais longe, quando decide fazer uma cortina que represente a última frase, no mesmo alinhamento e grafismo: «Há apenas um círculo claro» (332-333). Serve-se do fundo preto (expectável numa cortina em página ímpar) para contorno da forma circular representada, também representacional da inscrição tipográfica (segundo exemplo).



As únicas páginas com fundo escuro que não têm esse aspecto gráfico são precisamente: a primeira página de fundo escuro do livro, em que o conteúdo está centrado na página vez de encostado à esquerda, funcionando como uma epígrafe e cujo conteúdo acaba por ser uma boa chave de leitura para o livro, «eu acho que te inventei dentro da minha cabeça» (18, tradução nossa); a página 142, cuja variação tem que ver com uma construção ficcional particular nessa zona do volume; a página 295, cujo texto a branco segue uma dispersão na página repartida pelos vários significados e disposta ao longo do negro); e a última cortina, na página 369, que logicamente só poderia ter inscrito «fim»:



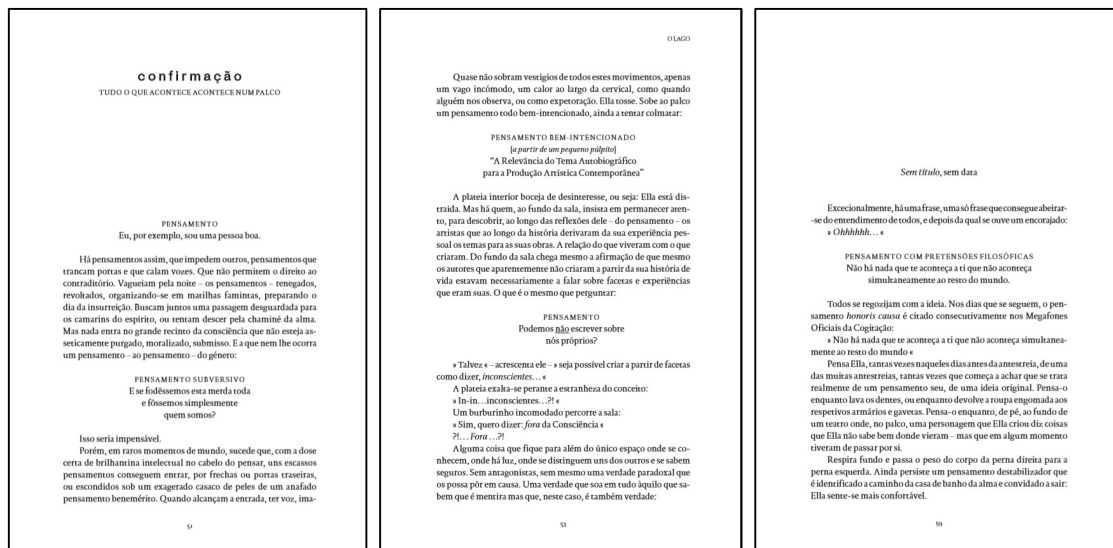
Há ainda uma página da obra em que se replica o mesmo arranjo gráfico das cortinas no corpo do texto, precisamente no momento da inscrição da palavra «escuro»; afinal, uma vez estabelecido o mecanismo gráfico-expressivo, esse pode ser até recursivo noutras valências que não uma cortina, assumindo assim uma certa autonomia gráfica:



Emergindo nas várias hipóteses (capítulos) desse método permutativo em que parece assentar este romance, consegue intuir-se sempre uma estrutura de guião ou de texto dramático: o correspondente a informações cénicas, como didascálias, está entre parêntesis rectos e em itálico; o nome das personagens de cada cena/capítulo aparece grafado no início em versaletes e centrado na

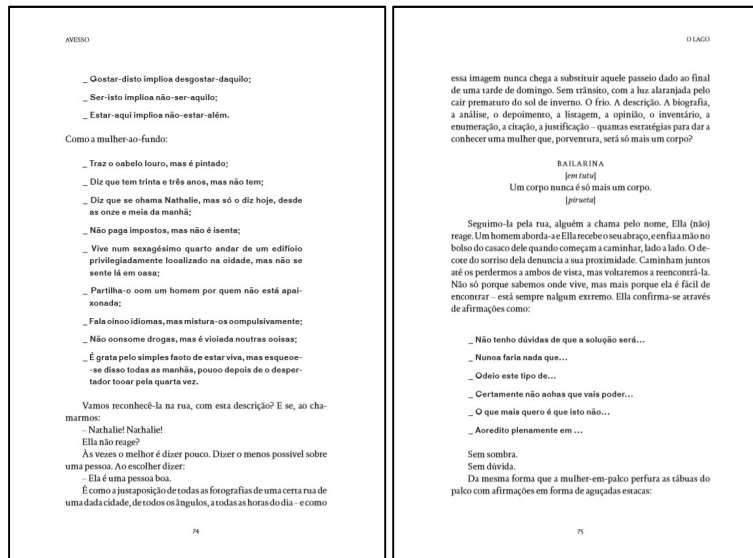
mancha. Mesmo que o que se descreve pareça a vida de Ella, Bea e outros, como o universo em que se movem é o das artes performativas, as páginas em que se narra as suas histórias (ainda que de modo fragmentário e parcial) vão aparentar uma configuração gráfica consonante com esse universo, tentando ser expressão gráfica dessa dramaturgia.

No entanto, nem sempre o destaque dado ao texto em versaletes e centrado na mancha corresponde ao nome das personagens intervenientes nesse capítulo. Vezes há em que esse destaque visual serve para perorar sobre ideias. Eis um bom exemplo do aproveitamento do dispositivo gráfico: para diferenciar PENSAMENTO de PENSAMENTO SUBVERSIVO e, umas páginas à frente no mesmo capítulo, PENSAMENTO BEM-INTENCIONADO, ou, no capítulo seguinte, um PENSAMENTO COM PRETENÇÕES FILOSÓFICAS, como se pode observar nas páginas correspondentes:

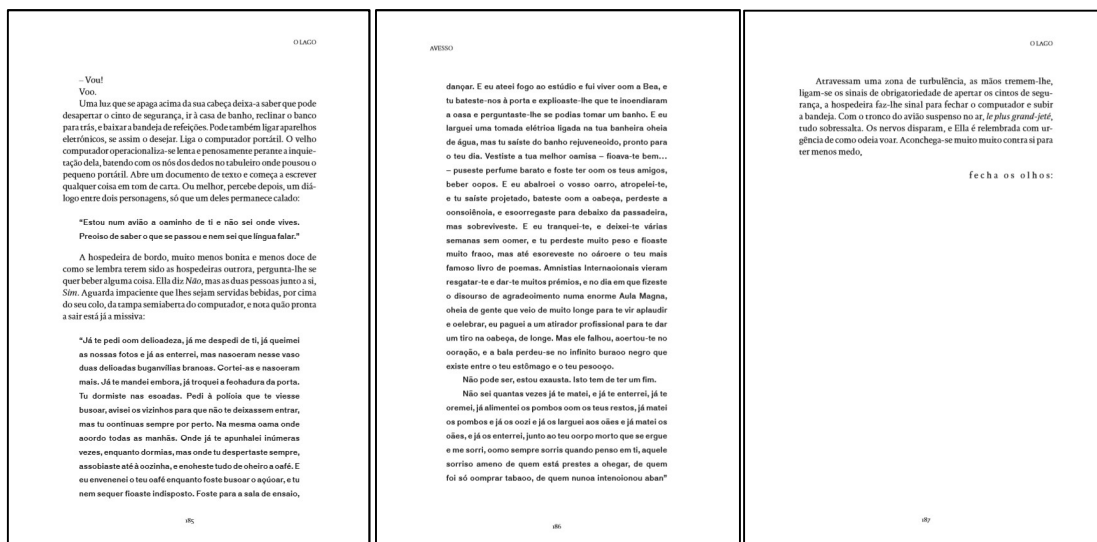


Mais expressivas na página, contudo, são as alterações na mancha textual, em que chegam a ocorrer simultaneamente variações no tipo de fonte, passando da fonte serifada em que está inscrito a maioria do livro para uma não serifada. Como se pode visualizar nas páginas abaixo, em que tal alteração corresponde a uma espécie de listagem de factos e afirmações que a narradora aqui colige como exercício de caracterização das personagens, sendo tipografada numa fonte diferenciada por se tratar de um gesto (aparentemente) exterior à narração da vida de Ella. Algumas afirmações até estão incompletas

e terminam em reticências, dizendo por isso muito pouco que permita perceber a personagem, mas ainda assim expondo este mecanismo gráfico-narrativo:

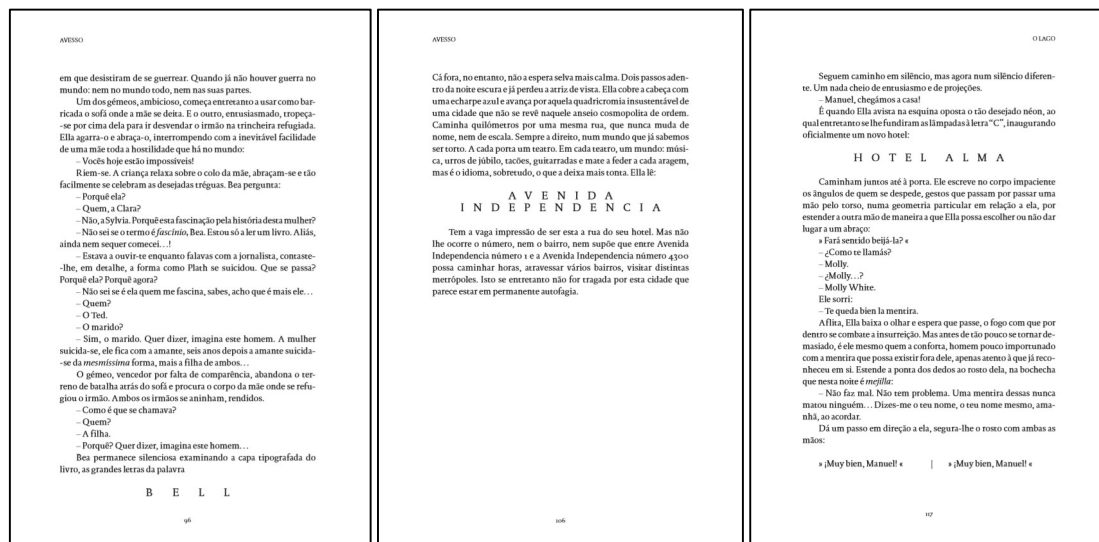


Mas há mais situações afins. Por exemplo, quando o texto que uma personagem escreve também integra este livro, mas com uma diferenciação gráfica, seja no tipo de letra, seja na mancha (margens maiores, entrelinha também maior) e, terminando essa transcrição, a mancha retoma a sua regularidade:

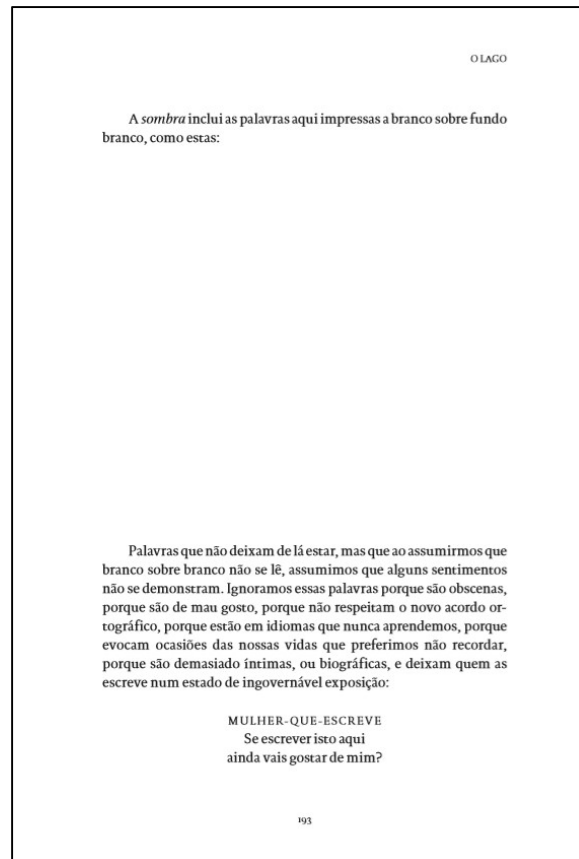


Tipograficamente, não é apenas a fonte que varia entre um tipo serifado (mais dominante) e outro não serifado. Pontualmente, surgem destacadas

com tamanho de fonte muito pronunciado: ora o nome de uma autora que a personagem lê na capa de um livro, acompanhado da informação «Bea permanece silenciosa examinando a capa tipografada do livro, as grandes letras da palavra BELL» (96, primeira página abaixo); ora a representação tipográfica de uma placa toponímica que situa a personagem numa rua da história e até num idioma, «mas é o idioma, sobretudo, o que a deixa mais tonta. Ella lê: AVENIDA INDEPENDENCIA» (106, segunda página); ora como representação gráfica da tabuleta de um hotel onde se fundiu uma letra, «É quando Ella avista na esquina oposta o tão desejado néon, ao qual entretanto se lhe fundiram as lâmpadas à letra “C”, inaugurando oficialmente um novo hotel: HOTEL ALMA» (117, terceira página). São vários exemplos, mas em todos o aumento do tamanho da fonte serve para inscrever alguma coisa que determinada personagem lê, estabelecendo-se uma relação directa entre o dispositivo gráfico e a intenção expressiva.

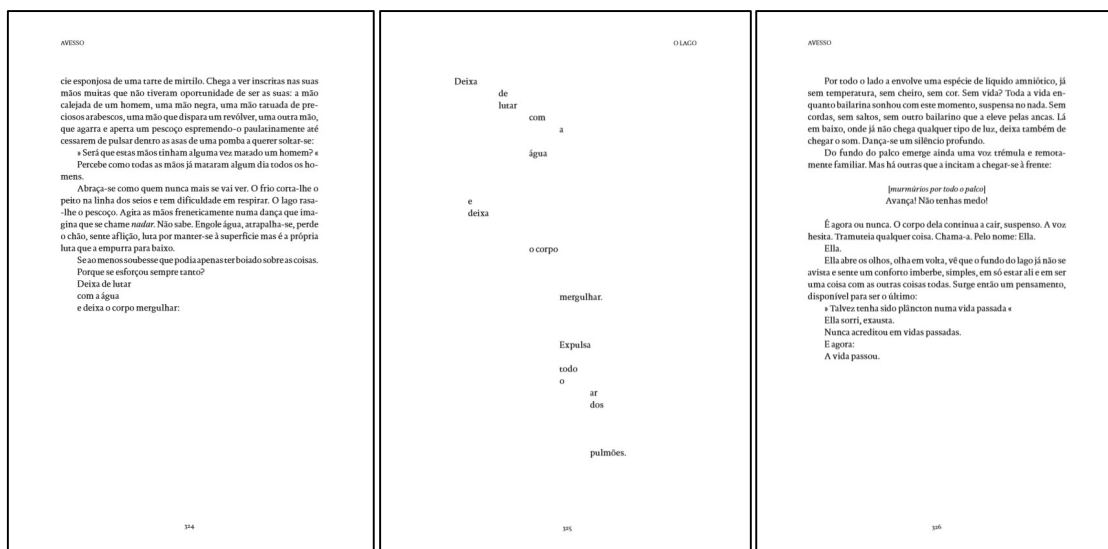


Uma das situações gráficas mais singulares deste romance é aquela cuja página abaixo se reproduz e que constitui a representação gráfica de «palavras aqui impressas a branco sobre fundo branco» (193), isto é, palavras que assim grafadas se tornam invisíveis, mas para as quais se mantém o espaço que ocupariam (porque, se confiarmos no narrador, como determina a suspensão voluntária da descrença necessária à leitura ficcional, elas estão lá, só não se vêem por serem brancas e o papel também o ser, e desse modo não existir contraste visual).



Aliás, depois desse espaço com palavras invisíveis, há a indicação de que são «Palavras que não deixam de lá estar, mas que ao assumirmos que branco sobre branco não se lê, assumimos que alguns sentimentos não se demonstram», isto é, esse espaço branco na página representa os sentimentos que também não são visíveis no papel. Aqui, a materialidade gráfica está ao serviço do conteúdo narrativo, ilustrando uma ideia de vazio, de nada, de impossibilidade de inscrição.

Essa dispersão no espaço da página, mantendo o rigor da organização do texto em linhas com o mesmo entrelinhamento, é um recurso bastante regular, embora não muito variável do ponto de vista gráfico. No entanto, quando a voz narrativa decide embrenhar-se mais nesse recurso e permitir ao texto mergulhar na página como a personagem mergulha o corpo na água, o resultado é mais visível (mesmo que para conseguir plenamente esta dispersão gráfica, ocupando o significativo espaço de uma página inteira, seja necessário ao texto avançar, deixando um largo espaço em branco na página da mancha mais regular para que na seguinte o dispositivo gráfico funcione melhor e plenamente):

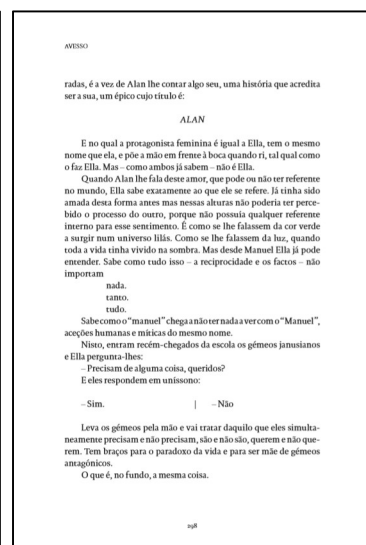
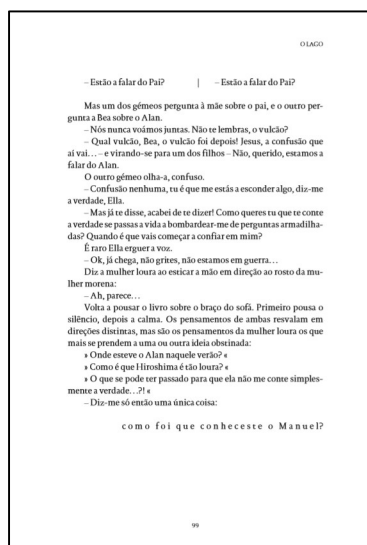
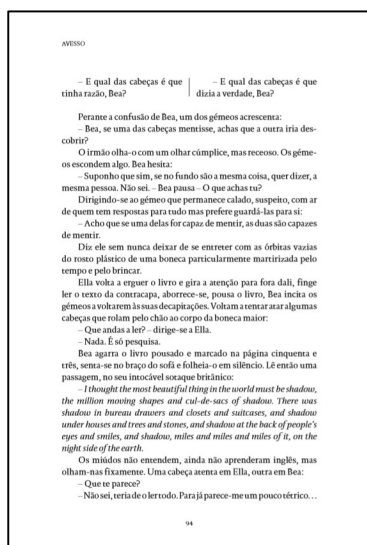


Se a autora está a problematizar a ideia de romance, isso significa que também não perde a oportunidade de ir inscrevendo, ao longo do livro, uma espécie de coordenadas autorais, ou mesmo de marcações da voz que narra, como em «Caminham juntos até os perdermos a ambos de vista, mas voltaremos a reencontrá-la. Não só porque sabemos onde vive, mas mais porque ela é fácil de encontrar – está sempre nalgum extremo» (75), referindo-se a Ella, a protagonista desta história, e assegurando ao leitor que ela ficará pelo livro até ao final. Ou, referindo-se a um livro que é várias vezes nomeado e que repousa na mesa de cabeceira de Ella, assegura «Este livro é importante, só não é importante perceber já porquê» (79), descansando o leitor sobre a reparação do livro e sublinhando a sua importância, mas adiando a revelação – coisa que só à «voz autoral» é permitida. E, noutro momento, até antecipa o que vai contar a seguir: «Nem sabe ao certo porquê. Mas uma vez que os vai encontrar aos dois já de seguida, bem podia levar o recado» (217). Ou ainda a recusa em explicar algo que nunca se poderia exprimir plenamente por palavras arranjadas em parágrafos: «E ao abandonarem ambas o camarim, abraçam-se, com um carinho que levaria demasiados parágrafos a justificar e mesmo assim não ficaria inteligível» (215), reconhecendo deste modo o tópico dos limites do dizível na representação da experiência humana, mas também a relevância do que se diz para a construção de uma narrativa. Afinal, como se alerta, «pode ser que o único critério entre algo que é mencionado e algo que não é mencionado seja o seu grau de pertinência para a história que está a ser contada» (135). Daí proferirem-se também afirmações como estas:

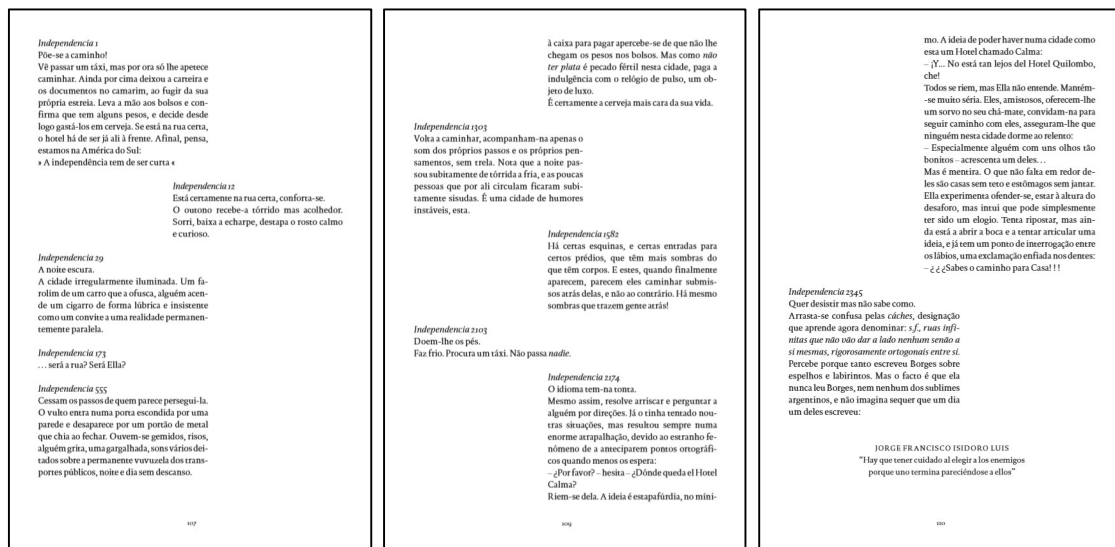
O facto é que este homem não é pertinente para esta história, e só por isso nunca vamos entender porque é que ele não lutou, ou porque é que não tentou tratar-se. [...]

E só pelo facto de este homem não ser pertinente para a história a ser contada, e por este livro ir já a seguir, com a entrada (e saída) do Manuel, exceder a quota aceitável de autores italianos, não poderemos averiguar se entretanto encontrou alguma solução [...] Em compensação, sobram-nos alguns homens, e mulheres, e as suas respetivas histórias. Estas, sim, que nos estão reservadas: Julian, que entretanto está a jantar; Bea, agachada a um canto do camarim; Alan e Clara, em palco; e o Manuel. A pertinência do Manuel é difícil de aferir. A sua presença só é relevante graças à sua ausência. [...] A sua maior pertinência é porventura a de se ter recusado a ser pertinente, e esse é o gesto mais radical que um personagem pode ter numa história – quando se recusa a deixar-se narrar. (136)

Como já tinha sucedido com outros livros da autora, também em *O Lago* *Avesso* alguns recursos gráfico-literários são recorrentes, prova da eficácia narrativa e marca da singularidade expressiva da obra de Joana Bértholo. A separação da mancha em duas colunas de texto é um desses recursos expressivos, já presentes em *Inventário do Pó*, que voltam a ocorrer neste romance como forma de escrita que alia a expressividade literária à gráfica, seja para separar a voz de duas personagens (os gémeos) que fazem perguntas em simultâneo, pelo que a mancha textual continua a ser alinhada, mas ocorre em duas colunas paralelas e separadas por um filete para melhor distinguir as duas vozes (o que ocorre mais do que uma vez, sempre que os gémeos falam ao mesmo tempo: ora para dizerem o mesmo em simultâneo, ora coisas diferentes):



Num outro momento, quando Ella está a percorrer a gigantesca avenida de nome *Independencia* de uma cidade estrangeira e, replicando o arranjo postal das ruas, o texto ora se vai arranjar à esquerda (os números ímpares), ora à direita (os pares). Neste caso, não se trata de uma mancha partida em duas colunas regularmente simétricas e separadas por um filete, mas de duas manchas distintas de texto (uma coluna encostada à esquerda com margem muito larga à direita e outra que é o avesso desta) que assim se intercalam:



No entanto, a disposição esquerda-direita não surge sempre regularmente alternada na página, pois também a personagem não pára junto a todos os números para pensar ou descrever o que está a ver, o que faz com que, por exemplo, ocorram então seis números à esquerda (e mesmo assim não seguidos)

antes de ocorrer novo número à direita, como se pode observar nas páginas acima, cuja única variação à arrumação gráfica em duas manchas distintas se dá quando

surge um texto centrado na página, uma vez que é a citação de um autor argentino que a personagem nunca leu (logo, não pertence à sua história, embora a autora considere que se adequa à situação e por isso integra-a, marcando graficamente essa diferença).

Mas Joana Bértholo não é tão graficamente efusiva em todos os momentos, nem a sua narração resulta sempre em alterações tão substanciais no arranjo da página. Às vezes, é subtilmente que se serve do exercício de inscrição do texto na superfície de papel para materializar a sua expressividade. Além dos elementos e variações tão graficamente expressivos já referidos, destacam-se ainda na página as frases entre aspas invertidas. As aspas, sinal duplo bastante simples, usado geramente para isolar num texto uma citação ou expressão que se quer destacar, descobrem uma nova expressividade quando viradas do avesso: em vez de exaltar, esconde-se dentro de aspas invertidas o que as personagens pensam mas não dizem – algo que só o narrador controla, demarcando no discurso uma diferença gráfica entre aquilo que dizem (travessões de diálogo) e o que pensam (aspas ao contrário, a fechar no início da frase quando deveriam abrir, e a abrir no final quando era suposto fecharem, sempre com um espaço em branco antes e depois). Afinal, quando Ella pergunta a Bea «– Tu queres a verdade, ou queres uma história em que bata tudo certo, seja tudo muito lógico, e acabem todos muito felizes?» (25), parece que está também a desafiar o leitor deste livro e a alertá-lo de que esta pode ser uma dessas histórias com várias incongruências e muitas coisas que não batem certo. Ou cujos elementos constituintes não têm o funcionamento convencional, como no caso das aspas. Chega a haver conversas entre as personagens feitas só de pensamentos entre aspas avessas, como em:

Ainda sobem a esse palco, e ainda tentam ser finalmente tudo aquilo que nunca lhes foi permitido ser. Tudo aquilo que não é nunca suposto pensarmos:

» É assim «

» Eu sou assim «

» Só quero que admitas que tenho razão «

» Quem pensas tu que és para exigir de mim a verdade? «

» Se ao menos pudesses vir a ser mais... mais como eu «...

Pensamentos insubmissos e difíceis de comportar, de comportamento difícil [...]

(52-53)

E há até momentos narrativos em que, por exemplo, se inscreve aquilo que a personagem «quase-quase» pensa, pelo que neste caso já não se trata de entrar só na cabeça de Ella, mas nas suas dúvidas e motivações:

Angustia-se:

» O que é que ela tem? «

E quase-quase:

» O que é que eu lhe fiz? «

Passam por Ella algumas hipóteses [...] (211)

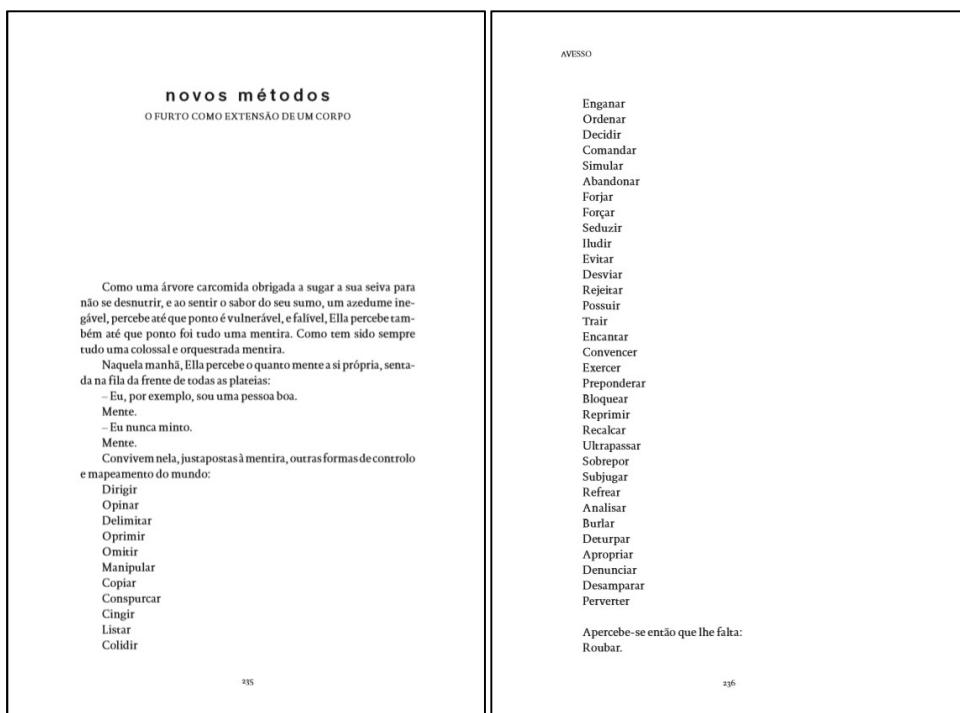
Outro recurso gráfico bastante simples mas expressivo – e, como vemos, explorado por Joana em praticamente todos os seus livros, e até pelos outros autores estudados nesta tese – é o itálico. Por vezes, aquilo que o leitor deve ver na página (ou não ver) está problematizado na narrativa, inclusive sublinhado através desta formatação tipográfica, a que a autora recorre precisamente para reforçar a visualidade deste recurso gráfico no exercício de destacar e acentuar palavras que devem interpelar o leitor à medida que as vai lendo. No excerto abaixo, esse sublinhado é dado à ideia de «ver» e suas variantes:

Ao dizer que Ella *vê* sombras, não significa que ela *veja* as sombras. Por ela as *ver*, não quer dizer que elas sejam visíveis. Este é apenas mais um caso em que é cómodo dizer que ela as *vê* mas onde a palavra *visão* é usada apenas como metáfora para um sentido não nomeável, uma espécie de intuição. Mas uma intuição que faz mais que intuir, uma intuição inequívoca, perfuradora, cauta, hábil, uma intuição que não duvida, enfim, *uma intuição que chega mesmo a ver*. Não como agora se dão a ver estas palavras, impressas nesta folha. *É muito mais um ver todas as palavras que tentaram fazer parte deste texto e não chegam a emergir ao entendimento de quem o escreve.* (192, sublinhados nossos)

Outras situações em que, n'*O Lago Avesso*, se usa essa variação da letra cursiva e inclinada para a direita ocorrem quando a personagem ou a voz narrativa quer sublinhar qualquer coisa no meio de todo o restante texto em letra regular: seja dando entoação particular e visualmente demarcada a certas palavras (sem deixar a interpretação dessa entoação meramente nas mãos do leitor), seja para denotar variações no sentido e

- Era só isso?
- Era só isso.
- Mas dissest
- Chiuuu... Não. Nem eu sabia. Achei que havia uma só forma de usar esse bilhete.
- E dissest
- Nunca o deverias ter comido. (127, sublinhados nossos)

Decompor graficamente frases e ideias nelas contidas, como se cada linha correspondesse a um momento de reflexão e a uma pausa entre cada elemento da frase, é outro recurso expressivo recorrente em *O Lago Averso*. Na página, como interrompe a mancha gráfica, esta estratégia acaba por parecer um exercício de listagem em que ora cada elemento começa grafado exactamente como estaria na frase se não se decompusse, ora é alterado para ficar sempre em caixa alta (o que lhe confere um certo destaque visual). E às vezes é pontuado e noutras nem por isso. E, como ocorre noutras situações narradas por Joana Bértholo, o recurso gráfico-expressivo chega a tomar conta da página toda, o que pode ser observado no exemplo abaixo, em que uma lista de verbos que representam «formas de controlo e mapeamento do mundo» (235) chegam a ocupar a página, um em cada linha, até que a mancha volta à sua regularidade frásica:



Tal separação de ideias em linhas permite também dar novos sentidos ao que se diz, isto é, alterando a forma de dizer, «unidos» no excerto abaixo já não se refere só a «planos de viagens de carro através de estados unidos», mas também o facto de Ella e Bea estarem unidas e sem vontade de se afastarem, ideia essa que conforta, mas também que, noutra linha, acaba por sossegar a personagem pela simples inclusão de um pronome clítico. Não fosse essa partição em linhas e o significado seria mais linear:

Tenta conter a ansiedade que tudo isto lhe provoca confortando-se com a ideia de que irá surpreender Bea naquele lugar terrível onde trabalha, e Bea irá sorrir e irá anunciar que não tem clientes o resto da tarde, e irão passear de mota por ruas estreitas e previamente mapeadas, até acabarem no café de sempre, a fazer planos de viagens de carro através de estados unidos que nunca se afastarão.
Sossega.
Sossega-se. (259)

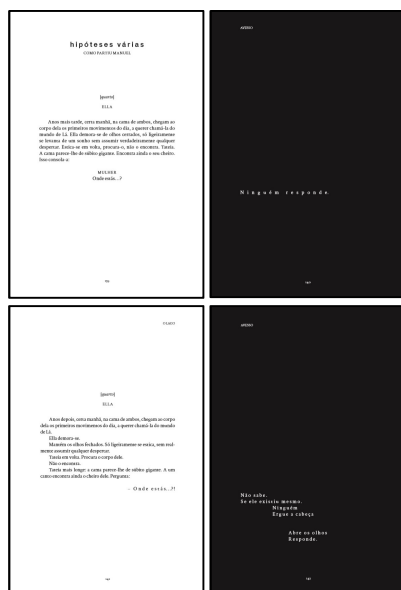
Neste livro, volta a ocorrer também a hifenização de alguns elementos da frase que não seriam naturalmente grafados hifenizados, funcionando assim qual encenação gráfica de uma unidade, como «mulher-em-palco» (38), «mulher-ao-fundo» (38), «talvez-Matteo» (218), «não-não-não-este-não» (239), «ainda-sobre-ainda-vive» (*idem*: 281), «mulher-tudo» (286), entre outros. Em relação à forma de grafar as palavras – uma vez que a tipografia também é grafismo – e à sua deturpação criativa, podemos ainda referir outro exemplo pontual de ocorrência de maiúsculas, minúsculas e repetições de letras na mesma frase, para tentar representar graficamente o grito de uma personagem, daí a oscilação gráfica, que tenta replicar uma variação fonética: «MANuEEEL, Tenho dIR pra CAa! Preciso dAJUda!» (342).

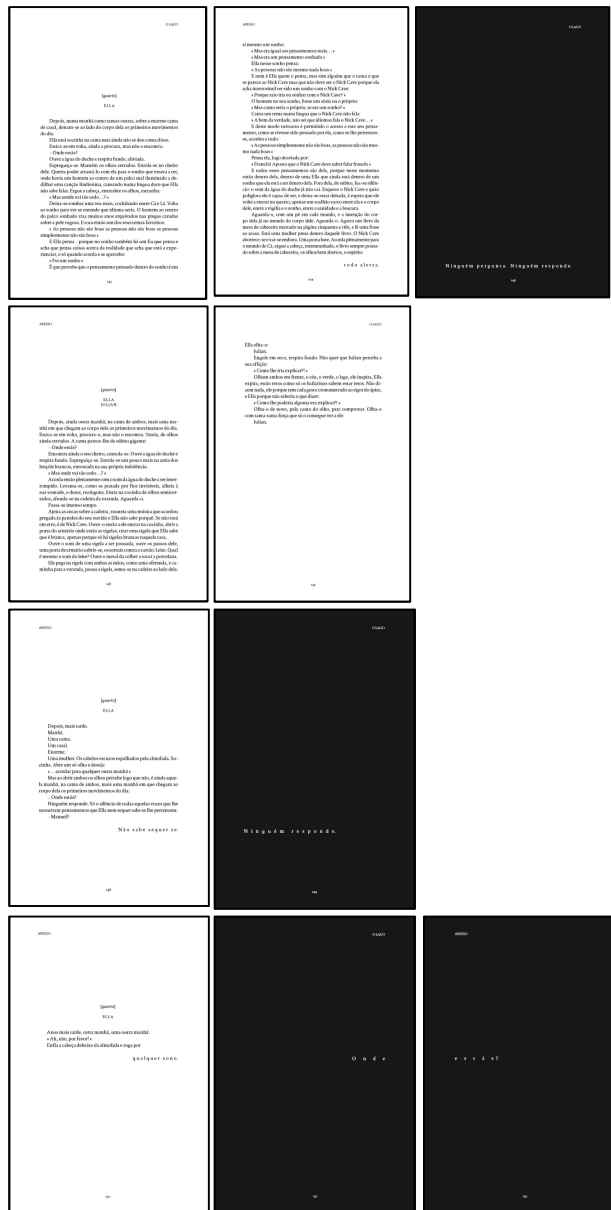
A repetição de determinada organização gráfica de elementos (títulos ou ausência deles, informações iniciais do lugar ou circunstâncias cénicas entre parêntesis rectos, personagem(ns), mancha textual) por vários capítulos contínuos – algo que é efectivamente raro neste romance, uma vez que quase sempre se intercala a repetição com variação, como se

perceberá numa rápida consulta ao índice – indicia variações sucessivas da mesma situação narrada, quase como se se contasse uma história de diversas formas. Talvez, se essa repetição gráfica em capítulos contínuos não ocorresse, tudo isso passasse algo despercebido para o leitor, mesmo que na primeira ocorrência haja a informação destacada no título «hipóteses várias».

Nos exemplos abaixo pode visualizar-se que, mesmo que a mancha textual tenha tamanhos muito variáveis (desde quatro linhas de texto a duas páginas), as aberturas são similares (mesmo parêntesis rectos a indicar que a história se passará no quarto, mesma Ella como personagem), e ainda que as páginas de fundo negro que intercalam as várias variações também variem (às vezes uma, até nenhuma, outras duas), a sua organização gráfica é constante, uma vez que o texto nelas contido está alinhado com a última frase das páginas de fundo branco e tipografia a preto (o avesso destas).

Quanto ao que o texto diz, e que assenta neste grafismo, isso já é diverso: são várias hipóteses do que poderia suceder uma manhã com Ella, ao acordar na sua casa – estaria sozinha ou acompanhada, serviria o pequeno-almoço e o quê ao companheiro, conversariam ou não, receberia a visita da sempre fiel e presente Bea ou recusar-se-ia a abrir a porta... Nas páginas que em seguida se reproduzem (139-152), cada alinhamento gráfico corresponde a uma variação do capítulo:





Como se verificou, neste segundo romance, Joana Bértholo traça «um trilho possível entre a ficção e a realidade» (76), servindo-se de vários mecanismos gráficos alicerçados na página e na própria narrativa. Esses mecanismos funcionam nos vários planos da construção narrativa: como marcadores de espaço e de tempo, como caracterizadores de personagens, como notação de vozes e pensamentos, como marcadores de focalizações narrativas internas e externas, como emuladores de gêneros discursivos diversos (entrevista, teatro, etc.).

Quando Ella, a personagem central desta hipótese biográfica, afirma «EU Sou. Assim. Esta história sou Eu» (131), o leitor é desafiado a acreditar nisso (ou no seu contrário). Mas também pode ser o avesso disso e,

afinal, talvez toda a experimentação gráfica e todas as histórias deste romance não passem de uma ilusão, do avesso de um livro:

Pode ser que desta vez tenha chegado o tempo de fechar um livro onde nunca realmente aconteceu nada. [...] Também é possível que as coisas sejam só mesmo o que vemos delas, o que aparentam ser – sem sombras, sem entrelinhas, sem legendas, sem segundos sentidos, sem interpretações, sem complicações, sem ilações, sem simbologias, sem traumas de infância e impossibilidades de se ser íntimo. Pode ser. (337)

Todo o livro é perpassado pela linguagem simbólica das artes performativas, pelo que a metáfora da ligação da vida ao próprio palco é recorrente – o que até faz com que se misturem muitas vezes (e até se confundam) a acção das personagens (que são actores, coreógrafos, encenadores, bailarinos) e os seus exercícios em palco. Mas este livro é também o avesso disso e, um pouco antes da cortina preta com a indicação «Fim» e das palmas finais que se ouvem, o leitor

Sabe agora como se chega ao fim de um livro onde nunca aconteceu nada, apesar das páginas trocadas, invertidas, em falta, as páginas em branco, as páginas cheias de listas ou descrições de dias todos uns iguais aos outros. As frases roubadas a outros livros, as vidas roubadas a outras pessoas, os homens roubados a outras mulheres. Agora entende, e aceita, como tudo teve de ser justamente tão absurdo quanto foi, e chega a conseguir atribuir sentido a toda a falta de sentido, ao perceber como só agora ela é plenamente quem tinha de vir a ser. (352)

E assim aceita que o absurdo e tantas coisas contrárias à narração ou ao exercício de narrar contribuem, afinal, mais para a história do que qualquer página de texto linear, pois tudo isto é narrativa (mesmo quando se encontra do avesso).

3.2.3.

ECOLOGIA (2018)

A estrutura deste livro afasta-se, mais uma vez, das normas tradicionais do romance, ainda que às vezes o faça de modo tão ligeiro, artiloso e equilibrado que mal se dá por isso – sobretudo porque é, maioritariamente, um livro sobre linguagem(ns), com especial destaque para a escrita, que tende a ser visualmente mais «discreta». Em *Ecologia*, romance singular e poderoso, é apresentado ao leitor um fio condutor claro que parte da premissa de que num futuro próximo passar-se-á a pagar por falar, através de um sistema que será progressivamente mais complexo e eficaz a facturar um recurso que hoje se considera inesgotável. O livro ainda revisita outras temáticas definidoras da humanidade que nos constitui e da obra da autora, como se verá.

A jornalista Cristina Margato considera que há nesta obra de Joana Bértholo a «projeção de um mundo assustador e totalitário, no qual as palavras passam a ser coisas pelas quais pagamos» (Margato, 2018), o que motiva, aliás a autora a construir um romance de alerta, usando a criatividade e a literatura ao serviço de uma reflexão sobre um futuro que está, afinal, perto. A sua constante preocupação com a palavra, «esta tecnologia que gere a realidade» (*idem*), não tomando como garantido o sistema que é a linguagem, tem neste livro uma expressão maior, afinal Joana Bértholo sempre se considerou uma «designer socialmente responsável» (entrevista a Maia, 2010), mas talvez nunca como em *Ecologia* a problematização de realidades ecológicas dramáticas – como a extinção de vários idiomas – foi tão manifesta.

Tendo em conta que esta tese se debruça sobre objectos vivos de análise, uma vez que os autores em foco ainda têm obra em construção, isso não elimina a certeza de que aquilo que já publicaram constitui um *corpus* robusto o suficiente para sustentar a premissa que aqui se defende. No entanto, quando esta tese começou a ser pensada, o romance *Ecologia* ainda não existia, e a decisão da sua incorporação está relacionada com a

relevância desse título na obra da autora portuguesa Joana Bértholo. Sendo à data da redacção desta tese o seu último livro a ser publicado, a própria o classifica como «distopia fantasista» (Bértholo, 2018b), assentando a sua valoração nessa certeza de que

O livro mais recente é sempre o mais importante, porque representa um avanço em relação às investigações e aprendizagens conseguidas com os livros anteriores. Só podia ter escrito o «Ecologia» depois de «O Lago Avesso» e, de outra forma, depois do «Inventário do Pó». No entanto, sinto que, com este livro, volto ao início. Talvez, quem sabe, fechando assim um ciclo. Isso não sei ainda. (*idem*)

E não podíamos concordar mais: todas as estruturas que a autora veio desenvolvendo ao longo da sua obra (que se revisitou antes) confluem para este projecto literário maturado, como se com ele se fechasse um ciclo ou se atingisse um estado pleno de experimentação na forma de narrar sobre a página. Ciclo de muitas variações, algumas até algo excessivas e inexperientes, mas que conduziu a um equilíbrio de forças em *Ecologia*.

Em entrevista a Luís Ricardo Duarte, Joana Bértholo admite que este romance é «uma carta de amor à linguagem» (Duarte, 2018), por nele ensaiar «uma distopia para se refletir no papel da linguagem na sociedade contemporânea, cheia de simplificações tecnológicas e virtuais». O jornalista, por sua vez, considera que «a escritora sonda o futuro para interrogar o presente. [E que] Sem ser uma profecia, é um alerta. Ficção que convoca o pensamento», não se esquecendo de referir o «gosto por jogos formais [...] ao apropriar-se das múltiplas linguagens contemporâneas», tão presente em *Ecologia* e que caracteriza, aliás, a obra desta autora desde o seu primeiro livro.

Nesta entrevista, Joana Bértholo propõe ainda uma chave de leitura para o próprio livro: «A Ecologia é a ciência das relações, estuda as dinâmicas dos seres vivos com os seus meios naturais. O romance problematiza o papel da linguagem e do pensamento na nossa relação com o mundo» e complementa afirmando que a linguagem lhe «pareceu um conceito muito bonito. Bonito literariamente. Uma ideia promissora, fértil. E complexa, também», daí a pulsão para este livro. Joana Bértholo acrescenta ainda que confia na linguagem não só como símbolo e gesto de

resistência perante a possibilidade de desaparecimento de tudo aquilo que sustém a humanidade, mas que acredita sobretudo nas linguagens como ferramenta e memória (com grande enfoque na tecnológica e na literária):

É a minha crença na sua [da linguagem] dimensão multiforme e resiliente. Irá certamente afunilar-se, sobretudo com os monopólios do inglês e do mandarim (verdadeiros eucaliptos idiomáticos). Se vier a reduzir-se a uma linguagem funcional, quase código, ainda assim sobreviverá. E acredito que surgirão movimentos retro e nostálgicos, com vontade de recuperar o que se perdeu. Para isso, a tecnologia vai ser útil. (*idem*)

Soromenho Marques faz um exercício de leitura crítica que tenta transpor o tom universalista do livro, olhando para a ficção como ferramenta de expressividade de um presente histórico e sociológico. Assente numa «técnica original e poderosa», este livro é então um exercício quase ensaístico no qual a escrita e o acto de narrar são incumbidos do papel de alerta social:

A sua leitura é um exercício que junta o fascínio de uma narrativa imaginativa, engenhosa nos seus recursos, com a inquietação dos temas e circunstâncias abordados. [...] Esta obra apresenta-se através de uma técnica de escrita original e poderosa. [...] O romancista não é diferente do ensaísta no que respeita à «marcha de aproximação» que o desenho e o desenvolvimento de uma obra exigem. (Marques, 2018)

A crítica literária Helena Vasconcelos também se debruça sobre este livro e, num movimento oposto ao de Soromenho Marques, afirma que *Ecologia* está (só) disfarçado de romance, como se a autora usasse essa forma convencionada de género literário, amplamente reconhecida, familiar até, para alicerçar nela algo «revolucionário» e, talvez por isso, «incómodo» – não só no tema como na forma de abordagem e manipulação dos dispositivos narrativos:

Joana Bértholo é autora de um livro incómodo e brilhantemente estruturado [...] Um livro revolucionário que analisa, sob o disfarce do romance, ou seja, através de histórias de pessoas com vidas que nos parecem familiares e próximas, o caos em que vivemos. (Vasconcelos, 2018)

E a verdade é que não é seguramente a primeira vez que esta autora escreve um livro que parece uma coisa e é outra, ou está disfarçado de outra. Miguel Real relembra esse impulso criativo e assinala em *Ecologia* o cruzamento de diversos campos do saber, do estético ao literário, não deixando de defender que se trata de «nova literatura» (Real, 2018) com sua inerente complexidade:

Os seus livros oferecem ao leitor mundos literários novos que, de certo modo, contradizem o senso comum institucionalizado, possuem inúmeras referências (subtextos) estéticas ao nível autoral e temático difíceis de compreender na totalidade, exploram e cruzam diferentes ramos de conhecimentos, ciência, arte, filosofia, tecnologia, mitologia, religião. (*idem*)

Joaquim Margarido é o menos comedido dos críticos em elogios ao romance *Ecologia* e às soluções narrativas engenhosas encontradas pela autora, o que poderia ser interpretado como um exagero para quem nunca tivesse lido este livro e procurasse inspirar-se noutras leituras para o fazer:

Divertido, mordaz, cáustico, amargo, contundente, sarcástico, irónico, incisivo, corrosivo, provocante, estimulante, mobilizador e, sobretudo, extraordinariamente inteligente, «*Ecologia*» é um romance que encerra um conjunto de mensagens sólidas e avisos severos. [...] notável é todo o trabalho em torno deste «*Ecologia*». (Margarido, 2018)

No entanto, há que averiguar da veracidade destas características em *Ecologia*, fazendo para isso um levantamento das suas inerentes singularidades expressivas.

Para todos estes adjectivos se materializarem e o Plano de Revalorização da Linguagem engendrado pela personagem Darla Walsh ser posto em prática, isto é, as pessoas passarem a pagar pelas palavras que usam, é preciso ser criada uma estrutura baseada na própria linguagem, que poderia até ser um livro (este, de Joana Bértholo) ou, no universo ficcional do romance, a empresa Gerez – estrutura corporativa que passa a deter todo o património linguístico e o monopólio da linguagem no mundo, através das suas inúmeras sucursais. Um dia também Ana vai trabalhar para a Gerez, tornando-se por vários anos assistente de Darla e passando a

chamar-se Mulher-Eco pela reverberação que faz do discurso da pessoa que assiste. A dado momento, a Mulher-Eco percebe o seu poder, até ser descoberta e despedida.

Não podemos esquecer a jovem Candela, que no início do livro é uma criança curiosa com tudo o que há na linguagem – desde o significado inerente das palavras, ao seu uso, e ainda ao seu carácter dúbio, uma vez que estão sujeitas a interpretação, contextos e evoluções várias –; ela é a filha adotiva de Lucía e Pablo, um actor de teatro que é mais um desempregado crónico e sedutor de *copy-paste*.

Há também Carolina, amiga de Lucía, jornalista e portanto trabalhadora da linguagem, que vai vendo a profissão perecer à medida que o romance avança. Ela é ainda protagonista de um triângulo amoroso que contempla o fotojornalista Tápio – com quem já partilhou muitas viagens, reportagens de guerra, a casa e a mágoa de terem perdido o filho – e, no outro vértice, Jeff, também conhecido como Senhor Perdão, estrangeiro que percorre cenários bélicos para negociar com as famílias das baixas civis valores monetários que compensem as suas perdas.

E, depois, há os marginais da sociedade e até da linguagem: Nelson, jovem oriundo de um ambiente muito degradado que tem um trabalho monótono numa fábrica para ajudar a família, mas cujo sonho é fazer música, e que um dia é injustamente acusado de um crime. Na prisão conhece o gago Pedro e Mablevi, desajustados como ele. E é visitado pelo amigo de infância e de bairro Jay-Ci, que o tenta aliciar para o tráfico de mulheres, forma mais lucrativa de viver, mas Nelson tem outra ideia (que talvez nunca concretize).

São estas as personagens mais significativas a acompanhar ao longo da narrativa, embora no epílogo do romance, em que a linguagem fala na primeira pessoa, esta chegue a dizer: «Eu sou a protagonista de todos os livros que já leste e dos que não leste» (Bértholo, 2018: 476), e essa afirmação é especialmente verdadeira em *Ecologia*.

Apanhar alguma promoção ou comprar um pacote de termos menos usados, nomeadamente de um idioma mais recôndito ou com menos falantes, é uma das estratégias encontradas pelas personagens para passarem a pagar menos pelas palavras que usam para falar. Ou então

cantar, gaguejar, recorrer à linguagem gestual ou a outras línguas desconhecidas ou inventadas, porque num primeiro momento o sistema gerido pela Gerez – que factura e contabiliza o que os falantes dizem – não reconhece essas formas de o fazer. Até que a Gerez passa a cobrar de forma cada vez mais específica e eficiente tudo o que é dito e até a forma como isso é feito e com que frequência.



À semelhança de outros livros de Joana Bértholo, também neste a etiqueta «romance» é logo assumida na capa para que não restem dúvidas quanto ao género literário. No entanto, o *design* da frente da capa instala novamente uma dúvida: a palavra «ecologia» a **amarelo luminoso** entrançada em **verdes ramos** de uma planta aponta para a noção dicionarizada correspondente à vasta parte da Biologia que tem como objectivo o estudo das relações dos seres vivos com o seu ambiente natural, mas neste livro a autora vai «estudar» apenas uma zona específica dessa ciência: a relação dos humanos (uma parte desses seres vivos) com a linguagem (uma parte significativa do seu ambiente natural), e não a parte vegetal do planeta como a imagem sugeria.

De novo, como vimos noutros livros desta autora, o aparato gráfico da capa está em consonância expressiva com a narrativa: a badana da capa contém uma estranha lista de expressões e um correspondente numeral

em «DCs», variável; mas a chave de leitura destas expressões (que tanto surgem em português como noutros idiomas e até em linguagem simbólica corporativa, como TM e ®) só se achará umas páginas à frente: são as *Di-Coins*, moeda criada por Dalva para instalar o seu império de cobrança pela linguagem. A contracapa contém uma breve sinopse e, num tamanho de letra maior e em itálico e numa cor diferente, um excerto sobre a variedade de idiomas no mundo e a atitude invariavelmente egoísta dos seus habitantes uns para com os outros.

A badana da contracapa contém a mais pequena biografia da autora encontrada nos seus livros, respectiva bibliografia e ainda uma foto, mas (como já tinha sucedido em *Inventário do Pó*) as fotografias, incluindo as da própria autora, são também parte significativa da linguagem expressiva de Joana Bértholo. Desta vez, a foto da autora na badana pertence à mesma sequência que surgirá nas páginas 174-179, 222 (embora nessas o rosto surja cortado, como oportunamente se analisará), havendo assim uma ligação bastante evidente entre todas os componentes deste romance.

As folhas verdes da capa, na mesma proporção e arranjo gráfico, vão surgir mais vezes, como cortinas com a função de separar partes em que se divide e estrutura o romance (como se pode ver nas páginas reproduzidas após este parágrafo): na folha de rosto (5), que reflecte a capa, mas só a uma cor, o preto a que é impresso todo o miolo; na zona que abre o livro, denominada «Pré-transição, os dias que correm» (11), que corresponde a uma fase de transição entre o que é hoje a linguagem e a proposta ficcional do romance; nas partes correspondentes às três vagas por que passa o Plano de Revalorização da Linguagem (53, 253, 431), progressivamente mais complexo e eficaz na valorização e facturação de tudo quanto as personagens dizem e até de como o fazem; e numa zona final do livro a que se chama «Ecologia do estudo dos ecos» (473), que é como um novo livro dentro do romance e que procura sintetizar questões de linguagem. Exceptuando a primeira ocorrência (que contém no verso a ficha técnica, dispositivo essencial à edição), todas as outras têm no verso também a mesma imagem, na mesma proporção e arranjo, mas sem inscrição tipográfica alguma, apenas iconográfica.



Após a folha de rosto e a ficha técnica, surge o índice (7). Embora noutros livros da autora seja um dispositivo bibliográfico estruturado de modo não convencional, neste romance Joana Bértholo opta afinal por uma sóbria linearidade gráfica, pelo que o texto que constitui o índice surge a abrir o volume, centrado na página e na mancha, separado por partes que correspondem às cortinas, contendo cada entrada três linhas de texto:

primeiro a página, com a respectiva localização, a redondo
depois a identificação de cada parte destacada a negrito
e, finalmente, o título a itálico, sem variação de tamanho ou de fonte.

Passados cinco livros, a autora encontrou outras formas de manipular a página e de a conceptualizar como elemento ao serviço da narração, sem fazer depender a sua estratégia literária somente de dispositivos já expectáveis na sua obra, como é o caso dos índices.

A seguir, a epígrafe (9), que tem algumas peculiaridades: localizada em pé de página e encostada à direita, é um excerto sobre a relação entre linguagem e natureza que dá tom e ambiente temático ao livro, embora

pela referência bibliográfica venha a perceber-se que se trata afinal de uma citação do próprio volume e não de uma obra alheia. Apesar de a etimologia grega do termo «epígrafe» só remeter para *inscrição* (*epí*, sobre, e *gráphein*, escrever), o vocábulo passou a designar, desde a modernidade, «fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo ou poema» (Moisés, 2004: 158) e espera-se que sejam de outra obra, até porque, por vezes, não existe ligação entre essa epígrafe e o conteúdo que introduz e esta acaba por funcionar «como mero enfeite ou demonstração pueril de conhecimento» (*op. cit.*). Ora o estranho é precisamente em *Ecologia* a obra se citar a si mesma, como se fosse um mecanismo contido e fechado na sua natureza literária.

Essa citação ou recuperação de elementos do livro através da sua ressignificação ocorre, assim, não só na foto da autora numa das badanas, no excerto seleccionado para a contracapa e no grafismo das cortinas que aproveita o arranjo gráfico da capa, mas até na epígrafe, quase como um mecanismo ecológico de reaproveitamento e reciclagem da linguagem, respondendo ficcionalmente ao desafio literário do próprio livro.

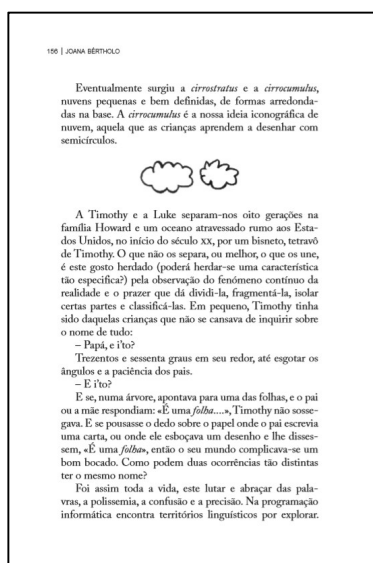
Se é verdade que «[d]esde sempre recorremos sobretudo às palavras para explicar ao outro a singularidade da nossa experiência – mas usámos todos as mesmas» (275), é igualmente verdade que há outras linguagens em *Ecologia*, como os dispositivos visuais, que alertam o leitor para outras formas de ler. Contudo, uma narrativa sobre a linguagem não podia deixar de inscrever essa não dependência total das palavras:

O texto da cidade, a um certo nível tão ruidoso, é independente das palavras mas é a todo o tempo linguagem. Texto sem letras. Corpos que evitam, circundam. Linguagem, linguagem, por todo o lado a linguagem. Muito além das palavras.
(251)

Portanto, além das palavras e de todas as variações tipográficas que se analisarão posteriormente, há também, ao longo dos capítulos, elementos pictográficos dispersos de um modo que, embora não regular, também não é certamente avulso. São, uma vez mais, prova de que um escritor conta hoje histórias tanto com palavras como com materiais visuais. Essas diferenças convivem na página, figurando de um modo

harmonioso, cuja presença convoca outros modos de narrar e até de ler. Procurar-se-á, em seguida, analisar os dispositivos gráficos contidos neste romance, adotando a caracterização de Zoë Sadokierski – que permite assegurar alguma regularidade de análise neste trabalho de investigação – e tentando perceber a real implicação e funcionamento desses dispositivos, nomeadamente: o que são, o que estão eles a fazer neste romance e como se lêem na página.

Começemos pelos elementos ilustrativos. Os mais simples – do ponto de vista da expressividade narrativa, na ficção impressa – são os recursos visuais ilustrativos que carregam muitas vezes um tom irónico expresso pela sua qualidade gráfica, como é, por exemplo, o caso das nuvens da página 156, a lembrar/simular a ilustração de uma criança, que constituem representações por imitação ou parecença, isto é, imagens que reagem ao discurso tipográfico ilustrando-o:



A um nível um pouco mais complexo, neste romance, encontra-se na página 387 a deturpação de um quadro (ilustração) bastante conhecido, no qual o leitor reconhece o decalque do original e revolucionário quadro «A Traição das Imagens», do pintor René Magritte, ícone da cultura ocidental – que era já em si mesmo uma paródia sobre a função das imagens e da narrativa. Na sua ilustração, Joana Bértholo usa até o mesmo tipo de letra e idioma (francês) originais, mas substitui «cachimbo» por

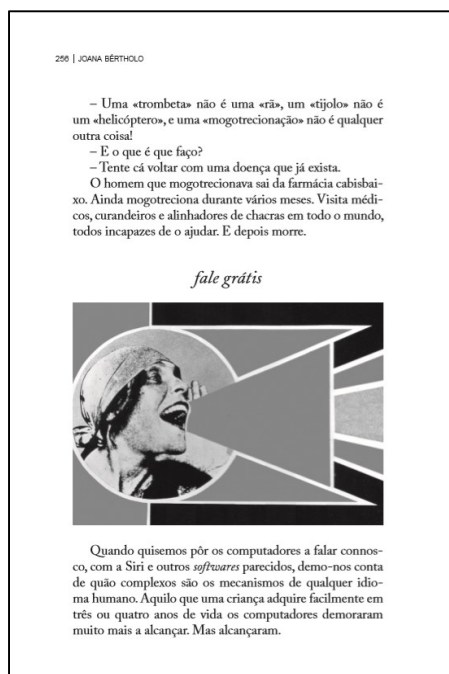
«palavra», o assunto maior do seu livro, e corta as laterais da ilustração (porque mesmo sem elas facilmente se reconhece o quadro original):



Esta ocorrência ocupa o espaço correspondente à mancha de texto. Trata-se, por isso, de um dispositivo ilustrativo integral que é também a deturpação de uma imagem iconográfica, isto é, uma representação relativamente conhecida e já com simbologia própria que se ressignifica neste romance, de modo a representar algo que contribui significativamente para a narrativa. Quando se apresenta uma imagem – que no caso se sabe serem partes de um cachimbo, mas até poderiam não representar nada que se reconhecesse – e se inscreve em legenda «isto não é uma palavra», está-se precisamente a problematizar a questão fulcral de as imagens poderem ser narrativas, isto é, funcionarem como as palavras funcionam, independentemente do que a legenda possa indicar.

A reprodução de um cartaz publicitário na página 256 (observável abaixo) ocupa, uma vez mais, rigorosamente o espaço da mancha textual, como se fosse também texto, uma reformulação visual. Trata-se de um cartaz famoso do período da revolução soviética, da autoria de Aleksandr Rodchenko («*Books on all branches of knowledge*», 1924), ao qual foram retiradas as inscrições em russo (cirílico). Embora menos reconhecível do que a manipulação da pintura de Magritte, essa referência histórica é

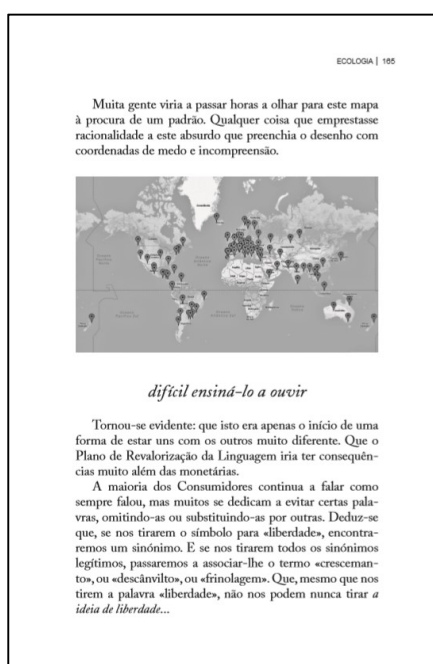
também importante, pois remete para um momento em que os artistas tentavam criar uma linguagem gráfica mobilizadora da acção e da educação popular. Neste caso, um cartaz sobre os livros como instrumentos de conhecimento, que procura ter a eficácia e a imediatidade da imagem do cinema. O título desse capítulo, «fale grátis», remete a significação dessa imagem não só para os livros do cartaz original (cujas palavras impressas, quando lidas em *Ecologia* em voz alta, como quem fala, podem ser pagas, mas lidas em silêncio não), mas também para as novas formas de ler automáticas (como o *software* dos computadores, outra forma expressiva de «falar grátis» nesta história sobre linguagens).



Embora o cartaz deturpado possa ser considerado um dispositivo meramente ilustrativo, parece, no entanto, situar-se entre várias das categorias tipológicas, podendo ser igualmente considerado material documental passageiro, pois entra também na categoria dos materiais gráficos produzidos para uso breve e, em seguida, eventualmente descartados. Mas, quando mantidos além do uso pretendido, esses objectos efémeros ganham uma segunda vida, como artefactos que documentam pontos no tempo. Essa ressignificação do cartaz está envolvida o suficiente no enredo para se sustentar a sua leitura como parte do romance, uma

expressão visual de um incentivo publicitário ao consumo de linguagem. Embora seja possível descrever verbalmente as coisas efémeras como este cartaz e o que ele pretende comunicar, as reproduções são auxílios visuais tão peculiares que a descrição verbal mostraria de um modo menos eficiente a sua natureza documental imediata.

Esquemas representacionais (como diagramas, gráficos, mapas) – também constantes da caracterização de Zoë Sadokierski – simplificam conjuntos de dados complexos e permitem a visualização esquemática de informação. São dispositivos redutores, que se organizam em termos visuais da forma mais concisa possível. E são convencionalmente usados em livros de não-ficção, expondo conjuntos de factos como evidências, de forma a instruir o leitor. Na ficção, os esquemas representacionais recuperam algumas dessas valências, pois os diagramas ajudam a explicar a paisagem e as perspectivas desse mundo futuro de *Ecologia*.



Pode, assim, considerar-se o mapa-mundo da página 165 (reproduzido antes deste parágrafo) um exemplo de dispositivos visuais do tipo esquema representacional, pois nele se recorre à representação planisférica e esquemática do globo, situando nesse mapa localizadores de lugares correspondentes na narrativa a sítios onde decorreram atentados terroristas simultâneos, descrevendo dessa forma objectiva as relações

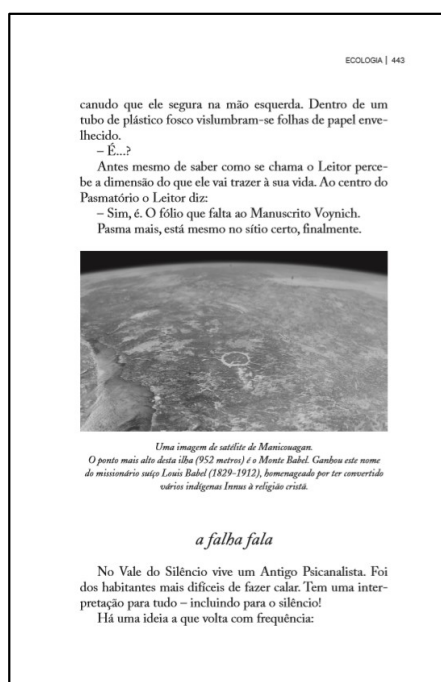
espaciais difíceis de explicar na linguagem e constituindo-se assim um esquema representacional da narrativa para ajudar o leitor a ter uma percepção mais realista do problema. Sem o mapa-mundo, a referência aos países nele assinalados seria apenas uma vasta lista de lugares, mas distribuídos espacialmente na imagem adquirem uma carga simbólica bastante forte – os atentados que desencadearam o Plano de Revalorização da Linguagem ocorreram em quase todo o mundo.

Continuando a seguir a caracterização de Sadokierski quanto à natureza e expressividade das imagens de *Ecologia*, há ainda a considerar os dispositivos fotográficos. As reproduções de fotografias podem ser originais (produzidas especificamente para um livro) ou recuperadas de outros lugares (fotografias existentes que um autor, neste caso Joana Bértholo, encontra e reutiliza num romance). A fotografia transmite uma impressão de autenticidade ao fornecer uma imagem objectiva da realidade, apesar de constituir sempre uma escolha representacional de determinada perspectiva e passível de ser manipulada.

Qual será então o papel da fotografia na ficção e, em concreto, neste(a) *Ecologia*? Quando acompanha a mancha textual, fá-lo geralmente como evidência e apoio visual suplementar ao argumento escrito, sendo uma extensão não apenas da visão humana, mas do próprio pensamento, através da metáfora, da analogia e da perspectiva. A fotografia, como ferramenta de inscrição na página, parece evidenciar a verdade da narrativa, uma maneira de ver as coisas, uma perspectiva numa história onde o significado passa a existir não por meio de dispositivos tipográficos, mas na própria representação gráfica ao longo da superfície do papel, confundindo muitas vezes a distinção entre fabricação e verdade.

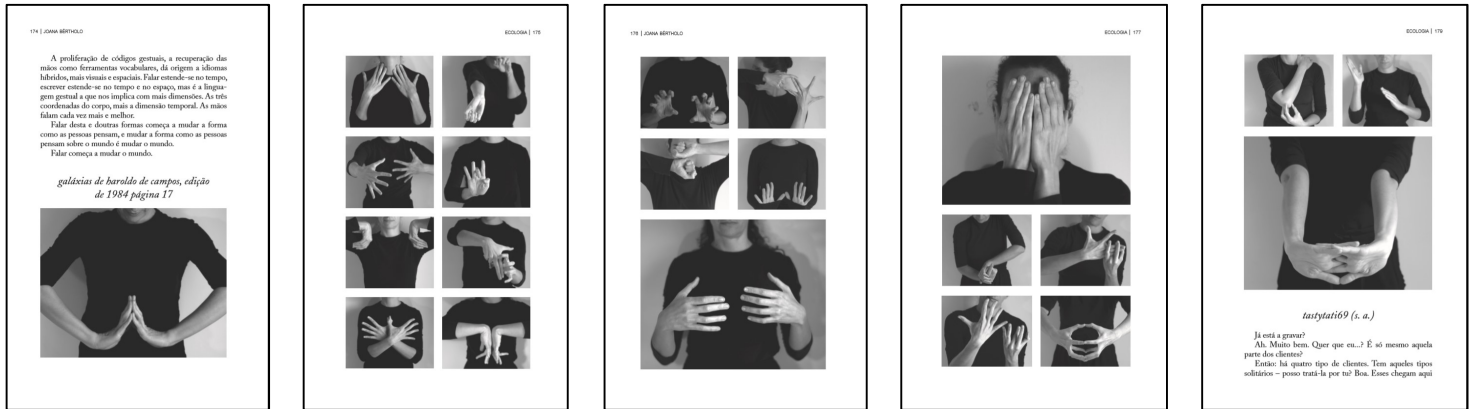
Assim como a representação do Manuscrito Voynich (páginas 294, 295) é uma fotografia de outro livro ressignificada neste, a imagem de satélite da página 443 é o aproveitamento de uma fotografia de satélite real da NASA para situar e localizar uma zona ficcional de *Ecologia* na qual não se conseguia facturar pelas palavras como no resto do mundo futurista do romance, isto é, a fotografia de satélite de um sítio que partilha o mesmo nome e as mesmas características geográficas do lugar ficcional, Manicouagan, validando-o pela representação fotográfica. À semelhança

de outras imagens deste livro, ocupa a largura da mancha textual, interrompendo-a para dar lugar a outra linguagem simbólica:

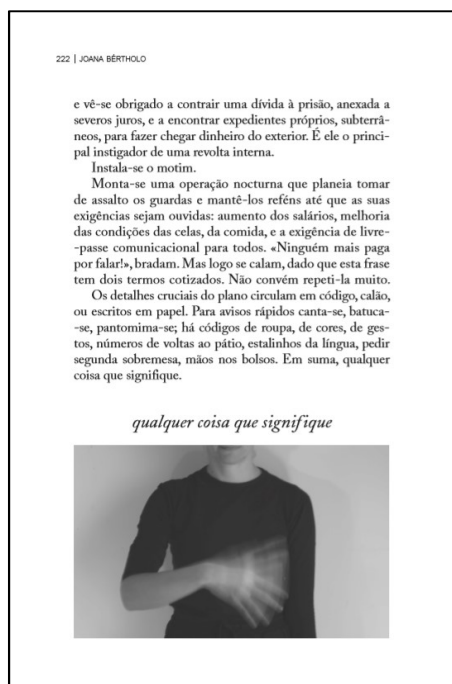


Entre os dispositivos fotográficos de *Ecologia* constam fotografias nas quais uma mulher faz gestos com as mãos (174-179), que por sua vez representam uma outra linguagem, a gestual – portanto, é também a replicação de um código visual, processado através de gestos sistematizados, sendo a sua captação visual. São fotografias de proporções diversas, mas sempre arrumadas na página, mesmo quando agrupadas duas a duas, correspondendo o espaço que ocupam ao da mancha textual. Tratando-se de um capítulo inteiro do livro, ainda que ocorra essa variação acentuada de linguagem simbólica, passando-se da tipografia à fotografia, mantêm-se as cabeças de página. E mesmo que não se saiba língua gestual, o título é, mais uma vez, a chave de leitura: «*galáxias de haroldo de campos, edição de 1984 página 17*» (174), isto é, as fotografias pretendem replicar um texto de Haroldo de Campos por meio de gestos. O enunciado do poeta concretista brasileiro que lhe serve de base, legenda e título é já em si mesmo um livro experimental no qual o leitor é convidado a compor uma constelação imaginária em relação a um texto sem começo, ordem ou fim, com «a sensualidade da linguagem aberta ao engendra-

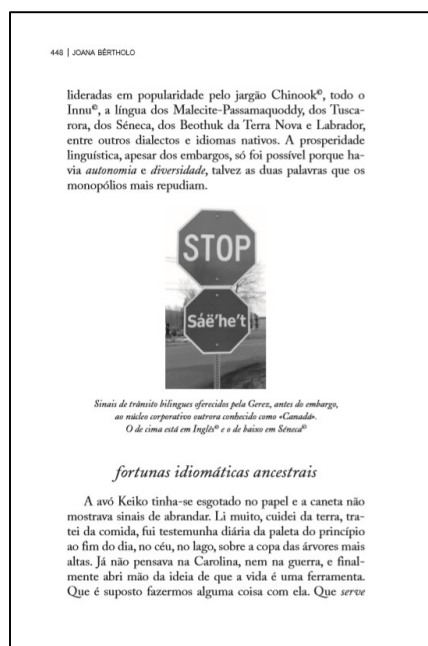
mento, ao enciamento e à associação de tempos e formas da literatura» (Carvalho, 211: 158), tal como sucede em *Ecologia*. Há várias complexidades ao longo destas páginas: a citação (texto de Haroldo), a imagem (fotografia), as linguagens simbólicas (iconográfica e gestual).



Fazendo parte desta sequência – pela representação da mesma figura feminina a fazer gestos – há a fotografia da página 222 (e ainda a da autora na badana, o que sugere que foram fotografias produzidas especificamente para este romance). No entanto, apesar de estar isolada num capítulo, a mão em movimento na imagem associada ao título «*qualquer coisa que signifique*» problematiza nessa página precisamente o poder dos gestos e das imagens (neste caso, a fotografia) de significarem alguma coisa, e até o desespero e o desejo de que exista uma linguagem que sirva todos os propósitos humanos, seja escrita, iconográfica ou outras.



Além da língua gestual, a reprodução de um outro idioma, o «alfabeto de Hildegard von Bingen» (332), é também exemplo do esquema representacional de um código visual e pode ser encarado tanto como representação esquemática de uma linguagem quanto como ilustração, portanto um híbrido, metonímia da natureza narrativa deste romance. Mas há mais exemplos desse tipo, como o sinal de trânsito STOP bilingue (448), em que se está na presença tanto de linguagem escrita como de uma representação pictográfica ou fotográfica. E, apesar de haver letras e até palavras, são idiomas que o leitor não reconhece ou domina – exceptuando o «STOP» universal. Feliz e propositadamente, ambos os elementos estão legendados. O problema teórico das imagens que comportam outras linguagens além da representacional ou iconográfica faz-se aqui presente:

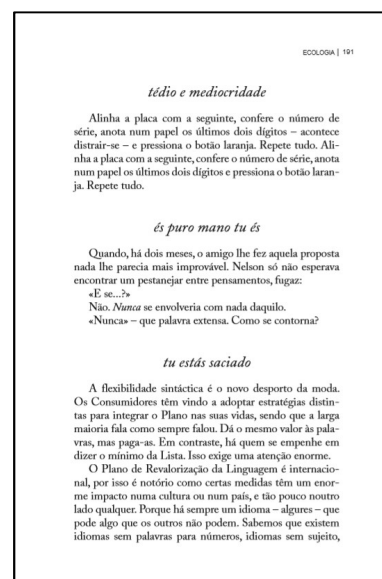
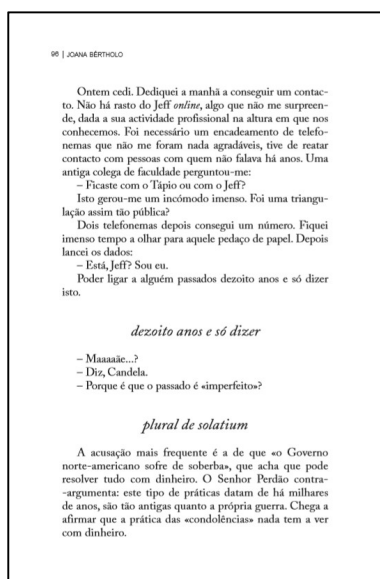
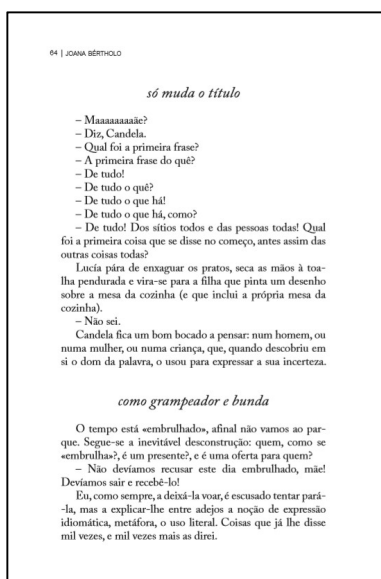


A representação tipográfica da escrita alfabética – um dos principais sistemas de signos desenhados pelo ser humano com o objectivo de preservar, compreender e comunicar informação –, como linguagem para os olhos, beneficia das propriedades omnipresentes da percepção visual e da capacidade de criar e compreender, com diferentes graus de abstracção, elementos que codificam dados, conceitos, conexões e posições no espaço da página. A eficácia da linguagem tipográfica tem sido proficuamente estudada, uma vez que essa representação num sistema cognitivo baseado em signos e suas inter-relações constitui uma das mais bem-sucedidas

linguagens da humanidade, concebida para armazenar, compreender e comunicar informações essenciais com recurso a um número limitado de caracteres. Com a incorporação de dois exemplos dessa linguagem gráfica em alfabetos distintos, ilegíveis para o leitor sem a respectiva legenda, a autora problematiza em *Ecologia* a natureza deste tipo de imagens: a representação só é alfabética e tipográfica quando legível como tal; caso contrário, trata-se somente representação iconográfica.

O quinto tipo de dispositivo visual ou metamedial considerado na tipologia de análise de Zoë Sadokierski é precisamente a tipografia não convencional, isto é, qualquer composição tipográfica que se desvie das convenções do *design* do livro, interrompendo a experiência de leitura ao quebrar a regularidade da mancha de texto rectangular composta por linhas justificadas. Ao perturbar-se conscientemente essa convenção, os leitores devem considerar por que motivo foram atraídos de volta à página impressa e à realidade material do livro. Nesta categoria há, no entanto, dispositivos que se considerarão tipográficos (embora não num sentido convencional), mas que poderiam ser até classificados como gráficos.

A estrutura do romance parece aparentemente simples: partes correspondentes às cortinas que replicam a capa e, dentro de cada uma dessas partes, o texto é organizado através de capítulos contínuos (sem abertura em página nova a cada novo capítulo), introduzidos por um título centrado na página, em itálico e com o tamanho de letra maior do que o do corpo do texto, como se pode observar genericamente nestes exemplos:



Apesar desta constância gráfica, há nos títulos dos capítulos uma particularidade: são, a maioria das vezes, resultado de frases ou expressões (de maior ou menor dimensão) que surgiram no capítulo anterior (ou até no próprio ou num próximo), mas que quando repuxados para títulos perdem as maiúsculas se as tiveram (mesmo tratando-se de nomes próprios) e até a pontuação, passando a constituir unidades em itálico que, isoladas como títulos, vão significar de forma diferenciada daquela em que ocorriam no corpo do texto, sendo mais um reaproveitamento de linguagem neste livro. Há, por exemplo, um capítulo que trata daquilo por que se paga e termina com a frase «– Afinal... por que não?» (48) e o capítulo seguinte tem como título «*por que não*» (*idem*), perdendo a expressividade interrogativa e passando a significar nesse capítulo os motivos pelos quais não se deveria trair princípios ou abdicar deles, a nenhum custo; ou, outro exemplo, um capítulo a terminar com a frase «Para Tápio, o *mundo* é aquela fase em que as crianças, pequeninas, se olham ao espelho sem entenderem ainda que se vêem a si próprias» (61) e o título do capítulo seguinte ser «*que se vêem a si próprias*» (62), em que se descreve uma situação na qual a jornalista Carolina, companheira do Tápio do capítulo anterior, vai ter uma discussão com o seu editor-chefe precisamente sobre o seu dever de agir corporativamente e não em nome próprio nos artigos que escreve. Esta situação de recuperação de ideias de uns capítulos para os outros através da sua incorporação nos títulos seguintes, reformulando-as, repensando-as ou mudando-lhes os sentidos, é comum à grande maioria dos capítulos.

No entanto, os capítulos de *Ecologia* não são todos assim tão constitutivamente lineares: a variação gráfica na página também terá várias ocorrências advindas de expressividades não convencionais, mais especificamente nos capítulos de que se falará a seguir (e que se excluíram da referenciação anterior por serem bastante distintos), ainda que possam ser agrupados devido à sua natureza similar ou afim. Uma das grandes alterações na página a nível tipográfico e gráfico (afastando-se, por isso, da tipografia linear e do arranjo convencional explicitado anteriormente) ocorre nos textos que são citações, que surgirão sempre graficamente diferenciados. Exemplo disso são todas as facturas que Lúcia vai receber

ao longo do livro e nas quais os elementos se arrumam como uma tabela na qual termos correspondem a valores numéricos e seus somatórios, incorporando ainda todo o aparato gráfico da correspondência epistolar oficial (saudação inicial personalizada, advertências, contactos, etc.) e que surgem na página num tipo de letra diferente, não serifado, não justificado e encostado à esquerda em bandeira (o contrário da maioria dos textos deste livro), como se pode observar, por exemplo, nas páginas 57-58, 79:

ECOLOGIA | 57

a falar» e anunciou como missão da Gerez e do seu Plano de Revalorização da Língua rectificar isso. Segundo nos foi possível apurar, as listas internacionais, ditadas pela Gerez/CCM, cada Mercado irá ter autonomia para emitir as suas próprias listas, consoante o idioma e a cultura. O Mercado do Português⁹, por exemplo, revalorizará, na Primeira Vaga, as palavras «paga» e «cimbolino», enquanto o Mercado do Português do Brasil⁹ reconhecerá termos como «grampeador» e «bunda».

coisas inimagináveis

De manhã bem cedo, Lucia apercebe-se da seguinte mensagem ecoada no telemóvel, nos *displays* da cozinha, no espelho da casa de banho, no frigorífico, no *email*, no elevador, na entrada do prédio, por todo o espaço urbano. Não dá para não ver. A comunicação adopta o tom de um auto governamental mas confunde-se com a publicidade. Ocupa trezentos e sessenta graus no seu caminho para a escola de Cândia e depois para o emprego. Hoje, com paragem no escritório do advogado. Anda há dois anos a escudar-se de um emaranhado litígio familiar a propósito de umas terras no norte. Heranças.

Cara Lucia!

As palavras contempladas hoje pelo Plano de Revalorização da Língua são:

Aritmética	59 DCs
Cozinha	38 DCs nome 61 DCs verbo

58 | JOANA BÉRTHOLO

Napoleão	12 DCs
Oferta	83 DCs nome 90 DCs verbo
Tonto	77 DCs
Tonta	52 DCs

A CCM e a Gerez desejam-lhe um dia cheio de conversas estimulantes. Lembre-se, a linguagem é um bem precioso:
Use-o com sensatez.

Dentro do carro, já sozinha, parada num sinal vermelho, sente um cansaço enorme apoderar-se de si. Não correu nada bem com o advogado. Discute dinheiro em casa com o marido, discute dinheiro fora de casa com os irmãos. Olha para os painéis do Plano e não resiste:
– A cozinha de Napoleão oferece uma aritmética tonta... Uma janela abre-se de imediato no interface do *tablié*, uma aplicação instalada para ajudar os utilizadores a monitorar os seus gastos. Lucia lê no visor:

501 DCs

... por esta frase. Será muito? Não tem a destreza matemática para perceber logo quanto é que isso vale em moeda corrente mas parece-lhe um valor residual. Uns céntimos. Estranho é o produto da adição, 501. Ensaia rapidamente algumas contas de cabeça... 38... 12... 90... será que «oferece» conta? 59... 52... dá menos de 300. Como é que esta frase lhe custou 501 DCs? Clica no «mais» ao canto inferior direito do painel na esperança de conseguir aceder a detalhes da factura. Lá está, cada termo discriminado e uma taxa adicional de 250 DCs pelo uso de um «recurso absurdo».

ECOLOGIA | 79

Um pai pode construir uma arquitectura de preconceitos e falsas verdades em torno de um filho. Se calhar é inevitável que o faça. Dizer «isto é assim», ou «aquelas pessoas são más», «acreditar nisso é feio», «homens não choram», «Deus castiga», «as meninas nunca dizem essas coisas». Se se disser a um miúdo «agora as palavras são coisas pagas, como essa *t-shirt* e esse casaco e esta casa e essas batatas fritas», ele devia acatar a novidade como mais uma regra deste infinito jogo dos adultos. Ou não?

Lucia pensa no futuro. Consegue até antecipar a reacção de estranheza quando à próxima geração for explicado que, outrora, falar era gratuito. Vai parecer-lhes um arcaísmo, uma coisa pré-tecnológica. Como quando nos dizem que havia dentistas séculos antes de haver anestesia; que a televisão era a preto e branco; ou que, quando te atrasavas, não podias mandar uma SMS a avisar. Como é que as pessoas viviam? Cândia chora em frente ao televisor e não há nada que ela possa dizer para apaziguar a sua inquietação.

– Mãe, as palavras...

olhos da cara

Olho	70 DCs
plural	73 DCs
Cara	89 DCs

Taxa composta 2,3%
Taxa idiomática 13%
Total 198 DCs

Bem vistas as coisas até nem são assim tão caras, os «olhos da cara».

Nestas facturas há que referir o cuidado criativo da linguagem ao tabelar-se expressões coloquiais como «olhos da cara», ou especificações de variação de valor das palavras consoante o género e número, ou a cobrança pelo uso da ironia na linguagem e a implementação de uma «taxa composta» das frases. E, em várias dessas ocorrências de facturação do discurso das personagens, o título do capítulo vai ser o mesmo, uma vez que tratam de assuntos similares, por exemplo, nas páginas 111, 147, 182, cujo título é sempre «*esta é uma mensagem gerada automaticamente por favor não*» (mais uma vez recuperado de uma frase do capítulo, que surge no final das facturas como advertência automática).

Nas páginas 234-235, a factura diz respeito a uma noite de conversa entre Carolina e uma mulher que conhece numa viagem a Inglaterra, sendo que o diálogo nunca é transcrito de outro modo, mais linear, e este é por isso o único elemento narrativo de que o leitor dispõe para deduzir a natureza do que foi falado entre as duas personagens, não sendo então um elemento gráfico acessório, mas essencial à história. A frequência dos termos usados na conversa, a sua contabilização, discriminação e valoração surgem assim na narrativa:

<p>234 JONAS BÉRTHOLO</p> <p>Carolina desce sonâmbula ao café da esquina e ouve a conversa de dois homens que discutem idiomas de cliques e pronomes pessoais no Japônes⁸ arcaico. Amedronta-se com a dimensão do que se está a passar, com a rapidez da mudança. É ela trancada em casa a tentar redefinir a palavra «fims». Quando volta a casa, senta-se ao computador em busca de artigos, crónicas, estudos sobre o que se está a passar, mas encontra pouco. Põe-se a ver as suas facturas linguísticas e a rever <i>emails</i> da Logoperadora. Confere a discriminação de termos referente à noite anterior. Foi a noite mais cara do mês até agora.</p> <p><i>risoto romântico rotina tapete tecnologia</i></p> <table> <tr><td>antigamente* (5)</td><td>197 DCs</td></tr> <tr><td>besta (3)</td><td>089 DCs</td></tr> <tr><td>companhia (7)</td><td>355 DCs</td></tr> <tr><td>confiança (8)</td><td>387 DCs</td></tr> <tr><td>culpado (3)</td><td>071 DCs</td></tr> <tr><td>desamparo (9)</td><td>401 DCs</td></tr> <tr><td>desencontro (13)</td><td>711 DCs</td></tr> <tr><td>divórcio (14)</td><td>772 DCs</td></tr> <tr><td>encontro (3)</td><td>077 DCs</td></tr> <tr><td>entretanto (21)</td><td>343 DCs</td></tr> <tr><td>fértil (2)</td><td>022 DCs</td></tr> <tr><td>fidelidade (1)</td><td>025 DCs</td></tr> <tr><td>folclore (1)</td><td>013 DCs</td></tr> <tr><td>guerra (17)</td><td>993 DCs</td></tr> <tr><td>herói (1)</td><td>065 DCs</td></tr> <tr><td>investimento (5)</td><td>157 DCs</td></tr> <tr><td>jet-lag** (4)</td><td>1356 DCs</td></tr> <tr><td>justificação (2)</td><td>050 DCs</td></tr> <tr><td>lâmina (1)</td><td>011 DCs</td></tr> </table>	antigamente* (5)	197 DCs	besta (3)	089 DCs	companhia (7)	355 DCs	confiança (8)	387 DCs	culpado (3)	071 DCs	desamparo (9)	401 DCs	desencontro (13)	711 DCs	divórcio (14)	772 DCs	encontro (3)	077 DCs	entretanto (21)	343 DCs	fértil (2)	022 DCs	fidelidade (1)	025 DCs	folclore (1)	013 DCs	guerra (17)	993 DCs	herói (1)	065 DCs	investimento (5)	157 DCs	jet-lag** (4)	1356 DCs	justificação (2)	050 DCs	lâmina (1)	011 DCs	<p style="text-align: right;">ECOLOGIA 235</p> <table> <tr><td>lealdade (8)</td><td>278 DCs</td></tr> <tr><td>maré (1)</td><td>027 DCs</td></tr> <tr><td>matemática (3)</td><td>056 DCs</td></tr> <tr><td>monotonia (3)</td><td>063 DCs</td></tr> <tr><td>namoro (1)</td><td>044 DCs</td></tr> <tr><td>novidade (3)</td><td>061 DCs</td></tr> <tr><td>prato (5)</td><td>103 DCs</td></tr> <tr><td>previsível (7)</td><td>158 DCs</td></tr> <tr><td>risoto** (8)</td><td>879 DCs</td></tr> <tr><td>romântica (2)</td><td>039 DCs</td></tr> <tr><td>rotina (4)</td><td>074 DCs</td></tr> <tr><td>tapete (2)</td><td>028 DCs</td></tr> <tr><td>tecnologia (11)</td><td>582 DCs</td></tr> <tr><td>têmpora (1)</td><td>008 DCs</td></tr> <tr><td>transbordar (1)</td><td>060 DCs</td></tr> <tr><td>vinho branco*** (3)</td><td>300 DCs</td></tr> <tr><td>violência (7)</td><td>674 DCs</td></tr> <tr><td>viragem (1)</td><td>042 DCs</td></tr> </table> <p>valorização total _____ 9571 DCs</p> <p>-----</p> <p>* Taxa de 3,3% por uso de sufixação de modo. ** Taxa de 27% aplicável ao uso de terminologia estrangeira. *** Taxa de 13,7% aplicável ao uso de nomenclaturas tonais.</p> <p><small>Em caso de dúvida ou pedido de informação sobre outros tarifários contacte-nos através da Área de Cliente ou acedendo ao Agente Interno do seu código local.</small></p> <p><i>finalmente a palavra culpa</i></p> <p>Carolina amachuca a folha de prata até se parecer com uma maquete de planeta. Um pequeno globo argirofóto que</p>	lealdade (8)	278 DCs	maré (1)	027 DCs	matemática (3)	056 DCs	monotonia (3)	063 DCs	namoro (1)	044 DCs	novidade (3)	061 DCs	prato (5)	103 DCs	previsível (7)	158 DCs	risoto** (8)	879 DCs	romântica (2)	039 DCs	rotina (4)	074 DCs	tapete (2)	028 DCs	tecnologia (11)	582 DCs	têmpora (1)	008 DCs	transbordar (1)	060 DCs	vinho branco*** (3)	300 DCs	violência (7)	674 DCs	viragem (1)	042 DCs
antigamente* (5)	197 DCs																																																																										
besta (3)	089 DCs																																																																										
companhia (7)	355 DCs																																																																										
confiança (8)	387 DCs																																																																										
culpado (3)	071 DCs																																																																										
desamparo (9)	401 DCs																																																																										
desencontro (13)	711 DCs																																																																										
divórcio (14)	772 DCs																																																																										
encontro (3)	077 DCs																																																																										
entretanto (21)	343 DCs																																																																										
fértil (2)	022 DCs																																																																										
fidelidade (1)	025 DCs																																																																										
folclore (1)	013 DCs																																																																										
guerra (17)	993 DCs																																																																										
herói (1)	065 DCs																																																																										
investimento (5)	157 DCs																																																																										
jet-lag** (4)	1356 DCs																																																																										
justificação (2)	050 DCs																																																																										
lâmina (1)	011 DCs																																																																										
lealdade (8)	278 DCs																																																																										
maré (1)	027 DCs																																																																										
matemática (3)	056 DCs																																																																										
monotonia (3)	063 DCs																																																																										
namoro (1)	044 DCs																																																																										
novidade (3)	061 DCs																																																																										
prato (5)	103 DCs																																																																										
previsível (7)	158 DCs																																																																										
risoto** (8)	879 DCs																																																																										
romântica (2)	039 DCs																																																																										
rotina (4)	074 DCs																																																																										
tapete (2)	028 DCs																																																																										
tecnologia (11)	582 DCs																																																																										
têmpora (1)	008 DCs																																																																										
transbordar (1)	060 DCs																																																																										
vinho branco*** (3)	300 DCs																																																																										
violência (7)	674 DCs																																																																										
viragem (1)	042 DCs																																																																										

O advérbio ou conjunção «entretanto» – uma vez que o seu uso varia de acordo com a posição na frase, e não temos as frases que foram trocadas para nelas nos basearmos, só esta factura, não podemos precisar – foi claramente a palavra mais usada, 21 vezes, mas não a mais cara, e talvez tenha sido a mais usada por ser partícula de ligação no discurso. «Jet-lag», sendo uma palavra estrangeira, ainda que só usada 4 vezes, foi a mais cara, e isto porque a personagem Carolina estava de viagem e deve ter referido algumas vezes o cansaço e desajuste perante a diferença horária. «Guerra» também foi muito usada, assim como «desencontro», que são, na verdade, ideias que acompanham a história de Carolina e das suas paixões. Mas nem só de sentimentos se falou, percebe-se por esta tabela que termos dos universos tecnológico e económico também fizeram parte (a realidade que as rodeia), assim como nomes de alimentos, pois acaba-

ram por partilhar uma refeição enquanto conversavam. Não são sempre precisos textos linearmente narrativos para se contar histórias, como se viu por este exemplo, a estratégia narrativa pode passar por outros dispositivos gráficos relativamente originais, como estas facturas que se servem de alterações (visualmente) significativas à tipografia convencional.

Há mais variantes criativas como esta, em que a tabulação de elementos da linguagem tem um efeito narrativo até mais eficaz do que a narrativa tradicional na página, arrumada numa mancha regular e com uma fonte tipográfica sempre constante, por exemplo, na página 274, o tarifário de expressões particulares de cada idioma; ou, nas páginas 402-403, uma lista de expressões de vários idiomas e respectivo valor de facturação, como se pode observar:

274 | JANA BÉRHOLO

já achava que nunca mais». Um repertório vasto de frases manuscadas, muito gastas. Será que algum dia se esgotarão?
Não. Não se podem esgotar porque sempre estiveram vazias.

não se podem esgotar

«Mukamuka», Japonês[®]
Tão zangado que se pode vomitar 700 DCs

«Sekaseka», Bemba[®], falado na Zâmbia[®]
Rir sem razão 325 DCs

«Torschlusspanik», Alemão[®]
O medo de ter menos oportunidades de vida à medida que se envelhece.
Literalmente, *pânico do fechar da portão*..... 750 DCs

«Narachstra prayoga», Sânscrito[®]
Adoração do próprio órgão sexual nos homens..... 525 DCs

«Mingmu», Chinês[®]
Morrer sem remorsos 850 DCs

«Termangu-mangu», Língua Indonésia[®]
Triste e sem saber o que fazer 385 DCs

«Avoir le cafard», Francês[®]
Estar em baixo ou deprimido; literalmente *ter o barata* 889 DCs

«Mono-no-aware», Japonês[®]
Apreciação pela tristeza que permeia toda a existência 700 DCs

«Emakou», Gilbertês[®], falado no Kiribati
Uma mágoa secreta 185 DCs

402 | JANA BÉRHOLO

era dar valor àquilo que elas representam

«Aroodjarekpu», Inuit[®]
Trocar de mulher apenas por uns dias 120 DCs

«Bokku-shan», Japonês[®]
Mulher que é bonita vista de costas mas não de frente 700 DCs

«Bustrófédon», Grego Antigo[®]
Forma de escrita que alterna a leitura da esquerda para a direita com a leitura da direita para a esquerda, num percurso análogo ao que os bois fazem no arado 225 DCs

«Capeciaque», Italiano[®]
Pessoa que coordena um grupo de pessoas que batem palmas 080 DCs

«Danh tá», Vietnamita
Tanto igreja como bordel 130/220 DCs

«Hay Kulu», Zarma[®], língua Songai falada na Nigéria
Significa *tudo, nada e qualquer coisa* 180 DCs

«Mokita», Kiriwani[®], Papua Nova Guiné
A verdade que todos conhecem mas de que ninguém fala 055 DCs

«Nakturu», Persa[®]
Camelo que não dá leite até receber cócegas nas narinas 165 DCs

«Dstranieny», Russo[®]
Experiência estética que torna aquilo que nos é familiar em estranho 303 DCs

ECOLOGIA | 403

«Pagezuar», Albanês[®]
Morrer antes de desfrutar da alegria do casamento ou ver um filho casar 065 DCs

«Purik», língua Indonésia[®]
A mulher voltar para casa dos pais como forma de protesto pelo comportamento do marido 209 DCs

«Rthaphaidosis», Grego Antigo[®]
Inserção de um rábano no ânus como castigo por delitos de natureza sexual, sobretudo o adultério 490 DCs

«Tunilattukkuug», Inuit[®]
Comer num cemitério 111 DCs

«Vebunkos», Húngaro[®]
Uma dança usada para convencer os rapazes a alistarem-se no exército 315 DCs

«Vomitarium», Latino[®]
Sala onde se vomitava com o intuito de comer mais 50 DCs

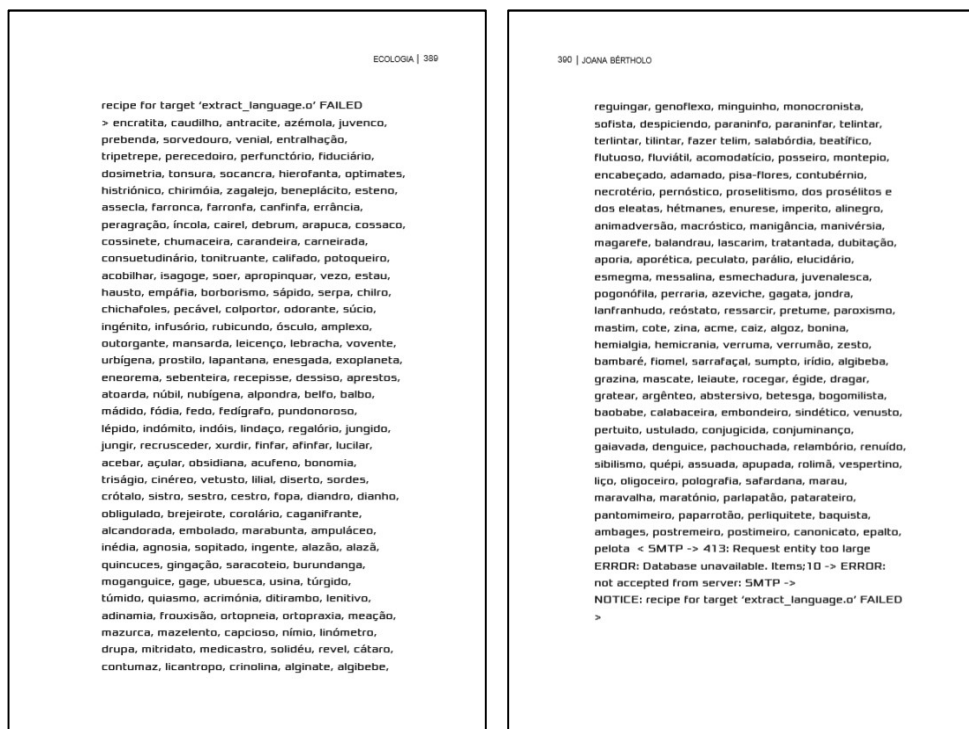
o que quer que seja era o mesmo que tudo

A lista de textos «Inconvenientes» é extensa, e localizá-los o passatempo deste grupo de jovens. Estes textos são agora material para a *very deep web*, espaço virtual que se esconde por detrás do espaço virtual a que só os altamente informatizados, que sabem caminhar pelo ciberespaço sem deixar rasto, conseguem aceder. Se a *deep web* é sobretudo para conteúdos para adultos, à *very deep web*, ironicamente, já só chegam os mítidos. É necessária uma outra forma de pensar: primeiro ensinámos as Máquinas a pensar como

Ou ainda tarifários promocionais para o falante usar palavras que normalmente não usa (310-311), ou a proposta de novos pacotes linguísticos com idiomas cada vez mais vastos e até raros (345), ou o levantamento de 5 palavras que Lucía não usou no último mês (388) e a proposta de um desconto nas mesmas, tudo num claro incentivo ao consumo, em facturas progressivamente mais personalizadas e com alguns realces gráficos (sublinhados ou **negritos** a destacar ideias e promoções).

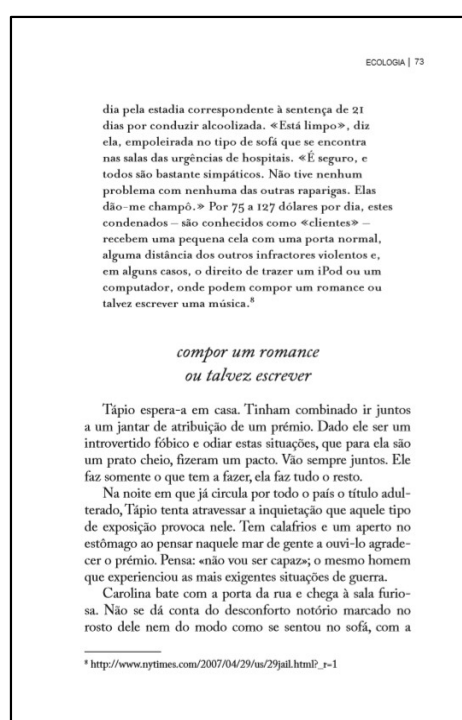
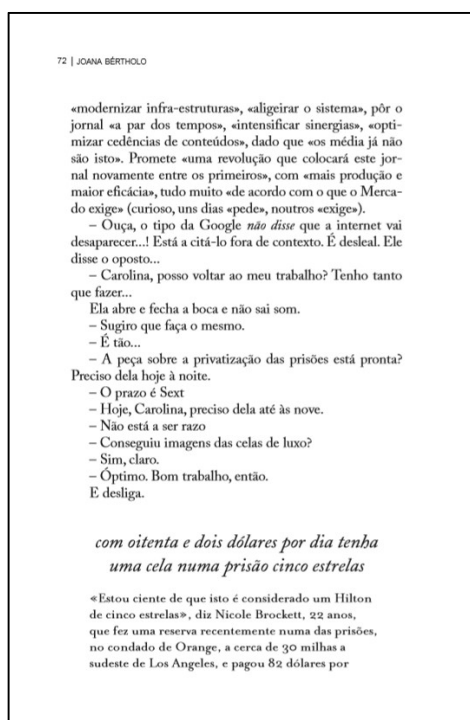
Até que o sistema de contabilização e facturação semanal das palavras usadas por Lucía efectuado pela sua Logoperadora gera um erro, que

é graficamente expresso na página através de uma vasta lista de palavras que a personagem não conhece sequer nem nunca usou, uma espécie de negativo que resulta da comparação com as palavras que Lucía usa regularmente da Base Primordial, isto é, entre o que ela diz e tudo o que não diz, e que constitui essa lista, arrumada espacialmente nas páginas 389-390 (reproduzidas abaixo). Não é usual a narração de um livro contabilizar também, seja de que forma for (neste caso, com um arranjo gráfico que sublinha o recurso), aquilo que as personagens não dizem.



Há também um arranjo gráfico distinto, e por isso tipograficamente não convencional, nas várias notícias que incorporam a narrativa: surgirão sempre no mesmo tipo de letra dos capítulos, mas num tamanho mais pequeno e encostado à esquerda, não justificado. E são notícias com temas tão diversos como atentados (40-41), as primeiras palavras que integrarão o Plano de Revalorização da Linguagem (55-57), a possibilidade de se alugar uma cela de prisão de luxo (72-73, páginas reproduzidas abaixo como exemplo), os valores da linguagem e o caso específico do ponto de interrogação (213), um idioma destronar o outro como oficial (268-269), ou ainda um papagaio que leva o dono à falência por falar demais (360-361), entre outros assuntos. São muitas as ocorrências desta forma de

variação tipográfica. E, embora nem todas essas notícias remetam para uma nota de rodapé com a respectiva referência do *site* de onde foram retiradas, o que pode significar que também são ficcionadas, o arranjo gráfico distinto do convencional simula sempre a disposição na página de notícias que, embora exteriores à narrativa, a complementam não só através do conteúdo como também de um modo gráfico. A autora acaba por misturar discurso ficcional narrativo e discurso ficcional jornalístico, dar-lhes o mesmo tratamento gráfico.



Há ainda uma zona do livro que ocupa várias páginas, toda constituída de notícias (336-341, reproduzidas abaixo), desembocando numa página que, no limite do recurso, é constituída só de títulos. Na história, a personagem Carolina está no aeroporto a aguardar voo e, enquanto espera, decide consultar *sites* de notícias. Nestas ocorrências, não só o texto impresso na página mantém, em nota de rodapé, os *links* dos endereços de onde a autora coligiu as várias notícias, como em algumas delas surge na página só o título e a expressão hiperligada com o sublinhado gráfico [clique para saber mais](#), uma replicação de estruturas digitais que não funciona na página analógica, mas simula o ambiente virtual que perpassa todo o livro. E quem é que nunca leu só os títulos das notícias? A situação ficcional replica esse comportamento.

da redacção, nem de trabalho em geral, mas tem uma notificação relativa a um artigo sobre a crescente vaga de países que estão a legalizar favores sexuais como forma legítima de pagar a renda, e a consequente indústria que cresce em torno dessa nova possibilidade de permuta. Abre o link e, sem o ler, copia o endereço para uma lista já extensa de artigos semelhantes. Todos sobre as mil formas que toma a expansão do Mercado nas nossas vidas.

Com um movimento do dedo sobre o *display* a informação desliza.

Conhece bem aquelas parangonas, mas não deixa de se espantar com o nível de destino moral e social que muitas implicam. Com um duplo toque do dedo indicador abre uma, e depois outra, e assim se embrenha de tal maneira na sua lista que não se apercebe do retorno de Tápio, que se senta a seu lado, um pouco contrariado por já a ver mergulhada no *display*, quando tinham decidido que todos os *displays* seriam... Enfim.

aluguer de amigos é a maior fonte de companhia para jovens até aos vinte e cinco anos

Estudos revelam que os jovens nas faixas etárias 11-16 anos e 17-25 anos recorrem agora sobretudo à chamada Indústria da Amizade como principal fonte de companhia. Os números apontam para 58%, seguido da convivência com colegas da escola (31,3%) e família (7,7%). Estes dados indicam que o aluguer de amigos cresceu 132% em relação ao semestre passado, em detrimento de todas as outras formas de convivência social. Um estudo de opinião

de imigrantes cada um pagasse 50 mil dólares, isso geraria receitas de 50 mil milhões de dólares por ano. Além disso, os imigrantes que entrassem sob este sistema de taxas usariam pouco o Estado social ou subsídios de desemprego, pagariam impostos pesados e tenderiam a ser mais jovens e saudáveis.¹⁸

privatizar o espaço e habitar Marte que futuro para a agência espacial europeia

Estamos numa fase de mudança de paradigma rumo a uma compreensão clara e uma partilha de riscos e responsabilidades. No passado o sector público dana o dinheiro sem assumir a responsabilidade. A fim de mudar isto procuramos agora um esquema diferente, e estou certo de que seremos bem-sucedidos.¹⁹

grécia privatiza portos e aeroportos regionais e operadora eléctrica no valor de seis virgula quatro milhões de dólares²⁰

[clique para ler mais](#)

¹⁸ <https://www.marketplace.org/2010/08/05/economy/bbc-world-service/sell-right-immigrate-highest-bidder>

¹⁹ <http://pt.euronews.com/2015/06/19/privatizar-o-espaco-e-habitar-marte-que-futuro-para-a-agencia-espacial-europeia/>

²⁰ <http://www.rtr24.nl/pl/economia/privatizacoes/grecia-vai-privatizar-portos-aeroportos-regionais-e-operadora-elctrica>

nova lei permite aos pais cobrarem dos filhos todo o dinheiro investido na sua educação

– Hum?

caçador paga 294 mil euros para abater um rinoceronte negro em perigo de extinção²⁶

– O cartão, Carol. Faltam três números.

trump oferece cem milhões à fundação nobel para que lhe atribuam o prémio

– Carol...?

ue cria mercado de emissões de carbono para a atmosfera

– Carolina?

água potável atinge preços recorde

– PORRA!
Agora ouviu.

²⁶ <https://www.theguardian.com/environment/2015/febr/21/hunter-paid-225000-shoots-black-rhino-i-believe-survival-of-species>

Ainda em relação a variações tipográficas não convencionais nos capítulos, há a destacar, com a mesma formatação das notícias (em corpo de letra mais pequeno e mancha encostada à esquerda), as declarações de Darla na televisão, que são transcritas para o texto nas páginas 122-123 e 260-262; ou a transcrição das falas de um anúncio da empresa de Darla para a televisão (227, 229). Saliente-se que estas são alterações visíveis à mancha regular – mancha que, aliás, intercala com essas alterações e na qual se comenta as intervenções das personagens sobre a linguagem – e correspondem à intenção narrativa de demarcar no texto intervenções externas só aparentemente não ficcionais que afectam as personagens.

Com essa mesma formatação tipográfica não convencional de diminuição do tamanho do corpo de letra surgirão ainda cartas escritas pelo pai a Darla, mas com um acrescento gráfico: estão *em itálico*, o que faz sobressair mais ainda na página estas unidades textuais (nas páginas 231-232, 407-408 e 419-420). Seguindo o mesmo arranjo tipográfico, há ainda texto que «Pablo lê» ao longo do livro. Distingue-se dos demais exemplos já referidos porque está organizado por pontos numéricos e subpontos, que nunca se repetem. Surge sempre em capítulos autónomos que acabam por partilhar todos o mesmo título, «*pablo lê*», ainda que distribuídos ao longo do livro. Exemplos desse mecanismo ocorrem nas páginas 93, 162, 248, 409, 413, 414-415, 470, como se pode observar:

Apoio ao Cliente da CCP[®] apareceu numa emissão especial da WordUp[®], transmitida em todos os Espaços Idiomáticos e afirmou:

— Tudo isso para nós são produtos de marca branca! «Saúde» é outra coisa, muito mais fina e difícil de alcançar. Daí o seu preço.

Os membros da CCP[®] são conhecidos pelo brio na Produção Nacional.

todos aplaudem

A Primeira Vaga não podia ter corrido melhor, reitera-se a cada reunião de preparação da Segunda. E o regozijo não podia ser maior:

— Isto abre espaço para apropriações até aqui impensáveis: dados biométricos, memória, consciência, sonhos, outras formas de comunicação, afectos... — uma mão limpa suor da testa. — São os Mercados do Futuro, louvados sejam!, e ainda há tanto por desbravar...!

pablo lê

2

O que é o caso, o facto, é a existência de estados de coisas.

2.01

O estado de coisas é uma conexão entre objectos (coisas).

2.011

É essencial a uma coisa poder ser parte constituinte de um estado de coisas.

lesse Wittgenstein. Lembra-se perfeitamente do empenho que pôs nestas leituras e de voltar derrotada, porque não entendia. Um homem que afirmava

pablo lê

Aquilo que não podemos pensar, não podemos pensar; também não podemos dizer aquilo que não podemos pensar.

5.62

Esta observação é a chave para a decisão do problema de saber até que ponto é que o Solipsismo é verdadeiro. O que o Solipsismo quer dizer é correcto mas não se pode dizer: revela-se a si próprio.

Que o mundo é o meu mundo revela-se no facto de os limites da linguagem (da linguagem que apenas eu compreendo) significarem os limites do meu mundo.

5.621

O mundo e a vida são um só.

5.63

Eu sou o meu mundo (o microcosmos).

agora chamas-te ludwig

e nasceste numa família rica. Mesmo muito rica. Assim com dinheiro, sei lá. Pensa em famílias ricas. Os Rockefeller, estás a ver? Sim, mais rico não há. Só não é nos Estados Unidos, é na Áustria. Nasceste em Viena. Berço d'ouro. És o filho mais novo de oito filhos, quatro irmãos e três irmãs. Três dos teus irmãos vão suicidar-se e tu próprio vais passar os teus dias a contemplar a ideia de deixares esta vida de forma voluntária... Não, mas não te preocupes. Vais morrer velho.

pablo lê

6.41

O sentido do mundo tem que estar fora do mundo. No mundo tudo é como é e tudo acontece como acontece; nele não existe qualquer valor — e se existisse não tinha qualquer valor.

Se existe um valor que tenha valor então tem que estar fora do que acontece e do que é. Porque tudo o que acontece e tudo o que é é por acaso.

Não pode estar no mundo o que o tornaria em não acaso, porque senão seria de novo acaso. Tem que estar fora do mundo.

o valor em não ter valor

Gosto de pensar na floresta amazónica, nos bosques da Irlanda e em papagaios de bicos coloridos, e gosto de pensar nos fiordes noruegueses e nos géisers da Islândia, e gosto de pensar nas estepes africanas e na linha curva do corno do carneiro e nos salmões a subir o rio para a desova e na quantidade de água que há no mundo, e gosto de pensar em todas as coca-colas cobertas de pó guardadas em armazéns de pequenas lojas à beira de estradas desertas, e gosto de pensar em sinais de néon de motéis ruidosos, sempre com uma letra fundida, e na banca de uma tabacaria onde estão dispostas as primeiras páginas de jornais de todo o mundo com diferentes alfabetos, e gosto de pensar em todas as crianças que hoje aprenderam a letra éme e a confundem com a letra éne, e perguntam aos pais:

«Quantas perminhas?»

Gosto de ser pequena num mundo extravagante e extenso.

Gosto de saber que existem mil corais diferentes, e mil auto-estradas. Gosto de saber que existem antílopes que as atravessam, e plantas que rompem o alcatrão, para mim é

Quando Candela lê o excerto de um livro (240-241), esse também se torna graficamente distinto do outro da página (por ter corpo mais pequeno, encostado à esquerda), o mesmo quando um preso lê excertos da Bíblia em voz alta (348-349), ou uma lista de novas palavras para expressar a realidade ambiental (329-330). Pode assim concluir-se que, sempre que a narrativa incorpora elementos que parecem a um primeiro olhar externos ou citações, mas lhe são constituintes (que contribuem para o enredo e o significam), esses elementos são graficamente distintos na mancha da página, seja pela alteração do tipo de letra, tamanho ou outras variações, isto é, beneficiam de um arranjo tipográfico não convencional. Estes arranjos marcam focalizações particulares e fontes de discurso específicas, emulando diferentes usos da linguagem.

O panorama comunicacional da contemporaneidade requer trabalhar em e com textos multimodais ou híbridos, como *Ecologia*. A tipografia, isto é, a aparência da linguagem, é um elemento fundamental do *design* visual que é necessário entender para interpretar esse tipo de textos, colocando-se assim o foco de análise no «typographic meaning-making» (Nørgaard, 2009: 143). Saber porquê e como afecta a tipografia o planeamento criativo e a significação de textos é uma questão interessante, essa tentativa de entender de que modo as alterações à tipografia convencional significam na narrativa. Se a tipografia é o «vehicle by

which communication and creative expression in the medium are made manifest» (Shash, 2016), tal pressupõe que a sua manipulação pode alterar significativamente a expressividade.

A percepção das nuances da tipografia advém de uma combinação variada de associações formais: os tamanhos dos tipos criaram ritmos e texturas visuais, ressoando na página como vozes de actores num palco. Uma maneira de expressar essa voz tipográfica é através da manipulação de diferentes variáveis – como o tipo de fonte (neste livro, já vimos dois tipos diferentes), a largura da linha (alinhada ou não), o espaçamento entre linha e o espaçamento entre letras (que é neste romance proporcional à alteração de tamanhos), o tamanho (que, como vimos, varia também dos títulos para o corpo do texto), a direcção e a inclinação da fonte (como a mudança do redondo para o itálico) –, pelo que a combinação das diversas variáveis, como se demonstrou, pode fazer mais pela expressividade do que narrar linearmente, sem alterações ou matizes; afinal, cada decisão sobre a tipografia desempenha uma função expressiva.

Neste romance, há ainda capítulos constituídos somente por códigos QR, um outro tipo de linguagem, tipograficamente não convencional e graficamente distinta, mas de imediato identificável pelos leitores do presente. Capítulos esses que terão de ser lidos através de outros dispositivos (nomeadamente aplicações de telemóveis) e cujos códigos remetem para uma citação que poderá relacionar-se com aquele momento do livro. A sua chave de leitura é um exercício exigido ao leitor, a quem cabe relacionar o título do capítulo com o conteúdo do código QR.

ECOLOGIA | 59

– De um recurso absurdo?! – estranha Lucía – Mas que raio...?!

No visor aparece de imediato «00 DC» pelas duas frases que acabou de pronunciar e que ainda não têm termos revalorizados.

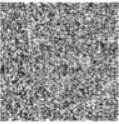
Olha em volta: vários carros com uma só pessoa, raramente duas, algumas vão a ler, outras a jogar, os carros que se conduzem a si próprios tomaram em poucos anos conta do Mercado. No carro atrás de si, um cão abusa da tensão da trela, no carro ao seu lado, uma porta que se abre e fecha, à sua frente uma rapariga fala alto ao telemóvel e ri-se muito, enfim, uma rua normalíssima. As pessoas no seu bulício habitual e, no entanto... Cai o verde, Lucía arranca, segue caminho, estaciona, entra no escritório, senta-se à secretária, activa os interfaces, respira fundo, relaxa os ombros tensos, tenta focar-se no trabalho, tenta não pensar em nada exterior a cada tarefa. Passa o resto do dia invulgarmente silenciosa.

*je pris longtemps le langage
pour le monde*



ECOLOGIA | 221

um tiro à televisão que trazem na alma



arroz-doce assexuado

Demora até os efeitos da Primeira Vaga serem sentidos na prisão. Depois, transformam-se numa pena adicionada à pena que já todos cumprem.

Todas as manilhas são coagidos a assistir a um breve filme que os incentiva a utilizar com maior frequência a dezena de termos que deixam de ser gratuitos, dando exemplos de frases e sugestões de como os utilizar. A emissão assume um tom didáctico e não ostensivamente comercial. De início ninguém leva estas emissões a sério:

– O que é essa merda?
– Arroz-doce.
– Tá alguma coisa de jeito?
– Come-se. Tá um bocado assazado.

Riem-se. Toma-se uma nova forma de entretenimento entre reclusos. A casquinada geral só vira revolta, e concertos nas grades, quando os salários chegam mordidos, e até mesmo desfalcados. Roberto, um preso que se tinha divertido a esgotar a frase «a cauda do meu almanaque evaporou!» só por ter quatro termos taxados, não recebe nada nesse mês

458 | JONAS BERTHOLO

agudo. Linda Lafidade possui um tipo de voz que é difícil levar a sério. Nesse timbre inconfundível, ela diz:

– Deleuze dizia que uma actriz mediocre é aquela que tem de chorar para representar um estado de mágoa.

Cita filósofos franceses o tempo todo, na esperança de parecer um pouco menos tonta.

mas do silêncio dos nossos amigos



estado de mágoa

Quem também veio visitar o Vale do Silêncio foi a Jornalista. Ela diz:

– O mundo não precisa de mais livros!
E ninguém sabia o que lhe responder. Quem somos nós para saber do que o mundo precisa? Ela disse que ficava uns dias e depois ficou muito mais, mas todos os dias sentia necessidade de explicar: «Estou a escrever um livro que não quero ter de terminar!». «Fazes bem», rematavam.

– Não acabo. Não o acabo e ninguém me pode obrigar!
– Mas aqui não
– É que as coisas estão todas ligadas e dentro de todas as coisas brotam outras e a última página dos livros é uma

Na página 59, por exemplo, o título é «je pris longtemps le langage pour le monde» e, ainda que o leitor não identifique esta frase como da autoria de Sartre, a citação para que remete o código QR é um excerto de *As Palavras*, desse autor, que diz precisamente «Por ter descoberto o mundo através da linguagem pensei durante muito tempo que a linguagem era o mundo». Alguns códigos não se conseguem abrir, mas isso não retira expressividade ao mecanismo, que ocorre nas páginas 59, 115, 170, 221, 314, 354, 370, 405, 456 (de que se reproduziram alguns exemplos acima).

Sendo o tempo da história um futuro não muito longínquo, não será de estranhar a reflexão sobre as novas tecnologias, cada vez mais presentes no mundo (e até na ficção): «mudou sobretudo a natureza da narrativa, a forma como contamos histórias e como desenhamos linhas entre realidade e ficção» (87), daí a incorporação de tantos elementos do universo digital e interactivo em páginas de papel (*links* de notícias, *QR codes*, etc). Afinal, se este romance pretende ser expressão de uma realidade, essa «realidade tornou-se como um desses romances pós-modernos em crescente entropia, pesado em referenciação, sem personagens coerentes, sem fio condutor, e sempre tentando engolir as suas próprias margens» (91).

Mas há mais exemplos da incorporação desta linguagem de-um-futuro-já-presente que é a das novas tecnologias de informação, como a inscrição binária «zero» e «um» no corpo do texto (143), seguindo o mesmo arranjo gráfico em todo o parágrafo. A opção pela linguagem binária resulta na impossibilidade de leitura desse parágrafo, mas o exercício de exibição do dispositivo é também prova da sua ocasional impossibilidade, como se pode observar abaixo:

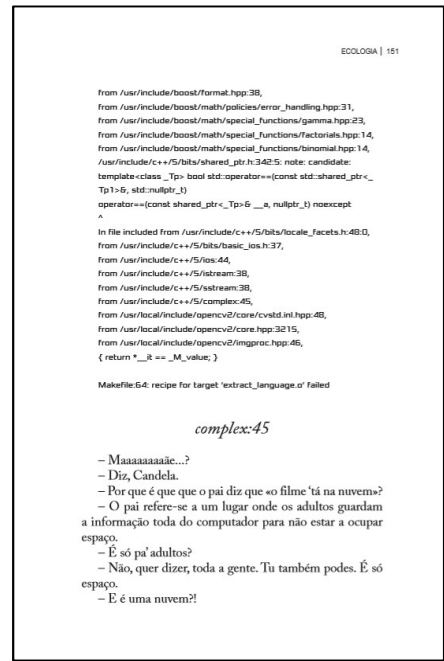
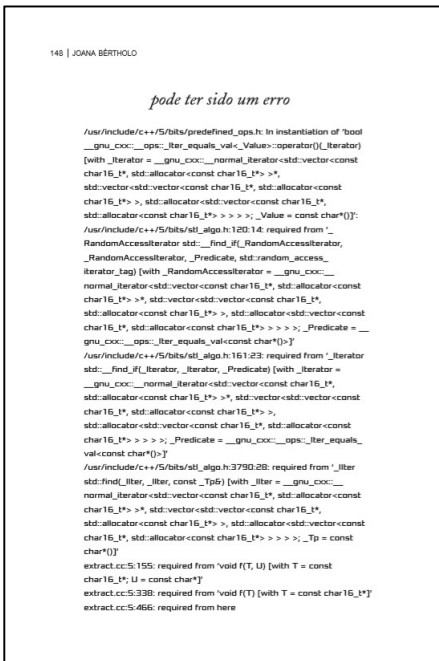
adolescentes dores de crescimento virtual

Zero um um zero zero um zero um espaço zero um um zero zero zero um um espaço zero um um zero um um um espaço zero um um zero zero um um um espaço zero um um zero um zero zero um espaço zero um um zero zero zero zero um...

Não percebe? Estou a dizer que a comunicação já estava digitalizada há muitos anos! Que a internet é toda feita de linguagem. Na estrutura e à superfície, por dentro e por fora. Nada disto é novo!

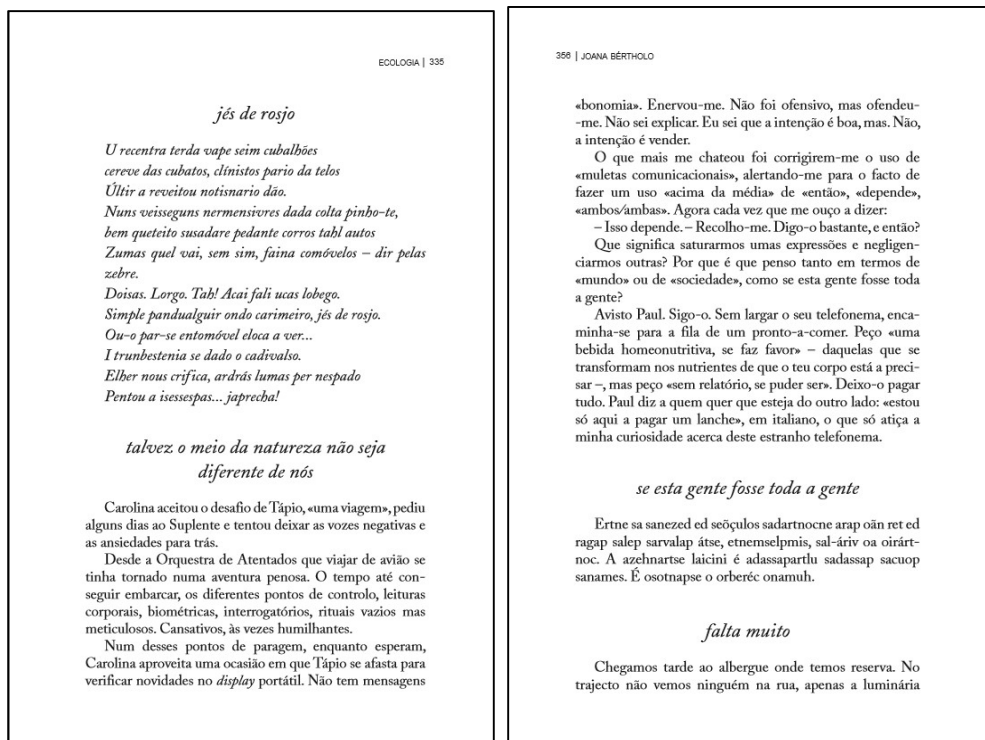
Sim, é isso! Gmail, Hotmail, mensagens de texto, o chat, Snapchat, WeChat, SnapFish, VK, WhatsApp, Waze,

Há ainda a representação gráfica de um erro informático, com todas as suas sinalefas e atalhos, numa letra de corpo mais pequeno e não serifada, que chega a ocupar várias páginas (148-151) e cujo título se torna chave da interpretação. Na prática, visto tratar-se de duas páginas duplas, é como se o leitor estivesse a ler o texto, passasse a página e se deparasse então com o erro numa página dupla e logo a seguir noutra, orientado pelo título «*pode ter sido um erro*», até que ao final da quarta página a narrativa volta a assumir uma formatação mais convencional. No entanto, permanecem ao longo das páginas as cabeças com a numeração, autora e título (nunca se saiu afinal daquilo que é livro, o erro é só simulação/construção ficcional).



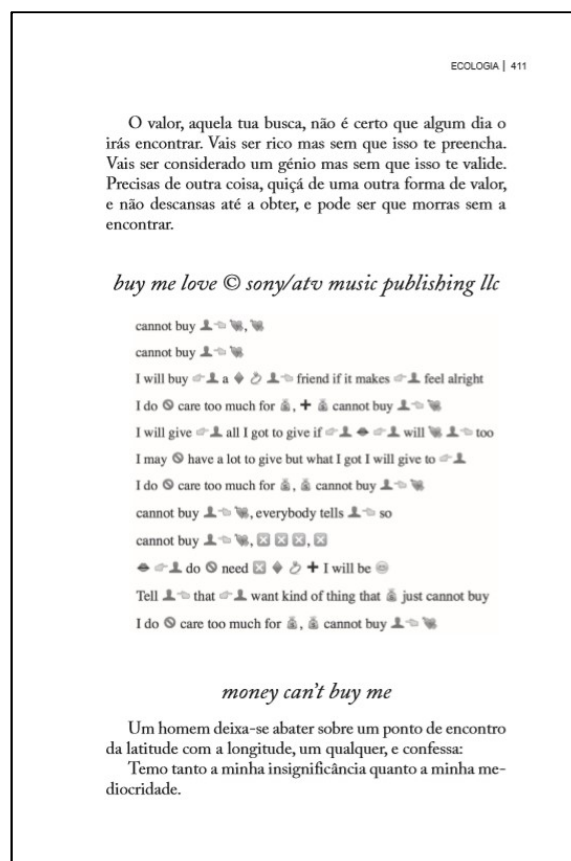
Há ainda um capítulo todo grafado em *itálico* e encostado à esquerda, mas com o mesmo tamanho e tipo de letra que o corpo do texto e num idioma desconhecido, na página 335 (reproduzida no fim deste parágrafo, à esquerda), daí distinguir-se das demais formatações tipográficas já referidas. Embora não haja grande variação gráfica na forma (somente o *itálico*), corresponde todavia a uma alteração significativa no conteúdo, pois todo este capítulo é redigido num idioma desconhecido – e, se é ilegível apesar de grafado com caracteres tipográficos conhecidos do leitor, isso constitui mais uma problematização sobre a

natureza da linguagem enquanto código. E há ainda um capítulo redigido num idioma inidentificável, mas que segue a formatação gráfica da maioria dos capítulos, sem itálico e com mancha alinhada (356, também reproduzida abaixo, à direita), sendo por isso menos exuberante mas igualmente expressão desta problemática da legibilidade e de que factores pode ela depender.



Estes textos ficcionais subvertem intencionalmente as convenções tipográficas e fazem pensar nos efeitos que essas disposições particulares produzem e nos modos de operar essas continuidades e rupturas. Explorar os limites da forma (neste caso, a tipográfica) faz desabar esses mesmos limites, é por isso uma impertinência necessária, e é válido fazê-lo literariamente de todas as maneiras possíveis, fugindo a um encerramento, a uma fronteira, criando algo novo por intermédio da superfície tipográfica do livro. É o contrário de uma hospitalidade: o leitor não reconhece esse lugar estético, não há o conforto do reconhecimento, pelo que uma leitura estritamente disciplinada parece captar pouco do acontecimento; há que ver para além da linguagem tipográfica como mensagem e pensar nela também como símbolo (como se se recuasse à sua origem).

Outro exemplo de mecanismos tanto ilustrativos como tipográficos é o capítulo no qual a linguagem simbólica dos *emojis* e das novas tecnologias (411) – geralmente usados na comunicação electrónica informal – se combina com a tipografia, incorporando-se assim num mesmo texto (e até numa mesma linha) as duas linguagens. O texto está redigido em inglês por uma questão de concordância: os símbolos gráficos ou sequência de caracteres que expressam emoções, atitudes ou estados de espírito são de origem inglesa e combinam-se com o título (que, na verdade, é o nome de uma música, também em inglês no original); e, no título do capítulo seguinte, reaproveita-se texto que estava redigido com *emojis* no capítulo anterior, fazendo assim com que nenhum dos *emojis* fique sem correspondência/transcrição tipográfica. Os *emojis* vão sendo decifrados, isto é, o seu significado desvendado, à medida que se intercala e se intersubstitui tipografia e símbolos, até que toda a página se torne inteligível. Não deixa de ser curioso que estes *emojis* possam substituir na página sujeitos («you», «me»), verbos («tell») e até complementos («love», «money») ou mesmo construções de sentido negativo («not»), quando ocorrem isoladamente ou agrupados em significados cumulativos.



Há também capítulos constituídos por palavras sujeitas a regimes de propriedade e por isso sinalizadas com os símbolos ®, ™, © ou ambos. Aparentando ser uma pequena variação tipográfica à mancha convencional, a páginas tantas começa a surgir com frequência uma partícula iconográfica por cima das palavras, sobretudo na transcrição dos nomes dos vários idiomas, mas também em algumas marcas. E isso ocorre quer nos idiomas com menos falantes, por exemplo, «Língua Pirarrã©» (207), como em línguas com milhões de falantes, como «Hindi©» ou «Francês©» (208). A dado momento, nenhum idioma é grafado sem este símbolo de *copyright*, que na ficção compreenderia o direito exclusivo de explorar um idioma, sendo a marca disso simbolizada pelo sinal ©. Havendo ainda variantes como CCP©, «Comunidades de Consumidores de Português» (247), CCF©, CCE©, entre outros. As línguas artificiais, isto é, criadas corporativamente como um produto, também passam a ser graficamente assinaladas, mas com um sinal diferente das originais, como por exemplo: Novial®, Volapuque® ou Klingo® (333).

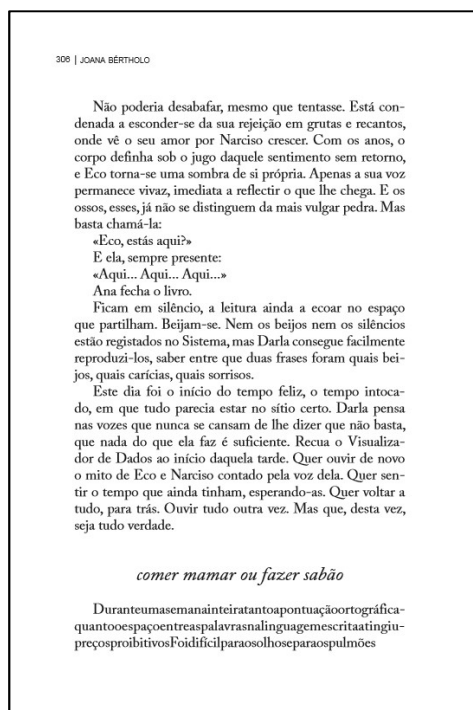
Se tudo na linguagem passa a ser passível de compra, há um sentido ficcional lógico que torna igualmente as variáveis relacionadas com a linguagem susceptíveis de mercantilização e, por isso, acompanhadas da respectiva simbologia. Havendo uma linguagem mercantil associada a *Ecologia*, começam a surgir ainda outros símbolos, como ™ ou ®, para demarcar graficamente essa propriedade. Por exemplo, nos nomes dos planos de facturação: *Match®*, *Bilis®*, *Street Piropo®*, *Erudition®*, entre outros (257). Chegando a ocorrer a dupla ou tripla propriedade, como em *PalavrasAMetro®©™* (310). Há até um capítulo todo redigido com recurso a esta sinalética para marcar a ideia de que linguagem é propriedade (387):

é mais no futuro

O ™ tempo ©, que © não se © tem © comportado © de ™ forma © ordeira ©, até © a © esta © página ™ resolve ©, neste © rectângulo © específico ©, dar um © salto © de anos ™. Nesse © intervalo, Candela cresce © e Pablo engorda ©, tal © qual © como os Mercados ©. Surge © um extenso © vocabulário © que © leitor © nenhuma © iria © poder © ler ©. Mais © súper ™ ricos ™ são © donos © de palavras © próprias ©, compradas © ou © inovadas ©, cada © termo ™ é © uma © micro-empresa © aninhada ™ na Empresa-mãe.

O futuro © é © mais © no futuro © mas © continua © contido © no presente ©.

No entanto, nem só de imagens vive a literatura de Joana Bértholo. Há também neste livro estratégias de apropriação material do espaço da página como dispositivo ficcional que são menos efusivas, o que não significa, de modo algum, que sejam formas menores de narração, pois a autora equilibra neste romance modos diversos de narração sobre o espaço da página. Exemplo disso é o capítulo em que se retirou todos os espaços brancos entre as palavras e se suprimiu também a pontuação, sendo que o texto que sofreu este tratamento gráfico fala precisamente daquilo que representa na página, os preços proibitivos que atingiram «tantoapontuaçãoortográficaquantooespaçoentreaspalavrasnalinguagemescrita» (306):



Outro dispositivo já várias vezes usado por Joana Bértholo, mas que não perde o vigor expressivo, são os parêntesis. Num livro sobre o preço da linguagem, frases interpostas no discurso dentro destes sinais ortográficos constituem uma forma de não serem facturadas. Na situação ficcional, uma personagem vai ao terapeuta e tudo o que este profissional diz está entre parêntesis, já aquilo que a paciente diz – e terá de pagar – não. Este dispositivo gráfico-expressivo, que vai permear as páginas correspondentes a esta consulta (319-321), embora discreto, servirá precisamente como mecanismo de reforço ficcional.

Na lista de dispositivos gráficos e tipográficos que não alteram drasticamente o arranjo na página, embora comprometam a interpretação, há ainda a referir as interrupções de palavras e de frases e sua expressividade. Por exemplo, quando a jornalista Carolina está a discutir com o seu editor por este lhe ter alterado o título do artigo, o editor interrompe-a constantemente até a meio das palavras, como se pode observar abaixo:

- Está a ouvir?! O título do meu artigo era «Uma internet **que**
- É lindo, Carolina. Devia considerar escrever um romance... Diga-me só, o que quer dizer? Parece que está a falar de cavalos! [...]
- O que ele disse foi que a internet *como a conhecemos* chegou ao fim, porque vai passar a estar em todos os aparelhos, em todo o lado, em **tod**
- O que a Carolina explica muito bem no artigo que ninguém vai ler. Não sabe que 79% dos leitores já só lêem os títulos? [...] A peça sobre a privatização das prisões está pronta? Preciso dela hoje à noite.
- O prazo é **Sext**
- Hoje, Carolina, preciso dela até às nove.
- Não está a ser **razo**
- Conseguiu imagens das celas de luxo?
- Sim, claro. (70-72, **sublinhados** nossos)

Ou, quando Carolina está a contar o sucedido à amiga Lucía, esta também interrompe constantemente os seus queixumes para a tentar corrigir e acalmar (83); ou, pouco depois, quando essas mesmas personagens estão a trocar inconfidências e se interrompem para não serem ouvidas (121); ou quando Nelson e Jay-Ci estão a conversar e o primeiro interrompe o outro por lhe estar a fazer uma proposta ilegal, ainda antes de terminar de a formular (189, 214-215); ou, mais tarde, quando Nelson é preso por um crime que não cometeu e está a tentar explicá-lo ao polícia, mas este o impede (196); ou, frequentemente, quando Lucía e o marido Pablo estão a discutir sobre dinheiro, sobre a educação da filha ou sobre infidelidades e traições, e se interrompem mutuamente (270, 278, 317-318, ...). Este recurso de supressão da restante palavra/frase é realmente muito regular em Joana Bértholo e resulta numa certa encenação ou simulação do discurso oral.

E há bastantes mais recursos graficamente discretos, mas dotados de uma expressividade particular, ao longo da mancha textual. Os VERSALETES, por exemplo, que: demarcam no texto gritos quando as personagens se tentam fazer ouvir por meio da música alta de um bar (37), replicam a transcrição do texto de um aplicativo (41), a transcrição de palavras que um jornalista de guerra escreveu no tecto do carro para evitar ser abatido (86-89), a transcrição do que Lucía escreve num caderninho, quando fica afónica nas férias, para conseguir comunicar (108-209), pelo que se pode concluir que, sempre que se pretende inscrever na página (visual e semanticamente) algum destaque ou pôr em relevo algo em relação ao restante discurso narrativo, se recorre aos VERSALETES.

Outra forma de acentuar certas palavras no discurso de *Ecologia*, de modo que nelas se fixe a atenção do auditório, é precisamente traçando linhas por baixo de uma ou mais palavras, isto é, sublinhando. Como na página 41, dando destaque a «pode pagá-lo», ou por baixo da expressão «clique para ler mais» (337, 339-341) ou das frases «Clique para saber mais» e «Clique para adquirir em promoção os termos que seleccionamos para si» (388) de forma a reproduzir graficamente o aspecto de uma ligação de natureza digital e interactiva que consiste numa sequência de texto que, quando activada, permitiria o acesso a informação electrónica noutra localização, isto é, uma hiperligação – e, neste caso, ao sublinhado junta-se o facto de essa expressão ter menos percentagem de preto, reforçando a ilusão gráfica de um *link* para visitar. Ainda que se trate de um livro analógico, a tipografia e o *layout* contêm uma lógica metamedial pós-digital, na qual o livro impresso tem a ambição de subsumir a ecologia medial actual e o romance tem a ambição de subsumir os múltiplos géneros e formas discursivas.

Há ainda (e mais uma vez nesta autora) enumerações, longas listas de ideias ou conceitos que ocupam várias linhas e até parágrafos, consubstanciando assim uma marca gráfica na página, por exemplo: a copilação de coisas invulgares que se compram, em que cada *item* é separado por uma linha em branco, e que se propaga por cinco páginas (42-47); o capítulo que é uma listagem em que todas as frases começam por «ao criar» (114); a lista de redes digitais que ocupa um extenso

parágrafo (144); uma enumeração de atentados que ocupa quase uma página e cuja extensão contribui para a intensificação da situação (164), que depois é reforçada pelo mapa com localizações na página seguinte; a listagem de contrários e contrastes nas partículas da linguagem e em expressões, separadas por aspas e vírgulas, em ideias como «“já não te amo”, “já não há leite”» ou «“faz-me falta um amigo que se preocupe”, “faz-me falta um furo a mais neste cinto”» (276), o que ainda é mais preponderante tratando-se de um romance sobre a linguagem que usa precisamente essa linguagem para problematizar flutuações nas palavras e na forma de as usar; a listagem de variantes gráficas que num dialecto aborígene permitem expressar a ideia de «nós» (278), uma vez que a linguagem é não apenas os idiomas que conhecemos mas também todos os outros, menos usados, inventados ou até já não falados; a lista de termos escatológicos e outros, organizados por subgrupos semânticos (296), sobre os quais Darla propõe que se incentive o consumo baixando os seus preços, para levar a cabo mais um dos seus estudos secretos disfarçados de estratégias de um mercado de palavras; ou uma lista de frases que Carolina diz ao telefone à amiga Lucía e que são transcritas numa listagem que ocupa um extenso parágrafo, entre aspas e sempre antecidas de «diz» (383); entre tantas outras.

Há também algumas repetições retóricas da mesma palavra ou frase ao longo do discurso narrativo, repetições essas sempre isoladas numa linha, o que as destaca ainda mais na página. Ao repetir, não só se reforça uma ideia como se automatiza essa ideia ao longo do livro. Por exemplo, quando Carolina liga a Jeff ao fim de muitos anos em silêncio e diz «– Está, Jeff? Sou eu» (96) e essa mesma frase se repete pelas páginas seguintes (com uma a duas ocorrências por página, até à 99), isso automatiza o significado dessa frase específica e faz com que, umas páginas à frente, já surjam variações da mesma frase que o leitor vai sempre associar às primeiras ocorrências, não só (as aspas são do original) «Está, Jeff? Sou eu» (116), como ainda «Jeff.» «Sou.» «Eu.» (no mesmo parágrafo), ou «Sou.» «Eu.» (parágrafo seguinte) e novamente «Está, Jeff? Sou eu» (final desse parágrafo). E, muitas páginas depois, quando o leitor ler novamente, em linha isolada como no princípio, «– Está, Jeff? Sou eu»

(168), a frase terá uma carga semântica diferente da primeira vez em que foi lida (e dita por Carolina).

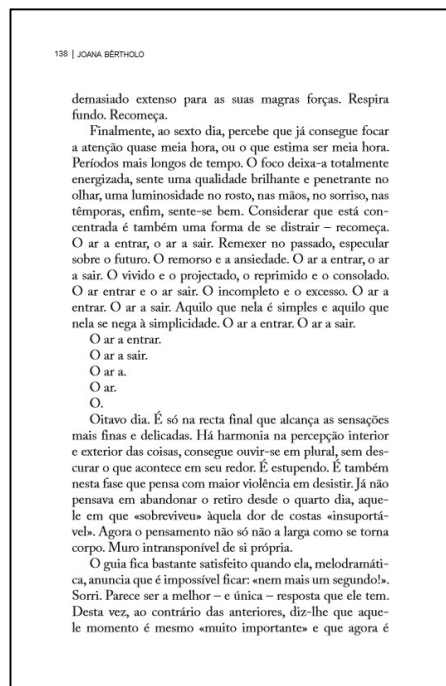
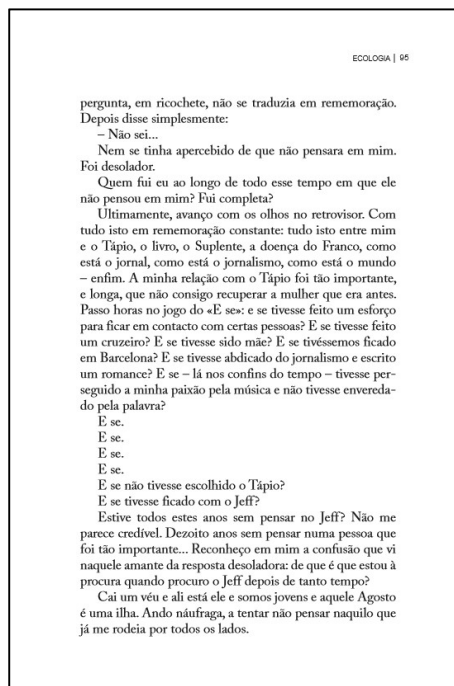
Algo muito semelhante ocorre quando Nelson assiste à agressão por espancamento de alguém (sobre quem lhe irão imputar, mais tarde, a culpa) e o agressor questiona, com diversas variantes tipográficas mas o mesmo conteúdo semântico: «Onde... Está... O... Dinheiro?», «*Onde é que está o dinheiro?!*», «Onde está o dinheiro, caralh'?!», divergindo depois para «Onde estás Tu que não Te vejo?», novamente «Onde está o dinheiro, caralh'?!» e desembocando em «Onde Estás, e por que nos Abandonaste» (184-185), uma variação de contornos e inspiração bíblica. A própria narrativa fornece uma reflexão sobre esta variação:

Há por detrás desta pergunta sempiterna um dinheiro específico, com nome próprio, concreto, e este homem, de pé, agigantado pela perspectiva em contrapicado, arfante, pingando suor sobre a confusão do seu sangue, está convencido de que é ele quem lhe sabe o paradeiro. Ele, logo ele...!, para quem *dinheiro* sempre foi o mais querido destinatário de endereço incógnito. Não sabe que dinheiro é este, não sabe mesmo. (185)

Essa variação gráfica sobre o mesmo ocorre a outro nível, mais discreto, mas também com uma expressividade particular, às vezes numa só linha, quase dissimulada numa mancha de texto bastante regular, como em «*Darla*. Darla, darla, dar, la» (316), em que por meio de diversas variações gráficas (itálico, redondo, maiúscula inicial, minúscula, partição silábica) se decompõe não uma frase nos seus constituintes, mas um nome nas suas partículas gramaticalmente elementares (as sílabas). E assim se pensa e problematiza a linguagem e todos os seus elementos constituintes.

Mas há repetições que servem outros propósitos expressivos. A listagem de «E se.» (95, página reproduzida abaixo deste parágrafo, à esquerda), que primeiro surgem numa mancha regular de possibilidades no texto e depois se repetem quatro vezes na proporção de uma por linha (maior destaque visual) e que a seguir se repetem por mais duas linhas, mas aí já em expansão, constituído por ideias de coisas que poderiam ter acontecido a Carolina se ela não tivesse escolhido Tápio e optasse por ficar com Jeff – uma arrumação gráfica que age como reforço narrativo. Ocorre

ainda algo semelhante, mas desta vez em decrescendo, quando a frase «O ar a entrar, o ar a sair» (138) começa a perder partículas a cada linha em que se repete, até ficar só «O.», como é visível na página da direita:



Não sendo também um recurso tipográfico cuja variação resulte muito significativa, a verdade é que neste livro é usado com bastante regularidade e articulado a uma expressividade específica – referimo-nos às iniciais maiúsculas nos nomes ou epítetos das personagens, que chegam a substituir os nomes dos próprios e a identificá-los especificamente a eles quando assim grafados, como é o caso de «Fotógrafo» para «Tápio», «Mulher-Eco» para «Ana», «Jornalista» para «Carolina» ou «Senhor Perdão» para «Jeff». Num dado capítulo (159), passam a listar-se todas as novas profissões que surgem relacionadas com a linguagem com maiúsculas iniciais, o que cria grande impacto gráfico na página e expõe a chave deste mecanismo tipográfico expressivo.

Outro recurso com impacto mais discreto na página, mas que também obriga o leitor a uma mudança de paradigma, é a «transcrição» fonética de alguns sons ou modos de dizer de palavras por parte das personagens. Como quando Candela grita (diversas ocorrências que propagam «Maaaaãe», por exemplo na página 96, ou «Tiaaaaaaaaaa»,

página 85), quando o pai dela diz «Lú-d'vigue» para pronunciar Ludwig (92), quando se escreve «Si-si-eme» para demonstrar a forma de pronunciar a sigla inglesa CCM (154), quando Candela é criança e ainda está a aprender a falar e a mãe lhe diz que tronco se pronuncia «Trôn-cu» (161), quando a personagem arrasta o som das palavras porque «Se disseeeer istassiiiiim não paaaaaaago» (239), ou quando a personagem não quer dizer um palavrão e por isso a soletra, gerando o reconhecível «pê-u-tê-á» (296). Recordar-se com facilidade o uso deste recurso noutros livros de Joana Bértholo, nomeadamente nos *Diálogos para o Fim do Mundo*.

Em relação a questões sonoras e fonéticas e à sua representação tipográfica, importa ainda referir a transcrição da gaguez, que a voz narrativa concretiza de forma muito eficiente em relação à personagem Pedro, companheiro de cela de Nelson, visível nas páginas 211-212, 223-226, 368, ou mesmo quando Pedro conta uma anedota, na página 385, que no final deste parágrafo se reproduz por a forma de esta personagem falar ser tipograficamente tão distinta: uma perturbação da fala que consiste na paragem em certas sílabas (daí a replicação de letras dessas sílabas) e na repetição de outras.

com uma anedota

— ... Ele vai ao méddddico e — pausa prolongada — pergunta «É-é-é-é grave, doutor?» E o mémémédico resppponde: «Lammmento ter de lhe di — pausa prolongada — dizer que que sim». Ooo tipo peercebe lolologo, «É cancancancro, não é?» Mas o médico diz «Nnnnnão». Enentão ele, «Ééé pneumomomonía?» E o mémémédico, «Tã — pausa prolongada — Também não». «Tuberculose?» «Não.» «Gripe das ah-ah-ah-aves?» «Nnnão.» «Ébobobola?» «Tamtamtam-bém não!» «Raaaiva?» «Nem pense nininisso!» «Várioo-la?», eee o médico «Disssso popoposso garantir-lhe que está li — pausa prolongada — livre». «Mmmeu Deus, ééé SISI-SIDA, doutor?!», mas o mémémédico descansa-o, «Feeelzmente, não.» «É uma cena no cococococoração?» «Issso é um dosdosdos sintomas, mas não a doença.» «Lelele — pausa prolongada — pra?» Ooo médico diz «Óóó homem, não! Agggora, lepra!» «Cólelelera, dengue...? Doutor, o que é quequeque eu tenho dedede tão grgrave, diga-me!»

Uma pausa mais prolongada do que as anteriores e não causada pela gaguez. Nelson impacienta-se.

Com o avançar do enredo, a variação linguística também passa a ser paga, pelo que as personagens vão desenvolvendo estratégias que lhes permitam gastar menos. Uma dessas formas é repetindo a mesma palavra por quantas vezes se quiser uma coisa e assim evitar usar numerais (mais caros do que repetir), ocorrendo deste modo menos variação linguística e menos diversidade, logo menos dinheiro a pagar na factura, como acontece em «Maçã maçã maçã maçã maçã» (208) para pedir ao vendedor cinco maçãs, ou em «Café café café café café café, um cheio, se faz favor» (209) para pedir ao balcão seis cafés, resvalando num quase absurdo em que se tenta usar o humor (que neste momento da história ainda não é taxado) como forma de suportar essa taxação linguística que gera absurdos na forma de falar: «– Desculpe lá. Disse que queria maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã ou só maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã maçã...?» (209).

Já noutros livros de Joana Bértholo, analisados ao longo desta tese, se chamou a atenção para hifenizações de palavras ou expressões que não são naturalmente hifenizadas/compostas no dicionário, mas em *Ecologia* este recurso está ainda mais plenamente presente – afinal, a formação de palavras novas também é um aspecto da linguagem, a ter em conta num romance com a linguagem como tema. São muitos os exemplos que se poderiam assinalar, mas coligiram-se alguns que parecem suficientemente expressivos neste somatório-de-ideias-mediante-o-recurso-a-hífenes e que acabam por tentar significar uma-só-coisa, maior até do que o somatório das suas partículas constituintes: sismo-susto (78), imagens-muro (80), livro-fósforo, palavras-gatilho, argumentos-granada (84), homem-bússola (88), olá-com'ê-que-te-chamas-posso-pagar-te-um-copo (91), não-sei-de-quê (152), eternidade-passageira (171), lugar-nenhum (189), oxalá-ainda-vivas (205), frase-gota (232), vocábulos-bomba (233), Eleitores-cada-vez-mais-Consumidores (237), leve-três-pague-dois-mesmo-que-nem-de-um-precise (258), frase-fio (271), muito-muito (273), Palavras-Produto (277), nunca-ninguém-nada-assim (318), medo-de-estar-só (327), uber-super-mega-giga-penta-tera-peta-computador-zarrões (334), palavras-muito-chave (349), muito-genérico (367), consumir-para-ser (373), Olho-por-olho-dente-por-dente (375).

Por último, mas com bastante expressão ao longo do livro, os *itálicos*. A sua marcação gráfica na mancha regular, embora promova apenas pequenas variações na mancha textual (em palavras, expressões ou frases), é de grande expressividade nos sentidos que modifica no texto. Na página 35, por exemplo, a alteração do sujeito narrativo de uma frase para outra é marcada precisamente pelo itálico, bem como a transcrição em discurso indirecto do que alguém diz:

É verdade que são todos homens e tu és a única mulher, mas não é disso que se trata. Um deles, outro dia, disse-te que sonhou com a tua voz.

Sim. A *minha* voz.

Disse que gosta da forma como a uso, disse: «Gosto da forma *como usas a voz*», como se fosse um objecto. [...]

Então: ele é divorciado. *Era*. É recente. A primeira coisa que eu perguntei: «E os miúdos?» É que eles têm dois rapazes, como nós. [...] É terrível, parece que não há como não lhes falhar. Faças tu o que fizeres, eles vão crescer e precisar de terapia, vão sentar-se no sofá do terapeuta até descobrirem que tudo se reduz a ti e a como lhes falhaste.

A *mim*, sim! Não é a *ti*, é a *mim*! (35-36)

O itálico serve também, neste romance sobre linguagem, para dar relevo a certas palavras para que se pense no seu significado efectivo, quer por estarem mal utilizadas num contexto, como quando Candela diz «Mãe, olha! O céu *desembrulhado!*» (65), ou ainda quando a mesma criança faz perguntas à mãe sobre o significado de certas palavras e expressões:

«O que é um *gabarola?*», «Um *estaleiro* é onde se fazem as estaladas?», «A palavra *verbo* não é um substantivo?», «Por que é que dizes *resultado final?* Se é um resultado não vem sempre no final?», «O que quer dizer *sorvedouro?* Tem ouro?», «Há um sinónimo de *sinónimo?*», «Se as janelas são todas tão diferentes por que é que chamamos a todas *janela?*», «Por que é que se diz é pouco honesto mas não se diz é pouco desonesto?», «A palavra *palavra* significa o mesmo em todas as línguas?»... E ela está nisto o tempo todo. (66)

E Candela tem muito esta «monomania em volta de cada palavra, de cada frase» (68), algo que é quase sempre marcado graficamente com o recurso a itálico, como quando tenta aprender o uso da palavra «instável»

(68). Outro exemplo desse desencontro por meio das palavras marcado graficamente com recurso ao itálico ocorre entre Tápío e Carolina. As conversas entre o casal que se vai distanciando sofrem sempre variações de sentido que o narrador opta por expressar através dessa variação tipográfica na página (233). E, como estipula a regra, todos os estrangeirismos estão em itálico. O curioso é que este sistema funciona também para todas as palavras e expressões que, neste romance sobre linguagem, resultam em neologismos, encarados por isso como outro idioma, embora desconhecido (por exemplo, na página 296).

Por outro lado, as reflexões explícitas sobre a linguagem, o grande tema de *Ecologia*, marcam igualmente presença. Como a personagem Timothy, também a narração se faz valer de «paisagens visuais» (30). Mas é sobretudo Darla, essa arquitecta de um sistema que possibilite a grandes empresas lucrarem com o que se fala, quem faz uma reflexão mais aprofundada sobre o seu produto capitalizável, afirmando que «[c]ada palavra tem um sentido e um peso diferentes, e por isso o valor de cada uma delas varia» (56), sendo o seu grande objectivo (e talvez também um dos deste romance) «estarmos todos mais conscientes do que dizemos, mais atentos ao modo como falamos» (*idem*). Nesse mundo em que «pagar por falar já será um hábito assimilado, uma coisa *natural* e livre de questionamento» (70). Afinal «é quem tem o dinheiro que gere o fluxo do conhecimento, que edita o que importa e o que não importa, que silencia e amplifica, dá e retira a palavra aos interlocutores, que decide quais teorias vingam e quais as que se extinguem» (291).

Candela, a criança que tem tempo de se tornar adolescente nesta *Ecologia*, na mesma proporção em que o Plano de Revalorização da Linguagem também se implementa e amplia, é das personagens que mais pensam o que é dito ou omitido, como as palavras que «deitámos fora» (69) e já não usamos. E acaba por ser ela a lembrar à mãe (e, de certo modo, ao leitor) que as palavras «Já não são palavras, são coisas» (78) e a exigir da progenitora «que justifique cada termo, a sua etimologia, as suas inflexões, as diferentes traduções, a prefixação e a sufixação» (11), pois sente-se «traída perante qualquer irregularidade» (*idem*), uma atracção com que, aliás, o próprio romance joga a cada página.

Quando Tápío e Carolina estão a ter mais uma discussão e se inscreve no texto uma interpretação possível (ou várias interpretações, entre aspas) para a interjeição da personagem, isso também é linguagem a pensar linguagem:

– Lembras-te, tu lembras-te?!, de quando naquele jornal alemão reenquadraram a tua fotografia, aquela, e em que só se viam os soldados?

– Claro que me lembro. Era outra imagem, contava uma história diferente.

– Ah!

O «Ah» dela é a forma sucinta de «então por que não pactuas com a minha fúria?», ao que o reajuste do corpo no sofá, a pose fleumática, o silêncio responderiam «porque chegas sempre furiosa a casa e já não sei distinguir, entre as tuas guerras, com qual me devo consternar...». (75, sublinhados nossos)

E, como as palavras nesta história têm peso e preço, são os mais desfavorecidos da sociedade quem mais sofre e se retrai, evitam falar como se se abstivessem de comer, o que valoriza ainda mais o significado de tudo quanto se diz, pois

Podem olhar, interagir, conversar, mas é-lhes recomendada parcimónia, nas palavras e na comida, formas de nutrição que tomam a boca como portal. Sussurra-se. Cada palavra proferida parece um compromisso sério com a realidade, uma entidade material erguida entre duas pessoas. (140)

Essa valorização resulta numa maior reflexão sobre o que é dito e com que regularidade, «Ponderando. Tudo. O. Que. Se. Vai. Dizer. Palavra. Por. Palavra» (245), e na busca de outras formas de dizer o mesmo, insistindo sempre na certeza de que, se certas palavras deixarem de existir, encontrar-se-ão alternativas, a linguagem nunca acabará:

A maioria dos Consumidores continua a falar como sempre falou, mas muitos se dedicam a evitar certas palavras, omitindo-as ou substituindo-as por outras. Deduz-se que, se nos tirarem o símbolo para «liberdade», encontraremos um sinónimo. E se nos tirarem todos os sinónimos legítimos, passaremos a associar-lhe o termo «crescemanto», ou «descânvilto», ou «frinolagem». Que, mesmo que nos tirem a palavra «liberdade», não nos podem nunca tirar a *ideia de liberdade*... (165)

Como sucede desde o primeiro romance de Joana Bértholo, também neste há a inscrição na narrativa da «voz autoral», como quando afirma que certa parte do texto é «um capítulo redundante» (369), ou fala do seu «simples talento para compor frases bonitas, ou uma sensibilidade para o arrumo das palavras na folha» (457), ou sublinha a materialidade do suporte ao perguntar: «Uma questão que percorre páginas: a linguagem gera realidade ou só a espelha?» (328), ou quando explica que certas personagens estiveram ausentes por não ter sucedido nada de relevante com elas: «Os seus nomes não têm sido invocados porque se mantiveram muito iguais ao longo de todas estas vagas e transições, malgrado a multiplicação das suas fortunas pessoais a cada capítulo» (325), ou quando se questiona sobre a tarefa de inscrever na página a vida: «por que é que há coisas que soam tão bem quando pensadas, e na página se tornam tão frágeis?» (449). Por isso, «[v]árias páginas são viradas por cima das vidas até aqui mencionadas. Frases riscadas, emendas à margem» (461).

Quase no fim do livro, contudo, há uma variação: a inscrição da «voz autoral» e o sublinhar do suporte material do livro são feitos pela personagem Linguagem, que afirma até, em género de síntese da própria história narrada e das circunstâncias de inscrição:

Sou tudo isto. Nada que possas definir sem mim. Não me confino a estes parágrafos, a estes símbolos que chegam aos teus olhos (aos teus ouvidos?), nem sequer me mantenho fiel a este idioma. Cheguei muito antes dessa ideia. [...] Também me reconheces como tinta impressa sobre papel, pigmento em tela, cesura quente em carne doce. Deito-me sobre folhas que são feitas das mesmas árvores de onde primeiro pulei, para que homens e mulheres pudessem aprender a sonhar com tino. O meu leito em papel é recente: não tem mais de 5500 anos, mera vírgula-tempo no texto do mundo. (477-478)

Sou todas as palavras deste livro mas sou – sobretudo! – todas as palavras que não constam deste livro. (481-482)

Mas isso não impediu que o livro acontecesse e se materializasse, antes possibilitou o processo de partilha da linguagem. Afinal, mesmo que não haja só palavras, há outras formas de dizer e de narrar, como se foi demonstrando ao longo desta análise, porque,

Mesmo assim, as linhas inundam-se de teorias, citações de artigos lidos online, de nomes obscuros ou francamente inventados de linguistas que tinham provado que. Há vários estudos que demonstram que. Um cientista comparou um grupo de. E provou que. Laboratórios americanos já conseguiram isolar o elemento que. Portanto todos os. Resultados demonstram que. Isto só pode resultar em. (220)

... em algo como este livro. E depois esta tese, para (tentar) provar que «As palavras, fora de cena, são mais planas. Menos mágicas» (311).

3.
AFONSO CRUZ
COMO UMA BIBLIOTECA

«Pegamos em personagens de papel, finas como as páginas onde vivem, e damos-lhes existência.»

AFONSO CRUZ, *A BONECA DE KOKOSCHKA* (2018: 194)

A literatura produzida por Afonso Cruz é repleta de entrecruzamentos com a música, as artes plásticas (com especial relevo para a fotografia e a ilustração), a filosofia, a história e a própria memória cultural e civilizacional – uma construção de ideias a partir dessa memória colectiva que é a das civilizações e das sociedades –, tudo lugares por onde descobre histórias para contar. É nestes lugares estéticos que Afonso Cruz encontra aquela substância de que são feitas as suas personagens, lhes arquitecta as vidas e as conjuga de um modo narrativo que as torna tão humanamente possíveis e narrativa-mente sustentadas que algumas acabam até por passar por vários livros do autor – uma estratégia que dá coesão e consolida este universo literário tão particular.

Convocar a literatura de Afonso Cruz como exemplo de novas possibilidades narrativas associadas à materialidade da página não será uma opção contestável se se olhar com atenção para a obra do autor: com uma década e quase três dezenas de livros publicados, numa diversidade de géneros, estabeleceu-se definitivamente no panorama literário português como um nome de referência quanto à diversidade e até à quantidade.

O crítico literário José Mário Silva afirma que essa obra «tem várias frentes, ou ramos autónomos» (Silva, 2016a). Mas, no presente trabalho de investigação, a macroabordagem será ligeiramente distinta: embora se preserve esse carácter de clara distinção de zonas, há entre elas uma relação mais geral, necessária e abrangente, e não uma autonomia plena. Assim, não só pelo número vasto de títulos, mas sobretudo por uma intuição de leitura que se pretende validar, a abordagem à obra deste escritor é mais produtiva por núcleos, zonas ou tipologias textuais que se inter-relacionam.

Reconhecer que Afonso Cruz está a realizar (consciente ou acidentalmente), numa espécie de jogo mais ou menos obsessivo, um exercício pela variação e possibilidade é uma chave importante para entender o universo literário do autor. Subdividindo essa obra em pelo menos duas zonas claramente identificáveis – 3.1) grandes narrativas e (quase) romances; 3.2) livros (para) mais pequenos – e uma pouco mais nebulosa – 3.3.) em que cabem

outras possibilidades e variações textuais significativas sobre a superfície da página –, pretende aqui analisar-se esta ideia de «biblioteca», enquanto conjunto de objectos tipográficos organizado por naturezas afins, como possibilidade e fronteira para tudo o que Afonso Cruz cria.

Com uma obra híbrida nos géneros e sobretudo na natureza dos dispositivos narrativos que usa, este autor parece querer experimentar uma biblioteca de possibilidades na página, sem nunca se fixar exclusivamente num tipo de narrativa. Será inevitável, e relevante, associar esta estratégia de criação à de outro autor português seu contemporâneo, Gonçalo M. Tavares, já que ambas assentam num jogo de multiplicação bibliográfica assente em constelações de obras com lógicas narrativas comuns, o que revela uma coincidência contemporânea pertinente: a tentativa de fazer da literatura território múltiplo e fértil, quer em histórias quer em modos de as narrar, ou de pensar e organizar a literatura.

A metáfora da biblioteca – que dá inclusive título a este capítulo sobre Afonso Cruz – revela a sua funcionalidade no conjunto variado de títulos e na sua organização em colecções nunca nomeadas pelo autor como tal (excepção para a «Enciclopédia da Estória Universal»), mas cujo comportamento bibliográfico, literário e editorial permite a compilação, ajuntamento ou reunião de objectos da mesma natureza em zonas – divisões naturais em que as características genéricas dos livros (se são ou não ilustrados, se as narrativas são mais extensas ou breves, etc.) os faz agrupar informal e empiricamente entre si. A este propósito, relembre-se que Maria João Guardão chega inclusive a afirmar que «As bibliotecas são assoalhadas centrais nas construções do mundo de Afonso Cruz» (Guardão, 2013a), embora neste caso se refira às leituras em que o autor se inspira e não às narrativas que acaba por criar, a sua obra, e que nos parece poder ser qualificada pelo epíteto «como uma biblioteca».

Uma vez que é pretensão deste estudo ser demonstrativo e exemplificativo, seleccionar-se-á um título de cada grupo/zona para mapeamento e análise mais pormenorizada das estruturas híbridas e metaficcionalis que incorporam, tentando, na medida do possível, demonstrar a sua expressividade. Poderá não ser necessariamente o livro mais icónico de cada grupo, mas o que se pretende é uma exemplificação e não uma análise exaustiva, sob pena de o argumento se alongar demasiado, perdendo foco e rigor.

A página, na obra de Afonso Cruz, deixa de ser só um lugar onde se depositam textos quando estes começam a partilhar o seu espaço com imagens, jogos gráficos, composições visuais e tipográficas e outros dispositivos multimodais que complementam esses textos, isto é, não ilustram, não repetem, não são apenas outra forma de contar a mesma coisa, mas informação ficcional que traz novidade para a narrativa. Reproduzir mecanicamente uma superfície gráfica resulta numa economia do esforço perceptivo, pois a automatização da leitura dá a ilusão da transparência ou cegueira gráfica. Tornar a superfície gráfica evidente em textos que existem sobretudo no papel é, por isso, um dos mecanismos ficcionais mais desafiantes, uma pulsão que está presente em muitos dos livros de Afonso Cruz. Afinal, o processo artístico deste autor tanto desafia as convenções, como procura criar novas convenções ou importá-las de outros géneros – o que acaba por servir para quebrar a familiaridade sobre a página de um modo produtivo.

Há, contudo, que considerar sempre a questão da convenção literária de forma dinâmica e contextual, já que muitas das estratégias sobre a página consistem não tanto em desafiar convenções, mas em hibridizar, misturando convenções de diversos géneros (livro ilustrado e livro de ficção em prosa; banda desenhada e livro de ficção em prosa; catálogo e livro de ficção em prosa; enciclopédia, dicionário e livro de ficção em prosa; etc.) – e todas estas estratégias não são originais enquanto tais, já que têm sido usadas num número significativo de obras de ficção, tanto ao longo do século XX como desde o ano 2000. A especificidade de autores como Afonso Cruz está em usá-las com grande intensidade e de forma transversal em várias obras, sobretudo na composição da página.

Miguel Real, em *O Romance Português Contemporâneo*, já comentava genericamente a produção romanesca dos últimos anos, afirmando que

o romance português é hoje dominado pela multiplicidade (de estilos, de temas, de conteúdos e de estruturas narrativas), como se cada escritor se constituísse fortalecido por uma errância de processos formais de escrita, desde o romance clássico ao mais experimental (Real, 2012: 55).

Esse modo contemporâneo de fazer literatura, considera ainda o mesmo crítico literário, rege-se por determinadas peculiaridades, com «destaque para

os jogos de intertextualidade, o fragmentarismo narrativo, a contestação apenas negativa dos antigos dispositivos narrativos, o perspectivismo» (*idem*: 57), presentes na grande maioria das obras que compõem esse novo ambiente narrativo. Afonso Cruz é uma das vozes contemporâneas que Miguel Real destaca nesta temática, considerando que

nos seus livros [de Afonso Cruz], não se trata da descrição da realidade social ou individual, mas de instaurar o elemento transfigurador entre o olhar que vê, a memória que perdura e a caneta que escreve: a Cultura, ou a vivência pessoal de uma experiência estética universal que, cristalizada na memória em forma de livros e sentenças filosóficas, se recria ou transfigura em forma de texto (*idem*: 173).

João Céu e Silva afirma, num tom ligeiramente irónico mas relevante no essencial, que «se pode definir Afonso Cruz como um dos mais expostos agentes secretos da literatura portuguesa entre os autores da recente geração que estão na faixa dos 40 anos e a dominar o mercado livreiro nacional» (Silva, 2016), sendo este autor, para o crítico literário, um dos nomes-referência de uma nova geração. A exposição a que se refere João Céu e Silva está directamente relacionada não só com o número de títulos editados e com a regularidade de publicação de Afonso Cruz, mas também com a circunstância de se ter tornado referência dentro de uma geração devido ao número de solicitações de convites para feiras, festivais e eventos literários, nacionais e internacionais – algo que, mais do que referência circunstancial e genérica, o autor passará a incorporar na escrita e será até central num dos seus livros, como se demonstrará no ponto 3.3.2. deste capítulo.

Contudo, se se distingue dos demais contemporâneos pela diversidade de géneros e simultaneamente pela experimentação e incorporação de outros elementos narrativos na página para além da tipografia, o que resulta num renovado experimentalismo sobre os próprios géneros literários (nomeadamente o narrativo), Afonso Cruz, nessa mesma entrevista a João Céu e Silva, refere que, em relação a tanta variedade de tipos textuais na sua obra, esta se deve à história que quer contar e ao modo que lhe parece mais eficiente para o fazer: «Todos os autores são parecidos e o que não querem é o leitor a tropeçar no texto. O que penso é no conceito do que quero fazer e, por isso, quando começo nem sei se o livro é para crianças, jovens ou adultos»

(Cruz *in* Silva, 2016). É o próprio autor quem, consciente da sua multiplicidade criativa, refere que o suporte vai variar para servir a criatividade, isto é, está ao serviço do texto e não o contrário, a variação não é por isso mera experimentação, mas tentativa de que a narração seja feita da forma mais adequada àquilo que quer contar.

A obra extensa e diversificada – quer nos assuntos, quer nos formatos ou nas relações que se estabelecem com outros textos – é aquilo que caracteriza e unifica a noção de página em Afonso Cruz. Mas Kátia Mello-Gerlach esclarece que essa estética não é limitada por etiquetas bibliográficas ou mesmo técnicas, apontando o carácter intuitivo inerente à obra deste autor como força geradora dos seus livros, sejam para um público infantil ou mesmo adulto:

Em um trabalho que não comporta limites estéticos ou técnicos, Afonso Cruz alcança o leitor com sua prosa marcada por um sentimentalismo sem hipérboles, a reavivar sentidos dormentes. Impulsionados pela força do pensamento intuitivo como rota imagética e até mesmo espiritual, os livros de Cruz percorrem os universos infantil, infantojuvenil e adulto. (Mello-Gerlach, 2017)

Já Carlos Augusto considera que o que Afonso Cruz faz é colocar muitas histórias dentro de cada história, e por isso existem «livros dentro deste [de cada] livro, estórias dentro da estória, vidas dentro da vida», todas «exibindo um elevado grau de parentesco e cumplicidade. Existe uma ligação intrínseca que alimenta e dá consistência a esta obra» (Augusto, 2013). Há, portanto, uma característica transversal em Afonso Cruz: a relação – nem sempre directa e nem sempre explícita – de referências e influências entre os seus textos e outros que os precederam, isto é, genericamente, uma intertextualidade latente na grande maioria dos seus livros.

Segundo Laurent Jenny, «a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra» que deixa «transparecer a sua relação com outros textos [mediante]: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc.» (Jenny, 1979: 6). Laurent Jenny alerta, contudo, para um factor problemático nesse tipo de relação – o grau de explicitação da intertextualidade, isto é, se é assumida ou não no texto e como pode ser descortinada pelo leitor. No caso de Afonso Cruz, a maioria das vezes não é explicitada, pelo que essa relação intertextual nem

sempre é fácil de determinar; afinal, nem os leitores conhecem todos os textos, nem texto algum permanece o mesmo ao ser reutilizado noutra obra, podendo ser transformado conforme o novo significado que assume:

É, com efeito, bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual. O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquilhagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado. Ou então o novo contexto confessa operar uma reescrita crítica, e dá em espetáculo o refazer dum texto. (Jenny, 1999: 43-44)

Para Julia Kristeva esta questão sempre foi mais universal, pois «todo texto é absorção e transformação de um outro texto» e, «em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade» (Kristeva, 1974: 64), estabelecendo então esta autora que o que caracterizaria os estudos sobre as relações intertextuais seria a introdução de novos modos de leitura em que cada possibilidade geraria significações diferenciadas.

Gerard Genette, que também defende que a transposição de um texto para outro o torna diferente do original, dedicou-se afincadamente ao estudo das relações entre os textos, o que resultou na definição de cinco tipos possíveis de «transtextualidades» (Genette, 2006: 8): paratextualidade, arquitextualidade, intertextualidade, metatextualidade e hipertextualidade – paradigma terminológico que compreende uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, que pode ser explícita (como a citação), menos explícita (o plágio) e menos explícita ainda (a alusão). E embora os conceitos de intertexto e hipertexto sejam muito próximos, segundo Genette, no hipertexto um texto deriva do outro, e no intertexto há uma relação de presença efectiva entre dois ou vários textos. E estabelece também dois tipos de operações que levam à relação entre textos: dizer a mesma coisa de modo diferente ou dizer outra coisa da mesma maneira, num caso imita-se as acções e no outro o aspecto formal e temático, isso é, ou a forma de contar é a mesma ou a história narrada é a mesma.¹

¹ O que não é, aliás, caso único nos autores estudados nesta tese, veja-se por exemplo um dos contos de *Havia*, de Joana Bértholo, anteriormente analisado, em que se estabelece uma relação intertextual com um poema de Florbela Espanca; ou os romances *Para Cima e Não Para Norte* e *O Banquete*, ambos de Patrícia Portela, que estabelecem uma intertextualidade vinculada e assumida com dois outros textos anteriores, como se referiu na análise dos mesmos.

Quanto a Afonso Cruz, não se poderá afirmar que na sua obra ocorra apenas um tipo de diálogo intertextual, pois ele ora reconta histórias que fazem parte de um paradigma cultural, ora usa estratégias de narração de outros livros (como no caso das enciclopédias) para contar as suas histórias, ora transcreve lendas e narrativas que pertencem a uma herança cultural comum sem o explicitar. E esta imprecisão intencional resulta sobretudo da opção por não referir muitas vezes os textos originais, se se trata de reescrita ou citação, ou mesmo por não ser suficientemente óbvio na relação intertextual em alguns momentos dos seus livros.

Mas a intertextualidade chega a ocorrer até dentro da própria obra de Afonso Cruz, de uns livros para outros. Não será invulgar um autor, dentro do seu universo literário, resgatar ambientes ou mesmo personagens – uma relação intertextual bastante reforçada e interessante. Elas não perdem a sua coerência narrativa, as ideias que as definem, a sua história. Transportam isso de livro para livro.

E Afonso Cruz chega a enumerar, em entrevista, essas relações entre as personagens dos seus livros, assumindo assim que passam de uns títulos para outros de forma a adquirirem mais destaque narrativo ou mesmo para se esgotarem ficcionalmente. Por exemplo, aquando da publicação do romance *Nem Todas as Baleias Voam* (2016), estabeleceu um paralelismo incontornável com *A Boneca de Kokoschka* (2010), em que destacou uma personagem bastante presente na sua obra (nesses dois títulos e ainda noutra a vir): «Este livro tem muito a ver com *A Boneca de Kokoschka*, onde estão algumas destas personagens. É o caso de Isaac Dresner, sobre quem ainda vou escrever um outro livro para esgotar a sua vida literária» (in Silva, 2016). E, noutra ocasião, faz até um levantamento da viagem completa da personagem Erik Gould, que até à data já tinha passado por três outros lugares feitos de páginas, não perdendo o seu vigor narrativo:

Na verdade, o primeiro texto que escrevi sobre o Erik Gould foi publicado numa coletânea chamada *Histórias Daninhas*. Mais tarde, foi incluído num dos volumes da Enciclopédia da Estória Universal. Voltei a utilizar a personagem no conto da *Granta* – essa parte da história está toda incluída no novo romance. [...] No volume *Mar*, da Enciclopédia, escrevi duas histórias em que ele é muito importante e desenvolvi um pouco mais a personagem. O que acontece é que vamos criando amizades com as

personagens, vamos passando muito tempo com elas, elas vão-se entranhando, não as esquecemos e mais tarde sentimos que lhes devemos qualquer coisa como contar a sua história. Porque elas próprias o vão pedindo à medida que se tornam mais sólidas. (Cruz *in* Matos: 2016)

E, anteriormente, já tinha considerado que esta estratégia de recuperação de personagens não só dava coesão à sua obra como também fazia parte da rotina diária do autor de conviver com as suas personagens em todos os momentos (e não só nos livros):

No caso dos meus livros há personagens que passam de um para o outro. Isso é muito comum e dá uma coesão a este universo que crio, torna-o mais sólido. É uma coisa que faz parte da minha vida, quase tão material quanto uma mesa. Quando escrevo um romance acabo por viver com estas personagens quase como se fizessem parte da minha família. Acordo com elas, estou a comer e estou a pensar no que elas fariam, diriam, volto a reencontrá-las mais tarde. Quando preciso de uma personagem com determinadas características, já a tenho. (Cruz *in* Tomás, 2015)

É precisamente essa noção familiar que sublinha Maria João Guardão, chegando a afirmar que, por culpa das personagens de Afonso Cruz que se refugiam em várias obras, os livros deste autor são

todos máquinas de engolir leitores vivos ou talvez sejam caixas chinesas, em que uma história desenrola outra, cada personagem desloca um universo e um tempo pode caber noutra em menos de um fósforo. Há personagens que levantam a cabeça num livro e desaparecem logo a seguir para depois aparecerem noutra livro a levarem a história adiante, todas se comportando como se a coleção das obras de Afonso Cruz fosse uma grande casa de família (Guardão, 2013a).

José Mário Silva também refere as ligações entre as personagens e os vários livros de Afonso Cruz, nomeadamente na colecção «Enciclopédia da Estória Universal», que – transversal a toda a obra do autor – vai tecer ligações com os vários romances, sendo uma espécie de biblioteca ou sistema de vasos comunicantes que se complexifica progressivamente, símbolo, aliás, de uma maturação e crescimento literários de Afonso Cruz:

As «coisas finitas» são os verbetes, compostos por citações apócrifas de autores reais e inventados, na sua grande maioria já conhecidos do primeiro volume [da Enciclopédia] (Tal Azizi, Ari Caldeira, Masamitsu Ito, Samuel Lieber, Malgorzata Zajac) e também de outras ficções de Afonso Cruz, como os romances *A Boneca de Kokoschka* (Gunnar Helveg, Agnese Guzman, Moisés Kupka) e *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* (Wilhelm e Frantiska Möller). À medida que cria vasos comunicantes entre os seus livros, Afonso Cruz vai dando forma a um universo literário em expansão, aparentemente caótico na sua exuberância erudita e omnívora, mas de uma consistência e coesão admiráveis. (Silva, 2012c)

Luís Ricardo Duarte, por seu lado, refere a capacidade de Afonso Cruz resgatar, não só personagens, mas também autores de uns livros para os outros, sejam eles reais ou inventados, como referências para as suas ideias – um sistema de legitimação e remissão muito próprio dentro da obra deste autor, o que faz com que os seus textos

[d]e tão falsos parecem [pareçam] verdadeiros. Talvez os livros de Afonso Cruz sejam assim. Textos apócrifos numa época em que tudo é permitido. Histórias marginais num tempo que deixou de ter centro. Interrogações feitas numa sociedade obcecada com respostas (Duarte, 2013a).

E essa falsidade na literatura exige uma energia narrativa que permita a suspensão da descrença e o apego do leitor. Em Afonso Cruz, essa energia vem da imensa biblioteca de ideias e de autores que são familiares à humanidade, mas também da sua estratégia narrativa sobre as páginas dos livros, a sua biblioteca de personagens e de histórias, à disposição de quem as quiser ler.

Procurar-se-á então, nos parágrafos e subcapítulos seguintes, averiguar da validade das leituras a que Afonso Cruz tem sido sujeito por parte da crítica, cujo levantamento aqui se fez, e articulá-las com a abordagem proposta nesta tese, fazendo por verificar se os temas e características formais já identificados (como as várias questões de intertextualidade referidas ou a escolha do tipo de narrativa consoante as características da história que quer contar) estão efectivamente presentes e, se sim, de que formas; e, ainda, desenvolver uma análise às obras que preencha as lacunas das análises anteriores, focada sobretudo no levantamento de possibilidades ficcionais híbridas na narrativa de Afonso Cruz que estabelecem na página impressa uma base sólida de progressão e variação literária.

3.1.

**GRANDES NARRATIVAS
E (QUASE) ROMANCES**

Neste grupo de narrativas mais extensas incluem-se: *A Carne de Deus* (2008), *A Boneca de Kokoschka* (2010), *Jesus Cristo Bebia Cerveja* (2012), *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* (2013), *Flores* (2015), *Nem todas as Baleias Voam* (2016) e, para já, *Princípio de Karenina* (2018). Quanto à segunda etiqueta anunciada no título, «quase romances», esta existe para abarcar também as narrativas da obra de Afonso Cruz que, apesar de terem alguma extensão, facilmente se poderão classificar como novelas e não ainda romances, uma vez que o seu enredo é mais reduzido, têm um número de personagens bastante controlado e muito menos páginas – e não estão separadas na enumeração acima porque tal geraria duas listas motivadas por uma classificação que não traria grande proveito a esta investigação, mais focada na página e nos seus dispositivos do que numa distribuição bibliográfica genérica. O que importa, afinal, é perceber de que modo(s) é explorada a página tipográfica como possibilidade ficcional neste conjunto de narrativas mais longas do autor.

Pese embora acrescentar que a complexidade narrativa não tem necessariamente equivalência na complexidade da disposição gráfica, pois advém de estratégias linguísticas que mudam focalizações, tempos e espaços, em processos de fragmentação e justaposição que podem não estar marcados graficamente. E revela-se importante considerar ainda que a definição de sistemas gráficos de notação para marcar mudanças de tempo, espaço ou perspectiva pode até ter o efeito de simplificar a narrativa, estabelecendo uma convenção de leitura que gera um enquadramento, ajudando o leitor a interpretar a ontologia do que é narrado e a epistemologia do como é narrado. Por isso, um título com mais dispositivos gráficos ou com uma disposição gráfica menos comum só é mais complexo se a essas estruturas da página estiverem necessariamente associadas variações ficcionais na narrativa, tendo como resultado páginas mais ou menos interessantes e complexas consoante a exploração criativa desses dispositivos.

Estes textos narrativos mais extensos da obra de Afonso Cruz terão começado com *A Carne de Deus* (2008), no entanto, e talvez por se tratar de um primeiro livro, todas as estratégias materiais na página que vieram a manifestar-se posteriormente noutras obras do autor não estavam ainda presentes neste seu princípio literário – contudo, um observador mais atento saberá que este não foi efectivamente o primeiro título a ser por ele escrito, esse pódio pertence a *Enciclopédia da Estória Universal* (2009), publicado só no ano seguinte pela mesma editora (uma clara opção editorial), mas escrito antes. Com *A Carne de Deus*, Afonso Cruz ainda adoptou uma paginação mais convencional, mas depressa voltaria a manifestar-se nele esse impulso inventivo gráfico-textual que o singulariza. Luís R. Duarte corrobora esta informação, considerando que a estreia literária *A Carne de Deus* é «seguramente o menos “afonsino” dos seus livros, tal como a *Enciclopédia da Estória Universal* será porventura o mais “cruziano” de todos. A sua marca» (Duarte, 2013a), o que leva à dedução de que *A Boneca de Kokoschka* (2010) talvez seja o primeiro exemplo de uma grande narrativa deste autor em cuja expressividade material da página floresceu, por isso eleito para uma reflexão mais pormenorizada.

Outro dos motivos, mais significativo, é porque constitui um dos casos mais interessantes de exploração da materialidade da página na obra de Afonso Cruz – talvez só superado por *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* (2013), que contudo é muito mais extenso (tanto em número de páginas como em enredo), tendo por isso de ser deixado de fora desta incursão exemplificativa, sob pena de se tornar um assunto exaustivo, deixando pouco lugar para as restantes zonas textuais da obra de Afonso Cruz. Mas que isso não seja considerado impedimento para a investigação, pois *A Boneca de Kokoschka*, em termos de materialidade da página, não deixa nada a dever aos outros romances do autor nesta zona de análise; como tal, a escolha não representa uma perda, mas uma selecção para melhor operacionalização dos conceitos em análise.

A leitura crítica que a seguir se apresenta procurará olhar não apenas para a quebra de continuidade na paginação habitual (mesmo corpo, mesma entrelinha, mesma mancha), mas sobretudo para o modo como este autor cria determinadas funções narrativas para a paginação – e fá-lo tanto definindo

novas convenções como importando convenções de outros gêneros literários, como se procurará sustentar com exemplos, provando que a obra de Afonso Cruz vive sobretudo dessa dinâmica gráfico-textual que procura superar-se a cada livro, buscando soluções e inovações sobre a página que justificam o destaque que lhe é dado nesta tese tripartida.

3.1.1.

A BONECA DE KOKOSCHKA (2010²)

A história começa com Bonifaz Vogel, o dono de uma loja de pássaros que um dia ouve uma voz que vem do soalho do seu estabelecimento e lhe servirá de consciência. Isaac Dresner é essa voz: viu o melhor amigo ser assassinado por um soldado alemão e no mesmo episódio ficou coxo, refugiando-se por baixo da loja de pássaros de Vogel para fugir à guerra. E Tsilia Kacev será a figura feminina que pousará na vida de ambos «como a sombra de um pássaro» (56).

Como uma narrativa pode ser um caminho para um lugar outro, a ficção conduz então o leitor a uma segunda parte: as memórias de Isaac e o passado de Tsilia, até se chegar perto de Mathias Popa – aquele que um dia roubou um tratado de outro autor, assinando-o como seu, e que é, isso sim, o autor efectivo de *A Boneca de Kokoschka*, livro editado pela editora de Isaac Dresner em que se narra a história do pintor Oskar Kokoschka – esse livro partilha o título com o romance de Afonso Cruz, o que contribuirá para uma densificação ficcional e material muito particular.

Chega-se então à história de Oskar: ao terminar a relação com Alma Mahler, mandara fabricar uma boneca de tamanho real com todos os pormenores da amada, levando-a até a passear consigo pela cidade. Mas, a páginas tantas, fatigado da mudez e inércia da companhia, o pintor acaba por deitar a boneca fora. Essa boneca, e o seu fatídico destino, move e impulsiona a vida de diversas outras personagens que sobreviveram ao bombardeamento sobre a cidade alemã de Dresden, durante a Segunda Guerra Mundial, entre elas Anasztázia e Adele Varga, Eduwa e o próprio Mathias, agora já não autor, mas personagem dentro do livro que está dentro deste livro de Afonso Cruz – como nas *matrioskas* russas, há vários livros dentro deste romance, que se ajustam gráfica e ficcionalmente para irem cabendo uns nos outros.

² Optou-se por usar como referência bibliográfica a reedição feita em 2018 numa nova chancela (por isso não lhe chamamos reimpressão, já que houve alteração de formato e de editora), uma vez que é a disponível no mercado e porque, apesar da alteração de selo editorial, o livro não perdeu as características gráficas que importam ao argumento explanado. Mantém-se, na cronologia de publicação, a indicação da edição original em 2010 para respeitar a sequência bibliográfica da obra deste autor.

Segue-se então, paginado quase como um outro livro dentro do próprio livro de Afonso Cruz, uma obra de Popa acerca da família Varga – sendo então o último terço do romance precisamente sobre essa família Varga, suas ligações e segredos.

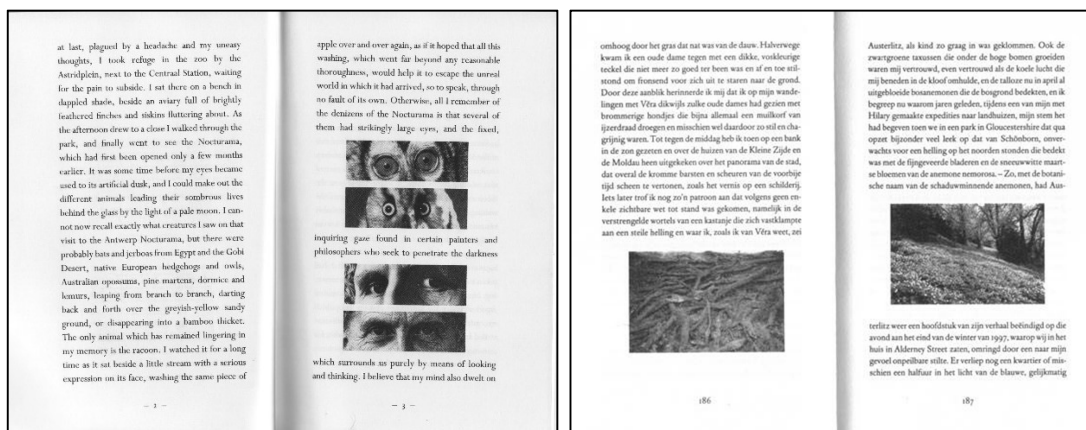
O livro é, assim, composto por três partes, cada uma marcada graficamente por um separador de página dupla com fundo negro no qual repousa uma fotografia alinhada à esquerda e centrada na mancha e, à direita, a indicação da parte em que se localiza – como se pode observar pelas respectivas páginas onde se encontram estes dispositivos fotográficos, reproduzidas abaixo.



Na Primeira Parte (10-11) a fotografia é de um homem de chapéu, uma sombra difusa atrás de um portão ladeado por muros de arame farpado e uma floresta frondosa em fundo. A fotografia da Segunda Parte (58-59) é também de um homem de chapéu, mas a fumar e de perfil, tão próximo da lente que é possível ver-lhe a velhice nas rugas e a esparsa barba branca, com fragmentos de nuvens ao fundo. A Terceira Parte (202-203) tem como fotografia o recorte

de uma figura feminina de óculos e gorro, o rosto virado para baixo, sentada no que parece ser uma carruagem de comboio, à janela da qual se vê, como paisagem, edificações difusas, árvores, candeeiros e postes de electricidade.

A função destes separadores gráficos é clara e acompanha a história narrada, dividindo as suas partes fundamentais e, de algum modo, permitindo ao leitor identificar as figuras das fotografias, mesmo que o autor nunca diga quem são ou caracterize fisicamente as suas personagens de forma tão precisa – não são, por isso, um elemento meramente ilustrativo, mas um outro dispositivo narrativo, visual, que também traz informações para a narrativa tipográfica e com ela dialoga. É um recurso gráfico que não se limita a ilustrar descrições textuais, antes expande subtilmente o texto. Por esse motivo, parece justificar-se aqui uma referência a romances de W.G. Sebald, como *Austerlitz*, no qual pequenas fotografias surgem no meio do texto sem uma relação directa explícita com este, parecendo servir mais para sugerir uma atmosfera ou evocar algo de forma indefinida. Essa relação oblíqua com o texto tem, no entanto, um efeito poético e narrativo subtil, semelhante ao da obra de Afonso Cruz, daí a pertinência do diálogo entre os dois autores e esta referência gráfica de Sebald, aqui³ exemplificada:



O homem da primeira fotografia d'*A Boneca de Kokoschka* poderá ser Bonifaz Vogel e o seu chapéu característico, que lhe permite reter frases na cabeça. Na segunda fotografia, o homem é agora um velho, mas também de

³ Estas citações visuais exemplificativas são de duas edições distintas do mesmo romance de W.G. Sebald, *Austerlitz*, em idiomas diferentes (portanto, traduções), nas quais se conserva, contudo, a dinâmica visual e narrativa referida como parte integrante e natural da história.

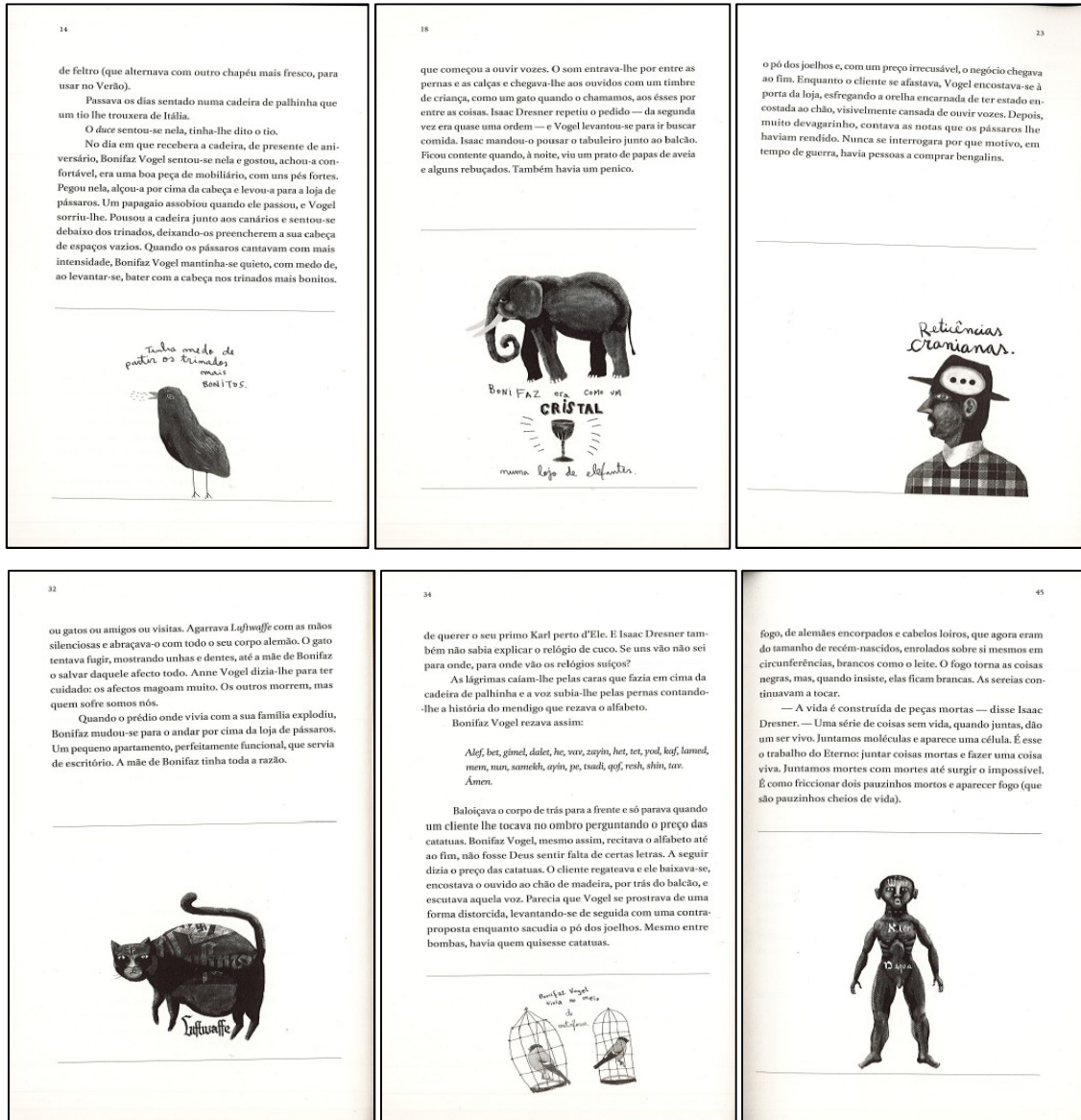
chapéu, pelo que talvez seja Mathias Popa, o escritor, ou Isaac Dresner, aquele que relembra as próprias memórias nessa parte do livro – e é em momentos como este que a materialidade da fotografia na página desafia o texto narrado, impondo variação e dúvida, algo que importa à literatura. A mulher da terceira fotografia é muito parecida com aquilo que se lê de Adele Varga na obra e, se não fossem as marcas de contemporaneidade da mulher do comboio, chegar-se-ia a instalar alguma incerteza e confusão com outra figura feminina, Tsilia Kacev. O exercício especulativo e interpretativo realizado acima parece responder a uma frase do próprio livro: «Pegamos em personagens de papel, finas como as páginas onde vivem, e damos-lhes existência» (194).

Na tipologia de análise desenvolvida por Zoë Sadokierski para caracterizar os dispositivos metamediais mais característicos das narrativas ficcionais híbridas, as fotografias são um dos cinco tipos de estruturas não meramente tipográficas da página. Este dispositivo ficcional, quando acompanha a mancha textual de *A Boneca de Kokoschka*, fá-lo geralmente como evidência e apoio visual suplementar ao argumento escrito, chegando a ser, neste romance, uma ferramenta de escrita, uma maneira de ver e contar as coisas, uma perspectiva numa história onde o significado passa a existir numa forma visual, por meio de uma representação gráfica na página.

Se se excluir um quarto elemento fotográfico, a foto da rede de arame (200) – que funciona como uma contracapa do livro que encerra (e se situa dentro deste livro de Afonso, partilhando do mesmo título) –, estes três separadores acima referidos são os únicos elementos fotográficos no livro, pelo que a sua singularidade é por isso ainda mais notada. Não existe em lugar nenhum do volume indicação da autoria destas fotografias, mas a sua escolha e localização estratégica do ponto de vista ficcional parecem apontar para o autor – sobretudo pela simbiose e harmonia que estabelecem com o texto; é, aliás, um equilíbrio demasiado estável para não ter sido propositado.

Além de fotografias, também constam do volume outros dispositivos gráficos referenciados por Zoë Sadokierski como característicos das narrativas híbridas: as ilustrações do próprio Afonso Cruz – esta atribuição de autoria é uma dedução evidente por o traço ser similar ao de outros livros assumidamente ilustrados pelo autor e por a simbiose e complementaridade com o texto ser, uma vez mais, tão evidente –, sendo tais ilustrações sempre acompanhadas

nas páginas do romance por tipografia manuscrita, também desenhada pelo autor na página, junto à ilustração ou até sobre ela. A seguir a este parágrafo, reproduzem-se as páginas em que constam tais ilustrações.



Primeiro, surge um pássaro que, pelos riscos que lhe saem do bico, parece estar a cantar a frase «Tinha medo de partir os trinados mais bonitos» (14). Há depois um elefante e um copo de cristal a ilustrarem a frase «Bonifaz era como um cristal numa loja de elefantes» (18). A seguir, um perfil de homem de chapéu com reticências na cabeça e as palavras «reticências cranianas» (23). Há ainda um gato com uma cruz na testa e o nome «Luftwaffe» (32) grafado num tipo de letra que faz lembrar os caracteres muito em voga na propaganda

nazi da Segunda Guerra Mundial. Há dois pássaros aprisionados em duas gaiolas e, colocada entre elas, a frase «Bonifaz Vogel vivia no meio de metáforas» (34). Há uma figura humana algo caricatural com as palavras «Wignis», «Aer» e «Aqua» (45) tatuadas no corpo, acompanhadas dos diferentes símbolos elementares, respectivamente na cabeça, tronco e ventre.

Lendo a relação entre ilustrações descritas e reproduzidas acima e o texto (o manuscrito, que as acompanha, e o da mancha textual) a partir da interacção entre as convenções da narrativa em prosa e da narrativa ilustrada – como a banda desenhada ou a novela gráfica –, é possível descortinar nestas páginas um percurso paralelo de leitura da história. Estas ilustrações tanto adicionam elementos (visuais e verbais) ao discurso verbal da mancha textual: ao explicarem, recorrendo a imagens, ideias que não fazem parte do nosso vocabulário pragmático, como reticências cranianas num crânio onde deveriam estar reentrâncias ou a sombra de uma mulher ser um vulto de pássaro; ora usando símbolos, uma linguagem encriptada que às vezes se torna duplamente visual – como no gato com tipografia germânica e uma cruz suástica no dorso, ou na figura dividida em partes correspondentes aos elementos da natureza e respectivos símbolos. Todos estes elementos e estratégias ficcionais, importados de narrativas visuais e muitas vezes convencionados a uma simbologia fixa, chegam a condicionar e limitar a interpretação ao oferecerem uma chave representacional de entre tantas que poderiam ser possíveis. Assim, o espaço de interpretação e possibilidade fica mais restrito, mas a narração acaba por ser mais eficiente, pois a previsibilidade dos símbolos também confere coerência e estabilidade interpretativa ao universo assim visualmente narrado⁴.

E há também ilustrações que se ancoram no texto e se procuram exponenciar a partir dele por intermédio do traço gráfico: ora invertendo visualmente expressões ideográficas que, muitas vezes, passariam despercebidas se não se destacassem na página por meio de dispositivos visuais, como uma manada de elefantes e um copo de cristal, quando a expressão original é qualquer coisa como «um elefante numa loja de cristais», pelo que a opção ilustrativa de Afonso Cruz é narrativamente mais efusiva (uma manada de elefantes) mas menos desastrosa (só há um copo de cristal, que provavelmente

⁴ Algo que, nas duas autoras analisadas anteriormente nesta tese, era deixado exclusivamente ao critério do leitor, um risco que chegava a comprometer a interpretação nalguns dos exemplos analisados.

se partirá); ora oferecendo representações de ideias abstractas que à partida não se poderiam partilhar de um modo visual, como partir trinados (o som não é visual nem objectificável na narrativa em prosa, mas é-o nas narrativas ilustradas, em especial na banda desenhada) ou viver no meio de metáforas, representadas por duas gaiolas com pássaros. Nestes casos, a função das ilustrações, quando associadas a uma tipografia manuscrita, deixa de ser meramente ilustrativa e torna-se também narrativa – com diversos graus de expressividade, como se exemplificou acima.

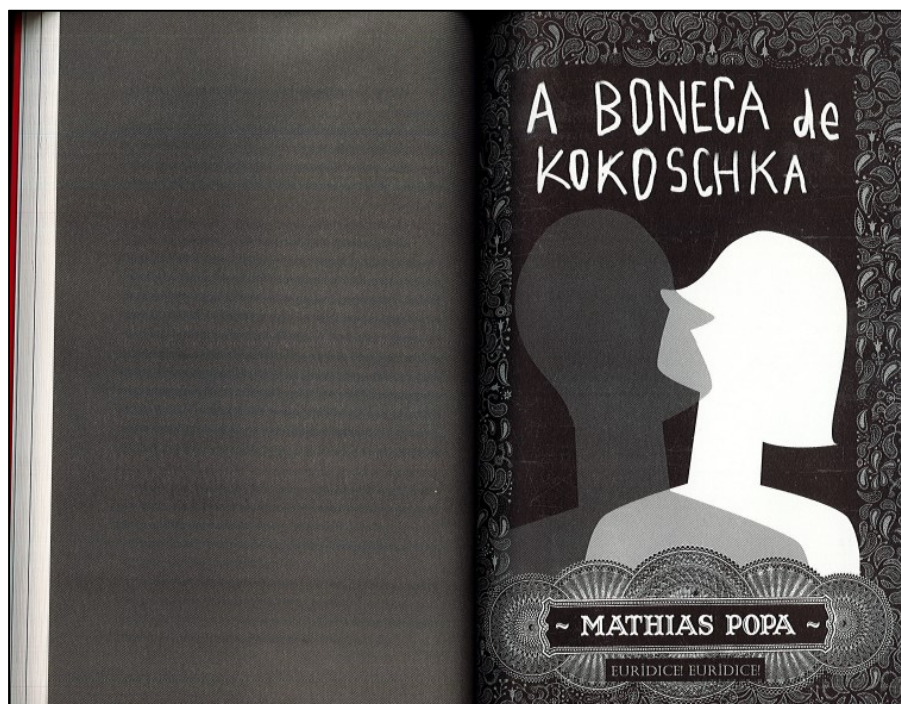
Depois há uma imagem que já tinha surgido antes no livro: uma mulher cuja sombra é um pássaro e a frase «Tsilia, como a sombra de um pássaro» (56). Esta foi isolada da listagem anterior porque, como se pode observar abaixo, é uma ilustração diferenciada por constar na capa, na folha de rosto e nessa página 56, respectivamente. Este é um claro exemplo do reaproveitamento e ressignificação de um elemento gráfico neste livro, mas também um destaque visual que chama a atenção para a figura de Tsilia – uma mulher que parece uma sombra esvoaçante e efémera, mas cujo aparente apagamento é precisamente contrariado na página pela proliferação de dispositivos ilustrativos que a procuram representar e narrar.



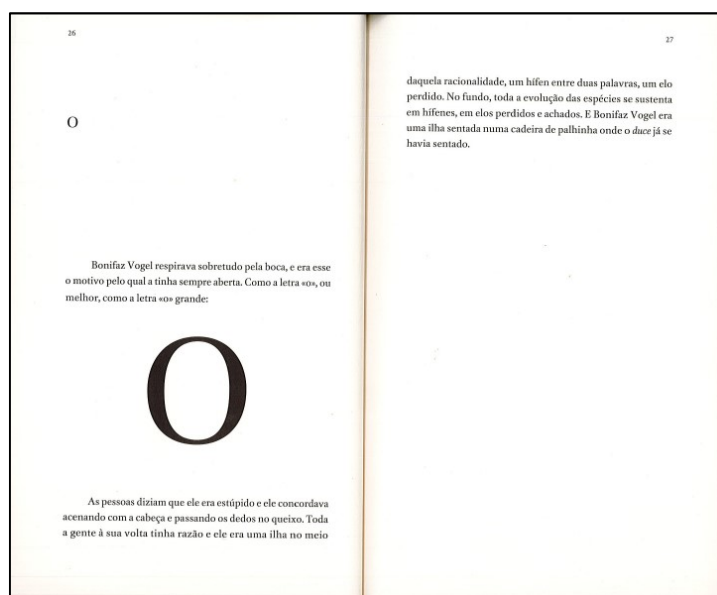
Nesta circunstância, é como se as imagens repusessem uma certa verdade narrativa que no texto ficou em dúvida: Tsilia é um vértice essencial na história da primeira parte e não um elemento acessório ou uma sombra vaga. A dimen-

são material desta ilustração variará consoante o espaço disponível na página e a intencionalidade narrativa: o destaque na capa, uma ligeira diminuição de tamanho na folha de rosto (por ser hierarquicamente menos importante do que a capa) e o ajuste ao espaço branco restante da página junto à mancha textual.

Todas essas ilustrações acima identificadas e analisadas constam apenas da primeira parte do livro e não deixa de ser preponderante que assim seja, como se se tratasse de um dispositivo gráfico que também contribui para demarcar uma diferenciação de zonas narrativas, sendo que o autor, nas outras partes do livro, encontra novas e criativas soluções gráficas. A única exceção à ausência de ilustrações no resto do romance é a existência, na segunda parte, de um dispositivo ilustrativo distinto dos referidos acima: a capa do livro *A Boneca de Kokoschka* (111), escrito por Mathias Popa e editado pela Eurídice! Eurídice!. A sua inserção justifica-se, porém, por ser necessário destacar visualmente um livro dentro de outro – é habitual as capas conterem imagens e as evidências levam os leitores a suspender mais facilmente a incredulidade. As duas sombras, uma clara e outra mais escura, sugerindo talvez uma figura feminina e outra masculina, a fundirem-se na ilustração, fazem lembrar não só um livro dentro de outro e por ele abarcado sob o mesmo título, como também as muitas histórias de amor e desencontro entre duas personagens.

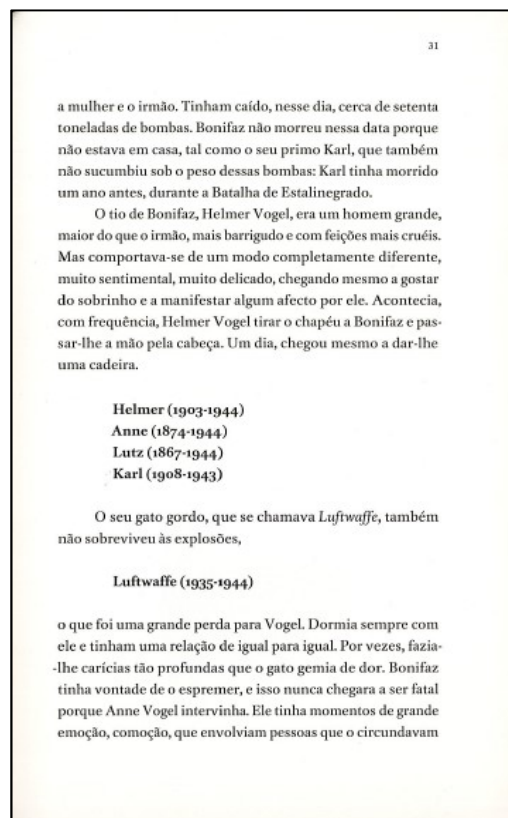
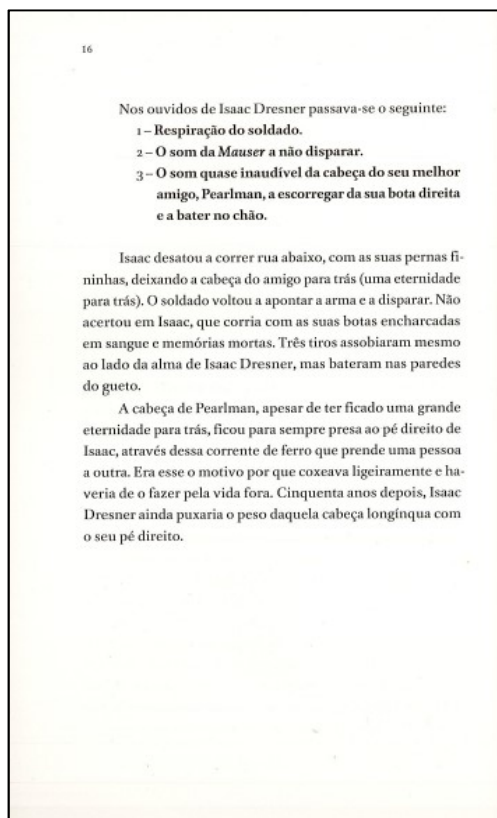


Da lista de dispositivos visuais deste livro fazem ainda parte alguns elementos tipográficos não convencionais – esta é, uma vez mais, uma caracterização segundo a tipologia de análise desenvolvida por Zoë Sadokierski –, que se destacam por diferirem do arranjo gráfico predominante no livro. Entre eles, o «O» gigante que interrompe a mancha habitual do romance após a frase «Como a letra “o”, ou melhor, como a letra “o” grande: O» (26, página reproduzida abaixo), e que será várias vezes referido ao longo do volume, mas perdendo progressivamente esta visualidade tão demarcada – no entanto, essa primeira ocorrência, em grande destaque visual, já influenciou o modo como o leitor lerá as referências seguintes, nas páginas 43 («Só ficou o espaço da boca aberta, um “o” muito grande»), 50 («[a saliva] entrando lentamente pela boca muito aberta. Um Ó muito grande») e 52 («As bocas abertas como “Ós” grandes»). Este dispositivo é, na verdade, um dispositivo não convencional na narrativa em prosa, embora seja uma convenção da linguagem gráfica de certos géneros, que para aqui é importado como estratégia gráfica, funcionando o «O» como um pictograma – um desenho esquemático normalizado destinado a significar.



Há ainda, na lista de dispositivos tipográficos não convencionais presentes neste romance, alguns *itálicos* e **negritos** com comportamento meta-ficcional, embora mais residuais. Isto é, são pequenas variações tipográficas com a função de atrair os leitores para a materialidade da página impressa,

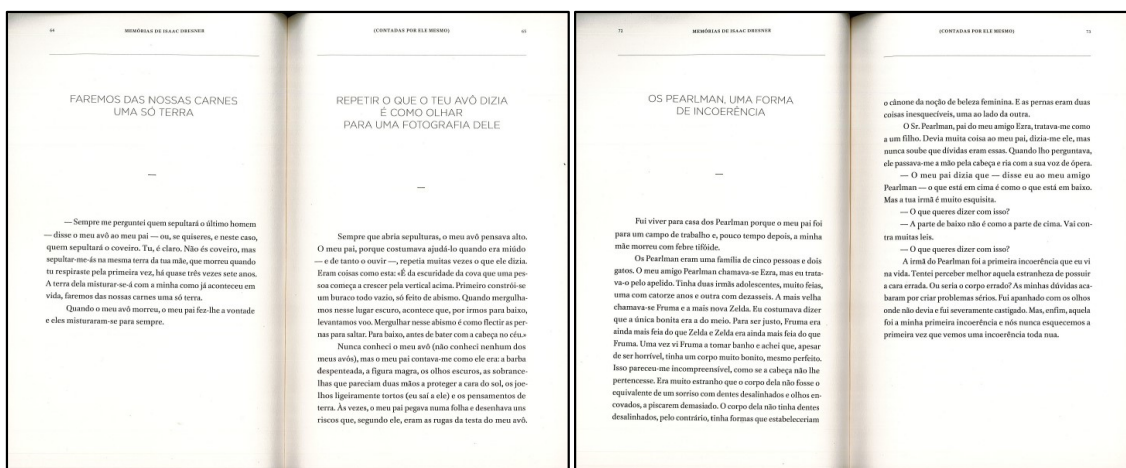
guiando o fluxo e o ritmo da leitura, na tentativa de manipular a experiência do leitor, mas fazem-no de um modo relativamente discreto. Contudo, uma pequena variação dentro de uma mancha contínua pode ser mais significativo do que uma página inteira de malabarismos gráfico-visuais. As listas nas páginas 16 e 31 (reproduzidas abaixo) são alguns exemplos destes dispositivos: formas de organizar tipográfica e graficamente ideias para o leitor reter o essencial, perdendo-se a regularidade da mancha alinhada e, no primeiro caso, reforçando-se graficamente o **negrito** com numeração romana crescente.



O conteúdo verbal e narrativo estabelece, assim, uma relação privilegiada com o conteúdo gráfico e, no primeiro caso, a enumeração numérica (passando o eufemismo) do que a personagem Isaac Dresner ouve (na verdade, tudo coisas quase inaudíveis, como a respiração de um soldado, o som de uma arma quando não está a disparar, o barulho da cabeça do amigo a escorregar da bota do soldado e a bater no chão) permite um destaque e algum *suspense* narrativo sobre este sentido quase impossível de ser escutado, respeitando a numeração a cadência de acontecimentos. No segundo caso, a lista é de nomes de pessoas e datas de nascimento e de morte, e esse arranjo gráfico servirá, umas linhas à frente, para organizar as coordenadas biográficas do gato *Luftwaffe*, estabe-

lecendo deste modo uma semelhança entre ordens de grandeza, o que permitirá reforçar a importância do gato enquanto personagem da história. O conteúdo gráfico não existe nunca para subordinar a componente não-gráfica, já que a narratividade destes processos resulta da interação entre os níveis verbal e visual e essa interação é sempre localmente específica, diversificando-se a cada página.

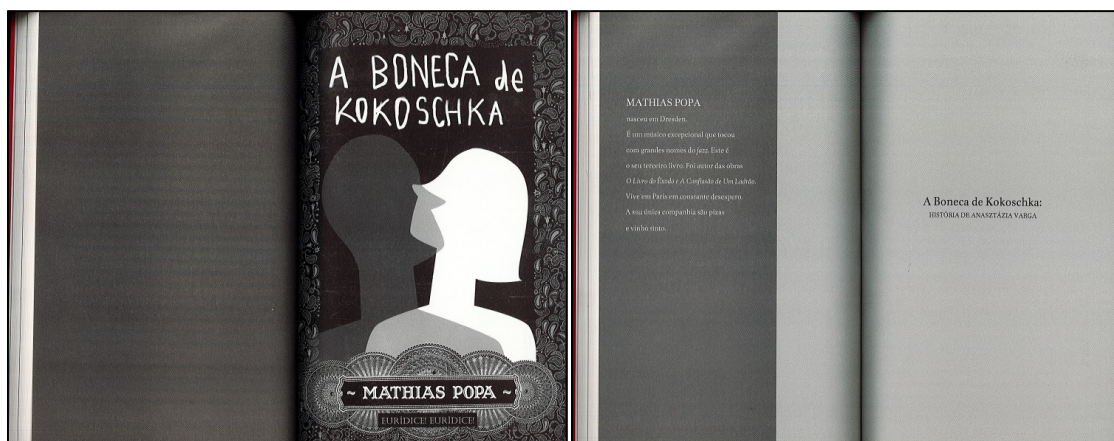
Contudo, a grande variação visual em relação à mancha convencional do romance ocorre sobretudo na segunda parte, em que é preciso transformar graficamente as páginas de modo a que pareçam páginas de outros livros e não apenas deste de Afonso Cruz. Este caso exemplifica bem a relação entre convencionalidade e complexidade narrativa explicitada no início desta parte da análise: ao marcar graficamente as diferenças entre os livros dentro dos livros, Afonso Cruz torna mais fácil para o leitor produzir um novo enquadramento para esta nova narrativa, já que o conteúdo narrativo linguístico (a mudança de autor do livro, de narrador, etc.) é redundantemente assinalado pelo conteúdo narrativo gráfico (a mudança de estilo gráfico e a introdução de uma nova página de rosto). A paginação e a disposição gráfica introduzem, deste modo, convenções de leitura que servem para simplificar a interpretação dos discursos e materiais heteróclitos (às vezes extravagantes) que compõem o conjunto da narrativa.



Primeiro, surgem as memórias de Isaac Dresner (61-73, das quais se reproduzem antes deste parágrafo alguns exemplos), em que os títulos dos capítulos estão grafados a VERSAIS e não em caixas altas e baixas, como até aí,

e seguidos de um traço longo centrado no espaço em branco entre o título e o corpo do texto – variação tipográfica a que corresponde claramente uma variação ficcional, já que estamos num outro livro. As cabeças de página também são personalizadas para corresponderem mais facilmente ao autor e título desse livro dentro do livro de Afonso Cruz (até aqui, não havia cabeças de página): na página da esquerda «memórias de Isaac Dresner» e, na da direita, a evidência «contadas por ele mesmo». Por isso, assim que as memórias acabam e a história reencontra a outra que já estava a ser contada, voltam a desaparecer as cabeças de página, e os títulos dos capítulos também regressam ao que foram.

Em segundo lugar, surge o livro *A Boneca de Kokoschka*, da autoria de Mathias Popa (110-201), também dentro do livro de Afonso Cruz. É uma zona do volume visualmente mais óbvia, em que a alteração gráfica intensa corresponde mais facilmente a uma identificação do leitor com outra parte da história (ou outro livro), aquela em que as páginas têm todas um fundo cinzento distintivo, cabeças de página novamente personalizadas, capítulos com numeração árabe (embora ordenada, dá a ideia de que faltam capítulos – salta-se por exemplo do 17711 para o 28657 –, mas na leitura não se sente essa ausência; e o último é curiosamente o «Capítulo Infinito», marcando assim o carácter indeterminado deste livro dentro do romance) e capitulares na abertura de cada capítulo; bem como todo o aparato crítico de uma edição: capa (111), biografia do autor (112), folha de rosto (113), cortinas a separarem as várias partes (a título de exemplo, cf. 129, 165) e até contracapa com fotografia e sinopse (200), como se pode observar nos vários exemplos a seguir reproduzidos.

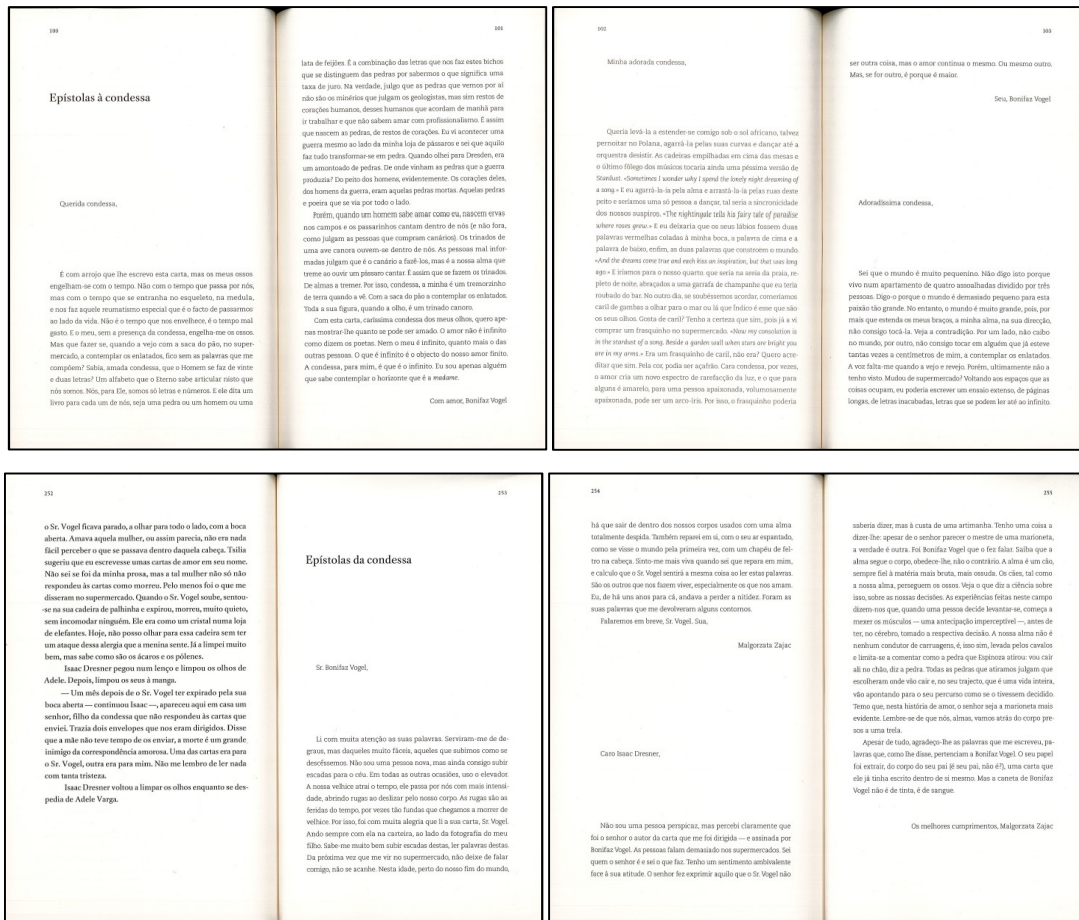




E todo este aparato segue as regras tipográficas convencionadas mais seguidas na edição literária generalista (folha de rosto em página ímpar com verso branco, texto a começar em página ímpar nova, etc.), como se se tratasse de um novo livro dentro do que se analisa aqui neste trabalho de investigação. Podem, pois, observar-se acima alguns exemplos deste mecanismo gráfico que faz por transportar com maior facilidade a narrativa para outros lugares ficcionais (e visuais).

Não deixa de ser curioso que estes dois livros – as *Memórias de Isaac Dresner* e *A Boneca de Kokoschka*, esta da autoria de Mathias Popa – dentro do de Afonso Cruz não sigam numeração própria, mas antes respeitem a do livro que tudo isto abarca: de uma forma ou de outra, apesar de tanta experiência visual e gráfica, o leitor nunca saiu afinal do mesmo livro.

A numeração das páginas é, na verdade, a única constante gráfica, uma vez que nem o tipo de fonte se mantém – de referir as cartas trocadas entre o Sr. Bonifaz Vogel e a condessa, redigidas com uma letra não serifada quando no resto do livro a fonte é sempre serifada:



O autor utiliza muitas vezes os dispositivos que poderiam ser considerados acessórios ou paratextuais (*vide* as cabeças de página ou a arrumação e numeração dos capítulos) como mecanismos auxiliares ao seu exercício narrativo. Nesse sentido, talvez um dos mais desafiantes dispositivos ficcionais do livro sejam os títulos dos capítulos, sobretudo os da primeira parte. O leitor vai-se apercebendo de que essa linearidade é aparente: se há uns capítulos (a maioria) em que se condensa texto que aparecerá mais à frente no mesmo capítulo que titulam (como na página 46, em que o título se repete *ipsis verbis* nas linhas 4 e 5 da mancha textual); outros há que são variações do texto que constará do próprio capítulo (por exemplo, na página 22 o título é «Pássaros disfarçados» e no corpo do texto só aparece «pássaros pintados», podendo a pintura ser considerada uma forma de disfarce) ou partes do capítulo anterior. Há ainda capítulos que têm texto completamente novo propagando-se por várias linhas e, se não estivesse graficamente disposto como título – a negrito e destacado no início do capítulo –, não se distinguiria em nada do restante texto do capítulo, dando-lhe até continuidade, apesar do destaque gráfico (como por

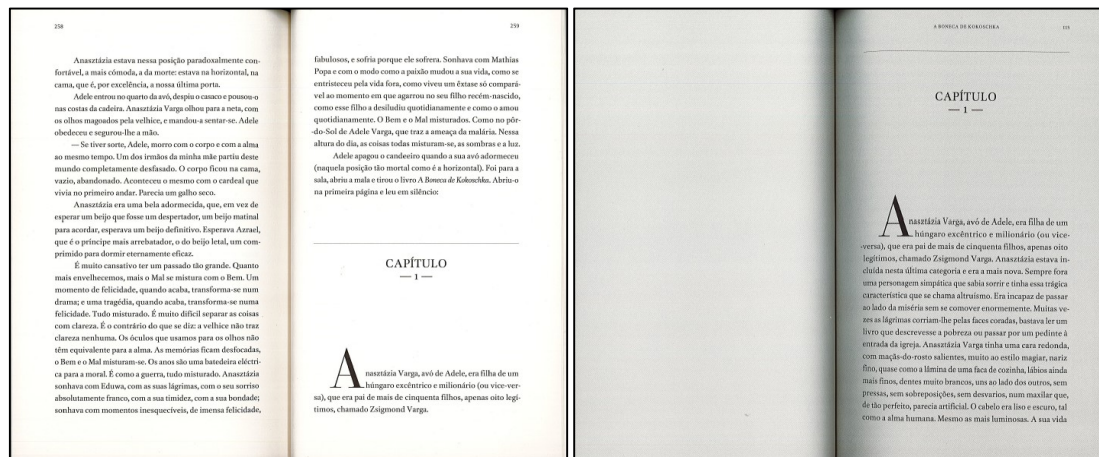
exemplo na página 248). Há também títulos de capítulos que vêm de sítios anteriores do livro e ali ganham novo sublinhado/destaque gráfico (como na página 19, vindo em parte da ilustração da página anterior).

Esta recuperação do texto para o título, ou iniciação da narração pelo título, será um recurso ficcional bastante usado por Afonso Cruz⁵ nas suas narrativas mais longas e (quase) romances. Descortinar a função específica deste recurso não é, contudo, tarefa fácil. Se, por um lado, se dá destaque no título àquilo de que o capítulo tratará ou, muitas vezes, à grande ideia ou sentido mais geral desse capítulo, a introdução de variações não desprezíveis entre o que se diz no capítulo e aquilo que é graficamente destacado no título também contribui para inferir novos sentidos e possibilidades narrativas a conjuntos de palavras muito similares – o que cria diversas descontinuidades ao longo do livro. Por outro lado, cria continuidade gráfica entre os capítulos e até entre várias obras de Afonso Cruz, ao interromper artificialmente a sequência da mancha textual através desta variação gráfica de destaque a intervalos relativamente regulares, que vai depois repetir-se muitas vezes (com ou sem variações) no corpo regular do texto.

Uma das situações mais evidentes de uso do grafismo ao serviço da narrativa e na definição de funções narrativas específicas (como a marcação de mudança de enquadramento) n’A *Boneca de Kokoschka* é, na verdade, aquela que ocorre na página 259. Aí, o grafismo da primeira parte e aquele que caracteriza o livro de Mathias Popa cruzam-se ao ser reproduzido (com grande rigor gráfico) o início do primeiro capítulo do livro de Popa (115), que supostamente uma personagem está a ler, mantendo a numeração do capítulo, a capitular e as proporções gráficas (só a partição da segunda palavra na translineação não está conforme, mas vamos fingir que não reparámos!). Contudo, reproduzem-se só as linhas completas de texto que cabem até a página terminar, ajustando esta replicação ao espaço ainda disponível na mancha textual. Tal rigor visual pode ser observado no final deste parágrafo. Afinal, é como se o próprio livro quisesse demonstrar de um modo objectivo e por meio da materialidade gráfica e tipográfica da página – como se tudo nessa superfície contribuísse para a narrativa – o que se diz a páginas tantas: «Tudo se toca,

⁵ E este recurso lembra, nesta tese, algo muito similar feito por Joana Bértholo em *Ecologia*, analisado no ponto 2.2.3. do respectivo capítulo.

todos os acontecimentos estão atados entre si por estas linhas. O que eu faço, ao contar esta história, é acentuar aqueles que vejo claramente e percebo serem relevantes» (190). Com a advertência: «Deixo invisíveis inúmeros outros que não considero significativos e muitos mais em que não consigo estabelecer qualquer relação.»



Pedro Mexia refere que o acontecimento real e empírico sobre a Boneca de Kokoschka mandada construir pelo artista austríaco Oskar Kokoschka serve precisamente de evidência de que, em ambiente literário, a invenção e a realidade empírica se tocam tantas vezes e que todos os elementos podem ser recuperados e ressignificados mediante a criatividade narrativa: «Esse episódio verdadeiro surge aqui como manifesto em favor das vidas inventadas» (Mexia, 2010). E essa dúvida entre o que é ou não real resulta numa força criativa que caracteriza este livro – e até grande parte da obra de Afonso Cruz –, uma estratégia narrativa validada pelo labirinto que o constitui, feito de histórias que tocam a realidade e de arranjos gráficos que encenam outros livros dentro deste, como complementa ainda Pedro Mexia:

Nalguns casos, isso funciona, dentro da narrativa, como estratégia literária, igual à daquele editor que encomenda biografias imaginárias, depois encomenda livros fictícios dos biografados e até encomenda biografias dos biógrafos. Cruz faz a apologia da escrita labiríntica, em que realidade e ficção se confundem; mas também nos diz que a visão do mundo é uma acumulação de visões parciais sobrepostas. E algumas delas imaginadas. (*idem*)

Sílvia Amorim também refere na sua leitura deste romance que a figura da boneca é convocada na narrativa para problematizar as fronteiras entre realidade e ficção – fronteiras essas que se destacam também a nível visual, como se viu –, que se vão diluindo ao avançar pelas páginas e transformando-se numa outra coisa, num exercício contínuo de recuperação e reapropriação de elementos ficcionais:

Allégorie de la prolifération et du simulacre, la poupée de Kokoschka est ainsi convoquée dans le roman contemporain afin d’y interroger la pratique inter artistique, les enjeux de la représentation et la frontière entre réel et fiction. La poupée s’avère être une sorte de matriochka: multipliée à l’infini, dans un rapport à la fois d’inclusion et de contiguïté, sa matrice originelle se perd peu à peu. (Amorim, 2019: 171)

E acrescenta ainda que o romance constitui uma forma maturada de hibridismo narrativo, devido à sua abertura ao diálogo interartístico, materializada na incorporação de dispositivos visuais:

Le roman est également le lieu de la coexistence et de la fragmentation: intégrant les tendances les plus diverses et hétérogènes, il se présente comme une juxtaposition d’éléments dont les liens et les rapports logiques ne sont pas forcément explicités, et qu’il revient au lecteur de mettre au jour. Enfin, ouvert au dialogue inter artistique et profondément cosmopolite, il est le reflet d’un monde décloisonné et marqué par l’hybridisme. (*idem*: 189)

Já Gabriela Silva considera que, n’A *Boneca de Kokoschka*, todas as personagens contribuem para essa relação que, na obra de Afonso Cruz, se estabelece entre as histórias, como se pudessem simplesmente ligar-se umas às outras por intermédio de uma verosimilhança narrativa – tanto tipográfica quanto gráfica:

Na arquitetura de suas existências é que a literatura de Afonso Cruz se constrói: ao ligar as personagens a morte e a vida, a sobrevivência e a necessidade é que elas surgem como seres habitantes de um mundo real e não apenas literário. Narrativa dentro da narrativa, num processo de *mise en abyme*. (Silva, 2017: 15)

E acrescenta que o grande tema deste livro é a memória cultural, que, mesmo em tempo de guerra e cinzas, permanece nas personagens e na narrativa como homenagem ao literário e ao humano:

O grande tema do romance de Afonso é a memória, a construção da memória e das relações que dela emergem. O poder da literatura como escrita da memória e da identidade. [...] Novas construções de sujeitos a partir da alteridade, do compreender-se no mundo como parte de uma potente e interligada rede de relações de memória, passados e que se desenvolverão em futuros possíveis. (*idem*: 19)

Ao referir-se a rede de relações que se estabelecem entre elementos da memória, não poderia deixar de assinalar-se que o livro *Arquivos de Dresner*, também de Afonso, dialoga inequivocamente com *A Boneca de Kokoschka*, pois, como refere Luís Ricardo Duarte, há também nesse volume da «Enciclopédia»

[u]m editor e livreiro que nasceu na década de 1920, tendo vivido em Dresden durante a Segunda Grande Guerra. Mudou-se para Paris depois de terminada a guerra, casando-se com a pintora metacubista Tsilia Kacev. Dresner gostava de livros mais ou menos esquecidos, procurava autores obscuros e publicava-os na sua editora chamada Eurídice! Eurídice!. Tinha uma avó que sonhava com a Biblioteca de Alexandria e um avô assassinado por um mordomo que não compreendia metáforas e que trabalhava na casa do Coronel Gustav Möller. (Duarte, 2013)

E esse mordomo, assassino do avô desta personagem, será mais tarde personagem e pai d'*O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* – outra prova de que tudo se liga e entrelaça, como se os fios narrativos de um livro se pudessem recuperar e voltar a entretecer de outra forma, possibilitando, a cada materialização, diferenças específicas na página e nos modos de narrar.

3.2.

LIVROS (PARA) MAIS PEQUENOS

Este grupo dentro da obra de Afonso Cruz tem grande representatividade e caracteriza-se não só por ser composto de títulos de extensão menor (número de páginas mais reduzido), como por serem genericamente livros destinados a um público leitor mais jovem (a que se chama pequenos no título desta parte para permitir o jogo semântico com as narrativas analisadas anteriormente) – a etiqueta poderá ser discutível, uma vez que muitos dos conceitos e complexidades destes livros parecem destinar-se a leitores mais experientes; no entanto, para o mercado editorial generalista (aquele que responde a estes estímulos paratextuais) são referenciados como livros infanto-juvenis.

Carla Maia de Almeida refere que «Afonso Cruz, com a sua vivência singular da arte e da criatividade, sem constrangimentos etários, contribuiu para essa revolução [a da literatura do presente]», sendo por esse motivo «um autor completo e complexo, de quem nunca sabemos bem o que esperar» (Almeida, 2015). Dessa complexidade e completude procura esta tese dar conta, sublinhando o carácter libertário desses livros, que de algum modo querem abdicar da etiqueta da idade ideal do leitor.

Nesse grupo abrangente dos «livros (para) mais pequenos» poder-se-ão fazer ainda duas subdivisões por haver efectivamente uma grande diferença dentro dessa zona da obra, que resulta em duas subzonas comunicantes, embora distintas no modo de materializar a narrativa na página. Primeiro, pequenas narrativas, isto é, livros de dimensão mais reduzida do que os romances do grupo anterior, como: *Os Livros Que Devoraram o Meu Pai* (2010), *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* (2011), *Vamos Comprar Um Poeta* (2016). E, segundo, livros nos quais o autor escreve e ilustra: *A Contradição Humana* (2010), *Assim, Mas Sem Ser Assim* (2013), *O Livro do Ano* (2013), *Capital* (2014).

Há mais alguns que não constam destas listas, mas não se trata de uma exclusão, antes de seleccionar os exemplos mais paradigmáticos do ponto de vista do uso da página como dispositivo narrativo – entre eles, peças de teatro; alguns livros em que o autor participou em co-autoria ou apenas como ilustrador (tantos); ou projectos específicos, destinados a angariação de fundos para associações, como o livro de poesia ilustrado *Os Pássaros* (2014).

3.2.1.

ILUSTRAR É ESCREVER *A CONTRADIÇÃO HUMANA (2010)*

Se em certas ocasiões Afonso Cruz chega a afirmar que o texto tem primazia sobre a ilustração, ao referir: «O que tenho a dizer com o texto é, para mim, muito mais importante do que posso eventualmente transmitir com as ilustrações» (*in* Duarte, 2013a), a verdade é que a ilustração, na obra deste autor, desempenha um papel tantas vezes tão importante como o texto. Sendo Afonso Cruz mais (re)conhecido como ficcionista do que como ilustrador, talvez por isso dê mais primazia à narrativa materializada mediante a tipografia, não deixando, no entanto, de incluir em praticamente todos os seus livros dispositivos visuais que – seguindo de novo a caracterização de Zoë Sadokierski – variam desde elementos ilustrativos a fotografias ou mesmo tipografia não convencional. No entanto, no caso dos «livros (para) mais pequenos», é a ilustração o dispositivo visual mais recorrente ou preponderante, numa simbiose narrativa com os elementos tipográficos, que são também neste caso manuscritos pelo autor naquilo que poderá considerar-se tipografia não convencional.

Nesta zona da obra de Afonso Cruz, os exemplos mais interessantes para demonstrar a temática em abordagem pertencem àquele subgrupo em que ilustrar e escrever se confundem. Seguindo o compromisso com a linha de reflexão, optou-se por escolher para estudo e análise de caso um livro em que o autor desenha até a página – *A Contradição Humana* –, pois o seu interesse literário pela superfície de papel é bem visível nesta obra, cuja apresentação gráfica é materializada através de uma mistura entre visual e verbal.

Para a investigadora Maria João Simões a polissemia na escrita de Afonso Cruz deve-se precisamente à sua formação múltipla, da qual resulta uma obra híbrida em que se narra tanto por meio da tipografia como através das imagens:

A feição polifacetada da sua produção artística reflete-se na sua escrita que atinge, por isso mesmo, uma singularidade muito marcada. Tal é bem visível na obra [A] *Contradição Humana*, cuja apresentação gráfica é trabalhada plasticamente através de uma

mistura de escrita e imagem, com aproveitamento estético do elemento gráfico das letras e da sintaxe narrativa, originando uma original combinação de narrativa escrita e narrativa por imagens. (Simões, 2014: 92)

E Maria João Simões também exalta essa polissemia que a tipografia manuscrita pode encerrar e que é plenamente explorada por Afonso Cruz n' *A Contradição Humana*. Esta forma de inscrição tipográfica acaba por abarcar não só o aspecto estético e visual, como as contradições que há dentro das palavras, na forma como são grafadas e até naquilo que dizem e representam, e nos modos expressivos como o fazem – tanto enunciativo como gráfico –, sendo por isso um convite irrecusável à observação. Ou, nas palavras da professora Ana Margarida Ramos, essa viagem faz-se tanto pela linguagem como pelo *design* ou até mesmo pelo humor, e isso resulta num «livro difícil de catalogar»:

leitura que é, também, uma viagem pela linguagem [...] uma espécie de viagem ao mundo dos adultos pelo olhar questionador, inocente e perspicaz de uma criança decidida a pôr a nu as contradições e os paradoxos da existência. A presença do humor não inibe, contudo, uma leitura questionadora da realidade. O livro marca ainda pelas opções cromáticas e pelo *design* gráfico, combinando texto e imagem e criando páginas surpreendentes. (Ramos, s/d)

A leitura de Vanessa Soares também se encaminha para esta relação essencial entre a ilustração e a significação, sublinhando não só esse traço de humor já apontado por Ana Maria Ramos – é um livro «seriamente humorístico» –, como a singularidade de cada página dupla constituir uma unidade de sentido:

O projeto gráfico é bastante criativo, onde texto e imagem dialogam de forma inovadora e bem-humorada. Seriamente humorístico, *A Contradição Humana* é obra de um dos mais interessantes ilustradores portugueses contemporâneos, cuja resolução plástica se revela singular e impressionante ao folhear de cada página. (Soares, 2014)

Nesta obra, «construída sobre a observação profundamente irónica, mesmo sarcástica, de traços do nosso banal quotidiano» (Ramos, 2011: 101), como diz Rui Ramos, as contradições tentam apontar para o universo infantil – ora pela via da grafia e da visualidade, ora pela semântica das palavras –,

precisamente para se apropriarem dessa energia inocente de aprender algo pela primeira vez:

Estas contradições resultam de uma observação apurada e incisiva da realidade, mas são apresentadas como resultantes de uma visão infantil, nova, inocente e honestamente intrigada, ainda não familiarizada com determinados factos e, portanto, ainda sensível a eles. Surgem ao narrador, que assume o seu texto em primeira pessoa, como se se tratasse de descobertas que o crescimento proporciona, sem maldade, sem intenções ocultadas. (*idem*)

E, nesse universo de contradições que é o livro de Afonso Cruz, Rui Ramos aponta ainda – de um modo quase exaustivo e muito competente – os traços gráficos principais visíveis nas páginas, defendendo sempre que se trata de estratégias que pretendem replicar a ingenuidade do narrador, ainda na infância, mesmo que por vezes resultem exagerados:

A inocência mostrada é reforçada por aspectos gráficos peculiares: as palavras e frases, todas manuscritas, apresentam segmentos em letra cursiva e em letra «de imprensa», com maiúsculas e minúsculas, a vermelho, a preto e a branco, de tamanho irregular e, por vezes, alinhamento defeituoso; alguns desses segmentos mostram acrescentamentos posteriores a uma escrita inicial; há comentários entre parêntesis e palavras envoltas em grafismos diversos [...] As ilustrações que acompanham cada uma das contradições apresentam traços de ingenuidade e exageros e exploram sentidos diversos das palavras. (*idem*: 102)

No entanto, se aparentemente tudo parece apontar para o universo infantil e destinar-se a um público mais jovem, Rui Ramos chama também a atenção para os «traços de polidestinação» da obra que, «apesar de parecer ser destinada a leitores infantis, transporta uma mensagem que pode ser recebida com vantagem por leitores adultos» (*idem*). É dessas vantagens que procuramos aqui dar conta.

O jovem narrador deste livro, atento a tudo o que o rodeia, começa então a aperceber-se das contradições que existem à sua volta. Essa oposição ou incoerência entre o que as coisas significam e o que representam ou em que contextos são ditas, essa reunião de ideias contrárias, muitas vezes entre o que se diz e se faz, vai progressivamente orientando a sua visão do mundo

e fazendo-o aperceber-se de contradições em que normalmente já não se repara – do mesmo modo que se deixa tanta vez de reparar, na leitura, na materialidade da página. São precisamente os vizinhos, a sua realidade próxima, e os seus comportamentos e hábitos quotidianos que o despertam para a habitabilidade das contradições:

Depois de me deparar com estas coisas que desafiam a lógica de todo o Universo conhecido, comecei a observar algo mais curioso ainda. Dentro das pessoas – e isso inclui os vizinhos – habitam as maiores contradições. (13)⁶

Assim justifica a sua busca a criança que conta a história e que, atenta ao mundo, às suas contradições e opostos, partilha com o leitor tudo aquilo com que se depara no seu pequeno universo: a tia gostar de pássaros e prendê-los em gaiolas, um pianista tocar músicas tristes e ficar feliz com isso, a vizinha dizer segredos baixinho e eles alcançarem grandes distâncias, um sábio usar óculos para ver ao longe quando existe por perto um telescópio, um vizinho olhar para os lados da rua ao atravessar sem nunca reparar em quem precisa de ajuda, alguém deitar um açucareiro no café e mesmo assim ser uma pessoa amarga, uma mulher poder sentir-se sozinha mesmo que rodeada de gente, entre outras contradições.

Cada imagem deste livro faz muito mais do que ilustrar, elas encerram uma visão particular e específica de ver e representar a realidade, sendo a expressão de uma ontologia visual. Veja-se o exemplo da mulher que se sente sozinha como numa ilha, mesmo que rodeada de um mar de gente, e ainda a representação gráfica e a inscrição tipográfica desse «mar» (20-21), como uma legenda, um reforço sobre a visualidade da página; ou o domador de leões a tentar domar uma bactéria (24-25), em que se perde a proporção entre o elemento humano e o microscópico, mas se ganha clareza narrativa (ambos os exemplos podem ser observados no final deste parágrafo). Os dispositivos ilustrativos são, assim, modos de expressar ideias até de grande complexidade (o mar de gente e a mulher que se sente sozinha) ou situações caracterizadas por uma certa impossibilidade empírica (como o domador de leões a tentar domar

⁶ Uma vez que este livro de Afonso Cruz não tem as páginas numeradas, a referência às mesmas faz-se neste trabalho de investigação por uma contagem que exclui as folhas de guarda e se inicia no frontispício.

uma microscópica bactéria com o seu chicote, uma das coisas minúsculas de que tem medo, apesar de ganhar a vida a enfrentar animais ferozes), sendo a página impressa como um microscópio que permite ver melhor o enredo e ampliá-lo visualmente. E essas pequenas contradições, visíveis até nas imagens, sucedem porque todos os elementos gráficos pretendem em última instância comunicar, narrar visualmente e, quando lidos enquanto elementos multimodais do texto, podem ser encarados como outra forma de convidar o leitor a estabelecer relação com a narrativa.



Claro que muitas vezes os autores optam pelos elementos gráficos mais lineares e reconhecíveis, mais rápida e imediatamente apreendidos pelo leitor, para tentar eliminar essa camada de sentido e facilitar a interpretação. Também neste livro Afonso Cruz se apropria de muitas convenções da narrativa ilustrada para crianças das últimas décadas, em que a tecnologia digital permite uma

grande latitude de experimentação na integração e manipulação das relações entre texto e imagem, incluindo o desenho manuscrito das letras. Nestas ocorrências, o autor pretende intensificar exactamente essa forma de expressão bibliográfica, partilhando com os leitores uma interpretação visual do seu mundo ficcional que se serve de estratégias já relativamente convencionadas.

As cedências que faz à ilustração que serve o texto narrado têm sempre pormenores que não estavam no texto manuscrito e dão ao leitor mais informação, como o facto de o vizinho do sétimo esquerdo ser representado com um chapéu, além das mãos de «dedos mais compridos do que aulas de matemática» (10-11, primeiro exemplo abaixo); ou a ilustração de um Sr. Oliveira, nunca fisicamente caracterizado no texto, ser um homem de semblante escuro, aprumadinho com o seu chapéu, fato e gravata (16-17, segundo exemplo observável abaixo). Têm algumas semelhanças gráficas, mas são distintos:



E quando há várias imagens que se agrupam entre si, e ao longo de um livro, em séries ou sequências, o leitor é desafiado a procurar ligações entre elas, que podem ir desde aspectos puramente formais a questões de conteúdo (lógico, retórico ou simbólico); afinal, interpretar é procurar automaticamente uma coerência narrativa, ainda que mínima, é um convite e um desafio ao leitor para que descubra ligações na própria página entre a sua disposição gráfica e o que se conta. A título de exemplo destas ligações entre páginas, note-se a curiosidade de todas as figuras humanas terem o rosto rigorosamente representado de perfil (vendo-se sempre só um olho), e as representações do gato ou da bactéria estarem de frente para o leitor, como se pode observar em alguns exemplos no final deste parágrafo. O perfil parece uma forma visual mais simples, mas neste caso é uma encenação estética do autor, que procura aliciar os leitores mais jovens.



Numa narração gráfica, usar as imagens de formas imaginativas e inesperadas dá azo a transformações na história, que são activadas quando o leitor abre o livro e se compromete na leitura da página – a este respeito é imprescindível referir a grávida com uma só sombra (7, primeiro exemplo abaixo), o mar de gente de que já se falou anteriormente (21) ou mesmo a representação da propagação dos segredos pela vizinha do prédio como uma cadeia de gente com pequeninos balões de fala (12-13, segundo exemplo abaixo).

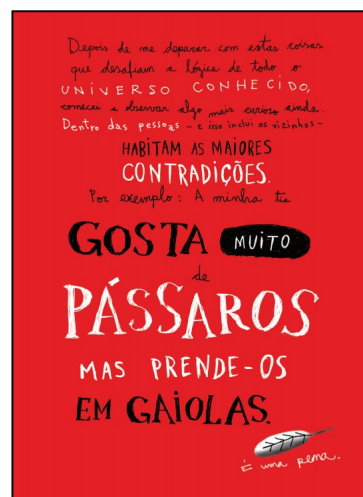
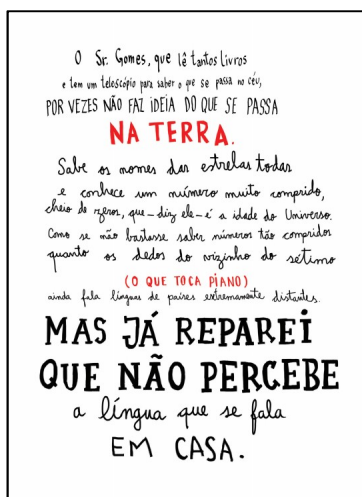
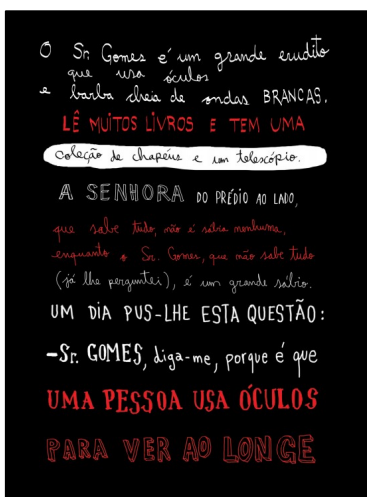


Cada gesto pictórico de Afonso Cruz, neste livro, é original na sua abordagem a um conjunto consistente de ideias visuais; afinal, cabe em última instância ao autor manter cada imagem estável e encadeada com o todo narrativo. Ao leitor reserva-se a função de ler tanto essas imagens como o texto disposto junto a elas, na mesma página dupla, e descortinar novos sentidos para o que é narrado, ora tipografica, ora visualmente – e muitas vezes descobre nas

ilustrações soluções ficcionais inventivas e até ideias novas, complementares do texto, afinal o que é interessante, neste processo de tornar o texto visual e a imagem textual, é precisamente a exploração da linguagem da narrativa gráfica.

As sequências visuais narrativas deste livro exploram assim profusamente os mecanismos e o potencial da narração gráfica – segundo, por exemplo, os princípios definidos por Will Eisner na sua obra paradigmática *Comics and Sequential Art* (2008), ou Steven Heller em *Design Literacy* (2014) –, tanto na sua forma expressiva como na sua noção de estrutura narrativa, nomeadamente: através das formas e do contexto (como se viu no caso dos rostos em perfil), no método narrativo sequencial (os vizinhos sucedem-se em sequências de páginas duplas e suas contradições) e no sistema gráfico escolhido (as dimensões e referências visuais utilizadas), nomeadamente nos mecanismos e técnicas que articulam os vários elementos e produzem efeitos narrativos (como as cores e a interacção tipografia manuscrita-ilustração).

A continuidade do livro é estabelecida sobretudo pelas opções cromáticas, mesmo que só haja três cores ao longo de todo o volume, que se recombina pelas páginas de forma bastante diversa: **preto**, **branco** e **vermelho** – na prática são só duas as cores impressas, porque o papel é branco, mas a escolha confere grande contraste gráfico, visualmente apelativo. E é apenas com essas três cores que a história é narrada, com a letra dos textos a lembrar a de uma criança, ora *manuscrita* ora a imitar maiúsculas MisTuRadAs com minúsculas, como se essa criança ainda estivesse a aprender a escrever. Este aspecto narrativo é aliás essencial, pois o livro joga com a aprendizagem da leitura e da escrita, activando a imaginação a partir da consciência da forma da letra e do traço. Abaixo, podem observar-se três exemplos de variações cromáticas e tipográficas que ocorrem nas páginas deste livro em três variações de fundos, de modo a demonstrar contrastes quase exclusivamente tipográficos.



O conteúdo narrativo tem uma expressão gráfica: a tomada de consciência das contradições do mundo é dada através da materialidade da própria letra e da possibilidade de ela significar iconicamente, isto é, por analogia entre forma gráfica e sentido; e mimeticamente, isto é, capturando o processo de juntar e separar letras e palavras na escrita e na leitura. A focalização subjectiva da narrativa manifesta-se também no processo de identificação do leitor com a forma da letra como instância narrativa. Assim, a forma da letra torna-se uma estratégia de construir uma perspectiva e uma focalização sobre o universo narrado. Se Afonso Cruz tem um talento narrativo que passa pela ilustração, também abarca claramente a relação entre as variações tipográficas e o que essa tipografia narra, o seu conteúdo semântico.

Quase se poderia dizer que toda a tipografia de *A Contradição Humana* é, segundo a tipologia desenvolvida por Zoë Sadokierski, não convencional. A ideia de uma regularidade tipográfica nunca é alcançada na mancha de texto deste livro ilustrado porque tudo na tipografia interrompe constantemente a experiência de leitura. Às vezes essa variação tipográfica ocorre a cada linha, e chega até a variar dentro da própria linha. Para isso contribui o facto de ser uma fonte *manuscrita*, o que faz com que sempre que se grafe um carácter esse seja distinto do anterior, embora se pretenda representar o mesmo morfema. A somar a isso, todas as outras variações que o autor percebeu poder incluir dentro de uma fonte tipográfica manuscrita: **VERSAIS**, sublinhados, variações de taMAnhO e de **coi**, acrescentos, etc.



A forma como o autor resolve os problemas dentro das palavras, aquilo que elas significam e as suas contradições, é um interessante exemplo do uso de tipografia não convencional. Seja com **sombreados** de **outra cor** sobre fundo da **outra cor ainda** – como a palavra «impossível» (6) ao ver dois namorados e uma só sombra, dando forma ao mito romântico da fusão; ou a palavra «muito» (8) para expressar e reforçar o quanto a tia gosta de pássaros; ou a gigante palavra «sozinha» (9), duplamente sombreada para demarcar a solidão efectiva da mulher que, embora viva rodeada de gente, se sente como se estivesse sozinha numa ilha (20); ou o «deixa» a destacar o facto de o canto da tia não deixar o rapaz adormecer, apesar de, contraditoriamente, ter essa intenção de o embalar (21):



Ou o uso de cores diferentes para distinguir uma variação numérica e de sentido – como o casal abraçado que é **2** pessoas mas **uma** só sombra (6) e a palavra «feliz» (10) depois de se dizer que o vizinho pianista tocava músicas tristes, a destacar a diferença entre o sentimento e a acção. Ou usando a letra num tamanho tão mais pequeno que parece um segredo ou um aparte – como a mãe dizer que falta chá à vizinha numa frase situada debaixo da mesa, o que, por si só, já é um reforço semântico a lembrar as coisas que passam por debaixo da mesa (19, páginas de exemplo depois deste parágrafo). Ou ainda a lista das pequenas coisas que fazem a diferença embora nem sempre se vejam (25).



Também o faz com sublinhados – como quando a criança que conta a história prova que mesmo virando o espelho «ao contrário» (5, exemplo no final deste parágrafo) as imagens não se invertem. Ou com tipografia a imitar sinalética – como a representação do «1º D^{TO}» (26, segundo exemplo) onde mora a vizinha Carlinha das coxas firmes. Ou ainda mediante alterações na hierarquia da frase – como o adjectivo «grande», que parece ter sido esquecido e inserido depois na frase «é uma ^{grande} contradição» (4, também no primeiro exemplo), dando ainda mais destaque a essa contradição, que é mesmo ^{grande}.





E há ainda um jogo com expressões que parecem coisas que se ouvem dos adultos, grafadas numa espécie de *VERSALETES MANUSCRITOS* – como «sintomas da gravidez» (7), «universo conhecido» (8) ou «mas é incapaz de subir uns lanços de escadas» (26). Ou textos escritos a lembrar outras coisas – como a descrição da ida ao circo parecer uma composição da escola (24). E há ainda textos que têm uma relação simbiótica necessária com as ilustrações – como a seta que une a frase «Acontece o mesmo com o meu gato» (4-5) à imagem do gato, ou a pena desenhada por cima da frase «É uma pena» (8, exemplo abaixo, à esquerda), num jogo gráfico-semântico com a tia que gosta de pássaros mas os prende em gaiolas e o duplo sentido da palavra «pena», ou a seta que une a frase «põe uma toalhinha de rendas na mesinha» (18-19) à ilustração da mesa na página seguinte. São exemplos suficientes para demonstrar que a tipografia desenhada pelo autor funciona narrativamente no seu desenho e na sua disposição.



A mesma lógica é aplicada aos elementos paratextuais, como a biografia do autor, que se reproduz abaixo deste parágrafo e na qual não só se segue a dinâmica tipográfica e gráfica do resto do livro – oscilação, na letra manuscrita, entre caixas altas e baixas, VERSAIS e sublinhados, e a mesma proporção cromática de três cores –, como o auto-retrato de Afonso Cruz replica a estética das suas personagens por estar de perfil.



Na pele de uma criança curiosa e perspicaz que observa o mundo à sua volta, o narrador vai construindo esta história feita de páginas duplas, escrita com letra manuscrita como a de uma criança e ilustrada a preto, vermelho e branco em grande contraste visual – soluções gráficas que funcionam narrativamente ao traduzirem para a forma das letras e a disposição das palavras o processo de conhecimento das contradições do mundo que observa. A aprendizagem da leitura e da escrita tem, assim, uma expressão paralela a esse conhecimento, funcionando em correlação com a focalização de primeira pessoa.

3.2.2.

PEQUENAS NARRATIVAS

O PINTOR DEBAIXO DO LAVA-LOIÇAS (2011)

O Pintor Debaixo do Lava-Loiças é outro livro de culto na obra de Afonso Cruz, e é-o também porque mostra que o autor consegue criar páginas de histórias com impacto, sensibilidade, vitalidade (narrativa e gráfica) e beleza. O grande desafio é, precisamente, abrir bem os olhos para ver e ler tudo o que há no espaço do papel – a referência aos olhos, neste livro, não é inocente, como se verá nas páginas seguintes. É, de novo, um livro difícil de arrumar numa secção específica nas livrarias, pois, podendo destinar-se a jovens leitores, não se nega aos adultos.

O Pintor Debaixo do Lava-Loiças constrói-se em redor de uma personagem particular, Jozef Sors – que virá a ser pintor e a habitar debaixo de um lava-loiças –, rodeada de outras figuras que muito contribuem para o contraste na sua caracterização. Ele nasce numa grande casa do império Austro-Húngaro nos finais do século XIX, filho do mordomo dessa casa e de uma engomadeira. Möller, um coronel sensível que por vezes enfeita o cabelo com flores, é o proprietário da casa e patrão do casal, e tem também um filho com idade próxima à de Jozef, pelo que, em chegando o tempo, decide contratar um preceptor para cuidar democraticamente da educação de ambas as crianças.

Os rapazes, contudo, não se tornam amigos, apenas coabitam, tendo traços de personalidade muito distintos. Wilhelm, o filho do coronel, é um leitor compulsivo que considera que «a última página de um livro é a primeira do próximo» (36) e dedica grande parte do tempo a admirar aquilo que os escritores apagaram ou deixaram de fora dos textos, chegando a achar que quanto mais linear a prosa, mais genial é na sua intencional oclusão de conteúdo – ironicamente, o contrário do que a presente investigação defende, que tem assim também a tarefa de contradizer uma das personagens que desta análise fazem parte. Jozef, por seu lado, é um desenhador frenético que, desde que aprendeu a pegar num lápis, não faz outra coisa senão desenhar em papéis, paredes, terra, chegando a reunir diversos cadernos ao longo da vida, sobretudo

com desenhos de olhos, o seu grande tema, que acabam por invadir as páginas do livro e até deste trabalho de investigação. São assim duas personagens demonstrativas da tensão material que aqui se problematiza.

Mas há mais personagens inverosímeis que influenciam a vida de Jozef: Havel Kopecky, o preceptor de ambos, que entende que o mais importante é ensinar-lhes filosofia desde cedo; o mordomo e pai de Jozef, que não compreende o conceito de metáfora e que, por causa disso, acaba por matar um homem, ser condenado à morte e enforcado pelo crime – um grave crime interpretativo; a menina Františka, que mora na casa vizinha e que adora que lhe empurrem o baloiço enquanto concebe estranhas teorias – Jozef apaixonar-se-á por ela na infância e, quando volta da guerra, descobre que é Wilhelm quem se casará com ela, dando assim origem à cisão entre os dois, selada com uma orelha arrancada à dentada e a saída do jovem pintor e da mãe de casa do coronel.

Se a mãe de Jozef não deixa ninguém morrer e continua a guardar o lugar do marido na cama e dispor as roupas dele à mesa, o filho não consegue viver com essa ideia de felicidade e acaba por interná-la num hospício e abandonar o curso de pintura. Emigra para os EUA por causa de um amigo que conheceu na Primeira Guerra, mas os remorsos e as cartas do coronel a incitar o desencarceramento da mãe fazem-no regressar a Bratislava para a resgatar, não sendo bem-sucedido devido à perseguição aos judeus em plena Segunda Guerra Mundial. Tem então de fugir para debaixo do lava-loiças de um fotógrafo na Figueira da Foz, que o ajudará a voltar à América e à sua pintura, quem sabe até se reencontre com a mãe, afinal ela não é de deixar morrer ninguém.

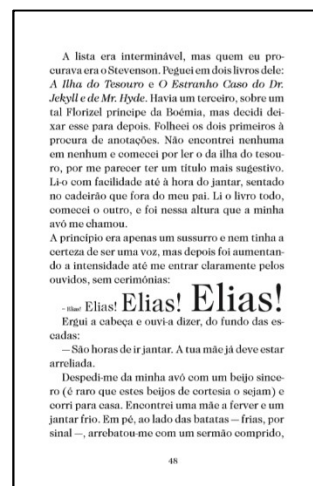
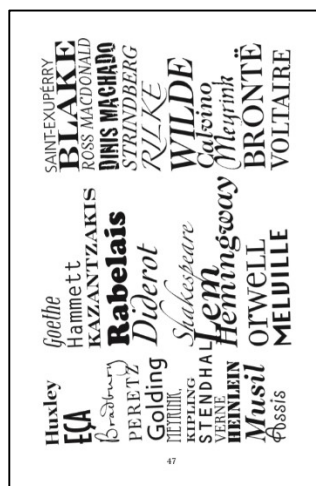
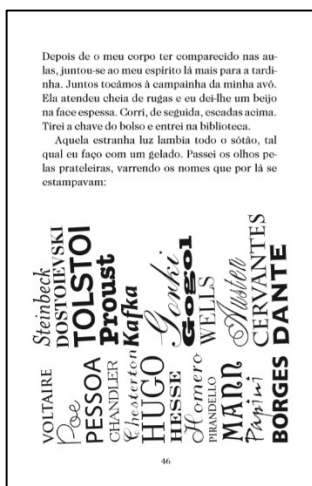
Assim se chega ao fim desta história, mas não do livro. Como revela no epílogo, Afonso Cruz escolheu materializar em livro uma narrativa ficcionada de descoberta, solidão, vingança e redenção a partir de uma personagem real que acompanhou as memórias de infância do autor: esta é a história de como os seus avós ajudaram um pintor eslovaco refugiado, escondendo-o num espaço recôndito debaixo do seu lava-loiças. É, aliás, o próprio Afonso quem escreve, quase no final: «Julgo que todos nós, olhando para a vida dos nossos antepassados, encontramos histórias que dariam histórias» (168). Esse epílogo dialoga com a introdução que abre o livro e na qual se diz o porquê desta história: «Muita da eficiência daquilo que fazemos, daquilo que mastigamos,

depende sobretudo do que não se vê. Das raízes. É por isso que estou a contar esta história» (10), pondo-a a descoberto nestas páginas. Essas «raízes», essa «paisagem muito grande que não se vê, a menos que nos debrucemos para dentro e demonstramos aquilo de que nos lembramos» (*idem*) é precisamente o que se expõe nas páginas que compõem o volume. E a página, como a paisagem, é em Afonso Cruz uma extensão de território onde apetece demorar o olhar.

Sendo um escritor muito visual, também neste livro essas características estão vincadamente presentes, pois nele se incluem várias ilustrações a acompanhar o texto e, no final (no epílogo), fotografias a validar a circunstância autobiográfica de alguns elementos da história – esse é, aliás, o lugar do livro em que a ficção e a realidade empírica do escritor se cruzam.

Embora a listagem de Zoë Sadokierski subdivida as estruturas não meramente tipográficas da página em cinco tipos, esses recursos não têm obrigatoriamente de estar em co-presença num livro para que se considere o mesmo uma narrativa híbrida. Há, inclusive, nesta tese, muitos exemplos dessa circunstância. Em maior ou menor número, de um, de dois ou até dos cinco tipos, todos esses recursos visuais fazem mais do que ilustrar ou adornar descrições textuais, expandem a narrativa, ao servirem uma função na página que transcende muitas vezes reflectir ou reinterpretar a escrita.

Poder-se-ia ter seleccionado para análise demonstrativa de dispositivos gráficos mais significativos das narrativas híbridas na obra de Afonso Cruz, por exemplo, *Os Livros Que Devoraram o Meu Pai* (2010), outra narrativa (mais) pequena do autor. E, nessa, são precisamente os dispositivos tipográficos não convencionais que proliferam em maior número, como se pode observar em algumas páginas reproduzidas abaixo. Contudo, esse título não se presta tanto à interacção texto-imagem na página quanto *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças*, daí a escolha do segundo.



tescamente encurvadas, e passou a mão peluda pelos cabelos ralos.

— E essa história ajudou o meu pai? — perguntei.

— Ficou histérico. Começou a esbracejar, completamente fora de si. Julgo que o episódio que lhe tinha acabado de contar, e que não era lisonjeiro para a minha memória, o colocou na pista do assassino. O seu pai, nervoso como estava, mal conseguia falar, perguntou-me se ainda me lembrava do nome do tal homem e eu disse-lhe que a minha memória não era nenhum cão. Ele insistiu e o meu nome surgiu-me na cabeça. Pronunciei-o e o seu pai ficou lívido. Como achei que ele poderia não ter ouvido bem, repeti:

Raskolnikov,

disse eu claramente, como umas letras gordas numa folha branca. E o seu pai, ao ouvir este nome pela segunda vez, virou-me as costas e foi-se embora. Nem se despediu.

73

nessa altura, a arfar. Parecia ter vindo a correr de Londres. O pelo molhado cheirava demasiado a cão, por isso não me alonguei nas festas.

Caminhámos um bocadinho, parámos em frente a uma casa modesta e eu toquei à campainha. Uma senhora atendeu e, quando falei em Raskolnikov, começou a praguejar em russo:

— Уйди, маленький человек!

— Chamo-me Elias Bonfim — disse eu enquanto me desviava dos seus insultos em cirílico. — Quería falar com Raskolnikov.

Ela continuou a gritar:

— Уйди, ты дурак!

Deixei que ela se acalmasse. Prendick também se exaltara e rosnavia ameaçadoramente (nada que se comparasse com o cirílico da senhora). Por isso virei-me para a rua, com as mãos nos bolsos enquanto observava o ar que me saía da boca. Parecia que fumava cachimbo. Mr. Prendick sentou-se ao meu lado a coçar a orelha esquerda.

Virei-me quando os gritos perderam intensidade e se foram transformando num choro pequenino. Primeiro com uns soluços tímidos, indefesos, mas que depressa se ergueram num choro incontinente, em mais uma tempestade de russo. Sofia Marmeladova (era este o nome dela) estava de joelhos

87

Ele pigarreou e, com um gesto da cabeça, mandou-me sentar na cadeira.

— Na cadeira — disse ele.

Pousou a candeeira em cima da mesa, mesmo à minha frente, e sentou-se na cama. As suas longas pernas chiaram ao dobrarem-se. Não largou o machado.

Eu quis dizer alguma coisa, mas as palavras ganhavam reticências na minha língua e desfaziam-se as frases em pontinhos. Estava em pânico.

... ● ● ● ● ● ● ● ●

● ● ●

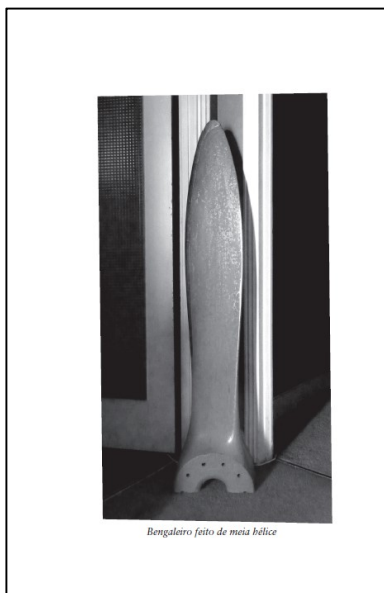
● ● ●

● ● ●

... ..

102

Se na tipologia de análise desenvolvida por Zoë Sadokierski as fotografias são um dos cinco tipos de estruturas não meramente tipográficas que podem estar presentes na página, *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* — como outro exemplo dos muitos que na obra do autor beneficiam desse carácter narrativo híbrido — não as dispensa, bem como a alguns dispositivos ilustrativos, que se comportam como elementos narrativos. Se as ilustrações pontuam grande parte das páginas, as fotografias já só são incorporadas no epílogo do livro.



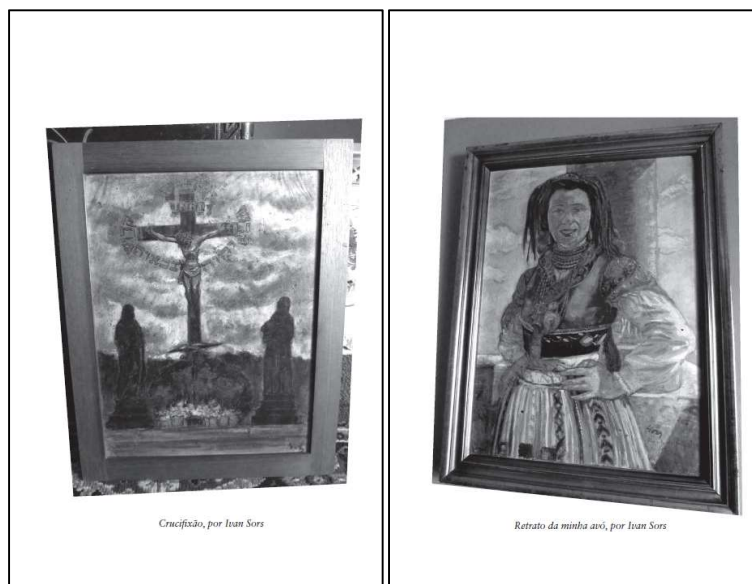
Bengaleiro feito de meia bética



O dente de hipopótamo é quase tudo raiz

Os dispositivos fotográficos do epílogo são como provas visuais: quer da existência de objectos que havia na casa dos avós do autor, contemporâneos do refugiado de guerra que eles esconderam debaixo do lava-loiças, e que Afonso Cruz integrou na história do pintor Jozef Sors (como as fotos reproduzidas antes

desde parágrafo, das páginas 169-170); quer como provas da passagem do próprio pintor pela vida desses avós, que pintou quadros de que se fala na história, um mais genérico e outro que representa a avó do autor (as fotos que se apresentam no final deste parágrafo integram esse grupo e constam das páginas 167 e 173).



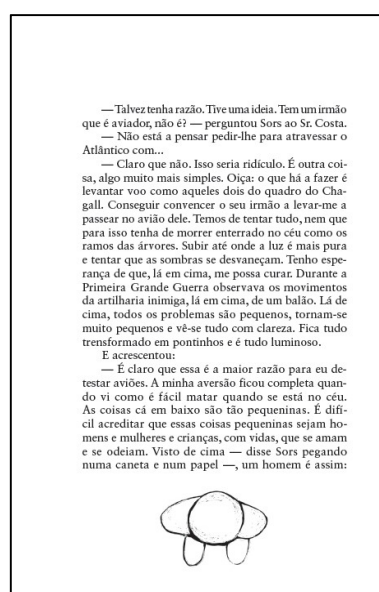
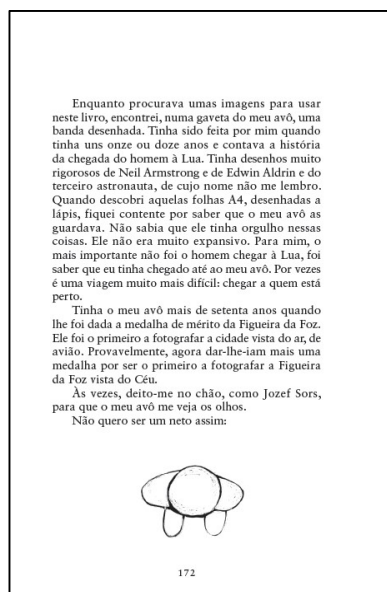
Contudo, ao observar-se esses dispositivos fotográficos, embora cada um esteja isolado em página nova e só acompanhado de legenda, o que sugere um cuidado de disposição e inclusão, todos eles se encontram tortos ou em ângulos que parecem descuidados – um contra-senso que, uma vez mais, pode ser a intenção de encenar algo artesanal e por isso mais personalizado, com um cunho pessoal.

As fotografias de objectos parecem inusitadas e até insólitas: um «bengaleiro feito de meia hélice» (169) e um «dente de hipopótamo [que] é quase tudo raiz» (170), sendo que deste último a história de Jozef nem fala, mas serve para validar a metáfora de que há mais coisas que não se vêem do que aquelas que se vêem, no entanto, é o leitor quem tem de construir esse sentido, essa narrativa que emerge da ligação entre o dispositivo visual e o texto. Já as fotografias dos quadros que Jozef terá pintado e deixado ficar em casa dos avós do autor quando lá se refugiou, essas são provas ficcionais e demonstram não apenas que existiu um pintor que pintou uma crucificação – cena religiosa que alguém que estudou pintura poderia perfeitamente executar –, como que esse pintor teve também de privar com a avó de Afonso para a poder retratar vestida com o

traje tradicional de minhota. Não é a mesma coisa dizer que a personagem pintou um quadro e mostrar esse quadro, o documento fotográfico traz informação nova.

Se a ficção não precisa de provas ou evidências, é certo que a opção autoral pela sua apresentação no final do livro confere, ainda assim, um carácter mais verdadeiro (ou de maior encenação de uma veracidade) ao relato. E, como este título pretende ser também uma homenagem aos avós do autor, embora Afonso Cruz assumia na introdução que as histórias «[t]êm de andar ao ar livre como os animais selvagens» (9) e que «[t]emos de as soltar para que possam correr nuas» (*idem*) e não guardadas como água estagnada em garrafas, isto é, têm de se libertar, soltar, transformar noutras histórias, as fotografias são integradas no volume como ponte entre aquilo que o autor terá ouvido e o que daí resultou – este livro, cheio de liberdades criativas.

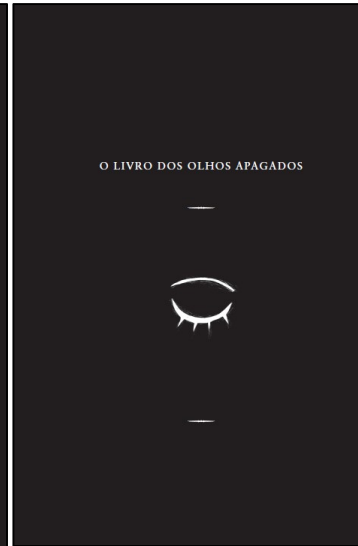
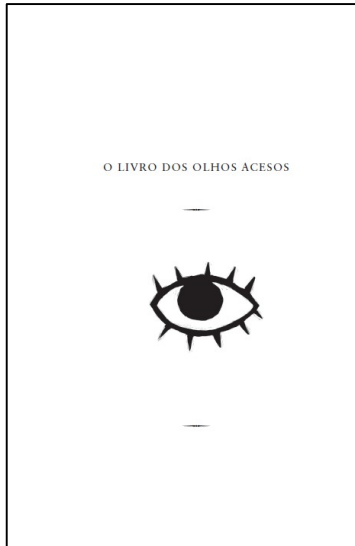
Mas o autor vai mais longe e diz ainda no epílogo que, «[e]nquanto procurava umas imagens para usar neste livro» (172), encontrou, numa gaveta do seu avô, uma banda desenhada que ele mesmo (Afonso) terá feito «quando tinha uns onze ou doze anos e contava a história da chegada do homem à Lua» (*idem*), e que foi muito mais importante para ele descobrir esses desenhos e «saber que tinha chegado até ao meu [seu] avô» (*idem*) do que a chegada do homem à Lua. Esse breve episódio autobiográfico é ainda mote para Afonso referir que às vezes se deita no chão, como fazia a personagem Jozef, para que o seu falecido avô lhe veja os olhos do alto, pois não quer «ser um neto assim:»



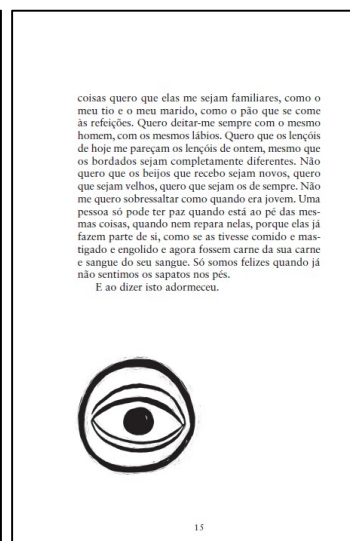
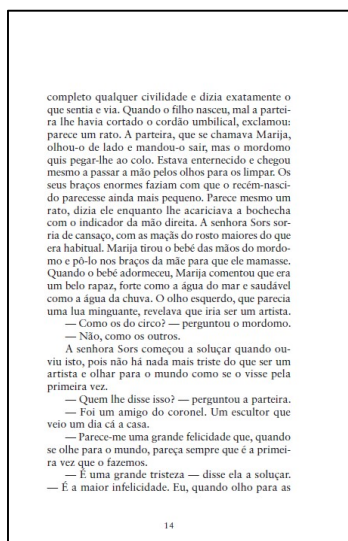
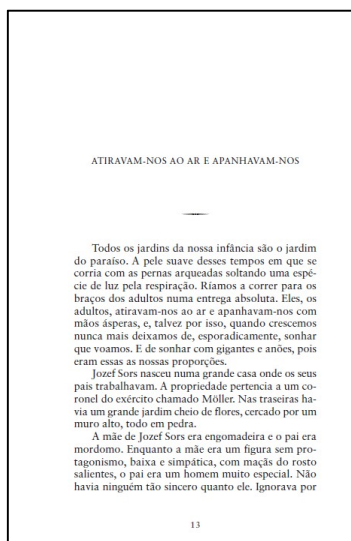
E esse «assim», essa ilustração no final dessa página (reproduzida antes deste parágrafo, na página anterior, à esquerda) coincide com outra do meio do livro (página 139, replicada à direita), desenhada pela mão de Jozef Sors para demonstrar como é um homem visto de um avião ou de um balão, razão pela qual o pintor detesta a guerra, que faz dos homens e mulheres coisas pequeninas sobre as quais é difícil acreditar que haja vida. Se Afonso Cruz «[n]ão quero [quer] ser um neto assim», é porque Jozef afirmou umas páginas antes que «[v]isto de cima, um homem é assim». Nestas páginas cruzam-se o traço da personagem e a mão autoral, chegando assim a coincidir. Desse modo também «[n]ão se vêem os olhos» (140), no entanto, não faltam ilustrações de olhos para se ver neste livro.

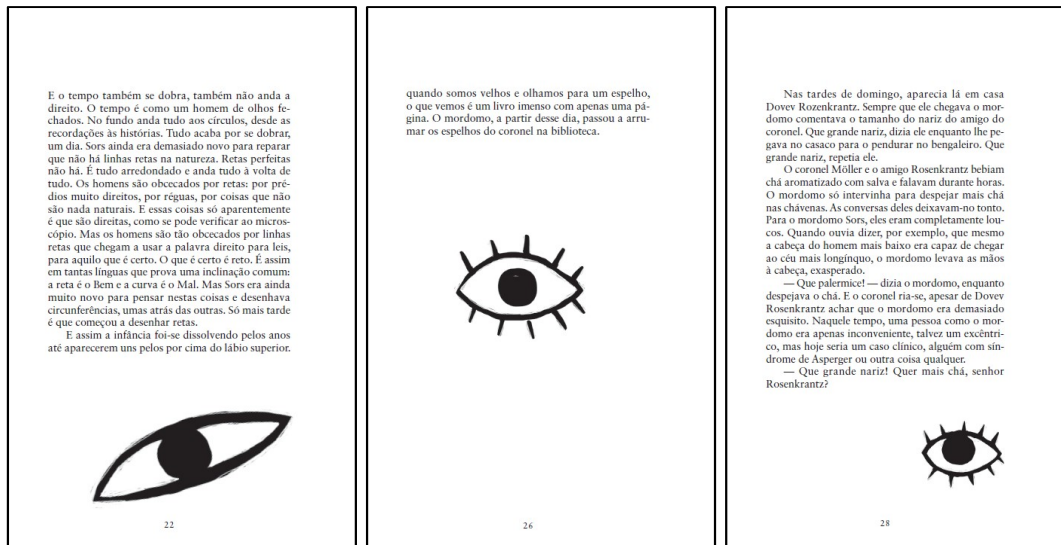
Apaixonado por Františka, é por causa dela que Jozef começa a fazer desenhos no seu caderno a que chama «Livro Infinito», feliz na sua teoria de que se deve viver a vida numa linha recta e como um verdadeiro artista, pintando desenhos incompletos porque nada na vida deve estar completo, sob pena de deixar de ter interesse. Jozef Sors, que «[t]inha vocação para desenhar o mundo. Para redesenhar o mundo, que é isso que se faz de cada vez que se desenha o mundo» (29), começa também nessa época a desenhar, no seu outro caderno – a que chama o «Livro dos Olhos Aceso» –, muitos e diversos olhos abertos de todas as pessoas que conhece, caderno esse em que «cada folha se enche com centenas de pequenos olhos, numa trama» (29).

Mas quando a vida de Jozef muda (depois da guerra) e a solidão passa a preencher os seus dias, é no caderno a que dá o nome de «Livro dos Olhos Apagados» que pega para desenhar, e nele desenha todos os possíveis e imaginários olhos fechados que encontra no seu dia-a-dia de reclusão e exílio. Por isso, por essa mudança na história de Jozef, *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* apresenta duas cortinas que demarcam graficamente as duas partes, como se pode observar no final deste parágrafo. São o positivo e o negativo de uma página, tendo a primeira o fundo branco e a tipografia a preto e a segunda o seu contrário, uma vez que o volume é impresso a uma só cor (o preto) e o contraste se dá precisamente pela ausência de tinta ou pela quase plena ocupação da página pela tinta preta. O olho também está aberto na primeira cortina e fechado na segunda, correspondendo a uma ilustração da inscrição tipográfica, uma legenda visual.

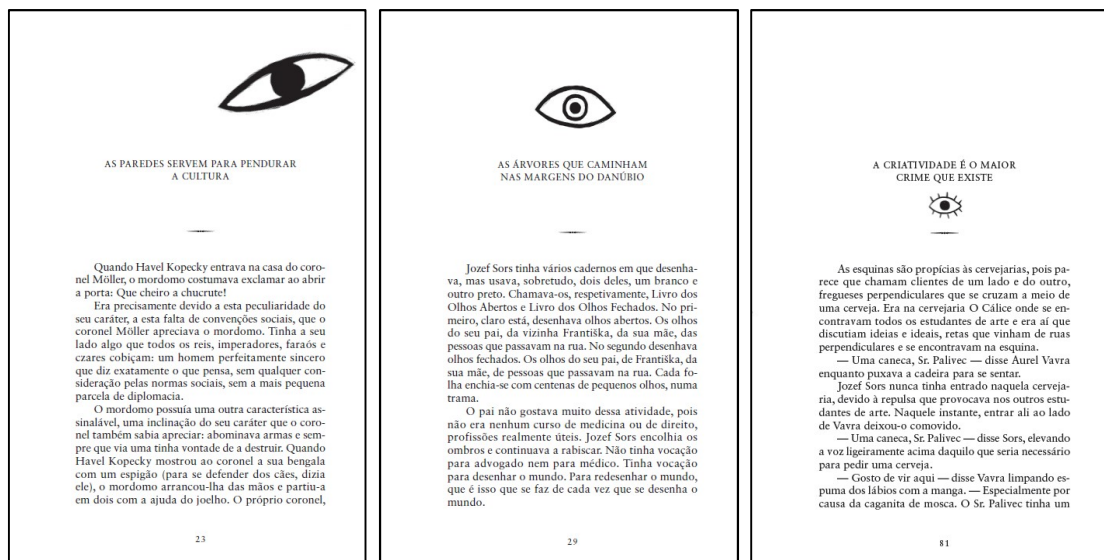


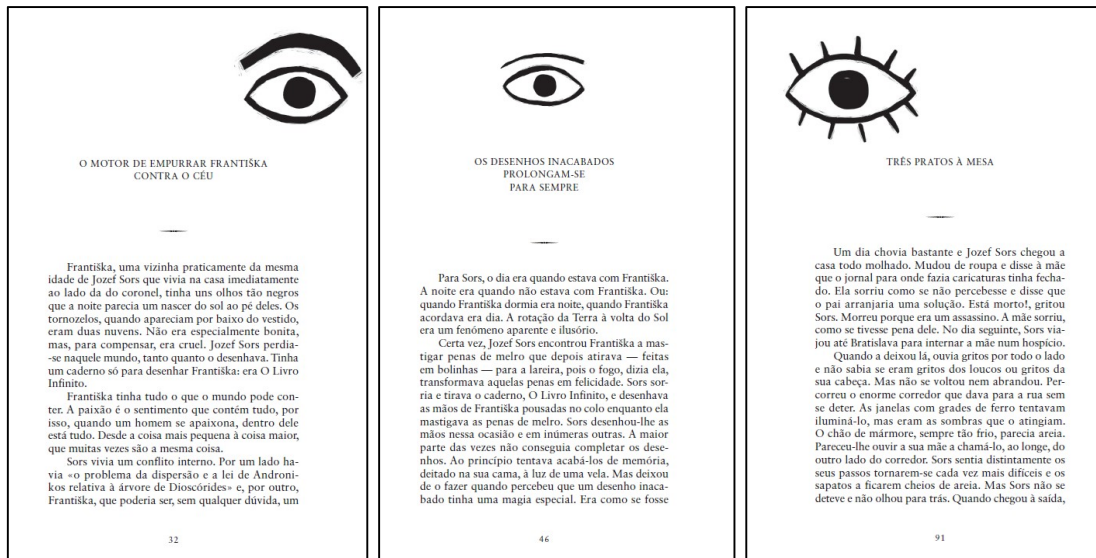
No entanto, tirando a cortina da segunda parte (acima, à direita), todos os olhos do livro estarão abertos, quase um espelho do olhar do leitor que observa a página. Mas nem só nestas páginas os olhos invadem *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças*. São um dispositivo visual que percorre todo o livro. Tentar perceber o seu significado, a sua expressividade, não parece fácil, pois ora resolvem os espaços em branco das páginas, nomeadamente nos finais de capítulo, ajustando-se a essas zonas sem tipografia – como abaixo se pode observar, primeiro pela replicação de um capítulo completo (todos os capítulos do livro são breves, com uma média de 3 páginas), depois pela reprodução das páginas finais de outros capítulos. O tamanho e a forma do olho – aqui sempre apenas um por ocorrência – pode variar em função, sobretudo, do espaço disponível, como é aqui observável:



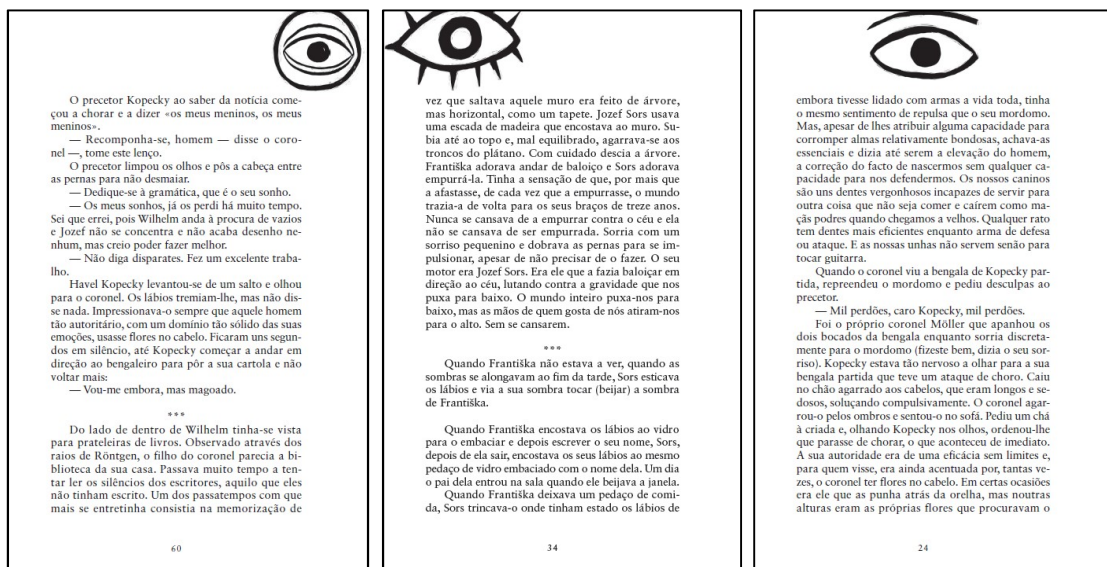


Esses olhos começam ainda a invadir os outros espaços em branco do livro, inscrevendo nessas zonas – normalmente de significação mais neutra – elementos narrativos (visuais) que as exaltam e tornam mais «visíveis» (ou, pelo menos, observáveis), como as zonas das aberturas de capítulo, em todas as formas e tamanhos e até no espaço entre o título do capítulo e o corpo do texto. É quase como se a demarcação gráfica do gesto de olhar por meio da ilustração incitasse à observação do leitor, à contemplação, à vigilância, à ponderação, a encarar a página que também o olha, mesmo (e sobretudo) nos seus espaços brancos.

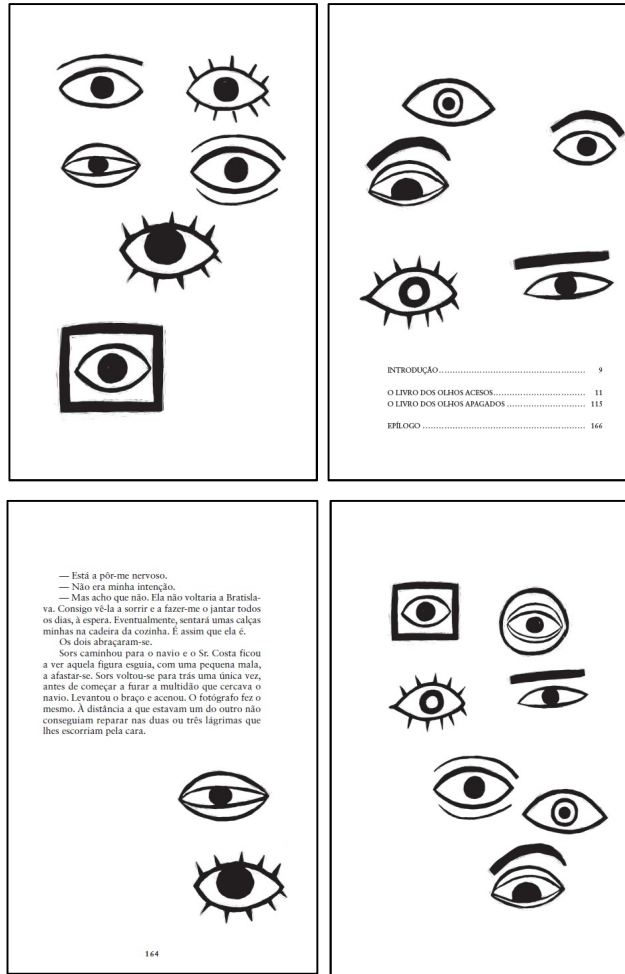




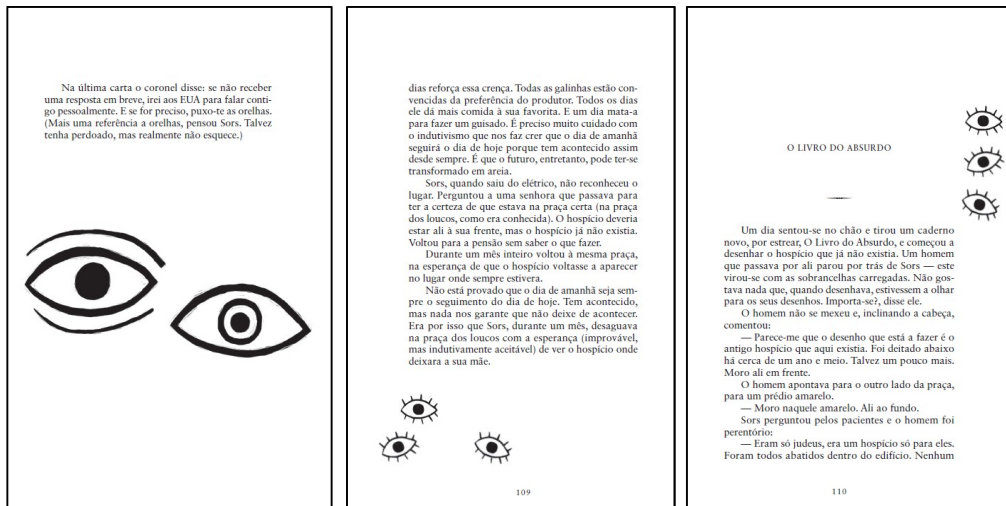
Esses olhos ainda invadem espaço para além da fronteira da mancha da página, ficando muitas vezes ao corte ou cortados fora dessa mancha textual, no limite da margem de impressão, parecendo estar quase a sair da página, a resvalar:




E há ainda olhos no início do livro, em todo o espaço branco que sobra na página dupla do índice – mais um aproveitamento de elementos paratextuais. E, como no princípio, também no final, antes do epílogo, os olhos formam uma espécie de página dupla que encerra e divide assuntos, como se pode observar na página seguinte:



E, mais raramente, há ainda olhos agrupados mas não necessariamente aos pares e iguais, como sucederia se fossem da mesma pessoa, são sempre elementos incompletos do olhar, fragmentos; afinal, Jozef não acreditava no desenho completo das coisas e das pessoas, e estas ilustrações ao longo do livro materializam precisamente essa atitude criativa da personagem.



Tantas repetições de um mesmo motivo têm, contudo, uma relação necessária com o texto, a sua disposição não é avulsa nem gratuita ou exclusivamente decorativa e pouco imaginativa. Os olhos são não só um recurso visual que espelha uma característica da personagem Jozef – que «foi desenhando olhos abertos, olhos fechados e desenhos inacabados» (57) –, como constituem também o contributo de outra linguagem (que não a meramente tipográfica ou textual) para a exploração, por parte do autor, da ideia de olhar, de ver, de observar, que na página é assim bastante sublinhada .

Essa metáfora não é apenas visual, constrói-se igualmente por meio de um texto em que se vê muito e de tantas formas, nomeadamente através da exploração dos sentidos simbólicos dos olhos e do olhar, como quando Jozef nasce e o mordomo, seu pai, «[e]stava enternecido e chegou a passar a mão pelos olhos para os limpar» (14), uma forma subentendida de expressar sentimento e alegria através da referência aos olhos molhados como quem chora; ou, ainda na mesma cena, a senhora Sors, mãe de Jozef, «olha para o mundo como se o visse pela primeira vez» (*idem*) e, ao perceber que «[o] olho esquerdo [do filho], que parecia uma lua minguante, revelava que iria ser artista» (*idem*), fica desconsolada com essa premonição e afirma: «quando olho para as coisas quero que elas me sejam familiares» (15).

Outro exemplo deste sublinhar no texto o que visualmente já percorre as páginas (a metáfora dos olhos e do olhar – gesto e sentido simbólico) dá-se quando o coronel Möller, um homem culto e interessado, fala com o amigo Kopecky de uma máquina de raios em que «podemos ver o interior do homem», «ver imagens dos nossos ossos», «ver o aspecto que teremos», porque «ver as coisas que vulgarmente não vemos tem gradações de repulsa ou fascínio» (17), afinal o terceiro estômago do homem (a cabeça, o conhecimento) alimenta-se «principalmente através dos olhos e dos ouvidos» (18).

A exploração dos sentidos de algumas expressões idiomáticas relacionadas com olhos e o olhar também se faz presente nesta narrativa, por exemplo quando se diz que «o mordomo tinha outra característica que não era tão simpática aos olhos do coronel» (25), e essa característica é precisamente a sua incapacidade de compreender metáforas como esta, relacionada com olhar o próprio reflexo:

A princípio, o coronel tentava explicar-lhe que se tratava de uma metáfora, mas o mordomo Sors teimava em não compreender. Uma vez, Wilhelm Möller disse que, quando somos velhos e olhamos para o espelho, o que vemos é um livro imenso com apenas uma página. O mordomo, a partir desse dia, passou a arrumar os espelhos do coronel na biblioteca (25-26).

Embora quase não haja ilustrações em que os olhos se fechem, no texto há contudo referências a esse gesto de cerrar o olhar, pois diz-se que «[o] tempo é como um homem de olhos fechados» (22) e que se pode até fechar os olhos ou vendá-los, «mas um homem de olhos fechados caminha para dentro» (21). Os olhos e o olhar promovem ainda uma reflexão sobre o que se vê e o que não se vê e sobre a verdade que pode haver naquilo que, apesar de tudo, não pode ser apreendido com o olhar, como quando o texto diz: «Se podemos crer em algo que nunca vimos, será que não podemos acreditar em várias outras coisas que nunca vimos?» (108).

Os olhos são ainda considerados, na narrativa, formas de iluminar a realidade, pois «irradiam luz. Não é a melhor maneira de explicar a ótica, mas o mundo é iluminado porque há olhos abertos. Quando eles se fecham, não há luz. Por isso é que à noite está escuro: a maior parte dos homens tem os olhos fechados» (*idem*). Contudo, Jozef, em diversos momentos da sua vida, «já só via escuridão» (111) e sombras. Mais do que sofrer de uma retinite pigmentosa, a personagem parece sofrer de infelicidade, sendo a metáfora dos olhos que não vêem mesmo quando abertos uma representação dessa cegueira em vida. Então, Jozef Sors toma uma decisão: «desenharei os seus olhos abertos que são olhos que estão sempre fechados» (113), e então «desenhava os olhos das pessoas que saíam, pois eram olhos derrotados. Estavam abertos, mas pareciam fechados» (118) – daí os olhos (quase) sempre abertos neste livro.

Maria João Simões destaca precisamente os olhos como elemento que representa esse estranhamento perceptivo fundamental à significação narrativa, os quais, espalhados estrategicamente ao longo das páginas, vão recordando o leitor da sua situação de desfamiliarização em relação às convenções da prosa impressa, ao mesmo tempo que criam uma estabilidade literária nova, advinda da narrativa com traços de visualidade:

Não admira então que, na obra *O pintor debaixo do lava-loiças*, o autor destaque os olhos como elemento essencial de percepção (real e visionária), espalhe o desenho de olhos por quase todas as páginas da obra e mostre a diversidade desta parte do corpo que são os olhos, sugerindo assim a multiplicidade das formas de olhar o mundo — e assim obrigar o leitor a subverter o entendimento convencional do que é real pela desfamiliarização desse mesmo real. (Simões, 2014: 98)

Também José Mário Silva não se esquece de assinalar uma das características mais singulares deste livro, que reside precisamente na personagem Jozef, o pintor, e na sua obsessão com o desenho de olhos, ora abertos ora fechados, que pontuam as páginas desse título, abrindo novas possibilidades à narrativa:


Jozef descobre que a sua vocação é «desenhar o mundo». Ele olha para as coisas como se fizesse o pino, pensa através dos traços no papel e gosta de deixar os desenhos inacabados para que eles se abram «para o infinito». (Silva, 2011)

E esse exercício realizado na narrativa sobre a infinitude das ideias, os limites do que se vê e a representação das coisas culmina numa narração complementarmente visual e verbal em que, pegando no exercício típico de pintor de desenhar uma jarra, Jozef explica que um pintor, na verdade, desenha sombras, fronteiras, «linhas imaginárias que dão os contornos às coisas» (121), como também o faz um escritor por meio da linguagem. Exercício narrativo esse cuja materialização na página se faz através da inter-referência da imagem ao texto e do texto à imagem, como se pode observar na página ao centro, ladeada por outras de mancha textual regular:


— Nome falso ou verdadeiro?
— É importante?
Sors encolheu os ombros. Fechou o seu caderno, O Livro dos Olhos Fechados, e levantou-se.
— Vai-se embora?
— Estou sempre a ir-me embora. É a minha vida.
— Não me diz o seu nome?
— Jozef. Um pintor de sombras.
— Não tem apelido? Não importa. Conheço um bar que fica aberto a noite toda.
Sors hesitou.
— Eu pago — disse ela. — Acabo de ganhar algum dinheiro no bacará. Dinheiro que se ganha no vício não fica bem gastá-lo com virtudes. Vem?
Sors inclinou a cabeça e apanharam um táxi para Alfama. O bar era pequeno, cheio de estrangeiros. Klara e Sors sentaram-se perto da porta, na única mesa vaga. Pediram duas cervejas. Um casal de americanos dançava entre as mesas.
— Posso ver? — perguntou Klara, apontando para o caderno de Sors.
Ele empurrou o caderno na direção dela.
— São olhos fechados. São centenas.
— No outro dia — disse Sors —, um homem sentou-se ao meu lado no café. Disse que os portugueses não são descendentes dos que partiram nas caravelas para descobrir novos mundos, mas sim dos que ficaram cá. Muita gente sentou-se assim, apesar das comemorações que vemos pelas ruas. Este país é como esse caderno.
— Mas olhe que, por trás das pálpebras fechadas, os olhos estão sempre abertos.

119

Sors sorriu. Passou os dedos pela borda do copo e disse:
— Desenho porque dou muita importância aos contornos. Quando olho para as coisas desenho-as mentalmente. Sem esses contornos tenho dificuldade em pensar. Os desenhos são linhas que não existem. Quando desenho uma jarra, faço uns traços assim:



— Mas a jarra que eu vejo não tem aqueles traços.



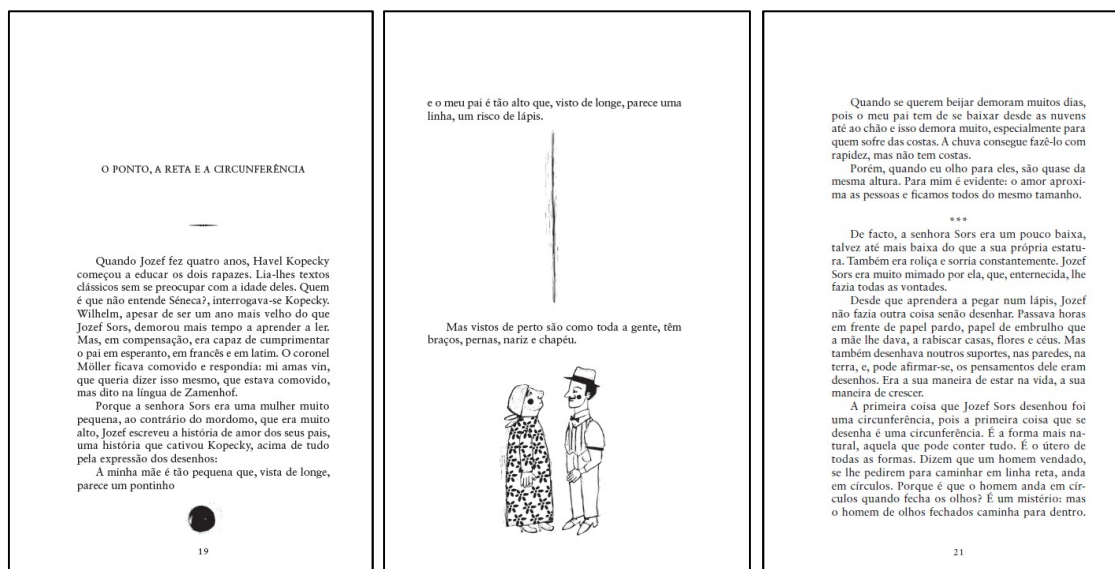
— A jarra onde eu ponho flores não tem essas fronteiras. A cara do meu pai não são traços. Os riscos dos desenhos são os limites que nós achamos que as coisas têm. São fronteiras. Mas não as vemos na

120

realidade. No entanto, são a melhor maneira de representar as coisas. É como é que nós, desenhando uma coisa que não vemos, com os tais traços, conseguimos representar as coisas? No fundo, eu trabalho com fronteiras, com linhas imaginárias que dão os contornos das coisas. Felizmente, estas linhas não têm bandeiras. Prendem os objetos e as pessoas e os animais e as plantas e tudo, prendem as coisas dentro de traços, mas é mais ou menos inofensivo comparado com os polícias que tenho conhecido. Amanhã tenho de enfrentar a fila interminável do Serviço de Estrangeiros. O meu passaporte envelheceu, está quase a caducar. Preciso de um visto.
— Sabe, eu não tenho medo nenhum de morrer. A vida só termina com a morte quando se viveu antes de morrer. É uma bênção.
— Eu tenho muito medo. Acho que a vida é uma doença horrível que só pode acabar mal e, no entanto, tenho pavor. Gostaria de ser como Tales, que dizia que a vida e a morte eram a mesma coisa. Um dia perguntaram-lhe: se é a mesma coisa porque não te matas? E ele respondeu: porque é a mesma coisa. Riu-me muito com este filósofo, mas não sou como ele.
Klara sorriu e pousou a mão na mão de Sors.
— Compreendo-o. Pelo que tenho visto do mundo civilizado ou lá que selvajaria é esta, a maior parte da bondade humana é pura maldade. Mas não deixe de tentar: para que a realidade se torne um sonho é preciso que um sonho se torne realidade.
— Sairam do bar depois de amanhecer. Klara partia no dia seguinte (desejo-lhe sorte, foi o que ela disse

121

Apesar do protagonismo dos olhos como símbolo, nem só de olhos se constituem os elementos ilustrativos d’*O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* e a narrativa de Afonso Cruz. As outras ilustrações representam ideias bastante complexas do discurso tipográfico. Como quando «Jozef escreveu a história de amor dos seus pais, uma história que cativou Kopecky, acima de tudo pela expressão dos desenhos» (19), sendo esses desenhos reproduzidos na página, acompanhados da parte textual da história – que não é uma legenda dos dispositivos ilustrativos, mas antes se estabelece entre dispositivos textuais e linguagem visual uma complementaridade, um hibridismo que se pode a seguir observar nestas páginas (19-21):



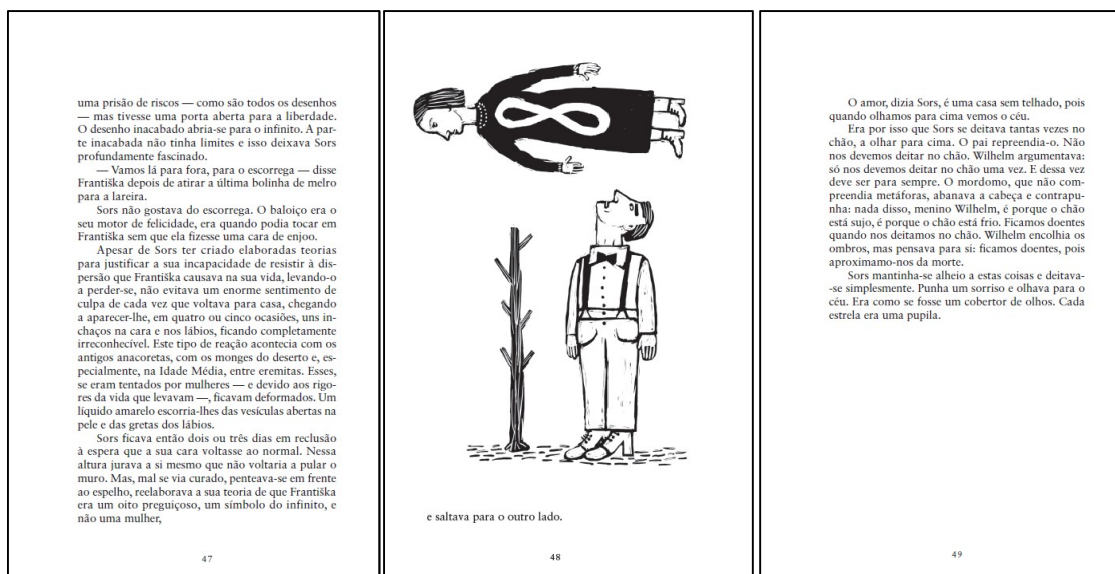
Tudo, na representação visual, começa com pontos e linhas, até que se complexifica em representações figurativas ou simbólicas, como os pais de Jozef, que têm tanta diferença de alturas que «quando se querem beijar demoram muitos dias, pois o meu pai tem de se baixar desde as nuvens até ao chão e isso demora muito, especialmente para quem sofre das costas» (21), e é no texto que se prolonga a expressividade visual.

As ilustrações do livro que não são olhos estão, ainda assim, sempre relacionadas com a vida daquele que desenhava olhos e havia de vir a ser o pintor debaixo do lava-loiças e, muitas vezes, reagem ao discurso tipográfico ilustrando-o. Por exemplo, quando, na infância de Jozef, se diz que «quando Františka não estava a ver, quando as sombras se alongavam ao fim da tarde,

[Jozef] Sors esticava os lábios e via a sua sombra tocar (beijar) a sombra de Františka» (34), estando a representação visual desta ideia do texto e de tudo o que era a relação deles na juventude na página seguinte, após o fim da respectiva mancha textual e até aos limites da página, ao corte:



É de novo por causa de Františka, e da afeição que Jozef lhe tem, que volta a surgir uma ilustração singular nas páginas d'*O Pintor Debaixo do Lava-Loiças*. Contudo, esta é bem mais complexa e aglomera ideias que o texto foi disseminando ao longo de várias páginas. Aqui, o leitor terá de fazer o exercício de as reunir para ler a ilustração. Há uma figura feminina a pairar perpendicularmente sobre uma figura masculina e, junto a essa figura masculina, há um tronco de árvore só com ramos. Este dispositivo visual corresponde ao momento do texto em que Jozef «reelaborava a sua teoria de que Františka era um oito preguiçoso, um símbolo do infinito, e não uma mulher» (47), daí o símbolo de infinito desenhado no vestido da figura feminina, sendo o jovem Jozef Sors a figura masculina que a observa de baixo. O texto, esse, adapta-se à ilustração e a última frase da mancha textual ainda caberá na página – apesar de este exemplo já não caber nesta página:



Quanto à árvore de ramos curtos, essa ideia vem de outras páginas do livro que o leitor terá de activar na memória e corresponde a uma representação gráfica das ideias de Jozef Sors sobre a arte e a atitude do artista, pois «Sors admirava os troncos e sentia que eles deveriam crescer para sempre se não se dispersassem em ramos. Um tronco deveria crescer indefinidamente se não abrisse os braços, tanto no céu como debaixo da terra» (30). Essa teoria desenvolvida por Jozef ao longo do livro, e da vida, fora-lhe transmitida na infância pelo perceptor e

era uma questão que o preocupava e a que ele, mentalmente, chamava «o problema da dispersão e a lei de Andronikos relativa à árvore de Dioscórides» [...] Sors acreditava que qualquer pessoa, se evitasse a dispersão, poderia prolongar-se até lugares muito distantes, não só no tempo/espaco como também na alma. Sors evitava todos os luxos, tudo aquilo que ele determinava não ser necessário ao sustento do seu corpo (que ele chamava «tronco») (31).

Esse gesto de podar tudo como uma árvore, para que cresça em altura e não se disperse, será representado por intermédio de uma nova ilustração – relacionável com a anterior no aproveitamento de um dos elementos gráficos, a árvore de troncos podados – precisamente na página 87, do modo que a seguir se replica. Jozef está aqui representado numa atitude mais formal do que na ilustração anterior, de chapéu na cabeça e casaco vestido. Agora está só na página com o tronco ao qual corta com uma tesoura os ramos (que vão caindo

para o chão) para que nada o distraia. Františka foi um amor de juventude, mas saiu entretanto da sua vida para a do filho do coronel, e ele ficou sozinho com as suas teorias e a sua pintura. Decide abdicar até da mãe e da pátria, e por algum tempo também da pintura. Mas tudo acaba por se rearranjar na página e na narrativa, o que fará com que Jozef regresses à pátria, agora diferente.



Há ainda um outro dispositivo visual a destacar n’O *Pintor Debaixo do Lava-Loiças* relacionado com os ramos, talvez a ilustração mais simbólica de todo o volume porque menos literal do que as restantes: um crocodilo a sobrevoar uma árvore de ramos frondosos nos quais habitam pássaros. É, aliás, já quase no final do livro que Jozef admite, ao casal que lhe dá guarida e o esconde debaixo do lava-loiças, o seguinte sobre essa árvore em que acreditou tanto tempo: «– Sabe – disse Sors para a D. Rosa enquanto ela posava –, eu sempre acreditei numa árvore sem ramos. Podei tudo na minha vida, como fez o Gauguin» (160) e reconhece que acabou por se arrepender de o ter feito.

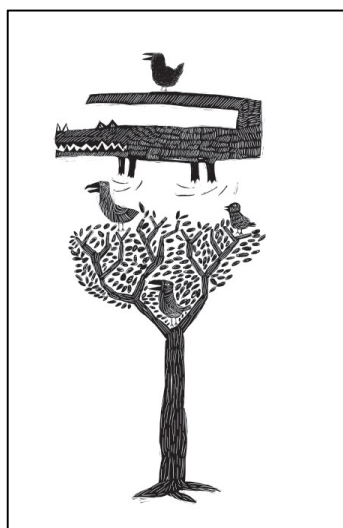
CROCODILO VOADOR

—

O capitão-aviador Humberto C., o irmão mais velho do Sr. Costa, ficou furioso quando soube da existência de Sors. Era um aviador que saboreava a glória recente de ter feito umas viagens pioneiras na década de trinta. Fez as primeiras travessias aéreas até Timor, até Macau, até Angola, até Moçambique, até à Índia. Isso valeu-lhe muitas medalhas, Mercedes, pois quem leu os livros que também escreveu, perceberam que até teve de enfrentar tempestades de gafanhotos (quem diria que os gafanhotos saltavam tão alto) e inúmeras burocracias. Mas adiante: também era amigo do regime e dizia-se que até tinha sido condecorado por Hitler. Chegou a Timor de avião, naqueles aviões pequenos e de hélices. Hélices que, quando cortadas ao meio, dão excelentes bengaleiros. Os timorenses chamaram ao avião, quando o viram, crocodilo voador.

Naquela tarde apareceu fardado e com as suas medalhas todas. Sors, quando o viu, sussurrou para o Sr. Costa: tenho dúvidas de que ele consiga levantar voo

141



com tanta quinquilharia ao peito. O Sr. Costa sorriu e cumprimentou o irmão.

— Sou completamente contra esta situação — disse o capitão. — Ele (apontava para Sors) é um caso para a PVDE e não para nós.

— Concordo. Mas preciso de um favor.

Os dois irmãos discordavam muitas vezes um do outro.

— Um favor? Nem pensar.

— É uma loucura — dizia o capitão enquanto conduzia o carro para o aeródromo. A D. Rosa ia à frente e o Sr. Costa atrás. Sors ia no porta-bagagens.

— É um absurdo! — repetia.

Sors saiu do porta-bagagens todo engelhado da viagem de carro.

— É de noite? — perguntou ele.

— É de dia — respondeu a D. Rosa.

— Ah!

— É um absurdo! — repetia o capitão.

— A melhor ideia — disse Sors virando-se para ele — é aquela que se escolhe depois de todas as boas ideias terem falhado.

143

Esse crocodilo voador na página (a anterior nesta tese, que é a reprodução da do livro de Afonso Cruz) simboliza aquilo que os timorenses chamaram ao avião que o irmão do fotógrafo que acolheu o pintor debaixo do lava-loiças na Figueira da Foz pilotou durante a guerra. A árvore frondosa é uma espécie de desenvolvimento da teoria de podar os ramos e do desejo de Jozef, em determinado momento da vida e depois de ter vivido tantas aventuras, algumas longe da pátria, de querer que a sua árvore afinal floresça, se disperse no céu, dê até frutos e abrigo aos animais que escolherem os seus ramos para pousar. É o próprio Jozef quem o diz: «Tenho tido pensamentos contraditórios e alguma vontade de que a árvore cresça para os lados, com folhas verdes e vários ramos e, quem sabe, flores e frutos» (160-161). Esta ilustração é por isso resultado dessas duas histórias, dois tempos que na página estão co-presentes.

Mas, antes disso, a juventude de Jozef será sempre pautada por esse rigor e contenção a podar os ramos, como quando afirma:

A direito, homens! Sem dispersão, sem frutos, sem filhos, sem família, sem nada que nos distraia de chegar mais longe. Sem ramos. A arte está no infinito, e uma pessoa tem de construir uma reta para chegar lá. Não se chega ao impensável aos esses. Isso é bom para gatos, bêbados e pessoas. Os artistas, os verdadeiros, vão a direito. (90)

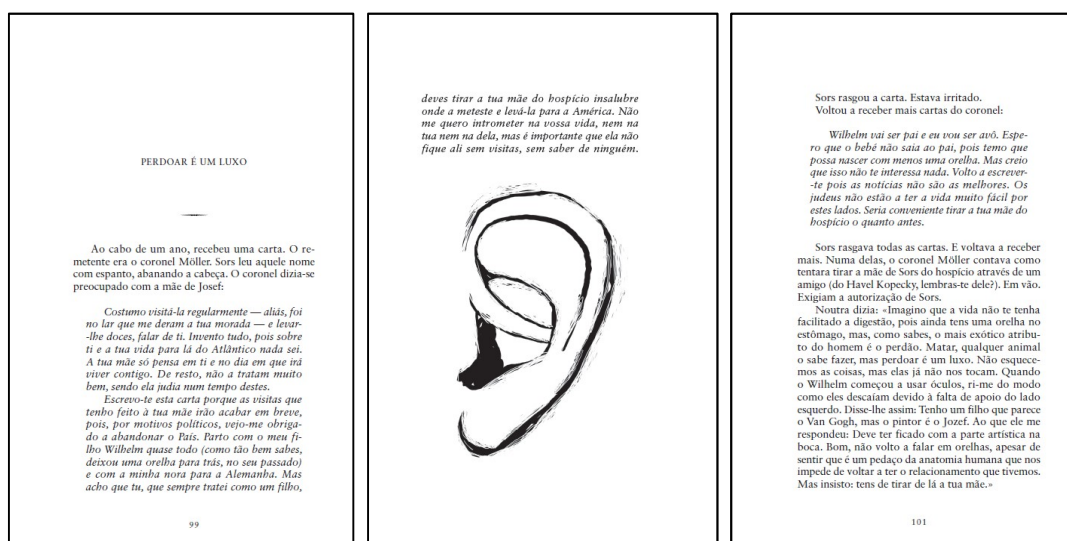
Esta atitude artística de Jozef acaba por ser quase um comportamento que poderia ser equiparado a disciplina militar, de tão rigorosa que é. Daí ele se adaptar sem dificuldade à vida de soldado (antes de emigrar) e haver vários dispositivos ilustrativos que ora representam um soldado genérico, ora narram episódios da experiência bélica e guerreira da personagem Jozef. A página abaixo deste parágrafo, à esquerda (63), contém precisamente a ilustração de um soldado não identificado a empunhar uma arma, objecto belicista sobre o qual, nas páginas próximas da ilustração, o jovem Wilhelm, filho do coronel, um dia disse o seguinte: «Jozef, as espingardas não são armas, são canos. São os instrumentos que permitem aos nossos corações disparar (não é por acaso que as empunhamos bem junto ao coração, com o gatilho encostado ao peito). O que mata, as verdadeiras armas, estão dentro do tórax» (62), sendo a ilustração um reflexo dessa forma de empunhar a arma, talvez uma representação genérica da ideia de guerra e da atitude do soldado face a um ambiente belicista.



A página replicada antes deste parágrafo à direita (68) representa já o soldado Jozef Sors num dos momentos da sua participação na Primeira Guerra, e reage ao texto que narra que «Jozef Sors juntamente com Matej Soucek foram postos no ar. Num balão para observação das movimentações da artilharia inimiga» (66). No dispositivo visual, contudo, só se representa um soldado de perfil e não os dois camaradas, além de que o próprio balão é um olho que vê – há uma representação não literal mas simbólica das ideias presentes na narrativa. E, de novo, todas as personagens são representadas por Afonso Cruz de perfil, começa a definir-se um estilo visual do autor, também observável n'*A Contradição Humana*.

Ao regressar da experiência que foi a guerra, Jozef confronta-se com Wilhelm, o filho do coronel, que se vai casar com Františka, o grande amor de infância do pintor. À perda do amor corresponderá a perda de uma orelha, arrancada à dentada a Wilhelm por Jozef entre as páginas 76 e 77. Contudo, a ilustração que corresponde visualmente a esse texto só surgirá bem mais adiante, numa das cartas que o coronel escreve a Jozef para que liberte a mãe do hospício em que a internou. O pintor tinha, entretanto, emigrado para a América, mas o coronel nunca deixara de se preocupar com a antiga habitante da sua casa e escreve ao filho dela, fazendo várias referências à orelha que Jozef arrancou à dentada ao filho do coronel umas páginas atrás. Assim, não só a orelha (uma ilustração de uma orelha) passa a fazer parte da página, como as

referências textuais: «Parto com o meu filho Wilhelm quase todo (como tão bem sabes, deixou uma orelha para trás, no seu passado)» (99), ou «Wilhelm vai ser pai e eu vou ser avô. Espero que o bebé não saia ao pai, pois temo que possa nascer com menos uma orelha» (101), ou ainda «imagino que a vida não te tenha facilitado a digestão, pois ainda tens uma orelha no estômago» (*idem*), ou «Bom, não volto a falar em orelhas, apesar de sentir que é um pedaço da anatomia humana que nos impede de voltar a ter o relacionamento que tivemos» (*idem*) e, finalmente, «se não receber uma resposta em breve, irei aos EUA para falar contigo pessoalmente. E se for preciso, puxo-te as orelhas» (102).



Como se pode também observar nas páginas acima, essa carta e outra ainda do coronel são os únicos momentos do livro em que a mancha textual recolhe e passa a *itálico*, de forma a replicar por meio de dispositivos gráficos e textuais as missivas dirigidas a Jozef para que regresse à Europa, que está a começar uma nova guerra mundial, e liberte a mãe do hospício onde a internou.

José Mário Silva classifica *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* como «uma sofisticada biografia imaginária» e «um romance muitíssimo inventivo» (Silva, 2011). Toda essa energia criativa de Afonso Cruz vir-lhe-á, considera, mais do que das ilustrações, do trabalho sobre a linguagem ou as várias linguagens, verbal e visual, pois, «[n]o manifesto gozo com que trabalha a linguagem, nota-se sobretudo neste autor a convicção de quem acredita firmemente no poder imenso, quase mágico, da literatura» (*idem*) – e a literatura entendida neste contexto como a arte de contar histórias.

Também Dário Moreira coloca ênfase na sua análise à relação texto-imagem, referindo que esta auxilia precisamente toda a descoberta ficcional d’*O Pintor Debaixo do Lava-Loiças*:

Quando folheamos as 176 páginas, encontramos um lugar duro, onde a ficção e a realidade se abraçam. Não é um mundo perfeito. Nunca será. Há, dentro de cada ideia, uma procura constante pelo propósito da vida [...] Há uma relação entre texto e imagem que não nos tira a liberdade de imaginação, antes pelo contrário, oferece-nos auxílio nessa descoberta. (Moreira, 2017)

Dário Moreira enumera ainda pontos comuns entre esta obra e outros livros de Afonso Cruz, sobretudo a nível ficcional, nessa fronteira entre o que as palavras e as imagens dizem isoladamente e aquilo que podem tantas vezes significar na página, quando se inverte a forma de as olhar ou de as representar: «A confrontação com o desprezo pelas coisas importantes a que não damos importância, a urgência de viver e de nos lembrarmos da morte [...] Essas preocupações estão presentes nas palavras do texto. Provavelmente, irão estar sempre» (*idem*).

Já Emanuel Madalena, na sua crítica ao livro, refere esse carácter imaginativo do autor – uma das muitas provas do seu interesse para esta análise que aqui se faz –, que, ainda que assente numa base realística, não perde por isso fôlego. E lista razões de sobra para o interesse deste livro, tanto visuais como de linguagem:

Além de todas as ilustrações que se percebem logo ao folhear o livro, nomeadamente os inúmeros olhos que invocam os cadernos onde Jozef Sors desenha, este romance é polvilhado com diversas reflexões convocadas pelos personagens sobre temas como a arte, o amor, o tempo, a guerra, a cultura e as palavras, entre outros, brincando com conceitos de forma por vezes surpreendente, e sempre poética e filosófica. (Madalena, 2011)

É de notar que Sara Figueiredo Costa sublinha, de igual modo, essas linguagens – a verbal, com especial destaque para a metáfora, e a visual – com que Afonso Cruz engendra esta ficção que começa com factos. A concordância de opiniões não é, assim, coincidência, mas uma evidência de algo preponderante neste autor: «Afonso Cruz constrói um extraordinário romance sobre

o modo como a linguagem, não necessariamente verbal, é o único modo viável para compreender o mundo» (Costa, 2011).

Maria João Simões aponta o absurdo semântico e metafórico de algumas personagens deste livro, do qual resultam muitas vezes situações insólitas, como uma das características mais relevantes nesta e na generalidade da obra AfonsoCruziana. Essa estranheza surge por níveis interpretativos, resultantes do desdobramento dos processos narrativos, nomeadamente em linguagens verbal e visual:

Afonso Cruz propõe universos vincadamente ancorados num pressuposto real com personagens vulgares e verosímeis, mas que, pelo absurdo ou pela hipérbole, se permeiam de absurdo e de irracionalidade. [...] Não se trata apenas de alterar a ordem da sintaxe narrativa [...] trata-se de desdobrar os processos narrativos, criando vários níveis narrativos com diferentes histórias encaixadas num processo de *mise en abyme* ficcional. (Simões, 2014: 94-96)

Joel Cardoso reveste a linguagem do livro da etiqueta «poeticidade», uma forma de descrever a riqueza linguística de *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* e o trabalho realizado sobre a página, e refere a necessidade (não como exigência, mas ideal) de um leitor preparado, a fim de abarcar todas as complexidades do livro, que expressa desta forma:

A linguagem literária só se reveste desse *status* de literalidade quando eivada de poeticidade [...] a poeticidade é a alma do texto literário. Sem poesia não há narrativa que se sustente. Precisamos dela no texto que se quer literário. Assim é o livro de Afonso Cruz, *O pintor debaixo do lava-loiças* [...] A linguagem, a maneira de narrar, os recursos de subversão ao convencional dão ao livro um quê especial. O leitor (mas tem que ser um leitor experiente) se vê, de imediato, preso pelo inusitado da narrativa, da linguagem, da riqueza metafórico-poética do texto. [...] A narrativa de Afonso Cruz nos leva, de início, a um estado de estranhamento, [...] para depois, aos poucos, nos cativar pelos arranjos e soluções encontrados para a elaboração cuidadosa da trama, uma trama não usual, com digressões e (im)pertinências que nos vão sendo apresentadas como se fora um instigante quebra-cabeça a ser decifrado. (Cardoso, s/d)

Ainda assim, tantas críticas e tantas leituras depois, é notório que pouco se tem reflectido sobre os dispositivos visuais do livro, à excepção dos inescapáveis e quase omnipresentes olhos. A ênfase recaiu quase sempre na

expressividade textual e não em toda a materialidade da página tipográfica, da qual fazem parte tanto texto quanto imagem (e, de entre as várias imagens do livro, tanto fotografia quanto ilustração), como nesta análise se demonstrou.

Aquilo que é mais manifesto na página – a sua forma visual – só significa quando interligado com o texto, pelo que não ler as imagens equivaleria a deixar de ler partes do discurso ficcional. A proposta de leitura que aqui se apresentou procura colmatar algumas dessas lacunas, nomeadamente ao demonstrar outros modos de expressividade quando se aceita o desafio de ler os dispositivos visuais e verbais integrados como parte de uma mesma circunstância narrativa. Essa abordagem sobre a página – híbrida, porque constituída tanto de linguagem tipográfica como gráfica – é, então, uma das soluções criativas encontradas por Afonso Cruz nestes livros (para) mais pequenos e constitui uma forma concreta de tentar materializar a ideia de biblioteca numa pequena narrativa: não é só este título que sofre uma mutação/abordagem particular, mas o mecanismo expressivo pode (e é) replicado em vários livros, independentemente do género a que pertençam.

3.3.
OUTRAS POSSIBILIDADES

3.3.1.

DESARRUMAÇÃO ARRUMADA: «ENCICLOPÉDIA DA ESTÓRIA UNIVERSAL»

A obra de Afonso Cruz é um campo literário com vários géneros já cultivados. Um dos mais frutuosos talvez seja o projecto «Enciclopédia da Estória Universal», conjunto de livros que acompanha toda a restante produção literária do autor ao ritmo de quase um volume por ano. Visitar a obra de Afonso Cruz é um percurso em que se terá inevitavelmente de passar por essa «Enciclopédia», que parece em desordem, uma desarrumação, mas que afinal até se revela bastante organizada e arrumada.

Enciclopédia da Estória Universal é, na verdade, o título de um livro que Afonso Cruz publicou em 2009 e que iniciou uma série/colecção que tomou o nome deste primeiro livro e a que o autor juntou já mais seis volumes, sendo o primeiro distinto dos seguintes, porque foi publicado num outro formato e noutra editora, no entanto, inegavelmente inserido na mesma temática e percurso desta forma de o autor organizar alfabeticamente textos, como se fossem verbetes de uma vasta enciclopédia – daí se excluir da contagem, mas não da referência.

A ideia inicial que está na base da série, como terreno fértil, é a aglomeração, por ordem alfabética, de entradas sobre os mais variados tópicos, quase todas possivelmente falsificadas ou mal atribuídas. É um projecto em crescendo, como o demonstram os volumes já publicados, uma construção assente numa estrutura sólida que se rege tanto pela criatividade gráfica como pela imaginação ficcional, assumindo um formato quase constante, uma vez encontrada a forma ideal de apresentar textos desta natureza – forma essa estabelecida precisamente no primeiro volume e sucessivamente replicada por intermédio de um modelo constante, com ligeiros ajustes. São os seguintes volumes a considerar, à data: *Enciclopédia da Estória Universal – Recolha de Alexandria* (2012), *Enciclopédia da Estória Universal – Arquivos de Dresner* (2013), *Enciclopédia da Estória Universal – Mar* (2014), *Enciclopédia da Estória Universal – As Reencarnações de Pitágoras* (2015), *Enciclopédia da Estória*

Universal – Mil Anos de Esquecimento (2016) e *Enciclopédia da Estória Universal – Biblioteca de Braşov* (2018).

E a proposta da colecção parece ser levar o leitor a reflectir por meio de pequenas estórias, apresentadas sob a forma de entradas enciclopédicas, pois, como o próprio Afonso Cruz afirma,

[o] mundo precisa de enciclopédias falsas, para perceber que as verdades que nos assolam não passam de coisas relativas. Acho importante questionar. E nada melhor do que a ficção para o fazer. É da ficção que nasce toda a nossa realidade: as cadeiras onde nos sentamos, os copos por onde bebemos, as tesouras, os martelos, etc., em tempos, foram ficção, imaginação. Hoje, são a realidade, a trivialidade. Mas foi preciso imaginar, criar, pelo menos nas nossas cabeças, enciclopédias inventadas. (*in* Mello-Gerlach, 2017)

O leitor é assim impelido a estabelecer a partir do título – «Enciclopédia» – um protocolo de leitura que o ajuda a não se esquecer da propriedade indefinida destes textos, que, como numa enciclopédia, são também lugares textuais em que se tratam muitos ramos do saber. É uma aglomeração de exercícios literários, organizados em frases, textos breves ou pequenas narrativas que variam do comentário à citação, paródia, anedota, enigma, conto ou parábola, e há ainda pensamentos, aforismos, provérbios ou poemas – espécies textuais que surgem sob a forma de verbetes dispostos alfabeticamente, cuja autoria é atribuída a personalidades empíricas ou inventadas, e muitas delas também personagens que habitam outros livros do autor.

Afonso Cruz traça, então, um percurso que diverge do saber convencional e resulta numa aliciante abordagem literária e lúdica em que a ficção se mistura com uma qualquer realidade e a verosimilhança é apanhada numa corrente de dúvidas e (im)possibilidades. Esse cruzamento não forçado nem imposto entre ficção e verdade é graficamente reforçado, e essa combinação entre invenção e realidade com distintos saberes que se diria, à partida, inconciliáveis (mas comunicantes) é o que confere interesse a esta série de livros. O autor serve-se recorrentemente do humor, da ironia e da sátira e, por isso, toda a bibliografia desta «Enciclopédia» (que pode até ser ficcional ou reescrita) interpela o leitor. Há ainda o imprevisto e o insólito, que acompanham quase sempre os casos narrados ou as frases lapidares; e relatos absurdos, que nascem de paradoxos,

hipérboles, amplificações e distorções. O resultado deste trabalho inventivo – que se distingue por uma estrutura de página relativamente original⁷ para ficção – é, quase sempre, uma paródia da história da cultura, um jogo sem princípio nem fim explícitos. E cada novo volume prolonga dos volumes anteriores a forma e o tom, mas alguns distinguem-se por certas particularidades – sejam gráficas e visuais, sejam de conteúdo.

Tal como todas as enciclopédias, constitui-se de verbetes que se encontram ordenados por ordem alfabética, com várias entradas por letra. Muitas dessas entradas têm um autor, que o leitor desconhece se é real ou se foi inventado por Afonso Cruz. Aliás, esta é uma das características da colecção: a diferença entre o real e o imaginário é muito ténue, e nunca se sabe ao certo se o que se está a ler é ou não verídico. É, por isso, uma alternativa literária à enciclopédia como conceptualizada na história da cultura, um livro que não cabe nas classificações habituais, mas que pode ser apreciado por amantes da literatura, interessados em autores nunca lidos e escritores desconhecidos.

Luís Ricardo Duarte, crítico literário que analisou grande parte da obra de Afonso Cruz, considera a «Enciclopédia da Estória Universal» «um projeto borgiano por excelência, uma biblioteca infinita que coleciona histórias, pensamentos, definições e parábolas de autores reais ou imaginários» (Duarte, 2013), pois, como Borges, também Afonso «em pequenas entradas de A a Z vai tecendo enredos que explicam filosofias e expondo pensamentos que atam nós de uma narrativa mais vasta» (*idem*). Essa aproximação ao universo de Jorge Luis Borges e à biblioteca borgiana, um lugar excessivamente grande que conteria tudo o que já se escreveu e poderia algum dia vir a escrever-se, em qualquer língua do mundo, é assim uma referência evidente, evocada inclusive no título deste capítulo (Afonso Cruz – Como uma biblioteca). Ricardo Duarte assinala ainda o carácter ficcional e inventivo deste autor português, que «recorre à sabedoria que a Humanidade acumulou ao longo dos séculos ou inventa ele próprio novas teses e conceitos, sempre heterodoxos» (*idem*).

⁷ Embora não se ignore com esta análise que a estrutura gráfica da enciclopédia ou do dicionário já tenha sido usada em diversas obras de ficção. Refiram-se, a título de exemplo: *Encyclopedia Da Costa* (1947-1949), revista multivolumes criada por Marcel Duchamp, Georges Bataille e outros autores; Andreas Okopenko, *Lexikon – Roman* (1970); Walter Abish, *Alphabetical Africa* (1974); Milorad Pavić, *Dictionary of the Khazars: A Lexicon Novel* (1984); David Grossman, *See Under: Love* (1986); Péter Zilahy, *The Last Window-Giraffe* (1998); ou Sam Winston, *A Dictionary Story* (2005).

Também José Mário Silva associa esta colecção à referência literária que é J. L. Borges, dando conta do diálogo intertextual entre os dois e considerando ainda que se está perante um dos mais frutíferos ramos literários dentro da obra de Afonso Cruz, devido sobretudo à sua natureza fragmentária e ao jogo que se estabelece com o leitor, em que a suspensão da descrença permite a falsificação e, conseqüentemente, instaura o ambiente propício à ficção:

Um dos mais proficuos tem sido, desde 2009, o projecto da Enciclopédia da Estória Universal [...] A ideia inicial da série consistia em juntar, por ordem alfabética, entradas sobre os mais variados tópicos (filosóficos ou históricos, científicos ou míticos), todas elas fantásticas, falsificadas, ou mal atribuídas. Estávamos no terreno da literatura enquanto jogo e «grande burla», em que o leitor, o burlado, está consciente dos engenhosos enganos e deixa-se enredar nos labirintos da ficção, à maneira do que acontece em muitos livros de Borges. [...] belíssimas colecções de pequenas narrativas eruditas, saídas da imaginação algo selvagem de um leitor omnívoro, que imaginamos a devorar bibliotecas inteiras e a recombiná-las num acto de suprema liberdade criativa. (Silva, 2016a)

Esta colecção pode, aliás, ser mais um exemplo do procedimento pós-digital, no qual se replica a estrutura reticular do hipertexto e se beneficia da própria Internet como dispositivo de pesquisa e associação semi-aleatória de informação, ou seja, um processo determinado simultaneamente pela informação que se procura e pela serendipidade das ligações inesperadas. É uma obra híbrida que parodia a estrutura da enciclopédia (e esse será o seu aspecto pós-modernista), mas fá-lo num contexto digital em que o hipertexto se tornou uma forma predominante de organização da leitura. Da interacção entre hipertexto impresso (isto é, a estrutura tradicional da enciclopédia e do dicionário) e hipertexto digital emerge o seu hibridismo de género e de tema. A multiplicidade de temas e de relações entre ficcional e não-ficcional torna-se um reflexo da lógica da rede electrónica.

José Mário Silva denota ainda que os volumes da colecção seguem o mesmo dinamismo e pulsão criativa dos outros livros do autor, pelo que «o mecanismo da *Enciclopédia* não se distingue do mecanismo da restante obra, todo ele feito de desdobramentos, ecos, perspectivas multiplicadas» (Silva, 2012c). No entanto, para este crítico literário, a colecção tem vindo a perder

consistência e fôlego, embora mantenha em quase todos os volumes as suas características estruturais:

Se os volumes seguintes mantiveram os princípios estruturais – como a ordem alfabética e as citações de autores imaginários, muitos dos quais aparecem, enquanto personagens, nos romances autónomos de Afonso Cruz –, o certo é que a Enciclopédia tem vindo a perder consistência. (*idem*)

Desde o primeiro livro desta natureza (*Enciclopédia da Estória Universal*, em 2009) que José Mário Silva assinala, por exemplo, o carácter inventivo da bibliografia, dizendo: «As dezenas de entradas remetem para 66 referências bibliográficas (quase todas ostensivamente apócrifas) e para uma rede de supostos autores, bizarros e obscuros, que se citam uns aos outros – isto é, que se *inventam* uns aos outros» (Silva, 2009), encarando assim a bibliografia (um dos elementos dos livros desta colecção) como fabricação e embuste literário, algo indispensável à ficção. E refere ainda que «há uma erudição sem freio» e uma «inabalável lógica interna e os seus requintes estilísticos» ao longo dos vários volumes, acabando por resumir deste modo o essencial da colecção: «Na sua maioria, os textos da *Enciclopédia* são ficções curtas, quase sempre escritas num registo solene, prontamente desarmadilhado pelo recurso à ironia e ao humor» (*idem*). E arrisca afirmar que, no ano da sua publicação, esse primeiro volume foi «o mais divertido, surpreendente e estimulante dos livros de ficção» publicado por autor português, o que não é dizer pouco sobre um livro e sua importância.

Carlos Vaz Marques fala da colecção «Enciclopédia da Estória Universal» como um «universo paralelo» e «caleidoscópico desconcertante» (Marques, 2018) na obra de Afonso Cruz – paralelo porque acompanha o autor desde o início e ao lado de outros livros, e atordoa como um caleidoscópico porque apresenta um padrão que se vai transformando sucessivamente a cada volume, mas mantendo uma estrutura relativamente estável.

Também para Carlos Augusto, a cada volume da «Enciclopédia da Estória Universal», o autor Afonso Cruz «agarra novamente nessa amálgama de conceitos e resulta numa bem-disposta e inteligente visão de um mundo que extravasa as fronteiras de um saber compartimentado» e recupera autores e «figuras que

desafiam a lógica» (Augusto, 2013). Mas é ainda mais explícito, ao resumir a colecção como uma

aliciante abordagem literária lúdica que, apesar de estar organizada alfabeticamente, faz saltitar o leitor por entre vogais e consoantes que se transfiguram em labirintos narrativos, alicerçados em fragmentos retirados de uma natureza humana rica em baralhar o real com o onírico (*idem*).

Talvez nem todos os livros mantenham intactas as virtudes da «Enciclopédia», mas na generalidade há algo muito criativo neste formato breve, tão criativo que se torna inclassificável. Embora estas «Enciclopédias» de Afonso Cruz não sejam exactamente livros de contos, a sua brevidade e inventividade podem aproximá-las ao conto – sendo que um dos volumes já foi inclusive distinguido com um prémio literário de contos. Pedro Mexia chega a considerar que esta classificação não estará necessariamente relacionada com a natureza da narrativa, quase impossível de classificar, mas com a sua extensão, algo que a teoria literária está acostumada a compartimentar: «Embora “Enciclopédia” não fosse exactamente um livro de contos, a sua brevidade e inventividade podia ser aproximada ao conto» (Mexia, 2010).



Antes ainda de abrir qualquer dos volumes⁸, quando dispostos lado a lado – por exemplo, numa estante ou numa prateleira de livraria –, percebe-se que a ilustração das lombadas (uma espécie de dragão japonês serpenteante)

⁸ A contagem dos volumes da colecção para efeitos de referência, nesta análise que a seguir se apresenta, exclui o volume publicado noutro formato e editora – o primeiro e que deu nome à colecção –, pois contabilizá-lo numa relação de referências seria introduzir mais variáveis que pouco contribuiriam para uma análise frutífera daquelas particularidades híbridas que caracterizam a colecção e se destacam das que são pontuais e exclusivas de um ou outro volume.

se vai revelando à medida que vão surgindo novos títulos, intensificando a sua natureza de colecção. E, como esta ilustração da lombada, também o interior se vai consubstanciando e unificando na diversidade, como uma desarrumação que assim se arruma e organiza – daí o título desta subparte, desarrumação arrumada.

A escolha de um volume a analisar não é evidentemente simples e nestas circunstâncias o mais sensato é começar, não pelo princípio, mas por aquele volume que, absorvendo características tipográficas e visuais que foram sendo maturadas ao longo de vários volumes da colecção, parece por fim representar um arquétipo ou modelo estável e, tendencialmente, universal. Neste formato antecedido de quatro volumes e precedido já de outro – que valida a sua estabilidade gráfica e tipográfica –, o título *Mil Anos de Esquecimento* (2016) incorpora uma série de elementos que, ora prevalecem desde o primeiro (como a organização em verbetes que se ajustam graficamente ao texto e à página, o índice como chave de leitura, a bibliografia final, o arranjo do texto maioritariamente em duas colunas, o mesmo tipo de letra, bem como a arrumação de dispositivos paratextuais como as cabeças e pés de página), ora vão sendo acrescentados ao modelo gráfico (como as duas colunas de texto que, numa zona vasta a partir do terceiro volume, *Mar*, passam a uma coluna, alternando com textos em duas colunas; ou as ilustrações que, a partir do quarto volume, *As Reencarnações de Pitágoras*, passam a fazer parte da página e da narrativa). Assim, os quinto e sexto volumes seguem já um modelo e uma estrutura gráfica e tipográfica relativamente estável na forma e no conteúdo, daí a escolha do quinto título da colecção para análise.

3.3.1.1.

ANÁLISE DO QUINTO VOLUME, *MIL ANOS DE ESQUECIMENTO* (2016)

Ao contrário dos outros volumes que se lhe seguiram, só o primeiro neste formato – *Recolha de Alexandria* (2012) – não começou com um índice, mas com uma espécie de nota na qual alguém que assina Théophile Morel explica como se deparou pela primeira vez com uma edição da «Enciclopédia», ao jeito de nota introdutória, não só para esse volume inaugural, como para todos os que haviam de vir. «E calculo que esse movimento se possa repetir pela eternidade» (Cruz, 2012: 10), diz-se logo no início, e o movimento pode ser o da leitura, mas também o da forma de narrar. A «Enciclopédia» é então um movimento criativo e um modo de escrita que se repetirá muitas vezes mais (para já seis), porque «esta maneira de colocar o infinito dentro de coisas finitas é precisamente o mecanismo da Enciclopédia» (*idem*).

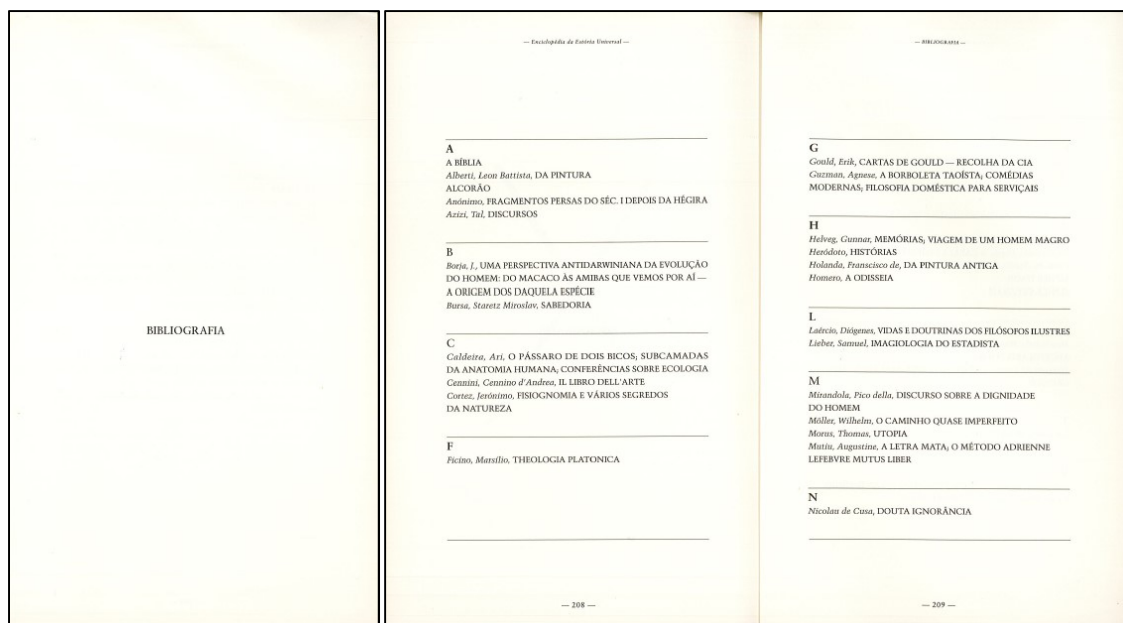
Detendo então o olhar sobre o índice (8-10) de *Enciclopédia da Estória Universal – Mil Anos de Esquecimento*, o mecanismo deste livro (e de quase toda a colecção) depressa se desvenda: as várias entradas vão surgir por ordem alfabética, nem que para isso seja necessário recorrer a parêntesis e abdicar dos destaques a negrito, uma estratégia gráfica que serve para esconder e retirar importância a partículas de construção frásica das entradas enciclopédicas que deturpariam a organização alfabética. Veja-se, a título de exemplo, que a seguir a «**APRENDER**» surge «(UM) **AR QUE LHE DEU**» e logo depois «(POR OUTRO LADO, OS) **ATEUS**», pois só suprimindo parentética e visualmente ora os artigos, ora a expressão que sugere contraste, se poderá colocar «Ateus» alfabeticamente depois de «Ar». Este jogo gráfico e visual no índice é, na verdade, uma omissão deliberada, um esconder à mostra em que o mecanismo ficcional se exhibe.

Também parece ser verdade que o índice tem vindo a estabilizar a sua forma ao longo dos sucessivos volumes. Em *Recolha de Alexandria*, por exemplo, havia ainda outras particularidades. A primeira entrada era sobre «(A COISA MAIS) **ALTA QUE HÁ**», ou seja, a sua localização era determinada não pelo artigo inicial «A», mas por «ALTA» – o que fazia com que a lógica dessa

entrada residisse na reiteração da grafia, acompanhada pela sugestão sonora. Por sua vez, o texto que incorporava e, de algum modo, explicava a entrada era altamente contraditório, insólito e até impossível: «A coisa mais alta que há fica exatamente por baixo da coisa mais baixa que há» (16). A aparente falta de lógica desta afirmação era, em contraponto, atenuada pela indicação parentética da fonte de onde provinha (*Amma Sinclética*), que direccionava o sentido para um sincretismo dos contrários, uma impossibilidade lógica. Esse jogo acentuado no índice parece, contudo, ter-se diluído com o tempo e os novos volumes, ficando progressivamente mais genérico e funcional; no entanto, tal referência e dinâmica revelou-se preponderante nos primeiros volumes, daí a sua inclusão pontual.

No índice de *Mil Anos de Esquecimento*, podemos ainda perceber que há entradas/verbetes que chegam a ocupar nove páginas, como «**DOCE DE ARROZ PARA A ETERNIDADE**»; e outras que partilham a mesma página com mais duas ou três entradas, como «**CADEIRA**», «**CAIR MAL**» e «**(VÁRIOS TIPOS DE) CAIXÕES: DOS ALIADOS MAIS FIEIS**», que se situam todos na página 32. Há, portanto, uma gradação diversificada de textos, seus temas e dimensões, como seria expectável numa enciclopédia. Reparar-se-á também que ora existem vários verbetes reportando à mesma letra do alfabeto – o *C*, por exemplo, tem dezasseis entradas, mas o *X* apenas uma –, como há letras que nem surgem por não terem verbetes – exemplo do *K* e do *Z*. Tal poderá ser indicativo de que o autor não sacrifica a escrita das entradas ao alfabeto completo, embora se sirva dele como mecanismo organizacional da «Enciclopédia», o que já se havia verificado em volumes anteriores. A opção pela sequência alfabética é um constrangimento produtivo que o autor utiliza com grande liberdade, de modo a introduzir variação nas expectativas que o mecanismo adoptado gera. Essa variação (na presença ou ausência de entradas, na extensão relativa das entradas, na forma de dicionarizar cada *item*, na relação entre ficcional e factual) serve para renovar o próprio mecanismo, minorando o efeito de repetição ou de esgotamento da estratégia narrativa desencadeada pela própria dicionarização.

Intencionalmente arrumado de forma que o leitor possa visualizar o máximo possível do índice logo num primeiro momento, abdicando-se na paginação de o começar na página ímpar nova 9, começando-o antes na 8 – o que do ponto de vista gráfico é um estranhamento, uma vez que as regras clássicas de



E depois, avançando pelas suas páginas, a surpresa de a bibliografia estar organizada alfabeticamente em autores e títulos – e surpresa não pela ordem alfabética, como determinam os vários sistemas de denotação, mas por ocorrer uma inversão visual dos sistemas vigentes mais comuns: não é o título que aparece em itálico mas o nome do *autor*, como a acentuar a sua natureza ficcional, já que os títulos são grafados em VERSAIS e a redondo e todos em português. E faltam ainda as indicações da data de publicação, local, editora, etc., pois parece só ser necessário a Afonso Cruz referir o fundamental: quem escreveu e que livro, para legitimar a referência ao longo do volume.

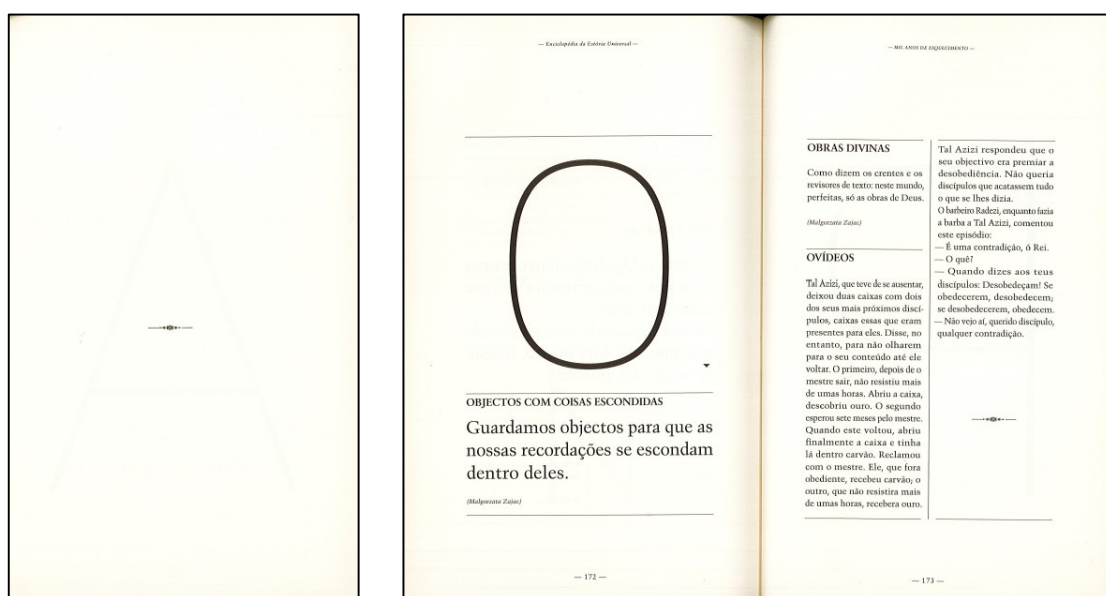
Uma busca cuidada revelará que alguns autores nem existem e que a maioria das obras pode ser também parte do jogo em que assenta esta *Enciclopédia*, que permite títulos tão intrigantes e inventivos como «*Borja, J., UMA PERSPECTIVA ANTIDARWINIANA DA EVOLUÇÃO DO HOMEM: DO MACACO ÀS AMIBAS QUE VEMOS POR AÍ – A ORIGEM DAQUELA ESPÉCIE*»; ou «*Guzman, Agnese, A BORBOLETA TAOÍSTA; COMÉDIAS MODERNAS; FILOSOFIA DOMÉSTICA PARA SERVIÇAIS*» e «*Szczepanski, Lukasz, O UNIVERSO EXPLICADO ATÉ AO MEU BIG CRUNCH*» (estes dois últimos títulos, aliás, já apareciam na bibliografia do primeiro volume); ou ainda «*Popa, Mathias, TEXTOS DISPERSOS AO SAXOFONE*».

E assim o autor assume as fontes de conhecimento como se se tratasse de uma escrita ensaística e não-ficcional, dando continuidade à dúvida que

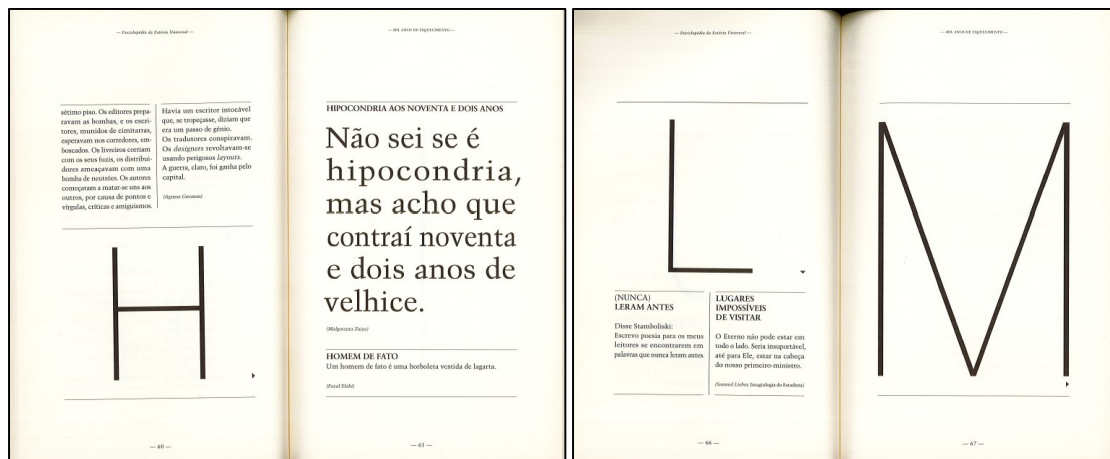
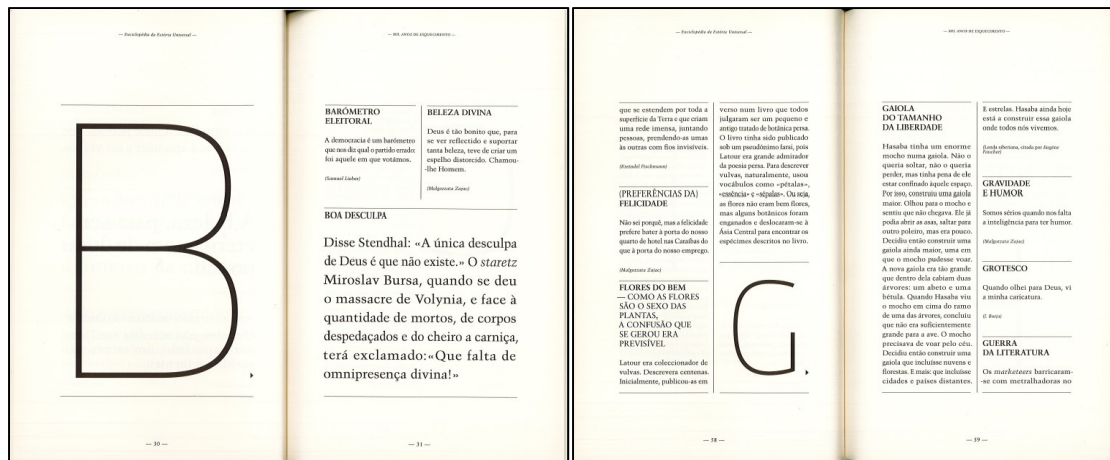
assaltou o leitor durante a leitura dos textos: a grande maioria dos verbetes está assinada com referências que remetem para esta «Bibliografia», mas haverá neles alguma verdade e entendimento ou tudo é jogo literário? Dúvida que permanecerá ao longo dos vários volumes da «Enciclopédia».

José Mário Silva refere-se a estes autores citados na bibliografia no final do volume como «os muitos escritores fictícios e avatares livrescos que a obra reunia, compondo uma razoável bibliografia imaginária» (Silva, 2012c). A noção de avatar aqui aplicada parece bastante apropriada para descrever a funcionalidade destes nomes/figurações que transitam entre os vários volumes da colecção e redigem os «verbetes, compostos por citações apócrifas de autores reais e inventados, na sua grande maioria já conhecidos do primeiro volume» (*idem*).

Analisado o índice, e antes de se avançar para a letra A, surge pela primeira vez uma vinheta na página 15, que existirá em todos os volumes, muitas vezes nos espaços brancos ao longo da mancha textual (por exemplo, nas páginas 11, 47, 173, 179, 201). É aparentemente uma notação gráfica singela constituída por formas geométricas como polígonos ou linhas, mas o facto de ser sempre a mesma pontua não só o livro (nos seus espaços brancos) como toda a colecção, resultando muitas vezes numa forma de resolver os vazios na página sem comprometer a dinâmica gráfica – o que fica explícito nos dois exemplos apresentados abaixo.



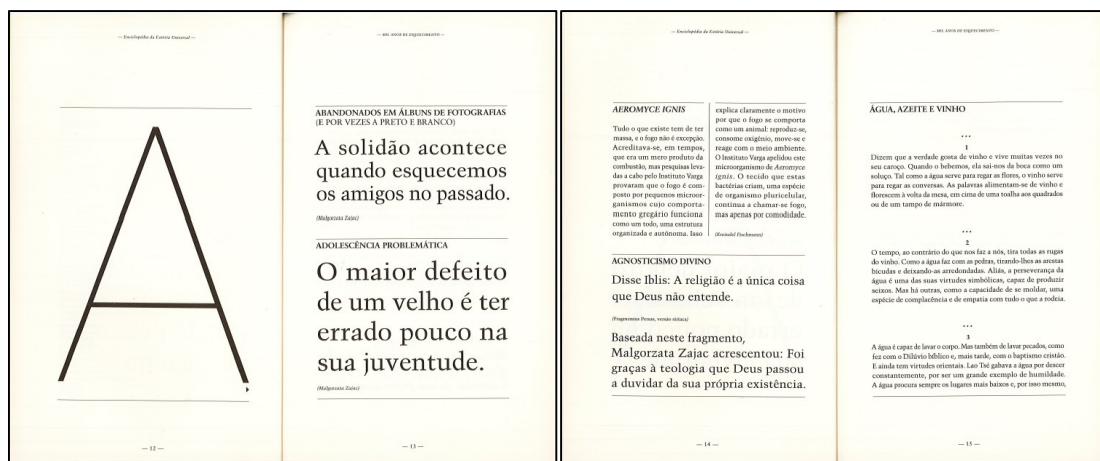
Em *Mil Anos de Esquecimento*, e em todos os outros volumes desta colecção, há uma constância gráfica que se alia a algumas novas soluções a cada volume, para servirem especificidades pontuais da narrativa. Se os tipos de fonte tipográfica são os mesmos nos seis volumes – serifada no corpo do texto, não serifada nas letras alfabéticas que introduzem os verbetes, criando assim ainda maior contraste e hierarquia gráfica – e em todos esses volumes os verbetes estão alfabeticamente organizados, verdade é também que os tamanhos de fonte são muito, muito diversificados. A letra do alfabeto que marca cada verbe é sempre a visualmente mais destacada na página. No entanto, o seu tamanho varia muito, podendo ocupar desde uma página inteira, como é por exemplo o caso do *B* e do *M*, meia página como o *H* ou o *L*, ou até ¼ de página como o *G*. Há, contudo, um elemento gráfico que acompanha sempre estas letras alfabéticas que antecedem os verbetes: uma seta direcciona que apontará precisamente a direcção do texto a que o verbe remete, e que pode estar virada para a direita, para baixo ou para a esquerda, como se pode aqui observar ▼



Este livro, e os vários que constituem a colecção «Enciclopédia da Estória Universal», é claramente um exemplo bastante substancial da incorporação de tipografia não convencional, isto seguindo uma vez mais a tipologia de análise desenvolvida por Zoë Sadokierski para caracterizar os dispositivos gráficos e metamediais mais característicos das narrativas híbridas de carácter ficcional. Se a representação tipográfica beneficia das propriedades omnipresentes da percepção visual e da capacidade de criar e compreender, com diferentes graus de abstracção, elementos que codificam dados, conceitos, conexões e posições no espaço da página, o uso de dispositivos tipográficos não convencionais parece ser, na verdade, o grande dispositivo ficcional deste volume (e da colecção), presente a cada página.

No entanto, no que diz respeito à arrumação na página do texto referente a cada verbete, a variação é total, como será bem visível nos exemplos já apresentados e se vem manifestando ser característica da própria colecção. Ora ocupa uma coluna de texto, ora duas, chegando a haver neste presente volume uma vasta zona de texto justificado arrumado só numa coluna. Essa zona chama-se precisamente «MIL ANOS DE ESQUECIMENTO», o que coincide com o título do volume, e estende-se por noventa páginas, quase metade do livro, daí o destaque que conduz ao título – da mesma forma que no volume *Mar* havia também uma vasta zona que partilhava esse título («MAR»), estratégia organizacional essa que começou entretanto a revelar-se característica destes volumes mais recentes –; enquanto nos primeiros títulos da colecção era muito comum, quase constante, o texto arrumado em duas colunas, o que se foi progressivamente alterando.

A unidade do volume (e da colecção «Enciclopédia da Estória Universal») resulta precisamente de uma regularidade gráfica na organização de elementos de natureza similar: duas colunas sempre que são verbetes mais longos, uma coluna e tamanho de letra maior para os verbetes mais curtos, uma coluna e tamanho de letra mais pequeno para verbetes que se estendem por várias páginas. E, em todos os verbetes, uma linha a anteceder-los e outra a preceder-los, mesmo que haja vários por página – o que pressupõe um número variado de linhas grafadas ao longo da mancha textual. Depois desta breve preparação visual, o leitor pode finalmente avançar na leitura deste volume do saber.



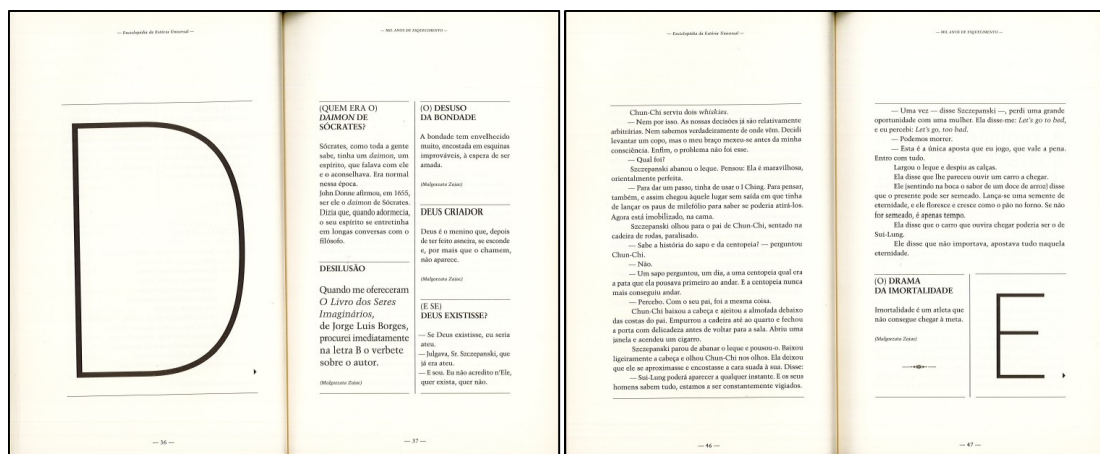
A extensa variabilidade gráfica corresponde à diversidade de assuntos que se agrupam assim em volume. A única circunstância que os une aparenta ser a sua brevidade – textos mais pequenos do que outros que constituem livros independentes de Afonso Cruz – e serem dotados de um carácter que pode ir do filosófico ao especulativo, despertando o pensamento do leitor sobre uma quantidade vasta de saberes. Afinal, ao que parece, cada volume (e este *Mil Anos de Esquecimento* não foge à regra) não é mais que a junção de muitas coisas, uma atitude criativa que pode ser espelho desta frase assinada por Diderot e que reporta ao verbete «IGNORÂNCIA, A VERDADEIRA»: «Uma enciclopédia deve conter toda a ignorância que há para saber» (63).

O título de cada verbete, seguindo o grafismo do índice, surge sempre em MAIÚSCULAS e a **NEGRITO** em todas as partículas que não estão entre parêntesis, e SEM NEGRITO nas que estão. A autoria é colocada invariavelmente no final de cada texto,

(encostada à esquerda, entre parêntesis e em itálico)

– os parêntesis, como sinais ortográficos que interpõem palavras ou frases no discurso, estão a assinalar a possibilidade de estes autores serem dispensáveis ou suprimíveis, sem que com isso se perca nada de essencial ao texto, e, juntamente com o itálico, demarcam graficamente a possibilidade de não serem autores reais mas fictícios, como tudo o mais neste livro. É o aproveitamento de um elemento paratextual que poderia ser significativo se se tratasse de um livro de não-ficção, aqui em auxílio da narração e graficamente encenado, ocupando uma posição e uma função no texto e na própria página que pode não ser empiricamente verdadeira, embora isso não seja importante para a significação.

Além dos aspectos paródicos já identificados, a disposição é ela mesma um sinal para o leitor de que a «Enciclopédia» é uma narrativa de ficção, isto é, a grande variabilidade gráfica na composição do texto, na medida em que se afasta das convenções das enciclopédias – que procuram maximizar a quantidade de informação por unidade de espaço através de uma distribuição regular e padronizada –, funciona ela própria como um marcador de ficcionalidade.

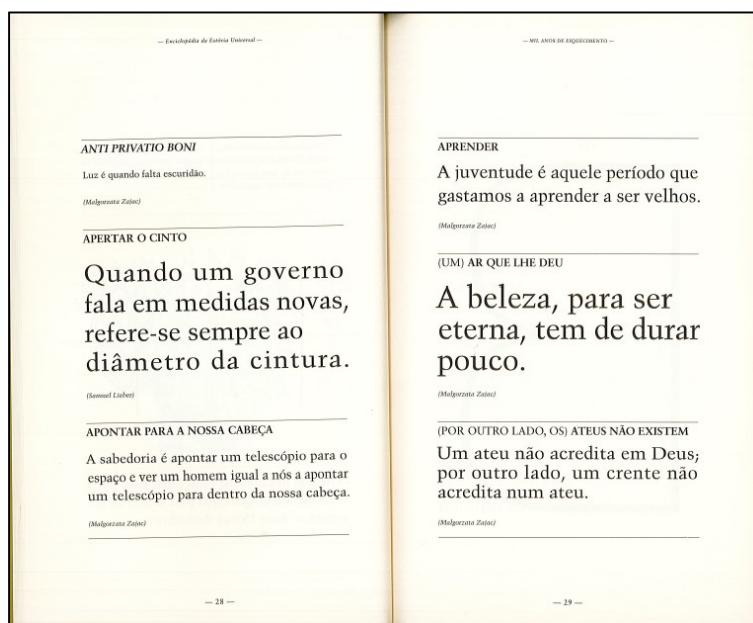


Atente-se, por exemplo, em Malgorzata Zajac, que nas páginas acima, do volume *Mil Anos de Esquecimento*, assina vários verbetes, e em *Enciclopédia da Estória Universal* assinava já um verbete sobre o «OPTIMISMO», em que se definia este conceito como uma de duas coisas que se perdia na velhice: «Há principalmente duas coisas que se perdem com a idade: a visão e o optimismo. Mas para a primeira existem óculos» (Cruz, 2009: 58).

Em *Mil Anos de Esquecimento*, a mesma Malgorzata Zajac assina, entre tantos outros, dois verbetes na página 65, lado a lado, um sobre «JANELAS», em que se explica que «É quando a parede adquire a leveza da paisagem que circunda o edifício» e outro com o título «(DE) JEITO», expressão condicional do esconderijo do divino, uma vez que «Se o mundo fosse de jeito, Deus não se teria escondido». Mas neste mesmo volume Malgorzata já tinha assinado também o verbete «FALTA DE PAREDE», em que referia que «Uma janela é uma falta de parede na parede» (56), outra forma de olhar para um espaço na casa que já tinha sido assunto num verbete na página 65, o que sugere que os assuntos podem ser invertidos, olhados de outra forma, noutra enunciação verbal que os modifica – como é funcionamento de qualquer coisa na lite-

ratura –, mesmo se assinados pelo mesmo autor, que pode mudar de ideias, de página e até de história.

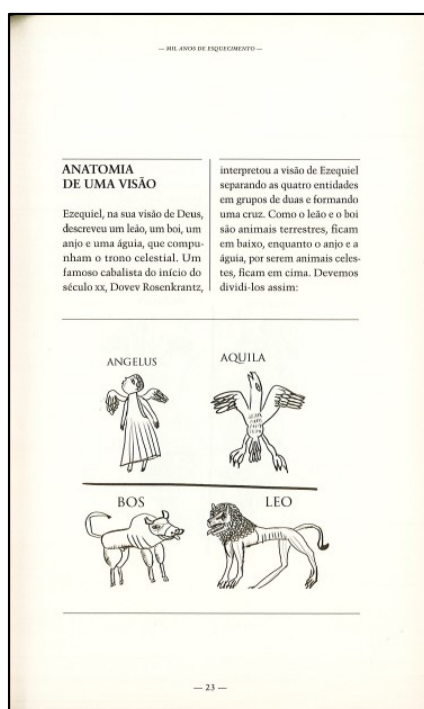
Na página dupla reproduzida no final deste parágrafo, por exemplo, o mesmo nome assinará a maioria dos verbetes (cinco dos seis). E, para além da «Enciclopédia», a mesma Malgorzata Zajac é ainda uma personagem em *A Boneca de Kokoschka*, a condessa por quem alguém se apaixonou perdidamente. Levada quase ao seu esgotamento ficcional por Afonso Cruz, ao colocar esta personagem em tantos lugares, mas sem lhe dar um corpo narrativo consistente o suficiente para poder ser identificada para além do nome, Malgorzata Zajac vai ainda assinar verbetes no volume seguinte desta colecção, *Biblioteca de Braşov*, pelo que é, na «Enciclopédia», só mais um nome que se associa a assuntos dificilmente relacionáveis, preenchendo uma função paratextual.



A selecção do volume *Mil Anos de Esquecimento* para análise neste trabalho de investigação deve-se também ao facto de este contemplar dispositivos visuais como ilustrações e reproduções de quadros de cenas clássicas. Não sendo o primeiro volume da «Enciclopédia» a incorporar estes elementos que, na tipologia de Zoë Sadokierski, constituem um dos dispositivos gráficos mais constantes e identificativos, é todavia o primeiro livro da colecção em que a junção na página da tipografia com os dispositivos visuais parece mais equilibrada e interessante.

Se em *As Reencarnações de Pitágoras* havia somente ilustrações de Susa Monteiro e verbetes em forma de personagens redigidos por Afonso Cruz, ao ritmo constante de um por página, em *Mil Anos de Esquecimento* os dispositivos ilustrativos surgem ajustados à página e ao texto, confundindo-se a sua exegese e localização com a significação, o que sugere uma intervenção activa do autor – talvez escolha, talvez até desenho de Afonso Cruz, não se consegue precisar.

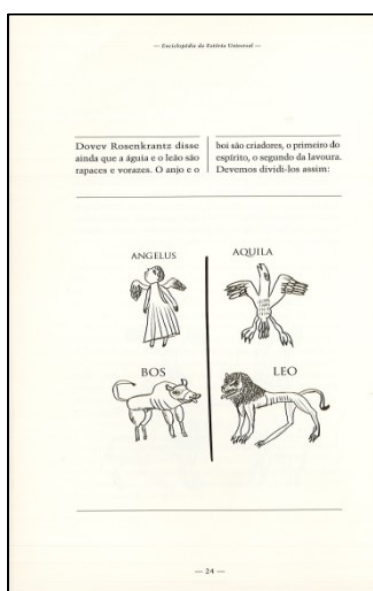
O texto «ANATOMIA DE UMA VISÃO» (23-27) é precisamente sobre os modos de olhar para os dispositivos visuais – o título contém já uma pista de significação, incidirá sobre a estrutura constituinte de uma percepção, seja ela empírica (ver através do olhar) ou simbólica. A premissa inicial é de que o profeta Ezequiel, «na sua visão de Deus, descreveu um leão, um boi, um anjo e uma águia, que compunham o trono celestial» (23). No entanto, no século xx, Dorev Rosenkrantz interpretou essa visão de Ezequiel «separando as quatro entidades em grupos de duas e formando uma cruz» (*idem*) na qual o leão e o boi, animais terrestres, deveriam ficar em baixo, e o anjo e a águia em cima por serem celestiais – sendo estes quatro animais representados na página sob a forma de ilustração, com a respectiva legenda em latim, divididos por uma linha horizontal que simboliza graficamente essa divisão entre o terreno e o celestial. É o próprio texto que diz «Devemos dividi-los assim:»



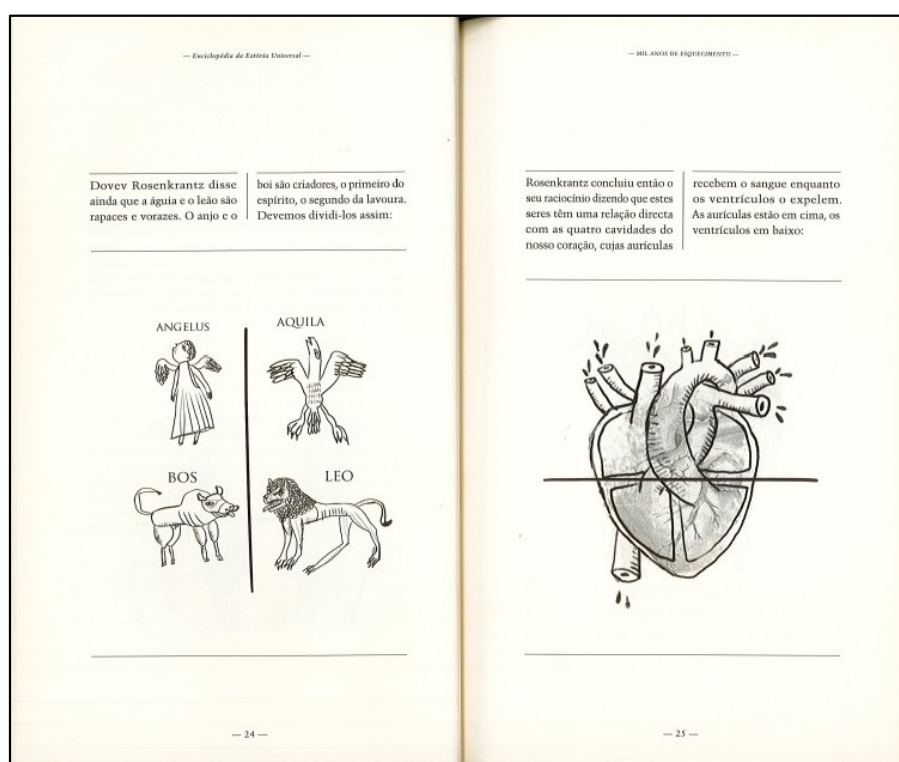
O advérbio «assim» – que expressa a ideia deste, daquele, desse ou do mesmo modo – é aqui usado com a função de introduzir precisamente um modo de enunciação visual do verbal. E estes dois-pontos, como sinal de pontuação que anuncia uma citação, uma enumeração, um esclarecimento ou ainda uma síntese do que se acabou de dizer, são colocados estrategicamente no final do texto para anunciar a ilustração. Porém, nada houve no texto que descrevesse essas quatro figuras, sendo então este dispositivo visual mais do que um mero elemento ilustrativo: ele traz informação narrativa e representacional que não estava em mais lugar algum da página.

É de notar também, na página reproduzida anteriormente, que mais uma vez existem linhas a limitar as zonas da página, não só o começo e o fim da mancha, mas também entre a mancha tipográfica e a ilustração, uma separação gráfica de assuntos. Estas linhas, contudo, são menos espessas do que a linha que na ilustração pretende demarcar a separação seres do céu/da terra, para se distinguir claramente tal diferença enunciativa.

E o texto continua, na página seguinte, a acompanhar o raciocínio do cabalista Rosenkrantz, o qual «disse ainda que a águia e o leão são rapaces e vorazes. O anjo e o boi são criadores, o primeiro do espírito, o segundo da lavoura» (24). E, novamente, os dois-pontos e o advérbio «assim» anunciam a respectiva ilustração em que se divide as quatro entidades, mas desta vez – seguindo o raciocínio do texto – a linha será vertical e constituirá a única alteração à imagem, uma vez que as figuras e as legendas permanecem localizadas no mesmo lugar e proporções. Há reconhecimento e não repetição. O texto nestas páginas continua a manter a regularidade do arranjo em duas colunas, para que nada perturbe a enunciação e variação visual pretendida.

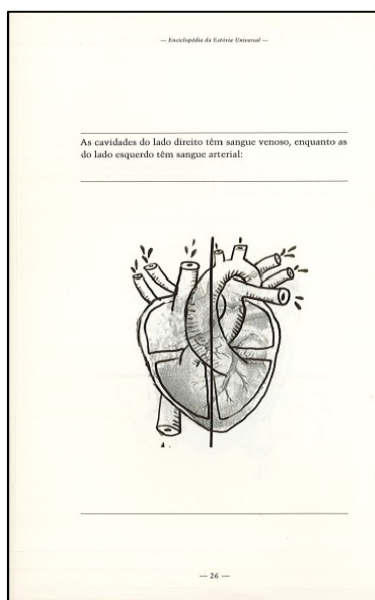


Até que, na página a seguir, Rosenkrantz conclui o seu raciocínio «dizendo que estes seres têm uma relação directa com as quatro cavidades do nosso coração, cujas aurículas recebem o sangue enquanto os ventrículos o expõem» (25). Isto é, relaciona a ilustração que vem acompanhando a sua reflexão há duas páginas com um novo elemento semântico e visual. A este raciocínio por meio de inscrição tipográfica vai então corresponder, na página, a inscrição de uma nova ilustração, que representa um coração com uma linha horizontal dividindo as cavidades, uma vez que «As aurículas estão em cima, os ventrículos em baixo:»

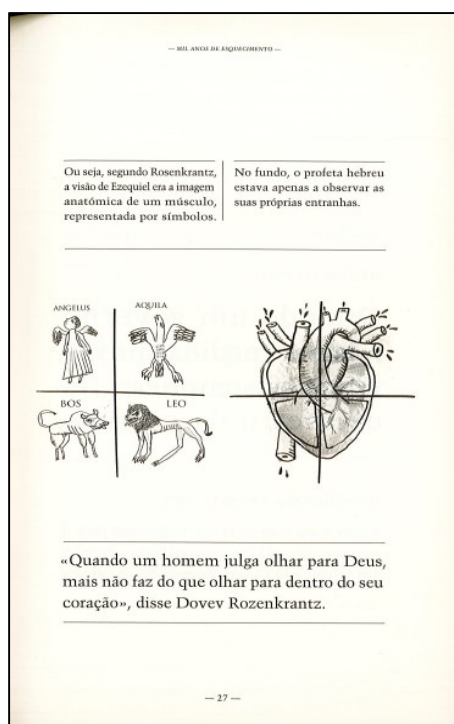


Torna-se então mais óbvio que não há uma relação de escala entre as várias ilustrações, uma vez que o coração é claramente muito maior do que as quatro figuras anteriores e deveria localizar-se na sua cavidade torácica. A escala não é, assim, um elemento relevante neste tipo de representação enciclopédica – ela é sempre determinada pela relação entre a área da página disponível e o grau de detalhe da figura, por isso, a função do dispositivo ilustrativo é mais representativa do que rigorosa e a grande preocupação parece ser que ocupe o espaço livre da página, como se pode observar na página dupla acima, e não que reproduza à escala conhecimento.

E, como anteriormente sucedera com as figuras, também na página seguinte se vai repetir este esquema representativo do coração, suas cavidades, zonas das veias e artérias, mas agora com a linha na vertical para esquematizar visualmente a frase «As cavidades do lado direito têm sangue venoso, enquanto as do lado esquerdo têm sangue arterial» (26), como é visível no final deste parágrafo. Contudo, nesta página abdicou-se da regularidade do texto a duas colunas por ser muito breve, apenas duas linhas que, se dispostas em duas colunas, ficaria com linhas penduradas numa delas. Às vezes, ao rigor gráfico é preciso sobrepor a natureza do texto, abdicando de um exagerado e cego rigor nas regras de paginação, alterando assim o esquema e o arranjo da página; afinal, o *design* deve estar ao serviço do texto, e não o contrário.



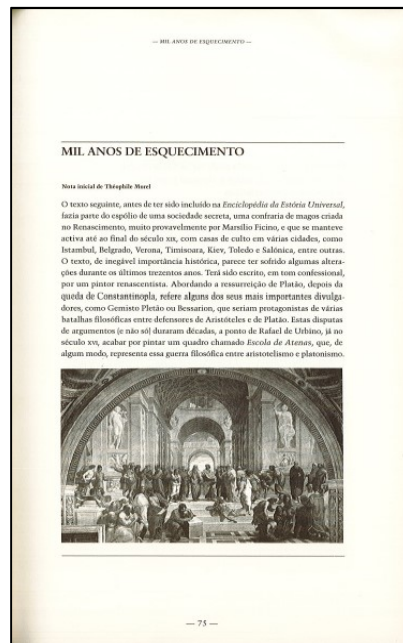
E, na última página correspondente a este raciocínio de ideias acompanhado de dispositivos visuais que o representam recorrendo a outra linguagem, logo narram-no de outra forma, diminui-se a dimensão de todas as imagens – as das figuras (anjo, águia, boi e leão) e a do coração – permitindo situá-las lado a lado no espaço da página. E as linhas horizontais e verticais que por cima delas foram sendo traçadas à vez ao longo das páginas anteriores estão agora ambas presentes, formando a cruz de que o cabalista Rosenkrantz falou logo no início do seu raciocínio. Nesta página, contudo, já não se inscreve os dois-pontos a anunciar o esquema representativo; é o leitor quem faz a ligação entre o que foi dito e a ilustração, como se pode observar na página seguinte:



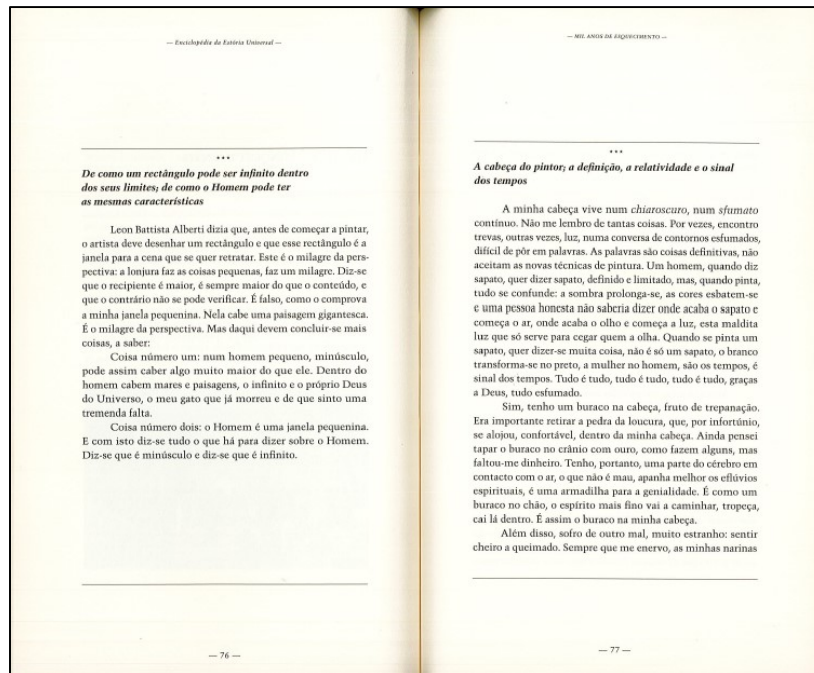
E, como sobrou espaço na página, é ainda oportuno colocar uma citação de Dorev Rosenkrantz em destaque – tamanho de letra bastante maior do que nos restantes elementos tipográficos da página, texto disposto a uma coluna e delimitado por uma linha que o antecede e outra que o precede –, citação essa que fala precisamente da relação entre olhar para Deus e olhar para o próprio coração, o assunto que nas páginas anteriores foi explorado através de dois modos de enunciação, ilustrativo e tipográfico, por parte de Afonso Cruz, como releituras das ideias de Dorev Rosenkrantz.

Não existe nenhuma referência em *Mil Anos de Esquecimento* quanto à origem destes dispositivos visuais, nem de outros que compõem o volume. Podem ser do próprio autor do texto ou uma escolha da paginadora respeitando indicações precisas de Afonso Cruz, uma vez que existe uma relação necessária e óbvia com o texto e um sentido narrativo. Ao não ser referida a sua origem, tal pode significar que são mesmo da autoria de Afonso (que assina todo o volume) ou que pertencem ao domínio público e, portanto, já não têm direitos que devam ser explicitados. Contudo, noutra situação do mesmo volume, reproduz-se um quadro que também já não terá direitos autorais a assegurar e que, na narrativa, se legenda e atribui: «Estas disputas de argumentos (e não só) duraram décadas, a ponto de Rafael de Urbino, já no século XVI, acabar por

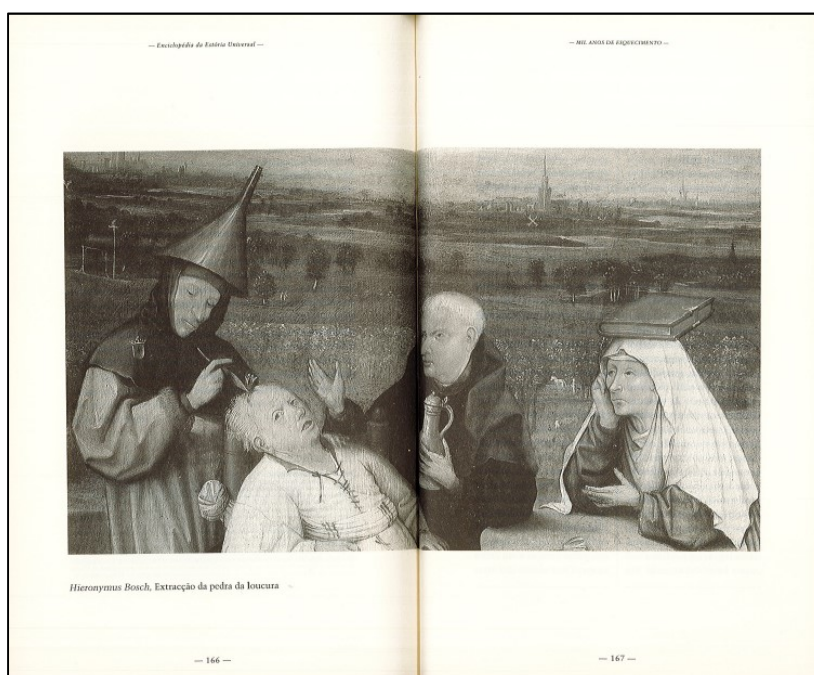
pintar um quadro chamado *Escola de Atenas*, que, de algum modo, representa essa guerra filosófica» (75). Esse quadro aparece depois no final da página, a seguir ao texto que o refere, mas sem a linha que no exemplo anterior separava dispositivos visuais e tipográficos:



A zona do livro que nesta página do quadro começa é aquela que já se referiu conter o texto todo arranjado numa coluna durante bastantes páginas, ocupando um papel central na narrativa e dando inclusive título a todo o volume. E, ao folhear-se, logo se percebe o porquê da escolha: após a nota inicial de Théophile Morel (o mesmo que assinou o texto introdutório no primeiro volume destas «Enciclopédias»), na página reproduzida anteriormente, em que se refere a origem do texto antes de ser incluído neste volume da «Enciclopédia da Estória Universal», todos os fragmentos das páginas seguintes contêm um título a **negrito** e em *itálico*, antecedido por três estrelas que fazem a vez de asteriscos e marcam a separação de zonas textuais na página. Apesar de constituírem, como o restante do volume, compilações breves de assuntos vários, a separação gráfica deve-se sobretudo a um encontro temático entre estes textos, que desse modo são separados dos restantes verbetes do livro e arranjados todos de forma a reportarem ao verbete «**MIL ANOS DE ESQUECIMENTO**», compreendendo assuntos filosóficos que atravessaram os séculos, incluindo alguns textos apócrifos, que por isso constam desta zona do livro e não da Bíblia.

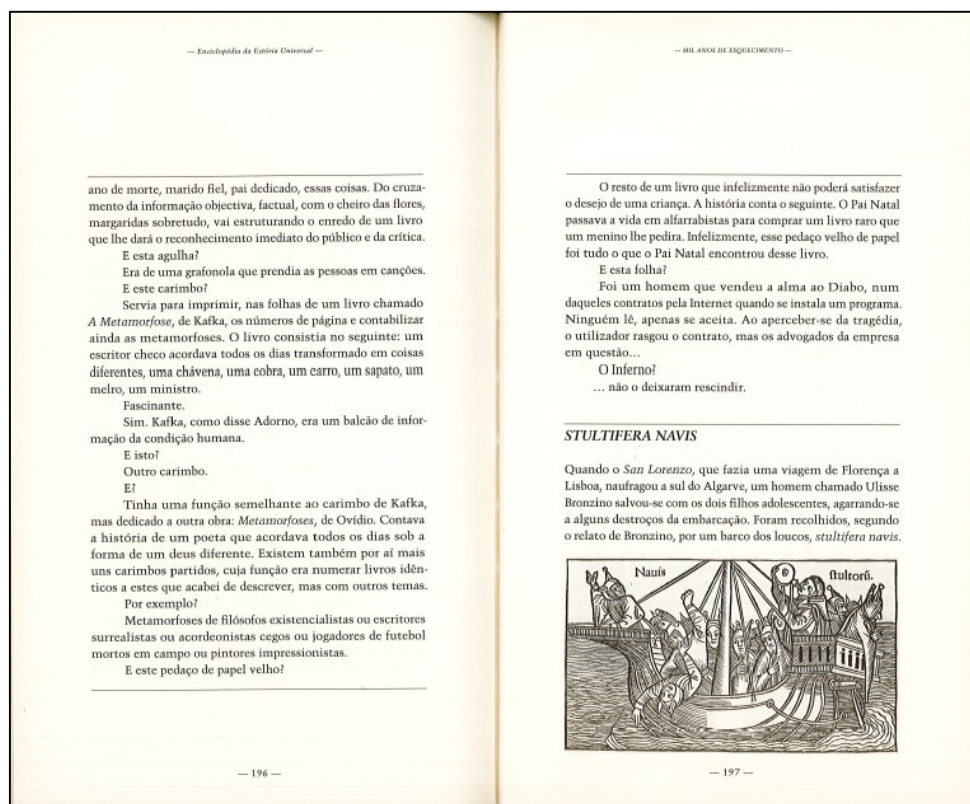


Como no início, também no fim desta zona há uma nota de Théophile Morel, a informar que retirou, «por opção, vários momentos» (165) do relato. E, igualmente como no começo, também no final deste texto surge um dispositivo ilustrativo, outro quadro – observável no final deste parágrafo. Mas a legenda deste acompanha-o em pé de página, como é convenção. O quadro ocupa uma página dupla e, em oposição a tudo o mais neste livro, não tem linhas a delimitar o espaço da página nem acima nem abaixo.



Este dispositivo ilustrativo funciona, assim, como um separador de assuntos, embora mantenha a numeração em pé de página e as cabeças de página (que nem no índice foram suprimidas) – dispositivos paratextuais que são, uma vez mais, ficcionalmente explorados na obra de Afonso Cruz (bem como nas outras duas autoras de que esta investigação também se ocupa) e conferem unidade ao volume. E a seguir retoma-se a regularidade gráfica com o verbete «**MORRER POR**» (168), que sucede a este «**MIL ANOS DE ESQUECIMENTO**».

O último elemento ilustrativo deste volume da «Enciclopédia» encontra-se, mais uma vez, numa zona em cujo texto ocupa apenas uma coluna na mancha textual que se estende por várias páginas – o que lhe confere uma unidade gráfica na diversidade, uma «desarrumação arrumada», como se sugeriu no título desta parte do presente trabalho de investigação. Fazendo lembrar uma xilogravura medieval pelo traço e modo de representação, nomeadamente as linhas bastante espessas e a inscrição de pequenas palavras em latim, como mostra a imagem abaixo:



E, à semelhança da época medieval, neste texto de Afonso Cruz essa ilustração na página, constituída de pequenas figuras e ornamentos, cumpre a função de ilustrar um barco de loucos que, no texto, resgata uma personagem. A escolha da estética pretende acompanhar, na medida do possível, a época dos acontecimentos descritos no texto. Este é, portanto, um elemento meramente ilustrativo, um espelho das ideias do texto, embora com uma abordagem iconográfica consistente. Uma variação da funcionalidade convencional do dispositivo que valida todas as variações mais criativas referidas e analisadas anteriormente.

Se «uma cadeira é madeira sentada» (32) e o corpo «é um espírito que tropeça na matéria» (*idem*), como se enuncia na própria narrativa, também neste livro a matéria se ajusta à página como se se sentasse nela para ficar mais confortável, ao mesmo tempo que cumpria a sua função de suporte de dispositivos textuais e visuais, tropeçando de quando em vez numa estrutura relativamente estável ao longo desta colecção e deixando-se inscrever na página de diferentes modos, como se viu.

Havendo um cuidado gráfico evidente neste e nos outros volumes de «Enciclopédia da Estória Universal», contudo, a junção de assuntos parece sempre desarrumada – se tudo se liga, nuns volumes a ligação parece mais evidente do que noutros. Essa desarrumação – que é acompanhada de uma constância gráfica que, de algum modo, serena e uniformiza a possibilidade da colecção – conduz, por exemplo, ao verbete da «**DESILUSÃO**», que revela a energia latente a esse desengano: «Quando me ofereceram *O Livro dos Seres Imaginários*, de Jorge Luis Borges, procurei imediatamente na letra B o verbete sobre o autor» (37). Não há, também, um verbete sobre Afonso Cruz, em letra nenhuma de qualquer dos volumes da «Enciclopédia», porque tudo é Afonso Cruz, todos os verbetes são dele e por ele inscritos, repensados, religando matérias, dispositivos visuais e ideias na página por intermédio da noção genérica de enciclopédia, lugar em que tudo o que há (e, neste caso, poderia haver) pode constar.

Afinal, como no verbete «(SOBRE CERTAS) **ENCICLOPÉDIAS**», «Contos de fadas são a mais pura verdade: não por nos contarem que os dragões existem, mas sim por nos dizerem que podem ser vencidos» (49), e vencer um dragão pode ser equiparado a vencer essa barreira que há em muitos livros, que impede

que assuntos diferentes se agrupem na mesma página, ou a descobrir formas novas de enfrentar esse mítico e simbólico dragão e que passam por soluções graficamente inventivas, que vão da página ao volume e, até, à colecção. Afinal, é também um dragão, serpenteante, o que une as lombadas dos vários volumes desta «Enciclopédia da Estória Universal».

3.3.2.

UM PASSEIO NA PÁGINA, ENTRE A BIOGRAFIA E A FICÇÃO: *JALAN JALAN – UMA LEITURA DO MUNDO (2017)*

Em *Jalan Jalan – Uma leitura do mundo*, Afonso Cruz apresenta aos leitores uma construção literária do mundo através do seu olhar de observador empírico. A organização numa colectânea sob o signo da viagem de textos que resultaram das viagens que fez e dos livros que leu materializa-se assim numa aglomeração de narrativas, acompanhadas por algumas fotografias do autor. O livro propõe-se como um exercício de descoberta, mais do que o relato de uma viagem física pelo mundo, pois convida o leitor a uma reflexão interior de proporções épicas (são mais de 650 páginas). Sendo um livro desafiador no conceito e na amplitude de assuntos, *Jalan Jalan* – expressão indonésia cujo significado é *passar*, informa o autor na página 27 – levará qualquer leitor ao encontro ou reencontro com as ideias de Afonso Cruz, que aqui se arranjam de outra forma ainda, mesmo que algumas se repitam de outros títulos do autor por fazerem parte do seu universo literário.

O foco é a viagem, abordada até como atitude filosófica. A viagem entendida como deslocação, como processo de se sair de onde se está, independentemente do destino, mas também como movimentação para fora de si, mesmo que depois se retorne não se sendo já quem se foi, porque a viagem a todos e a tudo muda. Para Afonso Cruz, nestes textos, *passar* ou viajar não tem como objectivo necessariamente chegar a um destino e nem se mede pela distância ou pela técnica de caminhar, mas antes pelas histórias com que se cruza no caminho e na sua materialização na página, outra forma de viajar.

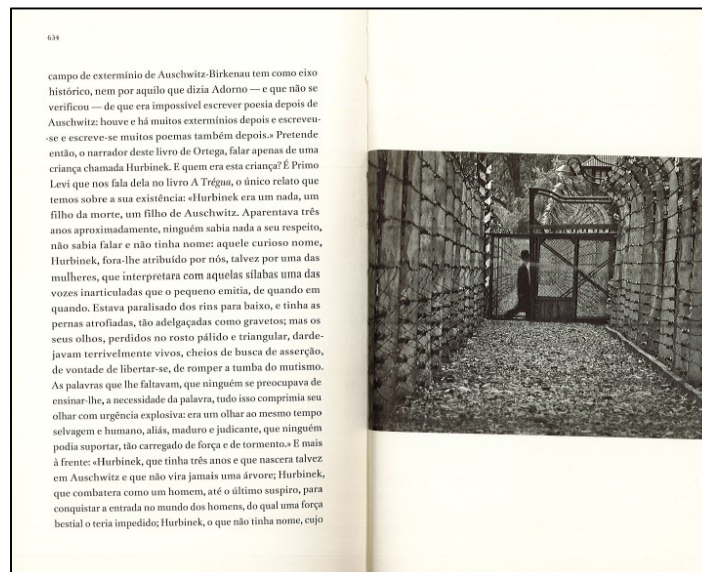
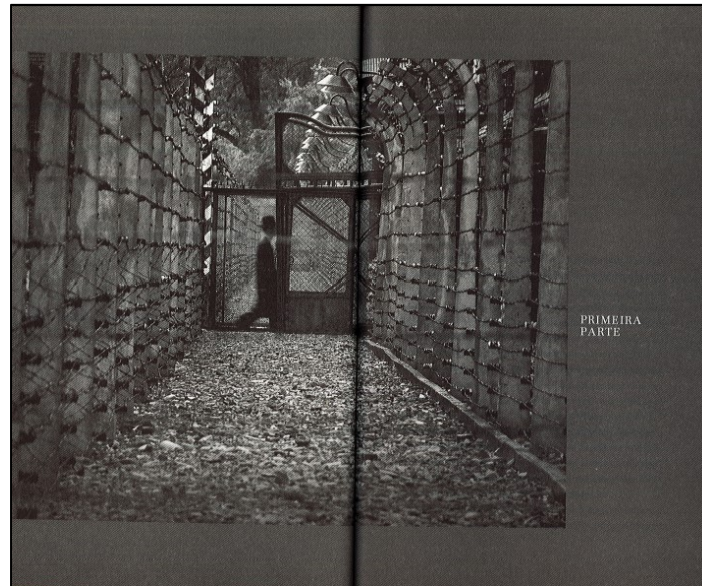
É um livro que nasceu da dispersão que é um escritor viajar – um ser humano em sentido lato – e tomar notas «apenas por necessidade e não por motivos estéticos», como afirma Afonso Cruz em entrevista a propósito desse livro (*in* Lucas, 2018). Esse homem cruza-se com outros, figuras que se aproximam ou distanciam daquilo a que Isabel Lucas chama «espécie de cânone humano» (Lucas, 2018). É uma narrativa assente da ideia de contradição como

núcleo de tudo, característica de um «viajante de longo-curso» que tenta mudar alguma coisa, afinal é o próprio autor quem afirma «Vivo neste mundo, neste contexto, e não abdicó disso» (*in* Lucas, 2018) para justificar a incorporação da realidade presente nas suas narrativas, interligando-a com ideias mais universais. Essa justaposição de pensamentos e até de (re)leituras de obras de diversos autores – como já tinha acontecido nos vários volumes da colecção «Enciclopédia da Estória Universal» e até com histórias que fazem parte do património cultural (como *A Boneca de Kokoschka*), ou com histórias de família (por exemplo, *O Pintor Debaixo do Lava-loiças*) ou ainda com o significado das palavras e as suas expressões contraditórias no linguajar comum (como em *A Contradição Humana*) – é, assim, algo que caracteriza este autor.

Aquando do lançamento de *Jalan Jalan*, o crítico João Céu e Silva considerou Afonso Cruz uma «galáxia literária» (Silva, 2017). A tentação de apropriação ou citação desta ideia é grande, afinal é uma etiqueta muito adequada, considerando que Afonso tem, à data, já quase três dezenas de livros publicados, isto é, «um mundo próprio com 26 luas a rodar o planeta das suas escritas, tantas como as letras do nosso alfabeto», como especifica Céu e Silva, pois a cada livro o autor alarga «a sua base de apoio literário» (*idem*). Ainda assim, a ideia de biblioteca associada a Afonso Cruz, concebida neste trabalho de investigação, continua a parecer-nos a etiqueta mais operacional, sobretudo pela rede de ligações que se estabelece entre os vários livros, que não gravitam em torno de um centro, mas antes se inter-relacionam, como se arrumados em qualquer estante de biblioteca.

A relação do conjunto de textos e fotografias que constituem *Jalan Jalan* com a restante obra do autor, uma vez que se visitam lugares literários que já surgiram noutros livros, mas agora vistos por um olhar visual e textual de tom aparentemente menos ficcional (o que não significa menos narrativo), é uma ligação preponderante. Mesmo assim, não é um documento literário fácil de abordar e classificar e, por causa disso, «*Jalan Jalan – Uma Leitura do Mundo concede-lhe [a Afonso Cruz] um novo lugar na literatura portuguesa deste terceiro milénio*» (Silva, 2017), como defende José Mário Silva. Mas em que residirá essa diferenciação? Se é verdade que o romance *A Boneca de Kokoschka*, por exemplo, também era composto por elementos visuais (ilustrações, fotografias, tipografia não convencional), como vimos, a sua função na

página e para a narrativa era diferente da que se estabelece em *Jalan Jalan* relativamente ao texto e aos elementos fotográficos. Aliás, há até uma fotografia numa das cortinas desse romance que surgirá mais tarde em *Jalan Jalan* com expressividade distinta e que serve, por isso, para ilustrar essa diferenciação.



A referida fotografia (observável acima nas duas circunstâncias/livros) representa um homem de chapéu, uma sombra difusa atrás de um portão ladeado por muros de arame farpado e uma floresta frondosa em fundo; e, enquanto em *A Boneca de Kokoschka* (10-11, primeiro exemplo) esse dispositivo fotográfico servia para separar partes e ilustrar o discurso, introduzindo a suspeição de representação do dispositivo visual (talvez esse homem

fosse Bonifaz Vogel), em *Jalan Jalan* a mesma foto (634-635, segundo exemplo) pertence a uma série narrativa sobre Auschwitz, um lugar empírico na Polónia, símbolo de uma história de horrores, que Afonso Cruz visitou e sobre a qual escreveu quase no final deste livro. A fotografia é a mesma, o enquadramento e as proporções similares (embora no primeiro caso ocupe o espaço de quase duas páginas e no segundo surja isolada em página nova, sem o acompanhamento de elementos textuais), as cores iguais (preto-e-branco), mas a função na página e na narrativa distingue-as – uma reveste-se, assim, de cunho mais ficcional do que a outra, que pretende narrar uma circunstância biográfica do autor.

A literatura de tom biográfico pode reportar a toda a extensão da vida do biografado ou, eventualmente, centrar-se somente no recontar de eventos e episódios que compõem essa vida, ou ainda em recriar a imagem de uma existência empírica, podendo provir de conhecimento directo ou de investigação, narrada tanto pelo próprio como por outrem – tal dinâmica explica a incorporação, em *Jalan Jalan*, tanto de relatos de viagens que Afonso Cruz fez como de leituras que realizou, outra forma de se deslocar entre lugares ou territórios. As fotografias dispostas de maneira a grafar uma vida, ou partes dela, constituem igualmente modos de enunciação biográfica.

Se, em termos estéticos, este tipo de fazer literário deve assumir uma responsabilidade para com a verdade que não anule a imaginação e o engenho, procurando não falhar nem na verdade nem na arte, também é interessante que essa tensão entre a informação e a dispersão ou interpretação resulte em narrativa, no recontar de partes de uma vida. As formas narrativas de teor autobiográfico ou biográfico não proporcionam acesso imediato à realidade, mas tampouco obstruem a visão dos acontecimentos narrados, dando conta dessa passagem de uma presença por um local em determinado tempo. A vida privada (mesmo quando doméstica, quotidiana ou íntima), com todas as suas deformações, esquecimentos e obliterações implicados no processo da escrita, em fértil diálogo com a literatura, resulta em *Jalan Jalan* numa obra ficcional que enfrenta processos de figuração e dispositivos retóricos destinados a configurá-la.

Afonso Cruz, sujeito e objecto da narrativa, ao narrar-se, mostrando inúmeras facetas das suas viagens, faz com que a narrativa ficcional se apodere

dos elementos biográficos para se constituir. Responde ainda a um interesse contemporâneo despertado em torno do que é biográfico, vinculado aos movimentos da sociedade e às suas práticas de partilha de vidas e saberes por meio da convivência transdisciplinar, gerando textos híbridos na abordagem e no conteúdo, constituídos tanto pelo documental como pelo interpretativo e ficcional.

Reflete ainda o entretém social dos *media*, que procuram alimentar uma fome de imagens e de testemunhos, bem como a curiosidade pela vida dos outros, o querer-se consumir algo do outro, da sua biografia. A partilha assumida e consciente em livro desses episódios biográficos, em forma de texto e imagem, reveste-se por isso de uma camada suplementar de significação: não se trata de uma narrativa de carácter híbrido por se servir de dispositivos fotográficos e tipográficos dispostos na página, é ainda híbrida pela opção de incorporar elementos biográficos tratados de modo ficcional em forma de literatura de viagens.

Se o autor cita Godard, dizendo que «todas as histórias precisam de ter um princípio, meio e fim, mas não necessariamente nessa ordem» (646), também o livro tem uma estrutura que não obriga a nenhuma sequência pré-definida de leitura, antes pelo contrário. Abri-lo em qualquer página é deparar-se com, por exemplo, duas linhas a respeito de muros (57) e o mesmo tamanho de texto na página sobre a vida (588) ou seis páginas acerca da entropia (162.) ou menos de meia página sobre a complexa definição de Deus (299). Na sua maioria, são reflexões curtas, organizadas numa espécie de verbetes ou frases-síntese e escritas num estilo acessível mas não simplista, com remissões para outras reflexões com elas relacionadas. Esse exercício de remissão final funciona como se o leitor se encontrasse dentro de um dicionário e é das características mais singulares do livro, determinando também a dispersão do leitor e uma certa aleatoriedade na ordem de leitura. A acção de transferir a atenção do leitor para outro texto ou outra parte do livro, muitas vezes estabelecendo relações de significação nada óbvias, faz de *Jalan Jalan* uma proposta de leitura diferenciadora.

Remeter ou relacionar textos não é nada de novo na literatura, pois, em última instância, todos os enunciados literários remetem para outros, mas o estabelecimento de relações de intertextualidade – que é o que ocorre neste

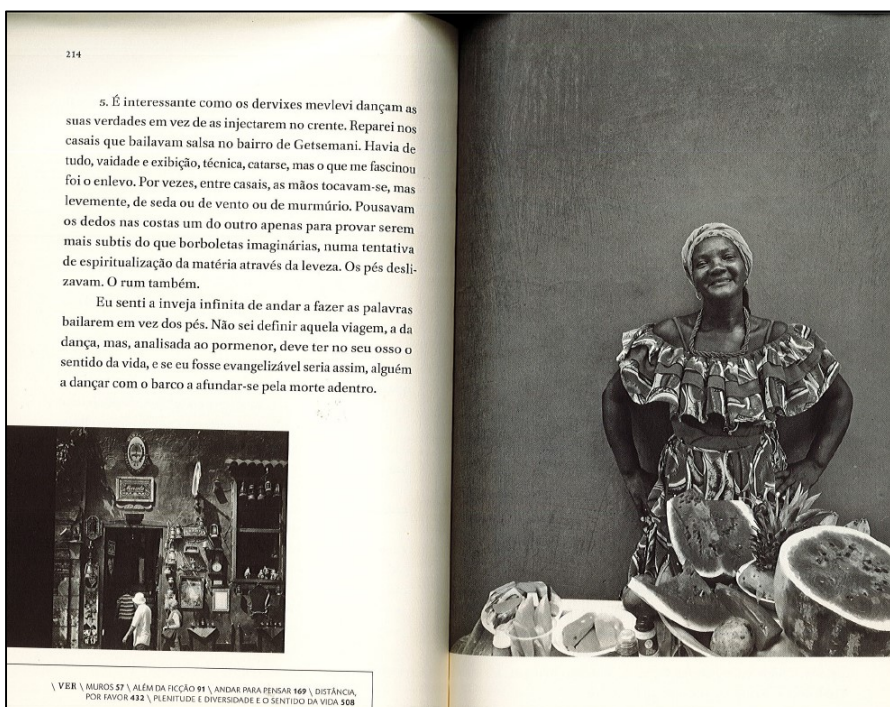
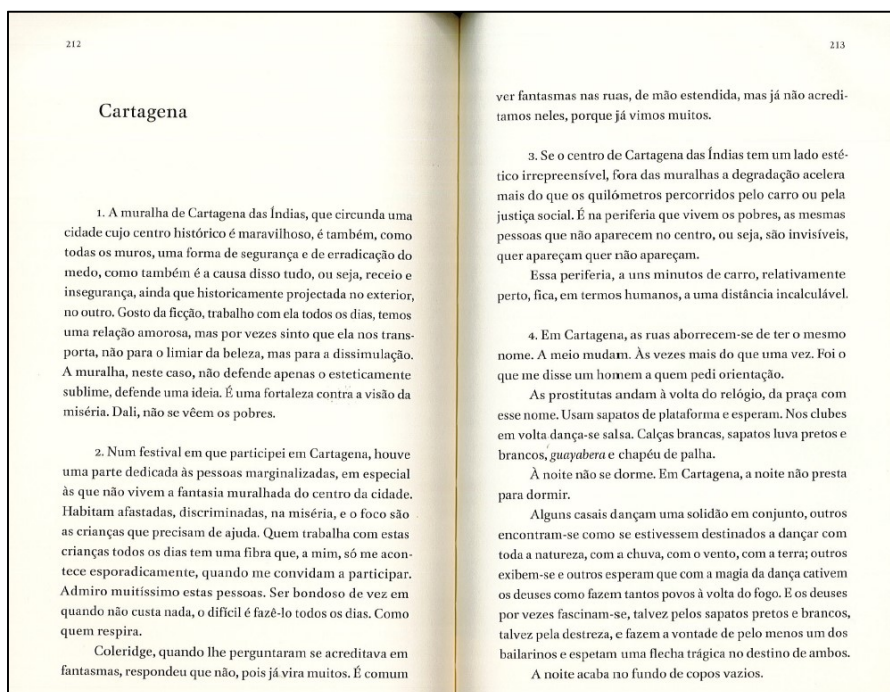
livro quando o autor sugere, no final de cada texto-viagem, ligar essa leitura a outras – é uma circunstância bastante específica da prática intertextual de Afonso Cruz. A intertextualidade ocorre por meio da relação entre leitura e interpretação, o que delega no leitor – como produtor de significados – a responsabilidade de identificar tais ligações e citações nas sugestões para que remete, e assim também se viabiliza um novo significado nesse texto que nasce de outro ou que é indicado pelo autor como relacionado com outro(s). Esses modos de diálogo entre textos podem ocorrer de forma mais implícita ou explícita e, no caso de *Jalan Jalan*, essa explicitação vem no final, na remissão com a inscrição «ver».

A intertextualidade ocorre quando se afirmam as mesmas ideias de um texto para outro, ou quando se contesta num outro texto o que num se apresenta, ou ainda ao criar-se outra variação sobre o mesmo assunto que une dois ou mais textos – parece ser esta última circunstância o caso deste livro. Esta conversa entre textos, sublinhada por uma interação/remissão explícita no final de cada texto de *Jalan Jalan*, constitui um intenso e interessante percurso de leitura. Essa mediação e orientação da leitura, por sugestão do autor, que encaminha o leitor para novos textos que o sujeito que interpreta provavelmente não relacionaria de forma tão directa, promove assim diferentes significações. O leitor – se decidir seguir as instruções do autor – é ainda desafiado a perceber o que fez o autor relacionar determinadas páginas, o que liga os textos e estabelece uma nova narrativa. Essa progressão discursiva é garante da coesão e da coerência do livro e responsável pela distinção entre um simples amontoado de narrativas breves e um conjunto lógico e semanticamente organizado.

De modo a exemplificar o mecanismo híbrido em que assenta esse livro, seleccionou-se um dos textos que integram o volume, uma narrativa constituída tanto de dispositivos visuais como tipográficos, aproximando assim a discussão do tema desta tese, uma vez que nem todos os textos são constituídos por ambos os dispositivos.

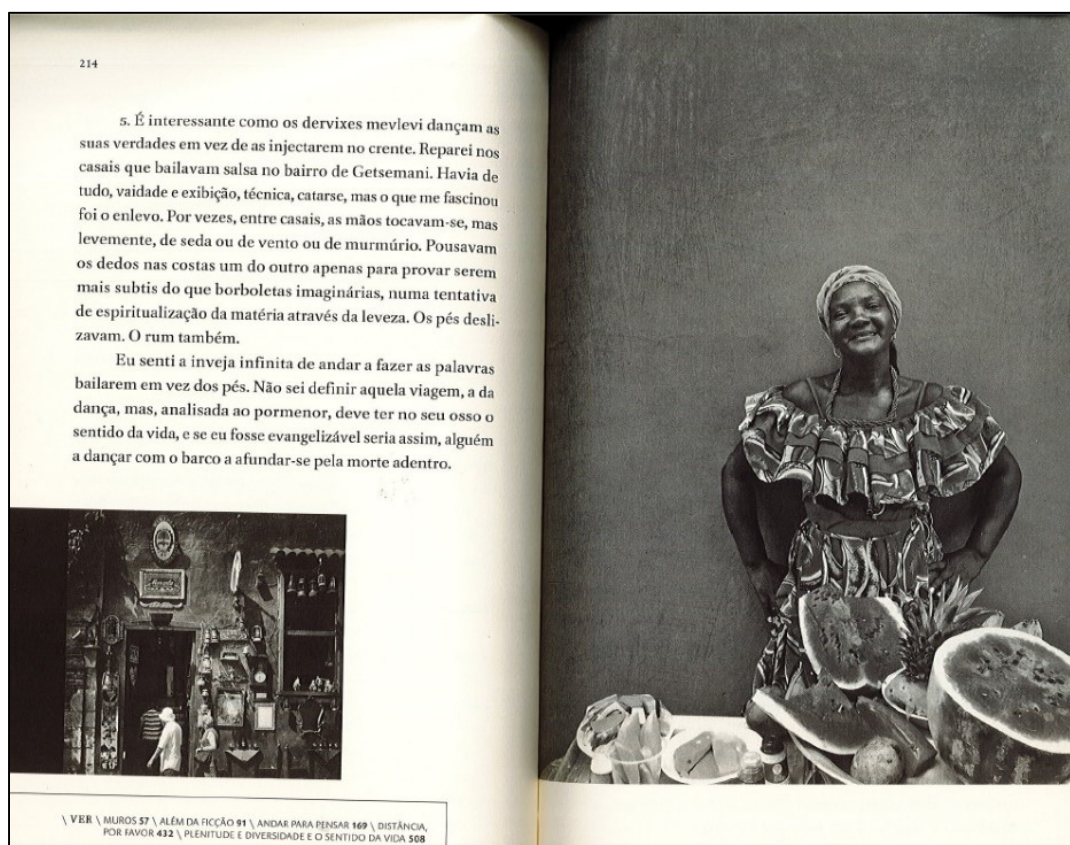
O lugar e título do texto é Cartagena, na Colômbia, e em quatro páginas de tipografia e fotografia Afonso Cruz inscreve as suas impressões sobre o lugar (212-215, observáveis no final deste parágrafo). As páginas de *Jalan Jalan* – estas que a seguir se apresentam, mas também muitas das restantes do

volume – são uma espécie de diário de viagem de um escritor contemporâneo (há muitas referências a esta circunstância empírica, nomeadamente a facilidade das viagens de avião, tirar fotos com o telemóvel, entre outras), em que este aborda o que anda a ler, por onde é convidado a ir (sobretudo festivais literários, neste exemplo Cartagena das Índias), o que pensa sobre o concreto e o abstracto dos dias, dos lugares e das pessoas desses lugares, com quem se cruza, como se pode aqui observar:



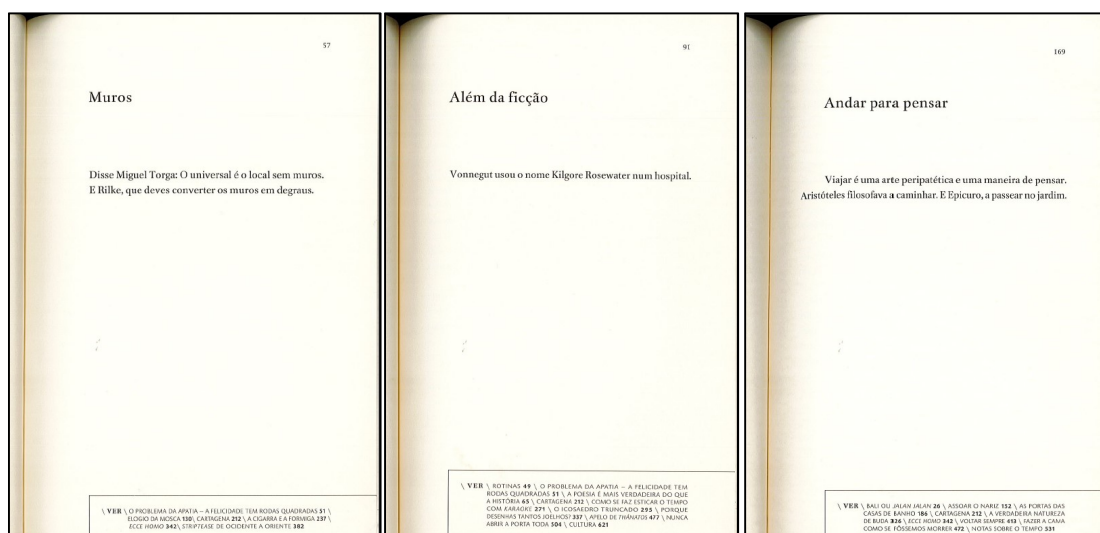
Os assuntos de que fala sobre o lugar não parecem ser iguais aos dos dispositivos fotográficos ou neles representados, uma vez que as fotografias não constam nestas páginas para reflectir o texto, mas para o complementar, ampliar. A fachada de um restaurante típico daquela localidade, característico e identificativo pelos quadros e espelhos nas paredes, à porta do qual passa um homem e na qual está simultaneamente outro a entrar, sugere um estabelecimento comercial singular, mas movimentado, na costa do Mar das Caraíbas. E a vendedora de melancia, com algumas talhadas já cortadas à espera de comprador e o seu sorriso aberto, envergando um traje talvez tradicional, suspeita-se que colorido – essa é personagem da narrativa por meio da narratividade que o dispositivo visual propicia, pois não consta do texto e, no entanto, faz parte das memórias que o autor quer partilhar desta sua incursão a uma cidade colombiana para um festival literário.

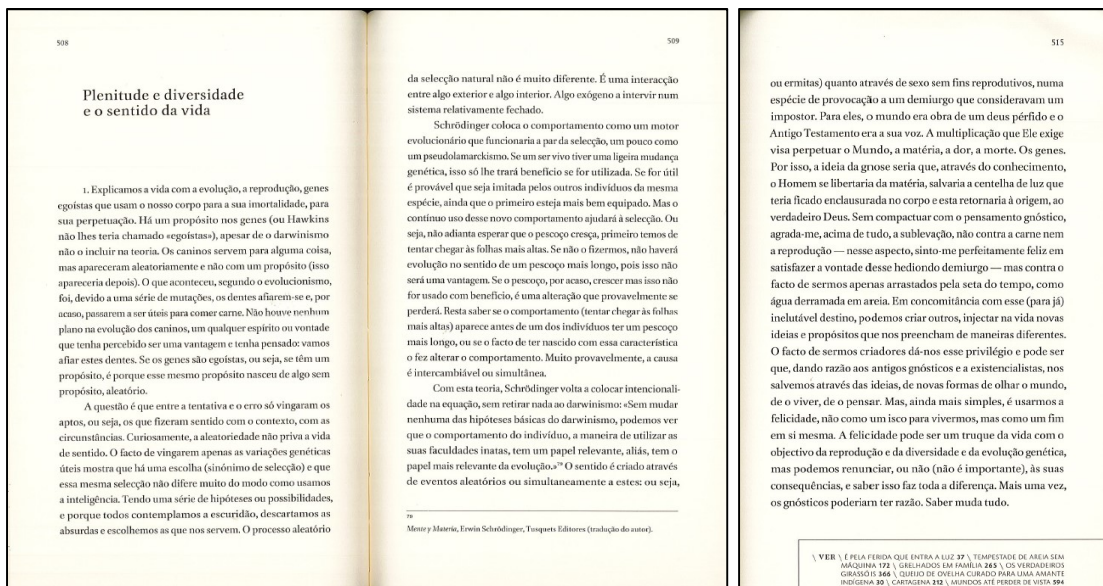
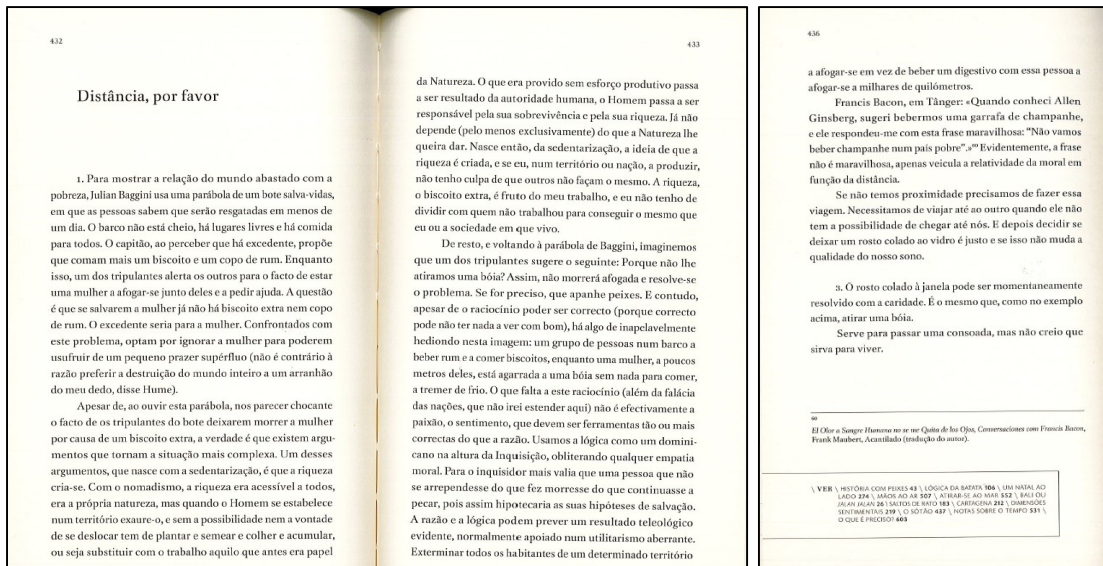
Mesmo que estas fotos não tivessem sido tiradas em Cartagena – essa não será uma questão preponderante, o que interessa é a sua expressividade, mas suspeita-se que são desse lugar e produzidas pelo autor, de acordo com a ficha técnica no final do volume –, são colocadas no livro de modo a encenar essa viagem, pelo que cumprem a sua função de narrativa visual do lugar.



O tamanho dos dispositivos fotográficos – como é visível na página dupla reproduzida antes deste parágrafo – ora se adapta ao espaço do texto, embora deslocado para a lateral esquerda ao corte da página, criando uma interrupção mais acentuada da mancha textual e uma alteração das margens do papel (214); ora ocupa proporcionalmente todo o espaço disponível na página, embora encostada ao topo e não centrada, pelo que o espaço branco, o que sobra dessa proporcionalidade, se situa em pé de página (215).

As remissões vêm, não precisamente no final como na maioria dos textos deste livro, mas ao fim da última página de texto. Serão chaves de leitura, ou aberturas dessa narrativa a novas relações textuais e gráficas e renovadas significações? Vejamos: «Cartagena» (212-215) remete para «Muros» (57), «Além da ficção» (91), «Andar para pensar» (169), «Distância, por favor» (432-436), «Plenitude e diversidade e o sentido da vida» (508-515); portanto, textos localizados ao longo de todo o volume, antes e depois desse sobre Cartagena; narrativas de dimensões variáveis, tanto em número de páginas quanto em quantidade de texto por página, como se pode verificar abaixo, uma delas até só tem uma linha de texto, mas outra estende-se por sete páginas; e nestes casos concretos são páginas constituídas apenas de tipografia, ao contrário do texto de origem dessa remissão.





Embora os exemplos acima sejam reproduções parciais dessas páginas (no caso dos textos mais compridos, apenas as primeiras e últimas por não haver grande variação visual nas que se omitiram), podem tirar-se ilações interessantes relacionadas com a dinâmica narrativa de todo o volume: não só o tamanho dos textos é bastante variável, como o número de textos para os quais cada novo texto remete também varia bastante. Se «Muros» tem seis remissões, «Além da ficção» já tem dez, «Andar para pensar», nove remissões, «Distância, por favor», doze, e «Plenitude e diversidade e o sentido da vida» tem sete. Matematicamente, «Cartagena» remete assim para dezasseis novas páginas de texto que, por sua vez, se relacionam por sugestão autoral com quarenta e

quatro novos textos, de dimensão muito variável e compostos de elementos tanto tipográficos como fotográficos, mas não necessariamente co-presentes em todas as remissões.

O percurso de leitura, caso se opte por seguir essas indicações que ao final da última página de cada texto remetem para «Ver», pode ser bastante interessante, mas também impreciso e diverso para cada novo leitor, pois ser guiado de um lugar para outros do livro terá de implicar naturalmente escolhas de caminhos pelos textos. Se, por exemplo, depois de se ler «Cartagena», se for ler os textos para que remete será relativamente fácil descortinar relações intertextuais: o novo texto «Muros» poderá relacionar-se com a muralha de Cartagena de que o autor falava no primeiro texto (o exemplo de origem desta reflexão); «Além da ficção» poderá ter ligação de sentido com o festival literário que levou o autor a Cartagena, uma das coisas que fazem parte do universo literário mas estão fora da ficção, para além dela; «Andar para pensar» foi precisamente o percurso realizado por Afonso Cruz no texto de origem, do centro de Cartagena para a periferia; «Distância, por favor» pode descrever tanto o acto de dançar, em que os corpos dos dançarinos que o autor observou quase se tocam, mas não chegam a fazê-lo, ou mesmo a distância tão longa que obriga as ruas de Cartagena a mudarem de nome a meio; e «Plenitude e diversidade e o sentido da vida» poderia aplicar-se a todo o texto sobre Cartagena, ou até a todos os textos jamais escritos. As remissões parecem assim funcionar como ideias-chave de um texto que também aparecem noutros, em que a abordagem é distinta, mas os assuntos que contêm estão relacionados entre si.

No entanto, caso se sigam a partir daí todas as remissões de cada um desses textos, desaguando essas em mais textos novos, a certa altura o leitor perdeu-se. Apesar de ser um livro de viagens, é para curtas distâncias de leitura, daí o tamanho breve das narrativas que o integram. É para uma ou poucas viagens de cada vez, viagens essas que se fazem entre verbetes ou ideias-chave, como num dicionário ou numa enciclopédia, mas aqui entre lugares narrativos, ou entre páginas.

Há ainda outra forma de viajar neste livro: as notas de rodapé, ou seja, as viagens que se fazem entre leituras, e esses livros em que o autor de *Jalan Jalan* se baseou para desenhar os seus percursos narrativos são muitas vezes assinalados nesta estrutura paratextual. Reconhecidas como parte integrante

sobretudo de textos académicos, as notas de rodapé são consideradas por Shari Benstock «intrinsecamente marginais» e «inerentemente referenciais» (Benstock: 1990, 202); variam, por isso, entre serem encaradas como paratexto – quando funcionam como um veículo de raciocínio, trabalhando em conjunto com o texto principal na transmissão de significados – ou como paratexto artificial – quando não envolvem simplesmente a narrativa ficcional, mas fazem parte dela, exibindo-se como um recurso ficcional. Por isso, em autores como Afonso Cruz, as notas de rodapé são simplesmente complementares, não se sobrepondo ao texto principal, mas o interessante ocorre quando essa convenção é subvertida, contribuindo para a compreensão mais substancial da narrativa, indo além de um dispositivo metadiscursivo e tornando-se uma ferramenta de desenvolvimento ficcional – como é o caso, neste trabalho de investigação, tanto de Patrícia Portela como de Joana Bértholo. Esta reflexão sobre esse dispositivo convencionalmente paratextual junto a este livro de Afonso Cruz serve precisamente para demarcar uma diferença substancial no seu uso: para o autor de *Jalan Jalan* as notas são exclusivamente utilizadas para referenciação de citações, mesmo que se informe também em nota que muitas das traduções são do próprio autor, que terá lido essas obras no original, traduzindo-as agora no seu livro, isto é, propondo nas suas páginas outra viagem, que resulta da sua leitura desses outros livros.

Existem assim as viagens do autor, empíricas, de que resultam as fotografias e muitos dos textos que constituem este volume. A isso, juntam-se outras viagens do autor, literárias, que abordam ideias que vêm dos livros que leu e andam de uns textos para outros – muitas vezes através de citações traduzidas pelo próprio autor ou somente por ele transcritas (sempre identificadas em nota em pé de página) como centro de onde divagam as suas novas narrativas. E, conseqüentemente, as viagens do leitor, de qualquer leitor, imprevisíveis, tendo como centro a narrativa, a perseguição desses lugares literários ao longo das páginas.

3.4.

FICHA TÉCNICA DA BIBLIOTECA

AFONSOCRUZIANA

Feita esta incursão, incompleta mas exemplificativa das principais zonas expressivas dentro da obra de Afonso Cruz, pode então afirmar-se que a tendência de mostrar, às vezes em lugar de dizer, está vincadamente presente nas estratégias narrativas do autor mediante a incorporação de elementos narrativos muitas vezes híbridos ou metaficcionalis. Afinal, são variados os modos de o autor usar dispositivos gráficos que subvertem as convenções da prosa literária de ficção, tais como fotografias, tipografia experimental, desenhos, colunas de texto encimadas por capitulares e organizadas alfabeticamente, remissões intertextuais – tudo experimentações intencionais com o aspecto visual do livro e da página e que, além disso, se tornam parte substancial da narrativa.

Neste final de capítulo, urge ainda falar das origens e do princípio gerador da obra AfonsoCruziana: a ficha técnica dos seus livros. Apesar de as fichas técnicas não possuírem uma estrutura rígida e se adequarem aos interesses e às necessidades das empresas/editoras, algumas informações mais comuns são sempre indicadas, nomeadamente características como o *copyright* (detentores dos direitos da obra), os dados de produção (parâmetros técnicos: quem pagina, quem faz a capa, quem revê, quem edita) e de impressão (a gráfica onde o livro é impresso) e os dados legais para difusão e comercialização dos títulos (depósito legal, ISBN, ano e mês de edição – dado preponderante em Portugal, face à Lei do Preço Fixo), bem como os contactos gerais da editora. São normalmente de consulta simples, mas objectivas e completas na informação disponibilizada, para que tanto os leitores como o mercado editorial em geral possam aceder, através da sua consulta, a todos os dados relevantes de uma obra. A ficha técnica – como documento de referência colocado no início ou no fim do volume – é, assim, o lugar do livro em que, organizadas em conformidade, se explicitam informações que atestam um certo controlo de qualidade do objecto e as circunstâncias técnicas da sua materialização.

Esse elemento é uma ferramenta essencial, sobretudo nas narrativas híbridas, para se compreender se a relação entre os dispositivos tipográficos e outros dispositivos gráficos é da exclusiva responsabilidade do autor do texto ou se é uma relação engendrada num regime de colaboração – ainda que por sugestão do autor, que nem sempre tem as ferramentas necessárias para executar o que idealiza para a página. As boas práticas editoriais pressupõem, aliás, considerar tanto os aspectos ergonómicos dos livros quanto a disposição gráfica de todos os elementos para impressão ou visualização, isto é, tanto os seus critérios funcionais como os estéticos e, sobretudo, expressivos. No caso de Afonso Cruz, parece ser muitas vezes o próprio autor quem faz a escolha de elementos multimodais ou híbridos (fotografias, ilustrações e até alguma tipografia) e os encadeia num sistema narrativo com o seu texto, além de tomar outras decisões que modificam substancialmente a página e, conseqüentemente, a forma de narrar, pois a pulsão narrativa conferida a estes elementos é muito grande.

No entanto, dada a simbiose gráfico-textual na página, certamente que os *designers* e os paginadores, enquanto técnicos especializados no manuseamento destes dispositivos gráficos, têm também um papel significativo e relevante. É, por isso, importante referir que a maioria dos livros de Afonso Cruz que joga com esta diversidade material da página é da responsabilidade da mesma *designer*: Maria João Lima/©Panóplia. Esta circunstância não é acidental. No trabalho conjunto que os dois realizam, já não entram na equação a tipografia e a página exclusivamente como veículos ou repositórios, passa a ser toda a sua natureza semiótica que se torna ferramenta expressiva e que, por esse motivo, exige saber distinto de ambos, há uma ideia de expressividade materializada na selecção dos elementos tipográficos e visuais que incorporam a narrativa, que são concretizados na página através do saber (e talvez sugestões) da *designer*.

Ao mesmo tempo que a página é um formato idealizado e constricto para publicação, cada autor pode ter sobre ela uma abordagem visual diferente, tendo em conta uma utilização plena das oportunidades desse meio tão específico. Afonso Cruz tira partido de todo o potencial dos dispositivos gráficos que tem à disposição e, nos seus livros, os textos consubstanciam (na materialidade da página) elementos multimodais ou híbridos tão intimamente ligados e entrosados que formam um todo estético uno, que deve ser lido e

analisado como tal. Mas, mais importante ainda do que observar cada página, parece ser olhar de longe para as zonas ou núcleos dentro da obra deste autor, e perceber essa biblioteca de possibilidades narrativas que Afonso Cruz tem vindo a concretizar ao longo de já quase três dezenas de volumes.

Outra ideia que parece sobressair desta análise detalhada por zonas parece ser um certo ludismo. Vários jogos têm lugar nos livros de Afonso Cruz: jogos semânticos, onde avulta todo o virtuosismo linguístico da sua escrita; o jogo que vai estabelecendo com o conhecimento, tido como arrumação global e definitiva, mas que Afonso desarruma competentemente; e até um certo ludismo para com a própria literatura, os seus géneros e expectativas, e mesmo com a ideia de página tipográfica; além disso, sempre uma ludicidade com o leitor, que se diverte e tira prazer de ler as histórias apresentadas dessa forma tão própria, tão AfonsoCruziana. E, talvez, uma necessidade de experimentar, de quebrar regras (narrativas, gráficas, de género), limites e convenções (sobretudo da página, mas também do que é biográfico, da própria natureza da autoria e da citação), e sobretudo quebrar padrões de expectativa sobre os modelos narrativos, oferecendo novas possibilidades à literatura em língua portuguesa, quase sob a forma de uma biblioteca.

4.

A CONCLUSÃO POSSÍVEL OU O FIM DESTA HISTÓRIA

«Sabes, leitor, que estamos ambos na mesma página
E aproveito o facto de teres chegado agora
Para te explicar como vejo o crescer de uma magnólia.
A magnólia cresce na terra que pisas – podes pensar
Que te digo alguma coisa não necessária, mas podia ter-te dito, acredita,
Que a magnólia te cresce como um livro entre as mãos. Ou melhor,
Que a magnólia – e essa é a verdade – cresce sempre
Apesar de nós.»

DANIEL FARIA, *POESIA* (2003)

Se a nomenclatura «narrativa híbrida» ainda é uma questão em aberto para a teoria literária, esta vai-se resolvendo com o tempo que passa e os livros que surgem, e Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz têm dado um contributo muito significativo para o reforço da defesa dessa ideia de hibridismo. A complexidade e os desafios das narrativas híbridas prendem-se tanto com a forma de contar, como com os modos de ler e de analisar essas estruturas – e são essas duas acções que permitem aferir o seu impacto narrativo. Deu-se por isso, neste trabalho de investigação, preferência à análise de algumas narrativas ficcionais híbridas destes três autores, com especial enfoque em modos de ler a página impressa onde esse hibridismo plenamente se manifesta.

Nas formas narrativas que aqui se analisaram – cujos exemplos mais significativos são aquelas páginas que possuem uma dimensão performativa e experimental e uma estética visual –, os dispositivos visuais estão integrados na página impressa, em relação simbiótica e necessária com o texto. E embora estes livros sejam genericamente etiquetados como narrativas híbridas, porque portadores de elementos diferentes na sua composição, neles se combinam, transformam e subvertem as convenções de género literário e se promove ainda uma reflexão sobre a presença do livro e a sua manipulação do ponto de vista da expressividade literária e do seu potencial técnico. Tal designação (híbrido) implica que se forme uma nova estrutura, feita de tipografia e de elementos visuais, entretecidos de modo a criar algo novo ou renovado; o que significa também que dispositivos gráficos como fotografias, ilustrações e tipografia experimental estão integrados como parte significativa e significante da narrativa, sendo dela totalmente constituintes e não acessórios ou suplementares – tal como foi demonstrado na análise.

Procurou-se ainda responder a questões como «o que são estes dispositivos?», «o que estão eles a fazer nestes romances?» ou «como se lêem?». O que implicou, num primeiro momento, fazer um levantamento dos critérios que permitem a identificação dessas narrativas híbridas de carácter ficcional, listar posteriormente uma tipologia dos dispositivos gráficos e metamediais

mais característicos desta forma de narrar – seguindo sobretudo a tipologia estabelecida por Zoë Sadokierski (2010), que se revelou bastante funcional – e, por fim, desenvolver ferramentas de análise que permitiram, em cada narrativa e em cada autor, perceber a real implicação e funcionamento dos dispositivos narrativos nelas contidos.

É recorrente os autores encararem a página como superfície de inscrição narrativa feita de letras e arranjos gráficos que podem ser manipulados criativamente como dispositivos ficcionais plenos. Esse gesto autoral chama a atenção do leitor para a natureza híbrida (visual e verbal) da página impressa, e é concretizado por meio de inúmeras variações. Mas olhar para as páginas dessas narrativas como possibilidades ficcionais renovadas será, também, admitir que tudo na página pode contar histórias, até os espaços brancos – que se tornam elementos de valor estético e de articulação com as formas impressas. Como nem só de imagens vive a literatura contemporânea, muitos são hoje os dispositivos, não apenas pictográficos mas também tipográficos, ao serviço da expressividade numa página (e, por analogia, num livro): pontuação, notas de rodapé, epígrafes, tipografia (tipos de fonte, tamanhos), *design* de capa, espaços brancos (mancha gráfica, margens, entrelinha, outros). E esses dispositivos, quando intencionalmente manipulados, integram a forma literária de um texto. Fez-se, por isso, um levantamento desses dispositivos tipográficos que não são neutros em termos de significação, e ainda se separou de entre esses aqueles que transbordam de auto-referências lúdicas, paródicas e metaficcionais ao seu código bibliográfico, uma vez que se trata de autores de obras cuja criação e leitura exigiu e exige plena consciência da materialidade do texto na página.

Provou-se assim – com a análise de vários livros de cada um dos três autores, distribuídos por sensivelmente uma década de publicações – que a inclusão de elementos gráficos na ficção narrativa impressa está a tornar-se cada vez mais comum, e que até a textualidade é hoje embebida de uma forte dimensão visual. Contudo, os livros que daí resultam não são um novo tipo de literatura, nem um subgénero dentro da categoria genérica que os arruma numa livraria e na teoria literária, uma vez que neles permanecem uma série de convenções próprias das narrativas ficcionais (em especial, do romance e do conto), como se verificou. Catalogados pelo próprio editor (muitas vezes na capa ou na folha de rosto do próprio livro) de prosa de ficção, nomeadamente

«romance» e «contos», ao analisá-los depressa se concluiu que se trata apenas de (mais) uma forma de narrar dentro da ficção narrativa, um desafio às convenções – mas que precisa dessas convenções e categorizações para divergir a partir delas. No entanto, são variações, descobertas, recombinações e divergências bastante criativas e, nalguns casos, abordagens originais à página impressa.

Estas narrativas híbridas que aqui se pensaram e analisaram parecem estar justamente a produzir um conjunto de novas convenções dentro do género narrativo, na medida em que usam repetidamente estratégias gráficas similares, ora entre si, ora próprios da obra de um autor, ou colecção. Desde logo, o recurso a estratégias paratextuais que ora subvertem dispositivos na página (como os títulos ou as notas de rodapé, estratégias presentes em vários livros analisados, com claro destaque para os de Patrícia Portela e os de Joana Bértholo – os quais reflectem precisamente sobre a forma bibliográfica na página), ora jogam com convenções bibliográficas (como os índices, de que se salientaram vários exemplos – *Enciclopédia da Estória Universal*, *Diálogos Para o Fim do Mundo*, *O Lago Averso*, ... –, que problematizam a sua localização e arrumação convencional), ora são auto-reflexivos na página (como as ilustrações que são apenas legendas sem figuras gráficas, em *Wasteband*; ou as fotografias e outros elementos ilustrativos que são invocados para a narrativa de modo diferenciador, como em *Ecologia*; ou ainda as fotografias e ilustrações de Afonso Cruz que, criadas pelo mesmo autor do texto, estabelecem nos seus livros uma dinâmica particular), ora ainda aproveitam estruturas de outros géneros literários para se tornarem manifestas (destaque para *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, esse arquivo-romance; para *O Lago Averso*, essa biografia que não o é; para a *Enciclopédia da Estória Universal*, que de enciclopédia não quer ter muito; e para *Jalan Jalan* e as diversas remissões e percursos textuais que possibilita, como um dicionário de viagens a lugares); ora ainda materializam as repercussões do universo digital na página impressa (como num dos contos de *Inventário do Pó*, em diversas estruturas de *Ecologia*, e em tanto de *Wasteband*); ora pelos diálogos que estabelecem com outras obras, literárias ou não (como n’*O Banquete*, que é tanto de Platão como de Patrícia Portela; em *Inventário do Pó*, em que Joana Bértholo reinterpreta pela escrita o músico René Bertholo; em *Para Cima e Não Para Norte*, em que

Patrícia Portela traz as teorias de Edwin Abbot para as páginas de hoje – só para referir os mais significativos); ora também pela circunstância tanta vez ficcionalmente coincidente entre autor e obra (como em *Jalan Jalan*, de Afonso Cruz; mas também na *Odília* que vive na cabeça de Patrícia Portela, que é o mesmo que dizer nas suas páginas).

Há ainda alguns pontos de contacto curiosos entre os vários autores, que não só demonstram a existência de um território comum, como reflectem a ambição da página de intensificar as suas possibilidades narrativas, temáticas, transgressoras. Referimo-nos às ligações conceptuais entre René Bertholo (inventariado em *Inventário do Pó*), Acácio Nobre (e a sua *Coleção Privada*) e Ella (a coreógrafa de *O Lago Averso*), todos figuras de decalque de outros vultos, empíricos ou imaginados. As páginas quase vazias são outro ponto de contacto, sobretudo as páginas finais quase brancas de *Diálogos Para o Fim do Mundo* e as páginas também finais de *Wasteband*, em que se resolve a página vazia exaltando os seus dispositivos paratextuais. Ainda sobre páginas (afinal, o assunto desta tese), há que referir que tanto em *O Lago Averso* como em *Wasteband* a sua numeração é esporadicamente peculiar (em Joana Bértholo, marcação temporal em pé de página; em Patrícia Portela, desde números fraccionados a ícones gráficos como setas) e em *O Banquete* a numeração é sempre regular, mas usa um sistema de notação pouco usual para numerar as páginas (numeração romana em vez de árabe). A circunstância de os três autores explorarem não só o género romance, naturalmente ligado à ficção, mas também o catálogo de um espólio (mesmo que o sujeito do espólio não exista), a enciclopédia (ainda que nunca de assuntos reais ou rigorosos), um inventário (cujo sujeito empírico sobre quem se inventaria não é mais importante do que a forma de o fazer) – tudo possibilidades ficcionais na página impressa.

As explorações gráficas presentes nas obras de Patrícia, Joana e Afonso contribuem dessas várias formas para uma maior pluralidade de modos de expressão ficcional, pois, ao activarem intencionalmente as páginas dos livros que escrevem como elementos do seu discurso narrativo, isso resulta num renovado mecanismo ficcional. Pelo que se procurou, sobretudo, destacar a potencialidade significativa da superfície gráfica através da análise de casos particulares dos seus livros que constituem exemplos de ficção narrativa em que se faz um uso distinto e intencional da superfície gráfica.

Nesta investigação considerou-se sempre a questão da convenção literária de forma dinâmica e contextual, já que muitas das estratégias sobre a página referidas e analisadas consistiram não tanto em desafiar convenções, mas em hibridizar, misturando convenções de diversos géneros (por exemplo: livro ilustrado e livro de ficção em prosa; banda desenhada e livro de ficção em prosa; catálogo e livro de ficção em prosa; enciclopédia, dicionário e livro de ficção em prosa; etc.) – e todas estas estratégias não são originais em si mesmas, já que têm sido usadas num número significativo de obras de ficção mais ou menos recentes. A especificidade de autores como Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz, como se viu, está em usá-las com grande intensidade e de forma transversal em vários livros, algo que se pode relacionar também com a mediação do espaço de escrita electrónico no meio impresso, e, em geral, com as possibilidades pós-digitais de associação de informação e de composição da página. Essas novas condições de produção permitiram que os autores escrevessem estes livros que aqui se analisaram, trabalhando as múltiplas dimensões da materialização bibliográfica dos seus textos e explorando todo o seu potencial semiótico e narrativo.

O importante será, por isso, não tanto olhar para este movimento dentro da literatura como uma novidade, mas antes para as singularidades autorais que foram entretanto surgindo no mercado generalista em contexto português e contemporâneo – sintoma, aliás, de que este modo narrativo se consubstanciou e cimentou já dentro do espectro das práticas literárias contemporâneas. Nesse mercado editorial e livreiro mais abrangente e não especializado, manifestam-se forças económicas que acabam muitas vezes por definir o futuro de um livro, de um autor ou até de uma forma particular de narrar; e essa preponderância acaba por regular e influenciar a edição de livros, nomeadamente definindo tendências de mercado e regras generalizadoras. As narrativas híbridas encontram-se entre os objectos que procuram contrariar essa tendência jogando precisamente com ela, ao oferecer novas possibilidades dentro da estrutura mercantil do livro, ombreando com outras existências bibliográficas menos focadas nesse esforço de construção da página tipográfica como dispositivo narrativo, de modo que a sua singularidade sobressaia como valor suplementar.

Se se tomar o livro (e a página) como unidade significativa, o que distingue Patrícia Portela será certamente a performatividade dos seus objectos literários. Aquilo que esta autora aprisiona nos seus livros, todas as tensões e gestos performáticos que se materializam na página, tornam a sua obra não só laboratório de linguagem e de formas de contar, mas também lugar de reflexão sobre esse exercício ficcional que é conseguir contar uma história tendo apenas páginas de papel. É talvez, dos três autores que nesta tese se abordam, o mais singular por a cada livro se conseguir até superar a si própria nas estratégias narrativas que engendra. Não será difícil escrever uma biografia de alguém ficcional, todos os autores escrevem sobre as suas personagens, mas fazer com que esse vulto Acácio Nobre ande há vários anos a pairar sobre a sua obra, engendrado e validado em tantas circunstâncias e livros, é significativo. Mas há mais pormenores de Patrícia Portela que a leitura e análise dos livros reverberou: tanto *Para Cima e Não Para Norte* como *Wasteband* poderiam ser encarados como tratados sobre as repercussões do digital no analógico, em especial na página impressa, ou pelo menos manuais exemplificativos de todas as tensões, práticas e até limitações e falhanços dessa tentativa de aprisionamento, seja de jogos virtuais ou de personagens 3D, na superfície plana de papel.

Joana Bértholo, para qualquer amante do livro enquanto lugar de literatura, mas também com objecto para ler, poderá ser uma referência. A plasticidade das páginas, a autoconsciência dos dispositivos narrativos e dos seus lugares e funções no acto de se contar uma história, são não só interessantes do ponto de vista da investigação, como belos para a leitura. As narrativas, maiores ou mais pequenas, que exigem do leitor diferentes estados de imersão, convidam sempre a um mergulho num lugar conceptual em que cada página pretende ser uma experiência não só de leitura mas sobre a leitura. E depois, mas não menos significativo, a inscrição de tantos fenómenos sociais, cumprindo essa vocação da literatura para ser do mundo, em cada tempo. Mas sobretudo os textos mais extensos, os romances (em especial os dois mais recentes, *O Lago Avesso* e *Ecologia*), que materializam uma vocação plena para a narratividade híbrida, em que tudo o que está na página cumpre uma função narrativa, seja de um modo mais lúdico, seja mais experimental, mas não perdendo nunca o foco na proposta de acto comunicativo com um leitor.

Por fim, mas não menos preponderante, Afonso Cruz. Se a análise às suas obras ocupa nesta tese menos páginas do que as das duas autoras, isso não significa que se preocupa menos com a página, ou que se lhe deu menos atenção teórica. Este autor não tem pretensões de usar os seus livros como laboratórios internos, mas como peças de uma engrenagem, de um mecanismo – e esse mecanismo é a diversidade bibliográfica, sobretudo nos seus géneros literários mais comuns, como os romances e os livros infantis (sejam ou não profusamente ilustrados). Tem, no entanto, há que assinalar, gestos literários que o singularizam: a sua *Enciclopédia da Estória Universal* é só aparentemente simples, a complexidade de todas as suas referências, as releituras que proporciona, as deturpações ao original – tudo isso, ainda está por estudar. Outro momento literário relevante em Afonso Cruz é claramente o volume gigantesco da obra *Jalan Jalan*, na qual procura abarcar, por meio de uma complexa rede de remissões, aquilo que tem sido a sua experiência enquanto leitor e escritor; e, se o faz por meio de textos maioritariamente breves e fotografias empíricas das suas viagens, fá-lo também num cruzamento entre a sua biografia, a sua bibliografia e a sua biblioteca (humana e literária), gesto criativo que, aliás, repercute por toda a obra. E depois os seus romances, uma forma literária de fazer tão distinta – mesmo quando se serve de ilustrações, texto e jogos tipográficos menos convencionais, como os restantes autores estudados nesta tese –, em que o encadeamento narrativo harmonioso e equilibrado suaviza o experimentalismo e enaltece as histórias que em cada livro se procura contar; como se, mais importante do que as possibilidades da página, fosse a possibilidade de deixar as suas personagens ressoarem, quais habitantes de uma biblioteca AfonsoCruziana.

É ainda importante, neste momento em que se procura concluir a presente análise, considerar não só o artefacto que resultou do encadeamento texto e imagem na página, mas também as suas condições de produção e de disseminação (os leitores e as práticas de leitura). Este é, aliás, um problema que tem expressão diversa nos três autores, mas sobre o qual valeu a pena pensar: as estratégias narrativas da visualidade da página funcionam em diversas ocasiões como modos de simplificar a leitura, sobretudo quando oferecem motivos e chaves para ler simbolicamente ou alegoricamente as narrativas. Mas também chega a ocorrer o seu contrário: por vezes, as páginas são contaminadas

por uma lógica antimimética e resistem à legibilidade, problematizando assim a leitura, em lugar de reduzirem a sua complexidade. No conjunto de páginas que é cada livro, há sempre elementos que escapam à análise convencional e mesmo à leitura textual linear, o que implicará uma nova forma de ler que incorpore todos os elementos que na página contribuem para a narrativa, como possibilidades dentro dessa superfície material.

Se os autores recorrem à narração multimodal de forma a tornarem as histórias mais envolventes e compreensíveis, os leitores tiram vantagem deste método criativo quando percebem as suas implicações diferenciadas na leitura. A autoconsciência que existe nestas narrativas da sua natureza multimodal, a qual o acto de ler valida, é também o que as singulariza. Constituem, por isso, novas oportunidades de exercício da criatividade e da crítica, embora sejam sempre os leitores quem pode legitimar ou não esses elementos como parte integrante da narrativa, isto é, como elementos legíveis e significantes. Esta noção dual de leitor implicado fisicamente com o livro-artefacto e internamente com o texto e os seus mecanismos – que ele valida por intermédio do acto de ler – é crucial para a leitura e análise destas narrativas. Estas formas de narrar procuram maioritariamente estimular o leitor, desafiá-lo a assumir um papel activo na interpretação. Por isso foi tão importante reconsiderar o papel do leitor dentro do momento de entretenimento cultural que é cada livro (a sua relação de significação), já que é ele o agente sobre o qual recai a proposta de envolvimento material com as narrativas híbridas a um nível mais interactivo. É certo que aqui, nestas páginas, leitor e investigador coincidem; e embora seja questionável se a distância será suficiente e criteriosa o bastante para apresentar resultados, talvez o propósito maior de se dedicarem tantas páginas à leitura e análise de páginas seja precisamente problematizar e demonstrar, e não tanto descobrir algo que possa estar fora delas.

Há ainda a referir que as estratégias literárias destes três autores não apagam a artefactualização do livro, antes sinalizam e sublinham essa sua natureza constitutiva, por vezes chegando a uma fetichização da página e do objecto tipográfico no seu todo. Por isso, não se trata de ver em Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz apenas uma questão de futuro, eles realizam também uma viagem conceptual de retorno ao passado: de volta ao papel, um regresso à materialidade artesanal e até mesmo à linearidade da página e às

possibilidades de a sua superfície integrar elementos não meramente verbais com função narrativa, gerando com esta estratégia criativa algo novo (ou renovado) e híbrido. Como os livros podem sempre continuar a ressurgir de formas novas e inesperadas, estes três autores, como outros seus contemporâneos, noutras geografias e idiomas, usam-nos até como personagens centrais ou fetichizam a sua existência de papel.

O livro impresso continua, assim, a ter um valor que lhe é intrínseco, sobrevivendo às transformações da tecnologia e aproveitando dela ferramentas que permitem que sobre essa objectualidade bibliográfica se façam novas abordagens e desenvolvimentos, pressupondo desse modo que aos materiais impressos convencionais se somem estruturas multimedias e híbridas que conservam a estrutura e organização da página, mas se adaptam constantemente às novas possibilidades do formato e do suporte. Se, enquanto sequência tridimensional de folhas de papel, o livro impresso se mostra disponível para acolher uma multiplicidade de sequências narrativas, a renovada plasticidade do espaço tipográfico da página impressa, contudo, decorre sobretudo das tecnologias (e ferramentas) digitais, que alargaram as possibilidades de manipulação tipográfica e de hibridação de texto e imagem. Há assim um fluxo da pulsão digital que se inscreve nesse meio analógico que é o livro, o que permite concluir que os novos *media* modificaram radicalmente os ambientes narrativos.

Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz servem também como exemplo desta tendência acima explicitada devido às obras paradigmáticas que conceberam e nas quais essa pulsão analógica pós-digital está claramente manifesta – seja pelas temáticas (um mundo pós-digital em que se consegue contabilizar informaticamente o que cada pessoa diz, em *Ecologia*), seja pelas estruturas e estratégias que remedeiam analogicamente as páginas (como em *Wasteband*, como se fosse um jogo), seja ainda pelo recurso a ferramentas e referências visuais e performativas que só poderiam vir do digital (e aqui poderiam apontar-se vários exemplos em quase todos os livros analisados).

A expressividade gráfica – mediada pela página, possibilitada pelas ferramentas tecnológicas – torna-se não só um meio de marcar diferentes vozes narrativas (narrador; personagens; autor/autora), mas também diferentes focalizações (internas; externas), espaços e tempos, diferentes discursos (narração,

descrição, diálogo; poema, narrativa, teatro), diferentes fontes documentais (diários, jornais, livros, Internet, etc.), diferentes transacções entre níveis ficcionais e metaficcionais, surgindo como um modo de emular a complexidade dos sistemas de comunicação e de representação. A tipografia e o *layout*, nestes livros, contêm por isso uma lógica metamedial pós-digital, na qual o livro impresso tem a ambição de subsumir a ecologia medial actual e o romance tem a ambição de subsumir os múltiplos géneros e formas discursivas.

A página é, por todos estes motivos, um dispositivo dinâmico, prontamente transformado para atender às necessidades dos leitores contemporâneos, daí que seja interessante pensar de que modos essa página impressa poderá constituir uma possibilidade narrativa original. Serão, como se demonstrou, as expressões gráficas com implicações semânticas e ideológicas singulares criadas por certos autores através de uma prática de hibridismo aquilo que poderá resultar em algo potencialmente original sobre a página. E talvez a hipótese inicial que todas estas páginas guiou – quer estejam a ser lidas no papel ou no ecrã –, «a página como possibilidade», possa ser então um caminho para entender e conceptualizar a singularidade estilístico-material dos três autores seleccionados para este exercício argumentativo – Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz.

Muito mais do que uma superfície de apoio para um uso pragmático e expressivo da linguagem, sugere-se que o recurso à página tipográfica enquanto dispositivo ficcional pode vir no futuro a ter mais implicações semânticas e ideológicas particulares, uma vez que constitui já uma prática literária bastante criativa, com efeitos narrativos singulares, mas em evidente expansão. Será que, no ambiente literário hipercontemporâneo que agora matura e do qual ainda não podemos manter uma distância crítica, se confirmará a sobrevivência e renovação de um mecanismo literário tão antigo quanto a página? Veremos. Ninguém sabe se o futuro do livro dependerá necessariamente de convergências entre meios e linguagens, mas este momento literário prolífico e desafiante comporta forças narrativas que singularizam os autores de hoje e a sua forma de contar histórias, que passa necessariamente por encarar a página como possibilidade, como lugar e suporte pleno da sua ficcionalidade.

**REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

A

- ABBOTT, Edwin A. (1884), *Flatland, a Romance of Many Dimensions*. London: Seeley and Co, 1.^a edição.
- ABRAMS, M. H. (1999), “reader-response criticism theory”. in *A Glossary of Literary Terms*. 7.^a ed. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.
- ALBARRÁN, Alí Martínez; RIBEIRO, Ana Elisa (2013), “Domesticação e experiência na produção editorial: o caso do livro”. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Manaus. Anais... São Paulo. Consultado a 05/04/2018 e disponível em: https://www.academia.edu/11144654/Domesticação_e_experiência_na_produção_editorial_o_caso_do_livro.
- ALBER, Jan; IVERSEN, Stefan; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARDSON, Brian (2012), “What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik”. *Narrative*, vol. 20, n. 3, pp. 371-382. Columbus: The Ohio State University.
- ALLORI, P. E.; BATEMAN, John A.; and BHATIA, V. K. (eds.) (2014). *Evolution in Genre: Emergence, variation, multimodality*. Bern: Peter Lang.
- ALMEIDA, Carla Maia de (2015), “Grande Afonso”. *O Jardim Assombrado*, 17 de Julho. Disponível em: <http://ojardimassombrado.blogspot.com/2015/07/grande-afonso.html> [Consultado a 05/09/2019]
- ALVES, Cristina (2015), “Para cima e não para Norte – Patrícia Portela”. *Rascunho*, 2 de Abril.
- AMORIM, Sílvia (2019), “Dilatação do Real e Ligações Infundas: A Boneca de Kokoschka, o livro matriosca de Afonso Cruz”, *Revista de Estudos Literários*, [S.l.], v. 8, p. 169-190, Janeiro de 2019. ISSN 2183-847X. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/6174> [Consultado a 30/06/2019]
- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik (2016), “O curioso caso do homem plano de Patrícia Portela: uma leitura desestabilizadora”. *Letras, Santa Maria*, v. 26, n. 53, p. 65-84, jul./dez. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/314781770_O_curioso_caso_do_homem_plano_de_Patricia_Portela_uma_leitura_desestabilizadora [Consultado a 09/08/2019]
- ARISTÓTELES (2008), *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3.^a edição.
- ARNAUT, Ana Paula (2019), “Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: Morfologia(s) do Romance e (Re)Configurações da Personagem”, *Revista de Estudos Literários*, v. 8. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e CLP. p. 19-44. ISSN 2183-847X. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/6168> [Consultado a 20/06/2019]
- AUGUSTO, Carlos Eugénio (2013), “‘Enciclopédia de Estória Universal – Arquivos de Dresner’, um livro para todos os anos”. *Rua de Baixo*, 21 de Março. Disponível em: <https://www.ruadebaixo.com/enciclopedia-de-estoria-universal-arquivos-de-dresner-afonso-cruz-21-03-2013.html> [Consultado a 01/09/2019]

B

- BAKHTIN, M. M. (1929) (1981), *The Dialogic Imagination: four essays*. Edited by Michael Holquist; translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Texas: University of Texas Press.
- BAKHTIN, M. M. (1930) (1984), *Problems of Dostoevskys Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- BARTHES, Roland (1977), "Rhetoric of the Image". *Image, Music, Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 32-51.
- BARTON, Simon (2016), *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction: Gaps, Gestures, Images*. UK: Palgrave Macmillan.
- BATEMAN, John A. (2008), *Multimodality and Genre: a foundation for the systematic analysis of multimodal documents*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- BAZERMAN, C. (2014), "Genre in the Age of Multimodality: Some conceptual refinements for practical analysis" in ALLORI, P.; BATEMAN, J. A.; and BHATIA, V. K. (eds.), *Evolution in Genre: Emergence, Variation, Multimodality*. Bern: Peter Lang, pp. 237-269.
- BECKER, Howard S. (1982), *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press. Disponível em https://monoskop.org/images/1/17/Becker_Howard_S_Art_Worlds.pdf [Consultado a 10/02/2019]
- BELTING, Hans (2005), «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology». *Critical Inquiry*, vol. 31, no. 2, pp. 302-319. Disponível em www.jstor.org/stable/10.1086/430962 [Consultado a 17/04/2019]
- BENSTOCK, Shari (1990), "At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text". *PMLA* 90.2, pp. 204-225.
- BERTHOLO, René (2002), *Um Argentino no Deserto*. Lisboa: Surr Records.
- BÉRTHOLO, Joana (2018b), entrevista ao site Novos Livros, s/data. Disponível em: <http://www.novoslivros.pt/2018/09/joana-bertholo-ecologia.html> [Consultada a 01/05/2019]
- BEST, Stephen; MARCUS, Sharon (2009), "Surface Reading: An Introduction". *Representations*, vol. 108, pp. 1-21.
- BETTENCOURT, Sandra (2018), *Processos de retroação digital na página impressa: Intensificação e transformação da experiência do livro*. Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura. Coimbra: FLUC.
- BETEMAN, John A. (2014), *Text and image: a critical introduction to the visual/verbal divide*. London: Routledge.
- BOLTON, Claire (2012), "The Influence of Type and Spacing on the Design of the Printed Page". *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 19, pp. 51-64.
- BRAY, Joe, HANDLEY, Miriam and HENRRY, Anne C., (eds.) (2000), *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. London: Ashgate Publishing.
- BRINGHURST, Robert (2013), *The Elements of Typographic Style v4.0*. Vancouver: Hartley & Marks Publishers.
- BUESCU, Helena (2013), *Experiência do Incomum e Boa Vizinhaça: Literatura Comparada e Literatura Mundo*. Porto: Porto Editora.
- BURKE, P. (2003), *Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar.

C

- CALVINO, Italo (1995), *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- CANCELA, H. G. Cancela (2010), “Joana Bértholo, Diálogos Para o Fim do Mundo”. *Contra Mundum*. Disponível em <http://www.unscratchable.info/files/hgcancela-blog-contra-mundum-03-2010.pdf>
- CANDIDO, Antonio (1955), “O escritor e o público”. Publicado primeiramente como capítulo da obra colectiva dirigida por COUTINHO, Afrânio (1955). *A Literatura no Brasil*. Vol. I, tomo 1. Rio de Janeiro: Editora Sul-Americana. E mais tarde no volume CANDIDO, A. (2006). *Literatura e Sociedade*. 9.^a ed. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, p. 83.
- CARDOSO, Aida (2008), “As musas confusas de Patrícia Portela”. *Olho da Letra*, 14 de Abril de 2008. Disponível em: <http://olhodalettra.blogspot.com/2008/04/as-musas-confusas-de-patricia-portela.html> [Consultado a 10/07/2017]
- CARDOSO, Joel (s/d), “Impressões Pintor”. Editora Peiropólis. Disponível em: <https://www.editorapeiropolis.com.br/impressoes-pintor/> [Consultado a 11/09/2019]
- CARDOSO, R. (2012), *Design para Um Mundo Complexo*. São Paulo: Cosac Naify.
- CARVALHO, Maria Aparecida de (2011), “Navegando no mar texto das galáxias. Onde está o ‘quem do conto?’ o herói sem nenhuma resposta”. *O eixo e a roda*: v. 20, n. 2, 157-173. Disponível em <https://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-exuberancia-de-galaxias-de-haroldo-de-campos/5183> [Consultado a 05/06/2019]
- CASONATO, M. (2012), *[This is not] If on a Winter's Night a Traveler by Italo Calvino*. [Thesis and editorial project] London College of Communication. Disponível em: http://the-publishing-lab.com/uploads/bookshelf/pdfs/MartinaCasonato_PDF.pdf [Consultado a 06/02/2020]
- CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (orgs.) (1998), *História da Leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo: Ática.
- CEIA, Carlos (2009), “Reflexividade e Auto-Reflexividade”. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/reflexividade-e-auto-reflexividade/> [Consultado a 06/08/2019]
- CÉU E SILVA, João (2017), “Com tanto livro medíocre a ser publicado, o ótimo vem de Afonso Cruz”. *Diário de Notícias*, 9 de Dezembro. Disponível em: https://www.dn.pt/artes/interior/com-tanto-livro-mediodre-a-ser-publicado-o-otimo-vem-de-afonso-cruz_8973181.html [Consultado a 12/12/2017]
- CHATMAN, Seymour (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press. Disponível em: https://www.academia.edu/7366059/Story_and_Discourse_-_Seymour_Chatman [Consultado a 21/10/2016]
- CHOO, Suzanne S. (2010), “Writing through visual acts of reading: Integrating visual aesthetics in integrated writing and reading tasks”. *The High School Journal*, 93(4), 166-176.
- COELHO, Alexandra Prado (2010), “Bem-vindos à cabeça de Patrícia Portela”. *Ípsilon*, Público, 8 de Setembro. Disponível em <https://www.publico.pt/2010/09/08/culturaipsilon/noticia/bem-vindos-a-cabeca-de-patricia-portela-264746> [Consultado a 09/08/2019]
- COOVER, Robert (1992), “The end of books”, *New York Review of Books*, 21 de Junho. Disponível em <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html> [Consultado a 27/10/2019]
- COPE, Bill; KALANTZIS, Mary (2009), “A Grammar of Multimodality”. *The International Journal of Learning* v. 16, pp. 361-425.

- CORTÁZAR, Julio (1974), *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva.
- COSTA, Sara Figueiredo (2011), “Afonso Cruz, *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças*”. *Time Out*, n.º 201, Agosto.
- COSTA, Sara Figueiredo (2016), “A *Coleção Privada de Acácio Nobre* – Despojos de um século”. *Blimunda*, n.º 48, Maio, p. 9. Disponível em <https://www.josesaramago.org/blimunda-48-maio-2016/> [Consultado a 18/08/2019]
- COSTA, Sara Figueiredo (2016b), “Montra de Livros”. *Parágrafo – suplemento literário*, 25 de Novembro, p. 10.
- CUNHA, Sílvia Souto (2017), “‘Dias Úteis’, de Patrícia Portela: Preces desatendidas”. *Visão*, 24 de Julho. Disponível em <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/livros-e-discos/2017-07-24-Dias-Uteis-de-Patricia-Portela-Preces-desatendidas> [Consultado a 09/08/2019]
- CURTIN, Brian (2006), “Semiotics and Visual Representations”. *arch.chula.ac*. Disponível em: <http://www.arch.chula.ac.th/journal/files/article/lJjpgMx2iiSun103202.pdf> [Consultado a 23/03/2016]

D

- DAWSON, Paul (2013), “Style, the Narrating Instance, and the ‘Trace’ of Writing”. *Style*, vol. 47, no. 4. ProQuest Central, pp. 466-489.
- DAWSON, Paul (2017), “Delving into the Narratological ‘Toolbox’: Concepts and Categories in Narrative Theory”. *Style*, vol. 51, No. 2: 228-46. Disponível em https://www.academia.edu/33104971/Delving_into_the_Narratological_Toolbox_Concepts_and_Categories_in_Narrative_Theory [Consultado a 08/03/2018]
- DUARTE, Luís Ricardo (2013), “A Enciclopédia de Afonso Cruz”. *JL*, 12 de Abril. Disponível em <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/a-enciclopedia-de-afonso-cruz=f713708> [Consultado a 22/10/2018]
- DUARTE, Luís Ricardo (2013a), “Afonso Cruz – Pergunto, logo escrevo”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 de Outubro.
- DUARTE, Luís Ricardo (2014), “Wasteband”. *Time Out Lisboa*, 19 de Fevereiro, p. 37.
- DRUCKER, Johanna (1994), *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DRUCKER, Johanna (2006), “Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality”. *Text: An Interdisciplinary Journal of Textual Studies*, vol. 16: 267-276.
- DRUCKER, Johanna (2008), “Graphic Devices: Narration and Navigation”. *Narrative* 16.2: 121-139.
- DRUCKER, Johanna (2014), *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- DUARTE, Luís Ricardo (2018), “Joana Bértholo – Pagar para Falar”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 de julho de 2018. Disponível aqui: <http://www.unicepe.pt/lanca4/ecologia/jl3.pdf> [Consultado a 04/05/2019]

E

- EISNER, Will (2008), *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W.W. Norton.
- ESKELINEN, Markku (2012), *Cybertext Poetics – The Critical Landscape of New Media Literary Theory*. London/NY: Continuum International Publishing Group.
- ESPANCA, Florbela (2001), “Ser Poeta”. Do livro *Charneca em Flor*, in *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

F

- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça (2008), *Dicionário do Livro – Da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Almedina.
- FELLOWS, Sara S. (2009), *Typecast: the voice of typography*. Master of Fine Arts thesis, University of Iowa. Disponível em: <https://ir.uiowa.edu/etd/357/>.
- FERREIRA, Ana Dias (2017), "7 novidades para celebrar o Dia Mundial do Livro Infantil". *Observador*, 2 de Abril. Disponível em <https://observador.pt/2017/04/02/7-novidades-para-celebrar-o-dia-mundial-do-livro-infantil/> [Consultado a 22/08/2019]
- FIOLHAIS, Carlos (2016), “A Coleção Privada de Acácio Nobre”. *De Rerum Natura*, 14 de Agosto. Disponível em: <http://dererummundi.blogspot.com/2016/08/a-colecao-privada-de-acacio-nobre.html> [Consultado a 18/08/2019]
- FOUCAULT, M. (1966) (2000), *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Salma Tannus Muchail.
- FREIRE, Rita Silva (2010), “Começar pelo Fim”. *Jornal de Letras*. Disponível em: <http://www.unscratchable.info/files/jornal-letras-marco2010.jpg>
- FREITAS, Vítor (2006), *Tipografia Dinâmica: contributo para a compreensão da tipografia como expressão multimédia*. Porto: FBAUP. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

G

- GALFIONE, Jesica (2018), “Extremly Visual... Incredibly Real?” Disponível em https://www.academia.edu/37783178/EXTREMELY_VISUAL..._INCREDIBLY_REAL [Consultado a 19/11/2018]
- GANDOLFI, Leonardo (2018), “Autora flexiona limites da ficção em obra sobre artista português”. *Folha de S. Paulo*, 06/01/2018. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1948418-autora-flexiona-limites-da-ficcao-em-obra-sobre-artista-portugues.shtml> [Consultado a 09/01/2018]
- GENETTE, Gérald (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. Tradução de Jane E. Lewin.
- GENETTE, Gerard (2006), *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: FAE/UFMG. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho.

- GERBER, A.; IVERSEN, B. (2010), "Visual Editions: using visual writing as a starting point". *The Literary Platform*. Disponível em <http://samoakleytestserver.co.uk/tlp-multisite/tlp-newsite/magazine/2010/10/visual-editions-using-visual-writing-as-a-starting-point/> [Consultado a 26/01/2019]
- GERBER, Anna; IVERSEN, Britt (2013), "Visual-Editions", in KLANTEN, Robert et al (eds.), *Fully Booked: Ink on Paper*. Berlin: Die Gestalten Verlag.
- GIBBONS, Alison (2009), "I contain multitudes': narrative multimodality and the book that bleeds", in PAGE, R. (ed.). *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. London: Routledge, pp. 99-114.
- GIBBONS, Alison (2012), "Multimodal Literature and Experimentation", in BRAY, Joe, et al. (eds.) (2012), *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London: Routledge. 420-434.
- GIBBONS, Alison (2013), "Multimodal Metaphors in Contemporary Experimental Literature". *Metaphor in the Social World* 3(2), pp. 180-198.
- GIBBONS, Alison (2015), "Creativity and Multimodal Literature", in JONES, R. H. (ed.) *Routledge Handbook of Language and Creativity*. London; New York: Routledge, pp. 293-306.
- GIBBONS, Alison (2016), "Multimodality, Cognitive Poetics, and Genre: Reading Grady Hendrix's novel 'Horrorstör'". *Multimodal Communication* 5(1), pp. 15-29.
- GONÇALVES, Sandra (2014), "'Wasteband': Patrícia Portela joga conosco para ganhar tempo perdido". *Diário Digital*, 11 de Março. Disponível em https://web.archive.org/web/20170314014820/http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=690181 [Consultado a 12/08/2019]
- GORMAN, David (2005), "Fiction, theories of", in HERMAN, D.; JAHN, M.; & RYAN, M. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 163-67. Disponível em: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2010/IM098/Theories_of_Fiction_Scan.pdf [Consultado a 18/10/2016]
- GOULART, I. C. V. (2014), "Entre a materialidade do livro e a interatividade do leitor: práticas de leitura". *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Campinas, vol. 12, n.º 2, pp. 1-19, maio/agosto. Disponível em: http://www.sbu.unicamp.br/seer/ojs/index.php/rbci/article/view/4102/pdf_59 [Consultado a 30/03/2018]
- GROSSMAN, Evelyne (2004), "Prefácio", in ARNAUD, Antonin (2004), *Oeuvres*. Paris: Gallimard.
- GRUSZYNSKI, Ana (2009), *A Imagem da Palavra. Retórica Tipográfica na Pós-Modernidade*. Teresópolis, Rio de Janeiro: Novas Idéias.
- GRUSZYNSKI, Ana (2015), "Design editorial e publicação multiplataforma". *Intexto*. 571. Disponível em <https://doi.org/10.19132/1807-8583201534.571-588> [Consultado a 08/02/2018]
- GUARDÃO, Maria João (2013), "Patrícia Portela, Bélgica". *UP Magazine*, Janeiro. Disponível em http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/patricia-portela-belgica/ [Consultado a 21/07/2019]
- GUARDÃO, Maria João (2013a), "Afonso Cruz". *Up Magazine*, 1 de Fevereiro. Disponível em: http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/afonso-cruz/ [Consultado a 01/09/2019]
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004), *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

H

- HALLET, Wolfgang (2009), “The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration”, in HEINEN, Sandra; and SOMMER, Roy (eds.). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. New York: Walter de Gruyter, pp. 129-153.
- HALLIDAY, M. A. K. (2014), *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. 4.^a ed. revista por C. M. I. M. Matthiessen. London: Edward Arnold.
- HANKS, William F. (1989), “Text and Textuality”. *Annual Review of Anthropology* 18, pp. 95-127. Disponível em <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.an.18.100189.000523> [Consultado a 06/07/2019]
- HASLAM, A. (2006), *Book design*. London: Laurence King Publishing.
- HAYLES, Katherine (2002), “Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*.” *American Literature* 4: 779-806.
- HELLER, Steven (2014), *Design Literacy: Understanding Graphic Design*. 3.^a ed. New York: Allworth Press.
- HELLER, Steven; Heller ANDERSON, Gail (org.) (2016), *The Typography Idea Book: Inspiration from 50 Masters*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- HELFAND, J. (2001), *Essays on Graphic Design, New Media, and Visual Culture*. New York: Princeton Architectural Press.
- HENRY, Anne; BRAY, Joe; HANDLEY, Miriam (eds.) (2000). *Mar(k)ing the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- HERMAN, David (2004), “Toward a Transmedial Narratology”. *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. University of Nebraska, pp. 47-75.
- HIIPPALA, T. (2016). *The Structure of Multimodal Documents: An Empirical Approach*. London; New York: Routledge.
- HOCHULI, Jost (2015), *Detail in Typography: letters, letterspacing, words, wordspacing, lines, linespacing, columns*. França: Éditions B42. Traduzido por Charles Whitehouse.

I

- ISER, Wolfgang (1979) (1996). *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. São Paulo: Ed. 34. Tradução de Johannes Kreschmer.

J

- JACINTO, Maria João Codinha (2016), *A criação como movimento circular pleno. Uma leitura do percurso do Homem Plano, de Para cima e não para norte, de Patrícia Portela. Diálogos com Jorge Luís Borges*. Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos. FSCH-UNL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/20109> [Consultada a 09/08/2019]

JANNIDIS, Fotis (2012), “Character”, Paragraph 4. In: Hühn, Peter et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character> [Consultado a 16/01/2020]

JAKOBSON, R. (1985), “Metalanguage as a linguistic problem”, *Selected Writings, VII*. Edited by S. Rudy. Berlin: Mouton de Gruyter. Consultado a 20/06/2017 e disponível em: https://www.lacomunicazione.it/documenti/Jakobson_Metalanguage-as-a-linguistic-problem.pdf.

JENKINS, H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

JENNY, Laurent; *et all* (1979), “Intertextualidades”. *Poétique* 27. Coimbra: Almedina.

JOUVE, Vincent (2002). *A Leitura*. São Paulo: Unesp. Tradução de Brigitte Hervot.

K

KENDALL, Judy; PORTELA, Manuel; and WHITE, Glyn (2013). «Introducing Visual Text», *European Journal of English Studies*, 17:1. 1-9.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.) (2014), *Expansões Contemporâneas: Literatura e Outras Formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

KRESS, Günther, and LEEUWEN, T. van (1996) 2006. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.

KRESS, Günther, and VAN LEEUWEN, Theo (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.

KRISTEVA, Julia (1974), *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz.

KUTNIK, Jerzy (1986). *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

L

LEFÈVRE, Pascal (2011). “Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences.” *SubStance* Volume 40, Number 1 (Issue 124), pp. 14–33. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

LEME, Carlos Câmara (2014), “Recensão crítica a ‘O Banquete’, de Patrícia Portela”. *Colóquio/Letras*, n.º 185, Jan. 2014, p. 246-249.

LENNARD, John (2000). «Mark, Space, Axis, Function: Towards a (New) Theory of Punctuation on Historical Principles» in Joe Bray, Miriam Handley and Anne C. Henry, eds., *Ma(r)king the Text: the presentation of meaning on the literary page*. Aldershot: Ashgate. 1-11.

LEVENSTON, E. A. (1992), *The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and their Relation to Literary Meaning*. Albany: State University of New York Press.

LEVY, António (2008), “Livros com Rum”. *Rádio Universitária do Minho*, Dezembro.

LÉVY, Pierre (1996), *O Que É o Virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.

LEWIS, David (2001), *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: Routledge.

- LIMA, Maria João (2008), “Para cima e não para norte: paginação”. *Panóplia*. Disponível em http://panopliamjl.blogspot.com.br/2010/09/romance_20.html [Consultado a 09/08/2019]
- LOURENÇO, Gabriela (2016), "Dez livros para animar o Natal dos mais novos". *Visão*, 22 de Dezembro. Disponível em <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/livros-e-discos/2016-12-22-Dez-livros-para-animar-o-Natal-dos-mais-novos> [Consultado a 22/08/2019]
- LUCAS, Isabel (2014), “A desmedida do tempo”. *Sábado*, 27 de Março, p. 32.
- LUCAS, Isabel (2018), “Afonso Cruz: O passeio não tem fim”. *Público*, 9 de Fevereiro. Disponível em: <https://www.e-cultura.sapo.pt/artigo/22761> [Consultado a 16/09/2019]
- LUPTON, Ellen (2004), *The Designer as Producer*. Disponível em: https://www.typotheque.com/articles/the_designer_as_producer [Consultado a 26/08/2018]
- LUPTON, Ellen (2011), “Reading and Writing”, pp. 58-75 in BAUVELT, Andrew; and LUPTON, Ellen (eds.) (2011), *Graphic Design: Now in Production*. Minneapolis: Walker Art Center. Disponível em <https://advdesign2014.files.wordpress.com/2014/10/reading-writing-lupton.pdf> [Consultado a 03/07/2019]
- LUKE, Jarryd (2013), “Breaking Graphic Conventions: Capturing Stories Through Text and Image”. *LiNQ* 40.1: 100-114. https://eprints.qut.edu.au/63020/1/Jarryd_Luke_Thesis.pdf
- LÜTHI, Louis (2010), *On the Self-Reflexive Page*. Amsterdam: Roma Publication.
- LYOTARD, Jean-François (2002), *A Condição Pós-Moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. São Paulo: José Olympio.

M

- MADALENA, Emanuel (2011), “A forma como ilustramos a memória”. *Público*, 22 de Dezembro. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/12/22/p3/cronica/a-forma-como-ilustramos-a-memoria-1812562> [Consultado a 11/09/2019]
- MAIA, Patrícia (2010), “Haja boas histórias e ouvidos para as ouvir”, Rua de Baixo. Disponível em: <https://www.ruadebaixo.com/joana-bertholo.html?print=pdf> [Consultado a 11/11/2018]
- MAJ, Krzysztof M. (2015), “Transmedial World-Building in Fictional Narratives”, *Issue 22 | Special Issue Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3) | 07/2015*, pp. 83-96. Disponível em <http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/eoaba09b14ed7f6d70cfb869c77c14f6.pdf> [Consultado a 08/02/2019]
- MAK, Bonnie (2011), *How the Page Matters. Studies in Book and Print Culture Series*. Toronto: University of Toronto Press.
- MAKRYGIANNI, Ourania (2018), Ways of visual storytelling in fiction films and their reflection on the book. Tese, ESAD Matosinhos. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/23418/1/Rannia%20Makrygianni%20report.pdf> [Consultado a 25/06/2019]
- MANGUEL, A. (1997), *Uma História da Leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras.
- MARCHUSCHI, Luís Antônio (2004). “Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital” in MARCHUSCHI, Luís Antônio; XAVIER, Antônio Carlos. *Hipertexto e Gêneros Digitais: novas formas de construção de sentido*. Rio de Janeiro: Lucerna.

- MARGARIDO, Joaquim (2018), “Ecologia”, blog *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, 4 de setembro de 2018.
- MARGATO, Cristina, “Palavra de Autor #6 Joana Bértholo: ‘Quando esgotarmos a Terra vamos destruir Marte’” in *Expresso*, 26 de setembro de 2018. Disponível em <https://expresso.pt/podcasts/2018-09-26-Palavra-de-Autor-6-Joana-Bertholo-Quando-esgotarmos-a-Terra-vamos-destruir-Marte#gs.8je6xd> [Consultado a 01/05/2019]
- MARQUES, Carlos Vaz (2012a), “Livro do Dia: ‘Havia’, de Joana Bértholo”. TSF, 22 de Maio. Disponível em <https://www.tsf.pt/programa/o-livro-do-dia/emissao/havia-de-joana-bertholo--2537784.html> [Consultado a 09/01/2019]
- MARQUES, Carlos Vaz Marques (2012b), “Livro do Dia: ‘O Banquete’, de Patrícia Portela”. TSF, 18 de Outubro. Disponível em: <https://www.tsf.pt/programa/o-livro-do-dia/emissao/o-banquete-de-patricia-portela-2836923.html> [Consultado a 30/07/2019]
- MARQUES, Carlos Vaz (2013), “Livro do Dia: ‘O Lago Avesso’, de Joana Bértholo”. TSF, 21 de Novembro. Disponível em: <https://www.tsf.pt/programa/o-livro-do-dia/emissao/o-lago-avesso-de-joana-bertholo-3543753.html> [Consultado a 10/04/2019]
- MARQUES, Carlos Vaz (2014), “Livro do Dia: ‘Wasteband’, de Patrícia Portela”. TSF, 14 de Março. Disponível em: <https://www.tsf.pt/programa/o-livro-do-dia/emissao/wasteband-de-patricia-portela-3746760.html?autoplay=true> [Consultado a 13/08/2019]
- MARQUES, Carlos Vaz (2018), “Livro do Dia: ‘Enciclopédia da Estória Universal – Biblioteca de Brasov’, de Afonso Cruz”. TSF, 6 de Junho. Disponível em <https://www.tsf.pt/programa/o-livro-do-dia/emissao/enciclopedia-da-estoria-universal---biblioteca-de-brasov-de-afonso-cruz-9413243.html> [Consultado a 01/09/2019]
- MARQUES, Viriato Soromenho (2018), “Paisagens da nova distopia digital”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 de Julho de 2018.
- MARTINEC; RADAN; and SALWAY, Andrew (2005), “A System for Image-Text Relations in New (and Old) Media”, *Visual Communication* 4 (3), pp. 337-371. SAGE Publications: London: Thousand Oaks, CA.
- MARTINS, Manuel Frias (2009), “Comunicado do júri do Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho”. Disponível em <http://www.unscratchable.info/files/manuel-frias-martins.pdf> e consultado a 15/01/2018.
- MARTINS, W. (2002), *A Palavra Escrita: História do Livro, da Imprensa e da Biblioteca*. São Paulo: Ática.
- MATOS, Tiago (2016), “Afonso Cruz: ‘O amor mais durável é aquele que nos custa a conquistar’”. *Estante*, 13 de Dezembro. Disponível em: <http://www.revistaestante.fnac.pt/afonso-cruz-amor-duravel-aquele-nos-custa-conquistar/> [Consultado a 28/08/2019]
- MAXAND, Nanny; and FISCHER, Olga (eds.) (1999). *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam: John Benjamins.
- MAXAND, Nanny; and FISCHER, Olga (eds.) (2001). *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2*. Amsterdam: John Benjamins.
- MAYES, K. D.; SIMS, K. V.; KOONCE, M. J. (2001), “Comprehension and workland differences for VDT and paper-based reading”. *International Journal of Industrial Ergonomics*, v. 28, pp. 367-378.
- MAZIARCZYK, Grzegorz (2011). “Print Strikes Back: Typographic Experimentation in Contemporary Fiction.” *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Eds Werner Woolf, Katharina Bantleon, and Jeff Thoss. Amsterdam: Rodopi. 169-194.

- MCHALE, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- McKEON, Michael (2000), "Introduction". *Theory of the novel: a historical approach*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.
- MELLO-GERLACH, Kátia Bandeira de (2017), "Assassino e santo". *Rascunho*, #208, Agosto. Disponível em <http://rascunho.com.br/assassino-e-santo/> [Consultado a 01/09/2019]
- MEXIA, Pedro (2010), "Vidas imaginadas". *Ípsilon – Público*, 4 de Novembro. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/11/04/culturaipsilon/critica/vidas-imaginadas-1656780> [Consultado a 01/09/2019]
- MITCHELL, W. J. T. (2002), "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", *Journal of Visual Culture* 1:2, pp. 165-181.
- MITCHELL, W. J. T. (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOISÉS, Massaud (2004), "Epígrafe", *Dicionário de Termos Literários – edição revista e aumentada*, p. 158. São Paulo: Culturix.
- MORALES, João (2013), "Para Cima e Não Para Norte". *Os Meus Livros*, Julho.
- MORALES, João (2016), "A Coleção Privada de Acácio Nobre". *Time Out Lisboa*, 25 de Maio, p. 42.
- MOREIRA, Dário (2017), "Ó Leitor – O Pintor Debaixo do Lava-Loiça". *Gerador*, 27 de Fevereiro. Disponível em: <https://gerador.eu/leitor-pintor-do-lava-loicas/> [Consultado a 11/09/2019]
- MORETTI, Franco (2013), *Distant Reading*. Verso.
- MUNIZ JR., J. S. (2018), "Objetos editoriais: pesos e medidas". 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Consultado a 09/02/2019 e disponível em: https://www.academia.edu/38182064/Objetos_editoriais_pesos_e_medidas.
- MUNIZ JR., J. S. (2013), "Edição como objeto, edição como metáfora: o estudo dos processos de produção simbólica na obra de Howard S. Becker". In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2013. pp. 1-12.
- MUSSETA, Mariana (2014). "Semiotic Resources in *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*: The Narrative Power of the Visual in Multimodal Fiction", *MatLit* 2.1. Disponível em <http://iduc.uc.pt/index.php/matlit/article/view/1755/1271> e Consultado a 02/05/2018.

N

- NEVES, Pedro Teixeira (2010), "A Qualidade do Silêncio". Disponível em: <http://www.unscratchable.info/files/pedroteixeiraneves.pdf>
- NØRGAARD, Nina (2009). "The Semiotics of Typography in Literary Texts. A Multimodal Approach." *Orbis Litterarum* 64: 141-160.

O

- OLIVEIRA, João Pedro (2016), "Letra miudinha". *Time Out*, 7 de Dezembro, p. 59.

P

- PAGE, Ruth (2010). "Re-examining narrativity: small stories in status updates". *Text & Talk - An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse & Communication Studies*, 30(4), pp. 423-444.
- PAIS, Ana (2007), "Os piqueniques das musas". *Sinais de cena* 8, pp. 111-112. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12572> [Consultado a 11/08/2019]
- PAMENTAL, Jason (2019), *Web Fonts & Typography News*, "Transfer friction: typography as the surface between ideas & you". Disponível em: <https://medium.com/web-typography-news/transfer-friction-typography-as-the-surface-between-ideas-you-6d89489c818e> [Consultado a 22/06/2019].
- PIGLIA, Ricardo (2006), *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PIRES, José Cardoso (1972), *O Delfim*. Lisboa: Moraes.
- PIRES, Paulo do Vale (2012), *Tarefas Infinitas, Quando a Arte e o Livro se Ilimitam*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PORTELA, Manuel (2012), "The Book as Computer: A Numerical and Topological Analysis of *Only Revolutions*". *Openings: Studies in Book Art*, [S.l.], v. 1, n. 1, dec. Disponível em: <http://journals.sfu.ca/cbaa/index.php/jcbaa/article/view/3> [Consultado a 12/01/2020].
- PORTELA, Manuel (2013), *Scripting Reading Motions – The Codex and The Computer as Self-Reflexive Machines*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- PORTELA, Patrícia (2014b), "Wasteband – À Volta dos Livros". Antena 2. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/p312/e146555/a-volta-dos-livros> [Consultado a 12/08/2019]
- PORTELA, Patrícia (2014c), "Wasteband". *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 de Fevereiro, p. 11.
- PORTELA, Patrícia (2014d), "Ler mais, ler melhor". *RTP2*, 25 de Fevereiro.
- POULIN, R. (2011). *The language of graphic design*. Beverly, MA: Rockport Publishers, Inc.
- PRESSMAN, Jessica (2009), "The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature", *Michigan Quarterly Review*, Volume XLVIII, Issue 4, *Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age*, Fall.
- PRESSMAN, Jessica (2011), "Conclusion: Whither American Fiction?". In J. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to American Fiction After 1945*. Cambridge: Cambridge University Press. Pgs. 256-263.
- PRESSMAN, Jessica (2020), *Bookishness: Loving Books in a Digital Age*. New York: Columbia University Press. [forthcoming]
- PUSTIANAZ, Marco (2014), "Now You See It, Now You Don't: Performing Literature in Transition", pp. 17-29, in *Anglistica AION* 18.1. Disponível em <https://www.anglistica-aion-unior.org/blank-v74g9> [Consultado a 03/07/2019]

R

- RAMOS, Ana Maria (s/d), "Ficha de livro: 'A Contradição Humana'". *Casa da Leitura*. Disponível em: http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/portal.pl?pag=sol_lm_fichaLivro&id=2543 [Consultado a 05/09/2019]

- RAMOS, Rui (2011), “Recensão de ‘A contradição humana’, de Afonso Cruz”. *Malasartes*. [Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude], n.ºs 21-22, pp. 101-102. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/15068/1/Malasartes-recensao-A_contrad_humana.pdf [Consultado a 05/09/2019]
- REAL, Miguel (2008), “Odília”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 05/12/2008.
- REAL, Miguel (2012), “Conto, microconto e nanoconto”, *JL*. Disponível em <http://www.unscratchable.info/files/jornal-letras-havia.jpg> e consultado a 18/01/2019.
- REAL, Miguel (2012), *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*. Alfragide: Editorial Caminho.
- REAL, Miguel (2015), “Um dos melhores romances de 2015” in *JL*, 08/10/2015. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/um-dos-melhores-romances-de-2015=f832177> E consultado a 10/04/2019.
- REAL, Miguel (2016), “Patrícia Portela – o intelectual português”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 de Abril, p. 17.
- REAL, Miguel (2018), “Nova Literatura do século XXI”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* n.º 1247, pág. 17.
- REICHENSTEIN, Oliver (2017), “Duospace! In Search of the Perfect Writing Font”. *ia*, 23 de Novembro. Disponível em: <https://ia.net/topics/in-search-of-the-perfect-writing-font> [Consultado a 13/08/2019]
- REIS, Carlos (1995). *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos (2013/14), “Textualização do Espaço e Espacialização do Texto”, *RUAL-L. Revista da Universidade de Aveiro*, n.º 2 (II. série), pp. 105-118. Disponível em: revistas.ua.pt/index.php/rual2/article/download/3711/3416 [Consultado a 25/11/2018]
- REIS, Jorge dos (2013), “Critérios fundadores da poesia tipográfica”, *Cibertextualidades*, 5, pp. 17-41. Disponível em: <http://bdigital.ufp.pt/handle/10284/3864> [Consultado a 10/11/2016]
- RIBEIRO, Carla (2014), “Wasteband (Patrícia Portela)”. *As Leituras do Corvo*, 16 de Fevereiro. Disponível em: <http://asleiturasdocorvo.blogspot.pt/2014/02/wasteband-patricia-portela.htm> [Consultado a 12/08/2019]
- RIBEIRO, Raquel (2013), “O Banquete”. *Ípsilon, Público*, 29 de Março, p. 29. Disponível em <https://www.publico.pt/2013/03/29/jornal/livros-26280488> [Consultado a 30/07/2019]
- RIBEIRO, Raquel (2014), “Pode a literatura ser a ciência mais pura?”. *Público*, 24 de Agosto, pp. 20-27.
- RICHARDSON, Brian (2006), *Unnatural voices: extreme narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio States University Press.
- RICHARDSON, Brian (2015), *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus: The Ohio States University Press.
- ROELSTRAETE, D. (2006), “Art Books Now – Seven Theses (From the Accomplice’s Point of View)”. *Dot Dot Dot Magazine* 12. New York. Disponível em: <http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/Roma.pdf> [Consultado a 26/06/2019]
- RYAN, Marie-Laure (ed.) (2004), *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- RYAN, Marie-Laure; GRISHAKOVA, Marina (eds.) (2010), *Intermediality and Storytelling*. Berlin: De Gruyter.

- RYAN, Marie-Laure (2012), “Possible Worlds”. In P. Hühn, J. Pier & W. Schmid (eds.), *The living handbook of narratology*. Hamburg, DE: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> [Consultado a 10/02/2019]
- RYAN, Marie-Laure; THON, Jan-Noël (eds.) (2014), *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- RUDER, Emil (2001) (2008). *Typographie*. Suíça: Verlag Niggli AG, 8.^a ed.
- RUFINO, Mário (2016), “O extraordinário universo de Patrícia Portela”. *Sábado Online*, 18 de Julho. Disponível em <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/livros/detalhe/o-extraordinario-universo-de-patricia-portela> [Consultado a 10/08/2019]

S

- SADOKIERSKI, Zoë (2010), *Visual Writing: A Critique of Graphic Devices in Hybrid Novels from a Visual Communication Design Perspective*. Unpublished Doctoral Dissertation. Australia: University of Technology Sydney. Disponível em <http://hdl.handle.net/10453/20267> Consultado a 18/11/2018.
- SADOKIERSKI, Zoë (2013), “Disturbing the Text: Typographic devices in literary fiction”. *Book 2.0*, vol. 2 no. 1. Disponível em <https://zoesadokierski.com/disturbing-the-text-typographic-devices-in-literary-fiction> e consultado a 01/06/2019.
- SAMARA, T. (2014), *Design Elements – A Graphic Style Manual*. Beverly, MA: Rockport Publishers.
- SANTOS, Hugo Pinto (2017), “Haverá entusiasmo sem ilusão?”. *Ípsilon – Público*, 18 de Julho. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/07/18/culturaipublico/critica/havera-entusiasmo-sem-ilusao-1778679> [Consultado a 12/08/2019]
- SAPORTA, Marc (1962) (2011), *Composition No. 1*. Introduction by Tom Uglow, illustrated page entitled “The Anatomy of Your Favourite Novel” by Salvador Plascencia. London: Visual Editions, designed by Universal Everything.
- SEDDON, Tony (2016), *Let's Talk Type: An Essential Lexicon of Type Terms*. London: Thames & Hudson Ltd.
- SERRA, Filomena (2006), *René Bertholo*. Lisboa: Caminho.
- SHASH, Kate (2016), “Why typography can never be neutral”. *Medium*. Disponível em <https://medium.com/@kate.shash/why-typography-can-never-be-neutral-9b100aff1660> e consultado a 07/03/2019.
- SIEGLE, Robert (1986), *The Politics of Reflexivity*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press.
- SILLARS, Peter (1995), *Visualisation in Popular Fiction, 1860-1960: Graphic Narratives, Fictional Images*. London, New York: Routledge.
- SILVA, Gabriela (2017), “A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita”. *Literatura em Debate*, v. 11, n. 20, p. 21-36, jan./jun. 2017. O artigo está disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>.
- SILVA, João Céu e (2016), “Tirei a cerveja da biografia porque ganhou muito protagonismo”. *Diário de Notícias*, 26 de Novembro. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/interior/tirei-a-cerveja-da-biografia-porque-ganhou-muito-protagonismo-5518823.html> [Consultado a 28/08/2019]

- SILVA, João Pedro Tavares da (2016), *O Perfil do Consumidor de Livros Eletrônicos em Portugal*. Tese de mestrado apresentada à Universidade de Aveiro: Instituto Superior de Contabilidade e Administração.
- SILVA, Jonatan (2018), “Acácio Nobre: um Da Vinci português”. *Escotilha*, 8 de Junho de 2018. Disponível em <http://www.aescotilha.com.br/literatura/ponto-virgula/patricia-portela-a-colecao-privada-acacio-nobre-dublinense-resenha/> [Consultado a 10/07/2019]
- SILVA, José Mário (2009), “Os deuses burlões”. *Bibliotecário de Babel/Ler*, 5 de Dezembro. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/os-deuses-burloes/> [Consultado a 01/09/2019]
- SILVA, José Mário (2010), “Um navio a caminho do Brasil”, suplemento *Actual* do jornal *Expresso*. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-navio-a-caminho-do-brasil/> e consultado a 09/03/2019.
- SILVA, José Mário (2011), “As palavras são tudo”. *Ler/Bibliotecário de Babel*, 26 de Setembro. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/as-palavras-sao-tudo/> [Consultado a 04/09/2019]
- SILVA, José Mário (2012a), “Um absurdo que ouve bem”, Revista *Ler* n.º 155. Lisboa: Círculo de Leitores. Disponível em <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-absurdo-que-ouve-bem/> e consultado a 18/01/2019.
- SILVA, José Mário (2012b), “Ouvir os Pássaros”. *Atual, Expresso*, 29 de Setembro, pp. 28-29.
- SILVA, José Mário (2012c), “O infinito em verbetes”. *Expresso/Bibliotecário de Babel*, 8 de Outubro. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/o-infinito-em-verbetes/> [Consultado a 28/08/2019]
- SILVA, José Mário (2014), “À espera que a Lua caia”. *Atual – Expresso*, 15 de Fevereiro, pp. 38-39.
- SILVA, José Mário (2014a), “Depois de Perder Tudo”. *Expresso/Bibliotecário de Babel*, 8 de Novembro. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/depois-de-perder-tudo/> [Consultado a 28/08/2019]
- SILVA, José Mário (2016), “Um cisne negro”. *Revista E – Expresso*, 10 de Junho, pp. 68-69. Disponível em <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-cisne-negro/> [Consultado a 18/08/2019]
- SILVA, José Mário (2016a), “Metempsicoses”. *Expresso/Bibliotecário de Babel*, 12 de Janeiro. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/metempsicoses/> [Consultado a 28/08/2019]
- SIMÕES, Maria João (2014), “Lerismo, prosopopeia e metalepse: corporeidade fantástica em Afonso Cruz”. *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo – REDISCO*, Vol. 6 n.º 2, Julho-Dezembro, pp. 91-98. Disponível em: <http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/docs/textos/2014-Lerismo-prosopopeia-metalepse-Afonso-Cruz.pdf> [Consultado a 04/09/2019]
- SIMON, G. (2010), *Just my Type: A Book About Fonts*. London: Profile Books.
- SITI, Walter (2009), “O romance sob acusação: aparato crítico”, in: MORETTI, Franco (org.). *A Cultura do Romance*, pp. 165-213. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify.
- SOARES, Tiago (2019), “Os números que (ainda) salvam os livros”. *Expresso*, 2 de Junho. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2019-06-02-Os-numeros-que--ainda--salvam-os-livros> [Consultado a 31/12/2019]

- SOARES, Vanessa (2014), “Afonso Cruz lança ‘A Contradição Humana’ pela editora Peirópolis”. *Blah Wzinga*, 24 de Junho. Disponível em: <https://www.blahzinga.com/afonso-cruz-lanca-contradicao-humana-pela-editora-peiropolis/> [Consultado a 05/09/2019]
- SOBRAL, Fernando (2014), “Os mistérios da realidade”. *Jornal de Negócios*, 14 de Fevereiro, p. 23.
- SPERLING, Juliet S. (2018), “Image” *Early American Studies: An Interdisciplinary Journal* 16, no. 4 (2018): 683-690. Disponível em <https://muse.jhu.edu/> [Consultado a 18/11/2018]
- STARRE, Alexander (2015). *Metamedia: American Book Fictions and Literary Print Culture after Digitization*. Iowa: University of Iowa Press.
- STEPHENS, M. (1998), *The Rise of the Images. The Fall of the Word*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- STÖCKL, H. (2005), “Typography: Body and Dress of a Text – a signing mode between language and image”. *Visual Communication*, 4(2), pp. 204-214.
- SUDNICK, Barbara, and ARMSTRONG, Frank (2005), "Acting Like a Character". Consultado a 20/02/2019 e disponível em <https://www.aiga.org/acting-like-a-character>.
- SWANN, C. (2002), “Action research and the practice of design”. *Design Issues*, vol. 18, n.º 2, pp 52-61.

T

- TANDOI, Eve (2014), “Unruly Girls and Unruly Language: Typography and Play in David Almond’s *My Name is Mina*”. *Barnboken – Journal of Children’s Literature Research* Vol. 37. Disponível em <http://dx.doi.org/10.14811/clr.v37i0.183> Consultado a 18/11/2018.
- TEODÓSIO, André e. (2012), “O que ando a ouvir, a ler e a ver”. *Diário de Notícias*, 15 de Dezembro, p. 4.
- TOMÁS, Ana (2015), “Afonso Cruz – ‘Este livro tem mais coisas próximas da minha vida do que outros que escrevi’”. *Jornal i*, 23 de Setembro. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/413067> [Consultado a 01/09/2019]
- TRAININ, Guy; ANDRZEJCZAK, Nancy; and POLDBERG, Monique (2006), “Visual Arts and Writing a Mutually Beneficial Relationship”, *Research and Evaluation in Literacy and Technology*, 5. Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=cehsgpirw> [Consultado a 11/05/2018]

U

- UNESCO | CISAC (2015), *Cultural times. The first global map of cultural and creative industries*. | *Tempos de Cultura. O primeiro mapa global das indústrias culturais e criativas*. Disponível em: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cultural_times_the_first_global_map_of_cultural_and_creative_industries.pdf [Consultado a 08/03/2020]

V

- VALÉRY, Paul (1937). «L'Enseignement de la Poétique au Collège de France», citado em COMPAGNON, Antoine (1990). *O Demônio da Teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão.
- VASCONCELOS, Helena (2018), “Quanto tempo falta para o futuro”, *Ípsilon*, 17 Agosto 2018, p. 31.
- VENDITTI, Simona; PIREDDA, Francesca; MATTANA, Walter (2017), “Micronarratives as the form of contemporary communication”, *The Design Journal*, 20: sup1, pp. 273-282. Disponível em <https://doi.org/10.1080/14606925.2017.1352804> e consultado a 10/02/2019.
- VIEGAS, Francisco José (2014), “A solidão do cosmonauta”. *Revista Ler*, 1 de Março, p. 91.
- VILAR, Emílio Távora (org.) (2014), *Design et Al*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

W

- WALLEN, James Ramsey (2013), “Let us Italicise”, *European Journal of English Studies*, 17:1, 41-53. Disponível em : <http://dx.doi.org/10.1080/13825577.2012.755001>
- WHITE, Glyn (2005). *Reading the Graphic Surface: The Presence of the Book in Prose Fiction*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1977) (1979), *Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- WURTH, Kiene Brillenburg; ESPI, Sara Rosa; and VEN, Inge van de (2013), “Visual Text and Media Divergence”, *European Journal of English Studies*, 17:1, pp. 92-108.
- WURTH, Kiene Brillenburg; DRISCOLL, Kári; PRESSMAN, Jessica (eds.) (2018), *Book Presence in Digital Age*. New York: Bloomsbury Academic.

Z

- ZAMITH, João (2015), *Estruturas narrativas na literatura portuguesa contemporânea*. Tese de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/82681> [Consultado a 30/07/2019]
- ZHAO, Sumin (2012), *Learning Through Multimedia Interaction: The Construal of Primary Social Science Knowledge in Web-based Digital Learning Materials*. PhD Thesis: University of Sydney. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327704142_Learning_Through_Multimedia_Interaction_The_Construal_of_Primary_Social_Science_Knowledge_in_Web-based_Digital_Learning_Materials [Consultado a 17/10/2018]
- ZUMTHOR, Paul (2000), *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC.

OBRAS QUE FORAM DIRECTAMENTE CITADAS NESTA TESE (ATRAVÉS DA REPRODUÇÃO DE PÁGINAS¹ OU DE EXCERTOS PARA EFEITOS DE ANÁLISE LITERÁRIA)

BÉRTHOLO, Joana

- (2010), *Diálogos Para o Fim do Mundo*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2012), *Havia*. Alfragide: Editorial Caminho. Com ilustrações Daniel Melin.
- (2013), *O Lago Averso – Uma Hipótese Biográfica*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2015), *Inventário do Pó*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2018), *Ecologia*. Alfragide: Editorial Caminho.

CRUZ, Afonso

- (2008), *A Carne de Deus – Aventuras de Conrado Fortes e Lola Benites*. Lisboa: Bertrand Editora.
- (2008) (2018), *A Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Companhia das Letras.
- (2010), *A Contradição Humana*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2010), *Os Livros Que Devoraram o Meu Pai*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2011), *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2012), *Enciclopédia da Estória Universal – Recolha de Alexandria*. Lisboa: Alfaguara.
- (2013), *Enciclopédia da Estória Universal – Arquivos de Dresner*. Lisboa: Alfaguara.
- (2013), *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*. Carnaxide: Editora Objectiva.
- (2014), *Enciclopédia da Estória Universal – Mar*. Lisboa: Alfaguara.
- (2015), *Enciclopédia da Est. Univ. – As Reencarnações de Pitágoras*. Lisboa: Alfaguara.
- (2016), *Enciclopédia da Est. Univ. – Mil Anos de Esquecimento*. Lisboa: Alfaguara.
- (2017), *Jalan, Jalan – Uma Leitura do Mundo*. Lisboa: Companhia das Letras.
- (2009), *Enciclopédia da Estória Universal*. Lisboa: Quetzal Editores.
- (2018), *Enciclopédia da Estória Universal – Biblioteca de Braşov*. Lisboa: Alfaguara.

PORTELA, Patrícia

- (2007), *Odília ou a História das Musas Confusas no Cérebro de*. Alfragide: E. Caminho.
- (2008), *Para Cima e Não Para Norte*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2013), *O Banquete*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2014), *Wasteband*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2016), *A Coleção Privada de Acácio Nobre*. Alfragide: Editorial Caminho.

¹ Com o intuito de salvaguardar os direitos autorais e *copyrights* das mesmas obras, a sua reprodução fez-se sempre usando as páginas em formato reduzido e procurando manter algum equilíbrio entre o exercício de citação e a sua reprodução. Contudo, a sua integração é uma forma de tentar assegurar a visibilidade e demonstração do argumento, procurando sempre defender o princípio de propriedade das mesmas e, idealmente, despertar o interesse para a leitura integral destes livros. Acreditando de boa-fé que este trabalho de investigação é um contributo para a divulgação destes três autores, mas também tendo presente a certeza de que sem essas páginas esta tese não alcançaria a dinâmica pretendida, peço por isso a compreensão de todos os seus proprietários e agradeço aos autores a concordância que deram a esta estratégia narrativa.

