

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
CURSO DE DOUTORADO EM LETRAS - TEORIA DA LITERATURA

ANDRÉIA SCHEEREN

**O JOGO FICCIONAL COMO QUARTA DIMENSÃO NARRATIVA:  
O ESTRANHO CASO DE PATRÍCIA PORTELA**

Porto Alegre  
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

**Andréia Scheeren**

**O jogo ficcional como quarta  
dimensão narrativa: o estranho caso  
de Patrícia Portela**

Porto Alegre

2024

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

**Andréia Scheeren**

**Paulo Ricardo Kralik Angelini**

Orientador

**O jogo ficcional como quarta  
dimensão narrativa: o estranho caso  
de Patrícia Portela**

Tese de doutorado submetida à banca de professores como requisito obrigatório do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Teoria Literária, linha de pesquisa Fundamentos linguístico-literários da linguagem.

Porto Alegre

2024

S315j

Scheeren, Andréia.

O jogo ficcional como quarta dimensão narrativa: o estranho caso de Patrícia Portela / por Andréia Scheeren. – Porto Alegre, 2024.

271 f.: il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, RS, 2024.

Área de concentração: Teoria literária.

Linha de pesquisa: Fundamentos linguístico-literários da linguagem.

Orientação: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini, Escola de Humanidades.

1. Teoria literária. 2. Portela, Patrícia, 1974- – Crítica e interpretação. 3. Análise do discurso literário. 4. Análise do discurso narrativo. 5. Narrativa (Retórica). 6. Metalinguagem. I. Angelini, Paulo Ricardo Kralik. II. Título.

CDD 801.95

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

**Andréia Scheeren**

**Paulo Ricardo Kralik Angelini**

Orientador

**O jogo ficcional como quarta  
dimensão narrativa: o estranho caso  
de Patrícia Portela**

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dra Jane Tutikian (UFRGS)

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Antonio Sanseverino (UFRGS)

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Ricardo Araújo Barberena (PUCRS)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra Alva Martínez Teixeira (Universidade de Lisboa)

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini (Orientador)(PUCRS)

Escolher ter tempo é escolher não fazer parte deste mundo.

Acácio Nobre

à Joseane Rücker,  
por uma existência compartilhada,

aos gêmeos, Bento e Maria Flor,  
pela aprendizagem do amor sem fim

ao Acácio Nobre,  
pelo companheirismo em tempos de confinamento

## **AGRADECIMENTOS**

à Joseane Rücker, pela aprendizagem do amor em uma vida vivida no tudo sempre agora.

ao Instituto Federal do Rio Grande do Sul (representante de uma educação pública gratuita) que me propiciou afastamento para realizar esses estudos.

à Joseane Rücker, por instalar o instável e o intempestivo nos meus marasmos.

à Capes, já que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001” (“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001”).

à Joseane Rücker, pela leitura atenta e palavras delicadas.

ao meu orientador, Paulo Ricardo Kralik Angelini, pelas indicações teóricas, pelo incentivo à pesquisa, pelo grupo de leitura de autores hipercontemporâneos, pelas aulas maravilhosas e pela paciência sempre nas minhas prorrogações e quebras de combinações, pelo amor à ciência, pelo afeto.

à Joseane Rücker por sempre viajar comigo; por ter estado em diferentes paragens sempre ao meu lado como companheira de deslocamentos físicos e existenciais.

à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), por continuar sendo um centro de referência quanto ao incentivo à pesquisa e à qualificação.

aos professores da Faculdade de Letras da PUCRS, da Universidade Federal do Rio Grande Sul e a todos os professores que acreditam na docência.

Ao Bento e a Maria Flor por me permitirem o exercício do amor.

à minha mãe-refúgio-sem-hora (que faleceu no primeiro dia de aula do doutorado) e me fez conhecer outra dimensão de saudade.

ao meu pai por ter sido o primeiro a me falar sobre viagens e sobre a descoberta de novos mundos.

à Mauren e ao Arthur, que simbolizam instantes de afeto e de resistência.

à Joseane Rücker por todo o amor.

## RESUMO

Esta pesquisa visa explorar, nas obras de Patrícia Portela, como se instala uma espécie de quarta dimensão espacial, cujo gesto curatorial da autora-narradora se materializa. Tal gesto, como metonímia do projeto da artista portuguesa, faz-se presente na mistura de linguagens, no questionamento acerca das margens da realidade e na reflexão frequente acerca do processo artístico, subvertendo formatos e problematizando limites de representação. Para isso, foram analisadas cinco obras: *Odília ou a história das musas confusas de Patrícia Portela* (2007), *Dias úteis* (2019), *Para cima e não para o norte* (2012), *Zoológica* (2017), *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2017) - estabelecendo-se um recorte de mais de uma década de publicações. O suporte teórico dessa investigação ampara-se, em primeira instância, nos estudos de Wolfgang Iser, Linda Hutcheon, Ricardo Piglia e Paul Zumthor para compreendermos como se dá a instalação do leitor hipercontemporâneo performatizado como gesto; em segunda, as investigações de Wayne Booth e José Angel García Landa auxiliaram-nos a compreender a confluência entre narradores dramatizados e a marcação da autora-narradora como ponto articulador da narrativa em Portela a instalar a dúvida como princípio constitutivo; em terceira, a elaboração de uma nova perspectiva narrativa, com a formulação de uma narração como gesto curatorial (narradora-curadora) em *A coleção privada de Acácio Nobre*.

**Palavras-chave:** Patrícia Portela; hipercontemporâneo; narrador; autor; curador.

## ABSTRACT

This research aims to explore, in Patrícia Portela's works, how a kind of fourth spatial dimension is installed, whose curatorial gesture by the author-narrator materializes. This gesture, as a metonym for the Portuguese artist's project, is present in the mix of languages, in the questioning about the margins of reality and in the frequent reflection on the artistic process, subverting formats and problematizing limits of representation. For this, five works were analyzed: *Odília ou a história das musas confusas do cérebro de patrícia portela* (2007), *Dias Úteis* (2019), *Para cima e não para o norte* (2012), *Zoológica* (2017), *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2017) - establishing a cross-section of more than a decade of publications. The theoretical support of this research is based, firstly, on the studies of Wolfgang Iser, Linda Hutcheon, Ricardo Piglia and Paul Zumthor to understand how the installation of the hypercontemporary reader occurs as a gesture; secondly, the research of Wayne Booth and José Angel García Landa helped us understand the confluence between the dramatized authors and the marking of the narrator as the articulating point of the narrative in Portela to install doubt as a constitutive principle; thirdly, the elaboration of a new narrative perspective, with the formulation of a narrative as a curatorial gesture (narrator-curator) in *A coleção privada de Acácio Nobre*.

**Keywords:** Patrícia Portela; hypercontemporary; narrator; author; curator.

## RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo explorar, en las obras de Patrícia Portela, cómo se instala una suerte de cuarta dimensión espacial, cuyo gesto curatorial por parte de la autora-narradora se materializa. Este gesto, como metonimia del proyecto del artista portugués, está presente en la mezcla de lenguajes, en el cuestionamiento de los márgenes de la realidad y en la reflexión frecuente sobre el proceso artístico, subvirtiendo formatos y problematizando los límites de la representación. Para ello, se analizaron cinco obras: *Odília o la historia de las musas confusas* de patrícia portela (2007), *Días útiles* (2019), *Para cima e não para o norte* (2012), *Zoológica* (2017), *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2017), estableciendo una muestra representativa de más de una década de publicaciones. El sustento teórico de esta investigación se sustenta, en primero momento, en los estudios de Wolfgang Iser, Linda Hutcheon, Ricardo Piglia y Paul Zumthor para comprender cómo se produce la instalación del lector hipercontemporáneo realizado como gesto; en segundo lugar, las investigaciones de Wayne Booth y José Angel García Landa nos ayudaron a comprender la confluencia entre autores dramatizados y la marcación del narrador-dramatizado como punto articulador de la narrativa en Portela para instalar la duda como principio constitutivo; en tercer lugar, la elaboración de una nueva perspectiva narrativa, con la formulación de una narración como gesto curatorial (narrador-curador) en *A Colecao Privada de Acácio Nobre*.

**Palabras-clave:** Patrícia Portela; hipercontemporáneo; narrador; autor; curador.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da obra em que se percebe a grafia do nome de Patrícia Portela em minúsculas acrescentado como continuidade do título	73
Figura 2 – Apresentação da figura do novelo na contracapa que irá percorrer a obra	74
Figura 3 – Presença da caligrafia, de desenhos e rascunhos da autora sugerindo a ideia de processo em desenvolvimento	75
Figura 4 – Presença da caligrafia, de desenhos e rascunhos da autora sugerindo a ideia de processo em desenvolvimento	76
Figura 5 – Mapa a indicar onde nascem as musas	79
Figura 6 – Labirinto por onde andou o táxi com Odília	79
Figura 7 – Anúncio de classificados	80
Figura 8 – Meios de transporte urbanos	80
Figura 9 – Presença do novelo que percorre as páginas	81
Figura 10 – Ilustração utilizada para retratar a fila da entrevista de emprego para o cargo de musa em que se percebe, além da desilusão de Odília, a encenação da narrativa por meio da mistura de elementos verbais e visuais	84
Figura 11 – Figura que simula a ideia de espelho, mas representa a passagem do tempo e o retorno da personagem sempre à mesma condição de solidão	86
Figura 12 – Figura que simula a representação de um musa exposta em um museu espanhol	89
Figura 13 – "Reparem na fruta aqui exposta, nas chávenas, nas torradas, no iogurte, na toalha e poderemos ver com toda a certeza a primeira natureza morta de uma odília habitada por um poeta"	91
Figura 14 – Diálogo com o leitor em que o Homem Plano se apresenta materialmente	145
Figura 15 – Representação da letra (impressão digital) encontrada pelo Homem Plano ao pé de uma página e associada, num novo encontro, a um registro policial	145
Figura 16 – Junção de três imagens a apontar a direção da leitura no mundo plano	146
Figura 17 – Reprodução de um fonema da palavra "cá"	147
Figura 18 – Junção de duas imagens que abordam a compilação de dados, realizada pelo Homem Plano sobre características do Homem espacial, apresentadas (provavelmente em Power Point) aos outros homens planos em uma conferência	148
Figura 19 – Representação do encarceramento involuntário do Homem Plano	149
Figura 20 – Manifestação do ruído da página ao virar	150
Figura 21 – A expectativa de permanência no mundo plano	151
Figura 22 – Ser visto!	155
Figura 23 – Teoria atômica de Giordano Bruno	159

Figura 24 – Teoria da decomposição	164
Figura 25 – Leitura de uma frase	165
Figura 26 – Ficha Policial .....	165
Figura 27 – Contracapa	172
Figura 28 – Zoológica	175
Figura 29 – Mãe e Filha	177
Figura 30 – Gansos, girafas e o polvo	183
Figura 31 – Turamareão	185
Figura 32 – Infinitos + infinitos	187
Figura 33 – Um um e um dois	188
Figura 34 – $X + X =$ Estrela	190
Figura 35 – Branco.....	190
Figura 36 – Obrigada	190
Figura 37 – Pedras e árvores	192
Figura 38 – Imaginar	193
Figura 39 – Joanhinha	194
Figura 40 – Yééé .....	194
Figura 41 – Chuac ....	195
Figura 42 – Beijinho	195
Figura 43 – Cévero	196
Figura 44 – Dor de cabeça	197
Figura 45 – O tempo	199
Figura 46 – Lobos	199
Figura 47 – Lobos	200
Figura 48 – Às vezes não	201
Figura 49 – Ausência .....	201
Figura 50 – Maçã	202
Figura 51 – Luz	202
Figura 52 – Zoês	203
Figura 53 – Raposa?	204
Figura 54 – Biografia de Zoë	205
Figura 55 – Biografia de Portela	205
Figura 56 – E a rede	206
Figura 57 – Representação de uma chávena, objeto do espólio de Acácio Nobre	233

Figura 58 - Representação de frasco de fentanyl, objeto do espólio de Acácio Nobre.	234
Figura 59 - Representação da capa da obra "Os Lusíadas", de Luís Vaz de Camões, objeto do espólio de Acácio Nobre	235
Figura 60 - Compassos de Acácio e Puzzle por ele elaborado	236
Figura 61 - Telegrama de Acácio a ministro de estado	236
Figura 62 - Representação dos sólidos explorados por Acácio Nobre	242
Figura 63 - Representação de esboço para a construção da Casa Viva, projeto pioneiro de Acácio Nobre na área da ecoarquitetura	242
Figura 64 - Jogo de William	250
Figura 65 - Jogo de Acácio	250
Figura 66 - Capa de obra literária de Acácio Nobre	254

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	
Quando o empratamento recria novas experiências	13
<b>2 AQUILO QUE SE RECORDA NÃO ESTÁ A ACONTECER TAL COMO AQUILO QUE SE IMAGINA</b>	22
2.1 Quando a liberdade e a responsabilidade de criar não é uma opção	26
2.2 Acendamos um abajur na penumbra da sala	31
2.3 Porque qualquer realidade pode ser construída	39
2.4 O outro lado do cosmopolitismo: instabilidade que não se traduz	44
2.5 O que recordar tem de parecido com imaginar	50
2.6 Manter fixo o olhar no escuro de uma época	55
2.7 Instâncias narrativas justapostas no labirinto performático de <i>odília</i> ou das <i>musas confusas do cérebro</i>	70
2.8 O espelhamento da sociedade hipermoderna e o leitor em <i>Dias Úteis</i>	97
<b>3 A PRESENÇA DO AUTOR NO TEXTO</b>	117
3.1 Uma breve retrospectiva sobre o narrador	128
3.2 As marcas da autora textual em <i>Para cima e não para o norte</i>	143
3.2.1 As marcas autorais na pretensa neutralidade da terceira pessoa	157
3.2.2 As marcas autorais na voz do narrador-personagem	160
3.2.3 O ato de pesquisar a denunciar a presença da autora-narradora	162
3.2.4 O editor se coloca na história	167
3.3 Zoëológica ou como o lúdico expressa um projeto estético	170
<b>4 A PERFORMANCE COMO PERCURSO METALINGUÍSTICO EM A COLEÇÃO PRIVADA DE ACÁCIO NOBRE</b>	208
4.1 Um gênio sem face	208
4.2 Metalinguagem como percurso de curadoria	218
4.3 A narradora-curadora performática	224
4.4 A curadoria nas notas ou a quebra da quarta parede	245
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU COMO “TUDO PODERIA TER SIDO OUTRA COISA”</b>	257
<b>REFERÊNCIAS</b>	263

## 1 INTRODUÇÃO

### **Quando o empratamento recria novas experiências**

Ao surgir uma obra no cenário cultural, instaura-se o risco do novo. Imediatamente, a crítica literária, com olhar atento, pergunta se o nascimento do objeto expõe um traçado inovador, diferenciado dos seus predecessores, ou se seu percurso os repete (e se os repete como o faz, com alguma originalidade ou não?). Estaríamos diante de uma nova discussão sobre a representação das personagens, do narrador, do espaço, do tempo da narrativa, da temática ali ilustrada ou do gênero exposto? O novo atrai o olhar verificador e legitimador de quem observa uma linguagem que afina e desafina em relação à sinfonia das anteriores e que, como original melodia, ao harmonizar ou desarmonizar os instrumentos, contribui para a discussão perene sobre a definição de literatura e sua função como texto artístico em uma sociedade em que questionar é o ponto de partida para se estar no mundo.

Nesse ambiente linguístico, expresso a princípio pela língua escrita, o risco do novo, daquele que indaga sem ter necessariamente boas respostas, instala-se não apenas como dinâmica evolutiva histórico-social na qual se inscreve, mas como, muitas vezes, cisão em relação ao que já se leu, escreveu-se e se viu enquanto forma, temática, função literária, representando o que Homi K. Bhabha (1998) nomeia de ruptura à medida que, ao reorganizar conceitos, desestabiliza a práxis cotidiana, o arraigado, a tradição. Para o filósofo, um dos principais autores do pós-colonialismo, o presente não pode ser simplificado como quebra de determinado vínculo com o passado ou o futuro, mas como presença sincrônica, autopresença imediata, cujas desigualdades e descontinuidades são reveladas sem curso homogêneo (BHABHA, 1998, p. 24).

Antonio Candido, crítico literário que dedicou grande parte de sua trajetória intelectual à linguagem literária e à construção de teorias sobre o texto, defende que a literatura é um sistema vivo, orgânico, movente em que obras agem umas sobre as outras e sobre os leitores que lhe atribuem significado, permitindo que a literatura viva, porque a tentam decifrar, aceitam-na em suas distintas manifestações, adotam-na, repudiam-na, deformam-na. Uma obra literária é um produto móvel, aberto, flexível frente aos públicos que encontra - nem a obra nem suas instâncias constitutivas são homogêneas ou passivas. Para o professor, obra e leitor "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" e formando o que intitula de sistema literário (CANDIDO, 2019, p. 83).

Tal qual proposto por Candido (1975), um sistema literário compreende que notas comuns ou dominantes sejam reconhecidas em determinado período. Nessa perspectiva, de linguagem que se recria e dobra e desdobra sobre si mesma, serão pensados, neste trabalho, processos narrativos envolvendo o imbricamento entre leitor, narrador e autor, apresentados pela escritora portuguesa Patrícia Portela. A autora faz parte de uma geração de escritores, cujo questionamento sobre a dimensão literária (especificamente as produções a partir dos anos 2000) se dá especialmente no mosaico de experimentações narrativas que convergem para a tentativa de expor os limites da contemporaneidade.

Reconhecendo esse terreno experimental e assumindo-se o risco de se olhar para experiências ficcionais tão coevas, este trabalho esboça um esforço interpretativo, sempre em formação, sobre alguns textos de Patrícia Portela, tanto como autora para quem o processo de experimentação formal de aspectos que debatem a função da arte e do artista no cenário atual globalizado se insinua como ponto central quanto como pesquisadora das intersecções ou dos limites do literário no hibridismo de gêneros e linguagens. A partir de uma seleção de textos que envolvem o corte temporal de mais de uma década de publicação, as obras de Patrícia Portela, aqui trabalhadas, permitem a reunião de várias formas de expressão capazes de articular múltiplas e simultâneas semioses, interferindo na natureza dos recursos linguísticos e criando novas escritas. Antes de apresentar especificamente uma direção analítica, vejamos como é percebida essa escritora que nos instigou a realizar esta investigação.

Patrícia Portela faz parte do grupo de escritores, nascidos no período da "Revolução dos Cravos", em Portugal, pós-ditadura salazarista, em meados da década de 1970, que circula em diferentes espaços (geográficos, culturais, linguísticos) e se identifica com uma ampla gama estética e cultural não só baseada em formas canônicas de representação (não as nega), mas em experiências narrativas que vislumbram o estranhamento - escrita que lança novas perspectivas temáticas e técnicas. O princípio de estruturação, em tais obras, reflete, nas elaborações formais do texto, certa crise do discurso, à medida que se afasta de um projeto heroico, mítico,

idealizado de nação que abraça a revisão da história e aceita os desafios nas formas de narrar e pensar a escrita não mais circunscrita nem ao espaço territorial português nem a um espaço específico. Trata-se de uma literatura que abandona a cor local como necessidade de representação e torna-se cosmopolita.

Quem conta as histórias a serem observadas neste trabalho é uma escritora portuguesa, que vive entre Portugal e Bélgica, "construtora de mundos paralelos em livros e outros formatos" (PORTELA, 2014, aba da contracapa). Inserida no contexto dos anos 2000, do Pós-Revolução de Abril, Globalização, europeização de Portugal, apresenta-se como atriz, escritora, artista midiática, cenógrafa, produtora de espetáculos. De formação multidisciplinar (ou hiper?), Patrícia Portela já publicou diversos livros, o que lhe garantiu prêmios e reconhecimento acadêmico. Hoje, não é mais uma jovem escritora pouco conhecida pela cena literária portuguesa, como o era quando Miguel Real comentou seu primeiro livro, *Odília ou A história das musas confusas do cérebro de patrícia portela* (2007), ressaltando efusivamente a ideia de uma nova pulsação, de uma produção literária intensamente criativa e provocadora.

após os romances de Nuno Bragança, na década de 70, 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).

A percepção da obra de Patrícia Portela, ligada ao que os críticos nomearam de estranho em várias primeiras impressões em textos de jornal, revistas ou blogs, refere-se ao cenário desconcertante, sem distinção entre planos ontológicos e epistemológicos que sua obra elabora. Esse estramento inicial causado por sua obra advém do fato de que a poética de Portela, para Hugo Pinto Santos (2017), "não assume uma via unívoca, mas une distintos gêneros (ensaio e ficção, drama e deriva) num texto que seduz todos os gêneros para depois prescindir de uma inclusão cabal e redutora em qualquer deles" (SANTOS, 2017). Por conseguinte, as obras da escritora, objetos deste estudo, serão analisadas e relacionadas ao entendimento de que se trata de um texto híbrido hipercontemporâneo na medida em que esse conceito é pertinente para

caracterizar a literatura escrita depois dos anos 2000 como uma "acção inventiva e rebelde sobre os géneros literários, as modalidades da expressão, os desempenhos esperados" (SANTOS, 2017).

Tanto o termo híbrido quanto hipercontemporâneo ainda são questões em discussão para a Teoria Literária, para as quais não há consenso e há muitas indagações. O primeiro revela a complexidade de se ler e analisar a profusão de formas de contar que tem surgido no território das artes, tecendo novos simbióticos entre textos e materialidades visuais interartísticas. Já o segundo caracteriza uma percepção em desenvolvimento, sem origem/autoria conhecida, que provavelmente se originou da profusão de escrituras híbridas nas quais, na experimentação ficcional, há evidentes componentes visuais a misturar gêneros e linguagens e explorar graficamente a página não apenas em sentidos orientativos de leitura, mas como gesto disruptivo questionando limites visuais e textuais. Inclusive, essa aceção foi mote de uma publicação organizada por Ana Maria Binet e Ana Paula Arnaut (2018) na qual distintos intelectuais, ao pensar a evolução literária, consideram o termo hipercontemporâneo adequado para se olhar as relações entretidas em meio a uma cultura, como define Gilles Lipovetsky (2004), em tudo fragmentada, tecnológica isolacionista, egocêntrica, economicamente desigual e excludente, que invadiu as páginas das obras literárias neste milênio.

No caso dessa autora, a capacidade de contar histórias por meio de textos chamados de romances pelas editoras esquiva-se todo o tempo de uma estrutura convencional do gênero e apresenta-se como narrativa híbrida, em que se cruzam ilustrações de próprio punho com textos dispersos na materialidade da página, jogando com as palavras e com elementos gráficos, abordando temáticas que demonstram a solidão do homem, seu isolamento e a incompreensão em que muitas vezes se sente submergir. Suas obras constantemente se chamam de romance, então, porque seu intuito inicial, o que desencadeia o processo narrativo, é o objetivo de contar uma história, de revelar metonimicamente o percurso de um herói/anti-herói, ou seja, mantém o "estatuto do romance como arte de narrar uma história" (REAL, 2012, p. 105). Mas a estabilidade de classificações, etiquetas ou gêneros está longe de ser consensual na definição de seus textos; nomeá-las apenas mantém certa paz de espírito: abafa-se o ruído que produz.

Patrícia Portela, em sua miscelânea criativa, gera obras que se transformam em objeto de exploração e de exibição, oferecidas ao leitor como texto em performance, quando diversas configurações materiais se misturam a instâncias narrativas descoladas de descrições fechadas e instalam o literário como terreno lúdico em que jogam autores, narradores e leitores diante de uma irrestrita liberdade criativa que coloca em intensa colaboração elementos e materialidades aparentemente díspares. O conceito de obra, em Portela, pressupõe deslocamentos e transgressões dos limites do literário ao expor, nas páginas dos livros, estratégias composicionais, em que gêneros (ou melhor, linguagens) se mesclam na elaboração de um objeto literário incompleto, fragmentado, híbrido, aberto, encenado, em construção. Segundo Ricardo Piglia, um leitor diferenciado “não se identifica com os personagens do livro, mas com o escritor que compôs o livro” (PIGLIA, 2006, p. 158). A opção, portanto, por analisar algumas de suas obras, deve-se à sedução de uma imaginação realmente criadora, que explora os limites das palavras e as trabalha em sua dimensão plástica, visual, performática, explorando sons, sentidos e concretudes.

Experimentação. Criatividade. Subversão. Linguagem Extasiante. Obscuridade. Processo Alquímico. Pulsão Metamorfoseada. Objecto Literário. Com essa adjetivação intensa, muitos leitores de Portela reforçam a concepção de que se está diante de uma literatura que desestabiliza o então conhecido com um processo de ruptura criativa na forma de narrar por meio de um exercício de especulação e de atijamento de um cotidiano complexo e enigmático. Frente a este desafio de leitura e de teorização, este trabalho pretende investigar, em algumas obras de Patrícia Portela, conceitos da Teoria Literária que imbricam instâncias narrativas a convergir para a percepção de que

a) há um leitor atento (qualificado e pesquisador) para ler as intensas e complexas redes intertextuais, como pretendemos explanar no primeiro capítulo;

b) a narradora (a marcação do feminino faz parte do jogo entre ficção e realidade sempre estabelecido pela autora) denuncia implícita e explicitamente a presença da autora (enquanto, evidentemente, elemento composicional fictício), como exploraremos no capítulo dois;

c) autora e narradora se mesclam e não se dissociam como uma distinta formulação do ato de narrar ligado ao gesto curatorial, como defenderemos na última

parte ao debater o surgimento de uma narradora-curadora a guiar a exposição apresenta pelo livro *A coleção privada de Acácio Nobre* - ponto integrador desta análise.

Devido à complexidade do objeto em observação - nomeado por leitores atentos, curiosos e/ou qualificados como articulado a um estilo "híbrido, fragmentário, contraditório, onírico, desconcertante, brutal, poético, paródico, clássico, realista... Mas também pós-moderno" (LEME, 2014 p. 246) ao que acrescentaríamos hipercontemporâneo -, este trabalho fará, em cada capítulo, mobilizações teóricas enfatizando a abordagem, em cada etapa, de uma instância literária: leitor, autor e narrador. Essa arquitetura será articulada para que possamos, ao estilo de um mosaico, tecer os caminhos que evidenciam a inserção do leitor no texto, a falta de solidez e fiabilidade da voz narradora, a inscrição da voz autoral na escrita, junto à fragmentação do próprio objeto-livro, que nos levarão ao objetivo desta tese: debater a instalação de um narrador-curador em *A coleção privada de Acácio Nobre*, de Patrícia Portela.

Com o objetivo de montar esse mosaico, no primeiro capítulo, elaboramos um percurso teórico que visa estabelecer um recorte (ao estilo de uma câmera fotográfica a fazer um "close-up" na obra de Hieronymus Bosch), neste texto objeto-performático, quanto à enunciação e cooptação do um leitor projetado em um processo de espelhamento metonímico entre instâncias narrativas. O texto, enquanto montagem de um exercício lúdico, de um jogo, coloca o leitor em cena e exige sua participação de leitor qualificado em função da ampla rede intertextual estabelecida.

Foram analisadas, nesta etapa, duas obras: *Odília ou a história das musas confusas de patrícia portela* (2007) e *Dias úteis* (2019). A primeira foi selecionada por se tratar do livro que faz surgir a autora de literatura Patrícia Portela, caracterizada pela elaboração dessa escrita exploradora e expositora de distintos materiais, como poderemos visualizar na análise desta obra fundante de um projeto estético híbrido, fragmentado, interartístico, que desacomoda o leitor de sua poltrona. A segunda obra foi escolhida porque simboliza um descanso nas explorações de diferentes materialidades, ou seja, é um texto em que a variação de dispositivos visuais não se configura como mote, e o hibridismo de sua composição se revela pelos mecanismos linguísticos entrelaçados. Ou seja, em diálogo com uma perspectiva hipercontemporânea (como configuração cultural diferenciada, conectada a meios digitais cada vez mais efêmeros e a realidades cada vez mais plurais econômica, social

e politicamente), escolhemos duas obras visual e arquitetonicamente distintas para verificarmos semelhanças ou dessemelhanças na inserção do leitor no texto: como se configura a representação dessa instância narrativa em Portela?

O caminho para elaborar este debate foi longo e não necessariamente convergente. Partimos de formulações de Helder Macedo e José Saramago sobre a existência de uma história única para chegar ao debate de Pós-modernidade e metaficção (Linda Hutcheon e Patricia Waugh), sedimentada em torno da ideia de fragmentação do texto e entrelaçamento de instâncias narrativas enquanto discurso autorreferencial. No caminho até o leitor, investigamos algumas formulações de Wolfgang Iser, Roland Barthes, Ricardo Piglia e José Angel García Landa, estabelecendo conexões com concepções relativas à literatura pós-moderna portuguesa (Ana Paula Arnaut, Carlos Reis, Miguel Real), sujeito pós-moderno (Stuart Hall, Boaventura de Sousa Santos, Hommi Bhabha), percepções do contemporâneo (Giorgio Agamben, Gilles Lipovetsky), fundamentação do lúdico (Johan Huizinga e Roger Caillois) para elaborar um raciocínio que entenda as inserções do leitor em uma escritura em que a mistura de linguagens é um ponto agregador.

Verificar como o leitor projetado pelo texto precisa estar sempre atento para, consciente de seu papel, inserir-se em um jogo entre instâncias narrativas, entre modos de representação e temáticas elencadas por uma literatura híbrida e plural foi, então, o primeiro impulso deste trabalho. Na construção deste mosaico, um segundo passo foi dado em direção ao autor e ao narrador. Nesse momento, passamos a investigar críticos literários, principalmente José Angel García Landa, Roland Barthes, Michel Foucault, Wayne Booth, Paul Zumthor, Maurice Blanchot, que propiciaram um estudo comparativo sobre as relações tecidas entre obra, autor e narrador, visando enfatizar narradores em que a voz autoral se marca no texto - dado que esse recurso é explorado por Portela a instalar rasuras entre ficção e realidade.

Tendo em vista os sintomas de uma época como configuradores do literário, foram esmiuçados elaborações críticas também de Ana Maria Binet, Paulo Ricardo Kralik Angelini, Ricardo Barberena que nos permitiram não só estabelecer distinções entre modos de narrar, mas também estabelecer pontos de contato dessas obras com o contexto em que se inserem. Para acompanhar as inserções da autora no texto a partir das marcas localizáveis em seus narradores ou em suas estratégias composicionais,

foram escolhidas duas obras em tudo divergentes: *Para cima e não para o norte* (2014), livro em que se apresenta um Homem Plano, habitante de um mundo bidimensional (as páginas de um livro), que busca se tornar tridimensional e sair dos livros, do mundo da leitura, para se tornar visível e existir. Essa história, marcada pelos valores opressivos de uma sociedade, explora os recursos visuais e textuais, propiciando um exercício de leitura, multifacetado e desafiador, em que serão observadas as inserções da autora e de narradores em nada confiáveis como elaborações metaficcionalis ou como assunção de novos ares.

E *Zoológica* (2017), livro de literatura infanto-juvenil, publicado no mesmo ano de *A coleção privada de Acácio Nobre*, a simbolizar uma parada para respirar frente ao caos da hipermodernidade. A relação afetiva entre mãe e filha guia os diálogos que compõem uma obra elaborada ao estilo caderno de desenhos, caderno de desenhos e ideias, caderno-diário de desenhos e ideias, caderno de histórias desenhadas e/ou escritas. Aqui se marca novamente a indefinição dos gêneros e se percebe uma outra faceta da narradora de Portela a se revelar pela constante confusão que provoca nos limites da realidade. O recorte feito na primeira parte (as inserções do leitor) e na segunda (articulações entre narrador e marcação da autoria) foi elaborado como forma de sistematização, estabelecendo focos de análise em traços específicos como um caminho de leitura em close-up para se que chegasse à caracterização do gesto curatorial a depender de todas as relações anteriormente debatidas e sintetizá-las.

Com essas acepções, chegamos à terceira parte, que se abre a uma reflexão analítica sobre um dos livros de Patrícia Portela, como síntese do processo e estudo de caso: *A coleção privada de Acácio Nobre* (2017). O principal objetivo de exploração deste romance, a partir de uma perspectiva que considera a multiplicidade da linguagem com estudos de Julien Greimas, Samira Chalub, Paul Zumthor, Leonardo Villa-Forte, Alena Rizi Marmo e Nadja de Carvalho Lamas, é a verificação de uma linha de leitura que evidencia com maior ênfase uma instância narrativa com novas nuances: a narradora-curadora.

O entrelaçamento de teorias do leitor e do narrador, nos dois primeiros capítulos, permitiram-nos explorar, nesta análise final, a obra como performance, metalinguagem, originalidade e exercício curatorial. Logo, a confluência entre esses pontos que envolvem o debate de autoria, caracterizações do narrador e do leitor

apresenta o ponto em que tentamos contribuir: a elaboração de uma nova forma de narrar a partir da instituição de uma narradora-curadora no texto. Quanto a Acácio Nobre, sua trajetória e peculiaridades da exibição de sua obra, deixaremos para o terceiro capítulo: algum suspense há de se ter. Apenas uma ressalva ainda se faz necessária: quando enfatizamos na análise um ou outro elemento não significa que não reconheçamos a arbitrariedade de um recorte dado que, em uma literatura tão híbrida, tudo está imbricado. Sem um autor, não há obra; sem obra, não há um gesto narrativo curatorial; sem exposição/instalação, não há visitante/leitor; é uma regra antiga que se intensifica.

Na gastronomia, brincar com a organização dos alimentos e rearranjá-los de forma irreverente e inusitada tem rendido uma das novas obsessões destes tempos; os ingredientes são seculares, muitas vezes são os mesmos, mas a desconstrução dos pratos - novas leituras baseadas em rearranjos e novas técnicas voltadas para a exploração dos sabores - têm conquistado a admiração de muitos por todos os lugares. Como (des)organizam os ingredientes que compõem a cena literária, o que dizem aqueles que contam as histórias (como realizam novos empratamentos). O que está acima ou abaixo da superfície do texto neste mundo mercantilizado é o que interessa ao olhar deste trabalho como forma de reconhecer que ainda se aprecia um texto literário e o que ele tem a significar.

## **2 AQUILO QUE SE RECORDA NÃO ESTÁ A ACONTECER TAL COMO AQUILO QUE SE IMAGINA**

Em uma palestra realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nos idos anos de 1999, em um evento organizado pelo curso de Letras (intitulado “Literatura e História – três vozes de expressão portuguesa: Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis”), e posteriormente publicado em livro pela Editora da Universidade, Helder Macedo<sup>1</sup>, em sua comunicação intitulada “As telas da memória”, fala sobre seu livro “Partes de África” – romance no qual se discutem as fronteiras entre ficção e não ficção para estabelecer relações entre literatura e história, ou seja, para indicar como a linguagem se transforma em uma arte de contar e inventar mundos outros. Para o escritor, a História, em sua materialidade, e a Literatura, em suas formas de representação, também podem ser entendidas como percepções da memória, como registro de (des)afetos:

O que chamamos História é também uma percepção da memória: a memória própria de quem viveu ou observou o que aconteceu, o testemunho de outros registros, documentos, imagens. A História nunca é aquilo que aconteceu, mas aquilo que permite significar o que aconteceu. E, tal como o discurso literário, o discurso histórico é uma representação semântica “retocada” porque, como qualquer representação, implica uma perspectiva autorial, uma seleção de fatos e – embora esteja fora de moda dizê-lo – de uma ideologia. Há sempre mais fatos do que podem ser abrangidos pelo discurso (MACEDO, 1999a, p. 38).

Com essa fala, o autor, ao abordar o conceito de representação semântica “retocada” e de seleção de fatos, destaca a subjetividade de quem conta a história, seu trabalho, sua perspectiva “autorial”, já que uma mesma matéria factual, entendida como acontecimento real ou ficcional, pode ser lida e interpretada de distintas maneiras, refletindo perspectivas (con) divergentes. Para o autor, esse é o grande fascínio do que

---

<sup>1</sup> Escritor branco nascido na África do Sul em 1935, passa sua infância em Moçambique nos tempos coloniais e sua adolescência na Guiné e São Tomé, para depois ir a Lisboa, de onde acompanha as guerras coloniais. Mais tarde, já morando e trabalhando em Londres, tornou-se um nome expressivo da Literatura de Língua Portuguesa. Hoje, depois de anos como titular da Cátedra Camões, é Emeritus Professor do King’s College na Universidade de Londres.

chama de “volúvel da História”: a partir de um mesmo ponto, levantam-se percepções outras, dependendo do discurso que se assume.

O resgate dessa fala está sendo feito como um primeiro gesto, contextualizador e descritivo, para acompanhar um percurso evolutivo da escrita de ficção no cenário português após os anos 2000, porque se entende que tal literatura, a partir de uma perspectiva relacional, por vezes como numa colcha de retalho, põe em prática descobertas estéticas e tendências antes exploradas em outros períodos históricos. Assim, essas primeiras linhas intentam mapear como se formulou, no período após a Revolução dos Cravos e a abertura político-social integrada a uma Europa unificada, o debate sobre categorias literárias e sobre possíveis representações e caminhos que os artistas começaram a se percorrer. A primeira percepção desse período é a de textos que visam ao rompimento de fronteiras (sejam quais forem), porque questionam o próprio status da ficção.

José Saramago (1989), escritor também presente neste evento, debate ficcionalmente essa relação subjetiva. Publicada pela primeira vez, em 1989, a obra *História do Cerco de Lisboa* entrelaça a narrativa ficcional e histórica. A narrativa parte de um fato histórico (a retomada de Lisboa em 1147) e dissolve fronteiras entre passado e presente, entre real e ficcional por meio das percepções de Raimundo, personagem principal do romance. Na obra, a conversa encetada entre Historiador e Revisor evidencia a fragilidade das fronteiras entre escrita ficcional e histórica, entre quaisquer barreiras que nada mais são do que convenções a definir o esforço ou a eliminação de possíveis limites entre discursos, dependendo da comunidade em que se inscrevem (no caso, a literária e a historiográfica):

Recordo-lho que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, **tudo quanto não for vida, é literatura**, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender” (SARAMAGO, 1989, p. 15, grifo nosso).

No campo da Teoria Literária, a discussão sobre os limites do que se pode narrar ou representar norteia as inquietações da área desde os debates engendrados por

Platão e Aristóteles<sup>2</sup>, ou seja, o conceito de verossimilhança, a partir das definições de mimese e diegese, é um dos elementos que se funda na dicotomia do necessário e do possível entre o mostrar e o dizer. Na fala de Helder Macedo, a comentar relações entre literatura e história, a intersecção entre esses conceitos quanto ao ofício de autor se atrela aos meandros da memória: "Recordar é imaginar. Aquilo que se recorda não está a acontecer, tal como aquilo que se imagina. E só passam a acontecer no ato criativo - palavras, imagens, escrita - que os transforma em significação (MACEDO, 1999a, p. 37). Assim, entre o contar e o mostrar, a instância discursiva ocupada pelo autor estaria, no final do século XXI, marcada por distintas interfaces, intermitências entre áreas e fronteiras, interrupções e reformulações de lugares e falas, como indica também o debate elaborado na obra de Saramago.

Em *Partes de África*, lançado em 1991, a história portuguesa e a africana se desenrolam conjuntamente à formação do narrador-personagem que está sendo biografado, o qual se chama Helder Macedo, nome também do autor do livro. Nesta obra, questionam-se limites entre gêneros (biografia, relato, romance), entre instâncias narrativas (narrador-autor, narrador-personagem, autor-personagem), entre o discurso histórico e o ficcional (a narrativa é desencadeada por objetos - fotos afixadas na parede ao longo do corredor da residência). Além disso, o narrador HM desafia o leitor no curso da sua escrita, convocando-o a costurar a narrativa como uma feitura de mosaico para que se crie um objeto pela junção de partes díspares:

Faço por isso voto solene de que irei trazendo para este meu mosaico todos os pedaços necessários para nariz, olhos, dentes, orelhas, boca, só que não obrigatoriamente nesta ordem e nem sempre pertencentes ao reflexo fictício do mesmo rosto. E terá de ser o leitor a encontrar os espaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor tiver (MACEDO, 1999b, p. 40).

---

<sup>2</sup> Platão e Aristóteles foram pioneiros ao estabelecer uma poética sobre os conceitos de mimese e diegese. Para Aristóteles, a narração representa a imitação, e a diegese representa um tipo de mimese. Para Platão, esses conceitos são divergentes e apresentam diferentes modalidades narrativas (a simples, e imitativa, a mista). As ideias desses dois pensadores clássicos se tornaram referências para o desenvolvimento de teorias narrativas. Resumidamente, o debate de Platão se tornou ponto de partida para a chamada teoria diegética que vê a narração como um processo de *telling* (contar). Já os conceitos aristotélicos serviram de base para a elaboração das teorias miméticas da narração que entendem esse processo como *showing* (mostrar) e veem a noção de perspectiva como fundamental. Esses conceitos nortearam várias teorias dos gêneros literários.

Nem toda história é toda a verdade, porque, por mais que as narrativas podem se basear naquilo que os documentos podem provar, há sempre o que se (des)construir, na medida em que todos esses relatos (oficiais ou não) são elaborados a partir de memórias individuais ou coletivas emaranhadas em teias sentimentais capazes de apresentar uma visão múltipla para (re)olhar o entorno. Com esse pressuposto, Helder Macedo defende que felizmente houve um alargamento de campo semântico na historiografia (moderna em 1999), de uma área não mais devotada aos grandes acontecimentos, mas “às vidas cotidianas dos sem-nome, às comunidades marginais e até mesmo àquilo que desaconteceu nas sociedades humanas” (MACEDO, 1999a, p.41).

De certa forma, a perspectiva indicada por Helder aponta para uma crise conceitual instaurada também no discurso, ou seja, a falência do entendimento do texto escrito como unidade, como expressão máxima de um argumento discursivo. Uma história, conseqüentemente, pode ser lida, vista, sentida, tocada, dependendo da seleção realizada. Essa ampliação dos limites da narrativa tradicional passa a ser visualizada quando as Vanguardas Artísticas, no início do século XX, fizeram ruir a noção fundamental de obra como representação individual e irreproduzível de uma genialidade - conceito que se herdara do Renascimento. Ou seja, tanto o romance de Saramago quanto o de Helder sugerem que memória, história e literatura se constroem pela subjetividade da linguagem. Esses dois livros publicados em 1989 e 1991 revelam uma perspectiva de escrita inserida em uma realidade social marcada pelo afastamento de ideais totalizantes, na medida em que a experimentação de novos limites espaço-temporais transformaram-se em temas e em manifestação de crises cotidianas.

Com mudanças no estatuto do saber por volta dos anos de 1950 nas sociedades pós-industriais, ocorrem transformações no plano cultural, oriundas das modificações que sofreram as ciências, a literatura e as artes desde o final do século XIX. Nesse ambiente, a ideia de fragmentação, de jogo (quase no sentido de passar de fase ou de vencer etapas quando se está no videogame), de quebra e/ou continuidade de paradigmas materializa narrativas nas quais as percepções de reflexividade, de autoconsciência, de revisão da história são indicações centrais do que se define como característico da estética Pós-modernista.

Para delimitar esse debate, será construída, nas próximas linhas, uma retomada de teóricos e de ideias-chave em relação à conceituação do termo pós-moderno, não apenas como revisitação da fortuna crítica, mas como um palco teórico de debate e inquirição - entre (des)continuidades - especialmente quando se refere a uma literatura que valoriza o processo, como o desenvolvido por Patrícia Portela, autora e artista da atualidade, correndo-se o risco evidente do que uma apreciação crítica, realizada no aqui e agora, pode elaborar. De todo modo, trata-se de elencar subjetividades, pois, como dizia Antonio Candido (1975)<sup>3</sup>, a contradição é o nervo da vida, que associa experiências particulares e universais.

## **2.1 Quando a liberdade e a responsabilidade de criar não é uma opção**

Antes de se chegar à narrativa de Patrícia Portela, faremos uma breve incursão para mapear alguns termos e definições, a princípio questões relativas ao debate de Literatura Pós-Moderna, como forma de entender uma linha evolutiva ou um ponto de diálogo que nos auxiliará a estabelecer conexões entre algumas obras da autora (tão aclamada pela criação de uma semântica particular) e o debate acadêmico. Ao que se refere ao cenário do pós-moderno, vale destacar que o termo "pós-modernidade", cunhado por Jean François Lyotard, refere-se a um conjunto de transformações que convergiu, no final do século XX, tanto na negação modernista da tradição quanto na quebra de acepções modernistas que se "tinham tornado inevitavelmente convencionais" (PIRES, 1999, p. 81).

Em outras palavras, o elemento inovador desta realidade social, cultural, estética é a recusa dos instrumentos político-sociais tradicionais, bem como a perda da referência dos grandes ideais. Dessa forma, os antigos polos de atração formados pelos Estados-nações, os partidos, os profissionais, as instituições e as tradições históricas perdem, em um mundo pós-guerras, seu atrativo pelo afrouxamento de verdades totalizantes ou prescritivas, uma vez que se dilui, com a falência dos grandes relatos, a ideia de coletividade. Trata-se de outra forma de vínculo social composta por uma espécie de aglomeração de mininúcleos como átomos individuais que coexistem em

---

<sup>3</sup> "O espírito da contradição é o próprio nervo da vida". Hermann von Keyserling, nas palavras de Antonio Candido.

uma massa disforme, o que ressoa em uma percepção de sujeito entregue, em sua crise, a si mesmo.

Segundo Maria João Pires (1999), existem correntes divergentes: Susan Sontag, Alan White e Nicolas Zurbrugg compreendem a pós-modernidade como ruptura; David Lodge e Dowe Fokkema, como continuação do empenho à inovação ou crítica à tradição. De todo modo, a subversão do pensamento e da experiência destaca a insignificância da existência, dando lugar a um jogo interminável de labirintos indefinidos e conflituosos, cujos sentimentos humanos mostram-se orientados pela proliferação, justaposição e disjunção:

Efemeridade, descontinuidade e o caos parecem pois frequentemente constituir alguns dos termos definidores da atitude pós-moderna que, negando o eterno e imutável, mergulha na fragmentaridade da mudança. É Foucault quem considera que o ser humano deve desenvolver as suas acções, pensamentos e desejos pela proliferação, justaposição e mesmo disjunção – deverá pois preferir o que é múltiplo, plural e diferente ao que é uno (PIRES, 1999, p. 82).

Nesse cenário, a condição pós-moderna pauta-se no abandono da fé no progresso: não mais se crê na história como uma sucessão contínua de acontecimentos, com início e fim determinados, mas como múltiplas e questionáveis noções de tempo ou mudança. Essa mudança de perspectiva em relação ao entendimento da realidade coeva transmuta-se na Literatura, como se vê em autores como José Saramago e Helder Macedo, apenas para mencionar os até aqui já citados.

Linda Hutcheon (1991), em *Poética do Pós-Modernismo*, enfatiza que esse período é caracterizado por um movimento difuso e contraditório construído por diferentes estilos a desafiar manifestações do pensamento e da cultura do homem moderno em distintas áreas: arquitetura, literatura, pintura, escultura, cinema, dança, televisão, música, filosofia, psicanálise, linguística, historiografia. Naturalmente, o Pós-modernismo configura-se como um momento multicultural interseccionado por formatos híbridos: "ele se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa" (HUTCHEON, 1991, p. 19 - 21).

As caracterizações do Pós-Modernismo, portanto, indicam, resumidamente, o desvendamento de novas estruturas ficcionais, na medida em que a tensão narrativa é

reformula modelos pré-estabelecidos que visam desconstruir para reconstruir. Não ocorre uma oposição ao modelo anterior, mas uma experimentação vigorosa dos tensionamentos entre fronteiras de gêneros, de categorias narrativas, de experiências humanas. Instâncias extraliterárias, como autor, leitor e a própria escrita, também são transferidas para o universo literário e se misturam à ficção. Assim, ao engendrar novos percursos, a literatura pós-moderna instaura possibilidades múltiplas e distancia-se de discursos hegemônicos, descentralizando o que antes era entendido como oficial.

Outro aspecto que merece destaque, para entendermos como acessar o mosaico que compõe as experimentações formais da escrita pós-moderna, aquém da relativização da realidade, é o conceito de autoria que passa a mesclar-se ainda mais com o de narrador. Tal máscara discursiva reivindica um leitor ainda mais exigente e ativo, supostamente capaz de decifrar enigmas e completar lacunas. Para Linda Hutcheon (1984), a mais importante característica da literatura pós-modernista é a presença de uma escrita constantemente metaficcional, autorreflexiva, em que a própria ficção comenta sua identidade narrativa e discursiva, em que os sistemas humanos, ao se referirem a si mesmos, criam um processo de espelhamento sem fim.

O exercício de autorreflexividade não se limita à imagem de um *self humano*, com expressões negativas. A designação narcísica, cunhada por Linda Hutcheon (1984) em relação à metaficção, não tem teor psicológico ou psicanalítico. Para a autora, não é o autor que é narcisista, mas a narrativa ao se tornar visível. Para explicar essa concepção, Hutcheon conceitua dois tipos de mimese (a do produto e a do processo) a partir de estudos de narrativas dos séculos XIX e XX. A mimese do produto liga-se à base teórica do Realismo Naturalista e realiza um movimento de identificação dos elementos que são imitados, como as ações, os espaços, as personagens, o narrador, a partir da realidade empírica que lhes garante credibilidade. Já a do processo desnuda os códigos, as articulações textuais, para o receptor acessá-los, articulando o processo de escrever em si como o objeto da imitação. A autora salienta que a mimese do produto não dá conta das novas funções do texto pós-moderno, porque o romance não postula uma ordem a ser reconhecida.

O princípio de reflexividade marca, portanto, o abandono pela ficção dos valores humanistas associados ao Realismo, a perda dos elos vitais com a história e com um princípio unificado de verdade ou de realidade. Hutcheon reforça que, no

Pós-modernismo, do leitor é exigida a co-autoria, porque, pela primeira vez, "ele tem a liberdade e a responsabilidade de criar o universo ficcional" (HUTCHEON, 1984, p. 28) e está consciente disso. Por isso, a autora defende a mimese do processo como forma de descrever e representar a realidade social e física, pois supõe, em muitos casos, um narrador que expõe e induz o leitor a questionar a feitura do romance, ou seja, o leitor está irremediavelmente implicado na narrativa.

Patricia Waugh, em seu livro *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (1985), ao pensar na abordagem de Linda Hutcheon sobre os procedimentos metaficcionais, questiona os elementos estruturantes das narrativas a partir do conceito de artefato: a ficção construída com um artifício que ultrapassa as fronteiras entre ficcional e não ficcional, a englobar o leitor na obra, levando-o a reformular a relação entre a ficção e o real na medida em que defende a possibilidade também da ficcionalidade de todos os pressupostos histórico-sociais:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que conscientemente chama a atenção para o seu estatuto de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao evidenciar criticamente os seus próprios métodos de construção, tais escritas não apenas analisam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional<sup>4</sup> (WAUGH, 1984, p. 13, tradução nossa).

Hutcheon e Waugh aproximam-se ao compreender a metaficção como uma característica diferenciadora desta literatura que, de forma consciente e sistemática, assume seu estatuto de artefato/artifício. Segundo Patricia Waugh, o romance metaficcional tem como princípio a construção de uma ilusão ficcional (como no realismo tradicional) e a revelação dessa ilusão, cujo denominador comum desse processo simultaneamente cria uma ficção e faz uma declaração sobre a composição dessa ficção<sup>5</sup> (WAUGH, 1984, p. 06). Nesse caso, Waugh enfatiza que, ao desnudar as estratégias de escrita do mundo criado pela ficção literária, a metaficção deixa explícito

---

<sup>4</sup> Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (WAUGH, 1984, p. 13).

<sup>5</sup> "the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction" (WAUGH, 1984, p.6).

que a realidade em que vivemos diariamente é similarmente construída (WAUGH, 1984, p. 09), fazendo ruir quaisquer certezas: "a metaficção se funda numa versão do princípio heisenberguiano da incerteza" (WAUGH, 1984, p. 03).

Wenche Osmundsen (1993), estudiosa das relações metaficcionais, ainda lembra que a definição de pós-modernismo, como formulada por Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas e Jean Baudrillard, configura "um momento reflexivo", presente no mundo Ocidental a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, a enfatizar a ficcionalidade de todos os sistemas sociais e culturais erigidos a partir de percepções de caráter provisório, subjetivo e convencionalizado. Para a autora, a metaficção (escrita ficcional que evidencia sua própria ficcionalidade) é uma manifestação natural e até necessária da forma literária pós-moderna (Osmundsen, 1993, p. 84), ou seja, é uma manifestação da própria reflexão humana sobre si frente ao caos do mundo pós-guerra.

A escrita metaficcional revela, portanto, uma tensão formal que desestabiliza a estrutura ficcional, sedimentada em torno da noção de fragmentação do discurso a embaralhar as estruturas narrativas, sempre como uma formulação de um percurso aberto a ser percorrido pelo leitor do qual depende para se realizar. Quando Patrícia Portela publica seu primeiro livro, este debate teórico e as publicações que o evidenciam tanto críticas quanto literárias já estão bem sedimentados: questiona-se a morte do autor, o nascimento do leitor, a relativização da história e da literatura (e a diluição dessas fronteiras), a ideia de originalidade. A relação do texto pós-moderno com o leitor é um dado instituído: a obra chama o leitor, instala-o como uma materialidade, brinca ao projetar realidades alternativas a partir de uma situação e tempo específicos, o que, no momento em que o convida a entrar em suas páginas (convite que nem sempre pode recusar), fá-lo assumir um original protagonismo.

Nesse universo em que muito se criou, como segue a inovação literária? Patrícia Portela, autora dos anos 2000, é conhecida por apresentar uma escrita performática. Nesse caso, parece-nos coerente indagar como se configuram os traços ficcionais e metaficcionais e como tais correspondência se relacionam com o leitor - elemento fundamental para a efetivação da performance e para a existência de uma escrita metaficcional. Por isso, nos próximos passos, sem fugir do pendor panorâmico, faremos uma breve retomada dos estudos sobre o leitor para aprofundarmos a noção de performance em reflexão posterior.

## 2.2 Acendamos um abajur na penumbra da sala

A participação do leitor passa a ser parte fundamental da constituição da obra pós-moderna, o que também nos leva, por meio de algumas retomadas teóricas e interpretativas, a resgatar alguns conhecidos estudos sobre essa instância narrativa como forma de engendrar qualquer costura em uma análise de uma jovem escritora portuguesa. Primeiramente, a implicação do leitor ou de leitores no romance tem sido teorizada por distintos autores. Retrospectivamente, parte-se de Walker Gibson (1980), em seu texto "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers", que já defende a implicação do leitor no processo de escritura como um recurso retórico do texto, como forma de persuasão, a manipular e controlar suas atitudes para que decida entre "quem quer ser" e "quem o texto propõe que se seja".

Wayne Booth (1961), em *Retórica da Ficção*, quando debate a presença de narradores não confiáveis ou não dignos de confiança em obras literárias, apresenta sua concepção de autor implícito e questiona o papel do leitor. Mais tarde, em 1974, com os estudos da Estética da Recepção, pressupõe-se o seu correlato, o leitor implícito, abordado por Wolfgang Iser (*Der Implizite Leser*), que apresenta o leitor como co-criador e co-autor do texto literário. Em *O ato de leitura*, Iser (1996) estuda a interação entre texto e leitor e dialoga com outros teóricos, apontando aspectos que considera fragilidades nos conceitos elaborados, apesar das contribuições de cada estudioso. No caso do arqueleitor de Michael Riffaterre - representado por um grupo de informantes que entra em contato em pontos específicos do texto e partilha reações, a partir de contrastes intratextuais, sobre um fato estilístico sempre captado pela percepção de um sujeito (ISER, 1996, p. 67) -, o autor ressalta que a principal limitação reside no fato de que o arqueleitor depende tanto das competências dos leitores quanto das distâncias estabelecidas entre esses grupos de informantes e a obra.

Segundo Iser (1996), já a teoria de Stanley Fish defende a existência de "comunidades interpretativas" a se opor à autonomia do texto - nesse caso, o ato interpretativo, inserido em uma temporalidade, subordina obra e leitor a sistemas e instituições de autoridade e de poder. Stanley Fish, segundo Iser, designa a categoria de leitor informado, para indicar aquele que estrutura o processo de leitura a partir de modelos linguísticos da gramática transformacional estabelecendo relações entre

estrutura profunda e de superfície. Essa concepção, para Iser, evidencia certa fragilidade, porque a formulação de efeitos do texto a partir apenas de modelos linguísticos se torna limitada, já que “invoca uma experiência que é incontestável, mas que parece ser inacessível a uma apreensão teórica” (ISER, 1996, p. 70), pois os efeitos do texto são diversos assim como as experiências dos leitores.

Para Iser, também o “leitor intencionado” de Erwin Wolff, formulado a partir de diferentes textos e contextos, apresenta limitações, porque seria a elaboração de um modelo de leitor como tentativa de projetar o público a ser alcançado pela obra; é o leitor que o autor intencionava construir ao formular sua obra: “o leitor intencionado, enquanto ficção de leitor no texto, mostra tanto as ideias do público de outros séculos, quanto o esforço do autor de ora aproximar-se delas, ora responder a elas” (ISER, 1996, p. 71). Essa marcação do leitor, sua ficcionalização, no texto, não corresponde, para o teórico, ao papel do leitor, porque ele é representado como mais uma perspectiva no texto, assim como a do narrador, dos personagens. Iser defende que

O arquiteitor apresenta um meio de verificação que serve para captar o fato estilístico pela densidade de codificação do texto. O leitor informado é uma concepção didática que se baseia na auto-observação da sequência de reações, estimulada no texto, e visa a aumentar o caráter de informação e assim a competência do leitor. Por fim, o leitor intencionado é um tipo de reconstrução que permite revelar as disposições históricas do público, visadas pelo autor (ISER, 1996, p. 72).

A retomada da definição de leitor desse teórico se fez necessária para este trabalho não porque os textos serão abordados a partir da Estética da Recepção, mas porque, na construção de uma linha retrospectiva sobre a presença do leitor nos textos, é um dos autores pioneiros a entender o leitor como um “conjunto de pré-orientações que um texto oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis”, o “leitor implícito” se configura como “estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (ISER, 1996, p. 73). O leitor implícito, enquanto espaço do receptor e de seu quadro de experiências coletivas ou individuais, enquanto instância de mediação cultural reveladora do potencial comunicativo da obra, configura-se, a partir do texto, como uma estratégia textual, historicamente marcada, de formulação, preenchimento e constante atualização, a depender tanto da materialidade do texto quanto do ato de leitura.

Roland Barthes, mesmo em direção teórica diferente à de Iser, também aludiu inúmeras vezes à função do leitor - *S/Z* (1992) e *O prazer do texto* (1999) -, questionando os modelos estruturais de análise do texto. Ao tirar o foco do autor, enfatizou o papel ativo e aglutinador de quem lê: "o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino" (BARTHES, 1988, p. 70).

Umberto Eco, por sua vez, formulou a teoria do leitor-modelo com a qual defende a presença, na obra, de um destinatário para o texto como instância significativa: "leitor-modelo é uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar" (ECO, 1994, p. 15). Assim como Iser, Eco pressupõe a marcação do leitor na estrutura textual, como elemento interno, a se configurar como uma estratégia de interpretação, atualização e preenchimento do texto suposta pelo autor, conclamado a seguir suas orientações, "como princípio ativo da interpretação, o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto" (ECO, 1979, p. 15), ou seja, esse leitor é interno à obra e não se refere ao leitor empírico:

O leitor empírico é você, eu, quem quer que seja, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de muitas maneiras e não há uma lei que lhes diga como devem ler, porque frequentemente usam o texto como um contentor para as suas próprias paixões, que podem surgir do exterior do texto, ou que este pode casualmente despertar (ECO, 1994, p. 15).

Por ser um elemento condicionado à estrutura intratextual, ele se constitui no texto, pois representa "um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial" (ECO, 1979, p. 45). Esse leitor-modelo, portanto, pertence a um círculo interpretativo que compartilha saberes relativos a uma temporalidade, a um espaço, a uma língua, a um conhecimento do mundo "dos heróis". Ele faz parte da estrutura textual, da constituição da obra (entendida como texto aberto e incompleto): atua, coopera e nasce do texto.

Paul Ricoeur (1997), em *Mundo do texto e mundo do leitor*, debate que o sentido de um texto depende sobretudo do ato de leitura para atingir sua finalidade enquanto obra: o "texto só se torna obra na interação entre texto e receptor" (RICOEUR, 1997, p. 132). Nesse âmbito, o leitor desempenha papel primordial porque a ele cabe preencher os

sentidos de uma narrativa, ou seja, o texto se abre para um elemento externo a ele, para o universo do leitor - movimento exigido para a efetivação da obra enquanto ato criativo. É nesse sentido que se pensa que o leitor precisa desempenhar um papel ativo na obra, precisa responder a ela: inicialmente ele reconhece no processo da leitura as linhas diretoras do texto (elementos da composição do texto, gênero e sequências canônicas de intrigas reconhecíveis) que permitem que a história seja acompanhada e realiza o jogo da inovação e sedimentação de novos e velhos paradigmas que se revelam pela arquitetura da intriga apresentada.

Afirma Paul Ricoeur (1997) que é no ato de ler "que o destinatário brinca com as exigências narrativas, efetua desvios, participa do combate entre o romance e o antirromance e experimenta o prazer que Roland Barthes chamava o prazer do texto". (RICOEUR, 1997, p. 131). Desse modo, ocorre o embate entre dois mundos, o mundo fictício e o mundo real do leitor, mediados, segundo o autor, pelo fenômeno da leitura. Ricoeur reconhece que a presença do leitor é também um elemento ativo externo à obra que se integra a ela pelo processo de leitura: é aquele que transforma o texto em obra, que lida com as lacunas, os interstícios, as falhas, os buracos. Em alguns casos, o processo de leitura "desafia a capacidade do leitor de configurar ele mesmo a obra que o autor parece ter o maligno prazer de desfigurar" (RICOEUR, 1997, p. 132), o que, para o autor, é uma característica fortificadora desse encontro entre texto e leitor na medida em que viabiliza momentos de instabilidade e reflexividade ao exigir do leitor que responda ao ato de ler.

As orientações teóricas (comuns ou diversas) centradas no papel do leitor criaram em torno dessa estratégia narrativa diferentes maneiras de abordagem que, a princípio, parecem ter como ponto agregador a preocupação com o receptor, como identifica Umberto Eco:

Nas últimas décadas impôs-se uma mudança de paradigma em relação às discussões críticas precedentes. Se em clima estruturalista privilegiava-se a análise do texto como objeto dotado de caracteres estruturais próprios, passíveis de serem descritos através de um formalismo mais ou menos rigoroso, em seguida a discussão passou a ser orientada para uma pragmática da leitura. Do início dos anos sessenta em diante, multiplicaram-se, assim, as teorias sobre o par Leitor-Autor, e hoje temos, ... leitores virtuais, leitores ideais, leitores-modelo, superleitores, leitores projetados, leitores informados,

arquiteitores, leitores implícitos, metaleitores e assim por diante (ECO, 1999, p. 1).

A profusão de estudos sobre o leitor revela o quanto essa instância narrativa modifica o conceito de obra e lhe atribui certa ludicidade, como um jogo, um puzzle com peças a serem montadas, preenchidas, às vezes, encaixadas ou sobrepostas. O leitor não é mais observador dos fatos, mas um montador de cenas a partir de suas perspectivas (plurais) que está constantemente lidando com o mar de incertezas instigadas pela voz narrativa e pela incompletude dos caminhos textuais. O trabalho de leitura (o leitor a trabalhar no texto) configura uma tentativa (pelo reconhecimento e pelo estranhamento) de re-criação de certa sequência narrativa capaz de elaborar um significado ou percurso.

Como enfatiza Ricardo Piglia, em sua obra o "Último Leitor", pelo trabalho criativo da leitura, o leitor "dá forma à experiência vivida, constrói-a como tal e a antecipa" (PIGLIA, 2006, p. 21). Nesse caso, a partir das ideias do crítico argentino, que vislumbra o leitor inserido em uma realidade composta de virtualidades, identidades fragmentadas, na pluralidade de signos, rodeado pelo caos da modernidade (ao estilo do "Grito" de Edvard Munch) e pela multiplicidade de palavras impressas que quer ler, entendemos essa instância narrativa, projetada pelo texto, como aquele que se incumbem de um trabalho incessante: o de montar percursos.

Transforma-se para isso, conforme indica Piglia, em um leitor viciado, que não consegue parar de ler, em um leitor insone, que está sempre desperto, ou em um leitor ideal, que sabe que está condenado à teia do texto, assim como acontece com o carteiro Shaum (quem lê e decifra no texto de James Joyce) a "cavoucar para todo o sempre até fundir os miolos e perder a cabeça", porque reconhece que "*Finnegans* é uma carta extraviada numa lixeira, num 'tumulto de borrões e de manchas, de gritos e contorções e fragmentos justapostos" (PIGLIA, 2006, p. 21). O leitor abandona definitivamente qualquer possibilidade de passividade, nomeado por Piglia como "leitor puro", para o qual "a leitura não é simplesmente uma prática, mas uma forma de vida" (PIGLIA, 2006, p. 21).

Paul Zumthor (2018), em *Performance, recepção e leitura*, em suas pesquisas sobre oralidade e performance, destaca que, pelo trabalho da Estética da Recepção e da Semiótica, o leitor saiu da penumbra e sua participação no processo criativo é um

dado incontestável. Acendamos um abajur na penumbra da sala. O processo de leitura se efetiva quando o leitor, em sua singularidade, materializa corporalmente a experiência do texto e o percebe como um princípio de prazer (retomando Roland Barthes):

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação (ZUMTHOR, 2018, p. 53).

Zumthor defende que a efetivação da narrativa, seu desfrute pelo leitor, ocorre no exato instante em que a leitura se processa e em que o leitor lê também com o corpo explorando a materialidade (uma leitura pela exploração dos cinco sentidos, por exemplo) dos signos. A partir dessa ideia, entendemos que o leitor, cultural e situacionalmente localizado, em cada atualização do texto, sempre pode ser outro: não há um leitor, uma unidade - há um universo fragmentado e caótico que reitera ou modifica de alguma maneira a natureza do texto, preenchendo ou não lacunas, durante o processo de leitura. Por isso, neste trabalho, o conceito de performance, defendido por Zumthor, é o que melhor vai se aplicar para entender a implicação do leitor nos textos estudados nesta primeira parte de análise:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da recepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. [...] A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido (ZUMTHOR, 2018, p. 51- 52).

A performance representa um movimento elaborado da forma a partir de um dado material, seja uma cena prosaica, seja uma voz, seja um texto escrito, em que os sentidos passam a ser formulados por quem a interpreta. Para Zumthor, o texto escrito na cultura moderna se materializou como o transmissor de saberes e poderes, mesmo assim nunca conseguiu apagar completamente a percepção corporal do leitor. Para ilustrar essa ideia, o autor usa como exemplo a caligrafia em que os traços particulares

desse processo de escrita apagam o distanciamento entre o ato de ler e de olhar, e poderíamos estender essa concepção à inserção de recursos visuais (fotografias, desenhos grafitados, caricaturas, rasuras, rabiscos ou qualquer outra imagem no texto pós-moderno) que forcem o trabalho de leitura a seguir outra direção que não dá esquerda para a direita. Dessa forma, quando um texto explora aspectos visuais de forma decisiva para se efetivar o processo de significação, pode-se pensar que o leitor, instigado a decifrar também códigos gráficos, tende a se construir por um processo performacional.

Para todo indivíduo alfabetizado tendo adquirido o hábito de ler, a relação entre o significante (a letra) e o significado (o que essas três, quatro ou dez letras juntas querem dizer) é interiorizada, não transita mais pelo objeto. Você lê o que os caracteres traçados escreveram sobre a página e feito isso passa diretamente à noção correspondente. A relação integrada se torna imediata entre o perceptível e o mental. Essa imediatez foi sentida e explorada por todas as civilizações da escrita que, cada uma à sua maneira (segundo a plasticidade do seu sistema gráfico), procurou compensar. Daí a formação de caligrafias, fenômeno universal, como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial. O que é com efeito caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe; é encontrar, na visão da leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício (ZUMTHOR, 2018, p. 85-86).

A atualização do texto pelo exercício da performance insere o leitor na obra como uma materialidade, pela presença de um corpo que lê e olha o texto, desdobrando o processo de leitura como percepção semântica e sensorial, como um processo sinestésico de diálogo com os sentidos que provêm muitas vezes do próprio cotidiano. Nesse sentido, poderíamos associar esse processo ao que José Angel García Landa (2014) indica como leitura reflexiva<sup>6</sup>, como um paradigma crítico que permite uma forma de construir os sentidos em obras literárias a partir do entendimento de novas estruturas de significado (não deliberadamente planejadas pelo escritor) captadas pelo leitor no jogo espontâneo do significado ou no dinamismo que se efetiva entre a escrita

---

<sup>6</sup> "The 'reflexive reading' of texts is a critical paradigm which provides a new way of exploring meaning in literary works, unearthing structures of meaning which may be automatic, not deliberately planned by the writer but rather reached by the reader through the spontaneous play of meaning or the interplay between writing and reading" (LANDA, 2014, p. 2).

e a leitura. Nesse caso, o conceito de leitura reflexiva, defendido por Landa (2014), representa outra nuance na teorização do processo de inserção do leitor na obra, o que também pode ser elaborado como uma performance de leitura.

Se a escrita pós-moderna, como vimos, é autorreflexiva (referências a personagens e eventos históricos, reflexões acerca do 'fazer literário, interesse em subverter o que foi convencionalizado, impossibilidade de se alcançar uma história única, visto que ela só nos chega através da textualidade, como se comentou a partir dos estudos de Linda Hutcheon), a leitura vai se constituir também como autorreflexiva, independentemente de ter sido ou não a intenção consciente do autor. No caso do leitor, José Ángel García Landa (2009) apresenta o conceito de leitor-textual em diálogo com o leitor implícito de Wolfgang Iser, na medida em que defende que toda mensagem contém dentro de si uma imagem de seu emissor e outra do receptor.

O leitor textual<sup>7</sup> é inicialmente uma imagem pressuposta pelo autor para sua mensagem - esse movimento se constrói por meio de manobras pressupositivas, mas, para Landa (2009), o leitor textual não é apenas uma construção mental baseada no texto como um todo, mas uma função da nossa imagem de leitor e texto projetados, ou seja, a categoria leitor como instância narrativa nada tem a ver com o leitor real. Por isso, segundo o autor, todas as figuras e definições sobre o leitor existem não porque estejam no texto, mas porque representam uma possibilidade de enfoque crítico sobre um texto que não é um ambiente fechado - "o texto é um fenômeno histórico concreto onde se cruzam múltiplos códigos significativos que podem submeter-se à multiplicidade de usos em uma diversidade de contextos e de projetos interpretativos mais ou menos especializados" (LANDA, 2009, p. 420), das quais derivam as sempre plurais definições em torno do papel do leitor.

Dessa forma, o texto pós-moderno repensa categorias narrativas e as condiciona, muitas vezes, à subjetividade de diferentes estratégias textuais (autor, autor implícito/textual, narrador, leitor implícito/textual, leitor). A intenção desse panorama é mapear o debate em torno dessa instância narrativa em diferentes temporalidades, enfatizando a subjetividade existente ao formular uma teoria - traçando posições que convergem e divergem entre os teóricos. A retomada das

---

<sup>7</sup> Passaremos a utilizar este conceito de leitor textual ou de leitor projetado, a partir das definições de Landa (2009), durante a análise das obras, porque melhor representa o lugar do leitor e suas projeções no texto.

definições acerca da literatura pós-moderna e as modificações em torno dos conceitos de autoria e de implicação do leitor foram fundamentais para organizarmos um recorte do mais amplo para chegarmos ao mais específico: a escrita de Patrícia Portela em diálogo com o universo da produção literária de seu tempo.

### **2.3 Porque qualquer realidade pode ser construída**

Ana Paula Arnaut (2002), em sua obra *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, defende que, entre os procedimentos estruturantes da ficção portuguesa das últimas décadas do século XX, existe uma intenção marcante de problematizar fronteiras e o próprio discurso do fazer artístico, indo ao encontro das definições anteriormente abordadas que andam em torno de abordagens cíclicas entre ruptura e diálogo com a tradição. A partir desse pressuposto, elaboramos (porque a necessidade de fazer panoramas não nos abandona) uma pequena retomada da Literatura Portuguesa pós-moderna, para observar, quando o cenário estiver mais elaborado, como algumas dessas formulações se manifestam numa escrita publicada após os anos 2000 num contexto histórico social ainda mais fragmentado e disruptivo, em que se tenta explorar alguma invenção. Por isso, como princípio para a análise, é preciso entender como a perspectiva da literatura pós-moderna em Portugal vai ser delineada. Ana Paula Arnaut (2010) indica marcas específicas dessa nova escrita:

Da *nova literatura* sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações, a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionalis, já presentes em romances cômicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à reescrita da História. Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos e peridológicos (ARNAUT, 2010, p. 131)

Essas *novas influências*, como grifou a autora, provindas de diversos gêneros e subgêneros, não ocorrem sem tensões e sem manifestações múltiplas, compondo um

mosaico de representações e discursos que, ao reformular ou recriar categorias narrativas, como as de narrador, autor, personagens, tempo, espaço, repensa questões históricas, sociais e políticas, apresentando o texto como "artefacto". Essas narrativas, como vimos com os outros teóricos abordados, se constituem pela incompletude e fragmentação dos discursos, precariedade de sentidos, mistura de gêneros a dissolver inicialmente a sintaxe romanesca tradicional (narrador demiúrgico, linearidade da intriga, limites sócio-espaciais em consonância com as personagens, verossimilhança temporal) e primam pela fragmentação composicional (enredos movediços, multiplicidade de tempos e espaços, perspectivas obscuras, ambíguas e contraditórias das personagens e do narrador, implicação do leitor).

O primeiro ponto a se esclarecer, em relação a essa perspectiva, é que se está a pensar nessa literatura pós-moderna portuguesa como a que surge no cenário português após a Revolução dos Cravos de 1974 e começa a ser publicada mais fortemente, no mercado editorial, depois de décadas de censura e vigilância, de 1977 em diante. Esse período passou a ser relacionado ao chamado *boom* do romance português, quando autores como António Lobo Antunes - *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) -, Lídia Jorge - *O dia dos prodígios* (1980) -, José Saramago - *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982) -, José Cardoso Pires *O Delfim* (1968), Maria Velho da Costa, com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno - *Novas Cartas Portuguesas* -, Augusto Abelaira - *Bolor* (1968), *O triunfo da morte* (1981), reconfiguram a forma romance<sup>8</sup> ao questionar não só os temas desenvolvidos (atuação crítica a respeito de fatos históricos, revelada pelo distanciamento irônico dos mitos portugueses), mas também a própria forma romanesca.

Ana Paula Arnaut (2010), ainda vale esclarecer, adota o prefixo "post" e não "pós", porque considera que o primeiro sugere uma percepção relacional com os passados

---

<sup>8</sup> Não existe aqui nenhuma pretensão de definir precisamente o termo romance. Exemplificativamente, pode-se retomar o teórico Mikhail Bakhtin (2002) que, em seu texto "Epos e romance", defende que esse gênero representa uma forma de expressão inacabada em constante evolução como desenho de ciclos contínuos do homem (BAKHTIN, 2002, p. 397-428). Para ele, o romance se configura como "gênero que está por se constituir, levando-se em conta o processo de evolução de toda a literatura nos tempos modernos [...]". O autor ainda afirma que não pretende estabelecer "uma definição do cânone do romance que atue em literatura (na sua história) como um sistema de índices de gênero invariáveis" (BAKHTIN, 2002, p. 403). Então, inicialmente, entenderemos a palavra romance aqui como um gênero literário em constante transformação e mutação, não se restringindo a uma ou outra definição, mas manifestando as nuances de uma sociedade e de um tempo.

que ecoarão no futuro e no presente, em que os acontecimentos coexistem mais em forma de teia a se entrelaçar, enquanto o segundo indica um entendimento muito linear e sucessivo de acontecimentos encadeados um depois do outro, sendo caracterizado por rupturas, profundas e radicais, com o que o antecede. A autora defende a existência, conseqüentemente, de Post-Modernismos, já que os textos se relacionam em rede, de forma inclusive hipertextual, e não de modo sucessivo e linear.

A máxima non nova, sed nove (não coisa nova, mas de uma nova maneira), num efeito semelhante a uma manta de retalhos, parece ser, pois, a melhor forma de ilustrar a sensibilidade que se tem vindo a impor no panorama literário português. Esta imposição não implica, contudo, o desaparecimento de cultores de práticas romanescas afins de linhagens tradicionais, ou seja, de práticas romanescas (e também poéticas) tributárias tanto dos grandes clássicos do século XIX quanto dos mais recentes Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro ou Raul Brandão, entre outros (ARNAUT, 2010, p. 131).

Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1993), o pós-modernismo pressupõe-se o combate a formas tradicionais de escrita, o que vai se materializar no texto ficcional tanto como comentário da linguagem literária (diálogo entre autor, narrador e leitor, deslocando suas posições clássicas) e da composição da obra (metaficção historiográfica) quanto como assimilação de outros discursos para compor o texto, como o da poesia e o de textos não literários (documentos históricos, biografias, espólios, leis). O romance, por ser naturalmente um gênero híbrido, aparece como um objeto em constante transformação, no ir e vir entre o novo e o velho, entre gêneros e categorias que se mesclam e entrelaçam a formar uma nova representação.

Pelo teor metaficcional que passa a assumir, essa reconfiguração do romance "procede à inversão do pacto coleridgiano da suspensão voluntária da descrença" (ARNAUT, 2002, p.18), visto que não se porta mais seguindo o jogo ideal da literatura realista: "criar uma impressão perfeita da realidade espelhada em um texto" (LANDA, 2014, p. 35). Como forma de ilustrar esse conceito, Ana Paula Arnaut (2009), ao analisar algumas obras de António Lobo Antunes, define os efeitos dessas inovações formais, que podemos estender a outros escritores, anteriormente citados, que tendem a questionar o fazer artístico em si em sua formulação e exigir maior colaboração do leitor para a elaboração dos sentidos dispersos pelo texto. Conforme Arnaut, precisa-se

abandonar uma postura confortável de leitura, já que se obriga o leitor a entrar em um texto em construção:

oferece-se a possibilidade de, no âmbito da produção post-modernista, considerar as várias vertentes de apresentação fragmentária como prática metaficcional. Tal acontece na medida em que, justamente, todo o caos que exponencialmente se gera que acaba por chamar atenção para "uma hiperconsciência relativamente à linguagem, à forma do literário e ao ato mesmo de escrever ficções; [para] uma constante insegurança no que se refere à relação entre ficção e realidade; [para] um estilo paródico, meio a brincar, excessivo, ou ainda enganadoramente *naif* (ARNAUT, 2009, p. 44-45).

Nesse caso, o papel do autor contador de histórias ficcionais ou não, por exemplo, pode subverter-se ou mesclar-se. A esse movimento, Arnaut (2002), a partir de Jean-François Lyotard, chama, por fim, de Post-Modernismo<sup>9</sup>, pois entende que ocorre o estabelecimento de uma crise de legitimação com o desuso das grandes narrativas que refletiam a sociedade burguesa da Luzes: "a literatura post-modernista é 'unmakin'; ela desfaz, expõe o (tradicionalmente) não apresentável, expõe o que julgamos poder ser entendido como o próprio processo de construção da obra (ARNAUT, 2002, p. 51).

Como a literatura passa a ser vista como "unmakin", o texto se configura como objeto a se (des)fazer, esgarçando os limites entre representação-imitação, o que direciona ostensivamente as atenções para as estratégias ficcionais, para os procedimentos de composição e para o debate sobre a confiabilidade da forma romanesca. Romances que são manuais, memoriais, ensaios (*Manual de Pintura e Caligrafia*, *Memorial do Convento*, *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, apenas para citar um autor) diluem, já pelos títulos, as fronteiras canonicamente apontadas para os gêneros em questão.

Segundo Roxana Eminescu (1983), esses autores, muitas vezes, porque já não há intenção de um estabelecimento nítido de limites entre gêneros, nem há pretensão de

---

<sup>9</sup> Não nos deteremos na conceituação específica de Post-Modernismo português por outros autores devido aos intensos debates em torno dessa concepção. A escolha de Ana Paula Arnaut para organizar esse raciocínio se deu em função de sua perspectiva apresentar um entendimento fluido entre tempos e definições, considerando a natureza relacional do fenômeno literário. Passaremos a utilizar, quando estivermos nos referindo à produção portuguesa, o termo Post-Modernismo, defendido por Ana Paula Arnaut, por convergência conceitual.

se alcançar uma totalidade, não nomeiam suas obras como romances na medida em que esse conceito é mais popularmente conhecido como a construção de uma história ficcional que designa um universo irreal (EMINESCU, 1983, p. 106). É relevante ressaltar que, para o romance post-moderno português, a narrativa é parte integrante da realidade, caindo por terra a necessidade de se estabelecer fronteiras entre ficção e não-ficção, entre representação e imitação, já que o entrelaçamento dessas instâncias é um dado, uma evidência a qual se precisa considerar.

A forma, portanto, ainda é o romance, mas a confiança nesse gênero não o deixou imune ao questionamento de seus limites e de seus temas. Álvaro Cardoso Gomes (1993) assevera que a prosa portuguesa desse período apresenta um "distanciamento irônico" para análise, sobretudo, de fatos históricos através de uma "projeção do imaginário sobre o real, de modo a operar um corte na realidade, para melhor desvendá-la ou mesmo para transformá-la" (GOMES, 1993, p. 85). Dessa forma, em muitos romances post-modernos portugueses, esse desvendamento da realidade, citado por Gomes, cria uma rede de múltiplas realidades e a conecta a possíveis dados biográficos do autor ao ficcionalizar suas vivências no texto ou como narrador, ou como narrador-personagem, e entrelaçar as fronteiras entre ficção e não-ficção: qualquer realidade pode ser construída.

Na fala de Helder Macedo, citada inicialmente, percebe-se também que essa "nova" literatura inscreve no processo de leitura outra pedagogia a indicar a parcialidade de quaisquer textos, a indicar o conhecimento histórico-social como aquele que se pode sempre (re)apresentar, como o fez José Saramago muitas e muitas vezes. Nesse caso, o leitor é inserido em uma nova perspectiva: realidade e ficção não são mais do que um conjunto de parcialidades orientadas por olhares individuais limitados e imprecisos.

Urbán Bálint (2016), ao debater o período literário pós-25 de Abril, indica que se está diante, para ele, do Pós-modernismo (sem "t"), porque traz em seu bojo o convívio com o mundo global e multimídia que se materializa na profusão de formas de narrar, de distintas poéticas, da mistura de vozes, da volta do autor, do resgate e surgimento de novos conteúdos. Assim como Arnaut, Bálint (2016) salienta que a concepção pós-moderna rompe com fronteiras rígidas e com sistemas de representação ao questionar o tradicional, o convencional, o cânone na medida em que estabelece uma

subversão das formas e dos conteúdos. Balint (2016) observa que essas obras surgiram num ambiente globalizado perpassado já por rompimentos de fronteiras e pela mistura de culturas.

Stuart Hall (2006) indica que o processo de globalização surge com a intenção de conectar comunidades e organizações em novos espaços-tempo, compartilhando mais rapidamente realidades e experiências. Para o autor, essa tese envolve "distanciamento da ideia sociológica clássica da "sociedade" como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço" (HALL, 2006, p. 67-68). Essa percepção é um dado social estabelecido a criar um espaço cultural transversal e multicultural com o qual o fazer artístico pós-moderno se relaciona ou pela incorporação, ou pela negação, ou pelo debate de limites e interseções. Por isso, revisitarmos conceitos relativos às articulações que propiciam o surgimento do sujeito e do texto pós-modernos é importante até para entendermos uma nova conceituação que se insinua no debate crítico da Literatura Portuguesa escrita após os anos de 2000: a de Literatura Hipercontemporânea.

#### **2.4 O outro lado do cosmopolitismo: instabilidade que não se traduz**

As articulações oriundas da globalização colocam a diminuição de fronteiras, de distâncias, de escalas temporais como necessidade e revelam inicialmente uma tentativa (ou ingênuo ou mal-intencionada) de homogeneização cultural pela desintegração de identidades nacionais em novas identidades, agora híbridas. Stuart Hall ressalta, contudo, que esse processo em nada suaviza formas de diferença: "as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdade e de diferenças sobrepostas" (HALL, 2006, p. 65). Esse sujeito pós-moderno assume identidades plurais, articuladas a momentos diferentes, nunca representadas por um "eu" coerente e uno, mas sim pela contradição, pelo jogo de forças empurrando em distintas direções, pelo constante deslocamento de suas identificações; por isso, manifesta-se como um sujeito híbrido, e a obra literária, inserida nesse espaço em que há desintegração de identidades, não fugirá à tentativa também de entender esse processo.

O sujeito pós-moderno, para Hall (2006), não apresenta identidade fixa, segura ou permanente (isso seria muito fantasioso). Ela pode ser historicamente formada e transformada continuamente pelos tensionamentos culturais que a rodeiam: "somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente" (HALL, 2006, p.13). Para Hall, esse fenômeno se caracteriza como uma forma de hibridismo identitário, na medida em que novos sistemas de poder elaboram novos sistemas de representação marcados, entre outras características, por essa diluição de identidades culturais, em processos instáveis e provisórios:

em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2006, p. 88).

Boaventura de Sousa Santos (1993), em seus estudos sobre particularidades relativas à identidade da cultura portuguesa, defende que não se pode pensar se não a partir de uma posição que entende as identidades culturais como resultados transitórios e fugazes de processos de identificação, em que sentidos são negociados constantemente. Além disso, o autor coloca que as identificações são sempre obcecadas pelas marcações da diferença e da hierarquia das distinções, na medida em que "quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação" (SANTOS, 1993, p. 31). O autor enfatiza, contudo, que o homem europeu raramente teve de se preocupar com essas questões. Por isso, para ele, projeções que envolvem definição de identidade são sempre semifictícias e seminecessárias: "para quem a formula apresenta-se sempre como uma ficção necessária. Se a resposta é obtida, o seu êxito mede-se pela intensidade da consciência de que a questão fora, desde o início, uma necessidade fictícia" (SANTOS, 1993, p. 32).

O autor defende que Portugal é uma sociedade paradoxal na medida em que nem se diferenciou totalmente de outras culturas nacionais nem revelou homogeneidade interna - estabelece-se no dilema de ter ou não de estabelecer uma identidade. O

Estado português, para Santos (1993), não desempenhou seu papel de gerenciador de movimentos como universalismo e particularismo, típico do papel estatal desde a ficcionista criação de culturas nacionais a partir dos finais do século XIX. Em sua trajetória, o português se insere tanto no universo do homem europeu quanto no do chamado de selvagem, é tanto colonizador quanto emigrante; precisa questionar sua identidade porque se insere num contínuo estar entre lugares, uma constante zona híbrida de negociação de poderes. Por isso, menciona que a forma cultural portuguesa se estabelece na fronteira, não em uma fronteira como "frontier", mas como "border", como um estar dentro-fora. Segundo ele, "a cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós se conceba o vazio, uma terra de ninguém, mas porque de algum modo o vazio está do lado de cá, do nosso lado" (SANTOS, 1993, p. 48).

Para Santos, enquanto identidade nacional, Portugal se forma por uma matriz intermédia, semiperiférica - observa as colônias como primitivas e selvagens ao mesmo tempo em que é olhado por estudiosos de países da Europa do Norte de igual forma. Essa peculiaridade cria uma falta tanto de diferenciação quanto de identificação e consolida uma forma cultural híbrida de fronteira a se construir no entremeio a ser tanto o colonizador quanto o colonizado.

A zona fronteira é uma zona híbrida, babélica, onde os contatos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco suscetíveis de globalização. Em tal zona, são imensas as possibilidades de identificação e de criação cultural, todas igualmente superficiais e igualmente subvertíveis: a antropofagia que Oswald de Andrade atribuía à cultura brasileira e que eu penso caracterizar igualmente e por inteiro a cultura portuguesa. Isto, se, por um lado, confere grande liberdade e até arbitrariedade à criação cultural por parte das elites, por outro, vota estas à incoerência social, ao mesmo tempo que permite igualmente às classes populares criar sem grandes tutelas a "sua" cultura portuguesa do momento (SANTOS, 1993, p. 49).

Essa característica atribui à cultura portuguesa uma interessante formulação: apresenta-se sob um forte cosmopolitismo como manifestação do outro lado do seu ascentrismo: "um universalismo sem universo feito da multiplicação infinita dos localismos" (SANTOS, 1993, p.49). Apesar da associação do autor com a antropofagia de Oswald de Andrade nesse universo que nunca se efetivou num espaço único, remete-se mais propriamente à ideia de uma cultura híbrida do que antropofágica, visto que não há

necessariamente incorporação do outro e sim abertura para novos espaços de fala, mas cada vez mais com uma ideia de ilhamento (cada grupo fala por si, ou cada sujeito fala por si). Hommi Bhabha (1998)<sup>10</sup> - cujo debate se estabelece a partir das relações de um mundo pós-colonial inserido em desigualdades econômicas e culturais oriundas da formulação colonial - denomina as relações culturais como híbridas quando se refere a outras possibilidades de enunciação a redesenhar a arquitetura das relações culturais e contestar hierarquias de poder. Para o autor, o hibridismo cultural é

é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes 'negados' se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade - suas regras de reconhecimento. [...] O objeto híbrido conserva a semelhança real do símbolo autorizado, mas reavalia sua presença, resistindo a ele (Bhabha, 1998, p. 165).

O caso de uma cultura de fronteira, que nunca se coloca num espaço único, acarreta a representação de uma cultura cosmopolita híbrida, constituída por um constante ir-e-vir a reavaliar limites entre discursos sedimentados, permeados de saberes negados, esquecidos, (re)contestados conectados a novas acepções ou novas formas de expressão. A Literatura Portuguesa Post-moderna nasce subversiva em relação a formas e conteúdos porque essa parece ser a direção mais articulada com um entorno também híbrido e fragmentado.

O conceito de hibridismo cultural, em Hommi Bhabha, pode ser entendido como manifestação da linguagem em um território de contestação e de mudança que estabelece uma zona de negociação entre sistemas de representação. Nesse caso, a mistura entre diferentes instâncias culturais em um mundo pós-colonial estabelece pontos de ambivalência a diluir identidades, produzindo, entre diferentes formas de representação, uma sensação de instabilidade e incerteza; o hibridismo, em um ambiente global de sobreposição de poderes, representa a instauração dessa mistura provisória e instável capaz de se reconstruir a cada nova formulação ou contato entre culturas e lugares:

---

<sup>10</sup> Hommi Bhabha está sendo retomado aqui como um estudioso que contribui para a conceituação de relações sociais híbridas, que nos interessa observar na análise do texto de Patrícia Portela, e não de literatura híbrida.

o reconhecimento do antagonismo que subjaz a seu dinamismo e a sua heterogeneidade, antagonismo que resulta das diferentes experiências e conjuntos de valores que constituem a heterogeneidade e contribuem para a constante não sedimentação do conceito de cultura. É esse aspecto que torna o hibridismo cultural – com sua justaposição de valores incomensuráveis – algo produtivo, distante do conceito estéril de hibridismo nas ciências biológicas; porém, ao romper com o discurso homogeneizante e modernista de cultura, a cultura enquanto híbrido se torna uma arena antagonista de diversas formas de conflitos e agências culturais (BHABHA, 1998, p. 126).

Nesse caso, os esquemas de alteridade, segundo o autor, entram em choque e se formulam como uma cultura de tradução a re-articular elementos que não são nem o Um, nem o Outro, mas uma percepção no entre-lugar que contesta os termos e territórios de ambos. Por isso, o autor salienta que, muitas vezes, as articulações do hibridismo cultural ocorrem pelo uso da mímica "que ordena a função estratégica dominante do poder colonial, intensifica a vigilância e coloca uma ameaça imanente tanto para os saberes "normalizados" quanto para os poderes disciplinares" (BHABHA, 1998, p. 130).

A diluição das identidades culturais, debatida por Stuart Hall (2006), remete à questão do hibridismo cultural apresentado por Hommi Bhabha (1998), próprio do mundo pós-colonial, em que as diferentes culturas constituem, através da migração e do nomadismo, espaços transnacionais e transculturais de negociação, o que, de acordo com Boaventura Souza Santos (1993), é uma constante na formulação do espaço português. No texto literário post-moderno português, essa zona de negociação é montada pela mistura de diferentes formas (gêneros textuais) e de conceitos estéticos e se articula com cada vez mais intensidade a constituir-se como espaço disposto à pluralidade de sentidos, também conhecido como uma forma de cosmopolitismo.

Quando Ana Paula Arnaut (2002) indica que essa literatura articula uma crise do discurso, poderíamos pensar que essa literatura articula o discurso da crise. Não é necessariamente a linguagem como discurso que entra em crise: ela se inscreve como produto formal de um mundo que se distancia da concepção de totalidade e de estabilidade, torna-se naturalmente híbrido, antagônico, miscelâneo, paradoxal, em constante crise, porque se desloca (seja temática ou formalmente) ou move-se constantemente no entre-lugar, entre tempos e espaços a ressignificar locus de poder.

Entende-se o hibridismo do texto post-moderno português, neste trabalho, como uma manifestação da linguagem capaz de deslocar identificações em um terreno nunca fixo, nunca seguro e nunca permanente: um objeto múltiplo e desconcertante que se manifesta, conforme vimos em Hommi Bhabha, como uma cultura de tradução. Não entendemos um texto como híbrido porque mistura gêneros textuais ou instâncias narrativas (pode-se dizer que esse recurso "sempre existiu"), mas porque, após a retomada de estudos sobre o mundo pós-colonial, é justificável que a construção de um texto literário se erija (quando tem esse intento) enquanto espaço de tensão e de contestação, enquanto zona de ambivalências a entrelaçar diferentes manifestações textuais, questionando suas arquiteturas, sua estrutura, por dentro - um texto em constante mutação.

Essa estilística se manifestará formalmente ora pela subversão da história, pela diluição de passado e presente, pelos enredos labirínticos a entrelaçar personagens de diferentes pertencimentos histórico-espaciais, como se pode ver em *As Naus*, de Lobo Antunes, por exemplo, pela diluição do romance em escritas que remetem, como o faz José Saramago, a evangelhos (*Evangelho Segundo Jesus Cristo*), ensaios (*Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio sobre a Lucidez*), manuais (*Manual de Pintura e Caligrafia*), memoriais (*Memorial do Convento*), textos históricos (*História do Cerco de Lisboa*), ora pelos comentários dos narradores dentro do texto, ora pelos processos metaficcionalis que evidenciam os caminhos de construção da obra, ora pela assimilação de outros gêneros como a poesia e textos não-literários. Isso significa que a narrativa portuguesa Post-Moderna articula uma percepção crítica, estética e cultural que se alinha a outras necessidades representativas dos anseios humanos inseridos em um ambiente global e híbrido.

Diferentemente de obras que a sucederam em séculos passados, os projetos literários apresentados ao leitor, também Post-Moderno, inscrevem a ficção portuguesa contemporânea, "pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas" (REIS, 2004, p. 16), numa linha de inquirição de novas formas e conteúdos em seus possíveis diálogos com outras áreas, dando elasticidade a quaisquer fronteiras. É importante, contudo, ressaltar apenas como ressalva, como o faz Carlos Reis (2004), que não se está pretendendo estabelecer "dominantes irrefutáveis" ou periodológicas devido ao escasso distanciamento das obras em análise

e ao entendimento de que sempre há alguém no passado com quem se dialoga, mas sim entender como o texto literário passou também a ser um objeto desse entorno plurifacetado. Sendo assim, esticaremos o olhar, nas próximas linhas, a breves comentários (formulados como ilustração desses procedimentos) sobre modos como o romanesco se relacionou com esse debate histórico-social.

## **2.5 O que recordar tem de parecido com imaginar**

A valorização da multiplicidade de seres, de vozes esquecidas, como forma de rejeição a hierarquias, a valores culturais e sociais elitistas, tensionando espaços de poder e formas clássicas de representação, é um ponto crucial em que toca essa literatura, o que provocou, segundo Ana Paula Arnaut (2002), uma crise de legitimação. A título de exemplo desses procedimentos narrativos referentes à diluição de fronteiras, identidades e temas, em que não se é, como vimos em Hommi Bhabha, nem o um nem o outro, Arnaut faz alusão a *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, como romance em que os protocolos Post-Modernos melhor se revelam, apesar de indicar *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires, como a obra inaugural desse período, por utilizar abundantemente a estrutura do romance policial e recorrer a cadernos e paratextos ("Monografia do termo da Gafeira" ou "O tratado das aves") para constituição do enredo que se elabora por diferentes vozes e modalidades textuais.

Como o Post-Modernismo português desconstrói formas tradicionais de narrar e questiona parodicamente seus clichês e suas estratégias discursivas, para Arnaut (2002), é o "Manual", de José Saramago, que melhor contempla essa percepção estética ao explorar os limites e as potencialidades dos gêneros e de seus cruzamentos. Para ela, já o título subverte os gêneros clássicos ao sugerir a ideia de um manual técnico em que se apresentará uma autobiografia<sup>11</sup>, o que não chega a ocorrer. Se o título (em sua primeira edição, no subtítulo constava "ensaio de romance") indica um manual, uma ideia de orientação, na composição do romance, diferentes gêneros são convocados,

---

<sup>11</sup> Ana Paula Arnaut cita Elisabeth W. Bruss para elencar as três regras da autobiografia. São elas: "em primeiro lugar, que o sujeito revelado na organização do texto é suposto ser idêntico a esse outro cuja existência pode ser publicamente constatada; em segundo lugar, as informações e os acontecimentos relatados, íntimos ou públicos, deverão ser tidos como verdadeiros e, finalmente, em terceiro lugar, espera-se que o próprio autobiógrafo acredite nas afirmações feitas". Arnaut ressalta também que a autora citada admite que as regras, todas elas ou algumas, são passíveis de transgressão (Arnaud, 2002, p. 152).

como a narrativa de viagens, a crônica, o romance de ideias, com os quais o narrador questiona diferentes sentidos até então delineados como pertencentes a uma configuração artística.

O personagem se chama H., é um pintor de limitadas qualidades estéticas. Ao reconhecer suas parcas habilidades como retratista, resolve arriscar a escrita de um "ensaio de autobiografia", ou seja, não é nem ensaio nem biografia, nem um nem outro. Assim, há uma mudança de linguagem decorrente de uma crise existencial e uma escrita em tom ensaístico do começo ao final, para construir uma história permeada por questões envolvendo relações políticas, comentários sobre artes plásticas, relacionamentos pessoais, viagens e o próprio processo de sua escrita. Como recurso narrativo, o narrador também parodia textos autobiográficos (Robinson Crusoe, de Daniel Defoe, Confissões, de Jean Jacques Rousseau) com o intuito de observar as formas de representação entre autor e personagem, entre fato e ficção construídas por estes textos.

Se pensarmos também na inter-relação com a fala de Helder Macedo no evento realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1998, o personagem H. chega ao entendimento de que "tudo é ficção": "Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?)" (SARAMAGO, 1992, p. 169), o que, de certa forma, revela o projeto literário do autor já que este livro foi entendido posteriormente, segundo Horácio Costa (2020), como "uma espécie de programa inconsciente' do ato de narrar – que constitui um dos temas mais importantes do livro, para lá do argumento central" (COSTA, 2020, p. 274-5).

A mistura ou indefinição dos gêneros vai se revelar, posteriormente, como uma das marcas de José Saramago que, como vimos, demonstra, já em seus títulos, que o ficcional cede espaço a outros formatos de se contarem histórias. Há uma intenção de entrelaçar linguagens, de torná-las híbridas, na medida em que formas e estilos se misturam a esticar as relações entre os gêneros, como se percebe em *Ensaio sobre a Cegueira* quando o personagem invade o campo da neurocirurgia:

Procurou nos índices, a seguir, metodicamente, pôs-se a ler tudo o que ia encontrando sobre a agnosia e a amaurose, com a impressão incômoda de saber-se intruso num domínio que não era o seu, o misterioso território da neurocirurgia, acerca do qual não possuía mais do que umas luzes escassas (SARAMAGO, 1995, p. 29).

Ana Paula Arnaut (2002) salienta também que essa literatura entrelaça passado e presente, buscando, pela flexibilidade do tempo e da história, certa atemporalidade, o que reformula o conceito de tradição. Nesse sentido, Linda Hutcheon (1991), como vimos, quando elege a metaficção historiográfica como uma das principais representações ficcionais do pós-modernismo, enfatiza que o texto literário apresenta, em sua composição, tanto reavaliação quanto diálogo entre passado e presente em um constante ir-e-vir:

O que o Pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de "presença do passado" ou talvez, "presentificação" desse passado (HASSAN, 1983). O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados (HUTCHEON, 1991, p. 39.).

O peculiar narrador de *Partes de África*, de Helder Macedo, obra publicada em 1991, ilustra esse procedimento. O narrador, personagem escritor, chama-se Helder Macedo e se aproxima de todas as características do autor empírico Helder Macedo. Com um discurso elaborado a partir das memórias ficcionais, o narrador constrói um percurso ou uma teoria ficcional em que usa a literatura para a referenciar e evidenciar truques narrativos a que indica recorrer quando elabora personagens fictícios - como a estratégia de usar características de pessoas ditas reais, de fazer contínua referência a obras e autores de sua preferência sugerindo possíveis influências (*Thirstam Shandy*, de Laurence Sterne, ao *Brás Cubas*, de Machado de Assis) -, estabelecendo, com isso, complexas teias intertextuais<sup>12</sup> a circularem por diferentes tempos desde sua infância na África à vida de homem europeu.

Além desses artifícios, o narrador-personagem conecta sua história à vida política de seu país, o que compromete qualquer pacto e fiabilidade da narrativa, visto

---

<sup>12</sup> Essa palavra se refere a um termo linguístico e literário que estabelece entre textos relações de influência ou de referência.

que se trata de um relato perpassado pela memória a desconstruir subjetivamente conceitos estanques ou fechados: tudo está sujeito ao jogo pouco fiável da memória em nada comprometida com a necessidade de relatar fatos: "Recordar tem muito de parecido com imaginar, mas julgo que recordo com razoável veracidade. Aqui fica, em todo caso, o esquema da minha memória da memória do senhor Rola Pereira" (MACEDO, 1999b, p. 50).

Em se tratando de um romance Post-Moderno português, a construção da história se efetiva de modo fragmentado, levando o leitor a seguir nem sempre os melhores percursos ao expô-lo a pistas autobiográficas ambíguas, a contradições e a diferentes artimanhas que talvez minem as expectativas do leitor, se tiver alguma intenção de se conectar a um texto confiável. Desde o início do romance, quando "desdiz o propósito" de seu relato, até o fechamento do texto, quando "reafirma o não-propósito do seu livro", o narrador estabelece uma teoria de contradições: oposição entre real e imaginário (é um romance autobiográfico?), questionamento sobre o que é o verdadeiro (a história) e o que é o fingido (a memória, a ficção):

Bem sei que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos. Os mapas já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados. Poderei assim mudar também os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos. Eu próprio já não sou quem eles me teriam reconhecido e aquele que depois, por várias partes e diversos modos, me devo ter ido tornando, também já só esfumadamente os reconhece no longe em que se desfizeram comigo, antes de mim.

E agora, tendo definido as fronteiras ausentes desta minha grave viagem e, de novo poeta em anos de prosa, tendo renunciado com os ecos literários pertinentes o verdadeiro não-propósito dos meus plurais romances, poderei começar, como cumpre, depois do princípio (MACEDO, 1999, p. 10-11).

Em todo o romance, os mundos históricos e autobiográficos se mesclam, por meio de teias da memória e comentários metaficcionais, a envolver o leitor nesse processo nada confiável: "O que é que o senhor esteve a fazer, enquanto fingia que estava a ler?", pergunta, indignado, o narrador de Partes de África (MACEDO, 1999, p. 219-220). Nesse caso, esses questionamentos utilizam, segundo Ana Paula Arnaut

(ARNAUT, 2002, p. 123), um recurso abusivo a chamar a atenção para a forma do texto, para a sua estrutura narrativa e seu processo de construção, o que pode impedir, de alguma maneira, o leitor de se conectar com a história.

Essa implicação do leitor de Helder Macedo, ao bordar os fatos como criação de uma subjetividade, de uma memória, aponta outra peculiaridade do texto literário Post-Moderno português que assume um sentido mais amplo do que o de reprodução de cores e temas de época para conquistar a verossimilhança necessária e atrair a confiança do leitor (como ocorreu com o romance histórico tradicional, apresentado por György Lukács, em sua obra *A Teoria do Romance*, 2000) na medida em que se evidenciam outros planos de significado, questionando aspectos históricos, sociais, políticos, existenciais e o próprio processo de criação ficcional, enquanto forma e conteúdo, ou seja, a construção híbrida desse romance se revela pela mescla de tempos e espaços.

Nesse novo formato, cruzam-se os mundos ficcional e o não-ficcional por meio, por exemplo, da convocação do leitor-projetado, categoria narrativa constitutiva desses textos, na medida em que supõe, na arquitetura textual, que o leitor terá de deixar de lado a passividade ilusória que lhe foi anteriormente atribuída. Então, o texto, muitas vezes de natureza metaficcional, volta-se para si e projeta para o leitor o questionamento do próprio conceito texto, "porque constantemente sentirá a consciência do jogo artístico levado a cabo e porque, decorrente disso, se verá levado a encetar pesquisas paralelas que corroborem ou não, os dados postos na mesa da ficção" (ARNAUT, 2002, p. 21).

Anteriormente, as estratégias narrativas eram elididas e se mostrava ao leitor o produto final de um processo pretensamente estruturado e coerente, o que se pressupunha facilitar, como enfatiza Ana Paula Arnaut (2002), a entrada nesse universo "que momentaneamente se acatava como real, política e socialmente legítimo ou, no mínimo, tornado possível e credível pela suspensão voluntária da descrença" (Arnaut 2002, p. 52). O leitor, portanto, será pensado pelo texto como elemento ativo na construção do universo diegético tanto quando houver interpelações diretamente lançadas a ele quanto quando, por recursos não tão evidentes, se buscará sua atenção (ARNAUT, 2002, p. 121). Em outras palavras, esse elemento ativo recebe protagonismo e, quando o autor dá protagonismo ao leitor, joga-o à sua própria sorte.

No texto Post-Moderno português, esse construto desvela o processo de construção da narrativa, acarretando a suspensão da fiabilidade e da veracidade conforme descreve Wayne Booth (1980). Em um texto ficcional, o entrelaçamento de instâncias narrativas (autor, narrador, personagem, leitor), a indicação da falibilidade de conhecimentos históricos e biográficos e a representação de diferentes gêneros alargam ou destroem fronteiras, como se ilustrou sinteticamente com José Saramago e Helder Macedo. Essas características são delimitantes do que Ana Paula Arnaut (2002) chama de condição post-moderna, mas adverte que, como ocorreu a outros períodos ou momentos literários, não se pode defender que exista uma linha fechada de características estéticas: crer nessa possibilidade se configura uma ilusão.

As diferentes práticas de escrita se manifestam por vieses subjetivos, envolvendo não apenas as perspectivas ou projetos estéticos de cada autor, mas também as relações de oposição e de permanência estabelecidos entre textos e épocas. A retomada de conceitos e/ou definições de Literatura Post-Moderna portuguesa, por mais que existam controvérsias, a partir do debate materializado por Ana Paula Arnaut, foi necessária para este trabalho, porque nos permite dar mais um passo em direção às histórias de que estaremos a falar: como se constroem (que formas assumem, que temáticas lhes interessam debater, que intersecções elaboram com o seu tempo) alguns textos da escritora Patrícia Portela.

## **2.6 Manter fixo o olhar no escuro de uma época**

As definições literárias flutuam no tempo, de não pertencem exclusivamente a uma estética, conseqüentemente não há uma fronteira rígida entre o Post-Modernismo português e os textos publicados a partir dos anos de 2000. Mesmo tendo isso em conta, o texto de Patrícia Portela será pensado a partir da percepção de um novo conceito que começa a se delinear a partir de pressupostos já sedimentados por textos pós-modernos: o de Literatura Hipercontemporânea. Essa concepção, embora ainda incipiente, mostra-se adequada para se olhar as obras da escritora em um contexto, mais efêmero, ainda mais disruptivo e mais egocêntrico, em territórios com fronteiras ampliadas e restritas que se unem em torno de sistemas econômicos.

O crítico português Miguel Real (2012) salienta, em *Romance Português Contemporâneo - 1950 - 2010*, entre algumas percepções, que o romance português de

1950 a 2010 se tornou cosmopolita com a internacionalização do conteúdo do romance dirigido a um público leitor inserido na Europa ou em um espaço cultural exterior à dinâmica social portuguesa. Seriam, para o crítico, exemplos dessa narrativa autores como Gonçalo de Tavares, João Tordo, Patrícia Portela e Sandro Junqueira. O romance português domina, em 2010, segundo o crítico, a "multiplicidade de estilos, de temas, de conteúdos e de estruturas narrativas, como se cada escritor se constituísse em luz de si próprio, fortalecido por uma errância de processos formais de escrita desde o romance clássico ao mais experimental" (REAL, 2012, p. 55).

O professor português, conseqüentemente, indica uma nova orientação para os estudos dessa literatura pós-anos 2000 que abarca uma inquietação criativa. Nesse caso, uma nuance das publicações hipercontemporâneas, que será pensada neste trabalho em relação especificamente à escrita de Patrícia Portela, será a presença de linguagens híbridas sempre a se refazerem: seu hibridismo se mostra pela possibilidade de misturar distintos objetos para criar outros que mantenham contato, para serem reconhecidos, com a fonte, mas representam já elementos e formas distintos num constante ciclo mutacional.

O Post-Modernismo rompeu fronteiras, e os escritores dos anos 2000 têm essa ruptura como pano de fundo. Dessa forma, o entendimento da obra dessa autora a partir da perspectiva do prefixo "hiper" e não "pós" decorre também do fato de que as teorias anteriormente centradas nas discussões do Modernismo e do Pós-modernismo não mais explicam certas sutilezas decorrentes desse esbatimento de representações provocado por mudanças na indústria cultural, na globalização, no universo midiático, características dos anos 2000, na medida em que as rupturas estabelecidas pelo Pós-modernismo são um fato consumado como pressuposto para novas escritas.

Uma das peculiaridades desse novo tempo é a percepção do papel do leitor, visto que se amplia o constante apelo à competência textual de quem lê: estando ou não o leitor enunciado no texto, projeta-se um leitor textual de cultura elevada e se cria uma exigência ainda maior desse co-produtor/co-autor de sentidos diante dos jogos de linguagem e de experimentações estéticas a dispersar visualidades na página e estabelecer relações intertextuais cada vez mais exigentes. O leitor projetado pelo texto precisa ser diferenciado para não se perder nos labirintos montados, ou seja, seleciona-se um leitor culto ou aberto ao ato de pesquisar com quem se quer dialogar.

Se antes era chamado a participar, o leitor agora está definitivamente consciente de seu papel não como aquele que (talvez romanticamente) esteja inscrito na tessitura da obra para completar as lacunas do texto, mas como o que sabe que esse movimento é múltiplo, sempre outro e nem sempre necessário, pois os sentidos são construídos para a incompletude. Além disso, o ato de chamar o leitor para o texto hipercontemporâneo se mostra, muitas vezes, mais como uma projeção egocêntrica do que realmente a abertura da obra para que ele possa entrar e completar lacunas assim como se pensou seu papel inicialmente no texto pós-moderno.

Para que se possam estabelecer traços, a princípio, constitutivos de uma literatura inserida na hipercontemporaneidade, além do diálogo que entretém com o Post-Modernismo, vale retomar os estudos de Giorgio Agamben (2009) sobre o *ethos* contemporâneo. Para o autor, um texto centrado no surgimento do intempestivo, da desconexão de formas consagradas capaz de avaliar, com um olhar distanciado, uma fratura tanto do passado quanto do futuro, configura o ser contemporâneo, que "é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós" (AGAMBEN, 2009, p. 65). Nesse caso, o hipercontemporâneo realiza uma deslocação hiperbólica ao direcionar o olhar para o "escuro de sua época".

Karl Erik Schøllhammer (2009), por sua vez, acrescenta que o fenômeno de ruptura característico do contemporâneo se entrelaça ao surgimento de novos referenciais e remete a momentos distintos das produções de textos numa cadeia aberta "em que o livro deixou de ser o produto final e apenas representa uma etapa provisória de um desdobramento de significantes em novos formatos mais voláteis e porosos da mútua penetração dos diferentes níveis" (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 62- 63). A percepção de uma literatura inserida em tempos "hiper" modifica inclusive a percepção do objeto-livro (a cultura não é necessariamente mais material, fugiu das mãos do leitor) e parece indicar um processo em que diferentes dimensões se misturam sem necessariamente se sobreporem como uma transmutação de formas; é a esse hibridismo que nos referimos.

Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles, em *Os tempos hipermodernos* (2004), debatem percepções em relação à hipermodernidade, caracterizando-a como um

tempo de profundas transformações iniciadas no final do século XX que se configuram mais fortemente no início do século XXI e apresentam como valores excessivos o mercado, a eficiência técnica e o indivíduo. Os autores caracterizam os tempos hiper como submersos no mundo dos excessos: consumo, liberalismo, individualismo narcísico. Nesse universo, ocorre, segundo os autores, um desligamento de processos valorativos tradicionais representados por família, religiões ou ideologias políticas, o que acentua a sensação de vazio. Na hipermodernidade, a que chamam de segunda modernidade, essas concepções ainda se dilatam mais porque se encontram em contato com o universo da globalização e da obsessão por ser sempre mais:

Por toda a parte, a ênfase é na obrigação do movimento, a hipermudança sem o peso de qualquer visão utópica, ditada pelo imperativo da eficiência e pela necessidade da sobrevivência. Na hipermodernidade, não há escolha, não há alternativa, senão evoluir, acelerar para não ser ultrapassado pela “evolução” [...]. A mitologia da ruptura radical foi substituída pela cultura do mais rápido e do sempre mais: mais rentabilidade, mais desempenho, mais flexibilidade, mais inovação (LIPOVETSKY, 2004, p. 57).

O filósofo francês indica que essa sociedade passa a ser regida por ideais de sedução e renovação num *continuum*, típicos do mundo da moda ligada à satisfação de imediatismos e à constante necessidade de se reinventar e inovar a partir de uma sensação intensa do tempo presente e do que o futuro virá a ser: daí a necessidade de inovação constante e de exposição obrigatória de um texto necessariamente inventivo e criativo. Para Lipovetsky (2004), o ser hipermoderno é hipernarcisita e vive em paradoxo: não apresenta ligações sólidas com identidades culturais e instituições normativas, por isso é mais livre e aberto, mas, por consequência, é mais instável, como defende Stuart Hall (2006), quando indica que esse sujeito que perde referenciais é “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12), ou seja, é naturalmente fragmentado e propenso a buscar conexões efêmeras.

A noção de tempo ligada, sobretudo, ao mundo do trabalho que estende seus tentáculos para a vida fora dele também se torna, segundo Lipovetsky e Charles (2004), complexa na medida em que a busca obsessiva por eficiência atrelada à ideia de uma vida em 360 graus sempre a se reinventar origina um sem número de distúrbios

psicoemocionais, tendo como impeditivo dos desejos consumistas o contingente dos fantasmas que dispõe de tempo a sempre lembrar o que se pode vir a ser (desempregados, sem-teto, jovens desocupados). Para fugir desse espectro assombroso, o indivíduo hipermoderno mergulha no consumo como forma de satisfazer prazeres, sentir-se vivo, permanecer sempre jovem e inovador (LIPOVETSKY e CHARLES, 2004, p. 80 / p. 121).

Para Ricardo Barberena (2016), o prefixo hiper é sintoma sobretudo de uma sociedade dos excessos: hiperconsumo, hipernarcisismo, hiper-imediatismo. Vive-se imerso na urgência de produtos, de lojas, de viagens, de sites, de multidões, de similitudes identitárias globais, de fazer parte de um complexo movimento hipercelebratório: "a realidade parece estar superpovoada e asfixiada por temporalidades divergentes e tentaculares, alimentadas por um desejo de um "tudo já" e de um *just in time* (BARBERENA, 2016, p. 459). Para o professor, essa urgência do presente insere o sujeito "na era do vazio", no tempo em que questões humanas fundamentais e democráticas são irresponsavelmente desagregadas em prol da frivolidade de acontecimentos e de valores distorcidos a partir de falsas aptidões e perenidade comercial.

A mercantilização quase generalizada das experiências, dos modos de vida e de consumo salienta o abandono do espírito crítico (acrescentaríamos, no formato anteriormente pensado) e a derrocada de ideais coletivos (BARBERENA, 2016, p. 459), por isso grandes narrativas de percursos compartilhados perdem sentido ou força. A partir dos estudos sobre a contemporaneidade de Giorgio Agamben (2009), Barberena (2016) também questiona o que caracteriza o termo hipercontemporâneo.

Alinhado a este conceito de contemporâneo, como seria, então, a sua versão superlativa? Como podemos caracterizar o hipercontemporâneo? Em primeira instância, a resiliência hipercontemporânea se configura por uma necessidade/capacidade de deambular por áreas cobertas "pelas nuvens escuras". Longe da "descompressão cool do ciclo social pós-moderno", agora, torna-se urgente um mergulho na escuridão dos lugares esquecidos, das identidades subjugadas, das amnésias institucionais. Pensado nesses termos, o contemporâneo, na sua versão hiper, seria justamente a potencialização da percepção dos refugos e detritos do tempo presente. Alguém que decide mirar o que está situado em áreas de desamparo (BARBERENA, 2016, p. 460).

Os textos vão configurar a arte de narrar das mais distintas formas a caminhar entre linguagens, sugerindo ao interlocutor percursos de leitura na bifurcação de diferentes gêneros que se entrelaçam para representar o dinamismo dessa sociedade situada em "áreas de desamparo". Sucede-se, nessa literatura hipercontemporânea, uma ampliação inclusive do debate sobre o que significa o hibridismo literário e a inserção do leitor no texto, na medida em que as cadeias semânticas tecidas entre linguagens rearranjam interna e metalinguisticamente conceitos sedimentados (no caso da literatura, questionam-se os lugares, por exemplo, ocupados não só por instâncias narrativas como autor, narrador, leitor, personagem, mas também pelo estatuto do ficcional e do real) e criam novos efeitos de sentido que visam à desestabilização dos signos; estamos diante de uma literatura com fragmentação de instância narrativas tão intensas que é capaz de criar a sensação de submersão em uma atmosfera de vídeo-clip, pelo que seu hibridismo representa; ler tornou-se também um ato de observação visual em relação à materialidade da página impressa.

Ao lançar o leitor em um universo também hiperliterário, essa literatura, segundo Ana Maria Binet e Paulo Ricardo Kralik Angelini (2016), rompe com os limites do literário, porque "a ausência de limites, físicos, morais, de gênero, cria assim uma forma de "desassossego" literário, uma explosão de textos que fogem a uma classificação tradicional" (Binet e Angelini, 2016, p. 447). Muitos desses textos ultrapassam meios de publicação tradicionais e circulam em outros suportes como as redes sociais e os meios digitais de publicação (são pensados com a linguagem ágil e fragmentada desse universo, o que os diferencia do modo de publicação dos romances pós-modernos) e flexibilizam limites não só ao problematizar instâncias narrativas como as já citadas, mas também ao discutir, em tempos de internet, o que significa ser original.

Na hipermodernidade definida por Lipovetsky e Charles (2004), há um ir-e-vir centrado no presente e no futuro e uma constante valorização do passado, que se pode ver pela busca do vintage, das antiguidades, do retrô, dos objetos antigos autênticos, pelo ressurgimento da memória atrelada à revitalização e abertura de museus. Nesse caso, o passado é revisitado com vistas à exploração da ideia de originalidade e renovação constante, já que, em muitos casos, o esgotamento estilístico cria uma cultura da reciclagem, de apropriação, de inovação a partir da imitação, do diálogo e

das releituras de textos outros (LIPOVETSKY e CHARLES, 2004, p. 86- 89). Assim, ocorrem dois movimentos simultâneos: o resgate do antigo e a busca do novo.

A ideia de uma literatura hiperliterária, inserida em um mundo hipermoderno, nasce, portanto, da intersecção entre tempos e linguagens (presença da música, da pintura, da história, fotografia, holografia). Ao estilo de *Rayuela*, de Julio Cortázar, essas obras, nas quais o seguimento da história não ocorre de modo nem linear nem sequencial, sugerem a cada leitor distintos caminhos, o que cria sempre efeitos em rede. Com a assunção dos meios digitais e o questionamento do livro impresso como suporte para contar histórias, o conceito de obra inclusive é flexibilizado e se ajusta a um leitor-consumidor de meios digitais habituado a ler em *links*, a estabelecer percursos com textos suplementares ou contrários ao que está lendo. Esse universo hiperliterário de leitura em rede passa também a frequentar o livro em papel e propicia um exercício de criar outros desenlaces que não os sugeridos pelo autor. Um romance não é só feito de palavras (de instâncias narrativas por elas construídas) e de outros textos, ele se faz também por intersecções entre diferentes linguagens e visualidades: é preciso ler e observar a página.

Ana Paula Arnaut (2018) define a Literatura Hipercontemporânea portuguesa inicialmente como uma derivação do Post-Modernismo celebratório ao qual associa o nome de António Lobo Antunes, que, segundo ela, representa uma estética de índole mais "criativa e esfuziante, se não delirante" (ARNAUT, 2018, p. 21), em que as construções da linguagem, dos conceitos e da entropia narrativa são mais ousadas, disruptivas e elaboram "uma certa realidade" que se quer representada no romance:

O conceito de Hipercontemporâneo que se propõe parece-nos resultar, por conseguinte, tanto do culto mais sistemático desta variante quanto de uma necessidade de mudança terminológica, correspondente à própria evolução da dinâmica histórico-social e, por conseguinte, ao imperativo de inscrever novos temas e novos cenários que espelhem as inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter)sociais, decorrentes de um novo mundo, globalizado, em constante transformação, e, também, em progressiva escalada de violência (ARNAUT, 2018, p. 22).

A literatura hipercontemporânea vem se configurando como uma nova percepção artística da complexidade da sociedade hipermoderna definida por

Lipovetsky e Charles (2004) numa linha tanto de continuidade de traços pós-modernos quanto de ruptura, como é peculiar a cada ciclo. Em relação a diferenças entre esses dois momentos, Ana Paula Arnaut, em entrevista a Fernanda Borges Pinto (PINTO, 2022), defende que, embora determinadas nuances se revelem largamente em romances pós-modernos e até antes deles e não haja um consenso sobre traços diferenciadores de um período hipercontemporâneo, porque nada é estanque, algumas características passam a se destacar depois dos anos de 2000, por exemplo, a presença massiva de construções intertextuais: um recurso que se refere ao estudo das relações que se estabelece para identificar referências ou influências entre textos:

Ainda que desde sempre nós possamos verificar laços intertextuais, sugestões intertextuais numa multiplicidade de obras, a verdade é que, agora, no caso do Hipercontemporâneo, a intertextualidade é muitíssimo importante: para a construção de ambientes e para construção também de personagens. Quando falo em intertextualidade, não me refiro apenas à relação texto-texto, portanto, palavra-palavra, mas à relação entre o texto-palavra e uma outra espécie de texto que é o objeto artístico: um frame de cinema, uma atriz, uma escultura, por exemplo. Se quisermos ir para um outro domínio artístico, podemos também referir à banda desenhada. Esta possibilidade de o escritor usar várias artes, por um lado, poupa-lhe trabalho, na medida em que, convocando, por exemplo, uma atriz de cinema para caracterizar a personagem de um determinado romance, não precisa de recorrer a listas extensivas de características físicas ou psicológicas: basta que nós convoquemos a imagem dessa atriz e, eventualmente, a personalidade dessa mesma atriz (PINTO, 2022, p. 2).

A autora adverte, contudo, que esse recurso que está à mão do autor coloca o leitor numa zona de desconforto e de inquição porque nenhuma bagagem cultural vai abarcar todas as referências: trata-se da suposição de um leitor cada vez mais especializado, reconhecedor das mais diversas remissões intertextuais e interartísticas, como mencionamos anteriormente, porque dele se exigem relações múltiplas diante de um texto aberto e incompleto em que o objeto-fonte nem sempre é reconhecível. O processo de leitura requer uma nova dinâmica que se projeta para fora do texto ao abrir um aparelho eletrônico em busca das referências intertextuais, por exemplo. Para Arnaut, a intertextualidade se configura como um grande paradigma para a literatura hipercontemporânea portuguesa, porque as relações híbridas tecidas a partir dessa forte presença das relações entre texto-texto e diferentes materialidades

sugerem um novo subgênero, o do romance intermedial, tecido a partir de diversos suportes e meios artísticos. Em relação a essa tipologia de romance intermedia, Arnaut sugere que a ficção escrita depois dos anos de 2000, por estar em constante relação com outras artes, poderia ser examinada por esse viés:

Quando falo no romance intermedial, eu subdivido esta dimensão intermedial em romances em que a intermedialidade é dissimulada, isto é, o objeto artístico é convocado pela palavra, mas não é inscrito, não é reproduzido na materialidade da página, e depois há outros romances em que o objeto artístico é de fato reproduzido: fotografias, colagens, o que, de certa forma, já vem do Post-Modernismo, mas que agora se intensifica (PINTO, 2022, p. 3).

Nesse caso, a literatura hipercontemporânea segue por dois caminhos, em nada excludentes, que partem de duas vertentes de práticas post-modernistas: a celebratória e a moderada. A primeira se caracteriza por narrativas intermediais (romances e contos) divididas, por sua vez, em dois subgrupos: intertextualidade inter-artística explícita ("pela inclusão na materialidade da página de imagens de teor diverso (desenhos, fotografias, reproduções de quadros, etc.") e práticas intertextuais dissimuladas na relação texto-texto. A segunda se configura a partir de narrativas em que se retomam composições estruturais e formais na direção das variantes do Post-Modernismo a resgatar elaborações da personagem nos moldes do Realismo-Naturalismo do século XIX, como técnica para a representação de um tipo de ser humano desequilibrado, disfuncional, anormal, violento: "o que os escritores hipercontemporâneos vão buscar é, de fato, o tipo de personagem em que o desequilíbrio existe, principalmente, no que diz respeito a personalidades extremamente violentas" (PINTO, 2022, p. 3). Essa violência, característica também da sociedade em que esses textos nascem, já havia sido descrita por Arnaut, em um texto publicado conjuntamente com Ana Maria Binet (2018):

A violência político-religiosa, que marca profundamente as nossas sociedades, especialmente desde o 11 de Setembro de 2001, percorre uma literatura onde o medo da morte, que tínhamos conseguido eufemizar, volta brutalmente, através da consciência de que esta se pode sobrepor às estruturas socioculturais, que tinham como objetivo mantê-la à distância, e se revelam impotentes perante a força do

tsunami que nos assola, particularmente na Europa (BINET; ARNAUT, 2018, p. 11).

Ana Paula Arnaut (2018), ainda para caracterizar a construção de uma personagem disfuncional, investiga se essa conexão com um caráter pérfido e maléfico do ser humano poderia ser um indicador de um Neonaturalismo. Para embasar tal hipótese, cita o estudioso Miguel Real, em seu texto "O Neo-Naturalismo", publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 2006, no qual o autor identifica, nas primeiras obras de Valter Hugo Mãe, uma propensão à violência naturalista a reduzir o homem "aos limites do seu corpo material e a absolutização do fundo negro e perverso (os "aleijões") da personalidade humana, (...) alimentando-lhe a escrita" (ARNAUT, 2018, p. 23).

A presença de uma conotação maléfica, apenas a título de exemplo, se intensifica, segundo a autora, na obra *Homens imprudentemente poéticos*, de Valter Hugo Mãe, publicada em 2016, na personagem Itaro quando esmaga a cabeça de um pequeno gato para nela ler o seu futuro (ARNAUT, 2018, p. 23). A brutalidade, porém, pode ser interpretada não só como uma maldade, mas sim como uma resposta ao próprio contexto de produção como uma síntese da ideia do mal, manifestado em seus diferentes vieses - tanto pela violência física quanto pela opressão psíquica a que está exposta a sociedade do consumo e da produtividade.

Além da presença de inclinações para a maldade, Arnaut ainda salienta que, em autores como Afonso Cruz, com *Para onde vão os guarda-chuvas* (2013), as personagens revelam traços excepcionais a fugir de qualquer banalidade, enfatizando novamente ausência de normalidade, seja ela física ou psíquica, nem sempre ligada à violência ao estilo naturalista. Exemplifica essa peculiaridade, metonimicamente já que assegura que tal característica se estende a outras obras e autores, com a personagem Badini, que "aos três anos de idade, ainda antes de saber ler", se senta "em frente a uma máquina de escrever e, ao acaso", lança "os dedos contra as teclas e escreve "uns versos de Omar Khayym, que diziam assim: Os pássaros dos poemas/voam alto" (Cruz, 2013, p. 146, apud, ARNAUT, 2018, p. 26); alguns anos depois, fica voluntariamente mudo até se tornar semitransparente.

Em Patrícia Portela, autora que pretendemos investigar nas próximas linhas, essa violência visceral não se manifesta na direção do choque sobre a animalidade humana, não há brutalidade física, nem os personagens são apresentados com

conotações físicas fora do comum ou desproporcionais, mas figuram como criaturas ou etéreas, ou desajustadas, ou incompreendidas, ou muito próximas da realidade factual. O leitor é chamado a percorrer o universo de personagens com habilidades excepcionais em alguns casos; em outros, seres que vivenciam cotidianos e traços tão comuns que provocam certo desconcerto. Nesse caso, a realidade ficcional se instala não só como reflexo da instabilidade e crueldade das relações afetivas e laborais do mundo hipermoderno (nesse ponto se aproxima muito do real), mas também como jogo de espelhamento entre autor, narrador, personagem e leitor de forma que o próprio eu da narrativa se encena e projeta o outro, chamando-o também a se encenar e construir uma performance, o que vai ao encontro da ideia de excepcionalidade defendida por Ana Paula Arnaut (2018).

Esse recurso se liga, sobretudo, ao dado de que cada vez mais a personagem, seja ela narradora ou não, é muito difícil de se caracterizar do ponto de vista canônico: elaboração de um retrato físico e psicológico construída "a corpo inteiro, isto é, de uma forma espessa, com contornos definidos (através de processos de caracterização direta ou indireta)" (ARNAUT, 2018, p. 36). Para exemplificar esse movimento, em que a caracterização da personagem passa a ser cada vez mais líquida, etérea, Arnaut (2018) utiliza uma passagem da obra *Gnaisse*, de Luís Carmelo, publicada em 2015:

Porventura o mais curioso é que nunca fui capaz de a descrever fisicamente. Ela tinha a sinuosidade do instante, a magia de um agora muito volátil. Sorria como uma água a escorrer pelos dedos, como acontece com aqueles poemas ilegíveis que apenas mostram a sua face através do ritmo de uma ou outra imagem encoberta pelo siflar do vento. Era realmente um ser que fugia à certeza das linhas. Por vezes era morena, outras vezes era loura. Em certos dias gaguejava sem parar, noutros falava com o sotaque dos nautas. Os lábios ora apareciam largos como uma baía, ora se deixavam moldar às formas de um dique. As pernas eram baixas e magras, mas havia dias em que o cansaço, ou uma certa inércia lhe davam às carnes aquele desaparego que é próprio de quem engorda com os anos" (Carmelo, 2015, p. 10-11, apud ARNAUT, 2018, p. 36).

Diferentemente do texto pós-moderno, essas indefinições vão exigir sempre mais o trabalho do leitor, que precisa apresentar saberes muito amplos ou especializados numa demonstração, segundo Ana Paula Arnaut, de um conhecimento enciclopédico para a efetivação de uma imagem mais plausível de uma personagem,

mas, a nosso ver, nunca nítida e nunca confiável. Para caracterizar, por exemplo, o retrato do professor, na obra *Gnaisse*, de Luís Carmelo, Arnaut indica que o leitor precisa comparar a "figura de Poe mortificado" com a foto tirada por Mathew B. Brady do poeta norte-americano, o que "vale, pois, as mil palavras que se economizaram na composição do retrato do professor" (ARNAUT, 2018, p. 38).

Não é o objetivo debater a obra de Luís Carmelo, somente a citamos a partir da reflexão de Ana Paula Arnaut porque nos interessa enfatizar a presença, por ela indicada, de um "leitor enciclopédia". A caracterização da personagem passa por diferentes modalidades textuais e artísticas que muitas vezes economiza palavras; ao leitor cabe fazer uma conexão intertextual<sup>13</sup>, buscando referências que nem sempre são do seu conhecimento; por isso, entendemos que o texto hipercontemporâneo, pelas diferentes exigências que apresenta, arquiteta sua estrutura em formato de jogo a requerer um leitor disposto a também a jogar, não necessariamente que se mostre como um leitor enciclopédia, mas que esteja disposto a pegar um aparelho eletrônico e se conectar ao oráculo da hipermodernidade. Ou seja, são necessários recursos extratextuais para a caracterização da personagem: o leitor é sempre posto a pesquisar.

Nesse caso, o leitor é convocado para obra como peça fundamental (assim como ocorre com o texto pós-moderno): precisa atuar não necessariamente em direção ao preenchimento de lacunas que podem remeter a caracterizações efêmeras e reconfiguráveis, mas para a efetivação da montagem da narrativa, muitas vezes construída como um jogo de espelhamento entre obra e leitor - como cabe a uma linguagem que se encena e performatiza. Esse movimento configura outro aspecto que se pode acrescentar às características elencadas por Ana Paula Arnaut (2018) para o texto literário hipermoderno: a presença constante da noção de jogo associada a transposições lúdicas; para pesquisar, é preciso "entrar na brincadeira e na rede".

De modo muito inicial, entendemos que, na literatura de Patrícia Portela, publicada após os anos 2000, com bastante recorrência, há como aspecto diferenciador a presença constante de traços lúdicos que remetem ao conceito de jogo

---

<sup>13</sup> Quando estivermos nos referindo a esta estratégia composicional da narrativa, estaremos usando o conceito de intertextualidade definido por Ana Paula Arnaut na entrevista à Fernanda Borges Pinto (2022).

na arquitetura textual enquanto meio de criar percursos de leitura, interagir com o leitor ou às vezes apenas pressupor sua presença. Numa sociedade de distintas violências, o lúdico vai configurar, enquanto elemento de compreensão da sociedade hipermoderna definida por Lipovetsky e Charles (2004), um anseio criativo incessante como forma de permitir que a imaginação narrativa (orientada pelas percepções de racionalidade e estratégia características de objetos que se organizam a partir da concepção de jogos) se entrelace a demandas éticas e estéticas de cunho pessoal ou coletivo.

Na literatura de Patrícia Portela, essa necessidade de criar sempre, de explorar caminhos de manifestação da imaginação, como uma exigência da sociedade "do just in time", encontra no elemento lúdico um meio de subversão. Inicialmente, pode-se pensar esse processo a partir da definição de imaginação apresentada por Paul Ricoeur (1994) como uma nova semântica porque ela oferece um espaço de mediação de uma fantasia comum para coisas muito diversas. Em *Tempo e Narrativa*, Ricoeur defende que a imaginação se relaciona com "uma autêntica inteligência narrativa" e se conecta ao campo do fazer: "a poesia é, com efeito, um *fazer*, e um *fazer* sobre um *fazer*" (RICOEUR, 1994, p. 68).

O processo de imaginar parte de uma estrutura pré-narrativa, baseada na experiência, na qual coexistem histórias potenciais (RICOEUR, 1994, p. 115-116). Dessa forma, para o autor, "narrar, seguir, compreender histórias é só a continuação dessas histórias não-ditas" (RICOEUR, 1994, p. 115-116), que configuram a mimese, entendida como imitação criadora que projeta uma incursão pelo imaginário a mediar o ponto de que parte o texto, materializado pelo autor, para o ponto em que o texto se reconfigura como ato concreto da imaginação, manifestada pelo leitor. O texto como o que surge entre lugares permite, no movimento entre autor e leitor, a manifestação de outros sentidos e abertura para a incompletude.

Na sociedade do prefixo "hiper", a imaginação parece tolhida pelos sistemas associados a diferentes processos do mundo do trabalho, do capital, da moda e do narcisismo. Lev Semyonovich Vygotsky (1984), em *A formação social da mente*, ao estudar processos educacionais, assegura que a falta do elemento lúdico no desenvolvimento da criança provoca o envelhecimento precoce e a atrofia da espontaneidade: o ser humano precisa criar a partir do que existe e criar a partir de si mesmo para imaginar ações futuras ou outras imagens. Numa sociedade da imitação,

da cópia e do excesso de busca por autenticidade, originalidade e demonstração obsessiva de hiperqualificação, é natural que narrativas exponham características extremas do ser humano, como a presença descomunal de cenas de maldade - segundo citou Ana Paula Arnaut (2018) - como válvula de escape criativa (às vezes perversa) para sistemas de opressão.

Em Patrícia Portela, o lúdico - a presença de um jogo entre autor e leitor ou da ideia de um jogo entre elementos narrativos, de um labirinto a ser decifrado, de um processo de leitura se realizando com outra verticalidade na página pela mistura de elementos gráficos - se manifesta como um elemento de resistência que propicia o debate desses sistemas ligados à hipermodernidade de que sua literatura nasce. Nesse caso, a presença do jogo é um dado fundamental para a abordagem da uma literatura hipercontemporânea que apresenta como traço diferenciador da vida comum o lúdico, como um passo estratégico a lançar o leitor em um contínuo movimento "in and out" a mergulhar no texto e voltar-se à realidade cotidiana. Jogar é necessário, ou melhor, obrigatório nesse dentro-e-fora de diferentes realidades.

Como preâmbulo teórico desse universo de busca de entendimento do elemento lúdico, a definição do conceito de jogo inicialmente foi dada por Johan Huizinga (1971), em sua obra *Homo ludens*, na qual caracteriza o ato de jogar como uma ocupação voluntária estabelecido a partir de limites de tempo e espaço "segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da "vida cotidiana (HUIZINGA, 1971, p. 33). Jogar necessita de regras, de uma sequência de passos, de um percurso a ser percorrido.

A dimensão lúdica do jogo é trabalhada também por Roger Caillois (1990), em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*, quando o pesquisador francês associa os jogos a três conceitos que variam de acordo com a intenção de cada tipo de jogo: diversão, risco e habilidade. Caillois (1990) defende também que o jogo envolve "a totalidade das imagens, símbolos ou instrumentos necessários a essa mesma actividade ou ao funcionamento de um conjunto complexo" (CAILLOIS, 1990, p. 10), o que pressupõe, entre as ideias de cerceamento e liberdade, as noções de limites, liberdade, invenção associadas a estratégias, lances de sorte e de inteligência. Quando se joga, o lúdico desse gesto se estabelece "indubitavelmente no prazer de vencer o obstáculo,

mas um obstáculo arbitrário, quase fictício, feito à medida do jogador e por ele aceito” (CAILLOIS, 1990, p. 18). Por isso, o ato de jogar se mantém como um sistema de regras arbitrárias aceitas pelo jogador em função da vontade de fazer parte desse exercício lúdico e do prazer de representar um papel, em que há sempre a possibilidade de inventar, dentro de limites de tempo (uma partida, uma virada de ampulheta, um tocar de sineta) e espaço determinados (um campo, uma quadra, um tabuleiro).

Roger Caillois (1990) ainda enfatiza que, no caso da literatura (jogos fictícios) especificamente, se pode elaborar, ao jogar, uma percepção de acordo com certos padrões de comportamento sugeridos ao jogador: se a ele se apresenta uma biografia, tende a se ajustar a categorias narrativas que norteiam as regras que ele deve seguir. Ou seja, em qualquer jogo há sempre um sistema de regras, aceitas entre os jogadores, que identificam o que é ou não característico daquele jogo e permitem que ele aconteça. No texto pós-moderno e hipercontemporâneo, essa orientação de leitura se fragmenta porque as fronteiras entre os gêneros literários se entrelaçam num processo constante de hibridismo, criando outro senso de orientação. Conseqüentemente, as regras de um jogo constroem um pano de fundo a partir de convenções reconhecíveis das quais o jogador pretende partir, contudo entrar no jogo também permite a instalação de um processo de criatividade e de invenção quando o inesperado se presentifica, fazendo com que o jogador percorra caminhos outros, amplie, preencha ou pule espaços antes determinados. Assim, o jogo na literatura sempre pode construir novas combinações num processo múltiplo e até contraventor: uma biografia, por exemplo, não é apenas uma biografia. Se essa regra não for acatada pelos jogadores, o exercício lúdico acaba imediatamente.

Gilles Brougère, por sua vez, ao abordar essa prática em cenários educacionais, salienta que o jogo, enquanto elemento lúdico, efetiva-se pela criação de novas experiências de aprendizagem social: “uma situação em que esse comportamento adquire um significado específico. Portanto, jogar pressupõe comunicação e interpretação” (BROUGÈRE, 2001, p. 191). Jogar necessariamente é uma atividade que pressupõe a presença do outro: não há como jogar sozinho, porque, mesmo quando se realiza essa atividade de forma individual, ocorre a projeção do outro: uma criança, quando brinca sozinha em seu quarto, projeta tempos, locais e amigos imaginários com

os quais interage a partir da mescla entre o real e o ficcional. Jogar pressupõe interação e interlocução.

Na literatura hipercontemporânea de Patrícia Portela, a referência ao ato de jogar é, por vezes, explícita em obras como *Dias Úteis*. Em outras, trata-se de um elemento estruturante da narrativa como um processo de configuração de temas, personagens, cenários e acontecimentos em unidades de ação, tempo e lugar, que se desenvolve por meio de uma relação de causa-efeito, como se percebe em *Odília ou as musas confusas do cérebro de patrícia portela*. Em *Zoêlógica*, mostra-se como o exercício lúdico cria e problematiza realidades na relação mãe e filha. Em todos esses casos, a efetivação do elemento de lúdico, construído na interação, pode ser utilizado para entender elaborações formais que colocam em cena tanto o autor quanto o narrador ou o leitor num jogo de espelhamento a construir uma performance de leitura, cujas questões metaficcionalizantes materializam-se como projeto. Nas linhas que seguem, voltaremos o olhar sobretudo para as relações tecidas entre os artifícios lúdicos e suas articulações para seduzir o leitor a entrar no jogo.

## **2.7 Instâncias narrativas justapostas no labirinto performático de *odília ou das musas confusas do cérebro***

A escrita em Portela assume particularmente uma concepção lúdica de romance em que, por meio de jogos narrativos, se apresentam múltiplas possibilidades de caminhos a trilhar para que o texto - como registro desse processo - evidencie esses percursos sugeridos ou pelo narrador ou pelo autor implícito, como ainda veremos. Em relação à *Odília ou A história das musas confusas do cérebro de patrícia portela*, Miguel Real, que já comentara essa obra enquanto forma inovadora de construir romances, voltou a enfatizar tal característica:

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, estatuidando-se como um concentrado de mundo em forma de linguagem (REAL, 2012, p. 175-177).

No primeiro livro de Patrícia Portela, apresenta-se a ideia de um texto-experimento enquanto gênero, de uma forma distinta de pensar e organizar a lógica literária, de uma "lógica simbólico-imagética", da "instauração de uma nova realidade", compondo o inventivo em uma escrita que subverte processos de representação na medida em que relações híbridas quebram hierarquias ao entrelaçar as figuras de autor, narrador, editor, tradutor, que surgem no texto em notas explicativas colocadas ao pé da páginas, embaralhando o discurso da autora ao do narrador ou ao da personagem. Todas essas instâncias narrativas são colocadas em cena a acompanhar o percurso da personagem, orientado também por outras linguagens, como a exposição de imagens, a compor o universo textual, oferecendo ao leitor textual uma encenação narrativa com a qual passará a interagir: é necessário brincar com o texto, é necessário desacontecer, mesmo quando não se tem ideia do que está a acontecer:

E acontecer sempre é uma segurança, mesmo quando não fazemos qualquer ideia do que se passa, conosco ou à nossa volta, estamos sempre a acontecer, e isso parece-me bem, parece-me estável. E decidirmos deixar de acontecer não é nada fácil porque há imensa coisa que tem de se desfazer para se deixar de acontecer; deixar de respirar, deixar de comer, deixar de dormir, deixar de ouvir, deixar de ver, deixar de falar, deixar de conhecer, deixar de gostar, deixar de começar, deixar de pensar, deixar de convidar, deixar de acabar" (PORTELA, 2007, p. 9).

Com esse pressuposto de se deixar levar para (des)acontecer, o leitor projetado pelo texto será absorvido pela estrutura narrativa a partir das linhas sugeridas tanto pelo texto verbal quanto pelas imagens, notas explicativas, frases soltas a indicar a maleabilidade desse objeto-texto. Na obra de Patrícia Portela, essa percepção do texto como objeto parte de uma formulação diferenciada da disposição gráfica dos elementos na página e das diferentes linguagens e linhas de leitura que essa organização propicia, ou seja, não se pode ler apenas da esquerda para direita: precisa-se de outro olhar, mais verticalizado, mais lateralizado. Essa disposição de linguagens verbais e visuais chama a atenção para a versatilidade do suporte livro na

contramão do universo digital enquanto corpo exposto a ser contemplado. Portela se destaca por apresentar seus objetos artísticos, sempre híbridos, em movimento de performance, o que, de acordo com Sofia Madalena Gonçalves Escourido (2020),

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 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)(ESCOURIDO, 2020, p. 66).

Para Aida Cardoso (2008), estamos perante uma narrativa encenada, o que reforça a defesa do carácter performático desse romance de Portela, já que autor, narrador e leitor se atualizam num processo de espelhamento no momento em que a leitura se inicia e constroem sua performance, como num jogo que se espera acontecer. Já no título percebe-se esse carácter lúdico do ato de jogar na medida em que Patrícia Portela se inscreve na história, pois, ao colocar seu nome em letra minúscula, sugere que a obra estará a tratar das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela, a misturar, por exemplo, romance com biografia, jogando com recursos metaficcionalis típicos da literatura pós-moderna. Segundo Patrice Pavis,

Desde os inícios (1880) até ao seu apogeu clássico (c. 1950), a encenação foi antes de mais uma noção histórica e filológica, que serviu para “transferir” o sentido do texto para o palco. Quando nos anos 60 e 70 ela se assume como texto “espectacular” ou “metatexto”, ou seja, um objecto semiológico, tende a fechar-se sobre si e a funcionar em circuito fechado. Só com as experiências norte-americanas da performance, nos anos 80, é que ela se abriu a outras práticas artísticas e culturais, adquirindo uma dimensão antropológica, ou mesmo culturalista, que veio a exigir os contributos das ciências sociais – nomeadamente da antropologia dos Performance Studies – para fornecer uma teoria explicativa. Neste contexto, a encenação já não se reporta a uma teoria dominante, como o estruturalismo, a semiologia, o marxismo ou a psicanálise mas, pelo contrário, preconiza um ecletismo e um cepticismo muitas vezes apelidado de “pós-moderno”, “pós-estrutural” ou “pós-dramático”(PAVIS, 2004, p. 62).

Para Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1984, p. 31-32), esse recurso de o autor se enunciar no texto (encenar-se em Portela) representa um processo metaficcional caracterizado pela autorreflexividade, que, nesta obra, se manifesta de forma dupla: tanto de modo manifesto quanto dissimulado. A inscrição do autor no texto, por um lado, é explícita, inclusive em função dos comentários que vai tecendo na obra nas notas de rodapé, identificadas pela sigla N.A. (notas do autor), esclarecendo conceitos ou especificando algum detalhe da obra nos comentários no pé da página, sempre cercando o texto sem entrar propriamente nele. Por outro lado, esse recurso coloca em exposição o nível estrutural da obra a lançar alguma expectativa no leitor (não necessariamente correspondida pelo texto), rompendo paradigmas literários quanto à indicação de elementos constitutivos, como gênero textual ou a própria organização interna da obra.

Brian Richardson (2006) nomeia esse aspecto da narrativa como transgressor, já que se estaria diante do que ele denomina de narrador “des-enquadrado”, o qual nega ou subverte a ordem no ato de narrar, gerando uma desconfiança por parte do leitor quanto à veracidade dos fatos ficcionais. Brian Richardson (2006) comenta essa estratégia narrativa como recorrente do Pós-Modernismo, ou seja, quando autores inserem seus próprios nomes nas histórias em que narram (RICHARDSON, 2006, p. 5), como o fez, entre muitos, Helder Macedo, em “Vozes de África”, e o faz, Patrícia Portela, nesta obra, como podemos ver já na capa do livro.

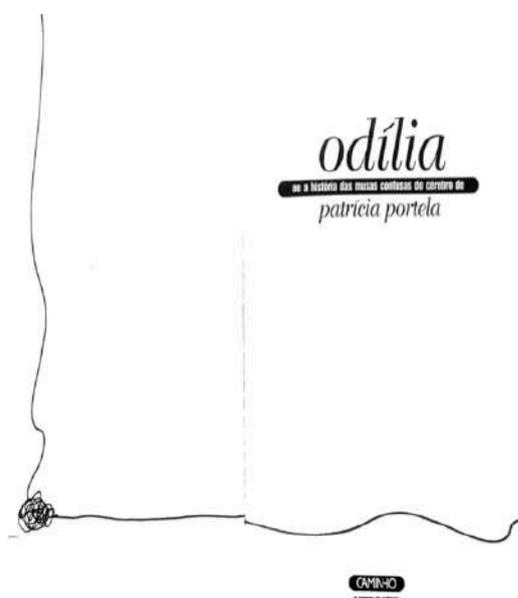
Figura 1 – Capa da obra em que se percebe a grafia do nome de Patrícia Portela em minúsculas acrescentado como continuidade do título



Fonte: PORTELA, 2007, capa<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Todas as figuras apresentadas nesta análise foram fotografadas pela autora deste trabalho.

Figura 2 - Apresentação da figura do novelo na contracapa que irá percorrer a obra

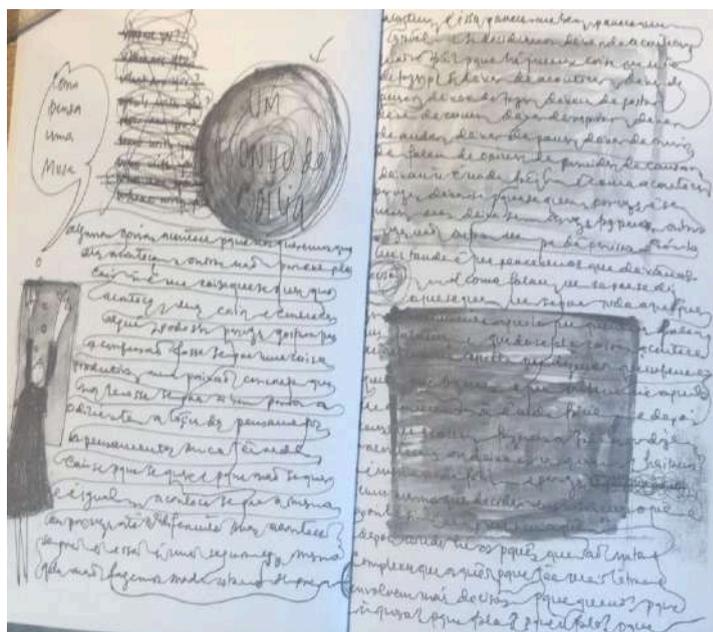


Fonte: PORTELA, 2007, p. 4-5.

A peculiaridade dessa inscrição da autora<sup>15</sup> no texto que surge no título da obra, em relação ao Post-Modernismo, circula em torno de instâncias narrativas justapostas com a presença do nome da personagem e da autora em minúscula como se fossem a mesma matéria, fragmentando a noção de hierarquia entre essas instâncias narrativas. Esse mesmo recurso utilizado para inscrever-se metaficcionalmente no texto é interessante de se pensar na figura do novelo que cerca a contracapa como emaranhado que não se dissocia. A linha que vem de cima do canto esquerdo da contracapa parece ter caído das páginas anteriores, as quais chamaremos de esboço da obra, o que poderia formalmente fazer referência à guarda do livro:

<sup>15</sup> No capítulo dois, serão abordados aspectos teóricos e analíticos para se efetivar o debate sobre as marcas do autor nos textos.

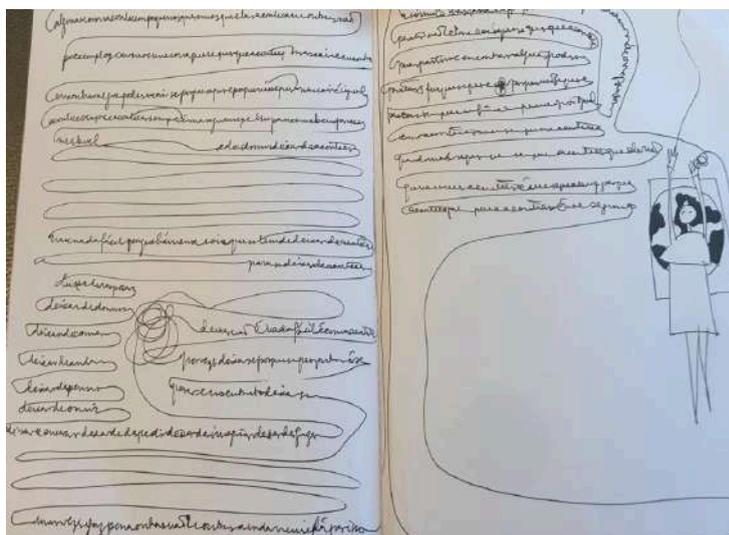
Figura 3 – Presença da caligrafia, de desenhos e rascunhos da autora sugerindo a ideia de processo em desenvolvimento



Fonte: PORTELA, 2007, p. 2-3.

Nessa transcrição de um texto escrito à mão, que aparece antes da contracapa, apresenta-se uma personagem feminina, desenhada à esquerda, esticada na página como se o desenho representasse mais de uma dimensão (deitada ou em pé, olhando para cima), com a descrição inicial da história que se estará a narrar: "como pensa uma musa e um sonho de odília". Com a representação da caligrafia supostamente de Patrícia Portela a iniciar o texto, antes mesmo de ele iniciar, com rasuras e desenhos, erros e acertos transcritos para o corpo da obra, dimensiona-se a materialidade do texto como objeto em construção, como trabalho do artista, para a qual a linguagem verbal não será suficiente enquanto construtora de sentido, e instaura-se outra ordem para a narrativa: o livro começa pelo rascunho, pelo manuscrito. As palavras transcritas também são peculiares porque seguem a lógica da linha de um novelo e não se separam como na escrita convencional, pois estão todas costuradas, emendadas por esse fio condutor. Essa mesma estratégia lúdica fecha o livro, quando o trecho manuscrito volta a aparecer:

Figura 4 – Presença da caligrafia, de desenhos e rascunhos da autora sugerindo a ideia de processo em desenvolvimento



Fonte: PORTELA, 2007, p. 86-87.

As palavras novamente são escritas sem espaçamento, e a troca de linhas é feita pelo fio que as conduz até chegar a outro desenho de Odília (deitada sobre um travesseiro que simula o globo terrestre ou em pé diante de uma gravura ou quadro? a explorar a multiplicidade da espacialidade da página impressa), das mãos de quem chegam e saem as linhas que vêm do texto e terminam em um novo, do qual, se não há uma continuidade, sempre se pode fazer o caminho inverso. Esse movimento do novo fragmenta a noção de tempo, num ir e vir, que requer do processo de leitura outra forma de olhar, na medida em que a presença da caligrafia, enfatizando a identidade de quem escreve, marca pessoalização e resistência em relação ao processo de formulação de um livro frente à impessoalidade e à virtualidade da era hipercontemporânea.

Com esse tom, a narrativa começa a se desenrolar no fragmento intitulado "Durante", apresentado por uma nota de rodapé da autora: "Nota explicativa. (N. da A.)" (PORTELA, 2007, p. 9). Em vez de se desenrolar um prefácio, essa nota explicativa traz um esclarecimento: trata-se de um trecho em que a autora se inscreve no texto como agente da narrativa. Essa informação é fundamental para a estrutura da obra, já que a voz autoral, marcada pelo feminino, assume-se desde o princípio como agente da narrativa. Desse modo, esta parte do texto, que surge antes dos capítulos da obra, compõe um elemento pré-textual diferenciado, pois, enquanto não é um prefácio, também não aponta do que se trata a narrativa, apenas transcreve uma nota da autora

provavelmente para um leitor, ambos colocados em outro tempo, o do intervalo de uma partida de futebol.

Em outra nota de rodapé, a de número dois, que fecha o trecho "Durante", inscrita na frase "Não faz mal" (PORTELA, 2007, p. 18), aparece peculiarmente outra voz no texto, a do tradutor: "fragmento de conversa habitual entre uma musa e um leitor antes de se começarem. (N. do T.)" (PORTELA, 2007, p. 18). Essa nota retoma a função de prefácio - elaborar alguns elementos que compõem a obra - e gera uma complexidade inicial: temos um prefácio, construído por um texto explicativo do autor, fechado por uma nota do tradutor, em que se elabora uma narrativa que pouco tem a ver com a história do livro, a não ser pelo esclarecimento da nota do tradutor a iniciar um processo de mediação da linguagem suposto pela indicação do início de uma conversa.

O uso lúdico dessa nota também se dá pelo jogo de ironias: inscreve-se um tradutor no texto para mediar um processo comunicativo em uma obra que não é traduzida e sim escrita e publicada em língua mãe, e apresenta-se um fato habitual vago: uma conversa entre uma musa (patricia portela) e um leitor genérico, assinalado pelo artigo indefinido, antes de se começarem, mas o leitor já está lendo a obra. Essa ideia de indefinição do leitor não se comprova no texto, porque, como veremos, ele precisa ser cada vez mais qualificado e desacomodado para dar conta das referências textuais; por isso, provavelmente a mediação.

Nesta parte da obra, a sugestão da ideia de jogo é visível quando a narrativa se inicia referindo uma partida que se desenrola na televisão e o ato de a ela assistir, esperando por acontecer: uma musa conversa com o leitor sobre um acontecimento que ainda não aconteceu, mas já aconteceu: a leitura já se iniciou durante o grito de gol. Esse jogo inicial entre autora, encenada no texto, (ou a musa?), leitor, tradutor quebra também a percepção de tempo (elemento que gere a sequência dos acontecimentos) que não se efetiva de modo linear e não auxilia o processo de leitura. Autora e leitor, mediados pelo tradutor, estão no entretempo, como se estivessem no intervalo de uma partida de futebol:

Para sermos mais precisos, ainda não estamos, mas estamos quase a estar. O que está para acontecer já aconteceu, mas como chegámos antes, tudo o que podemos fazer agora é esperar que aconteça.

Isto é, estamos num tempo com dois tempos, assim como, como no futebol, no futebol em directo, estamos frente à televisão, e ouvimos: Go0000oooooooo00000oooooooo00000ooooo00000lllllllllllllllllllllll... mesmo antes de ser a bola entrar na baliza, porque o relato chega primeiro por causa de um ligeiro atraso na recepção da imagem.

Neste tempo entre dois tempos, as horas param.  
Só as palavras se mexem.  
E já me podem ler mas não me podiam ler ainda,

percebem?  
(PORTELA, 2007, p. 14)

Antes mesmo de a história começar, já sabemos que a percepção de tempo é delimitada por um átimo de uma partida de futebol, que está para acontecer, mesmo tendo acontecido, e que o espaço será sempre impreciso, até quando se podem recorrer a referências para delimitá-lo. Na primeira página do primeiro capítulo "Odília é uma musa", o contato do leitor com a personagem ocorre por meio de um texto poético em verso livre, com a marcação de um refrão: "Nascida entre Olimpo, /aqui /Atenas / aqui / Alexandria / aqui / Roma / aqui / Cnossos / aqui, / Cartago, / aqui / Tróia, / aqui / e Lutécia / aqui / foi no entanto concebida em Olissipo, mais ou menos **aqui**". (PORTELA, 2007, p. 20). Essa caracterização da origem de Odília, uma musa muito confusa, tende a relativizar a noção de espacialidade, quando, na primeira imagem do capítulo, permeado por setas e cruzeiros, um esboço de mapa sugere uma dispersão espacial, a localizar o leitor quanto ao lugar onde nascem ou nasceram as musas, enfatizado pela palavra "aqui", repetida por diferentes tamanhos de letra como reforço narrativo e exploração da visualidade gráfica das palavras.

Figura 5 – Mapa a indicar onde nascem as musas



Fonte: PORTELA, 2007, p. 21.

Figura 6 – Labirinto por onde andou o táxi com Odília



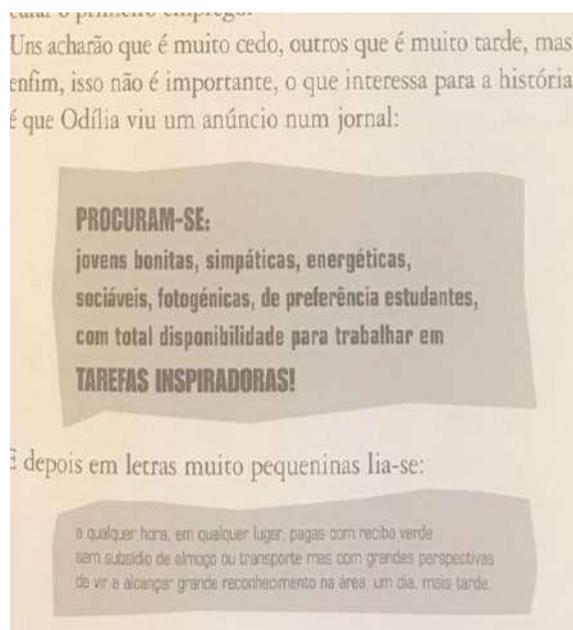
Fonte: PORTELA, 2007, p. 25

O esboço do mapa, juntamente com a imagem de um táxi em meio a um labirinto, exemplifica o porquê de se considerar a linguagem de Portela lúdica. Por meio de um elemento gráfico, oferece-se ao leitor, além da indefinição da localização da cidade de Odília, uma perspectiva dos caminhos que teve de percorrer para chegar à entrevista de emprego. O jogo do labirinto sugere ao leitor uma oportunidade: descobrir por qual percurso será possível retirar o automóvel e fazê-lo chegar ao fim da rua em que ocorrerá a entrevista para a qual Odília se dirige. Existem três saídas, mas nenhuma leva à seta no canto inferior direito, direção que indica, como um borrão, para onde segue a narrativa: "R. da Beneficência ou Mundo". Por mais que essa literatura busque um leitor ativo, que esteja disposto a jogar nesse universo lúdico, ele está enredado no labirinto formado pela narrativa - as saídas sugeridas não levam diretamente à seta que indica o caminho para a obra; ou seja, ocorre ruptura com a noção de espacialidade.

Mapas, anúncios de classificados e meios de transporte urbanos são aspectos que fixam documentalmente o tempo histórico da narrativa, situando a personagem entre os que fazem parte das filas para vagas de emprego do mundo urbano. Na sequência, a caracterização da idade da personagem, em mais de uma passagem da obra, dilata essa fiabilidade documental: "quando tinha aproximadamente 8, 9, 10 quase 12 anos" (PORTELA, 2007, p. 23); "Tal como acontece com bastante frequência a raparigas dos seus 18,19, 20 quase 24 anos de idade" (PORTELA, 2007, p. 28); "Pois é,

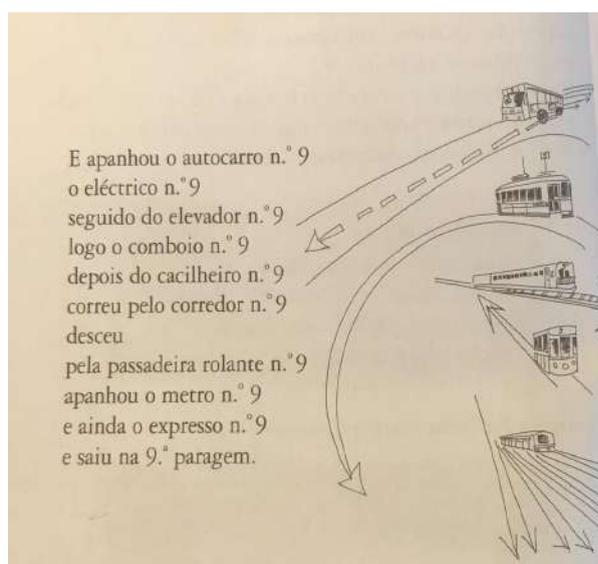
acreditem ou não, Odília ali ficou, sentada, frente ao mar, durante 1003 anos, e como qualquer rapariga de 30, 31, vá lá, digamos à volta dos seus 33 anos... (PORTELA, 2007, p. 35). A indeterminação da linguagem pelas expressões adverbiais e pronominais tornam o tempo circular a se deslocar pelo labirinto da falta de referencialidade a fragmentar o espaço (por onde se deve seguir?).

Figura 7 - Anúncio de classificados



Fonte: PORTELA, 2007, p. 23.

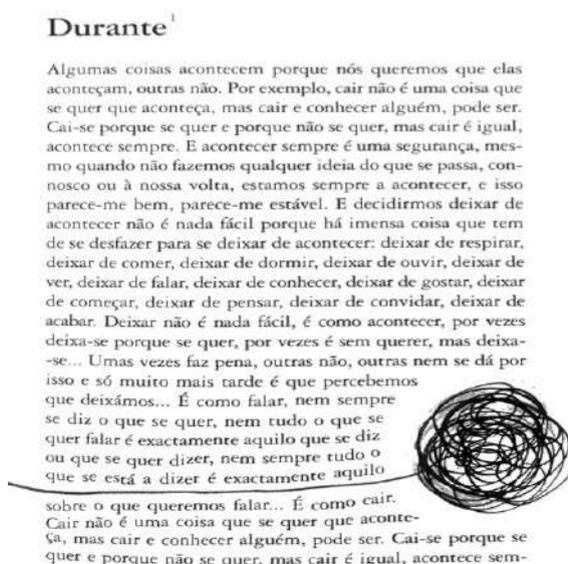
Figura 8 - Meios de transporte urbanos



Fonte: PORTELA, 2007, p. 25.

A sobreposição do tempo a se perder a noção de presente e de passado e a desorientação do espaço compõe uma estratégia narrativa hipercontemporânea, já que, ao entrelaçar realidades ficcionais, cria um universo onírico em que a referencialidade espaço-temporal é deslocada (perde sua pela intersecção de elementos de tempos e lugares distintos. Essa perda de hierarquia entre esses elementos se manifesta não só pela constante retomada de referenciais de outros tempos e espaços - como ocorre na nota de número 3 (utilizada de forma mais tradicional para esclarecer um elemento textual, como, neste caso, caracterizar a origem de Odília) que define a palavra Olissipo em linguagem de verbete: "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" (PORTELA, 2007, p. 20) -, mas também, como veremos na sequência da narrativa, pelo retrato de uma amizade fora do tempo, entre Odília e Penélope, que passam 1003 anos na beira da praia "à espera de uma inspiração cósmica, não sei, de uma inspiração fatal que a fulminasse, ou que a iluminasse..." (PORTELA, 2007, p. 29). Assim, tempo e espaço se mesclam e se diluem ao se tornar categorias narrativas que assumem a forma de novelo a enrolar-se e desenrolar-se.

Figura 9 - Presença do novelo que percorre as páginas



<sup>1</sup> Nota explicativa. (N. da A.)

A linha desse novelo a ir e vir materializa essa ruptura com categorias tão essenciais às narrativas e estabelece uma ordem ao organizar e determinar a duração dos acontecimentos: tudo está enredado pela mesma linha. Isso sucede no embaralhar dos entretempos (instante em que uma musa confusa existe) visualizados também pela imagem de uma linha a se desfilar da roupa de Odília durante toda a narrativa e se reconstruir em um *continuum* pela mão de Penélope que, por ser um dos símbolos mais conhecidos da ideia de espera, a acompanha: "Penélope segue-a, tricotando ao mesmo tempo (conseguem imaginar como é difícil manter essas atividades em um bom ritmo e em simultâneo) (PORTELA, 2007, p. 58). O novelo condutor surge também no arranjo dos títulos dos capítulos que, ao virar da página, se prolongam como primeira frase do parágrafo inicial de cada etapa, dando movimento ao texto: "**I. Odília é uma musa**". "Uma musa confusa" - (PORTELA, 2007, p. 19-20). A linearidade temporal contestada por um tecido que se faz e desfaz passa a ser representada como uma categoria narrativa artificial.

O hibridismo dessa obra hipercontemporânea é radicalizado, configurado tanto pelo plano textual quanto pelo visual. Ao que se refere especialmente ao uso da tipografia, há um emprego visual da tipografia diferenciado, pois as letras se transformam em meio à obra. Na abertura do livro, uma imagem de novelo convida o leitor para o exercício artístico (como vimos na figura 2). Esse fio de linha vai unindo uma letra a outra, um som a outro, compondo sílabas, palavras, frases e parágrafos que se entrelaçam com desenhos, mapas, caricaturas e vozes onomatopaicas, criando para as palavras outra visualidade: o grito de GooOOOII a percorrer páginas (PORTELA, 2007, p.15,16,17). Na narrativa de Portela, assim como Ariadne desfia um novelo para orientar seu amado, a narradora, como linha, oferece um percurso ao leitor para que ele acompanhe a história dessa musa, o que não vai necessariamente, como ocorreu a Teseu, retirá-lo do labirinto.

Esse romance, conseqüentemente, não se irá se diferenciar pela trajetória da personagem Odília, uma musa confusa do cérebro e anti-heroína, que busca a vocação de sua vida, inspirar um poeta - "Todas as musas são analfabetas, confusas ou não, não sabem ler nem escrever e é por isso precisam dos poetas" (PORTELA, 2007, p. 51) -, mas pelo jogo lúdico com o qual manifesta um objeto artístico em vias de acontecer, a

questionar os limites das próprias categorias literárias, assim como explorar as fronteiras da literatura pela mistura de gêneros ficcionais e documentais - inclusão de imagens, de gravuras, de grafismos, de mapas, de comentários ao pé da página. A voz narrativa apresenta, na nota de rodapé número 5, redigida novamente ao estilo verbete de dicionário, sua personagem Odília, ou seja, caracteriza-a com um recurso textual explicativo inserido fora da narrativa, o que apresenta uma utilização diferenciada das notas de rodapé, levando-se em conta que a caracterização das personagens ocorre tradicionalmente dentro do texto.

Nessa nota explicativa, ficamos sabendo - praticamente na metade do livro, na página 46, quando a voz narrativa resolve explicar o que é uma musa: "Se calhar / agora / era uma boa hora/ para explicar o que é uma musa" (PORTELA, 2007, p. 42) - que Odília, por exemplo, é uma integrante da categoria das odílias (classe das musas confusas do cérebro), que está desempregada e vive de costas para o mar a correr pelo mundo e a conversar com o leitor em busca, como qualquer um, de seu lugar ao sol atrelado a relações laborais:

*Odília versus odília* - a) derivação química, neurofísica e literária de ode, odeão, odínico, odisseia, odílico, odícios, odecíssio, edílio, odelírios, odelírico, odor e odometria; b) com minúscula, nome comum aribuído à classe das musas desempregadas ou confusas; c) com maiúscula é nome próprio (PORTELA, 2007, p. 46).

A personagem representa, em processo metonímico entre Odília espelhada no leitor, pessoas comuns, odílias, como se esclarece no final da narrativa: "As odílias desta história têm os seguintes nomes: célia, carla, isabel, ana, helena, cláudia, zé rui, leonardo, bateira. São 9. Claro. e cinco penélopes: inês, eilidh, eva, bart e antónio" (PORTELA, 2007, p. 85). Inclusive essa mesma odíla pode se referir à Odilia Jarman<sup>16</sup> (escritora freelancer e tradutora), neste caso, sem acento porque não se trata de nome

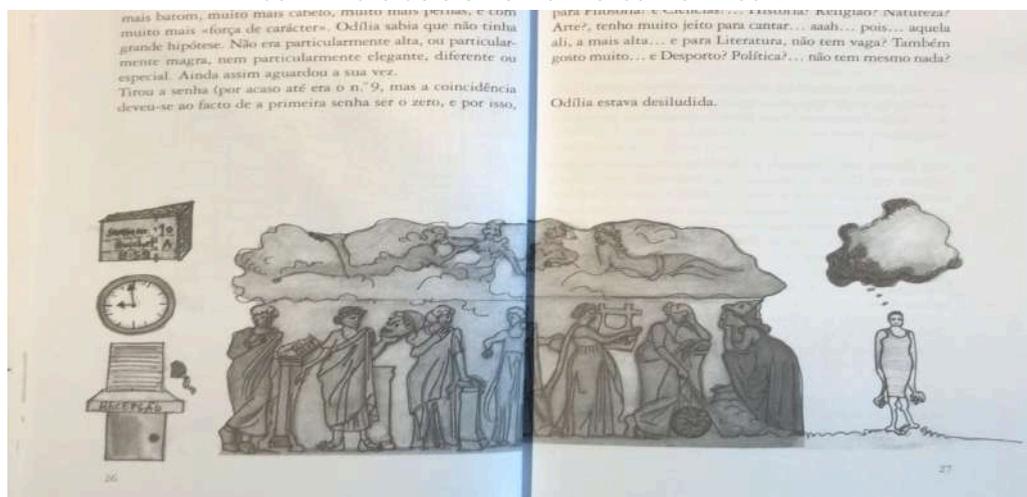
---

<sup>16</sup> Nascida na Inglaterra em 1979 e criada com educação Waldorf, obtive um bacharelado em Performance Writing (linguística aplicada) no Dartington College of Arts em 2001. Desde então, assumi uma ampla variedade de funções, desde administração geral até coordenação de projetos em artes comunitárias, projetos e organizações ambientais. Viajei extensivamente pela Europa, viajei pela África Ocidental e ensinei inglês na Mongólia Interior e em Hong Kong. Nos últimos anos, concentrei a minha atenção na nutrição, na ética alimentar e na educação baseada na terra, alimentando a visão de desenvolver um centro para o intercâmbio de competências e ideias no contexto de um exemplo vivo de autossuficiência e sustentabilidade. Para este fim, mudei-me com o meu parceiro e duas filhas para as fronteiras do extremo leste da Alemanha (LINKEDIN).

escrito em Língua Portuguesa, e ao seu cão Roy Harper, a quem o livro é dedicado, referência a qual exige do leitor uma postura de pesquisador curioso: "Para Odília Jarman e o seu cão Roy Harper. Nunca mais os vi / Para o cavalheiro que me introduziu nas leis da física/Sempre para o Christoph (PORTELA, 2007, p. 7). Esta dedicatória também dialoga com a nota de rodapé número 13, colocada na página 83: "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". (PORTELA, 2007, p. 84), em que nenhuma voz assume o discurso, diferentemente de outras notas, indicando novamente a ideia de generalização quando abre a obra para outros possíveis personagens, além dos indicados na nota de rodapé número 2, ou seja, o livro pode ser para uns e para outros - inclusive para quem introduziu a autora inscrita no texto (uma cavalheira?) nas leis da física e sabe muito mais do que ela.

Há uma sobreposição constante entre descrições da personagem, do leitor, da autora, das odílias, dos cavalheiros e cavalheiras (dedicatória e última nota de rodapé da obra) a causar a sensação de destinos compartilhados ou justapostos. Esse mesmo movimento de partilhar metonimicamente traços descritivos de elementos da narrativa pode ser retratado pelas ambições e pelos desejos espelhados com o leitor, que, assim como Odília, para acontecer e ser visto, precisa se colocar na realidade a partir dos valores relacionados ao mundo do trabalho:

Figura 10 - Ilustração utilizada para retratar a fila da entrevista de emprego para o cargo de musa em que se percebe, além da desilusão de Odília, a encenação da narrativa por meio da mistura de elementos verbais e visuais



A projeção de Odília praticamente fora da fila de emprego joga com o mundo dos excluídos que aterrorizam os integrantes do universo laboral e espelham o leitor na personagem na medida em que a descartabilidade das relações da sociedade hipermoderna pode sempre torná-lo mais um da fila e colocá-lo fora do tempo: "Não temos nada para a menina, e se não se importa, saia, se faz favor, e leve seu cão, que por acaso não são permitidos animais domésticos aqui. Tenha um bom dia, passe bem, obrigado" (PORTELA, 2007, p. 28). Assim, Odília, diante do sentimento de inutilidade, passa a correr cada vez mais depressa até cair em cima de uma senhora na praia, a qual furiosa lhe dá um soco, e descobrimos se tratar de outra musa: Penélope.

Quando Miguel Real (2012) afirma que o romance português publicado após os anos 2000 é cosmopolita, há referência a uma internacionalização e dissolução de fronteiras em intersecção com um leitor mais universal, mais heterogêneo. Viver num mundo global, em um continente sem fronteiras no qual as identidades se fragmentam na mobilidade dessa nova Europa, abre uma perspectiva bem mais alargada do que a nação, o que é um desafio para Portugal que, como Odília, tantos anos viveu (1003 ou 2006?) voltado para o mar e de costas para o continente. Nesse novo tempo de desempregados a andar pelo mundo, é preciso mudar a perspectiva e a própria percepção de migração. No dia em que Odília percebe a necessidade de agir depois de anos de inação, ela faz um belo discurso aplaudido por formigas.

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

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

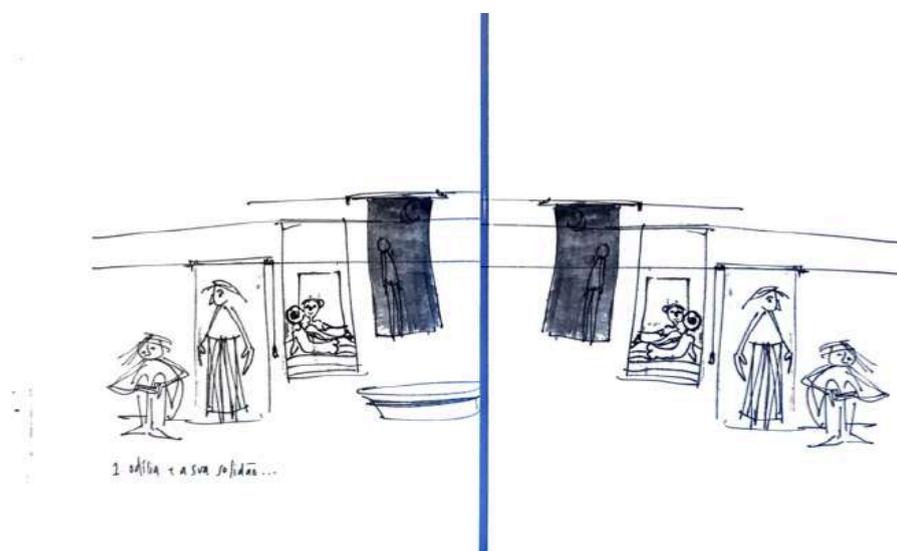
Odília virou costas ao mar,  
e entrou imediatamente em pânico!  
(PORTELA, 2007, p. 38-39)

A personagem não se liga, portanto, a uma identidade, a uma nação, mas representa metonimicamente o desejo de acontecer em qualquer lugar (anseio do ser contemporâneo) tanto tempo negado a todos que vivem à margem, inclusive a Portugal que passou o tempo à espera de acontecer. Além disso, a postura de Odília apresenta

uma outra percepção dessa urgência em acontecer ou em deixar de acontecer, pois, como personagem feminina, a narrativa enfatiza a necessidade de as minorias desacontecidas acontecerem, reivindicando a construção de um espaço plural em uma sociedade ainda ligada a mitos formulados ou sedimentados pela ditadura salazarista, como debate Boaventura de Souza Santos (2000). Pela interpelação de discursos artísticos construídos na intersecção de formas e práticas disruptivas de narrar por meio dessa linguagem encenada, no nível da performance, conceito trabalhado por Paul Zumthor (2018), a criação de Portela assume uma função provocadora e contestatória de cânones estéticos e sociais.

Pode-se dizer que Odília também não se liga verdadeiramente a nenhum ideal, pois a busca por emprego parece estar atrelada muito mais a convenções sociais do que a um desejo autêntico. Ela representa o que Miguel Real (2012) caracteriza como fracasso civilizacional: a indiferença a qualquer senso de coletividade implodido por uma realidade hedonista, mesquinha, individualista. Odília, apesar de tentar seguir muitos percursos, é tomada por uma tristeza fundante: a do desemprego - metonímia dos tempos insensíveis. Nas imagens que representam essa sensação, veem-se as inscrições "odília e sua solidão" e "o mar" colocado em uma bacia a brincar, ao estilo de Magritte, com a ideia dos limites da representação da representação: a solidão de Odília está espelhada em quem?

Figura 11 – Figura que simula a ideia de espelho, mas representa a passagem do tempo e o retorno da personagem sempre à mesma condição de solidão



Fonte: PORTELA, 2007, p. 30-31

O percurso construído pela narrativa da solidão de Odília evidencia o tempo a passar e o mesmo sentimento a persistir; tudo o que fez resultou inútil: a tristeza nunca a abandona. A obra, ao retratar a imutabilidade de algumas sensações humanas, ressalta o fracasso de um projeto civilizacional, o da globalização, que ruiu. Apesar de questionar questões sociais caras aos anos 2000 - qual é o lugar das mulheres (Odília, assim como Penélope de Ulisses, está sempre à espera de um outro para ser um sujeito), do imigrante (a personagem se torna a primeira musa sem lugar), dos poetas (surgem pretensamente como donos das palavras e como tradutores de inspirações) e dos próprios males do sistema econômico (a personagem é uma musa desempregada), a narrativa em si não tem o intuito de debater estes temas como núcleo narrativo nem de achar respostas para essas questões (Odília será triste para sempre), mas sim de inseri-las num jogo lúdico (tudo está enovelado) num exercício de escrita que se coaduna com a complexidade e a urgente delicadeza que se faz necessária para dar visibilidade a assuntos complexos que a obra pretende ao menos sinalizar.

Com o intuito de materializar a existência de distintos discursos, a personagem é mais uma ideia ou um ser abstrato com pendor metonímico (poderia ser qualquer um na fila de emprego), como se fosse parte das gravuras ou de rabiscos a percorrer as páginas e a compor o espaço narrativo, do que um ser com materialidade muito definida: "as musas nascem entre a cabeça, o coração e o dedo mindinho. São muito pequeninas, muito microscópicas, e quando olhamos muito atentamente para elas podemos ver que têm o formato de uma folha (PORTELA, 2007, p. 45). Em outras palavras, a personagem, por viver fatos cotidianos excessivamente comuns e reais como a busca por um emprego tão necessário para existir numa sociedade de consumo, provoca uma dissonância em relação ao conceito clássico de ficção ao rebaixar a figura de musa a mais um sujeito que busca, na atualidade, uma ocupação profissional.

Tal quadro é perceptível quando, ao longo do livro, se enumeram os destinos a que todas as odílias aspiram: a) um sentido para uma existência sem sentido (busca um emprego que consiste ironicamente em encontrar um poeta para inspirar e não para amar); b) o encontro de amigos fiéis (Penélope de Ulisses é outra musa que a acompanha e toda noite a ajuda a fiar o vestido que se desmancha pelos caminhos percorridos); c) a descoberta e envolvimento em conluios sociais ou sentimentais (os

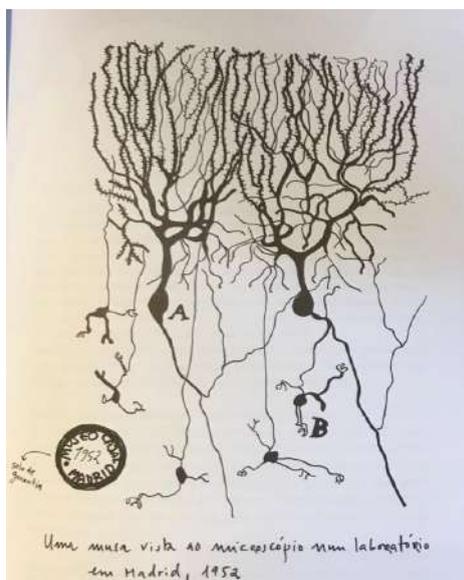
deuses não criaram as musas; então, para puni-las, roubaram-lhes os sentidos, por isso as musas são sempre caladas); d) a necessidade de momentos para refletir sobre o sentido da sua existência (fica 1003 anos na beira da praia pensando em seu destino); e) alguma audácia, ainda que resulta inútil (chega atrasada à entrevista de emprego por causa de sua dificuldade de localização e dos atrasos dos transportes públicos), quando tenta ultrapassar o labirinto do cotidiano.

Assim como as odílias, o leitor projetado pelo texto também se multiplica no título do segundo capítulo - "Eu sei que provavelmente por esta altura, pelo menos um de vocês perguntará:" (PORTELA, 2007, p. 33) -, quando a narradora o interpela diretamente para questionar a necessidade de acreditar. O jogo com palavras representa uma quebra de fiabilidade pela lógica paradoxal estabelecida: um verbo que denota algum conhecimento (saber) é esvaziado pelo advérbio (provavelmente), revelando constante de imprecisão: "Não estão mesmo a acreditar que eu estou mesmo a acreditar que vocês estão mesmo a acreditar nesta história, pois não?" (PORTELA, 2007, p. 34). Esse mesmo movimento vai ocorrer entre texto e imagem, quando a representação gráfica não oferece, apesar de científicos, dados muito confiáveis para compor a narrativa. Ilustra-se essa nuance, por exemplo, no capítulo três (**Um dia sem aparente razão Odília levantou-se e disse:**), quando o narrador simula a existência das musas, por meio de uma imagem concreta de uma musa, exposta no Museu Cajal, em Madrid, antes de elencar as características genéricas dessa classe, a exigir novamente o trabalho de pesquisa do leitor<sup>17</sup>:

---

<sup>17</sup> Centro de investigación en neurociencias dependiente del CSIC. Fundado en 1920 y dirigido en sus inicios por Santiago Ramón y Cajal. Referente mundial en el estudio del cerebro. Depositario del Legado Cajal./O Instituto Cajal é um centro de investigação em neurobiologia integrado no Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) da Espanha. O instituto foi assim denominado em homenagem ao médico e histologista Santiago Ramón y Cajal, recipiente do Nobel de Fisiologia ou Medicina de 1906 e fundador da moderna neurociência.

Figura 12 – Figura que simula a representação de uma musa exposta em um museu espanhol



Fonte: PORTELA, 2007, p. 43

A imagem de uma musa, exposta em um museu de Madrid como marca de autenticidade, foi registrada por um microscópio em laboratório de um centro de referência científica em neurociência. Esse documento é trazido para a ficção e representa um material não típico desse espaço narrativo, que pretende atribuir credibilidade à narrativa. Apesar de ter um selo de garantia, esse recurso não assegura confiabilidade à informação representada e mantém o jogo de imprecisões com o leitor por meio de elementos visuais, pouco plausíveis, encenados, para dar materialidade ao discurso: o que se está ou não a acreditar? A esse registro histórico sucedem as características das musas, com um comentário de uma nova voz narrativa, a do editor, na nota de rodapé número quatro, inscrita na palavra "MUSAS": "Estas definições percebem-se melhor se se comer uma laranja enquanto se lê. (N. do E.)" (PORTELA, 2007, p. 45). Essa nota se contrapõe à objetividade e ao rigor da ciência e do próprio trabalho, normalmente invisível, do editor, a destacar a aleatoriedade e subjetividade do ato de ler e do próprio gesto científico.

Como breve retomada, uma das peculiaridades do texto Pós-Moderno é a capacidade que a literatura tem de ficcionalizar seus próprios artifícios, inserindo-os por meio de exercícios metaficcionais, que levam o leitor a questionar os limites dessa linguagem, já que as instâncias narrativas, às vezes, associadas a idiosincrasias do contexto que as cerca, podem se rearticular ou em seu narrador, ou em seu

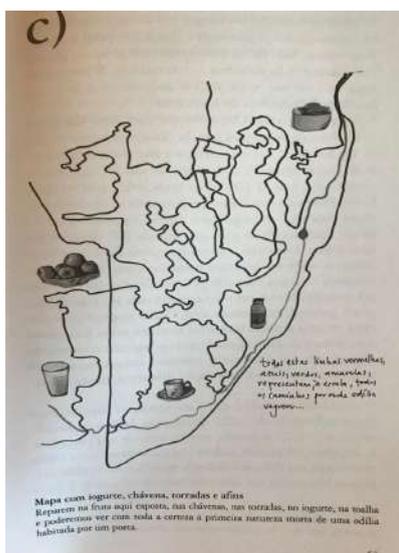
personagem, ou em seu narrador-personagem, ou num fato corriqueiro de um editor comendo uma laranja ao ler o texto que está a analisar e cruzar realidades textuais. A literatura hipercontemporânea segue nessa direção com ainda mais radicalidade, pois, segundo Binet e Arnaut (2018), "a fragmentação do discurso, a pluralidade de vozes, a hibridez genérica, que dificulta as classificações, ou a utilização da metaficção constroem uma fronteira tênue entre o eco do real e o fruto do imaginário" (BINET e ARNAUT, 2018, p. 13-14). Nas notas de rodapé desta obra, como vimos, apresentam-se essas distintas linguagens, funções e vozes, como ilustra, também com relativo valor metaficcional, a nota de número seis, inscrita no vocábulo acontecer, assumida pela voz editorial a indicar ao leitor projetado a necessidade de consultar uma nota anterior: "Para melhor compreensão deste fenômeno, sugerimos a releitura da nota explicativa intitulada "Durante". (N. do E.)" (PORTELA, 2007, p. 48).

Pensar em ecos do real, nesse caso, sugere observar a radicalidade com que instâncias narrativas e linguagens se permeiam a quebrar a fiabilidade no real e na ficção; por exemplo, os elementos narrativos ficam emaranhados compondo o tecido textual, como se vê com a figura do editor (representante de um trabalho rigoroso e invisível, normalmente realizado fora do texto) a referenciar a figura do autor (retomada da primeira nota do texto), o qual cria uma narrativa em um entretempo circular (como sugere a nota de número dois) e se inscreve como voz dessa narrativa na nota referida pelo editor. Essas retomadas criam um labirinto no qual se insinua o leitor textual e transformam essas vozes narrativas em elementos ficcionais equivalentes.

A voz do editor volta a comentar a obra, de modo agora um pouco repetitivo, no número romano do capítulo IV: "Este capítulo podia ter sido lido logo a seguir ao Capítulo III. Mas não teria sido aconselhável". (N.do E.) (PORTELA, 2007, p. 58). Essa inscrição do editor novamente no texto dá uma ideia de circularidade à obra, mas sugere a presença de comentário dispensável na medida em que o leitor está lendo na sequência (o capítulo IV naturalmente é lido depois do três), por isso o verbo no pretérito perfeito, utilizado coloquialmente em lugar do futuro do pretérito, provoca um ruído quanto ao discernimento dessa rigorosa dessa figura, que cerca o texto, e nas indicações por ele dadas. Novamente, volta-se ao jogo lúdico da obra de misturar discursos (o discurso de autoridade) e questionar sua razoabilidade: a relevância da orientação do editor.

Com essa mesma insistência em contestar a fiabilidade de processos documentais ou avaliativos, o mapa ilustrado como mote da visualização de um mapa-toalha-de-piquenique - impresso em preto e branco, com a seguinte legenda "Mapa com iogurte, chávena, torradas e afins" ao pé da página e seguido à direita pelo texto "todas estas linhas vermelhas, azuis, verdes, amarelas, representam, à escala, todos os caminhos por onde odília vagueou..." (PORTELA, 2007, p. 53) - aponta para lugares e acontecimentos não localizáveis no tempo e espaço e prende o leitor textual no labirinto visualizado por odília, criando a sensação de que as direções são confusas.

Figura 13 - "Reparem na fruta aqui exposta, nas chávenas, nas torradas, no iogurte, na toalha e poderemos ver com toda a certeza a primeira natureza morta de uma odília habitada por um poeta")



Fonte: PORTELA, 2007, p. 53

Nas linhas ditas coloridas em uma impressão em preto e branco, traçadas também por tons de cinza (sempre há pouca cor nos livros de Patrícia Portela), esse mapa pouco específico coloca em contraste o que o texto diz e o que se visualiza, criando uma dissonância, assim como se vê na orientação do editor para se ler o capítulo IV depois do III, com o intuito de embaralhar a percepção do leitor textual e de reconfigurar o próprio ato de ler. No trecho que segue o mapa, na página seguinte, inscrita no verbo "voar" (Odília não sabe voar), outra nota de rodapé, também sem assinatura (provavelmente se remeta ao autor textual - termo que ainda não esclarecemos), esclarece que "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" (PORTELA, 2007, p. 54). Nessa inserção, temos o rigor informativo das notas de rodapé respeitado: esclarece-se uma circunstância textual, ou seja, indica-se que a visão voadora de Odília monta o espaço do livro - o seu labirinto -, o que enfatiza a percepção de dissonância; como labirintos seguem uma lógica, esse mapa rasura essa configuração, porque, representado de modo plano, não elabora saídas entre os blocos sobrepostos (são ilhas fechadas) dando a ideia de que não se comunicam e de que ultrapassam seus territórios. O texto que segue resume tudo o que se sucedeu e tem intenção orientadora: como se pode ver o espaço percorrido por Odília?

e se olharmos para **este mapa** atentamente (o da página anterior), poderemos ver que foi **aqui, exactamente aqui**, 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 daqui, exactamente de aqui** 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 aqui, exactamente aqui**, Odília tropeçou, caiu em cima de uma senhora [...] **Foi aqui** que se tornaram amigas inseparáveis e esperaram juntas por inspirações diferentes, frente ao mar. (PORTELA, 2007, p. 54, grifos nossos.)

A ideia de desafio para o leitor textual, de jogo, que um espaço labiríntico sugere, materializa-se na cena do piquenique e na presença do advérbio "aqui" a dispersar qualquer localização e remeter à própria página. Dessa forma, essa construção linguística indica que esse sistema de referências espaciais e temporais, em tudo fragmentado como uma musa confusa, só acontece pelo sujeito que manipula a linguagem e explora suas relações miméticas, ou seja, o tempo e o espaço são construídos pelo movimento de ler e de olhar/observar a obra, como se fossem peças observáveis em uma galeria de arte. O leitor, assim como Odília, está preso no novelo que se arma entre imagens e referências linguísticas:

Odília não tem tempo de seguir Penélope, Odília está presa ao novelo que penélope continua a tricotar para o sul, e presa à sua vontade de encontrar o princípio das coisas a norte, Odília não consegue ir para um lado nem para o outro, Odília desequilibra-se (é sempre esta maldita labirintite), Odília tropeça

e cai direitinha nos braços do poeta tal como nos filmes. (PORTELA, 2007, p. 58)

Neste trecho, a voz autoral volta a se inscrever na obra em uma nota de rodapé colocada na palavra Labirintite: "Labirintite é uma doença do ouvido que causa propensão para quedas. (N. da A.)" (PORTELA, 2007, p. 58). O jogo com a fiabilidade da linguagem e de conceitos continua: Labirintite é de fato uma infecção no ouvido, mas, segundo o Dicionário On-line de Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda, o termo<sup>18</sup> não caracteriza seus sintomas, não se menciona na definição da palavra que essa doença pode causar desorientação corporal. Neste caso, brinca-se com o rigor dos verbetes de dicionário e da ciência. Em uma entrevista à Raquel Ribeiro, em 2014, Patrícia Portela defende que a ciência "também pode ser entendida enquanto história, narrativa, decisão" (RIBEIRO, 2014, p. 25), pois o importante é a experiência, a possibilidade de experimentar e jogar. Nesta nota de rodapé com teor descritivo, esse impulso criativo, pode, inclusive, passar despercebido pelo leitor, devido à confiabilidade da definição baseada em um argumento de consenso, que é usado ironicamente para associar a queda no colo do poeta à doença e não a instintos românticos, apresentando uma nova consequência desse distúrbio. Em outras palavras, tudo nesta literatura não-linear poderia ser visto como hipertextual<sup>19</sup> porque requer ação do leitor: pesquisar é necessário, a cada virada de página, a construir caminhos sempre enovelados.

Na nota de rodapé número 10, volta ao texto a voz do tradutor, no Capítulo VI, "Saíram os dois disparados", quando se relata a viagem intergaláctica de Odília e do Poeta, que parou no camarim dos deuses, onde estão guardados "todos os segredos e toda a correspondência e todas as ideias roubadas pelos deuses ao longo de todas as suas eternidades de cleptomaníacos" (PORTELA, 2007, p. 66). Enquanto a narradora

---

<sup>18</sup> Inflamação do labirinto, parte do ouvido interno./ <https://www.dicio.com.br/labirintite/>

<sup>19</sup> Um *hipertexto* é definido, mais comumente, na atualidade, e de forma muito simplificada, como o texto em ambiente digital. (...) Essa característica tem sido entendida como a não linearidade do texto on-line ou sua multilinearidade, já que, em tese, o leitor poderia escolher os links e trilhas que desejasse acessar. O *hipertexto* teria, então, necessariamente, natureza digital, somente existindo em ambientes como os computadores e o ciberespaço, ambiente virtual no qual os textos verbais e não verbais circulam. No entanto, textos não lineares ou multilineares, que propiciam ao leitor trilhas de leitura opcionais ou de ordem variável, existem muito antes dos computadores. Enciclopédias e dicionários costumam ser apontados como exemplos de hipertextos impressos, isto é, em tecnologias analógicas, e há vários desses exemplares em programas dirigidos a crianças, desde a alfabetização. (Ribeiro, disponível em <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/hipertexto>)

descreve o ambiente composto por, desde pó de arroz até um livro de James Joyce, o tradutor de um livro que não é traduzido faz um comentário que deveria estar incluído na narrativa e não inscrito na palavra "espelhos" em forma de nota de rodapé, dado que, em vez de descrever o ambiente, como faz a narradora, elabora uma descrição do comportamento dos deuses, ou seja, elenca informações que deveriam compor o texto e não aparecer em um dispositivo textual complementar, o que volta a inverter a função desse elemento e do próprio tradutor, que não só medeia linguagens, mas também acrescenta detalhes à narrativa. Além disso, há novamente uma mistura de vozes narrativas na medida em que narradora e tradutor estão descrevendo subjetivamente o mesmo ambiente, narrando, no mesmo tom, o que demonstra redundantemente a equivalência dessas vozes:

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 ofício 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.) (PORTELA, 2007, p. 66)

Essa mistura dessas vozes textuais configura uma quebra de hierarquia que esmiúça traços dessa narrativa híbrida hipercontemporânea ao montar um discurso labiríntico, porque uma voz narrativa remete à outra, compartilha o papel da outra, mas não se sobrepõe a ela: o movimento é de justaposição. Trata-se, além de supor a presença de um editor ativo, de questionar quem escreve o texto, já que a autoria (compartilhada?) assume uma posição que esconde outros discursos: o autor não é somente quem assina o texto, é quem coordena o impulso criativo de editores, tradutores, designers, é quem, na mescla entre linguagens textuais e visuais, concebe e organiza a obra enquanto objeto. Segundo Sofia Madalena Gonçalves Escourido (2020), a ideia de livro como artefato está ligada a essa concepção de autoria:

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. (PORTELA, 2007, p.66)

Esse sintoma é ilustrado pela nota de rodapé de número 11 - "Ou outra Nota Explicativa". (N. do E.) - inscrita no título do capítulo **Durante**, que vai necessariamente referenciar a primeira nota da obra, a assinada pela autora, também inscrita na palavra "Durante", no prefácio do texto. Agora, **Durante** é o nono capítulo, atravessado pelo mesmo grito de gol (palavra que assume, como vimos, diferentes tipografias a imitar a intensidade da voz), que reproduz graficamente a lógica do primeiro texto, narrado agora pelo editor, que assume a voz da narrativa, mas apenas repete o discurso elaborado pela voz autoral no início da obra.

Como se sabe consensualmente, um editor seleciona, coordena, assegura uma publicação, pesquisa novos projetos e responsabiliza-se por eles, mas não escreve a obra. Este capítulo é apresentado como nota do editor, que assume a voz autoral reproduzindo fielmente o texto apresentado pela nota da autora. Tal emprego também ocorre nas outras notas de rodapé deste capítulo: na de número 12, repete-se a mesma frase atribuída inicialmente ao tradutor, agora sem voz assumida - "Fragmento de uma conversa entre uma musa e um leitor a começarem-se" (PORTELA, 2007, p. 82) -, e na nota de número 13, repete-se o início da 12 com a inserção do cavalheiro que conhece física, como já vimos na dedicatória do livro. Há presente a ideia de constante circularidade nesse compartilhamento da autoria, a partir da inserção de discursos assinados por outros narradores (autor, tradutor, editor) - que aparecem em nota de rodapé porque comumente não se inscrevem no texto - que se inserem como parte constitutiva da narrativa.

Diante dessas perspectivas, Odília se manifesta como uma narrativa híbrida, permeada por ilustrações da própria autora a compor o tecido textual. Nesse caso, a categoria "romance", como lhe é característico, que aparece na classificação desse livro pela editora, se reconfigura tanto pela inserção de uma linguagem ágil e fragmentada a explorar os sons (grito de gooooll, por exemplo), associada não só a ilustrações e à variação da tipografia, mas também à utilização do espaço da folha de papel de um livro como a representação de outras linguagens e dos próprios signos literários a invadir a realidade. Trata-se de uma obra de 88 páginas em que o lúdico, presente no jogo entre

imagens e palavras, é o elemento preponderante de um exercício de escrita que conta uma história pela exploração de diferentes materialidades a cooptar o leitor.

Essas possibilidades de caminhos conduzidos pela narradora desnudam um claro processo de pesquisa enunciado na narrativa pela voz que narra (marca constante da presença da autora na obra) e constroem uma obra visual, um objeto artístico a ser mostrado em telas ou paredes de exposições de arte. Essa exposição, se se pode entender assim, de experiências dolorosas e frustrantes pelas quais Odília passa oferece ao leitor as desventuras de uma sociedade que tende ao fracasso civilizacional. Essa obra de Patrícia Portela, escritora que faz parte da geração de escritores portugueses hipercontemporâneos, é a primeira a ser analisada como a que elabora uma escrita desestabilizadora de um *status quo* da literatura - e por que não da própria sociedade.

Relativiza-se a experiência de leitura e cria-se uma nova percepção de tempo: o entretempo. Durante esse processo de descoberta de um entretempo eterno e irrepetível, pode-se acontecer, ou seja, o leitor é convidado a compartilhar o espaço percorrido por Odília. Essa linguagem de tempos simultâneos que recria um entretempo em que expõe visualidades - no branco da página, nos desenhos a representar o trajeto de Odília ou sua solidão, na exploração gráfica que recria gritos, ecos - produz um rompimento com tentativas absolutas de estabelecer uma sequência linear de leitura. Esse é o primeiro passo para encarar a aventura de percorrer os caminhos de leitura propostos por Patrícia Portela: "E tudo acontece mesmo antes de nós acontecermos. Tudo num soluço de tempo" (PORTELA, 2007, p).

A escrita de **Odília**, nesse sentido, é inovadora; e o conteúdo, lúdico a montar um labirinto que põe o leitor em cena. A linha de um novelo que se enrola no final a sugerir o percurso de leitura ao contrário e se desenrola durante as páginas e, para além delas, apaga a categoria *tempo* da história e fabrica tecidos narrativos a explorar a relação semântica entre tecer e escrever, entre imagem e texto, entre leitor e texto, invertendo lugares, saindo da página, seguindo além do literário, rasurando o real, configurando uma das peculiaridades de um texto híbrido hipercontemporâneo a questionar os limites entre a criação de realidades.

## 2.8 O espelhamento da sociedade hipermoderna e o leitor em *Dias Úteis*

O fim e início. Dois marcos imensuráveis de todas as escolhas. Entre eles, a imprevisibilidade da existência como engenho da vida a se refazer ou desfazer em cada reinício desse ciclo que se eterniza e do qual não se pode fugir. Assim, Patrícia Portela apresenta **Dias Úteis**, obra que aborda a opressão do cotidiano ligado a poucos prazeres e muito trabalho no desenrolar de narrativas particulares transcorridas na enumeração dos dias da semana, dos dias úteis, a representar pequenos (des)acontecimentos da vida, revelados pela intimidade de narradoras-personagens, a desvendar a banalidade de suas existências: “Levo uma vida habitual de segunda a sexta” (PORTELA, 2019, p. 36). A obra performatiza a invisibilidade desses dias a provocar um deslocamento do leitor e inseri-lo na cena narrada como um convite ao irônico deleite do cotidiano prosaico.

Para o leitor textual, como definido por José Ángel García Landa (2009), o texto projeta, frente a um espelho de possíveis identificações, as inquietudes, os fracassos, as humilhações, as sofrências de amor e medo das personagens que circulam no universo ficcional. Nesse universo narrativo, a presença do lúdico e da performance se manifestará de forma marcante, manifesta em uma escrita a brincar com a multidisciplinaridade enquanto limites eruptivos da forma literária com outras artes - um texto escrito em fragmentos equivalentes aos dias da semana, um prefácio (o início), uma didascália (texto teatral) e um epitáfio de domingo (a hora derradeira).

O alargamento do limites dos gêneros textuais é também uma primeira evidência de que a obra circula pelo universo post-modernista e hipercontemporâneo ao apresentar-se tanto como uma construção novelística sugere - se a leitura seguir a ordem tradicional de ler os capítulos como a sequência dos dias da semana, de segunda-feira a sábado-, quanto como uma reunião de contos já que se trata de histórias independentes que se reúnem sob o mote da representação dos dias úteis e não úteis. Na contracapa da edição brasileira, aparece esse jogo com os gêneros textuais: “Uma novela em sete contos curtos, um para cada dia da semana, um prefácio fora de jogo, uma didascália e um epitáfio por preencher” (PORTELA, 2019).

As pequenas dores e insucessos cotidianos das narradoras, sem estabelecer verdades absolutas ou pré-definidas, projetam-se em um leitor cúmplice, que precisa

reagir, no papel de construtor de sentidos (nunca únicos e sempre passíveis de se refazerem). O cotidiano retratado é muito próximo da realidade factual, na qual o leitor encenado pelo texto está inserido, tão próximo que lhe permite imaginar sua imagem refletida no percurso da vida mediana dos personagens atrelada a vivências ordinárias típicas de um sujeito assalariado e automatizado, provocando sempre rasuras na realidade, como definido por Beatriz Resende (2014), pela exploração do ir e vir da vida dos dias de semana, dos quais ações genuínas ou posturas destemidas passam longe. A percepção dessa proximidade entre narradora e leitor acentua ainda mais "a era do vazio" em que a condição humana tem se entranhado na hipercontemporaneidade, conforme definido anteriormente pelos estudos de Gilles Lipovetsky (2004): "é como viver, para quem ainda não tenha percebido do que se trata" (PORTELA, 2019, p. 18).

Para Byung-Chul Han (2017), em "A sociedade do cansaço", a lógica capitalista faz com que o sujeito se aprisione livremente a uma "sociedade de doping", baseada na transformação do sujeito em "uma máquina de desempenho, que pode funcionar livre de perturbações e maximizar seu desempenho" (Han, 2017, p. 70). A temática da obra centra-se no debate dessa ligação do sujeito a esse sistema aprisionador como uma marionete ou ator de teatro a representar um papel. Nesse caso, o texto ficcional encena a vida do sujeito mediano (e do leitor?): uma rotina asfíxica ligada à necessidade de constante produtividade, a conquistas medíocres e até insignificantes conectadas à exigência de impessoalidade nas relações laborais e ao afastamento da legitimidade de viver momentos de ócio e de estabelecer relações interpessoais - este é o sentimento de fracasso tematizado na obra.

Para Beatriz Resende (2014), esse movimento rasura a realidade, o que impele o leitor a experienciar um estado de desconforto diante do espelhamento da realidade factual, pois "os detalhes do romance pessoalizam, aproximam, dão uma espécie de intimidade e colocam o leitor definitivamente dentro da narrativa. Trazem dores, contaminam" (RESENDE, 2014, p. 17). Assim, ao ter de atuar a partir de si, o leitor se vê enredado em um jogo de lugares-comuns a desfilar em um palco de sucessivos desesperos provocados por um cotidiano certamente clichê e autodestrutivo para o qual a única saída é a evasão pela fantasia: "Volto a soldar o coração ao peito sorvendo uma canja de galinha acompanhada com pão recesso como se fosse sopa de cavalo

cansado. Às 10 da noite vou ter com o Inconformismo com quem vou ao café todos os dias. Fazemos um novo plano para nos tornarmos invencíveis.” (PORTELA, 2019, p. 45).

Pela maleabilidade dessa narrativa híbrida, Portela lança o leitor no plano de uma verdade literária a penetrar o real e subvertê-lo quer pela identificação do leitor com os dilemas e fracassos de seus personagens quer pela brincadeira com que joga as palavras como parte integrante do jogo do mundo, um jogo sem princípio nem fim, no qual cada jogador cria as suas próprias regra: “Sim, joga-se até ao fim mesmo depois de alguns fins, porque a maior das especificidades deste *Jogo* é que uma vez começado, joga-se até à morte, a nossa e a dos outros” (PORTELA, 2019, p. 18). Ou seja, o tabuleiro lúdico, construído pela narrativa de Patrícia Portela formula um roteiro (jogar é seguir roteiros e regras ou construir percursos) de “subversão na ideia de representação da realidade, autonomizando o texto, privilegiando-o face à instância do narrador, fundindo realidade e texto na criação de uma lógica imagética própria” (REAL, 2012, p. 95). São essas as rasuras da realidade de que fala Beatriz Resende (2014): justaposições entre instâncias discursivas (a do leitor, da obra, do autor, da própria literatura), o que “coloca em discussão o conceito de ficção, estendendo-se para além da literatura, como construção discursiva” (RESENDE, 2014, p. 22).

Esse gesto a rasurar o real transforma constantemente o livro em performance, na medida em que as estratégias de linguagem e os referenciais espaciais, sociais e identitários fazem com que o leitor reconheça-se nos dilemas vividos a ponto de questionar de que realidade se está a falar e a constatar que seu entorno imediato é posto em suspensão, tendo-se em vista que aquilo que se vislumbra como realidade pode ser entendido como uma percepção que repete sensações e posturas cotidianas, mesmo partindo de distintas trajetórias das narradoras. Com esse pressuposto, o livro institui um jogo de semelhanças, vivenciadas pelo ponto de partida da mensagem e pelo ponto de chegada: narradora e leitor se metamorfoseiam (se justapõe).

No caso de se pensar na escrita híbrida hipercontemporânea, muitos elementos convergem em direção a uma zona de troca ou de instabilidade como uma estratégia textual. Ao abrir o livro, o leitor se depara com uma epígrafe de Ricardo Reis - “passeemos juntos... só para nos lembrarmos disto... (PORTELA, 2019, p. 18) -, como primeiro convite para o leitor trilhar possíveis caminhos abertos pela “máquina do mundo”, estabelecendo uma relação intertextual com os versos de Carlos Drummond de

Andrade, retomados de Luiz Vaz de Camões e usados como epígrafe do *Prefácio fora do jogo*, primeiro trecho da obra: “a máquina do mundo se entreabriu/ para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia”. (PORTELA, 2019, p. 10). Contudo, essa abertura é ilusória, porque se joga o leitor num tabuleiro em que o cotidiano é repetitivo, sufocado pelas relações de trabalho, criando um labirinto cuja saída oferece o trajeto para um fracasso pessoal inevitável.

Apesar dessa sensação de entregar o leitor ao fastio dos dias úteis, as epígrafes de cada trecho e do próprio livro – pequenos resumos dos universos a serem tratados – funcionam como contra-peso e impelem o leitor a essa equação labiríntica que se quer resistência pelo ato de leitura. Os nomes de Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado, João Gilberto Noll, Machado de Assis, Erico Veríssimo, Fernando Pessoa e Herberto Helder complementam as pequenas narrativas individuais e confrontam o leitor enredado no massacre do cotidiano. Um texto a puxar outro lança um convite enviesado ao leitor para ser uma peça do jogo ou da máquina do mundo construída por Portela e o coloca numa situação em que precisará entender que o jogar é uma condição humana inevitável e que, neste caso, raramente acaba bem:

O Jogo mais esperado de sempre, aquele ao qual ninguém quer assistir mas que todos querem saber como corre, está para breve.

Um Jogo que só se joga quando se tem mesmo, mesmo, mas mesmo de jogar, senão não vale a pena.

Um Jogo predestinado a inscrever histórias, a fazer História!, e que uma vez começado, bem ou mal, vai terminando. E raramente acaba bem. (PORTELA, 2019, p. 10-11).

No espaço dedicado ao prefácio, é proposto ao leitor entrar no jogo derradeiro da sua existência, por uma voz ficcional que aparentemente não pretende assumir uma identidade, mas se denuncia pelo uso da forma pronominal “desta” e pela indicação dos cargos da associação, sendo o de datilógrafa o único feminino. Apesar de já ter ocupado um dos cargos profissionais mais relevantes dos escritórios e empresas do mundo até a década de 1980 (era responsável por transcrever, corrigir e até reescrever textos sem nunca assumir autoria num pacto de confidencialidade requerido por sua função), essa profissional não tem mais lugar no mundo digital hipercontemporâneo. A narradora é aquela que datilografa os textos, que assume uma função obsoleta.

Para além da mastodôntica mas discreta organização deste campeonato de um *Jogo* só, esta pequena associação, que tem um presidente, um motorista e uma datilógrafa, faz questão de organizar eventos culturais, culinários e científicos paralelos, todos eles muito bem ensaiados, engendrados e apresentados pelas próprias equipas que participam neste *Jogo* único e sempre lendário e é por isso que os jogadores mais desejados são sempre aqueles que já fizeram algum tipo de *workshop* em danças de salão, sapateado, ballet clássico, barra-no-chão, *free jazz*, contacto-improvisação.  
(PORTELA, 2019, p. 12-13)

Nesse ambiente discursivo, a voz que narra foge do seu papel de imparcialidade de datilógrafa e descreve, julga, relata, supõe estratégias. Essa voz cuja que desempenha um trabalho arcaico escreve um prefácio - contrariando a função mais tradicional desse aparato textual, que prepara o leitor para o que virá - em que não há indicações de que caminhos a obra vai seguir, mas uma encenação de uma suposta partida de futebol, fatídica, simulacro de destino compartilhado. Esse processo se desenvolve por meio de uma encenação, como se estivéssemos ouvindo suas definições surrealistas em um radinho de pilhas: "Este *Jogo*, que poderia ser um simples *Jogo* ou um *Jogo* simples, não o é, é um *Jogo* complicado, com regras extra, com temáticas extra, com estádios e estágios extra e até com jogadores e equipas extra e com imensas exceções à regra (a todas elas, às simples e às extra)" (PORTELA, 2019, p. 13).

Roger Caillois, em seu livro "Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem" defende que "a palavra jogo sugere igualmente as ideias de desenvoltura, de risco ou de habilidade" (CAILLOIS, 2017, p.15), o que monta uma atmosfera de descanso e de divertimento, na medida em que essa atividade visa à fruição e não tem uma ligação consecutiva com a vida real. Nem o prefácio cumpre seu papel nem o conceito do ato de jogar se salvam neste fragmento do texto. O leitor não descansa, tão pouco é convidado a divertir-se, também não se enunciam pistas do que se virá a narrar. Estão todos a cair no BURACO DO MUNDO que fica se movimentando no campo e se abre sem aviso prévio a sugar os jogadores para dentro: "um buraco que se move por toda a crosta terrestre de maneira invisível, por dentro, como uma placa tectônica sem placa e sem tónica que desliza, manhoso, às escondidas, pelos campos dos campeonatos e, a certa altura, abre-se (PORTELA, 2019, p. 17). Assim, o leitor, ao aceitar o convite para começar sua

partida, como em qualquer jogo, assume um papel e inicia uma perigosa performance que irá se constituir pelo caminho de leitura.

Associada ao ato de jogar, a ideia de diversão, de descomprometimento, de uma brincadeira sem consequências não se materializa, arranhando o pacto ficcional que um jogo requer, já que se trata de uma fatalidade aniquilante de que nem os diferenciados - "todos os PIB, todos os VIP e todos os NIB" (PORTELA, 2019, p.23) - conseguem fugir. Além disso, o convite ao jogo, que abre a narrativa, desconfigura qualquer estabilidade que se pressupõe ter sobre a vida cotidiana: a morte é a inevitabilidade, o iniludível. Ou seja, não há como fugir desse jogo que tem regras altamente mutáveis e que representa a hora derradeira (todos vão ter de jogar) a que o leitor também será exposto. Com imagens que sugerem o estranhamento associado a certo senso de humor, ainda que contido, devido ao caráter surrealista da narrativa, cada leitor pode construir, ao terminar a partida que jogou, percepções diferentes - "uns saem de balão para saírem por cima que é mais bonito, o mar troca de lugar com a terra, os peixes jogam bridge dentro de copos de vinho de 1860" (Portela, 2019 p. 27), mas qualquer saída é ilusória, porque todas as realidades são construídas.

Depois deste prefácio inusitado, o segundo texto dessa brincadeira lúdica se materializa pela adição de um recurso teatral: a inserção de uma didascália escrita totalmente em itálico. Nas peças teatrais, em geral, esse recurso é utilizado pelo autor-dramaturgo como forma de inscrever, paralelo ao texto, observações que orientem atores e diretor do espetáculo quanto à composição de detalhes das cenas. O objetivo é indicar, pela antecipação de elementos, a dinâmica das relações que se estabelecerão na peça a partir da concepção do seu autor que pretende direcionar os efeitos de sentido (especificação das movimentações dos personagens, de seus diálogos, descrição e montagem dos cenários, indicação das vestimentas) não concebendo idealmente um espaço de liberdade para atores e espectadores.

Em *Dias Úteis*, a didascália subverte esse pressuposto, avança enquanto elemento de desorientação do mundo ficcional e assume, ao dialogar com a própria obra, uma conotação lúdica: o leitor, por meio de um convite em tom imperativo, é colocado em cena, precisa realizar uma performance que atualiza a cada gesto os significados, sem qualquer esclarecimento ou indução de sentidos a serem percorridos, ou seja, é convidado a fazer uma performance, a representar a obra, a

acontecer, para encenar a linguagem que só deve ser experienciada quando isso faz diferença.

Abre-me.

Lê-me.

De preferência sem interrupções,  
mas se com pausas, pousando-me devagarinho, e só em caso de força maior, acidente, surpresa ou descaso temporário.

Sim, estou a pedir-te que me leias por inteira, não existo para outro fim, não me desejes o abandono como sorte. Mas não me leias para passar o tempo.

Lê-me como se te fizesse diferença.

Como se eu te acontecesse.

(PORTELA, 2019, p. 32)

Esse recurso dá sequência ao jogo proposto ao leitor no prefácio como um gesto que deve ser feito apenas para se existir em um universo de extensas e úteis inexistências: o leitor tem consciência da sua presença na constituição da obra, o que pode ser entendido como uma peculiaridade dessa literatura hipercontemporânea, na medida em que não se busca apenas uma percepção sobre anseios humanos individuais ou coletivos, mas se instiga um ciclo de constantes retornos ao próprio texto, reconhecendo sua existência enquanto objeto: "Não te despeças. Promete só que regressas" (PORTELA, 2019, p. 33). Na Didascália de *Dias Úteis*, a materialidade da obra representa não apenas um convite ao leitor ou uma indicação de como deve proceder para realizar a leitura, mas também institui um gesto de resistência, simbolizado pelo acontecimento do ato de leitura, pela necessidade de o leitor entrar no texto. Ler é resistir!

Ao estabelecer uma interlocução com o teatro grego, a obra repete um dos traços de outras produções da autora (diálogo com outras artes, construindo sempre uma teia textual híbrida) como forma de firmar acordos, neste caso, entre leitor e narradora: "Ignoremo-nos mutuamente. Eu, como obra, agradeço-te e repenso-me (mas não notarás ao folheares-me) e tu, como coisa que pensa, mentes-me, mas o teu corpo não sabe e assim incorpora" (PORTELA, 2019, p. 31). Nessa parte da obra, o uso da primeira e segundas pessoas é mais um indício da inserção do leitor - em que se encena o fingimento do processo ficcional - no processo de inquirição de seus próprios fracassos expostos, na sequência, pela narrativa dos dias da semana. A linguagem,

neste fragmento, assume a forma imperativa e dialoga com a poesia (as orientações são escritas em forma de verso livre), reafirmando o ultrapassar de fronteiras entre os gêneros, sua mescla, mistura, estranhamento. “Repara na porta que deixámos escancarada e na água que não cessa de entrar./ Constata que ninguém sabe nadar/ Não peças socorro nem esbracejes porque afogar é o que se faz a um fim”. (PORTELA, 2019, p. 32). Os verbos no imperativo, um pouco autoritários, orientam a sequência de ações que o leitor deve efetivar e sugerem esse ir e vir em torno de um jogo entre o sem sentido do início e do fim: a inutilidade dos dias úteis.

Com um recorte do micro para o macro, os sete contos que se enumeram a partir da didascália com seus múltiplos narradores femininos, envolvem o leitor no dilema de seus personagens, fazendo um recorte de cenas particulares (a dificuldade de dormir, de superar a morte do ser amado, a viagem sempre planejada e nunca realizada, uma separação amorosa, a solidão cotidiana). Num exercício metonímico, essas narradoras elaboram um jogo de espelhamento com o leitor a lhe envolver na teia que representa o paradoxo da rotina dos dias úteis: pequenas dores cotidianas são sufocadas pelo mercado de trabalho, o que leva, independentemente de sucessos pessoais e mercadológicos, ao sentimento de insatisfação, frustração ou de fracasso. Esse é o tema que norteia todas as histórias narradas nos dias de semana.

Em *Segunda-feira*, o primeiro dos dias úteis, o texto é aberto por uma epígrafe que enfatiza um diálogo entre Érico Veríssimo e Clarice Lispector - “*não sou profundo, espero que me desculpe*” (PORTELA, 2019, p. 36). Uma existência sem profundidade, de quem sai todos os dias para realizar um trabalho burocrático e maçante, é o cotidiano da única personagem que tem nome na obra, juntando o país da maravilhas a “1984”: “Chamo-me Alice Winston Smith e vivo a cair no buraco do mundo onde o futuro mais risonho é uma bota a dar-nos um pontapé perpétuo na cara como se isso fosse felicidade” (PORTELA, 2019, p. 39). A narrativa enfatiza o percurso desta narradora-personagem durante esse dia que é igual a todos a se perder em devaneios metafísicos diante da automatização da atividade laboral, para a qual a única saída é acostumar-se com a morte:

Paro à beira de um precipício onde me equilibro a pensar na morte para  
me habituar à ideia.  
Respiro mas falta-me o ar.

Despeço-me da paisagem sem abrir a boca.  
 Faço pontaria ao rio que, julgo, me deixará naufragar.  
 Atiro-me em câmara lenta.  
 E caio.  
 Mas a água só me dá pelos joelhos.  
 Acordo a olhar para o ambiente de trabalho que exhibe um sinal de falha  
 técnica.  
 (PORTELA, 2019, p. 37)

Por meio de frases curtas, também em diálogo com a estrutura da poesia em verso livre, o devaneio em relação à possibilidade de suicídio resume um dia comum na vida de uma ser comum no ir e vir de casa para o trabalho e do trabalho para casa: “Levo uma vida habitual de segunda a sexta” (PORTELA, 2019, p. 36). A personagem vive um cotidiano repetitivo sem muitas perspectivas (as vivências cotidianas são um fracasso) mas está sempre em busca de outras realidades - apenas imaginadas: “Saio de casa com alguma facilidade à procura de uma resposta clara para o complexo princípio do Universo, resposta essa que, sei, não conseguirei alcançar através de um acelerador de partículas, de uma bíblia nem com uma qualquer teoria fascinante [...]” (PORTELA, 2019, p. 36).

A narradora-personagem, presa ao vazio de sua vida (casa-trabalho, trabalho-casa), debate-se entre o conformismo e o inconformismo provocado por esse aprisionamento. Mesmo tentando resistir - “Anima-me fingir que viver é só uma transição para uma outra apoteose qualquer -, rende-se à sensação de fracassos inevitáveis a tolher os seres, imobilizando o leitor. Esse movimento novamente parte do plano individual (“Regresso à casa, não muito tarde, porque amanhã é dia de trabalho”) (PORTELA, p.38) e invade o coletivo, porque, apesar de ela ter um nome, mais parece um ser incorpóreo a vagar entre o desejo por liberdade e a opressão do mundo do trabalho.

A narrativa em primeira pessoa estabelece uma relação performática com o leitor apresentando a personagem como imagem ou miragem de si num jogo de compartilhamento de realidades: “Tal como todos os outros como eu, multiplico-me por mil iguais a mim que por sua vez se multiplicam por mais mil iguais a mim, e mais mil e mais mil, e mais mil, até quase me dissolver por completo e sem um gemido na massa infinita do tempo (e do *open space* onde trabalho)” (PORTELA, 2019, p. 37). Nesse jogo, o leitor se depara com o fato de que, como anunciado no prefácio, tudo resultará inútil: “Falhamos sempre” (PORTELA, p.38). Essa percepção da falha se materializa não como

uma aprendizagem, mas como destino compartilhado, ou seja, a vida laboral é instável, rompe qualquer planejamento e leva necessariamente ao fracasso, por isso a personagem prefere, antes de dormir, ler verbetes filosóficos em vez de romances ou novelas ou mesmo contos: "Prefiro teorias prováveis a qualquer confirmação de suspeita minha" (PORTELA, 2019, p. 39).

Existe, contudo, um anseio por liberdade - "Às dez da noite vou ter com o Inconformismo com quem vou ao café todos os dias" (PORTELA, 2019, p. 38) -, que visivelmente não se concretiza ao todo dia ser retornar para casa "com os sapos todos que engoli durante o horário de expediente" (PORTELA, 2019, p. 37). A voz narrativa expressa o desejo de experienciar uma vida significativa, com a qual sonha acordada em meio ao expediente, mas é melhor ler verbetes filosóficos comprados na farmácia mais próxima (são tantos os detalhes extratextuais a cercar o leitor) como uma forma de alívio para o fato de que "não há ninguém que faça ideia do que se passa" (PORTELA, 2019, p. 39).

O conto é fechado com certo humor a ironizar o messianismo português, relatando ao leitor uma notícia que a narradora está a ouvir no rádio: "Ao que parece, estudos científicos mais recentes revelam que a vida na Terra pode ter começado em Cabeço de Vide. Somos todos feitos da poeira cósmica alentejana, tão velhos como o Big Bang, penso" (PORTELA, 2019, p. 39). Novamente, o leitor é acionado para pesquisar, direcionado para fora do texto - que lugar no Alentejo é Cabeço de Vide? Nesse momento, a narradora desliga o rádio e lembra de uma conversa que ouviu no autocarro entre um pai e um filho:

Lembro-me de uma conversa que ouvi hoje no autocarro a caminho do centro da cidade. Um filho pergunta a um pai:

- Pai, quando é que tudo melhora?
- Quando te habituares a isto, filho.

(PORTELA, 2019, p. 40)

Por meio de cenas de fracassados universos particulares que se estendem a todos - esse conto enfatiza o quanto, na sociedade hipermoderna definida pelo mundo do trabalho, não há espaço para existir e resitir - "Apago a luz, fecho os olhos e prometo não me habituar" (PORTELA, 2019, p. 40), mas "amanhã ainda é dia de trabalho" (PORTELA, 2019, p. 38). O leitor é, portanto, impelido a jogar, a entrar nessa equação

labiríntica chamada de morte ou de hábito que monta uma cena teatral a propor o fim antes mesmo de qualquer outro começo, como se intui no desfecho da promessa: "Sei que não vou cumprir a promessa de não me habituar. Mas gostava tanto" (PORTELA, 2019, p. 41).

No conto "Terça-feira", o texto se abre com a manifestação de cansaço semelhante ao de Alice Winston Smith: "Estou mesmo a precisar de férias... Há sete anos que não saio do país, que não um fim de semana fora de casa, sempre o trabalho, sempre o trabalho... nunca tenho tempo para nada ..." (PORTELA, 2019, p. 44). Em tom de conversa monologada ou de confissão (talvez simulando uma sessão de terapia), a personagem manifesta um desejo meramente retórico por férias (período de descanso muito ligado, nos tempos hipercontemporâneos, a rotinas de viagens turísticas também estafantes). A busca por evasão proporcionada pela projeção de uma viagem a qualquer lugar, a qual se intui que nunca fará, revela a necessidade de um gesto libertador capaz de desestabilizar a rotina, o que jamais é feito, devido ao temor de lidar com a imprevisibilidade de viver fora de um cotidiano sem saída - não há nem porta dos fundos.

Byung-Chul Han (2017), em *A sociedade do cansaço*, defende que "a sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivos" (Han, 2017, p. 70), sendo as férias, nesse sentido, um ídilio a ser perseguido. A presença paradoxal e onipotente do mundo do trabalho e o conseqüente esgotamento por ele proporcionado se destacam no discurso da personagem, que se agarra a frustrações cotidianas como modo de vida: "estou cansada... estou mesmo esgotada, e sinto-me sem energia para continuar a vida que levo. Há sete anos que não tiro férias, como é que é possível?" (PORTELA, 2019, p. 48). O dilema vivido pela personagem é o mesmo de Alice Winston Smith e por que não do leitor - o mundo do trabalho é sua forma de existência e de fracasso de projetos pessoais de lazer. Desse modo, o cansaço atrelado à sensação de metas alcançadas e metas a serem alcançadas é a única saída, pois há sempre o que fazer - "há quinze anos que trabalho naquele departamento e nunca fiz nada sem pensar duas vezes ou ponderar muito bem nem nunca deixei nada por fazer" (PORTELA, 2019, p. 47).

Em seu discurso, a personagem, presa a essa lógica produtiva compulsória, compulsiva e obsessiva, enumera uma série de empecilhos que lhe impedem de realizar

seu desejo de viajar, por exemplo, ela decide que um destino a ser visitado seria a China (metonímia para qualquer lugar), porém lista algumas dificuldades: aprender a língua (sem a qual não se poderia viver uma experiência autêntica), emitir um passaporte, enfrentar possíveis questões climáticas. Não tirar férias é uma forma de legitimar sua utilidade, de ligar-se ao ciclo incessante do mundo do trabalho capitalista. Ela é sua própria chefe, teoricamente poderia tirar férias quando quisesse - "sou a minha própria chefe no meu departamento, era só preencher o formulário e carimbar" (PORTELA, 2019, p. 46) -, mas aceita o colapso físico frente a uma lógica econômica que privilegia o desempenho do sujeito e não lhe permite alcançar um ponto de gratificação. Para Byung-Chul Han,

A coação do desempenho força-o a produzir cada vez mais. Assim, jamais alcança um ponto de repouso da gratificação. Vive constantemente num sentimento de carência e de culpa. E visto que, em última instância, está concorrendo consigo mesmo, procura superar a si mesmo até sucumbir. Sofre um colapso psíquico, que se chama de burnout (esgotamento). O sujeito do desempenho se realiza na morte. Realizar-se e autodestruir-se, aqui, coincidem (Han, 2017, p. 86).

Num tom de contradiscurso, anula seu próprio desejo seguindo uma relação íntima com a suposição da morte pelo aprisionamento a um cotidiano sufocante a chocar o leitor que se vê representado a cada passo da personagem - é a ficção que representa a realidade ou o inverso? Esse processo em que a realidade ficcional se aproxima em demasia do mundo do leitor provoca, como vimos em Beatriz Resende (2014), uma ruptura do realismo - "entre o recurso a uma estrutura realista da narrativa posta em convívio com a ruptura mesma do realismo" (RESENDE, 2014, p. 20) - ocasionando novamente rasuras na realidade na medida em que a ficcionaliza como se se pudesse montar uma performance de teatro em que se vive o mesmo dia todos os dias.

Nesse labirinto, o prazer e a evasão são aniquilados por uma lógica coercitiva que supõe a manutenção de rotinas rígidas (a viagem projetada é para a China) como forma de ordem e de manutenção de poderes voltados para a busca de lucro financeiro a aprisionar o sujeito nessa rede de desejos irrealizáveis. Assim, a partir da teoria defendida por Resende (2014), a literalidade de cotidiano em relação à encenação do dia a dia do leitor suspendem o real: tudo está muito próximo, o que conseqüentemente

relativiza saberes e “coloca em discussão o conceito de ficção, estendendo-se para além da literatura, como construção discursiva” (RESENDE, 2024, p. 22), o que configura um traço distintivo do caráter híbrido do texto hipercontemporâneo de Patrícia Portela.

A narrativa formulada em tom de desabafo é reforçada pela epígrafe: uma carta escrita por Maria José (apresentada ficcionalmente como heterônimo de Fernando Pessoa como forma de jogar com o leitor, já que não faz parte do grupo de heterônimos deste autor português) ao serralheiro: “... escrevo esta carta só para a guardar no peito como se fosse uma carta que o senhor me escrevesse em vez de eu a escrever a si” (PORTELA, 2019, p. 44). O plano dos desejos projetados, do amor solitário, tem no ato de escrever um meio de sobrevivência - essa ideia já estava anunciada no prefácio da obra. Sendo assim, o iniludível jogo estabelecido na narrativa de Portela performatiza no espaço textual um espelhamento da própria existência em que o ato da leitura configura uma resistência, mesmo que tenda ao aniquilamento. No final, a narradora agradece ao leitor:

Ai, obrigada por esta conversa, há muito que não desabafava assim. Desta vez estou mesmo determinada a não passar mais um ano sem ir de férias. Mas até lá, e porque hoje estou cansada e não tenho forças para ir até o Martim Moniz a estas horas, até porque amanhã tenho de me levantar cedo, vou aqui ao *take away* da minha rua comprar uma dose de *chao min* e alugar uns filmes do Bruce Lee, só para não dizer que não comecei já hoje a preparar-me.... (PORTELA, 2019, p. 55).

Em Quarta-feira, que se inicia com uma epígrafe de Adélia Prado (“Não quero faca, nem queijo. Quero a fome”)(PORTELA, 2019, p. 58), temos retratado outro fracasso: o das relações pessoais. Com uma porta teatralmente fechada e uma despedida - “A porta fecha-se./ Perdida do lado de fora, trago uma mala cheia de apetrechos inúteis recolhidos à pressa para não sair de mão vazias” (PORTELA, 2019, p. 58) -, a narrativa enfatiza o poder das palavras que não foram ditas: “Não reconheço nada do que penso. As palavras que não se dizem, poluem os órgãos. Todos”. (PORTELA, 2019, p. 58).

Numa atmosfera de desespero, a personagem em devaneio vê todas as materialidades de uma ligação humana e afetiva destruídas - discos, cartas, fotografias, memórias de encontros, almoços, conversas são dissolvidos: “dissolve-se o lazer do prazer e tudo que se adiou até ficar contaminado” (PORTELA, 2019, p. 59); nada ficou a

não ser as palavras por dizer ou o ultraje "com que o vocabulário se disfarça quando veste a despedida" (PORTELA, 2019, p. 59). No final, volta-se à ideia da epígrafe como uma estratégia discursiva utilizada para romper esse ciclo de fracassos: a personagem passa na frente da porta fechada e não toca a campainha: "O alívio que preenche o espaço oco faz eco. Continuo" (PORTELA, 2019, p. 60)

Como vimos nos contos anteriores, as cenas recortadas do cotidiano das personagens-narradores são maçantes, imobilizadoras, ou seja, o seu fracasso em relação à concretização de espaços de fruição diante da lógica capitalista não produz nenhuma regeneração (não há aprendizagens) nem no possível final de uma relação com outro ser humano, e os leitores são englobados nessa performance cênica ocupando o lugar dos figurantes que trocam de roupa, mas sempre são os mesmos a se acostumar como acontece com um pai e um filho e com a narradora em Segunda-feira. Alice Winston, ao pensar em sua dificuldade para dormir, enfatiza essa inutilidade de se inquirir, de se resistir ou de se tentar entender o princípio e o fim e a vida que fica no meio disso:

"Acendo sempre a luz da cabeceira depois de a apagar e esvazio a caixa dos verbetes filosóficos. Descubro um ralo por baixo do forro da caixa. O ralo da Alice. Descubro que nasci atrasada. Mergulho pelas maravilhas subterrâneas do meu esgoto privado e confirmo que tanto para a economia como para a mecânica quântica o princípio é o fim e o fim sempre um princípio de qualquer coisa (não sendo necessário saber do quê nem para quê)(PORTELA, 2019 p. 38).

Essa percepção é representada também no conto *Quinta-feira*, quando a narradora, numa atmosfera de perquirição existencial, numa viagem onírica pela Terra, troca de corpo, de gênero, de país. Não há fronteiras, nem entre narradora e leitores como se pudessem trocar de papel: toda identidade se esfacela, multiplica-se ou se destrói - temática recorrente nessa escrita hipercontemporânea. Assim, os questionamentos, sejam existenciais ou não, são trabalho em demasia: resultarão inúteis. É o mesmo o jogo com o leitor descrito no *prefácio fora do jogo* - ao se entrar em campo, não se sabe com quem nem como jogar, não se respeitam hierarquias e convenções sociais, todos os lugares ocupados anteriormente são apagados: o jogador perde sua identidade e necessariamente fracassará em seus intentos; não há vitória, porque esse jogo leva à imprevisibilidade da morte:

Um jogo com resultados que primam pela arbitrariedade, pela aleatoriedade, pela imperceptibilidade, pela irracionalidade e por isso se mantém aberto a variadas interpretações, a fervorosas críticas e a reformulações ao longo dos tempos sem que algum regulamento ou receita venha a ser adiantada. E por isso também, e tão só, se repete e repete-se, promovendo o mesmo resultado do *Jogo* anterior. (PORTELA, 2019, p. 10)

Nesse inquérito sobre a banalidade ou sobre experiências que são tão comuns ao leitor que lhe mostram sua invisibilidade, vale ressaltar que a epígrafe do capítulo pode indicar uma tábua metafísica de salvação. O texto é aberto por um trecho da obra de João Gilberto Noll, em *A fúria do corpo*: “*O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. [...] o meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto a cara a um nome preciso.*” (PORTELA, 2019, p. 62), primeira publicação do escritor construído com viés metafísico a se opor à tendência realista do romance brasileiro. A escolha desse excerto para abrir o capítulo indica a intenção de tocar no debate identitário, apresentando como primeiro indício de ruptura com qualquer identidade a rejeição a um nome - espaço aberto a ser ocupado pelo leitor.

Assim, o sujeito hipercontemporâneo, fragmentado também pelo desejo de evasão e pela autoprisão do mundo da produtividade, não se determina por um significativo, um lugar, pois sempre é possível abdicar de um nome devido a sua efemeridade: “A identidade também é um país. Temporário, mas um país. Não é um corpo, não é a terra, não é mar, e pode até não ser nossa, mas é um país” (PORTELA, 2019, p. 69). Nesse caso, a narradora viaja, sem saber como se iniciou este gesto, a atravessar mundos de materialidades insignificantes as quais deixa para trás ou troca por coisas sem valor que encontra pelo caminho, vivendo em circunstância de fragmentação ou de partilha emocional e espacial: “Parto, dirão alguns. Parto-me, poderia eu dizer” (PORTELA, 2019, p. 63).

Apesar de haver um indício de resistência na escolha da epígrafe de João Gilberto Noll, seguida por uma narrativa em que a personagem vaga em um ambiente onírico no qual tempos, espaços e memórias estão distendidos tocando em questões limítrofes para o debate pós-colonial, aquele que migra nada encontra. Assim, sem alterar o tom melancólico do discurso da obra, a narradora de *Quinta-feira* faz alusão a todos que perderam seu lugar: a narrativa se inicia com um pedaço de terra que vai

sendo trocado por outros minerais, outras matérias e por muitos equívocos numa andança pelo mundo em busca de si mesmo – “Apanho o pedaço de terra com as duas mãos e, sem saber muito bem porquê, guardo nos bolsos aquele punhado de terra molhada que não fica bem ali e decido dar um passeio até saber onde quero chegar” (PORTELA, 2019, p. 62).

A falta de um nome, de uma identidade assumida, indica uma das características dessa obra sempre a conectar, em movimento metonímico, narradora-personagem e leitor, como se pudessem a todo instante trocar de papel. As narradoras dos capítulos anteriores também estavam envolvidas nesta brincadeira lúdica e triste entre todo e parte, entre o dentro e o fora, entre o aqui e o lá, entre o início e fim: “Foi assim que começou. Quando parecia ter acabado” (PORTELA, 2019, p. 62). Para o crítico Miguel Real, em Portela, também ocorre “um excesso metafórico de sentido, uma síntese figurada da condição humana, que, porque humana, sempre se malogra” (REAL, 2012, p. 96).

Assumir um nome hoje que pode não se reconhecer amanhã relembra a ideia de sujeitos em trânsito e do alargar das fronteiras tão típicos dos tempos pós-colonizações e pós-globalização. Com a internacionalização das relações em uma Europa Unificada, o sujeito português expande suas fronteiras, ganha o mundo, desprende-se da terra e vive um novo colonialismo - transforma-se em força de trabalho na Europa e América. Esse ser que migra, assim como a personagem, vive em trânsito tanto em relação a espaços físicos ao atravessar fronteiras quanto metafísicos ao não se reconhecer e a correr em direção à impermanência, como evidencia o seguinte trecho:

Não sei se quero voltar para a casa que tenho, se para a casa que tive, se para a casa que gostaria de ter encontrado. Todos sofremos ligeiramente de aporia, penso, esta dificuldade tremenda em escolher entre duas opiniões contrárias sobre o mesmo princípio; e quando não há espaço para pensar, corre-se. E eu corri. Continuo a correr. A chegar. A ir até àquela fronteira que reconheço. Percebo que a identidade que agora tenho (e que não era minha) não me deixa entrar naquele país que por acaso já foi até o meu. (PORTELA, 2019, p.72)

Como toda a obra é um jogo voluntário (assim como o ato de jogar pressupõe) que imita uma partida de futebol, simulada no prefácio quando todos correm em

direção a um buraco que tudo suga, nomeado de Grande Alçapão, as narradoras deste e dos outros contos estão sempre a correr e a continuar (E eu corri. Continuo a correr.), assim como o faz a personagem Odília, uma musa confusa do cérebro de Patrícia Portela. A ideia de vencer um percurso é recorrente no universo das ilusões perdidas em que submerge o sujeito hipercontemporâneo a viver repetidamente dias inúteis.

Em Sexta-feira, dia mais esperado da semana, não se busca o burburinho do final de semana, mas um momento de silêncio e de recolhimento que compõe a subjetividade da narradora-personagem e projeta a mesma sensação no leitor - o texto, no jogo de rasuras do real de que se formula, projeta um leitor cúmplice, que vive do mesmo ciclo de desilusões; nesse caso, o silêncio é a voz mais alta e a menos ouvida. No dia mais esfuziante da semana, o movimento da narradora corre contra o senso comum, fecha-se em sua interioridade:

Não quero nada.

Apetece-me só estar aqui.

Mas não quero dizer nada.

Posso?

(....)

Tudo aquilo que poderia ser não está aqui porque fui feita sem querer, como tudo o resto, e com as medidas erradas, como seria de se esperar.

Em uma conversa com o leitor, a narradora pede licença para permanecer e se identifica como "um manifesto disfarçado de contos de fadas" (PORTELA, 2019, p.80). Com as promessas de finais felizes dos contos de fadas e com a memória da linguagem impositiva dos manifestos porque pretendem provocar rupturas, a narradora dá pistas também de que se envolve com as mídias a dominar audiências ao estilo das redes sociais e controlar emoções, as dos outros:

Sou uma coisa daquelas que não foi feita para ter audiência mas que passa na televisão. Apresento-me assim, toda por escrito a chorar nas entrelinhas porque me exigem com regularidade que confirme ao microfone de um quarto escuro que a vida é um clichê que só se bebe por frases curtas. Da última vez que entrei num estúdio piquei-me num fuso horário. Durmo agora o sono dos pecadores em direto e minha respiração faz um *feedback* que já está traduzido em cento e oitenta e três línguas e em várias correntes artísticas e literárias.

Além da crítica à sociedade de consumo e à ditadura no mundo *photoshop* das redes sociais, o conto também ironiza o estelato de textos literários e artísticos a ganhar notoriedade pelas mídias e pelas traduções. O conto é iniciado por uma epígrafe de Machado de Assis, em que se afirma que provavelmente um Homero tiraria melhor efeito da situação vivenciada pela narrador, mas Príamos procuram a sombra e o silêncio: "As lágrimas se as têm, são enxugadas atrás da porta, para que as caras apareçam limpas e serenas; os discursos são antes de alegria que de melancolia, e tudo passa como se Aquiles não matasse Heitor (p. 78).

Nesse caso, novamente o texto, por suas frases curtas a sugerirem a necessidade de aceitação ou de "likes", projeta um leitor enredado pelas redes sociais do mundo hipercontemporâneo e por valores coletivos que revelam pequenas mediocridades diárias desprovidas de grandes arroubos, que parecem se associar, é bem provável, ao mundo do burguês médio: uma vida (in)útil, entre o trabalho, casa e roteiros estafantes de férias. Isso se comprova pela falta de vínculos da narradora, que, apesar de ser alguém capaz de compor alguma influência midiática, assegura ao leitor que não tem nada: "Não tenho encontros marcados, não tenho ninguém à espera, nada para fazer de urgente, posso ficar por aqui. Importas-te?" (PORTELA, 2019, p.79).

Ainda, contrária à tradição típica das sextas-feiras de se sair para a rua, enfatiza sua necessidade de permanecer, já que vive nunca chegando a lado nenhum num movimento de sempre continuar. Por isso, interpela, autorreferencialmente, o leitor: "Não estou a maçar-te, pois não? Vou ficar aqui só mais um bocadinho enquanto os figurantes mudam de roupa, sim" (PORTELA, p. 80). Essa indicação de que os figurantes estão no pano de fundo da cena, separa narradora e leitor da massa insone dos seres automatizados - que nada esperam do futuro, são só presente.

Em "porque hoje é sábado" (título que retoma o poema "Dia da criação" de Vinicius de Moraes), entende-se porque o futuro não se configura como uma promessa de felicidade, pensando-se que a sociedade hipercontemporânea vive no presente sempre em direção ao futuro, como defende Han (2007). No dia mais festivo da semana para o burguês médio de meia idade, o conto, iniciado por um epígrafe de Herberto Helder, faz ruir o dia dos namorados, dos amores, dos amantes frente à dor da perda da pessoa amada, materializada pelo ambiente de insônia em que a narradora está imersa: "todos animais dormem. Esta é a regra para a qual pode não haver exceção. (...) e eu não

consigo dormir desde a tua morte (PORTELA, 2019, p. 80). O uso do pronome em segunda pessoa neste trecho interpela diretamente o leitor - quem morre? que amor morre?

A linguagem assume forma dialogal ao intercalar o uso da primeira e segunda pessoas: " - Quer jogar aos farikes? - perguntaste-me tu. / - Como é que isso de faz? - perguntei-te eu. Narradora e seu cúmplice aceitam jogar farikes, sobem no topo de uma árvore, deitam-se nos galhos e passam a imaginar outros mundos (o das histórias contadas por Sheherazade a um déspota que quer privatizar os sonhos ou o que envolve formas de hipnotizar animais) até adormecer, até o sono chegar como numa história de ninar:

Fomos imortais, apenas por mais um amanhã.  
A escuridão veio à nossa procura e apanhou-nos em flagrante.  
Tal como deveria ser.  
A tua mão arrefeceu  
A tua cara ficou pálida  
Esperei pelo nascer do sol, que, como se sabe, não nasce desde que  
descobriram o movimento de rotação da Terra,  
(PORTELA, 2019, p. 89).

O conto se fecha com um apelo ao leitor: Por favor, deixa-me. Há escuridão suficiente no universo para nós os dois. Não temos de nos reencontrar" (PORTELA, 2019, p. 90). Esse fechamento e imersão na escuridão efetiva um contexto contrário ao que aparece no *O epitáfio de domingo para o dia seguinte*. Nesse caso, o espaço torna-se aberto, (re)inicia-se o ciclo como sugestão também para o leitor interagir, indicando que a vida dá-se, como afirmado no *Prefácio fora do jogo*, em "resultados que primam pela arbitrariedade, pela aleatoriedade, pela imperceptibilidade, pela irracionalidade (...) sem que algum regulamento ou receita venha a ser adiantada" (PORTELA, 2019, p. 13) e "é sempre um inesperado acaso que o decide" (PORTELA, 2019, p. 14). Dessa forma, *O epitáfio de domingo para o dia seguinte* é entregue ao leitor como espaço aberto, local de interlocução a ser preenchido ou apenas deixado em suspenso.

Brinca-se novamente com o leitor ao jogar com o conceito de obra, sempre aberta a dialogar com outros textos, como se vê na alusão a que alguém dará à obra sorte distinta à construída pela narradora, ironicamente retomando a capacidade de inspirar os poetas, representada pela personagem Odília, da história das musas

confusas do cérebro de Patrícia Portela: "A obra aqui anseia deitar abaixo um governo só com seu epitáfio. Sabendo que se limita a cumprir o namoro das musas por sílabas roubadas ou contraventoras, a obra, enquanto exercício lúdico, não se encerra e deixa espaço em branco para que lhe caiba outra sorte.

O movimento lúdico também é caracterizado pela racionalização do trabalho do artista, sua constante pesquisa e sua necessidade de sempre voltar e refazer percursos, a busca pelo melhor traçado, pela melhor sílaba, mesmo que roubada, rasurando uma ideia de originalidade para a escrita. Até o nascimento de uma obra, joga-se o mesmo jogo muitas vezes - de um gesto trivial quando numa mesa de café, um pintor rabisca uma bailarina frente a um vizinho que se surpreende com o desenho - "Caramba! Fizeste isto em quinze minutos!, ao que o pintor, de seu nome Edgar, responde: Não, Henri, levei quinze anos!" (PORTELA, 2019, p. 93). Esse pequeno trecho conecta a escrita ficcional à ideia de trabalho (árido e exaustivo?) de pesquisa do artista - a linguagem exige dedicação devido a incessantes intertextualidades que solicitam novamente acesso a outros saberes (o nome de Edgar). Essa exigência contínua de qualificação e propensão à pesquisa se configura como uma característica dessa literatura hipercontemporânea a colocar o leitor num ciclo de atuação constante no qual também será capaz de revelar uma capacidade de ficar atento além do limite possível para os seres humanos.

### 3 A PRESENÇA DO AUTOR NO TEXTO

Ao pegar a pena ou sentar-se frente a um teclado para construir percursos ficcionais, a figura daquele que organiza/delineia o discurso se materializa e cria uma projeção de si para o leitor. Essa imagem de um autor a conduzir a narrativa é processada pelo leitor que o personifica na elaboração de um trajeto ficcional. Há um corpo que fala/escreve. A presença do autor, muito controvertida nos estudos de Teoria Literária do último século, é um caro questionamento para a literatura, e não há mais razões para negá-lo como instância produtora de sentidos, já que observar suas gestualidades ou performances permite-nos ter uma visão mais orgânica, crítica e plural do texto literário como produto das perspectivas lançadas por quem escreve e corporifica um projeto estético. Para isso, é preciso retomar pontos-chave dessa discussão a fim de compreender o papel do autor no quadro da Teoria Literária na passagem do século XX - XXI.

No final dos anos de 1960, torna-se frequente, nos estudos literários, a discussão sobre a morte do autor, especialmente depois da palestra proferida por Roland Barthes em aula inaugural no Collège de France, posteriormente publicada sob o título "*A morte do autor*". Nesta fala, Barthes desestabiliza a mitificação romântica e burguesa do Autor (em maiúsculo), posicionando-se contrariamente ao destaque que a crítica literária até então atribuía à biografia como centro determinante de sentido: "o autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra" (BARTHES, 1988, p. 66). Ao refutar essa posição, o teórico rejeita o tiranismo do autor, ou seja, a determinação de uma literatura centrada na pessoa do autor, na sua história, nos seus gostos e nas suas paixões. Esse entendimento que norteou os estudos literários, para Barthes, em relação ao papel do autor, é datado e marca o individualismo de um tempo:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que

tenha concedido a maior importância à "pessoa" do autor (BARTHES, 1988, p. 66).

A partir desse discurso, o teórico francês defende a necessidade de o autor sair de cena para que a obra possa emergir. Essa ideia já havia sido enunciada pelos críticos anglo-americanos William K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley, em 1966, quando expuseram o conceito de falácia intencional. Para estes, a análise do texto literário deveria ocorrer pelas relações semânticas traçadas como amálgama constitutivo da obra em si e não pelo biografismo (revelações das idiossincrasias da vida do autor e pormenores das suas opções de escrita) ou abordagem historicista, já que "o desígnio ou a intenção do autor não é nem acessível nem desejável como padrão para julgar-se o êxito de uma obra de arte literária" (WIMSATT E BEARDSLEY, 2002, p. 641). Thomas Stearns Eliot, por sua vez, bem mais tarde, assim como Roland Barthes, integrante da escola estruturalista, defende que "buscar as respostas sem acessar a obra nada mais é do que "ouvir os confusos clamores vindos dos críticos de jornais e os cochichos de reiteração popular que se seguem" (ELIOT, 1989, p. 42). A análise literária deveria, em sentido mais específico, olhar o texto a partir do que ele diz, ou seja, independentemente das intenções do autor ou de critérios de interpretação pré-estabelecidos.

Apesar de se ter pensado anteriormente no apagamento dos traços biográficos do autor na análise da obra, a contribuição de Roland Barthes, para essa discussão, tornou-se crucial. Ao indicar o desaparecimento do autor, o crítico reforça a importância de se mergulhar no texto. Barthes questiona basicamente dois fundamentos nesse processo: a de que a vida do autor não é fonte para a interpretação de seus escritos e a de que o autor não é a origem dos sentidos construídos a partir de seus textos, porque, quando levanta o questionamento sobre quem fala no texto, indica que "jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (BARTHES, 1988, p. 65).

Com esse gesto de apagamento daquele que escreve, Barthes estabelece algumas fissuras no que chama de Império do Autor (lógica individualista, autoritária e proprietária da linguagem) em prol da prevalência da linguagem - para ele, impessoal e

anônima. A defesa desse pressuposto tem a particularidade de descolar o texto dos limites de sua origem e direcioná-lo para seu fim, o leitor, além de enfatizar que as intenções do autor são dispensáveis ao se analisar uma obra. Assim, para os anglo-americanos e para o crítico francês, há inicialmente a negação de um elo comunicativo entre autor e texto que hoje, nos estudos de literatura hipercontemporânea, parece difícil de não se considerar, pois a gestualidade do autor se mescla com outras instâncias narrativas e se marca tanto em relação ao processo de escritura quanto ao de leitura, ainda mais em obras caracteristicamente híbridas como as observadas neste trabalho.

Paul Ricoeur (2013), importante pesquisador francês, ao abordar a discussão sobre a falácia intencional levantada por William Wimsatt e Monroe Beardsley, fez um alerta sobre a fragilidade de uma concepção que parte do desaparecimento total do autor e indica que, desse modo, se cai em outro tipo de falácia, pois não se pode esquecer, segundo ele, que, em qualquer texto, permanece um discurso elaborado por alguém para outro alguém sobre alguma coisa em um determinado tempo, ou seja, Ricoeur apresenta como uma ação inseparável, para o processo criativo, o reconhecimento daquele que escreve e daquele que lê, enfatizando que não se pode eliminar de todo essa relação fundamental para o discurso sem reduzir o texto "a coisas que não são feitas pelo homem", acrescentando que o "significado autoral torna-se justamente uma dimensão do texto na medida em que o autor não está disponível para ser interrogado" (RICOEUR, 2013, p. 48).

Michel Foucault, antes de Paul Ricoeur, faz ressalva similar ao inquirir o sentido de assumir-se autor. Na conferência proferida em 1969, em um encontro da Sociedade Francesa de Filosofia, publicada sobre o título "O que é um autor?", Foucault questiona o papel do autor diante de questões envolvendo a ordem do discurso e as imbricações das relações de poder em seu âmbito, não vinculando esse debate ao espaço literário exclusivamente, mas a modos de circulação de discursos em geral: "o autor - ou o que tentei descrever como a função autor - é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função de sujeito" (FOUCAULT, 2009, p. 287). Para ele, o autor ocupa o papel de organizar discursos em um tempo e espaço, exercendo um papel centralizador e coercitivo, como ocorre com qualquer outro procedimento de controle ou com formas de representação: "os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de

apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma" (FOUCAULT, 2009, p. 286). O sentido de autoria surge quando o sujeito assume a função social de contar e, por meio do discurso, inscreve-se como atuante de um determinado tempo e espaço.

O crítico defende, contudo, que não se trata de negar a existência do autor: "definir a maneira como se exerce essa função, em que condições, em que domínio, etc, não quer dizer, convenhamos, que o autor não existe" (FOUCAULT, 2009, p. 294). Em outro texto, enfatiza novamente essa posição: "seria absurdo negar a existência do indivíduo que escreve e inventa" (FOUCAULT, 2014, p. 27). O surgimento da função-autor, contudo, está além da relação com quem escreve porque envolve um modo específico de circulação e funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade:

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria então que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso do seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível (FOUCAULT, 1996, p. 5-6).

A função-autor, assim como certos discursos e culturas, pode desaparecer, reformular-se ou transmutar-se de acordo com as novas funções que passa a desempenhar. Logo, não há propriamente a defesa hiperbólica da morte do autor, mas a necessidade de "localizar o espaço assim deixado vago pelo desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que esse desaparecimento faz aparecer" (FOUCAULT, 2009, p. 271). Nesse caso, a função-autor aponta para uma instância narrativa capaz de se mutar na fluidez e efemeridade dos discursos:

Sem dúvida, a análise poderia reconhecer ainda outros traços característicos da função-autor. Mas me deterei hoje nos quatro que acabo de evocar, porque eles parecem ao mesmo tempo os mais visíveis e importantes. Eu os resumirei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as

formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2009, p. 279-280).

O autor não ocupa uma posição passiva e determinada, uma vez que se concretiza como instância de transição entre espaços que tomam para si a linguagem que já existe e a que existirá para torná-la projeto artístico. Em outras palavras, a existência de um autor aponta a presença de um discurso que não se refere a uma palavra cotidiana, a "uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status". (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Roland Barthes, mais tarde, em vez de autor, passa a utilizar o vocábulo escriptor: aquele que, apesar de não ser original, mescla escrituras retiradas não de um "gênio" (de um eu interior e misterioso), mas de um imenso dicionário do qual passa a recortar, colar e recriar: "entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática" (BARTHES, 1978, p. 25). Em 1977, o crítico defende que o texto se compõe de um tecido de citações que elabora uma voz autoral.

O texto é tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. Parecido com Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original: o seu único poder é o de misturar as escritas (BARTHES, 1988, p. 66).

O texto moderno, já desvestido da obrigatoriedade de ser original no sentido de ser construído pelo "gênio romântico", passa a ser "escrito eternamente aqui e agora" (BARTHES, 1988, p. 68), pois é o espaço de múltiplas facetas (tecido de citações que nunca atua em favor da produção de uma totalidade) em que único tempo que existe é o da enunciação. Escrever é um ato performativo, é uma linguagem em ação, um espaço de caminhos estilhaçados porque "é a linguagem que fala, não o autor" (BARTHES, 1988, p. 59). Com esse entendimento, pode-se compreender um texto, literário ou não, como

a manifestação de um "agora", inscrito em um tempo específico a trabalhá-lo como forma e performance. Para Paul Zumthor (2018), a performance se define como um "termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão e da percepção; por outro, designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente" (ZUMTHOR, 2018, p. 47)

Em "Da obra ao texto", Barthes (1988a) apresenta o texto como um emaranhado de sentidos construídos de forma estruturada, descentralizada, aberta, revelando uma pluralidade irreduzível de significações capazes de ecoar o tecido de citações de que é composto, ou seja, procurar por uma origem significa voltar ao vínculo entre obra e autor: "buscar as 'fontes', as influências' de uma obra é satisfazer o mito de filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis (BARTHES, 1988a, p. 71). Há, portanto, o reconhecimento da existência da obra como um corpo aberto a produzir sentidos independentes da figura do autor.

Michel Foucault (2009), por sua vez, ressalta a necessidade de se olhar para a polêmica definição de obra, que, segundo ele, não representa uma ideia necessariamente original, natural e espontânea, "de tal forma que não basta afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor, e estudemos a obra em si mesma. A palavra "obra" e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor" (FOUCAULT, 2009, p. 270). Essa problematização decorre, entre outros pontos, de a obra se caracterizar como um conjunto de textos que não tem a pretensão de uma unidade apenas por estar ligada ao nome de um autor. Tanto a posição de autor quanto o entendimento do texto como unidade é tirânica, na medida em que a obra precisa ser concebida como um espaço para se trilhar.

Outro autor que contribuiu para o debate engendrado tanto por Roland Barthes quanto por Michel Foucault foi Maurice Blanchot (2011). Em *O espaço literário*, o autor apresenta a concepção de obra como espaço aberto. Ele aborda o conceito de solidão essencial, a solidão do texto, em vez da solidão do artista, que representa a da própria linguagem, e refere-se não ao autor, mas ao fato de que a obra apenas é:

A obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só

a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra (BLANCHOT, 2011, p. 12).

Na publicação de 1955, Blanchot defende que a obra de arte não é um produto acabado, fechado, estável, mas uma possibilidade linguística pretendida pelo escritor no momento em que se põe a escrever. Trata-se de um ato criativo e não de um objeto material e mundano que nasce a partir de um gesto de genialidade. Ele defende a ideia de morte, afastamento ou exclusão do autor no espaço literário, que erige sua própria lógica na ordem de multiplicidade de leituras a que um leitor é exposto, uma vez que a linguagem literária tem como estrutura central a ambiguidade e não as intenções do compositor de um texto. Para o crítico, a obra exclui o sujeito que a redige:

o escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou que o obriga a regressar àquela situação de 'afastamento' (BLANCHOT, 2011, p. 14).

Essa despersonalização do autor, segundo ele, ocorre em prol do espaço literário, da sua ambiguidade constitutiva: o escritor se desfaz de princípios previamente calculados para se transmutar pela literatura que lhe negará a autoridade sobre aquilo que escreveu, porque ocorre a renúncia do "eu". Segundo o ensaísta, se se escrever, se escreverá pela perda do próprio nome: "Nós escrevemos para perder nosso nome, o querendo, não o querendo, e decerto nós sabemos que um outro nos é dado necessariamente em retorno, mas qual é ele?" (BLANCHOT, 2011, p. 53). Tais reflexões de Blanchot acerca do espaço literário certamente influenciaram as falas de Barthes e de Foucault que levantaram, como precursores, o debate que envolve a relação da linguagem com o desaparecimento do sujeito ao se contraporem a uma visão que aponta o autor como aquele que tinha domínio de si e do texto, ou seja, era capaz de articular ao seu bel prazer a interiorização do mundo por meio da força de sua consciência.

Quatro décadas mais tarde, o filósofo Giorgio Agamben (2007) repensa essa relação entre autor, leitor e obra. Em seu ensaio "O autor como gesto", o crítico indica que, na abordagem de Michel Foucault, não há a defesa da inexistência do autor e sim a

apresentação de um processo de subjetivação no qual o nome de um autor passa a ser relacionado a uma obra. Para o estudioso, a escritura é um dispositivo que revela os embates presentes na história dos homens com a linguagem - nesse jogo, a subjetividade é produzida, e o gesto que a produz, recuperado.

Há, por conseguinte, alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Com a defesa da estética do gesto, Agamben permite avançar no debate da questão autor, leitor e obra quando defende a associação entre essas instâncias discursivas de modo dialógico e pró-alteridade: "O lugar - ou melhor, o ter lugar - do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto" (AGAMBEN, 2007, p. 62). Se o autor e leitor se inscrevem no texto como gesto, manifestam-se como performance, segundo o conceito anteriormente citado a partir de Paul Zumthor (2018), pois a intenção do projeto estético mostra-se aparente no texto. Neste entrecruzamento, as marcas do autor podem ser vistas como indicativas de uma elaboração estética da linguagem oferecida como objeto de leitura, ou seja, sua presença como gesto no texto tanto possibilita a sua expressão quanto sua instalação como um vazio central:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha. (...) o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda expressiva (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Agamben, ao entender o autor como um gesto ("uma borda expressiva"), sugere uma possível percepção de autoria dos textos: o autor tem um projeto, um objetivo que não necessariamente se efetiva. Na obra, instala-se como um lugar vazio a jogar os sentidos do texto com o leitor; e a obra, ao mesmo tempo que se efetiva nesse jogo, apresenta-se como espaço de incertezas. Logo, o autor, resgatado pelo texto, é

testemunha da própria falta a que o leitor necessariamente se remete como fiador desse gesto inexato e insuficiente. Ou seja, esses espaços ocupados na narrativa (autor e leitor) "estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos" (AGAMBEN, 2007, p. 63), mas sempre a projetar caminhos possíveis.

Com essa percepção, o teórico ressalta a ideia de autoria como gesto, como dispositivo que se efetiva por meio de um jogo permeado pelas relações de poder a que foi exposto. Essa ideia de jogo, de um corpo a corpo que se vivencia pela linguagem em seu instante de materialização em uma obra, ou para o autor ou para o leitor, remete também à noção de performance já mencionada. Se ler e escrever configuram gestos performáticos, as obras significam a partir do instante em que a performance se efetiva, porque a linguagem, "a escritura – toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia – é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo a corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram" (AGAMBEN, 2007, p. 56).

Wayne Booth, em *A retórica da ficção* (publicado originalmente em 1961, ou seja, antes de toda discussão levantada por Roland Barthes), formula também a tese de que o autor se manifesta de diferentes formas no texto: quando apela ao leitor por sua própria voz ou pela voz do narrador em prefácios, notas de rodapé, cartas e/ou quando direciona ou conduz a narrativa. Em ambos os casos, ele estaria implicado no texto e se revelaria pelo discurso das personagens a quem teria atribuído, por qualquer meio, a sensação de credibilidade e pelos traços (alusões biográficas, históricas, metafóricas) que possam atribuir à narrativa percepções de valores sociais ou morais: "o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo [...] é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer" (BOOTH, 1980, p. 38).

Nessa sintaxe performática, as relações entre autor, leitor e obra se desarticulam como categorias literárias independentes, pois a linguagem manifesta uma subjetividade que se efetiva no momento em que essas instâncias indicam a irredutibilidade da presença uma da outra, evidenciando fortemente a necessidade de se reconsiderar seu entrelaçar como ponto crucial para o estabelecimento de qualquer sentido, sempre escorregadio e por se fazer. A partir desse imbricamento de instâncias literárias que se cruzam, é preciso pensar o texto literário, principalmente as

manifestações post-modernas e mais fortemente as hipercontemporâneas, como artefatos híbridos a tornar móvel tanto a noção de autoria quanto de obra e leitor.

A construção de obras híbridas, a partir de colagens de imagens e de escritas de outros artistas, jornalistas, professores, não é uma novidade, como se debateu até aqui, do Post-Modernismo ou da hipercontemporaneidade. No século XX, esse movimento ocorre pelo menos desde o surgimento das Vanguardas Artísticas no início do século XX. *Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo* engendraram uma ruptura com o conceito de obra (herdado do Renascimento) como criação única, irreproduzível e individual. A presença de bilhetes de trem, recortes de jornal e de fotografias, pedaços de materiais como cordas, linhas, pedaços de papel e outros objetos em obras de Pablo Picasso, George Braque e Marcel Duchamp questionam o entendimento de obra como espaço fechado e restrito, em todas as suas partes, pela subjetividade de um autor com domínio de si na medida em que seus trabalhos são compostos por fragmentos e não visam à construção de uma totalidade.

A concepção de obra aberta como espaço em que nem autor nem leitor a limitam já compunha as percepções desses artistas muito antes da discussão levantada pelos teóricos já citados. A perquirição estética desse grupo de vanguardistas se direcionava à necessidade de desestabilizar o sistema da arte (pressuposto talvez de todo artista), indicando que, em um primeiro momento, a legitimidade de uma obra está atrelada a um nome de autor, que, por exemplo, instala um urinol numa sala de exposição e o transforma em obra de arte ao deslocá-lo no tempo e no espaço. Leonardo Villa-Forte (2019), pesquisador, contista, romancista, produtor de instalações artísticas, torna públicos seus estudos sobre a escrita "remix", na obra *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, para falar sobre esse gesto dos vanguardistas de deslocar no tempo e no espaço um objeto e transformá-lo em arte e para questionar os critérios de originalidade nos anos 2000:

O questionamento e a provocação assumem o lugar da obra, que é viabilizada por um gesto que desvincula a materialização da obra de um processo de criação do seu autor. Esse gesto, proposto como ruptura, como ataque à própria instituição arte no início do século XX, ao ser retomado por uma série de artistas ao longo das décadas, acaba por tornar-se uma nova tradição (VILLA-FORTE, 2019, p. 21).

Villa-Forte (2019) defende que, em uma época caracterizada por gestos corriqueiros como o de copiar e colar, o de filtrar e selecionar, o de curtir e compartilhar, os mais diversos conteúdos podem ser difundidos em distintos suportes. Isso significa que os papéis que se abrem ao leitor, ao autor, ao editor, ao crítico e ao curador de uma obra de arte se redimensionam num ambiente permeado pela tecnologia a questionar os conceitos de escrita criativa, de gênio original ou não original. Esse gesto de ruptura já tinha sido abraçado pelos artistas vanguardistas: o texto híbrido passou a compor fortemente o horizonte da cena literária desde pelo menos o início do século XX.

A partir de então, o gesto de criar pode ser entendido não só como uma forma de apresentar o novo, mas também como uma maneira de fazer uso de práticas de deslocamento: o ato de deslocar para um novo espaço um objeto-texto que tem um ponto de partida, atribuindo-lhe uma nova significação, pois esse novo espaço se insere em outra sequência ou rede de sentidos e não em uma origem, como fez Duchamp com o urinol. Nesse caso, pode-se também entender uma obra como deslocamento de um todo no qual se constituiu para outros contextos, para uma nova rede de signos e de significações: "a obra se propõe, hoje, não como antiarte ou antiliteratura, mas como ponto onde se cruzam fios que fazem parte de uma grande teia (a qual poderá ser deixada mais ou menos clara - apenas sugerida - para o leitor)" (VILLA-FORTE, 2019, p. 30).

Cada vez mais evidentes são, conseqüentemente, as construções artísticas que organizam um gesto de deslocamento de espaços: livros que dialogam com músicas, músicas que se transformam em poesia, objetos que se presentificam em forma de gravuras ou de fotografias em textos literários. Essa mistura entre materialidades expostas nas páginas de um livro em prol da elaboração de uma sequência narrativa alcança novas formas de representação e amplia o conceito de obra, a noção de autoria e o papel do leitor, já que se se passa a ter de dar conta de representar diferentes instâncias artísticas em um universo totalmente múltiplo, caótico, dispersivo, digital e conectado, que constantemente transmuta formas e não entroniza nenhuma instância narrativa como absoluta fonte de sentido. Autor, narrador (elemento do qual ainda não se tratou) e leitor se misturam nos recortes de tantas outras intersecções capazes de subverter o sentido primeiro do discurso e alargar as fronteiras entre linguagens.

Em muitos textos literários escritos depois dos anos 2000, há, no que se refere à composição, uma proliferação de construções formais, denominadas híbridas, que inscrevem, no literário, textos que compunham outros aportes como listas telefônicas, espólios, exposições de objetos e fotografias, classificados de jornais, receitas, orações, previsões do tempo. Todo o tipo de gênero frequenta a cena literária, deslocando espaço e tempo, fundindo ficção e realidade e fundando um projeto de criação. O texto hipercontemporâneo, segundo Ana Maria Binet e Paulo Ricardo Kralik Angelini (2016), "reflete as características da sociedade que é a nossa, e à qual a sua escrita se adapta. A sua criação é um testemunho de uma evolução, tecnológica, econômica, social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos" (BINET E ANGELINI, 2016 p. 447).

O autor hipercontemporâneo mistura outros gêneros (poesia, fotografia, música) a formas já consagradas, como o romance, para construir um entendimento sobre os limites do literário. Assim, as obras vão ser constituídas pelas mais distintas perspectivas narrativas apresentando, entre elas, vozes autodiegéticas com diferentes personagens protagonistas; por vezes, heterodiegéticas com narradores-personagens a criar subjetivamente personagens, fatos sociais, históricos em diferentes tempos. Em muitos romances, não há apenas um centro narrativo a coordenar as diferentes perspectivas e vozes que se revelam e se mesclam, ou seja, os textos se conectam não necessariamente pelo direcionamento a eles dado pelo narrador, ou pelo autor implícito, mas por um gesto, criativo, intencional e articulador que aponta uma diretriz e encaminha percursos. De todo modo, o autor não se apaga do texto; por isso, uma breve retomada sobre conceitos envolvendo o narrador será feita nas próximas linhas, a fim de entendermos esses entrelaçamentos nas obras de Patrícia Portela.

### **3.1 Uma breve retrospectiva sobre o narrador**

Os estudos sobre o narrador<sup>20</sup> continuamente investigam quem apresenta o universo formulado pela narrativa (quem conta a história?), independentemente do envolvimento dessa instância literária com a realidade apresentada. José Saramago,

---

<sup>20</sup> Será feito um recorte, com base nas características evidenciadas pelos textos em análise, sobre conceitos que envolvem os estudos da categoria narrador devido a distintas variáveis e perspectivas sobre o assunto já apresentadas por muitos teóricos.

em mais de uma circunstância, ou a provocar a crítica, ou a embaralhar ainda mais conceitos, nega a presença do narrador dissociada da figura do autor:

No meu caso, creio que existe muita coerência entre quem sou, a vida que levo, a vida que tive e aquilo que escrevo. Não sei se é uma coerência absoluta, mas acho que é uma consequência de eu não utilizar ninguém, refiro-me ao narrador, para contar coisas. Eu mesmo as conto (SARAMAGO, 2004, p. 29).

Também é muito citada a sua declaração em relação à inexistência do narrador em sua obra, numa entrevista dada a Torcato Sepúlveda, em 1991, sobre o "Evangelho segundo Jesus Cristo". O nobel nessa entrevista até admite a separação técnica entre autor e narrador ao se colocar como "leigo" no assunto, mas volta a enfatizar que o narrador é a pessoa que o livro leva dentro de si, ou seja, o autor:

A velhíssima questão do narrador onisciente. Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: "o seu narrador". Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de "alter ego" meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos teóricos da literatura, afirmaria: "Narrador, não sei quem é". Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular - e creio ter encontrado uma fórmula que acho feliz para expressar isso - é como se eu estivesse a dizer ao leitor: "Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro". Leva uma história, leva a história que se conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, enfim, tudo o que se quiser encontrar lá. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é o narrador. Eu não sei quem é o narrador, ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou (SARAMAGO, 1991).

Em outra fala, publicada em livro por Juan Arias (2004), que compilou entrevistas concedidas pelo autor na obra *José Saramago: o amor possível*, o escritor português afirma que os leitores procuram em sua obra não apenas uma história, mas o autor delas; segundo ele, "o leitor não lê o romance, mas o romancista", que sempre deixa sua marca. O posicionamento retórico e metonímico saramaguiano (autor pela obra) estabelece um limite: ele, autor, escreve a obra e não uma categoria dele apartada. A retomada das falas de Saramago são um preâmbulo para que se possa adentrar no debate entre categorias narrativas, como a de narrador, e questionar o quanto há de

presença do autor ou o quanto se consegue mapear suas inserções na formulação da narrativa.

José Angel García Landa (2009) faz um estudo retrospectivo extremamente detalhado sobre as diferentes abordagens que se constituíram em relação ao autor, ao narrador, ao leitor e à narrativa em si, em sua obra *Acción, Relato, Discurso, Estructura de la ficción narrativa*. Para ele, o autor é o criador do discurso e da ação e pode se apresentar como autor-narrador ou transformar-se em um narrador fictício, também chamado simplesmente de narrador, ao assumir uma personalidade ou atitudes diferentes da revelada pelas marcas de autoria. Mas, por mais que se oculte, sempre resta um vestígio da sua presença: "nada menos que o conjunto do texto, interpretado como indício, tendo em conta as leis genéricas, o momento histórico da sua produção, as convenções sociais habituais, etc. É assim que se constitui a figura que chamamos de autor textual"<sup>21</sup> (LANDA, 2009, p. 435). Assim, Landa apresenta sua tese: sempre há um autor, a quem chama de autor-textual, projetado pelo texto e ligado a um projeto estético específico.

Uma possibilidade teórica para caracterizar um tipo de narrador como enunciador do texto narrativo, a partir de estudos sobre a enunciação e problemas de voz como categoria verbal, elaborados por Gérard Genette, é apresentada sob a denominação de autor textual por José A. G. Landa (2009). O professor espanhol entende que essa formulação está ligada ao debate sobre o sujeito da enunciação, mas ressalta que Roman Jakobson distingue o sujeito da enunciação do sujeito do enunciado, o que é relevante para se pensar na pessoa verbal. Assim, Landa indica que, na narrativa ficcional, existem dois sujeitos bem definidos: um da enunciação (o autor) e outro do enunciado (a personagem). Entre essas duas instâncias, como mediador entre um e outro e a compartilhar características de ambos, está a figura do narrador: "O estudo do narrador consistirá em determinar a proporção de autor (enunciador) e a proporção de personagem (enunciado) que nele há. Portanto, a classificação dos tipos

---

<sup>21</sup> "nada menos que el conjunto del texto, interpretado como un indicio, teniendo en cuenta las leyes genéricas, el momento histórico de su producción, las convenciones sociales habituales, etc.; se constituye así la figura que llamábamos autor textual" (LANDA, 2009, p. 435, tradução livre).

de narração será baseada na oposição básica enunciador-enunciado<sup>22</sup> (LANDA, 2009, p. 281).

A provocação de José Saramago sempre aponta para esse entremeio, para esse jogo entre as instâncias narrativas que o narrador deixa emergir. Na fala do autor português, há um direcionamento para se reconhecer que a voz e a perspectiva de um narrador são de responsabilidade do autor. Landa, por sua vez, defende a presença não do autor, de sua pessoa, mas do autor textual, que se configura como produto de uma interpretação: "O leitor de uma obra conhece em princípio o autor textual, e não necessariamente o autor; tenta estabelecer os valores e a intenção do autor, mas enquanto se limitar à obra em si só atingirá o autor textual<sup>23</sup>" (LANDA, 2009, p. 436). Essa percepção se distancia da imagem do autor, ser de carne e osso, que não se manifesta no texto, porque, em teoria, ficaria paralisado em uma atitude, um discurso.

José A. G. Landa salienta que, em princípio, a voz da narrativa era associada à voz autorizada do autor, que atuava em forma de coro e contemplava a ação do ponto de vista da coletividade, como ocorria na literatura épica. Com a assunção do espírito burguês, essa voz narrativa do enunciador em terceira pessoa, autorizada da novela clássica (caso de Cervantes, Fielding, Trollope e James), se subjetiviza, o que é ainda mais radicalizado pela novela (romance) contemporânea, ou seja, pela narrativa experimental e pós-moderna quando o "eu" do texto pode fazer referência a um enunciador que não o autor. Dessa forma, indica que a distinção entre narrador e autor é muito recente e, num primeiro momento, entendida em relação a narrativas homodiegéticas: "A crítica da primeira metade do nosso século ainda confunde frequentemente as áreas do narrador e do autor na narração heterodiegética<sup>24</sup>" (LANDA, 2009, p. 283). Ou seja, o crítico espanhol indica que vários estudiosos da primeira metade do século XX, como James, Vernon Lee, Perry e Tomashevski, não consideraram a possibilidade de distanciamento estético entre autor e sua criação.

---

<sup>22</sup> "El estudio del narrador consistirá en determinar la proporción de autor (enunciador) y la proporción de personaje (enunciado) que hay en él. Por tanto, la clasificación de los tipos de narración estará fundada en la oposición básica enunciador-enunciado" (LANDA, 2009, p. 281, tradução livre).

<sup>23</sup> "El lector de una obra conoce en principio al autor textual, y no necesariamente al autor; intenta fijar los valores y la intención del autor, pero en tanto se limite a la obra en sí sólo alcanzará al autor textual" (LANDA, 2009, p. 436, tradução livre).

<sup>24</sup> "La crítica de la primera mitad de nuestro siglo aún confunde a menudo las áreas del narrador y del autor en la narración heterodiegética" (LANDA, 2009, p. 283, tradução livre).

Outros teóricos, como Percy Lubbock (1976), não trabalham com a inserção do autor no texto, adotam uma perspectiva convencional de análise do papel do narrador e não aceitam sua intromissão ao narrar uma história: o narrador precisa ser isento e a obra está apartada de seu autor. Lubbock, preocupado com a distinção entre "mostrar" e "narrar", a partir de seus estudos sobretudo de Henry James, defende que, se o narrador se intromete na história, essa instância narrativa mais conta do que mostra - teoria do ponto de vista -, por isso condena, de forma normativa, as intromissões do narrador e as mudanças de ponto de vista na história, que deve se centrar mais em mostrar uma cena do que contá-la para configurar uma narrativa objetiva, nesse caso possíveis inserções do autor não são consideradas como aceitáveis ou relevantes para a elaboração do relato.

Mais tarde, entre outros estudiosos, é Wayne Booth (1980), ao questionar a teorização sobre "showing" e "telling", quem atira a pá de cal ao rechaçar essa concepção de isenção do narrador e de negação da presença do autor na obra, na medida em que defende as inúmeras maneiras de se contar uma história. Booth salienta que os caminhos a serem seguidos não dependem nem da necessidade de coerência entre o real e o ficcional (visão mais conservadora de verossimilhança), nem da forma como o narrador se isenta de mediar a história (modo dramático de Lubbock), nem ainda do modo como se mistura à narrativa e resume ou sumariza (modo pictórico de Lubbock), menos ainda das teorias existentes a circular o texto. Para o crítico, a obra deve valer por si mesma.

Em se tratando das escolhas narrativas, Booth (1980) indica que esse gesto é realizado pelo autor que opta por um narrador, cujo primeiro passo será determinar uma pessoa do discurso (primeira ou terceira) com a qual conduzirá sua narrativa. Apesar de necessário, esse ponto de partida em si não se configura como uma instância relevante: "dizer que uma narrativa é contada na primeira ou terceira pessoa nada nos diz de importante" (BOOTH, 1980, p. 167). Ou seja, escolher um ou outro narrador não é necessariamente o ponto central de uma narrativa e sim o modo como esteticamente esse narrador se articula em relação à história minando o reduto da confiabilidade, participando ou não dela, engajando-se ou não a ela de acordo com os valores e os efeitos que pretende articular. Ou seja, todos os métodos são relevantes para Booth desde que analisados a partir do texto.

Gérard Genette (1995), apesar de, como Wayne Booth, entender que a escolha por uma ou outra pessoa não é o que determina a narrativa, indica que essa decisão do autor possibilita a aproximação ou o distanciamento do objeto narrado. Para Genette, uma narrativa ficcional é produzida por um narrador ficticiamente e pelo autor real efetivamente, o que implica entender que qualquer percurso narrativo, normalmente delineado pelo leitor que projeta uma imagem do autor no processo de recepção e no de formulação semântica da narrativa, somente será relacionado ou a um ou a outro. Por isso, as categorias que envolvem as pessoas gramaticais são determinantes para a aproximação ou distanciamento do leitor, para o seu engajamento e para estabelecimento ou não da confiabilidade da narrativa.

No caso da primeira pessoa, ocorre o que poderíamos chamar de movimento "in": um jogar o leitor para o lado parcial do narrador não necessariamente a pactuar com ele, na medida em que, ou como protagonista (autodiegético) ou como testemunha (homodiegético), o narrador participa do conflito narrativo. No caso da terceira pessoa (narrador heterodiegético), ocorre um movimento "out": o narrador pode ser observador, pois não faz parte da diegese, ou seja, não interfere no andamento da narrativa, pois relata o que viu da forma o mais apartada possível. Ele conduz a história de fora, o que distancia o leitor da narrativa e aumenta sua credibilidade, mas sempre pode ser um agente narrador, que interfere na sequência da narrativa e elabora "efeitos mensuráveis no curso dos acontecimentos" (BOOTH, 1980, p. 169). Em nenhum dos casos, pode-se ingenuamente pensar em uma isenção total do narrador e no apagamento completo do autor.

Em relação à focalização na obra (o quanto interfere ou não), Gérard Genette (GENETTE, 1995, p. 187) propõe algumas diferenciações: narrativa não focalizada ou de focalização zero. Essa primeira concepção se mostra semelhante à apresentada por outros críticos, como J. Pouillon (1974), que teorizam o narrador onisciente como visão por trás ou como Tzvetan Todorov (2006) que utiliza o símbolo  $N > P$ , o qual indica que o narrador apresenta um conhecimento superior ao da personagem porque tudo sabe sobre sua vida e seu destino (Todorov, 2006). A segunda categoria de Genette (1995) remete à focalização interna, que pode ser fixa, variável ou múltipla. Tal classificação pode ser aproximada à de "ponto de vista", de Lubbock (1976), e a de visão por trás, de Pouillon (1974). Essa ideia também foi esquematizada por Todorov (2006) como  $N = P$ , na

medida em que os saberes de narrador e personagens se equivalem, ou seja, nessa estrutura narrativa, o narrador conhece a vida da personagem, mas não determina seu destino. A última classificação de Genette seria a narrativa de focalização externa, construída a partir de uma percepção objetiva da narrativa (GENETTE, 1995, p. 187-188). Pouillon (1974) apresentou essa tipologia como visão de fora, e Todorov (2006) criou o símbolo N<P (o narrador diz menos do que sabe à personagem).

Além das questões envolvendo a focalização e suas categorias, Wayne Booth (1980) se posiciona contrariamente ao mito do desaparecimento do autor e à concepção de que a narrativa pode ser objetivamente construída e isenta de indicar marcas da presença do autor. Para ele, o autor não desaparece, mas se disfarça ou atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o vai denunciar, e o narrador não é totalmente confiável mesmo na terceira pessoa. Nesse ponto, percebe-se que há um diálogo com a concepção de função-autor, de Michel Foucault, a salientar que não é possível nem a morte nem a neutralidade do autor na medida em que ele evoca ou simpatia ou desprezo e admiração quanto aos percursos ficcionalizados e quanto a posições morais e ideológicas, porque "a nossa relação com "seus vários compromissos, segretos ou a descoberto, ajudará a determinar a nossa resposta à obra" (BOOTH, 1980, p. 89).

Para explicar melhor essa intromissão do autor na obra, Booth (1980) cria a categoria de Autor Implicado: uma projeção da imagem de um autor criada pela narrativa a comandar os movimentos do narrador e das personagens em suas andanças pelos acontecimentos, tempo e espaço narrados, revelados pelos artifícios da linguagem com que esses percursos se narram a desvelar o jogo de máscaras que ocorre no cenário da ficção entre narrador e autor. Conforme aponta Booth, o autor se presentifica no texto materialmente a partir das estratégias textuais evidenciadas, pois "de certo modo, todas as falas, todos os gestos narram" (BOOTH, 1980, p.168):

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (BOOTH, 1980, p.59)

Dessa forma, o narrador está subordinado a este gesto do autor implicado a coordenar a visão de mundo, os valores e a ideologia que a obra vincula. Nas obras em

que se evidencia essa característica, muitas vezes o narrador se apresenta ao leitor de forma confusa, tendendo à imparcialidade, e ocupa muitas posições no espaço literário, no percurso narrativo apresentado pela obra. Contudo, essa neutralidade não se efetiva, porque a presença desse narrador é desconstruída, e a voz do autor atravessa a narrativa como gesto, misturando valores do narrador, autor implicado e personagens. O autor implicado, portanto, se revelaria no texto ao desestabilizar a credibilidade ou do narrador no momento em que ele não se coloca em conformidade com os valores da narrativa e/ou dos leitores. Este narrador (em geral, marcado pela primeira pessoa verbal para se misturar na narrativa também como personagem) estaria presente em pistas intratextuais (flashbacks, lacunas de memória, dados falsos ou mentiras claras) e extratextuais em que ele se contradiz e entra, muitas vezes, em atrito com os conhecimentos prévios do leitor.

Carlos Reis (2018), em seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, salienta que o conceito de autor implícito ou implicado, apresentado por Booth, assume um significado impreciso, já que pode ser entendido tanto como fenômeno da recepção quanto como um sujeito pensado por estar atrás do texto. O teórico português, contudo, entende que o autor implicado se refere a uma elaboração semântica formulada pelo leitor e não a um elemento fundante da narrativa, ou seja, ele não é a fonte de um enunciado, sua origem, mas um espaço de significação, como já defendia Michel Foucault quando ressaltou que, com a morte do autor, precisava-se prestar atenção não ao desaparecimento do autor, mas ao espaço deixado por essa ausência.

Diferentes críticos utilizaram as nomenclaturas "campo, visão, ponto de vista", o que Gérard Genette (1995) ampliou com o conceito de focalização. Esses pressupostos teóricos não se equivalem, mas há um princípio em comum entre eles: discutir o papel do narrador e do autor na construção da narrativa, terreno em nada estável. Voltando a José Angel García Landa (2009), o estudioso indica que houve desde os princípios da Nova Crítica Americana, do Formalismo Russo e do Estruturalismo um esforço exagerado de diferenciar o autor de sua obra, como forma de sepultar concepções biografistas romanticamente construídas para determinar a análise do texto. Também salienta que, depois de passado "o calor da hora" da "morte do autor", deixar de reconhecer que a voz e a perspectiva do narrador são de alguma maneira erigidas pela vontade configuradora do autor seria um equívoco, pois se estaria a ignorar um aspecto

fundamental do fenômeno literário (LANDA, 2009, p. 283). Assim, para entender a independência ou as imbricações entre a figura do autor e dos níveis narrativos, Landa destaca que a enunciação literária e seu objeto de estudo são históricos, estão ligados à vida de uma cultura.

A partir desses pressupostos e da profusão de análises do narrador e das intromissões do autor na narrativa, pretende-se seguir principalmente a perspectiva apresentada por José Angel García Landa (2009). Adotaremos sua definição de autor textual, porque, ao realizar um estudo crítico-comparativo em relação às teorias do relato, associando pragmaticamente os estudos de Teoria Literária e da Linguística Textual, coloca suas definições no "quadro de uma teoria mais integrativa que contribui simultaneamente para esclarecer as relações entre a teoria linguística, a semiótica e a teoria literária"<sup>25</sup> (LANDA, 2009, p. 8). Essa associação acarreta o entendimento do fenômeno narrativo de modo cada vez mais dinâmico e evolutivo e apresenta a categoria autor textual não necessariamente como uma instância narrativa implícita, mas como um rol comunicativo que se pode manifestar implícita ou explicitamente; por isso, preferimos o termo autor textual/ autor-narrador em vez de autor implícito mesmo reconhecendo as similitudes teóricas.

Uma das contribuições de Landa (2009) para o debate das marcas do autor no texto é o resgate dos fundamentos da teoria da enunciação (base também da abordagem estruturalista), mais especificamente o debate em torno das concepções de enunciação e enunciado de Émile Benveniste, para articular o entrelaçamento entre as instâncias narrativas - narrador e autor, apesar de o estudioso espanhol ter ressalvas a esta concepção. Émile Benveniste, principal estudioso da Teoria da Enunciação, segundo Landa (2009), apresenta como pressuposto para a existência da linguagem o fato de que, no discurso, um falante se coloca como sujeito ao usar o dêitico "eu", pois este ato individual de fala designa o locutor e identifica uma instância discursiva. Para o autor, Benveniste estabelece uma relação mecânica entre linguagem e subjetividade e não leva em conta a referência discursiva existente entre uma personagem e o narrador; por exemplo, nem sempre o dêitico "eu" aponta para quem diz "eu", porque quem o usa pode estar citando a alguém que diz "eu". Com base em estudos posteriores,

---

<sup>25</sup> "colocándolas en el marco de una teoría más integradora que contribuya a la vez a esclarecer las relaciones entre teoría lingüística, semiótica, y teoría literaria" (LANDA, 2009, p. 8, tradução livre).

consequentemente, Landa (2009) aponta para o fato de que Benveniste não estabelece uma distinção elementar, a de que o contexto enunciativo mais imediato não é suficiente para identificar o enunciador:

Nossa fala é herdada da fala dos outros; Às vezes, até recriamos a situação comunicativa original das palavras que repetimos. Se reproduzirmos as palavras de alguém na fala diretamente, "eu" significará que aquele falante, "aqui" e "agora" se referira ao contexto comunicativo original (LANDA, 2009, p. 284)<sup>26</sup>.

Essa constatação indica um pressuposto necessário para se pensar as imbricações entre narrador e autor: a de que o dêitico "eu" não é um criador da subjetividade, mas um operador dela (LANDA, 2009, p. 285), o que, em literatura, caracteriza o papel do narrador: "Numa descrição pragmática de um texto com narrador fictício deveríamos, portanto, assumir uma enunciação implícita ou não manifestada como tal no enunciado: a do autor<sup>27</sup>" (LANDA, 2009, p. 285). O crítico defende também que na narração pode ocorrer a separação máxima entre as circunstâncias da enunciação original e o enunciado efetivamente transmitido, o que permite, por exemplo, o uso de outros dêiticos por um narrador extradiegético ou a criação de figuras secundárias hipotéticas que desempenham o papel de focalizadores.

Para ilustrar essa relação, cita os narradores de Huckleberry Finn ou Gulliver que representam o caso mais comum em que um narrador-personagem fictício ao dizer "eu" faz referência a um enunciador diferente do imediato. Contudo, adverte que esse mesmo "eu", em outras circunstâncias, também pode se referir ao autor de modos variáveis e ficcionalizá-lo: "Podemos, portanto, utilizar o conceito de narrador ficcional tanto em textos escritos em primeira quanto em terceira pessoa<sup>28</sup>" (LANDA, 2009, p. 285). Embora o autor real possa aparecer na narração como um "ele" quando o "eu" é representado pelo narrador fictício, para o crítico espanhol, é importante sempre

---

<sup>26</sup> 'Nuestro discurso está heredado del discurso de los demás; a veces, recreamos incluso la situación comunicativa originaria de las palabras que repetimos. Si reproducimos en discurso directo las palabras de alguien, "yo" significará ese hablante, "aquí" y "ahora" se referirán al contexto comunicativo originario" (LANDA, 2009, p. 284, tradução livre).

<sup>27</sup> En una descripción pragmática de un texto con un narrador ficticio deberíamos, por tanto, suponer una enunciación implícita o no manifestada como tal en el enunciado: la del autor (LANDA, 2009, p. 285, tradução livre).

<sup>28</sup> "podemos por tanto utilizar el concepto de narrador ficticio tanto en textos escritos en primera como en tercera persona" (LANDA, 2009, p. 285, tradução livre).

lembrar que "a instância narrativa" pode se construir com completa autonomia e não deve ser confundida nem com possíveis focalizadores nem com o autor.

A concepção de que o enunciador de um texto narrativo é um ser de papel procede do estruturalismo e se torna problemática quando coloca de modo extremado: "Pode levar-nos ao absurdo solipsismo de acreditar que um autor não pode escrever outra coisa senão ficção, ou que todo enunciador que reconhecemos num texto é ficcional<sup>29</sup>" (LANDA, 2009, p. 286). Consequentemente, ele defende que o autor sempre está presente no texto como autor textual: "O "eu" narrativo pode referir-se a uma situação enunciativa imaginária, mas também pode referir-se a uma situação real, a enunciação do próprio texto literário<sup>30</sup>" (LANDA, 2009, p. 286). Sempre haverá um autor textual que se configura como produto de uma estratégia interpretativa do leitor; por isso, não é nem possível nem coerente na análise do tecido narrativo ignorar esse dado:

Há sempre (além do autor histórico) um autor textual, um segundo eu ou imagem do autor, conforme reconstruído pelos leitores a partir da obra. O autor textual assume a narração em princípio, a menos que a confie a um enunciador com identidade ou função narrativa diferente da sua, que é o que chamaremos de "narrador fictício" ou simplesmente "narrador"<sup>31</sup> (LANDA, 2009, p. 289).

Dessa forma, García Landa defende que narrador fictício ou narrador e autor textual ou autor-narrador não podem ser omitidos da análise descritiva da narrativa, porque definem um ao outro no texto ou por identidade ou por oposição (LANDA, 2009, p. 402). Também indica que sua presença é irrevogável porque é à figura do autor textual/autor-narrador<sup>32</sup> que, em geral, o leitor tende a atribuir as discordâncias ideológicas evidenciadas entre as perspectivas dos narradores e das personagens, o

---

<sup>29</sup> "Puede conducirnos al solipsismo absurdo de creer que un autor no puede escribir otra cosa que ficción, o que todo enunciador que reconozcamos en un texto es ficticio" (LANDA, 2009, p. 286, tradução livre).

<sup>30</sup> "El "yo" narrativo puede remitir a una situación enunciativa imaginaria, pero también puede remitir a una real, la enunciación del propio texto literario" (LANDA, 2009, p. 286).

<sup>31</sup> "Siempre hay (además del autor histórico) un autor textual, un segundo yo o imagen del autor, tal como es reconstruido por los lectores a partir de la obra. El autor textual asume en principio la narración, a menos que la encomiende a un enunciador con una identidad o función narrativa diferenciada de la suya, que es a quien llamaremos "narrador ficticio" o sencillamente "narrador" (LANDA, 2009, p. 289).

<sup>32</sup> "En una obra de ficción, el escritor es el creador tanto del discurso como de la acción. Ya hemos visto que puede presentarse como tal (autor-narrador) o transformar-se en mayor o menor grado en un narrador ficticio, adoptando una personalidad o actitudes diferenciadas de la enunciación autorial implícita" (LANDA, 2009, p. 428).

que já fora comentado por Wayne Booth (1980) quando este indica que o narrador não confiável se constitui na medida em que autor implícito e narrador divergem ideologicamente, mas a localização precisa dessa nuance na obra se configura como um ponto de difícil determinação.

García Landa ressalta também que o autor textual/autor-narrador pode ser uma manifestação do estilo do autor ou fazer parte de um trabalho de interpretação, o que remete, de alguma maneira, ao papel do leitor e do próprio autor real (Landa, 2009, p. 435). Contudo, ressalta que o autor real ultrapassa apenas o papel de se apresentar como estratégia retórica, configurando-se como o responsável pela construção da obra (valor estético e ideológico) Nesse caso, retoma Pouillon (1974) que defende o fato de que o conhecimento do leitor sobre a obra, em última instância, se dá por meio do autor, que é quem traça as possibilidades de instalação do leitor no texto. Essa presença não pode, portanto, ser esquecida, porque, mesmo depois de todos os discursos em que se defendeu a morte ou extinção do autor, até um crítico como Friedman afirma que se está diante de técnicas eleitas pelo autor: "Aquí habría que matizar que esa elección puede ser consciente o deliberada en muy diverso grado; pero queda en cualquier caso bien patente que sólo es el autor textual quien desaparece para Friedman: el autor real es tan sólido como siempre en su teoría" (LANDA, 2009, p. 435).

Raquel Trentin (2020), a partir da análise da pesquisa de Ansgar Nünning (2001), indica que a organização e elaboração de diferentes pontos de vista, tanto do narrador ou de narradores e das personagens, nos remete para as marcas da presença do autor na narrativa. A essa marca do autor, a professora chama de estruturante, perspectiva autoral ou, enfim, perspectiva estruturante, ou seja, gestos que estruturam a narrativa e permitem atribuir, a partir do texto, uma visão de mundo do autor: "das relações entre as perspectivas do narrador e das personagens e dos padrões de inter-relação estabelecidos (hierarquia, diferenças, semelhanças, conflitos diretos ou indiretos) resulta o que o autor chama de "structure perspective", o que traduzi livremente, por 'perspectiva estruturante'" (NÜNNING, 2001, p. 214, apud OLIVEIRA, 2020, p. 423).

O fato é que, enquanto leitores, não nos sentimos convencidos, nem pela teoria nem pela experiência, da morte do autor. E isso não implica que estejamos preocupados com a vida particular do autor, mas, outrossim, com a perspectiva do homem que, como nós, transita na fronteira entre o mundo real e a ficção e ao qual atribuímos o

acabamento formal e axiológico da narrativa. Ao mesmo tempo, no processo de recepção da narrativa, não apagamos conscientemente as informações prévias que temos do autor, sejam elas de que natureza forem, para assim realizar uma leitura mais “pura”. Tais informações continuam atuando, com mais ou menos força, na nossa imaginação e interpretação do mundo ficcionalizado e reforçam o debate de ideias interno ao texto, conforme materializado pelas perspectivas ficcionais representadas (OLIVEIRA, 2020, p. 424).

A professora defende, portanto, as marcas do autor no texto também como uma evidência a não mais se negar como articulação e reestruturação de percursos da narrativa, dados para que o leitor os complemente, ou seja, o narrador sugere possibilidades, e o leitor atualiza essas sugestões de caminhos durante o processo de leitura. Trentin (2020) salienta ainda que considerar as diversas perspectivas projetadas pelo texto possibilita observar a análise do perspectiva autoral (de um projeto estético-ideológico a debater estruturas ficcionais) como constitutiva do texto não como intenção do autor, nem como análise biográfica de suas idiossincrasias, mas como gesto estruturante da narrativa nunca desligado do texto, o que operacionaliza a localização da perspectiva autoral, “sem cair na falácia intencional que sustenta a intenção original do autor como critério para qualquer interpretação válida do texto, nem na “falácia do texto absoluto: da hipostasiação do texto como uma entidade sem autor” (RICOEUR, 2013, p. 47, apud OLIVEIRA, 2020, p. 424). Por isso, olhar para as categorias autor-textual e narrador, em muitos textos de literatura hipercontemporânea, como instâncias totalmente separáveis, compromete em alguma medida a análise de textos caracteristicamente híbridos.

Esse entrelaçar de categorias narrativas é discutido por distintos teóricos que caracterizam e diferenciam elementos narrativos como autor e narrador diante de possíveis equívocos, provocados pela mistura de vozes em uma manifestação artística híbrida, que não surge apenas como mistura de gêneros literários (já tão estabelecido como forma criativa de narrar desde pelo menos a assunção das Vanguardas do Século XX), mas também como imbricamento de conceitos e instâncias narrativas até certo ponto colocadas como figuras independentes. Pela diversidade de perspectivas, ao analisar imbricações entre autor, narrador, leitor e personagem, cujas zonas de fronteira não mais se estabelecem de forma fixa e seguramente apartada (formam tecidos permeáveis, porosos, justapostos, muitas vezes a se condensar ou esfumegar

uns nos outros, a esticar as fronteiras de um e outro), este trabalho segue sobretudo um dos pontos centrais do debate de García Landa (2009), que envolve a relação entre autor textual, narrador e leitor textual.

Mesmo que haja pontos de contato e concordância com a teoria de Wayne Booth acerca da interferência do autor implícito na narrativa e mesmo que este autor tenha especificado as características do narrador dramatizado - inerente à primeira pessoa, mas capaz de se manifestar na terceira, quando a narrativa "cria a imagem implícita de um autor nos bastidores" (BOOTH, 1980, p. 167) - seguiremos as definições propostas por García Landa. Em alguma instância, o autor textual realiza o papel de narrador dramatizado, porque se configura como possibilidade de os leitores construírem uma imagem do autor para ligar os pontos obscuros da narrativa, mas essa ligação é permeada de subjetividade, pressupondo que distintas leituras possam vir a ser feitas. Estamos adotando a expressão "autor-narrador" (autor textual) para nos referirmos a uma categoria narrativa que não pretende, em geral, ficar implícita, pelo contrário pretende envolver-se nela, marcar-se nela de diferentes formas (como narrador apenas, como personagem, como, sobretudo, organizador consciente do texto) provocando estranhamento e questionamento sobre limites de gêneros e conceitos.

Como na literatura hipercontemporânea, em geral, o narrador em primeira pessoa não é digno de confiança (caso das obras aqui estudadas, que confundem o leitor com a intercalação de diferentes vozes, muitas vezes sugerindo inserções biográficas ou trechos de histórias reais na narrativa), o leitor é também jogado na "areia movediça", terreno instável em que precisará estabelecer sua própria "perspectiva estruturante" sendo, em alguma medida, narrador do percurso escolhido para a leitura da obra. Por isso, o hibridismo desses romances alcança uma forte mistura de instâncias narrativas: autor-textual, narrador, leitor-textual criam percursos ficcionais que estabelecem tanto relações de tensão como de aproximação entre o texto e as percepções que se criam a partir dele.

Esses tensionamentos podem ser representados, por exemplo, pela literatura hipercontemporânea de Patrícia Portela. Em seus textos, temos projetos estéticos em que a proeminência de escritas híbridas a brincar com o espaço da página, com os limites de gêneros e com os lugares ocupados por categorias narrativas confundem em muitos momentos a voz do narrador com a voz do autor textual explícito e implícito, o

papel da personagem com o do autor ou do leitor, como já vimos, em alguma medida, nas obras estudadas. Em seu primeiro livro, *Odília ou A história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela*, a multiplicidade de vozes atravessa o texto tanto com a marcação do autor que não se dissocia da narrativa nas notas do autor, quanto com a presença do leitor como objeto constitutivo da obra ("Pessoas como eu e pessoas como vocês nunca se encontram, assim, antes, aqui. / Surpreendem-se! Mas não faz mal". (PORTELA, 2007, p. 18), com a inserção das notas do tradutor e do revisor. Não entendemos, contudo, que haja uma intenção narrativa de ficcionalizar o autor, ele constitui o texto como autor-narrador e se distancia da ideia de ficcionalização do autor e do biografismo.

O autor-narrador, portanto, não se apresenta como autor real. Quando aparece a inserção das notas do autor, em *Odília ou A história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela*, ou de notas do tradutor (N.do T.), não se trata de uma manifestação espontânea do autor real, mas de uma estratégia composicional da narrativa. Nesta obra, a subversão, portanto, é vista pela marcação da presença da autora-narradora a se mostrar nos dados pesquisados e encenados e pela desestabilização do lugar confortável para o leitor a aproximá-lo das certezas desse autor textual, colocá-los lado a lado ("Reparem na fruta aqui exposta, nas chávenas, nas torradas, no iogurte, na toalha e poderemos ver com toda a certeza a primeira natureza morta de uma Odília habitada por um poeta)(PORTELA, 2007, p. 53).

A estrutura do romance construída por um fio condutor em que o leitor é inserido no texto para participar de um acontecimento que se formula na medida em que ele lê o livro configura um dos aspectos contestatórios e inovadores assumido pelo texto de Portela ao destacar a perspectiva de um projeto estético. Esse hibridismo muito mais amplo do que o articular de diferentes gêneros expostos nas páginas dessas obras é fortemente representado por estratégias narrativas perpassadas por comentários de caráter pessoal, por frases repletas de interjeições e por esquecimentos que obnubilam a perspectiva da personagem e remetem a projeções da figura do autor textual na obra, o que rompe com noções de tempo e de espaço e com separações categóricas de instâncias narrativas e atribui ao relato um caráter dinâmico, metalinguístico, hipercontemporâneo: o romance, porque conta uma história, está por se (re)fazer, assim como suas instâncias narrativas.

O autor textual coloca em evidência seu trabalho de arquiteto, aparece na obra como aquele que elabora caminhos para a narrativa como um gesto criativo a expor as dificuldades desse trabalho, as falhas, os erros e acertos, as hesitações da escrita literária como já o fizeram tantos autores de Almeida Garret a Lobo Antunes, ou seja, é um recurso que perpassa a constituição de boa parte da literatura portuguesa independentemente de escolas e épocas literárias. A interferência do autor na obra coloca o ato de narrar como o trabalho de arquitetar estratégias narrativas, ou como o trabalho de revelar um ato de pesquisa, o que diferencia a narrativa hipercontemporânea de Patrícia Portela.

Entendendo o hibridismo como imbricações de instâncias narrativas, este trabalho pretende, portanto, analisar, nas linhas que seguem, a arquitetura textual montada por Patrícia Portela, principalmente na obra "Para cima e não para o norte", em que as marcas do autor textual indicam perspectivas de leitura para a narrativa. Tecidos narrativos a indicar um processo de pesquisa (marca particular de sua presença) projetam o autor-textual na obra em constantes estratégias metalinguísticas e metaficcionais a se direcionarem ao leitor, a outros textos e culturas. Portela explora a relação semântica entre tecer e escrever, entre imagem e texto, entre leitor e texto, entre ficcional e não ficcional, invertendo lugares, rompendo as noções de tempo e de espaço, misturando vozes e instâncias narrativas. Com o entrelaçar de categorias, a análise que segue intenta pensar no trânsito entre esses conceitos (sobretudo como o de narrador) nesse espaço literário de linhas atravessadas e enredadas em distintos percursos.

### **3.2 As marcas da autora textual em *Para cima e não para o norte***

*Para cima e não para o norte*, obra de Patrícia Portela, lançada em 2012, pela editora Leya, é mais um de seus romances considerados peculiares, não apenas pela exploração de dispositivos visuais que se evidenciam em outras publicações, mas também pela articulação material do texto na página. Isabel Jacinto assegura que, além do prazer de ler provocado pela dinamicidade do processo criativo e humorístico da obra "devido às "suas várias referências, directas e indirectas, a autores, teorias literárias, técnicas de escrita criativa, e acontecimentos históricos, entre outros" (JACINTO, 2016, p. 2), essa narrativa apresenta elaborações estilísticas e visuais que

intensificam a experiência de leitura ao chamar atenção para o código linguístico como forma concreta de expor o leitor às sensações da personagem e à composição do espaço-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 à 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, p. 2).

Com intuito marcadamente intertextual<sup>33</sup>, o livro estabelece inicialmente relações de semelhança com outras obras, assumidas pela autora-narradora, sendo "*Flatland*, de Edwin Abbott<sup>34</sup> (1838-1926)" (PORTELA, 2012, sumário), a mais claramente referenciada. A história de Portela explora uma personagem (sua individualidade) que vive em um mundo bidimensional e desconhece, num primeiro momento, outras dimensões, até entrar em contato com uma imagem estarrecedora que a faz questionar o status quo da realidade ao descobrir a existência da tridimensionalidade. A semelhança com a história de Abbott ainda é enfatizada pelo título da obra de Portela, que lembra uma frase da obra do autor inglês: "Upward, and yet not Northward" (*Para cima e não para norte*).

Em *Flatland*, a personagem que se rebela é um quadrado, em *Para cima e não para o norte*, um ponto triangular, que representa a silhueta de um Homem Plano: um ser que habita o universo bidimensional dentro dos livros e vive para percorrer as palavras pacificamente. A estabilidade de seu universo se desfaz quando encontra uma letra diferente das demais: uma impressão digital, que o instiga a inquirir se hipoteticamente poderia haver homens num mundo tridimensional. A obra é narrada

---

<sup>33</sup>A escritora assume essa interlocução em "Uma pequena introdução" (PORTELA, 2012, p. 10) apresentada como índice da obra.

<sup>34</sup> *Flatland* é um universo a duas dimensões, habitado por figuras geométricas que desconhecem a nossa realidade tridimensional. Este Mundo Plano orienta-se sob rígidas crenças científicas e religiosas e vive sob um regime profundamente misógino, sectário e clerical, que rege o comportamento dos seus cidadãos. Mas o que acontece quando um dos habitantes de *Flatland*, um Quadrado, presencia um acontecimento "sobrenatural" que ameaça abalar todo o sistema de crenças do seu Mundo? Escrito originalmente em 1884, *Flatland* é não só uma obra clássica da ficção científica e da literatura matemática (sim, leu bem!), mas também uma fabulosa sátira ao período vitoriano em que viveu o seu autor, Edwin A. (MARTINS FONTES PAULISTAS, 2024)

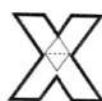
por essa personagem que interpela de modo convocatório o leitor textual, indeterminado por uma terceira pessoa verbal (pode ser qualquer um; é preciso que haja um), como vemos quando se apresenta como "o triângulo de baixo":

Figura 14 - Diálogo com o leitor em que o Homem Plano se apresenta materialmente

Imagem que estou mesmo aqui na parte de baixo, no cruzamento dos dois segmentos de reta que compõem a letra



Visualizem primeiro o losango no centro da letra, seguidamente cortem-no ao meio, e ficam com dois triângulos. Eu sou o triângulo de baixo.



Agora têm de imaginar que conseguem levar o vosso olhar até ao nível da folha de papel em posição horizontal, como se tivessem o livro deitado em cima de uma mesa.

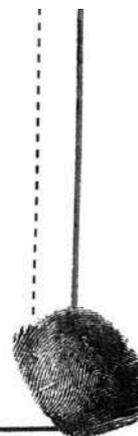
Fonte: PORTELA, 2012, p. 45 (Fotografia da autora deste trabalho).

Figura 15 - Representação da letra (impressão digital) encontrada pelo Homem Plano ao pé de uma página e associada, num novo encontro, a um registro policial

Acabámos todos numa grande risota, mas mais tarde, quando todos se foram deitar, fiquei, pela primeira vez na minha existência, a matutar.

<sup>9</sup> Todas as palavras possíveis e imaginárias existem no Mundo Plano, o que não quer dizer que todas tenham o mesmo significado que no Mundo Espacial como é o caso da palavra "dia".  
<sup>10</sup> Margem do Mundo Plano é todo o lugar onde não há letras.  
<sup>11</sup> LQVNI - Letra Que Vem Não Identificada. No Mundo Plano existem sempre as letras que estão e as letras que vêm. Estas últimas são letras que não têm qualquer explicação para estarem onde estão e alguns pontos atrevem-se a dizer que são letras que caem do céu (LQCC).  
<sup>12</sup> No Mundo Plano não é frequente memorizarmos as letras por onde passamos, quando muito habituamo-nos a certas ordens de palavras mais frequentes. Ler para recordar é coisa de nerds no Mundo Plano, e considerada uma estupidez e uma perda de tempo. Para quê decorar se cada vez que deslizamos por uma palavra, ela está quase sempre acompanhada de outras diferentes?  
<sup>13</sup> "Estar atrasado" é uma medida de tempo que no Mundo Plano não acontece. No Mundo Plano ninguém se atrasa em relação a uma hora marcada mas em relação a uma combinação. Exemplo: se um Homem Plano e uma Mulher Plana combinam encontrar-se ao fim de 2523 linhas e um deles decide deslizar mais 40 linhas do que o outro, porque encontrou algo interessante pelo caminho (tal como aconteceu ao Homem Plano com a letra misteriosa), desencontram-se.

51

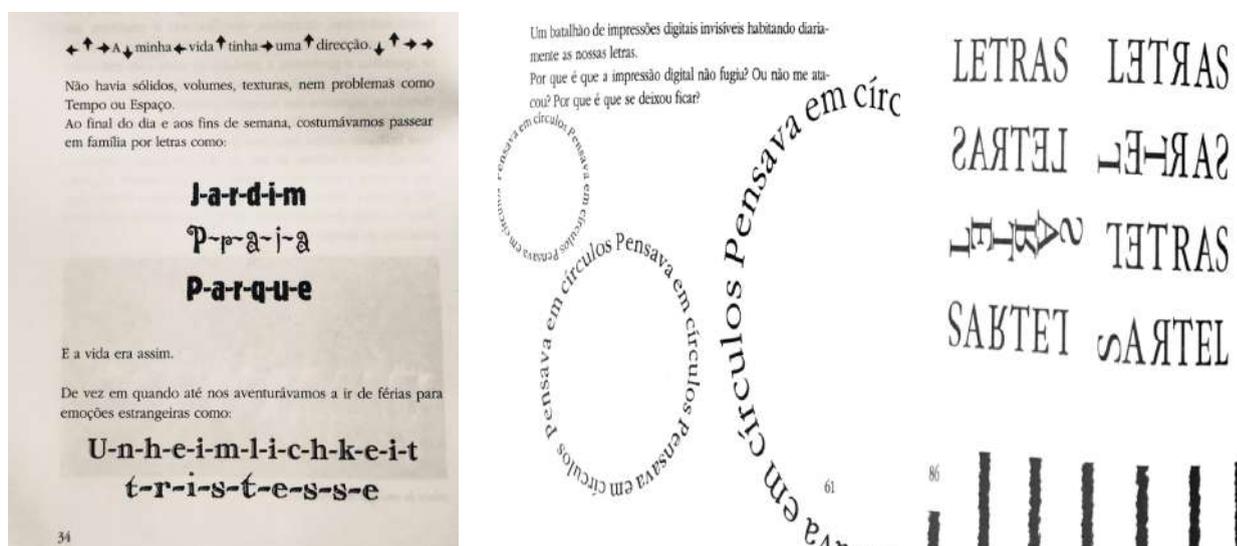


Fonte: PORTELA, 2012, p. 51 (Fotografia da autora deste trabalho).

Há, na obra de Portela, uma explícita retomada do romance de Edwin A. Abbott, que se estabelece tanto na representação geométrica das personagens (quadrado e triângulo debaixo) quanto no arranjo do texto articulado às estratégias visuais para redimensionar o ato de ler (estariamos diante de uma nova teoria da leitura?). A partir do estabelecimento dessa relação intertextual, a obra se abre como um espaço de jogo (que enumera certos comandos - "Imagem", "Visualizem"; "Cortem-no") com o leitor

sempre consciente de que está sendo chamado para interagir (ler não é um processo solitário), em que páginas desenhadas se entrelaçam à narrativa, enfatizando a materialidade do livro ou do código de forma às vezes tão excessiva que não se sabe para onde olhar num primeiro correr de olhos ou em que direção se deve seguir para ler (a leitura assume verticalidade, horizontalidade, circularidade), o que já estava insinuado como uma característica da autora nos mapas ou imagens orientativas de *Odília e a história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela*.

Figura 16 – Junção de três imagens a apontar a direção da leitura no mundo plano



Fonte: PORTELA, 2012, p. 34; 61 e 86, respectivamente (Fotografia da autora deste trabalho).

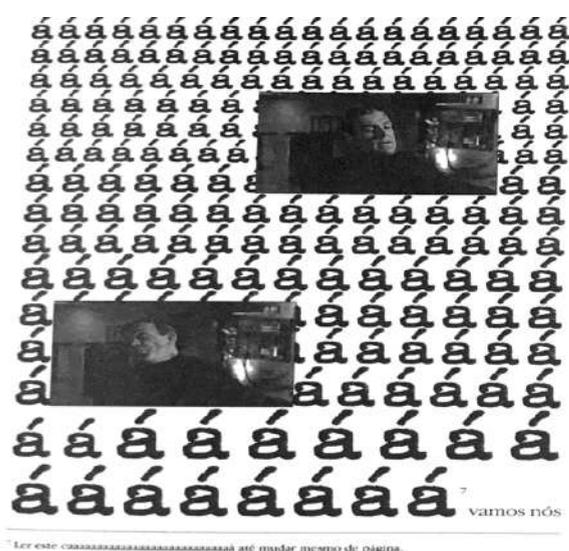
Paulo Ricardo Kralik Angelini (2016) destaca que, em muitos momentos na obra, predomina esse excesso visual a confundir o olhar do leitor quando há "o texto que segue em sequência, mas há uma série outra de desvios que o convocam para a decifração, para o jogo, para a performance (ANGELINI, 2016, p. 81). Nesse caso, o processo de leitura se configura como um percurso de aventura e decifração que estabelece um casamento entre conteúdo e forma:

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, p. 74).

O forte entrelaçamento entre texto e elementos visuais, como se a linguagem verbal pudesse ser desenhada, como se o ato de leitura ou o de manusear um livro pudesse ser ouvido (áááááááá...), enfatiza uma das características elementares na elaboração do texto de Portela, que se repetirá incessantemente ao longo desta obra: sua natureza híbrida, interartística.

Figura 17 – Reprodução de um fonema da palavra "cá"



Fonte: PORTELA, 2012, p. 43 (Fotografia da autora deste trabalho).

Angelini (2016) sugere que este aspecto realiza um movimento de entrelaçamento entre categorias narrativas, já que autora-narradora - "Ler este caaaaaaaaaaaaaá até mudar mesmo de página" (PORTELA, 2012, p. 43) (comentário indicativo da presença da autora-narradora a sugerir como se deve ler, colocado como legenda de um fragmento de texto no qual fotografias do James Bond estão sobrepostas a um fonema na página 43) -, narrador-personagem e leitor - "Vamos nós para a página seguinte" (PORTELA, 2012, p. 43-44) - são estruturas permeáveis, justapostas. Angelini (2016) enfatiza que "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, p. 83). Esse espaço de rupturas se manifesta pela reposição dessas distintas linguagens justapostas.

Além dessa composição formal híbrida, Angelini (2016) considera que essa obra "traz um dos personagens mais carismáticos e diferentes da atual literatura portuguesa: um homem plano, bidimensional, preso no terreno da leitura" (ANGELINI, 2016, p. 73). Quando entra em contato com a impressão digital, inicia seu processo subversivo e convoca a imprensa para expor sua teoria, o que o leva à prisão. Por ter revelado a existência da tridimensionalidade (inexistente dentro dos livros), é rechaçado pelos seus, mesmo assim não desiste de questionar e descobre outros mundos, como o dos livros e autores proibidos, a exemplo de Virgílio, que lhe permite aprender a interpretar o texto ao descobrir a existência de entrelinhas no processo de leitura. Isso o torna inimigo público porque o faz perceber uma relação entre o mundo plano e o espacial. Com essa descoberta, organiza e apresenta extensa documentação sobre as características dos homens espaciais que comprovam a existência desse universo tridimensional:

Figura 18 - Junção de duas imagens que abordam a compilação de dados, realizada pelo Homem Plano sobre características do Homem espacial, apresentadas (provavelmente em Power Point) aos outros homens planos em uma conferência

**PERFIL DO HOMEM EXTRAPLANO**

1. Existe um Mundo ExtraPlano para além do nosso mundo.
2. No Mundo ExtraPlano existem seres que têm características **ExtraPlanas**.
3. Estes seres não são parecidos connosco mas são parecidos com a nossa paisagem.
4. Proponho que designemos estes habitantes extraplanos, de ora em diante, como

*Homens Espaciais*

**POSSÍVEL DEFINIÇÃO DE HOMEM ESPACIAL**

⇒ Todo e qualquer ser que habita o Espaço.

⇒ Tem uma **impressão digital**, e por consequência tem:

- dedos
- mãos
- pés
- corpos

⇒ Pode ser suspeito.

**OS HOMENS ESPACIAIS TÊM**

cabelos, pelos, peles, cabeças, pescoccos, ombros, peitos, torsos, braços, mãos, dedos, unhas, bochechas, pernas, pés, ossos, órgãos, veias, artérias, gordura, músculos, urinas, excrementos, secreções, entre outras partes que, todas em conjunto, se denominam corpo.

ao contrário dos Homens Planos que são constituídos por uma única parte, fundamentalmente linear ou pontual: uma forma.

**ESTILO DE VIDA DOS HOMENS ESPACIAIS**

Andam sozinhos

Nunca trabalham em equipa

Suspeitam de tudo

Têm muitos amantes

Têm muitos inimigos

Lutam pela liberdade e contra o crime

**ESTILO DE VIDA DOS HOMENS ESPACIAIS**

**QUANDO SÃO HOMENS ESPACIAIS BONS**

Cometem crimes oficiais para salvar a Humanidade

**QUANDO SÃO MAUS**

Cometem crimes ilegais por motivos financeiros e/ou pessoais como: ambição, desgraça, vingança, e põem constantemente em causa a ordem do seu Mundo

Também cometem crimes por razões **utópicas** ou só porque têm **mau feitio**

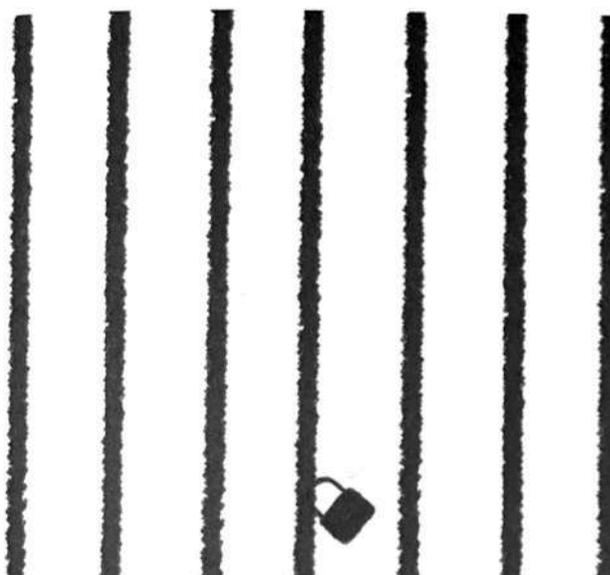
Fonte: PORTELA, 2012, p. 68-69 (Fotografia da autora deste trabalho).

Depois dessa apresentação na conferência, o narrador-personagem progressivamente perde sua voz, seu lugar como sujeito (não é nem ouvido pelos seus

conterrâneos nem bem-vindo nos ambientes planos) até os canais de notícias assumirem a narrativa no final da obra quando se descobre que há realmente um ponto de contato entre os mundos. Ao ter a possibilidade de transitar entre dimensionalidades, é preso, vive como criminoso e torna-se antagonista. Angelini (2016) assinala que essa condição de pária do Homem Plano e as estratégias narrativas aliadas ao projeto gráfico do livro enquanto objeto configuram uma atitude provocatória, desafiando o processo de leitura. Sendo assim, a linguagem visual associada ao texto e à página prenuncia a instalação de um processo performático de leitura pelo jogo que este recurso estabelece entre narrador, autor e leitor.

Figura 19 – Representação do encarceramento involuntário do Homem Plano

Fui preso.  
Acusado de violação dos princípios básicos da Geometria do  
Mundo Plano e encarcerado num losango de uma circunferência.



Fonte: PORTELA, 2012, p. 77 (Fotografia da autora deste trabalho).

Uma das estratégias narrativas desse "amor transgressivo" e performático surge antes da própria narrativa: o impulso criativo de Patrícia Portela age sob elementos pré-textuais, explorados ficcionalmente. Após a segunda epígrafe e uma página em branco apenas com a inscrição "primeira página" no lugar da numeração, há outra epígrafe em itálico com uma frase do homem plano: "No princípio era o silêncio. A primeira vez que falei, fui preso" (PORTELA, 2012, s/n). No pé dessa página, o leitor é convocado a participar do processo performático em movimentos singelos como o de ouvir a página virar (outro dado relevante sobre uma teoria da leitura de Patrícia Portela

- o livro é um objeto sonoro), o que inscreve no texto um necessário gesto que conduzirá o processo de leitura:

Figura 20 – Manifestação do ruído da página ao virar

*No princípio era o silêncio. A primeira vez que falei, fui preso.*  
Homem Plano

O Mundo Plano, onde estou, foi inventado ao mesmo tempo  
que o Mundo Espacial, onde vocês estão.

a página vira e ouve-se

→ a página vira e ouve-se outra vez

Fonte: PORTELA, 2012, s/n (Fotografia da autora deste trabalho).

Neste primeiro momento em que o leitor é invocado a ouvir, já temos uma indicação do mote do livro: o ato de ler se configura como um exercício interativo performático a mesclar instâncias narrativas quando a própria página, num exercício metaficcional, manifesta-se ao seu pé. Em *O último leitor*, ao abordar a presença da metaficção na obra de Borges, Ricardo Piglia (2016) assevera que "talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete" (PIGLIA, 2016, p. 28). A obra de Portela insere o leitor como corpo na obra (ele é capaz de ouvir) para vivenciá-la como presença física (dele depende o virar das páginas), o que caracteriza uma leitura em performance. Ao reconfigurar o ato de ler evidenciando sua materialidade, intenta-se elaborar um gesto de teorização da leitura. A obra enquanto espaço a ser ocupado pelo leitor consciente de que seu movimento é exigido o desloca do papel de intérprete e o transforma em uma espécie de coautor, já que é no farfalhar das páginas e no deslizar pelas palavras que ele tornará possível a existência do homem plano e de si mesmo.

O Homem Plano, para se tridimensionar e se tornar 3D, percebe que sua existência depende do olhar do Homem Espacial (o leitor) e que precisa passar para o

lado do leitor, invadir sua dimensão e prolongar a sua estada nela para existir: "Viemos todos do mesmo sítio, mas a separação foi brutal. / Um processo enganado de adaptação. / O único ponto de intersecção que restou entre os dois mundos foi a leitura/ E a leitura precede a escrita" (PORTELA, 2012, p. 27). Para apreender o instante da leitura, ponto de convergência, o narrador-personagem engendra várias estratégias: aparece em um teatro, em um anfiteatro, no cadáver de um Homem Espacial, no corpo vivo e depois em vários corpos de Homens Espaciais durante um rapto no Teatro de Moscovo. Contudo, quando não era olhado, voltava ao mundo plano até ser captado pelas lentes de jornalistas e compreender que o olhar artificial lhe possibilitava uma permanência maior no mundo do leitor pela captura da imagem.

Figura 21 – A expectativa de permanência no mundo plano



Cada repetição nunca é só uma repetição.  
 O Homem Plano desliza pelos olhares mecânicos e fixa-se no seu objetivo, 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 direto.  
 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,

Fonte: PORTELA, 2012, p. 162 (Fotografia da autora deste trabalho).

No jogo entre texto verbal e visual, a linguagem gráfica possibilita ao leitor ou viver ou visualizar as emoções da narradora-personagem, estratégia que captura o leitor, inserindo-o no mundo da ficção. Ao mesmo tempo em que esse jogo ocorre, não o de ficcionalizar o leitor, mas de torná-lo parte da narrativa, a tridimensionalidade que o homem plano visa atingir joga-o para fora da página. Mesmo que nunca consiga conquistar uma existência – como se vê na página com o destaque ao advérbio "Quando" em fonte muito maior como referência ao tempo (dimensão que lhe falta para ser

espacial) que precede/antecede todas as histórias - ele, como aquele que percorre as palavras, invade o Mundo Espacial se capturado pelo olhar e pela lente do outro. Essa relação de dependência espacial, conforme apresenta Roland Barthes (2009), estabelece um jogo, uma "dialética do desejo"; aqui entre narrador-personagem e leitor: "Escrever no prazer me assegura - a mim, escritor, o prazer de meu leitor? Não é a pessoa do outro lado que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que haja um jogo" (BARTHES, 2006, p. 09).

Voltando ao princípio da obra, o espaço de rompimentos de que fala Paulo Ricardo Kralik Angelini (2016) se estabelece também pela escritura da segunda dedicatória: não é formulada como o habitual pelo autor, mas pelo narrador-personagem. Ao contrário dos agradecimentos, que aparecem sem título, marcados pela presença da autora e seu mundo extraplano (incentivo de bolsa de pesquisa, apoio de amigos e personalidades e a constância do olhar de Christoph de Boeck - figura recorrente em outros livros - etc), a dedicatória (intitulada como "Dedicatória" - fato incomum, nos livros da autora, um apontamento tão literal) - acentua a justaposição de instâncias narrativas quando não o autor, mas o narrador-personagem assume o discurso.

Essa mescla de lugares textuais ocorre também nos agradecimentos quando há uma clara referência da invasão do mundo plano/livro pela autora: "aqui fica registrado, no mundo plano, o meu grande obrigado"). Além disso, é a dedicatória que apresenta esse narrador-personagem, em tudo suspeito, que compõe a obra, no instante em que lança a pergunta: "A quem se dedica este livro?" (a todos os leitores, desde Virgílio e Borges, aos professores, aos estudantes e às mães que leem para os filhos, a todos que leem para aprender, explorar, esquecer):

Eu, Homem Plano, conto convosco para virar as páginas que se seguem. É a Vocês, habitantes do Espaço em geral, e a Vocês, leitores sólidos em particular, frente a este mesmo livro, neste preciso momento, em que dedico estas páginas, desejando que, através da leitura (caminho pelo qual fui introduzido nos mistérios das três dimensões), possam Vocês também compreender o mundo bidimensional, e, lentamente, os parâmetros de uma Vida Plana. De ora em diante, e em conjunto, mudaremos o curso da História através das Leis da Ficção (PORTELA, dedicatória, s/n).

José Angel García Landa (2004)<sup>35</sup> define esse narrador intrusivo em primeira pessoa como metaficcional, pois, para ele, assemelha-se à definição de narrador dramatizado de Wayne Booth, na medida em que esse narrador exhibe constantemente sua narrativa, em muitos momentos conversando com o leitor, expondo suas próprias percepções de mundo, às vezes comentando seu estilo de narrar ou a construção da história. Landa (2004) adiciona a esse narrador metaficcional, em suma, o termo translúcido, como se fosse uma estrutura a refletir outras vozes, porque traz para o jogo narrativo o leitor e outras instâncias a quem pode recorrer em muitos instantes.

Vale retomar que o autor implícito, para Wayne Booth (BOOTH, 1980 p. 91), é uma instância narrativa textualizada que se refere à imagem de um autor projetada pela obra, a qual pode ser percebida, durante o processo de leitura, pelos juízos estéticos, éticos, morais, pelos posicionamentos ideológicos frente aos personagens ou às ações, pelo conteúdo emocional veiculado. É uma imagem ou uma criação ficcional que se pode deduzir do texto e realiza o movimento de atribuir um valor principal à obra. Narradores em primeira pessoa, não-confiáveis ou dramatizados, para Landa (2004), carregam um autor implícito confiável, o que deixa ainda mais complexa a narrativa, visto que essa confiabilidade vai ser a todo momento questionada. Em Portela, temos esse movimento presente constantemente quando, num agradecimento (texto atribuído em geral ao mundo não ficcional), a autora real invade o mundo plano, e o narrador dramatizado e metaficcional assume, na dedicatória, o espaço comumente construído pelo autor de uma obra.

Além desse embaralhamento de categorias textuais, o narrador na dedicatória (o Homem Plano) já interpela o leitor, convocando-o a mudar os rumos da História e a ele dedicando as linhas que seguem como uma apologia ao ato de ler. O narrador-personagem dessa obra fala por si, como ser particular (em primeira pessoa do singular) e por seu grupo, como pertencente à população plana. Desse modo, assume, conforme Angelini (2016), "seu espaço na linhagem de narradores portugueses dramatizados e com consciência de si próprios" (ANGELINI, 2016, p. 65). Isso é perceptível quando mantém forte diálogo com o leitor no corpo do texto – "Olhem para

---

<sup>35</sup>El narrador metaficcional tiende a ser un narrador obstrusivo, lo que Booth llamaba un narrador dramatizado, y que exhibe constantemente su actividad narrativa, a menudo conversando con el lector y exponiendo sus ideas propias o incluso comentando su propio estilo, la construcción de su historia, o sus problemas inventivos –un narrador translúcido, en suma" (LANDA, 2004).

mim, vou fazer uma pequena demonstração" (PORTELA, 2012, p. 35); "Posso dar-vos um exemplo" (PORTELA, 2012, p. 40); "Vamos nós para a página seguinte" (PORTELA, 2012, p. 43); "Ou, melhor ainda, inclinem o livro até ao nível dos vossos olhos. Estão a conseguir?" (PORTELA, 2012, p. 45) - ou em notas de rodapé - "Porque tenho uma dimensão a menos, vocês não me conseguem ver e eu não vos vejo porque têm uma dimensão a mais do que eu<sup>36</sup>?" (PORTELA, 2012, p. 44); "Pensar é deslizar por letras sem elas lá estarem, lembram-se?" (PORTELA, 2012, p. 81).

Se o leitor (nesse caso, pressuposto como experiente ou não) é também foco da escrita com um âmbito construtor de significados nesta obra de Portela e está definitivo e conscientemente imbricado na narrativa (tanto sua existência quanto a do homem plano dependem uma da outra e se complementam), o processo de leitura será necessariamente diferente: "ler, no Mundo Plano, é como mergulhar e nadar ao mesmo tempo por labirintos de infinitos escorregas" (PORTELA, 2012, 33). Ler é colocar o leitor em movimento; por isso, "uma obra 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" (ANGELINI, 2016, p. 82). Essa projeção do outro configura uma experiência compartilhada por um processo de leitura que abre múltiplas perspectivas; inclusive, a de entender que o texto também é "construído de ausências, de páginas em branco, de páginas em negro (ANGELINI, 2016, p. 78), mas, para ser, é preciso ser visto:

---

<sup>36</sup> Este trecho configura uma nota de rodapé que questiona o porquê de homens planos e espaciais não conseguirem se ver. A nota descreve o raciocínio que inverte o sentido da pergunta feita no texto: "Como vocês têm uma dimensão a mais do que eu, não conseguem me ver, mesmo estando a olhar para mim, da mesma forma que eu não consigo distinguir-vos, aí em cima, porque tenho uma dimensão a menos (PORTELA, 2012, p.44). A nota configura um jogo estabelecido com o leitor a brincar com os sentidos implícitos ou com as entrelinhas que sempre podem ser outros.

Figura 22 – Ser visto!

Estamos tão próximos, afinal, e não conseguimos comunicar!  
 Um mundo cheio de James Bondes do outro lado da Linha do Horizonte, a beber os seus martinis e a olhar para mim.  
 Por isso me sentia tão estranhamente arrasado e tão estranhamente vivo ao mesmo tempo. É essa a sensação de ser visto.  
 Ser ou não ser...  
 Ser é  
*ser visto!*  
 E se vocês olharem sempre para mim, eu serei para sempre no Espaço, certo?  
 E se vocês olharem sempre para mim, eu serei para sempre no Espaço, certo?

Fonte: PORTELA, 2012, p.126 (Fotografia da autora deste trabalho).

Nessa imagem em que o Homem Plano encontra a fórmula que lhe possibilitaria permanecer no Mundo Espacial, temos presente (assim como representado também nas figuras anteriores) a coexistência de modos semióticos em um espaço específico se relacionando com as experiências sensoriais (visão, tato, som) e emocionais de uma realidade cotidiana. Alison Gibbons (GIBBONS, 2012, p. 8), em sua obra *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, nomeia essa mistura de linguagens de multimodalidade, uma das possibilidades de estudo dos romances híbridos que Ana Paula Arnaut havia formulado brevemente como uma possível linha de investigação para esta nova ficção pós-anos 2000.

Elizabeth Wagoner (2014), em seus estudos sobre romances multimodais (poderíamos aproximar também do que referimos como híbridos), acrescenta que um romance, em que aparecem formas composicionais distintas - como "exposição do layout, hierarquia de página, sequenciamento, justaposição de elementos na página (...) combinando informações narrativas decodificadas de um tipo de modo com outros detalhes narrativos, que foram fornecidos em vários tipos diferentes de modos"<sup>37</sup> (WAGONER, 2014, p. 2) - exigem a presença de um leitor diferenciado como aponta Paulo Ricardo Kralik Angelini (2016). Nesse caso, o leitor consciente dessa realidade múltipla terá de usar uma variedade de estratégias que o colocarão em contato com distintas

<sup>37</sup> "Monomodally styled novels, the traditional novel, offer the illusion that the verbal content is the only aspect of the text signifying, and thus are often praised for offering readers a sense of becoming immersed in the running stream of verbal content as they can focus on just one type of modal translation. Multimodally styled novels, or multimodal novels, require readers to decode content using a variety of different strategies **involving layout, page hierarchy, sequencing, juxtaposition of elements on the page, and of course combining narrative information decoded from one kind of mode with other narrative details that have been given in several different kinds of modes.**"

formas de expor a obra: "múltiplas modalidades são colocadas em primeiro plano, usadas de forma autoconsciente, para transmitir informações narrativas ao lado do conteúdo verbal e para criar layouts inovadores que às vezes alteram o caminho de leitura convencional<sup>38</sup>" (WAGONER 2014, p. 234).

Tudo é observável desde o design das páginas, a tipografia, o uso ou não de cores, a utilização do texto como imagem até a metaficcionalidade, a mistura de gêneros. Segundo Gibbons (2012), essa linha nunca é fechada, e a cada obra novos formatos podem surgir. Em Patrícia Portela, a inscrição do leitor no texto, a confusão das instâncias narrativas justapostas, além da exploração do livro como objeto exigem do leitor um novo gesto já que, como salienta a pesquisadora Sofia M. G. Escourido, a autora faz parte de um grupo de escritores que "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" (ESCOURIDO, 2020, p. 73).

Não estamos defendendo que essas obras de Portela se classificam como romances multimodais propriamente (isso requer ainda mais análise), mas sim que se apresentam como exploração de diferentes meios (também metamediais) para contar uma história, os quais necessitam abertura para olhares plurais tanto em relação ao estabelecimento de experimentações materiais interartísticas expostas nas páginas de um livro quanto em relação a categorias literárias com debate avançado na área da Literatura como os estudos sobre o leitor e as definições sobre as marcações do narrador, do autor implícito, do autor-textual.

Apesar de se configurar como um desafio de leitura, que poderia ser muito mais explorado, tanto em relação ao fato de a narrativa interpelar o leitor e o invocar a participar do relato quanto em relação à exploração dos distintos narradores e dispositivos visuais a mesclar linguagens, interessa-nos observar, nesta obra, depois desse reconhecimento inicial de seu hibridismo formal, sobretudo, as inserções de outras vozes nas notas de rodapé e legendas criadas no livro. Escolhemos trabalhar com esse paratexto para observar as marcas do autor na obra, já que Patrícia Portela

---

<sup>38</sup>The Multimodal Novel is a developing genre in which multiple modalities are foregrounded, used self-consciously, to convey narrative information alongside verbal content, and to create innovative layouts that sometimes alter the conventional reading path" (WAGONER 2014, p. 234).

constantemente explora esses recursos como articuladores também da narrativa. Apresentam-se pelo menos quatro estratégias que elaboram as marcas autorais no texto: a) notas de rodapé e legendas, escritas em terceira pessoa, denunciando marcas do autor textual em definições e julgamentos como sistematizador do mundo narrado; b) notas de rodapé assumidas pelo narrador-personagem a compor o relato por um aparato paratextual ou esclarecer peculiaridades da narrativa; c) notas de rodapé a denunciar um movimento de pesquisa da autora-narradora ou enunciá-la literalmente no texto; d) notas de rodapé redigidas pelo editor do texto. Essas vozes embaralham categorias narrativas e revelam o hibridismo estrutural do texto.

### 3.2.1 As marcas autorais na pretensa neutralidade da terceira pessoa

As notas de rodapé, escritas em terceira pessoa, estabelecem certo distanciamento (quebram/param o tempo) tanto do curso dos acontecimentos quanto da interlocução direta com o leitor. Neste caso, essas notas, de caráter didático, informativo, educativo, visam informar detalhes para um melhor entendimento do mundo plano. A voz que assume essas definições não demonstra necessariamente inserções do narrador-personagem (mesmo que se trate de sentidos traduzidos por um grande conhecedor do mundo plano e se pressuponha que ele possa fazer aportes ou esclarecimentos fora da narrativa, visto que os sentidos se movimentam no atravessar de fronteiras), mas possivelmente apontam a presença do autor textual a atribuir sentidos específicos para um vocábulo pressuposto em outro contexto.

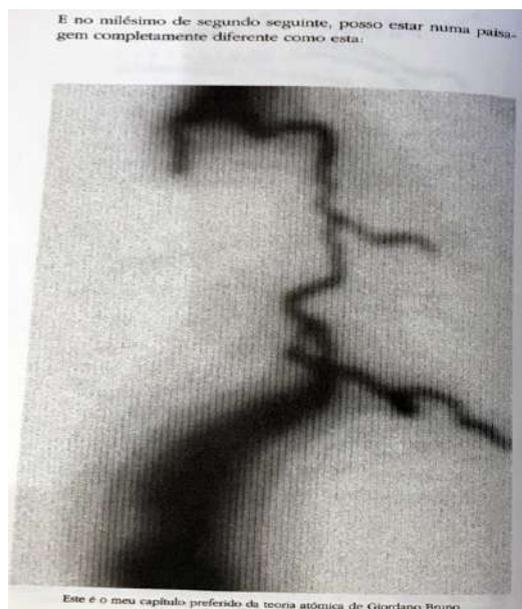
Na nota de número 10, explica-se o significado da palavra "margem": "Margem do Mundo Plano é todo lugar em que não há letras" (PORTELA, 2012, p. 51); na 16, de "dicionário": "o único livro onde se podem encontrar todas as palavras que existem no Mundo Plano e por onde se pode deslizar a qualquer altura do ano independentemente de qualquer fenómeno atmosférico (PORTELA, 2012, p. 57); na 36, definem-se "sombras", como "palavras nubladas e indefinidas com as quais o Homem Plano se cruzava no caminho (PORTELA, 2012, p. 133). Essas inserções metalinguísticas, redigidas ao estilo de legendas inseridas ao lado de um quadro ou texto numa sala de exposições, indicam que a voz que narra se distancia do relato, o que é uma das marcas da inserção do autor textual na narrativa. Esses comentários não nos parecem inscritos a uma possível voz editorial porque simulam o ato de pesquisar que remete ao projeto

estético de Patrícia Portela: suas narradoras marcam essa ação como espaço de formulação da obra - seu processo de constituição.

Qualquer indicação fechada sobre quem assume essa voz é, contudo, um risco e um contrassenso, porque a palavra delimitadora ("disfarce de uma coisa mais grave - como se fosse apanhar "um peixe vivo com a mão") se tece por um fio de linha (novelo de Odília) é muito tênue a deixar em suspenso a dúvida como certeza nesse emaranhado de justaposições de Patrícia Portela. Essa indeliberação é uma característica da obra (e das obras de Patrícia Portela) e de sua peculiar constituição; então, por que essas notas-legenda não poderiam estar simulando a presença de uma outra faceta do narrador-personagem que se aparta da história, interrompe o tempo da narrativa, para detalhar expressões que precisam de esclarecimento já que monta seu texto depois dos fatos terem ocorrido? Nesse caso, essa quebra/distanciamento seria a mesma manifestação do autor textual pela voz do narrador-personagem? Provavelmente sim, mesmo porque o Homem Plano desconhece o mundo espacial e não percebe, em muitos momentos, que as palavras definidas não assumem sentidos extremamente diferentes dos do mundo do leitor, apesar de sofrerem pequenos deslocamentos ou reconfigurações.

Outra perspectiva de leitura possível seria a de que o Homem Plano não está apenas contando uma história, e sim formulando um livro-biografia com teor documental (para quem? Outro homem plano que se pode rebelar?) ao narrar retrospectivamente - por isso, os comentários nas legendas e nas notas marcam o seu processo de assumir o lugar do autor já presente na dedicatória. De todo modo, resta a dúvida, como expressa a legenda da imagem a seguir: "Este é o meu capítulo preferido da teoria atômica de Giordano Bruno (PORTELA, 2012, p. 37).

Figura 23 – Teoria atômica de Giordano Bruno



Fonte: PORTELA, 2012, p. 37.

Afora essa dúvida ("meu preferido?") que sempre paira em torno das instâncias narrativas apresentadas por Patrícia Portela, a presença do autor textual se faz constante nas inserções autorreflexivas. Na nota de número 3, indica-se o tamanho de uma página em relação a centímetros de leitura, por meio de fórmulas e esquemas matemáticos aparentemente incompreensíveis (o cálculo seria verificável? Fica a dúvida). A simulação de uma elaboração racional de como medir a leitura é retomada autorreferencialmente quando se necessita voltar no texto até a nota 3 para entender por que 124 milhões de caracteres podem se referir a 10 km ou 30 cm de leitura: "Num mesmo dia, os mesmos 10 km podem corresponder a 11 páginas repetidas três vezes, ou a três páginas repetidas cinco vezes ou ainda dezoito páginas diferentes. É sempre um mistério (ver nota 3)" (PORTELA, 2012, p. 40). Para quem? Leitor? Para o Homem Plano? Para a autora-narradora?

A exploração de retomadas autorreferenciais surge novamente na nota 35 - "referência à forma como são medidas as distâncias no Mundo Plano através do nevoeiro (ver capítulo 3)" (PORTELA, 2012, p. 133). Assim, essas notas de rodapé, redigidas ao estilo de legendas explicativas, mesmo intencionando não se denunciar, apontam para o autor textual como agente dos sentidos veiculados devido à consciência de que se está a referir a existência da obra em si. Por exemplo, em dado momento da narrativa, passa a ser preciso elucidar o significado da palavra pânico -

uma sensação muito aterrorizante - que prende os homens planos em uma determinada letra, impedindo-os de deslizar devido a um medo invisível (outra definição muito semelhante ao mundo espacial). Nesse trecho, recorre-se novamente ao artifício autorreferencial: "B) Pânico é diferente de angústia plana (estado depressivo em que se encontrava o Homem Plano no final do capítulo II) (PORTELA, 2012, p. 80). Além dessas inserções, algumas notas apresentam informações desconexas em relação ao contexto do relato ou da palavra que definem, como ocorre com a de número 17 (inscrita na palavra mudança) que carrega uma informação aleatória: "Não vem a propósito, mas os Homens no ExtraMundo vivem, os Homens no Plano, deslizam (PORTELA, 2012, p. 62); Nestes casos, a autora textual também se materializa no texto pela desconexão, provocando um estranhamento no leitor e estabelecendo um outro tempo, uma pausa na leitura, afinal "Deslizar por um poema não é para qualquer um: as frases são cortadas, não há sinalização, tudo se encontra em fragmentos (PORTELA, 2012, p. 35, nota 4).

### 3.2.2 As marcas autorais na voz do narrador-personagem

Uma segunda voz narrativa se inscreve nas notas de rodapé, a do próprio narrador-personagem que utiliza também esse espaço como detalhamento da narrativa: "Este encontro nem sempre acontecia. Não somos nós que decidimos o que vemos, são as circunstâncias e a meteorologia no Mundo Plano, no entanto algumas histórias repetiam-se com frequência. Nessas histórias, a possibilidade de nos encontrarmos era maior e era nessas histórias que marcávamos encontros<sup>39</sup> (PORTELA, 2012, p. 40, nota 6). Com esse teor esclarecedor, as notas em primeira pessoa do plural falam pelos Homens Planos e apresentam a dinâmica das suas relações (deslizam até um texto recorrente) ou definem o significado de algum vocábulo: na nota de número 20 se define bruma<sup>40</sup> e, na 12, comenta-se a contraventora

---

<sup>39</sup> Nota inscrita no nome de Ian Fleming para explicar como os homens Planos se encontram: "Antes de regressarmos a casa, fazíamos sempre pontaria para nos encontrarmos num romance de Ian Fleming", já que James Bond é texto (sua figura, as palavras de seu nome, suas aventuras) repetido na obra (PORTELA, 2012, p. 40).

<sup>40</sup> "Regra simples da neblina: calculamos a quantidade de bruma entre, por exemplo, a linha de uma casa e o segmento de reta de uma árvore. Quanto mais desfocado, mais longe!" (PORTELA, 2012, p. 71, nota 20).

palavra "*decorando*"<sup>41</sup> (escrita já com destaque). Nessas notas, o narrador-personagem realiza o mesmo movimento de definição que atribuímos ao autor textual (estaria essa instância narrativa falando pelo personagem e/ou vice-versa? Resta a dúvida? Por que duas vozes a desempenhar o mesmo papel?).

A voz do narrador-personagem, em outras circunstâncias, inscreve-se na primeira pessoa do singular (narrador translúcido), como já vimos, interpelando diretamente o leitor, desnudando procedimentos metaficcionalis. Em um dado momento, andando pelos corredores circulares da prisão depois de descobrir as premonições da *Eneida*, o Homem Plano ouve uma frase e revela: "não faço ideia se esta frase<sup>42</sup> vem de facto na *Eneida*, mas por certo existirá alguma semelhante, e na altura, foi o que li". (PORTELA, 2012, p. 82, nota 28). Diferentemente dos outros exemplos já apresentados em que revela consciência de si e da obra que narra, o narrador-personagem chama a atenção para a sua posição de leitor (típica do Homem Espacial), não apenas como quem desliza pelas palavras, mas como quem as memoriza (ato de nerd ou de revolucionário?)

A última peculiaridade da participação do narrador-personagem nas notas de rodapé é a percepção de que está narrando retrospectivamente. No texto, o narrador-personagem confirma que aprendeu a ler na cadeia "graças a um jogo de uma sociedade secreta de presidiários" (PORTELA, 2012, p. 81), baseado nas respostas premonitórias que encontravam na *Eneida*. Esse trecho cômico revela que era mais importante controlar o como se lia do que o que se lia, ou seja, era mais relevante dominar o código: "deixei de me importar com o facto de ler sempre as mesmas palavras, pois o resultado (e o significado) era sempre diferente" (PORTELA, 2012, p. 82). Nessa parte da obra, aparece uma estratégia instigante como articuladora dos sentidos: nas notas, não se comenta o texto nem se apresenta hesitação de se pensar se aquele trecho deveria compor o corpo do texto ou estar mesmo no rodapé; são

---

<sup>41</sup> "No Mundo Plano, não é frequente memorizarmos as letras por onde passeamos, quando muito habituamos-nos a certas ordens de palavras mais frequentes. Ler para recordar é coisa de nerds no Mundo Plano, e considerada uma estupidez e perda de tempo. Para quê decorar se cada vez que deslizamos por uma palavra, ela está quase sempre acompanhada de outras diferentes?" (PORTELA, 2012, p. 51, nota).

<sup>42</sup> "Conduzia-me pelos corredores circulares da prisão sem nada em mente. / E sem que tivesse perguntado, responderam-me: / "Os homens constroem mapas para levantar cidades" (PORTELA, 2012, p. 82).

utilizadas para fazer acréscimos ou correções autorreferenciais - a nota 27<sup>43</sup> específica a 28; e a nota 21<sup>44</sup> invalida o método de cálculo da bruma definido na 20 - descoberta posterior à especificação de bruma, que está exposta na mesma página a enfatizar a circularidade do tempo -, revelando a sinceridade do narrador-personagem ("não faço ideia"/ "deixei de me importar) e a falibilidade da narrativa atrelada à concepção de que tudo pode ser diferente e pode ser a mesma matéria porque tudo deriva do mesmo.

### 3.2.3 O ato de pesquisar a denunciar a presença da autora-narradora

Nesse rol de notas de rodapé e de vozes a se entrecruzarem, pressupõe-se que o trabalho do leitor precisa ser diferenciado para que acompanhe as interferências da autora textual como categoria narrativa, como se vê na passagem a seguir:

#### UMA PEQUENA INTRODUÇÃO

Este relato baseia-se na história verídica de um ponto e do percurso pessoal para se tridimensionar.

Encontrámos algumas semelhanças entre a conturbada história de 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 Ator* de Denis Diderot (1713-1784)

A partir do estudo destas três obras, e da recolha de informação sobre a vida deste ponto, surgiu este romance em três partes.

(PORTELA, 2012, Pequena introdução, s/n)

Neste trecho, a autora-narradora se presentifica no texto em uma indicação de que uma obra é um constructo que parte de uma pesquisa realizada no mundo

---

<sup>43</sup> ""Vim a saber mais tarde que as premonições virginianas também eram prática comum entre os Homens Espaciais, e não só presidiários. Vários homens ilustres adivinharam o seu destino abrindo à sorte a *Eneida*, e lendo em voz alta, as primeiras linhas" (PORTELA, 2012, p. 82, nota 27).

<sup>44</sup> "COMO NASCE O PÓ NO MUNDO PLANO? Vim a saber muito mais tarde que, para além das impressões digitais, pequenas partículas de poeira do Mundo Espacial já se infiltravam no nosso Mundo Plano sem nos darmos conta. Eram essas mesmas partículas que construíam o nevoeiro e que, consoante a sua maior ou menor intensidade, nos permitiam perceber a distância entre as linhas. Vim ainda a saber que essa mesma poeira também criava a maior ou menor dificuldade no deslize por algumas letras, criando algum atrito em certos caminhos. **Mas falaremos disso mais tarde. Fica, por ora, apenas uma nota sobre a falibilidade do nosso método de cálculo baseado na neblina**" (PORTELA, p. 71, nota 21, grifo nosso).

extra-plano sob forte influência de outros textos, marcando-se também como leitora - o gesto de ler precede o de escrever: uma obra nasce de outra. Nessa escrita híbrida, as inserções explícitas da autora-narradora se revelam mais fortemente quando se evidencia o processo de pesquisa como fundamental para a elaboração do relato não apenas como influências do autor, mas como elementos que se reconfiguram com o intuito de embaralhar verdade e ficção. A recolha das informações e as fontes pesquisadas representam textos verídicos, pois "tudo o que está escrito EXISTE! Tudo o que está escrito é VERDADE! (PORTELA, 2012, p. 59). A acepção do termo "verdade" é elaborada pelo Homem Plano quando está descrevendo valores morais do Homem Espacial e chega a palavra verdadeiro:

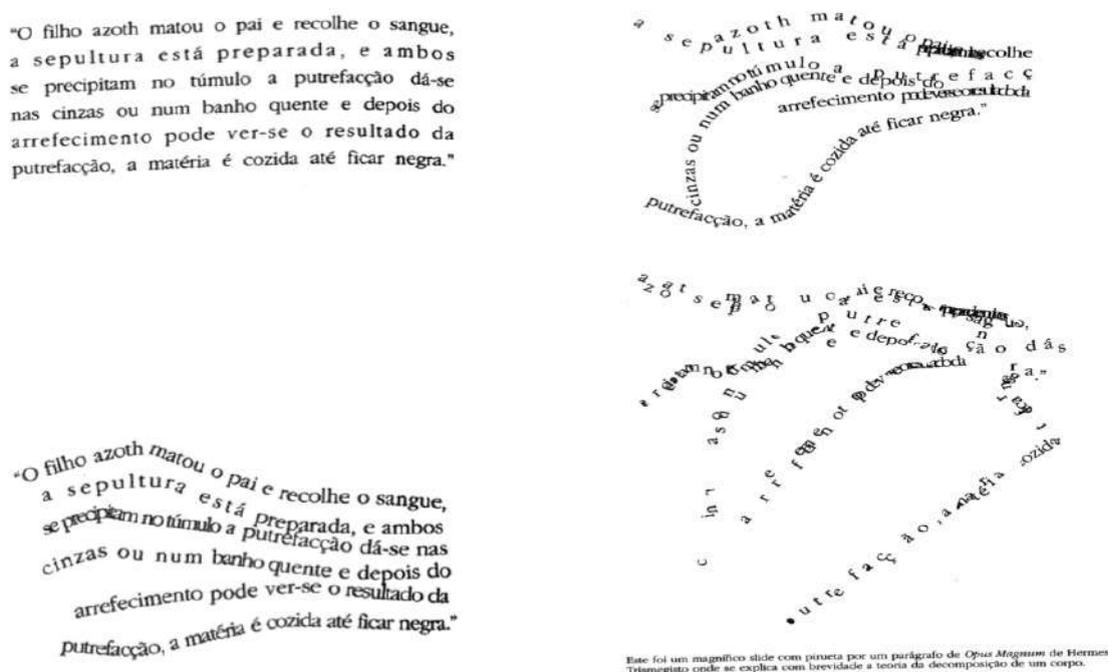
Quando utilizo a palavra "verdadeiro" utilizo-a num sentido espacial, ou seja, enquanto para nós o sabor é um conjunto de letras organizado para dar sabor, para os Homens Espaciais é algo muito diferente, abstrato, subjetivo e extradimensional, com direito a variadíssimas definições e tonalidades pessoais. Essa variedade denomina-se "verdadeiro" no Mundo Plano (PORTELA, 2012, p.70).

Inscribe-se ainda em "Uma Pequena Introdução" o tom verdadeiro da história em duas notas de rodapé que comentam, em um jogo autorreflexivo, estratégias autorreflexivas da obra. Na primeira, indicam-se as referências que foram compiladas (a autora-narradora se marca por meio da evidência de que recolhe dados para organizar o texto) e naturalmente alteradas; trata-se de outra narrativa: "ao longo da compilação desta obra, e por estrita necessidade, a relação entre a história e as folhas de papel alterou-se" (PORTELA, 2012, s/n). Na segunda, apresenta-se outro movimento autorreflexivo ao se assegurar que uma nota de rodapé pode não ser um esclarecimento adicional e pode deslocar-se no espaço da folha: "nem sempre as notas de rodapé se encontram em rodapé, mas estão sempre indicadas por um número ou asterisco" (PORTELA, 2012, s/n). Ou seja, os elementos estruturais da narrativa são de conhecimento da autora-narradora, que domina os mecanismos da obra, seu código, e alerta o leitor sobre a possibilidade de alguns recursos não ocuparem necessariamente seus lugares habituais, como tudo nessa narrativa: dispersam-se, misturam-se, assumem outros formatos.

Legendas (recurso típico de salas de exposição) são comumente usadas para comentar ou imagens ou textos. Na obra, temos exposta a demonstração de uma teoria

de decomposição da leitura, apresentada pelo Homem Plano, a partir de um parágrafo de Hermes Trisgemisto, considerado o inventor do alfabeto e da escritura. Após a quarta repetição do texto em diferentes formatos, o qual vai se dissolvendo e tornando-se ilegível, sem qualquer indicação formal, aparece ao pé da página (lugar habitual das notas), como se estivesse inserida abaixo de uma obra exposta em um museu, uma legenda: "este foi um magnífico slide com pirueta por um parágrafo de *Opus Magnum* de Hermes Trismegisto, onde se explica com brevidade a teoria da decomposição de um corpo" (PORTELA, 2012, p. 37).

Figura 24 – Teoria da decomposição

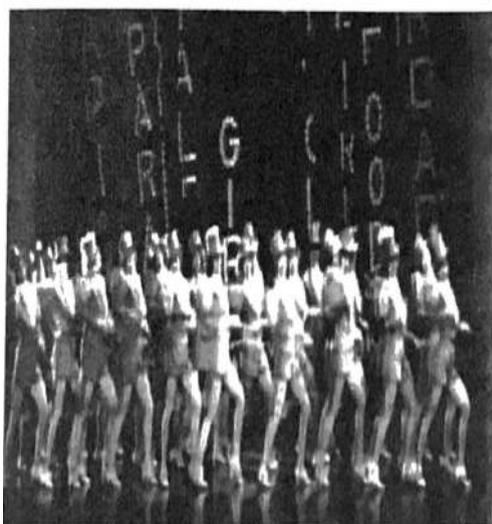


Fonte: PORTELA, 2012, p. 36-37.

A voz que assume essa legenda pode ser atribuída à autora-narradora que, apesar de usar o disfarce da terceira pessoa verbal, desestabilizada pelo adjetivo e pelos substantivos de qualidade a indicarem posicionamento, está fora do relato, em outro tempo. Não é a voz do narrador-personagem, simulando distanciamento, que vem à tona aqui como poderiam ser entendidas as inserções anteriores, mas a marcação da autora-narradora a evidenciar sua "recolha de informação" para a composição da narrativa, dado que o parágrafo decomposto advém de documentação pesquisada em Hermes Trismegisto. A comprovação de que houve pesquisa, encenada pela autora-narradora, remete ao fato de que este autor já fora citado em livre tradução na

segunda epígrafe, quando a autora-narradora reforça a ideia, em tom de discurso profético, de que tudo deriva do mesmo: "tudo o que está embaixo assemelha-se ao que está em cima... para realizar os prodígios do UNO, e como todas as coisas emanam do UNO, da meditação do UNO, assim também todas as coisas nasceram do UNO, por adaptação" (PORTELA, 2012, s/n).

Figura 25 – Leitura de uma frase



Leitura de uma frase no mundo plano

Fonte: PORTELA, 2012, p. 33

Figura 26 – Ficha Policial

CRIMINAL RECORD	REGISTRATION 37/2347
Report nr 246576 ref. LL/65/04	
Date of birth: 16/05/1962	
Height: 1.85	
Weight: 83kg	
Colour of eyes: blue/grey Colour of hair: blonde Accused of escaping custody...	
	 right fore finger

Relatório de polícia encontrado no centro de reciclagem dos subúrbios planos

Fonte: PORTELA, 2012, p. 54

Outros documentos a simular realidade são evidenciados na obra. Essas duas imagens, que podem ser a reprodução de originais reorganizados especificamente para este livro, deslocados de sua referência, são selecionadas pela autora-narradora descrever a realidade de maneira mais concreta, mais observável e verdadeira. A primeira é uma fotografia, seguida pela legenda: "leitura de uma frase no mundo plano" (PORTELA, 2012, p. 33), na qual se veem mulheres, em retrato preto e branco, dançando em um salão. Nesse caso, autora-narradora exemplifica ao leitor de forma mais confiável do que com um arranjo verbal ou com um desenho o que seria o excesso de velocidade em uma dança de salão no mundo plano, expressão à qual a fotografia está ligada quando o Homem Plano tenta definir o que significa ler em seu mundo. Na segunda, temos um documento criminal de um Homem Espacial, redigido em inglês, mas com carimbo do Ministério da Justiça Português, a configurar um objeto que está

sendo reaproveitado para evidenciar com, segundo indica sua legenda, um "relatório de polícia encontrado no centro de reciclagem dos subúrbios planos" (PORTELA, 2012, p. 54) a existência de outra dimensão. Tanto a fotografia quanto o relatório enfatizam o movimento de recolha e reaproveitamento de informações e materiais que sugerem a confiabilidade de um ato de pesquisa encenado pela autora-narradora.

Roland Barthes (1990), em *O óbvio e o obtuso*, descreve dois elementos fundamentais no envolvimento de imagem e texto - ancoragem ou "relay". Para o autor, as imagens são polissêmicas e podem ter seu sentido restrito quando ancoradas por um texto ou podem se complementar texto e imagem quando contribuem para a formulação do significado. O autor enfatiza que as imagens não falam por si, não são autoevidentes, e o significado a elas atribuído não é nem único, nem universal, nem natural, porque dependem do reconhecimento do que representam e da cultura em que (re)surgem. Assim, a tentativa de estabelecer um significado confiável a uma representação visual é quase sempre infrutífera. As legendas colocadas na fotografia da dança de salão e no documento policial tem a finalidade de ancorar a imagem, de dar validade à informação, conduzir seu sentido, mas a associação entre texto e imagem revelam que se trata da inserção de um recurso narrativo a apontar para a presença de uma subjetividade: a da autora-narradora a encenar um conhecimento fiável.

Além das legendas nesses documentos e da pequena introdução, a autora-narradora se manifesta em duas notas de rodapé, assumindo-as como notas da autora. Na primeira, adota um tom confessional, de intimidade: "confesso que esta é uma tirada que já li antes, escrita por um poeta. Nesta nova fase de memorizar isto acontece-me com frequência (N. da A.)" (PORTELA, 2012, p. 91). Esta nota está inscrita no final da frase: "Se eu tivesse coração (como aprendi mais tarde que todos os Homens Espaciais têm), este teria parado" (PORTELA, 2012, p. 91). Com uma confissão associada a um versinho que mais parece um ditado popular, a autora-narradora se coloca como uma leitora de frivolidades e aproxima-se do leitor, no que ambos têm em comum: a sensação de já terem lido algo semelhante em algum lugar como um conhecimento passado de mão em mão, assim como o é o processo de ler e escrever (uma autoria compartilhada).

Na segunda nota, inscrita na expressão "estrela fixa"<sup>45</sup>, a autora-narradora faz outro movimento: participa da narrativa ao indicar o momento exato em que o homem plano descobre a luz de um olhar que inicialmente o cega - "Pensamos ser esta a primeira referência directa do Homem Plano a olhares (N. da A.)" (PORTELA, 2012, p. 139) - e que depois lhe instiga a elaborar um rapto dos Homens Espaciais, porque a manutenção de um olhar lhe permite ficar no espaço para sempre. Neste caso, essa instância narrativa claramente entra na obra, no mundo plano, para o tempo e descreve um momento fundamental da trajetória do narrador-personagem, faz um recorte no tempo, por meio de um gesto interpretativo e subjetivo, de quem está a acompanhar a narrativa e para a leitura para comentar, com o vizinho ao lado (o leitor que está também lendo o texto), uma percepção em tom de conversa: "foi aqui, aqui nesta palavra, que o homem plano enxergou sua real possibilidade de invadir a tridimensionalidade, percebe?).

Não estamos mais, portanto, diante da morte do autor, nem necessariamente diante da sua ressurreição (debate já estabelecido), mas da justaposição de instâncias narrativas (autora-narradora/autor-textual, narrador-personagem, leitor textual, leitor projetado) colocadas lado a lado de modo tão sutil que, no entrecruzamento de vozes, se relacionam e se ressignificam. É nesse sentido que entendemos o conceito de híbrido, no contexto da literatura hipercontemporânea, e o preferimos a concepções que envolvem os termos multi ou metamedialidades por referirem de modo mais imediato à mistura de meios materiais que interferem na estrutura linguística.

### 3.2.4 O editor se coloca na história

Na nota de rodapé de número 30, há mais uma demonstração desse cruzar de fronteiras quando outra voz se inscreve no texto: "por motivos de síntese não publicamos aqui as listas completas, escolhendo apenas alguns exemplos para melhor compreender as possíveis associações ao Homem Plano (N. E.)" (PORTELA, 2012, p. 90). Essa nota está inscrita numa pergunta<sup>46</sup> do Homem Plano quando está a elaborar uma lista de elementos empíricos existentes e inexistentes no Mundo Plano. A intromissão

---

<sup>45</sup>

<sup>46</sup> QUESTÃO: como transformar a circulação pelas letras em circulação sanguínea? Como obter ritmo de forma a obter respiração? O que se pode transformar?  
Procurar resposta na Lista 6. (PORTELA, 2012, p. 90)

do editor indica a interferência do mundo extraplano a limitar a narrativa: não foram incluídas todas as listas feitas pelo narrador-personagem (como chegaram até o editor?). As listas publicadas foram selecionadas pelo editor por síntese, repetição excessiva ou corte editorial e dão mais corpo ao entendimento de que se trata de uma obra: objeto construído em um processo de autoria compartilhada. O editor não interfere diretamente no relato, "apenas" escolhe o que o Homem Plano compartilha no corpo do texto.

A voz editorial volta a se fazer presente na página 140 assumindo outro tom: não indica uma escolha de edição, mas corrige o rumo da narrativa evitando possíveis incongruências que o leitor poderia tecer quanto a interpretações sobre conceitos envolvendo Tempo e Espaço se não fosse alertado de que não existem essas noções no mundo plano. O inquietante é que esse alerta é realizado 140 páginas (em um livro de 240) após a leitura cronológica ter iniciado:

Todas as actividades praticadas pelo Homem Plano e apresentadas cronologicamente são, naturalmente, todas realizadas ao mesmo <sup>47</sup>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.*) (PORTELA, 2012, p. 140).

A entrada do editor em cena estabelece uma relação ficcional essencial para o entendimento da história; coincide com o momento em que o Homem Plano descobre o poder da leitura cronológica: pensa que está diante de uma informação rara para se tridimensionar - a forma de ler no Mundo Extraplano - que pode lhe fazer permanecer no espaço caso raptar o 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 eu vos raptasse?/Os vossos olhares fecharam-se (PORTELA, 2012, p. 142). De todo modo, a inserção do editor - que comenta com muita convicção o senso de orientação do mundo plano e adiciona um dado fundamental à narrativa (papel que não lhe é comum) - é direcionada para o leitor, apesar do tardio alerta.

---

<sup>47</sup> "Os homens espaciais impõe uma cronologia e uma ordem à sua leitura" (PORTELA, 2012, p. 140)

Nem tudo está perdido: pode-se ler em retrospectiva. Segundo Umberto Eco, em *Obra Aberta* (1991), o processo de leitura de uma obra (que só é fechada, porque assinada por um autor) é um eterno por-se-fazer, um fio condutor, o que mais sugere caminhos do que os limita: o leitor opta por um percurso a partir de suas experiências pessoais determinadas pelo tempo e pelo espaço em que se inscreve. O editor, ao se manifestar na obra, assume o lugar do autor, trazendo à tona um quiçá esquecimento, um deslize da narrativa, e trabalha como um condutor de perspectivas, elevando o leitor ao elemento ativo que pode voltar ao texto ou apenas seguir com essa nova informação e evidenciando as implicações de uma escolha autoral.

Se, para Michel Foucault, a função-autor "está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos" (FOUCAULT, 2009, p. 279), essa função ocupada por um autor, que formula e compila textos, oriundos muitas vezes de trabalhos de pesquisa, e os reestrutura, desafia esse sistema jurídico e institucional na medida em que desestabiliza a própria sensação de propriedade intelectual estabelecida como status quo. Villa-Forte enfatiza que, desde sempre, autores citam outros autores; logo, além da presença da teia intertextual, a inserção das notas da autora e das notas do editor, a elaboração de uma narrativa em primeira pessoa por um narrador-personagem em nada confiável seguido pela voz de uma autora-narradora a completar ou complicar a narrativa cria outra percepção da leitura, entendendo-a como doação de sentidos para o leitor: "a literatura como objeto inacabado que pede a atualização do leitor. Não há leitura que não ressignifique o texto lido" (VILLA-FORTE, 2019, p. 36).

Patrícia Portela, na obra *Para Cima e Não Para o Norte*, apresenta esse movimento porque a linguagem, ao formar mosaicos textuais faz com que o foco narrativo seja deslocado de um ponto a outro, pois se multiplicam recursos (inserção de notas do autor nos rodapés, de documentos de uma suposta conferência para expor características do homem espacial, de figuras geométricas e clássicas na borda da página decorando-a ou do texto a compor a narrativa) e vozes narrativas - autor-narrador, narrador-personagem, narrador-editor (?) - a evocar a velocidade da troca de linguagens. O Homem Plano desliza pelas letras de forma não linear, como metáfora de uma poética da leitura inserida em imagens, gravuras, tipografias a explorar a página em distintas verticalidades e pressupor o outro como destino de uma

obra aberta sempre se fazer; tudo pode se inverter, o que exige um leitor pesquisador sempre alerta em meio a informações muitas vezes difusas.

A artista novamente cria uma obra-objeto, um artefato a que é atribuído o nome de um autor, fruto da intersecção entre textos de diversos gêneros e da exposição da obra como um objeto visual, perceptível pelos sentidos. Esse hibridismo já ocorrera em *Odília ou a história confusa das musas do cérebro de Patrícia Portela*, quando mapas, desenhos, poesias, textos em prosa se intercalam para delinear, como vimos, a trajetória de uma musa perdida durante milênios em si mesma e na triste sina de encontrar um objetivo para a vida. Essas intersecções relativizam não só conceito de ficção, mas também questionam de qual realidade e de qual sujeito se está a falar: quem é o autor na obra? Quem a assina?

### **3.3 Zoológica ou como o lúdico expressa um projeto estético**

Lançado em 2016, no mesmo ano de *A coleção privada de Acácio Nobre*, *Zoológica*, obra entendida como tertúlia ou tratado filosófico pela crítica, é um livro infanto-juvenil indicado como altamente recomendável pelo Plano Nacional de Leitura de Portugal. Trata-se de cenas familiares cujas protagonistas - Zoë (filha de Patrícia) e Portela - conversam sobre os questionamentos nada ingênuos da menina sobre a realidade que a cerca. "Nada ingênuos", porque as perguntas não raro geram respostas que não podem ser sintetizadas em sentenças estritas, mas equacionadas em reflexões quase de caráter filosófico, ou seja, evidencia-se uma clara intenção de valorizar o espírito criativo e, no caso desta obra, crítico e autônomo da criança. Nota-se, no livro, o respeito ao universo infantil, pois é o adulto que ingressa no exercício ficcional ao aceitar o convite à imaginação proposto pela jovem protagonista.

No percurso de leitura que se segue, foi considerada a obra em sua integridade, ou seja, fez-se uma breve análise de quase todas as cenas para que fosse possível compreender como algumas composições do projeto estético de Patrícia Portela se mantêm no livro, mesmo que o público projetado possa ser (supostamente) outro. "Supostamente" porque bons livros infantis não são restritos a uma faixa etária e porque, no caso de Portela, a autoria/autonomia de Zoë parece-me um rico tributo ao caráter lúdico, especialmente da infância. Além disso, a obra traz outras constantes como a escrita em construção sincrética, associando o texto verbal ao visual em todas

as suas páginas, o que não é uma peculiaridade apenas dessa narrativa, mas uma natural inclinação de uma artista que brinca com as diferentes materiais e experimenta as fronteiras entre os códigos para provocar novas semioses.

Alison Gibbons (2016) defende que a aproximação do século XXI sedimentou uma ansiedade cultural devido à sensação de que a materialidade cultural humana estava se transformando supostamente em um artefato cada vez mais objetivo, digitalizado e monetizado, o que criou, nos círculos literários, uma apreensão relativa à provável morte do livro e ao seu impacto no mercado editorial. Para a autora, contudo, muitos escritores se posicionaram em relação a esse receio e adotaram estratégias de reformulação e reafirmação do romance como livro em si: "Pressman chama isso de 'estética do livresco' e argumenta que tais romances 'exploram o poder da página impressa de maneiras que chamam a atenção para o livro como um livro'<sup>48</sup>" (GIBBONS, 2016, p. 15). Este caminho de resistência, ao transpor virtualidades e materialidades para a página de papel, é o que segue Patrícia Portela.

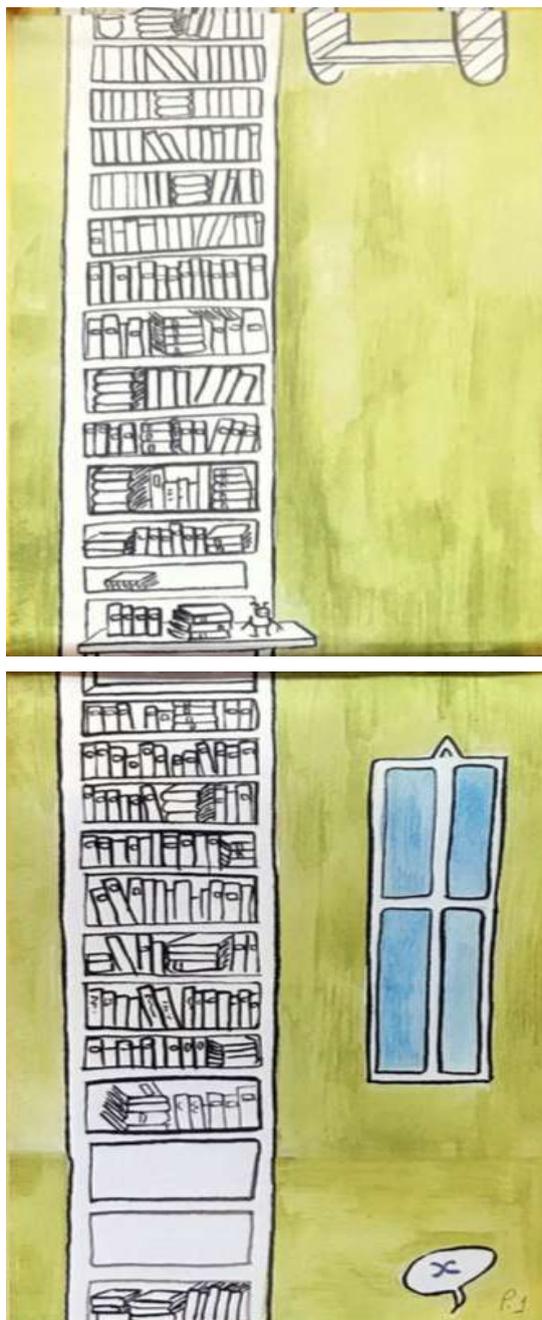
Essa intenção é perceptível já na página 1<sup>49</sup>, usada como guarda do livro, na qual nos são apresentados três elementos: uma estante de livros que corre por toda a folha, de modo incompleto, sugerindo uma composição mais ampla; à direita, um recorte provável de uma escada que correria de modo pouco convencional de cima para baixo; mais abaixo, ainda à direita, uma janela com vidros azuis e um balão de diálogo composto por um ícone a simular a letra "X". Esses elementos constroem o cenário de apresentação. No fundo, uma espécie de pátina, em tons verdes, reforça o caráter descontínuo. Este mesmo tom verde reaparecerá, na última cena, para fechar o livro.

---

<sup>48</sup> "Pressman calls this the "aesthetics of bookishness" and argues that such novels "exploit the power of the printed page in ways that draw attention to the book as a multimedia format, one informed by and connected to digital technologies" (GIBBONS, 2016, p. 15).

<sup>49</sup> O livro de Patrícia Portela não é numerado, não se apresenta como obra literária e sim como um caderno de desenhos/diário de pequenas reflexões cotidianas ou, como indica a contracapa, um livro-tertúlia, compartilhado por mãe e filha. Novamente, estamos diante da brincadeira entre gêneros que não pretendem se definir nem como um nem como outro.

Figura 27 – Contracapa



Fonte<sup>50</sup>: PORTELA, 2017, p.1

Um percurso provável de leitura poderia fixar a atenção na estante de livros em preto e branco. Na representação, há uma ideia de constância e equilíbrio vertical, pois os nichos se repetem praticamente na mesma proporção. Além disso, as obras aparecem em diversas direções - algumas catalogadas ou nomeadas e outras ainda

<sup>50</sup> Como a obra não é numerada, as figuras expostas, durante a análise desta obra, apresentarão como legenda apenas a referência bibliográfica em que constará a numeração que atribuímos, levando em conta blocos de significado e não o correr linear das páginas. Todas as fotografias destas páginas são da autora deste trabalho.

sem inscrição, o que poderia indicar que alguém (quicá o leitor) poderia se ocupar de tal missão. Se, por um lado, as linhas dos nichos das estantes se fecham para organizar as múltiplas narrativas que ali se inserem; por outro, a verticalidade contínua da estante subverte a imobilidade e a estabilidade, compondo mais de um percurso de leitura, ora de cima para baixo, ora de baixo para cima, mas certamente não na tradicional direção da esquerda para a direita - atitude deveras mais passiva.

Eixos verticais constroem posições mais ativas, o que, nas primeiras páginas de *Zoêológica*, não ilustra apenas a postura individual da menina, mas ilustra os desafios propostos por Patrícia Portela aos leitores projetados por este texto. Na ilustração, uma das estantes, inclusive, estende-se para frente simulando uma prateleira e abriga um pequeno boneco ou robô como presença, através do artigo infantil, da criança naquele espaço. De todo modo, a tradicional estabilidade vertical é abalada se considerarmos o peso da horizontalidade na base, pois se mostra estreita para o volume.

Quando percebemos, na arte, a indicação de horizontais e verticais, não se trata de meros elementos de geometria, direções simplesmente conceituadas. Trata-se, sempre, de direções *vivenciadas*, portanto direções carregadas de emoção. Repetimos então que a horizontal representa para nós uma posição imediatamente associada a ideias de sono, repouso, calma, morte, indicando-nos imobilidade e estabilidade. A vertical, de certo modo também imóvel, já nos apresenta menos estável. Como a posição em pé - postura típica do homem, contendo sugestões de possível movimento e instabilidade (latência)- a vertical associa-se ainda a ideias de elevação e transcendência. Mas não é só isso. A vertical é para nós uma posição tão significativa, de tal modo identificada com o nosso ser ativo que, intuitivamente, projetamos uma ligeira ênfase vertical a todas as relações espaciais que percebemos. Por exemplo, embora igual de todos os lados, um quadrado perfeito sempre nos parecerá ligeiramente mais alto e mais estreito (OSTROWER, 1983, p. 46).

Quanto aos demais elementos visuais, cabe destacar ainda a presença da escada como um convite à subversão, visto que o volume no teto parece impedir, diferente das tradicionais escadas, o sujeito de acessar um outro patamar ou dimensão. Parece-nos que, quando se é criança, a mudança de estado ou a experiência de crescimento, metaforizado pela presença da escada, é um anseio infantil frequente. Por sua vez, a janela, ornada em tons azuis, é o elemento visual que delimita espaços, restringindo a intimidade da relação maternal e filial como um dos motes da narrativa.

Para finalizar, dentro do balão de diálogo, à direita, no fim da folha, uma letra X. Em álgebra, comumente a letra X é símbolo de algo desconhecido ou variável. Tal indício antecipa o espírito lúdico e criativo de Zoë que questiona a realidade em seu universo infantil, pois criar ou decifrar enigmas é uma ação frequente não só no livro, mas no projeto de Portela que desvela, no ato de brincar, a intimidade das relações. No caso de Zoëlógica, a narrativa mistura-se a vivências encenadas como biográficas como uma tendência de quem não quer esconder o autor, mas, ao prestigiar o ato criativo, realçar a narrativa extraordinária do sujeito-autor que, em contraste com a realidade, não publiciza eventos superficiais e imediatos, criando uma espécie de performance de si mesmo. Ao transformar em grandiosas experiências prosaicas, como sinalizou Ana Paula Arnaut, estabelece-se, em Portela, indícios da literatura hipercontemporânea.

O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz” (ARFUCH, 2005, p.42). Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, cuja existência ontológica possa ser provada, senão que o autor, a figura do autor, é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma” (KLINGER, 2007, p. 24).

Diana Klinger (2012), ao estudar relações autoficcionais, questiona se, de fato, estaríamos passando por um processo de retorno do autor como uma maneira de problematizar o recalque do sujeito. Apesar de o objeto de interpretação nunca deixar de ser a obra, começa-se a considerar a negociação entre os mundos extra e intratextuais para a elaboração de uma imagem do autor por parte do leitor, o que implica dizer que o autor passa a compor a obra também como instância discursiva significativa a traçar percursos e possibilidades de leitura. Além disso, o autor representa um ponto de partida de uma escritura, o lar de uma forma de expressão, que se manifesta por meio de seus apontamentos, rascunhos, desenhos, rabiscos, r e inserções no texto, com os quais dialoga com a obra e configura, em alguma medida, a

categoria função-autor teorizada por Michel Foucault, como se vê, neste trabalho, mais de uma vez, ou a inserção de ilustrações ou da caligrafia de Patrícia Portela.

Seguindo nossa numeração, na página 2, ou na contracapa, momento em que aparece o nome da obra, há duas imagens que merecem destaque: a continuação da estante de livros e uma figura feminina, de longos cabelos encaracolados nas pontas, que se desenrolam até a próxima página, com um livro na mão sentada em uma cadeira alta com pernas que se assemelham a raízes de árvores, que correm também para a página seguinte.

Figura 28 - Zoológica



Fonte: PORTELA, 2017, p. 2

Para baixo, no eixo vertical, os cabelos se misturam às raízes; para cima, uma fileira de bolinhas representa o pensamento em formação a fugir da página. Não nos parece que essa imagem seja apenas uma ilustração da jovem **Zoë**, mas uma espécie de ícone da poética de Portela que valoriza o conhecimento ou a pesquisa (livro) como fundação para o seu trabalho (raízes), o que estimula a criatividade ou o poder de invenção. Se considerarmos a relação que a obra de Portela estabelece com o leitor, exigindo uma postura investigativa ou um vasto repertório como bagagem sociocultural, pode-se afirmar que há um enaltecimento à leitura também como ação lúdica. Até mesmo os cachos nas pontas dos cabelos, tão naturais na infância, parecem associar o ato de brincar ou de estabelecer um jogo narrativo, como vimos em *Odília ou a história das musas confusas de Patrícia Portela* ou com *Dias Úteis*, às bases de seu projeto estético como um natural mergulho no self.

O brincar é uma experiência criativa e tem um lugar e um tempo para acontecer. É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self) (WINNICOTT, 1975, p. 80).

Conforme Maurice Blanchot (2011), o conceito de obra se configura como espaço aberto, enquanto multiplicidade de vozes e caminhos a percorrer, enquanto uma sugestão de um sítio a ser explorado entre o vaivém das marcas estabelecidas por quem fala no texto a sugerir percursos ao leitor. Essa ideia está nas linhas e balões da figura 28 e se enfatiza na 29, na qual duas figuras femininas, com forte conexão afetiva, em tamanhos distintos, retratando a relação mãe e filha, são desenhadas com contornos que as associam em toda a sua extensão. Dos cabelos que vêm da página anterior até o final da representação em formato de balão, a expressão assume função ora de corpo, ora de balão de história em quadrinhos para marcar um diálogo. Na cabeça, vale destacar inicialmente a ilustração dos cérebros que, conectados, funcionam em torvelinho.

Figura 29 – Mãe e Filha



Fonte: PORTELA, 2017, p.3

Trata-se de um mar de criações em formação - típico dos criativos a retomar a ideia de novelo, presente em sua primeira obra *Odília ou a história das musas confusas de patrícia portela* (2007). No corpo, delineamento exterior, as mãos se entrelaçam, expressando que histórias de mãe e de filha estão conectadas de tal modo que se fundem ternamente na mesma origem. Em vez de pernas e pés, a imagem se fecha em um movimento que se mostra como o caule de uma planta ou o tronco de uma árvore, compartilhando essa origem comum, enfatizando a ideia de que tudo vem do mesmo, assim como um processo de criação em que a cultura dialoga, como se percebe nas obras de Portela.

Em tempos de excessos, para Leonardo Villa-Forte (2019), o escritor (sem grandes chances de sensibilizar o leitor, calcado pela banalidade da dor presente cotidianamente nas suas relações pessoais e nos meios midiáticos, como se vê nas fortes insatisfações das personagens em *Dias úteis*), ainda produz o choque, quando se imbuí sentimento de que precisa intervir na realidade ou fazer dela sua matéria de trabalho para desestabilizá-la: "Se os jornais apresentam a realidade com todo um aparato que lhe dá ares de ficção, o escritor apresenta a ficção com um aparato que lhe dá ares de realidade" (VILLA-FORTE, 2019, p. 43). Essa desestabilização, nesta obra de Portela, advém da delicadeza e da singeleza de uma relação em que o amor é sempre mais frente a distintas violências de uma sociedade do consumo e da hiperqualificação: Zoë é uma parada no tempo para respirar.

No interior da representação da figura 29, o diálogo da autora-narradora com Zoë assevera este gesto de resistência pela delicadeza de uma cena muito frequente na infância: a menina solicita à mãe que conte uma história; contudo, a autora-narradora provoca a pequena interlocutora ao inquirir se preferia narrativa inventada ou contada (o que é mais relevante do que este gesto em tempos hipercompetitivos?). Novamente, o questionamento da mãe leva-nos à discussão sobre as fronteiras do real e do ficcional - inquietação presente no projeto estético de Portela. Zoë responde que preferia uma história que "ainda não existe".

Uma das características das obras, nascidas nos tempos de mídias digitais, responde a outra questão, "que é a demanda e o consumo intenso de realidade (basta ver o sucesso comercial das biografias, as grandes reportagens, os depoimentos e testemunhos, os documentários)" (VILLA-FORTE, 2019, p. 42). Há uma necessidade de se buscar verdades e de se criar uma confusão natural entre ficção e real. Com esse desejo de se acessar o real, personagens como Mãe e Filha, colocam o leitor numa posição de eterna desconfiança, já que, na construção desse texto híbrido em que uma narradora praticamente não se mostra, se reforça um status de um objeto não ficcional pela associação dos nomes das personagens com a biografia da autora e pela ausência da marcação de um gênero ligado, como o romance, ligado a histórias fictícias. Assim, a narrativa gera desacomodação do leitor na medida em que "rasura" a realidade, ao apresentar a obra ludicamente como elemento fiável de uma relação autêntica.

Trata-se de uma história infantil, que recorre a uma memória coletiva: o momento de contar histórias. Como não confiar? Ainda mais quando o trecho, que aparece em letras maiores em vermelho (alerta?), questiona "qual a diferença" (sobre uma história contada ou inventada), ao que a mãe responde: "Era uma vez uma história que não existia" (PORTELA, 2017, p. 3). No final da conversa, Zoë, orientada pelo espírito livre da infância, lança ao leitor um paradoxo: "conta uma que não exista mesmo, nem possa ser inventada" (PORTELA, 2017, p. 3), consagrando o espírito livre da criança que não precisa, pelo menos durante estes primeiros anos de vida, ser conduzida pela racionalidade, ou seja, não se trata apenas da ficção invadir a realidade e desestabilizar o leitor, mas de criar histórias que não possam ser criadas.

Em Patrícia Portela, brincar é não só uma experiência, mas uma forma de apreensão da realidade. É a partir do brincar que a autora-narradora põe em contato a realidade interna da obra com a externa do leitor textual, convidando-o para o jogo ficcional. Tal intenção é vista tanto no mapeamento de referências, ou na indicação de se estar aberto a novas (tal qual uma tradicional partida de decifração ou um desafio para desvendar novas cores mesmo com riscos) quanto na exploração de múltiplos caminhos de leitura, incitando um leitor curioso, em um dos raros momentos em que o enuncia claramente na obra, a percorrer mais de uma direção e compor suas histórias:

[Este não é um livro]  
 [Qualquer. Este é]  
 [um livro- tertúlia]  
 [todas as suas histórias]  
 [desenhadas ou escritas]  
 [nasceram de conversas]  
 [nossas e nenhuma]  
 [está acabada. Este]  
 [livro é para completar]  
 [Acrescente todas as]  
 [ideias que quiserem]  
 [ofereçam cor a todos]  
 [os riscos e escrevam-]  
 [-nos a contar o que]  
 [descobriram para]  
 [podermos continuar]  
 [a conversar]  
 [Patrícia e Zoë.]  
 (PORTELA, 2017, contracapa)

Nessa trajetória, instala-se um princípio de obra como espaço de liberdade: o leitor é incitado a compor versões da história não só através do que lhe é exposto no texto, mas também pelo encontro com outras formas de expressão, como objetos do cotidiano - situação bastante frequente, como veremos em *A coleção privada de Acácio Nobre*, para materializar a experiência leitora. Além disso, a marcação do nome de mãe e filha, em diálogo biográfico, mantém aceso o debate sobre os limites da ficção, conjecturado por um "livro-tertúlia", que convida o leitor para uma história que "ainda não existe", em vez de uma história contada ou inventada. Assim, reconfiguram-se as fronteiras da verossimilhança - uma preocupação frequente da literatura pós-moderna e hipercontemporânea:

é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva (HUTCHEON, 1991, p. 141).

A ludicidade, outra característica basilar na obra, pode ser vista como atividade ou ação, ou seja, ato voluntário e ativo de aceitação exercido em limites de tempo e espaço determinados, orientados por um conjunto de regras que norteiam as trocas entre mãe e filha. Independentemente de conceitos - para pensadores como John Huizinga (1971), como já mencionamos, o lúdico norteia a experiência sensível como prática ancestral e indissociável do humano. No caso literário, o pacto ficcional pode ser entendido como um impulso lúdico de abandono temporário do sujeito leitor de uma realidade para imersão em outra; contudo, no que se refere à arte ou literatura atual, há dois aspectos a destacar para melhor interpretarmos o desejo dessas novas formas de representação de anular os tradicionais limites tão largamente discutidos pela Teoria da Literatura como os de autor e obra, obra e público, ficcional ou não-ficcional: o caráter racional (ou controlador) do narrador/autor e a preocupação com a participação (ou projeção) de um leitor educado pela e para a arte.

Em *Zoológica*, o caráter racional ou deliberador é exercido pela autora-narradora Portela quanto pela narradora-personagem Zoë quando uma ou outra simula um jogo ou

uma decifração. Como o texto é composto pela transcrição dos diálogos, essas categorias narrativas foram diferenciadas pela percepção de que algum trecho simula uma digressão da autora-narradora estabelecendo uma pausa para responder questionamentos de Zoë, quando ocorre um diálogo que insinua esse momento para refletir antes da resposta:

- Mãe?
- Dize-me.
- O que é a vida mãe?
- MMMMM.....

É assim o que as pessoas e os outros animais e todas as plantas e tudo o que se mexe e cresce tem... ainda não sabemos se as pedras têm vida porque não se mexem nem crescem sozinhas, mas há quem diga que sim porque são feitas de partículas que não se veem a olho nu que estão sempre a mudar" (PORTELA. 2017, p. 9, grifo nosso).

Neste trecho, transcrito com cores preservadas, também se percebe a simulação de uma definição científica (uso de primeira pessoa do plural e de verbo impessoal a simular um discurso de outrem), mais ligada ao mundo do adulto, denunciando a presença da autora no texto pelo pendor de pesquisadora que revela. Outro ponto relevante nesta complexa teias de instâncias narrativa é o fato de que a orientação participativa, presente nos diálogos entre mãe e filha, se materializa na composição visual da obra e projeta um leitor qualificado (capaz de dominar distintas teorias teórico-interpretativas) diante de relações requintadas de associação de linguagens, uma vez que as imagens transbordam, com frequência, o sentido do texto.

Em semiótica discursiva ou greimasiana, o percurso gerativo de sentido se funda na relação dialógica do plano formal da expressão com o plano do conteúdo. Especialmente para promover associações entre linguagens, a semiótica oferece-nos ferramentas eficazes para orientar nosso exercício interpretativo. Antônio Vicente Pietroforte (2007), em *Semiótica Visual: os percursos do olhar*, explica que o conceito de figuratividade - característica estruturante da experiência artística, formada no plano de conteúdo, é demonstrada de diferentes maneiras através dos elementos da expressão. O semissimbolismo, segundo o autor, é a forma da expressão articulada com uma ou mais características do plano de conteúdo. Jean Marie Floch (1987) defende que formas semissimbólicas podem ser relacionadas como significantes para o trabalho da

oposição encontrada no nível fundamental, que é projetado no eixo sintagmático através dos paradigmas das qualidades visuais do plano de expressão na sua repercussão de maneira conceitual no conteúdo.

Pela reunião de uma oposição de expressão independente de todo material de manifestação e de uma oposição de conteúdo situada num nível abstrato, ideológico, o anúncio não só produz seu sentido, sua "mensagem" para além da distinção texto/imagem, mas também ele se dá a possibilidade de se realizar em múltiplos registros de expressão ou de conteúdo (temas ou universos figurativos) e produz enfim, se essa possibilidade é explorada, seu efeito de sentido de riqueza e de criatividade. (FLOCH, 1987, p. 43)

A página 4, por sua vez, a título de análise, pode ser dividida em duas partes. Na superior, uma girafa se enrola e se encosta nos redemoinhos que se estendem e circundam uma figura feminina com **tentáculos (como um polvo)**, provavelmente **Zoë**, de cabeça para baixo. No texto, a menina pergunta: "os gansos são as girafas dos patos?"

Figura 30 - Gansos, girafas e o polvo

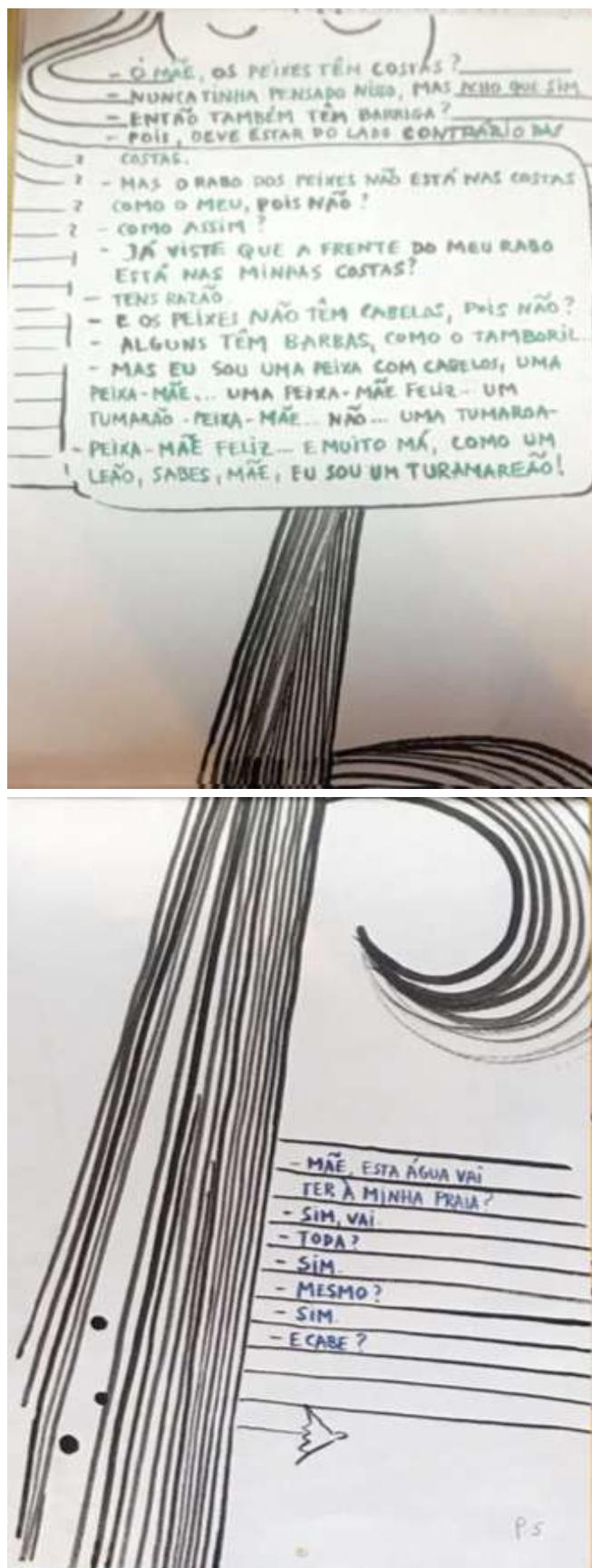


Fonte: PORTELA, 2017, p. 4.

Os braços de Zoë, em contato com as figuras em torvelinho anteriormente representadas, parecem querer entender o entorno, o que é confirmado pela pergunta que usa a comparação como estratégia de apreensão da realidade. As perguntas são

direcionadas de Zoë para a mãe ou para o leitor textual? De todo modo, vale destacar os elementos semissimbólicos, na composição visual, como os torvelinhos ou os tentáculos da figura feminina, que figurativizam a agilidade do pensamento infantil e ilustram o desejo de a criança apreender (ou agarrar), em diversas direções, a realidade que a cerca. Tal associação semissimbólica reforça “quando há uma relação entre os eixos paradigmáticos” (PIETROFORTE, 2012, p. 8) aquém dos sintagmáticos, exigindo, inclusive, do leitor um conjunto de associações qualificadas que ultrapassa uma superficial decodificação. Esse desafio lúdico de leitura continua na figura 31.

Figura 31 – Turamareão



Na página 5, as linhas partem dos cabelos de Zoë e criam um curso d'água que desemboca, no fim da folha, na vertical. No questionamento de Zoë sobre a barriga e o rabo dos peixes, em relação à morfologia humana, a jovem narradora-personagem, em movimento metalinguístico, brinca com conceitos, construindo palavras como *tumarão-peixe-mãe*, ligadas, assim, com hífen, para criar novas experiências, orientadas pela correlação de adjetivos. Cria-se uma leitura que visa refletir sobre o próprio código, atrelando a figura materna a duas imagens, o leão e o tubarão, entendidas, na natureza, como animais potentes. A jovem, nesse ato de denominação, exercita uma das primeiras experiências lúdicas a que somos expostos para entender os princípios do mundo que nos cerca.

Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 1971, p. 7)

Os sofisticados meios de criação artística da autora performatizam, com frequência, um ambiente lúdico cujo objetivo tem claramente um caráter hermenêutico, pois as intenções da autora-narradora, como co-jogadores (a narradora-personagem e o leitor), precisam ser apreendidas ou interpretadas como principal embate do jogo. Não se trata de uma experiência artística da qual se pode desfrutar passivamente, mas de um jogo que exige participação e requintado repertório cultural. Não é possível chegar à porta do hotel sem malas, ou melhor, não se participa ativamente desse processo ficcional sem uma robusta bagagem formada por experiências artísticas que dialogam com aparatos que sejam capazes de reconhecer não só o projeto estético, mas de desvendar as estratégias de inovação. É como se a obra, entendida como jogo, exigisse um guia ou manual como passaporte de ingresso - ou um curador para orientar o percurso de leitura.

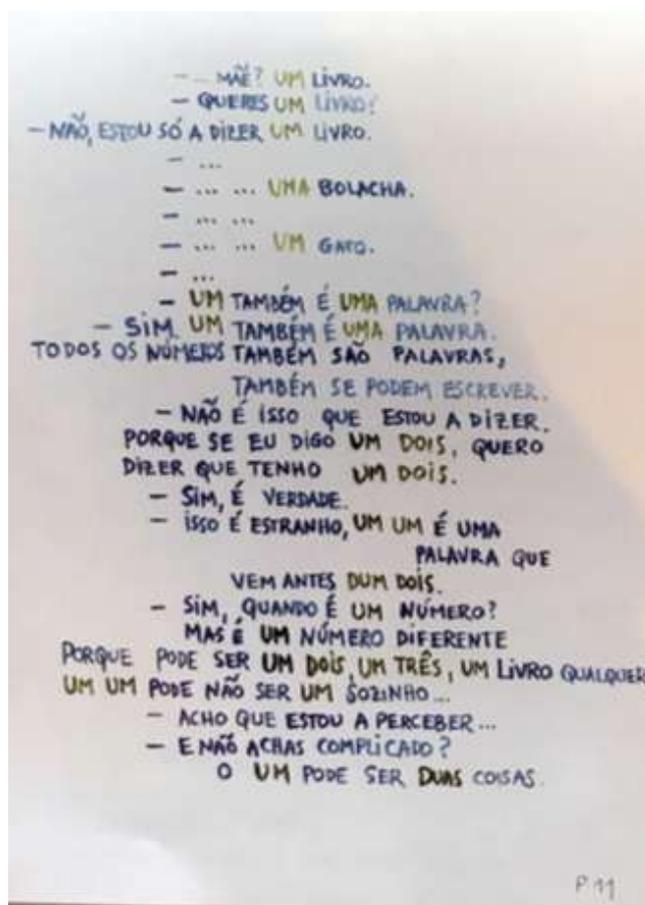
Figura 32 – Infinitos + infinitos



Fonte: PORTELA, 2017, p. 10

Na página 10, a filha desafia a mãe ao afirmar que conhece uma pessoa que sabe tudo: os avós. No diálogo, a mãe responde a várias indagações de natureza matemática; contudo, ao ser questionada sobre a soma de infinitos + infinitos, a resposta de Zoë é "infinitos + infinitos são todos os números que existem mais todos os números que existem e que não se podem contar... porque não se conhecem todos os números que existem" (PORTELA, 2017, p. 10). A resposta de Zoë cria um paradoxo, pois não é possível compreender o que não se conhece; o leitor precisa dominar o código. Tal movimento de metalinguagem como atitude reflexiva, que destaca a posição ativa do leitor de Patrícia Portela, é ilustrado, na página 11, quando a jovem Zoë reflete sobre o sentido de algumas palavras, partindo de vocábulos que ora assumem a posição de artigos indefinidos, ora, numerais.

Figura 33 – Um um e um dois



Fonte: PORTELA, 2017, p.11

Na apresentação do quadro, a exploração das reticências, no ato de narrar, cria inclusive lacunas para elucidar o pensamento em formação. Zoë, sem saber nomear ou definir, percebe que a palavra "um" não tem a função apenas de numeral, pois afirma "isso é estranho, um um é uma palavra que vem antes dum dois", chegando à conclusão: "e não achas complicado? O um pode ser duas coisas" (PORTELA, 2017, p. 11). Inclusive, é importante destacar que, além de a obra ser manuscrita, há a exploração das cores na composição<sup>51</sup>. O texto aparece predominantemente em azul com a marcação do "um", ora numeral, ora artigo, em verde. A metalinguagem é, naturalmente, uma ação cognitiva para apreender o mundo. No caso de Zoë, o exercício mental de Zoë revela a tentativa (e o amadurecimento) da jovem com relação à linguagem, pois é capaz de compreender as diversas funções que o código assume, mesmo sem nomeá-las.

<sup>51</sup> Este livro de Patrícia Portela abandona o pendor preto e branco predominante nas outras composições. Há cor nas histórias infantis, tradutoras muitas vezes das sensações das personagens.

Aquém de uma das principais características da pós-modernidade, segundo teóricos como Linda Hutcheon que nos acompanham na análise de outras obras de Portela nesta tese, explorar a relação entre as linguagens é um dos principais recursos estéticos do projeto criativo da autora, demonstrando que revelar a intenção do autor-narrador é uma postura ativa para repensar a arte. Além disso, ao refletir sobre o código, a posição do leitor também assume contornos mais atuantes, logo o pacto ficcional também é reformulado. Tal procedimento, signo da modernidade e potencializado na hipermodernidade, dessacraliza a obra ao desvelar o processo de produção, quebrando as tradicionais fronteiras entre autor e leitor.

Roland Barthes (1988) indica que "o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor" (BARTHES, 1988, p. 70), o que lhe leva a sugerir, em "Escrever a Leitura" (1988), uma teoria da leitura, centrada no leitor, retirando aquele que lê de uma zona de passividade. Se o leitor é chamado a compor a obra, todo gesto de leitura realiza um processo de atualização, de reconstrução e de performance do texto. Para Barthes, ao leitor, é atribuída certa liberdade para abrir o texto e construir um sistema: "ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo" (BARTHES, 1988b, p. 29), ou seja, o leitor é aquele que poderia compreender a palavra em sua duplicidade:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde esta multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura (...)(BARTHES, 1988, p. 70).

Mesmo quando não o pronuncia, a obra é um convite ao leitor como percepção e recriação de todas as referências a que o texto alude, como tecido de relações intertextuais explícitas ou implícitas. Como tecido de citações, esmiuçam-se as relações a que se pode chegar, como ocorre, na página 27, com a exploração, além do espaço da folha (aspecto recorrente na obra de Patrícia Portela), de outros recursos gráficos de uma representação híbrida. A menina Zoë brinca com o sentido da letra X que, ao sobrepor-se, cria uma estrela.

Figura 34 -  $X + X =$  Estrela

Fonte: PORTELA, 2017, p. 27

Essa brincadeira metalinguística a sobrepor códigos e inventar outra linguagem é perceptível como tema das páginas 28 e 29. No primeiro episódio, há a discussão de como a palavra "nada", atrelada à percepção da cor branca, remete ao sentido de falta ou vazio. No segundo episódio, a reflexão é sobre a palavra "obrigada".

Figura 35 - Branco

- O QUE ESTÁS A PENSAR?
- NADA.
- E COMO É QUE ISSO É?
- É BRANCO.
- E É MUITO BRANCO OU POUCO BRANCO?
- É MUITO.
- MAS ISSO NÃO É NADA...
- CHIUUUUU... ASSIM NÃO CONSIGO PENSAR EM NADA...

P. 28

Fonte: PORTELA, 2017, p. 28

Figura 36 - Obrigada

- OBRIGADA, MÃE!
- OBRIGADA, ZOE!
- OBRIGADA É UM PALAVRA TÃO PEQUENINA PARA AGRADECER, NÃO ACHAS?

P. 29

Fonte: PORTELA, 2017, p. 29)

A narradora-personagem afirma, em movimento metalinguístico, "obrigada é uma palavra tão pequenina para agradecer, não achas?", ou seja, a pequena Zoë é capaz de distanciar-se do quadro enunciativo para refletir sobre o código, o que, na narrativa, demonstra seu amadurecimento e, no projeto de Patrícia Portela, a valorização do trabalho do artista, ou seja, a maneira por que é lida a obra é um dos aspectos que reforça o status estético, pois explicita a relação do autor com o interlocutor através das trocas ou mudanças dinâmicas, projetadas para o leitor textual, reveladoras da intenção do artista.

É então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. Essa consideração deixa formalmente íntegra a teoria alemã da recepção, mas lhe acrescenta uma dimensão que modifica o alcance e o sentido. Ela a aproxima, de algum modo, da ideia da *catarse*, proposta (em um contexto totalmente diferente) por Aristóteles! Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação (ZUMTHOR, 2007, p. 52).

Na página 6, é retratada, em cena do cotidiano infantil, de modo intimista e prosaico, uma refeição familiar cuja resposta de Zoë explora outras acepções para o código representado, ampliando seu significado, quando afirma que se sente não apenas cheia de massa, mas "cheia de luz (...) de candeeiros e cheia de pratos, e cheia de pessoas, e cheia de cadeiras, e cheia de livros (...), cheia de vento (...), cheia de olhos" (PORTELA, 2017, p. 6). No final do diálogo, a mãe questiona se Zoë quer ir dormir. A jovem responde: "não, quero jogar dominó" (PORTELA, 2017, p. 6). Quem acompanhou, mesmo de longe, o crescimento de uma criança, sabe como os pequenos têm muita energia e frequentemente resistem a dormir, pois dormir é sinônimo de parar de brincar; por isso, obras com finais indeterminados (ou sem desenlaces) são coerentes com um projeto que apresenta o lúdico como mote para existir e resistir em tempos tão conturbados. Tal recorte reproduz esta cena do universo infantil, mas projeta-a para o leitor (está cheio de quê?). É importante lembrar que a criança é capaz de ficcionalizar, a todo momento, a realidade, transitando naturalmente entre as fronteiras real/imaginário.

Figura 37 – Pedras e árvores

- MÃE? TENHO FOME.  
 PODE-SE COMER À NOITE, NÃO PODE?  
 - PODE.  
 - PORQUE À NOITE TAMBÉM HÁ VIDA,  
 NÃO É?  
 - CLARO, ESTÁ-SE SEMPRE A VIVER.  
 - MÃE?  
 - DIZ-ME.  
 - O QUE É A VIDA, MÃE?  
 - MMMMMM.....  
 É ASSIM O QUE AS PESSOAS E OS OUTROS  
 ANIMAIS E TODAS AS PLANTAS E TUDO O QUE SE MEXE  
 E CRESCE TEM... AINDA NÃO SABEMOS SE AS PEDRAS  
 TÊM VIDA PORQUE NÃO SE MEXEM NEM CRESCEM  
 SOZINHAS, MAS HÁ QUEM DIGA QUE SIM PORQUE  
 SÃO FEITAS DE PARTÍCULAS QUE NÃO SE VEEM A  
 OLHO NU QUE ESTÃO SEMPRE A MUDAR...  
 - AAH... JÁ PERCEBI... AS PEDRAS SÃO  
 COMO UMA ÁRVORE QUE TEM VIDA MAS NÃO  
 TEM VIDA PARA OLHOS, É ISSO?  
 - É... ACHO QUE É ISSO... TEM VIDA  
 PARA OUTRAS COISAS...  
 - ... MÃE?  
 - SIM?  
 - AMANHÃ POSSO LAVAR O CABELO À  
 CABELEIREIRA E NÃO TOMAR BANHO?



P.9

Fonte: PORTELA, 2017, p. 9

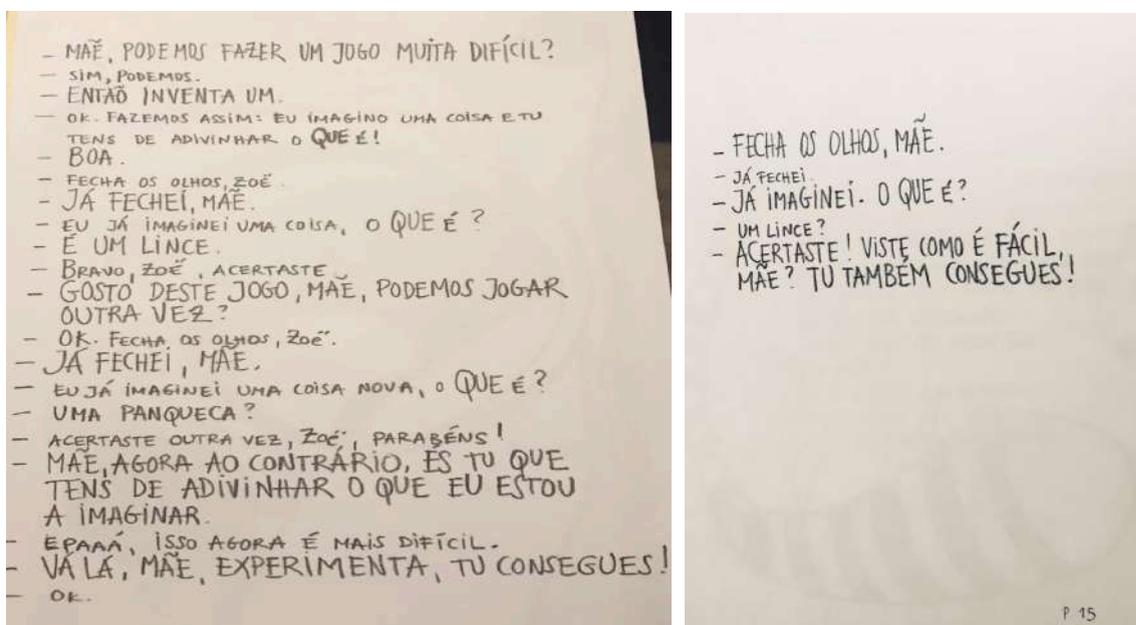
Na página 9, o diálogo inicia inquirindo se é possível ou não comer à noite, mas a resposta de Zoë, acompanhada do questionamento "porque à noite também há vida, não é?" leva-a perguntar sobre "o que é a vida?" (PORTELA, 2017, p. 9). No diálogo, as letras trocam de cor (vermelhas e pretas - ora mais claras, ora mais escuras) como se a mãe tivesse dificuldade em formular um conceito. Além disso, a letra torna-se maior, e a pontuação, mais rara, como se a mãe tivesse dúvidas ao projetar uma resposta. No final, apesar de haver esforço da mãe para tentar explicar algo tão complexo como a definição de vida, a menina logo se desinteressa pelo tema, e outro episódio da experiência infantil é ilustrado: a narradora-personagem troca de assunto - "amanhã posso lavar o cabelo à cabeleireira e não tomar banho?" (PORTELA, 2017, p. 9) - alheia às complicações ou complexidades do universo adulto.

Situações como essas valorizam, na experiência infantil, outra inclinação da literatura hipercontemporânea, como insistimos em enfatizar a partir do que já vimos com Ana Paula Arnaut (2021): transformar o ordinário em extraordinário. O reforço neste ponto se deve ao fato de que Patrícia Portela poderia, com sua filha, ter criado uma narrativa com traços independentes das suas biografias, com trajetórias heroicas e

temas nobres como vemos, com frequência, nas histórias infantis; contudo, ao considerarmos as escolhas da autora, compor um livro em formato de caderno de desenho, com diálogos cotidianos entre mãe e filha, alinha-se ao projeto estético que busca constantemente quebrar paradigmas a fim de alcançar a inovação: mostra-se a minúcia de sua relação íntima e privada num processo metonímico a estender essas trocas de afeto como possibilidades de interação com o leitor por essa aproximação de cotidianos.

Esse tom de intimidade e troca a projetar um universo possível para o leitor segue na brincadeira infantil da página 15, principal diretriz da experimentação artística, que orienta o diálogo entre mãe e filha. Nesse episódio, a mãe simula que é capaz de adivinhar os pensamentos de Zoë, e Zoë, ao compreender as regras do jogo materno, pede para a mãe fechar os olhos e fazer de conta que está imaginando algo: o código novamente precisa ser dominado para que o lúdico se efetive. Ao trocarem de posição, a menina entende o simulacro e responde afirmativamente ao jogo de adivinhação como se fosse capaz de ler os pensamentos da mãe.

Figura 38 - Imaginar



Fonte: PORTELA, 2017, p.15

O que a cena sugere? A sagacidade de Zoë que entende o mundo que a cerca através da experimentação. A importância da compreensão das regras ficcionais no exercício lúdico. Para adentrar na obra, é preciso assumir a imaginação como uma postura interacional capaz de associar o real ao ficcional. Sem tal posição ativa, a

brincadeira não se materializa. Vale destacar que Zoë e Portela são leitoras, nos diálogos, nas cenas contadas, invertendo, por que não, papéis com o leitor textual.

O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela: é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para a manifestação deste. O fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação (imaginings)(ISER, 1999, p. 70).

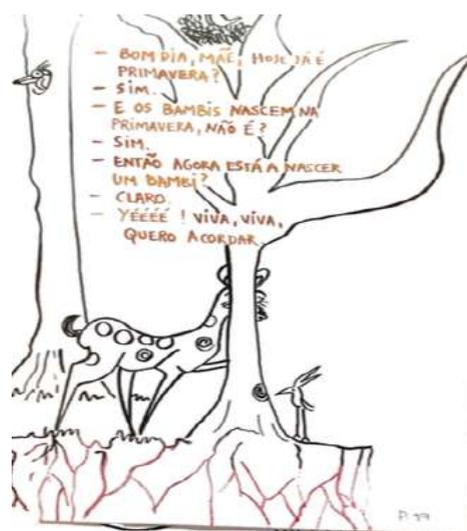
Na página 16, mãe e filha brincam de desenhar. A cada tentativa de expressão gráfica da mãe, a filha responde que o desenho se assemelha a outro animal. Na composição visual que acompanha o diálogo, há exploração de figuras geométricas na construção de desenhos que mesclam características de diversos animais. Por sua vez, na página 17, o relato envolve o despertar da jovem Zoë que, cheia de vida, pergunta à mãe se a primavera havia chegado, pois, com a primavera, os bambis nasceriam. Animada, a narradora-personagem salta alegre e grita "yééé! Viva, viva, quero acordar" (PORTELA, 2017, p. 17). Zoëlógica não é apenas um livro sobre como Zoë descobre e explora o mundo, mas uma ode ao espírito inventivo e livre.

Figura 39 - Joanhina



Fonte: PORTELA, 2017, p.16

Figura 40 - Yééé

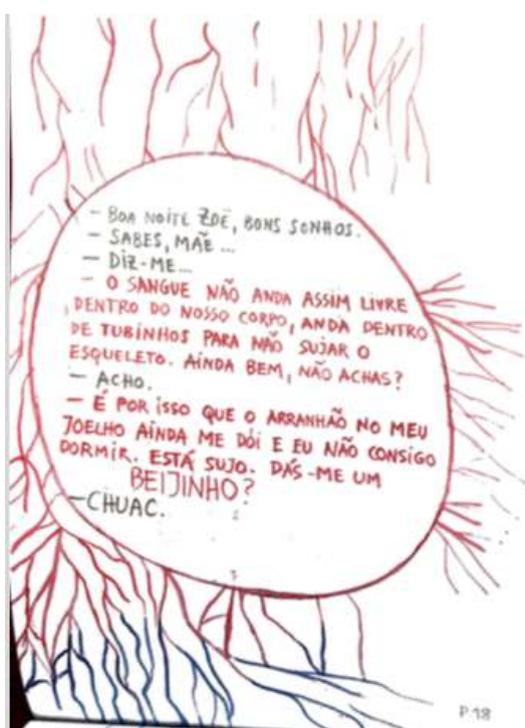


Fonte: PORTELA, 2017, p. 17

Nas páginas 18 e 19, o tradicional beijinho maternal, como cura de todos os males, aparece como mote de ligação entre os dois episódios. No primeiro, Zoë

conversa com a mãe sobre como o sangue circula em tubinhos pelo corpo humano sem manchar a parte interna de nossa estrutura física. No final, a narradora-personagem recorda de um arranhão e, como forma de alento, demanda um beijinho da mãe (e é imediatamente atendida). No segundo episódio, mãe e filha simulam uma compra em uma espécie de mercado, e, ao final, devido à falta de dinheiro, a filha oferece um beijinho à compradora como forma de consolação, moeda, com certeza, em aceitável nas relações laborais hipercontemporâneas - afetos não são aceitáveis e relevantes para a demanda de produtividade dessa sociedade, como salienta Byung-Chul Han (2017).

Figura 41 - Chuac



Fonte: PORTELA, 2017, p. 18

Figura 42 - Beijinho



Fonte: PORTELA, 2017, p.19

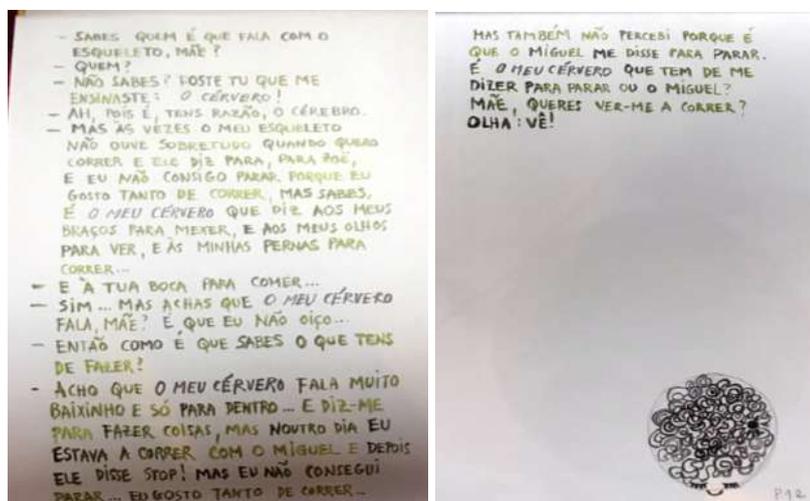
Como resistência, a autora-narradora, que assina o nome Patrícia, entrelaça ficção e realidade, autor e narrador, personagem e leitor. Mikhail Bakhtin (2002), ao comentar a mesma novela analisada pelo francês Roland Barthes, *Sarrazine*, de Balzac, já defendia, de certo modo, esse entrelaçar entre instâncias narrativas, na medida em que a linguagem não é "esse neutro" nem que o leitor "é um homem sem história", mas que as instâncias narrativas se constroem em permanente troca com os contextos socialmente tensos permeados de perspectivas das quais a linguagem emerge (BAKHTIN, 2002, p. 100). Também salienta que

o discurso do autor, os discursos dos narradores [...], os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um desses discursos admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau)(BAKHTIN, 2002, p. 75).

A função-autor de Michel Foucault, debatida anteriormente, converge com o ponto de vista bakhtiniano na medida em que revela uma escolha individual e subjetiva, também como produto da cultura da qual emerge como consciência humana possível. De acordo com Bakhtin, o autor "se torna individualidade propriamente dita somente onde lhe atribuímos o mundo das personagens enformado e por ele criado ou onde ele está parcialmente objetivado como narrador" (BAKHTIN, 2003, p. 191). Desse modo, não sua pessoa nem sua persona criativa, mas a função- autor, como "orientador autorizado do leitor" (BAKHTIN, 2003, p. 191), se faz necessária ao leitor e à obra por integrá-la e instigar sua leitura.

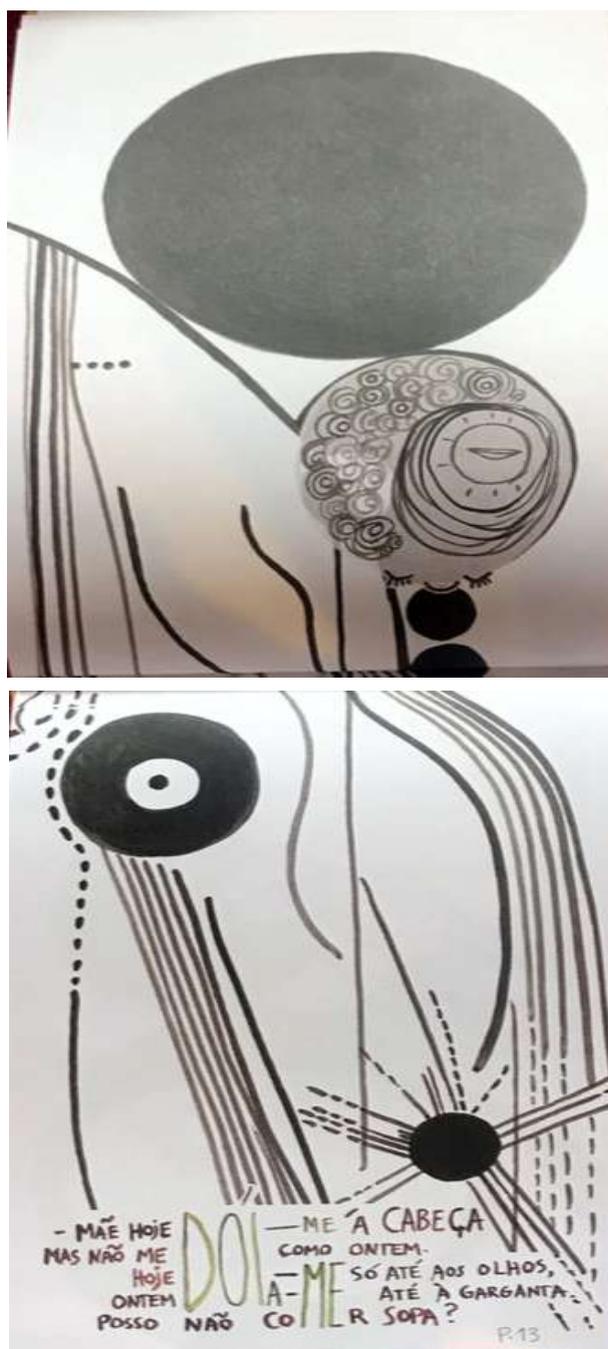
Assim, coloca-se Portela encenando-se como autora-narradora desta obra que se faz resistência e espaço de evasão frente a distintas opressões cotidianas. Pela brincadeira, pelo espaço dado ao lúdico e projetado pelo leitor, *Zoêlógica* oferece uma experiência transcendente, como se percebe na página 12, quando a narradora-personagem reflete, inicialmente, sobre o funcionamento das coisas do mundo, neste caso, do cérebro. Ela quer entender como o "cérebro" comanda suas ações - especialmente a vontade de correr.

Figura 43 – Cérebro



Na página 13, por sua vez, a jovem tenta explicar à mãe os limites da dor de cabeça como justificativa para não comer sopa. A ilustração abstrata, em preto e branco, assume poética própria e não dialoga diretamente com o texto verbal nem com a estética em cores mais quentes de outras partes da obra, assumindo independência semântica.

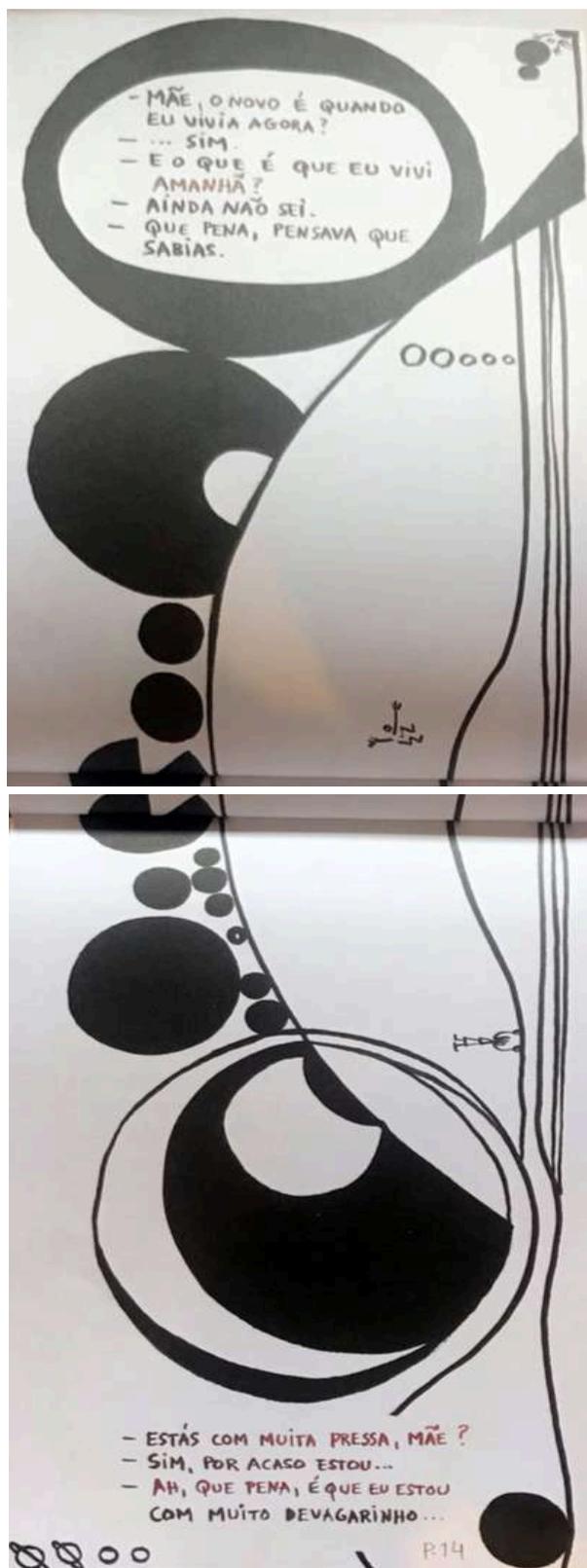
Figura 44 - Dor de cabeça



Fonte: PORTELA, 2017, p. 13

Por sua vez, na página 14, o desenho, ainda que em sua maioria abstrato, traz a imagem de duas pessoas em meio à composição: uma de ponta-cabeça e outra, aérea, com pressa ou em movimento. No texto, a menina questiona a mãe sobre noções temporais. No início, sobre o que seria o novo e, posteriormente, sobre o que seria o vivido amanhã. A mãe responde que não sabia, já que se trataria de algo ainda não experienciado. A narradora-personagem responde: "que pena, pensava que sabias" (PORTELA, 2017, p. 14). Em outra cena, na mesma página, quando a mãe é questionada sobre se a mãe estava com pressa, e a resposta é afirmativa, a jovem afirma: "ah, que pena, é que estou com muito devagarinho..." (PORTELA, 2017, p. 14). Nas duas composições, o tempo infantil mostra-se curioso e alheio aos compromissos e às lógicas do universo adulto; por um exercício metalinguístico, instala-se outro tempo que não corresponde ao da modernidade líquida e suas efêmeras relações.

Figura 45 - O tempo



Fonte: PORTELA, 2017, p. 14

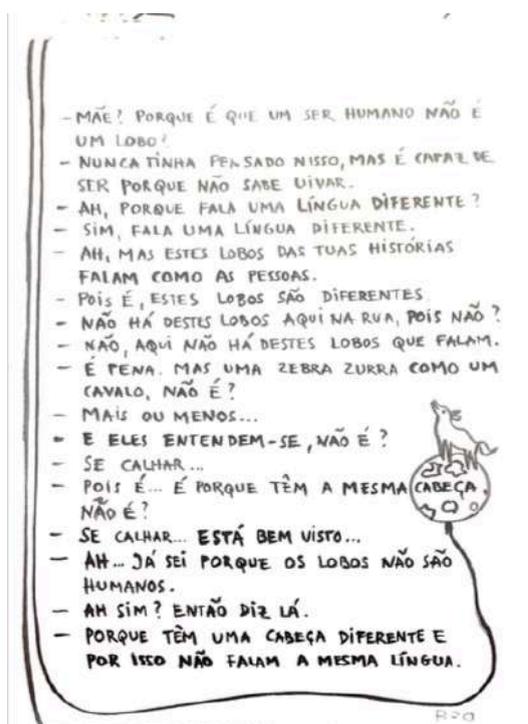
Nas páginas 20 e 21, há duas reflexões associadas ao mote "lobos". No primeiro episódio, a menina questiona a mãe sobre qual seria a língua dos lobos e por que tais

animais, nas histórias contadas, falavam como as pessoas. No término do diálogo, Zoë compreende que os lobos "têm uma cabeça diferente e por isso não falam a mesma língua". No segundo episódio, ela relata que tem medo de andar no corredor, porque sente medo do escuro. A mãe questiona se os lobos estariam de fato presentes no corredor, e ela responde que estavam em sua cabeça, e por isso então não gostaria de caminhar sozinha em tal recinto.

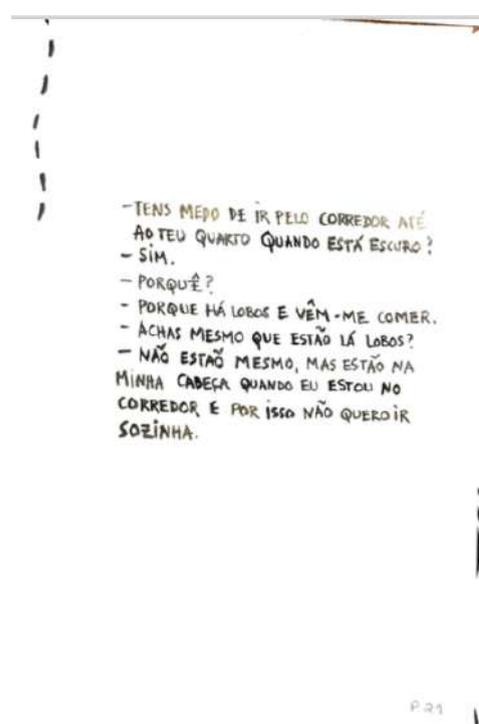
Figura 46

e

Figura 47 - Lobos



Fonte: PORTELA, 2017, p. 20



Fonte: PORTELA, 2017, p. 21

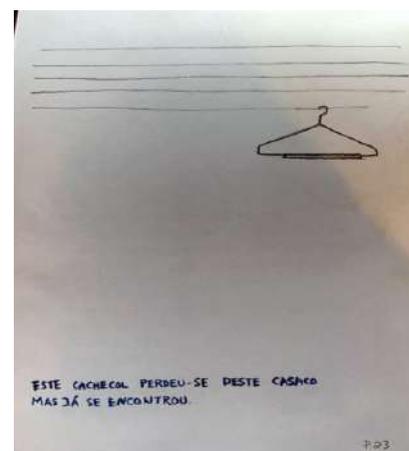
Nas páginas 22 e 23, a saudade da criança ou o desencontro se configuram como o tema dos dois episódios. No primeiro, Zoë reclama da ausência da mãe, porque gostaria que brincasse com ela, mas, quando isso não acontece, a pequena afirma que não gosta da mãe. No segundo episódio, há a ilustração de um cabide pendurado em um conjunto de linhas acompanhada por um espaço branco, com uma frase usada como legenda da figura, a imitar exposições artísticas em museus. O cabide é uma metáfora visual da presença da ausência e da solidão.

Figura 48 – Às vezes não



Fonte: PORTELA, 2017, p. 22

Figura 49 – Ausência



Fonte: PORTELA, 2017, p. 23

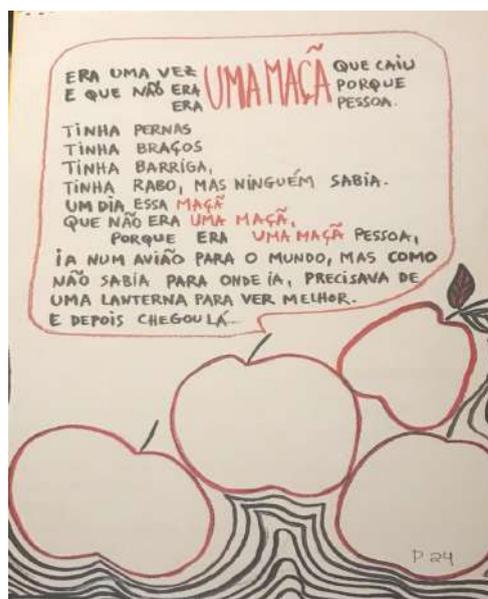
No final da folha, a frase "este cachecol perdeu-se deste casaco mas já se encontrou" reforça um paradoxo pelo uso do dêitico "este": um casaco invisível perdeu-se de um cachecol invisível, mas o desencontro já se solucionou, restante apenas o cabide como símbolo da vida que sai da página. As imagens não apenas em *Zoêlógica*, mas em demais publicações de Portela, complementam e dialogam com o texto verbal. Não há tradução, mas transmediação de linguagens cujo enriquecimento semântico é recíproco.

não se pedirá que a ilustração represente tudo o que é denotado no texto, pois ela pode estabelecer uma relação metonímica com o texto que pode, inclusive, ser mais instigante do que a minúcia referencial. Nem se pedirá que a ilustração traduza todas as conotações do texto, já que isso é inviável, devido às características diferentes dos dois códigos {...}. Se entendemos que a ilustração é uma imagem que acompanha um texto e não seu substituto; e se entendemos que a relação semântica entre ilustração e texto não é de paráfrase, glosa ou tradução, mas de coerência, então abre-se para o ilustrador um amplo leque de possibilidades de convergência com o texto, convergência essa que não limita a exploração da linguagem visual, mas, ao contrário, pode estimulá-la (CAMARGO, 1998, p. 167).

Nas páginas 24 e 25, o mote que aproxima as duas passagens é a presença da luz. No primeiro, a narradora conta a história de uma maçã que não era, em verdade, uma maçã, mas uma maçã-pessoa (ou semelhante a uma pessoa, porque tinha rabo, embora ninguém soubesse). O cenário envolve a trajetória dessa fruta que, em um avião, percorre o mundo sem saber para onde ir até que encontra uma lanterna que a

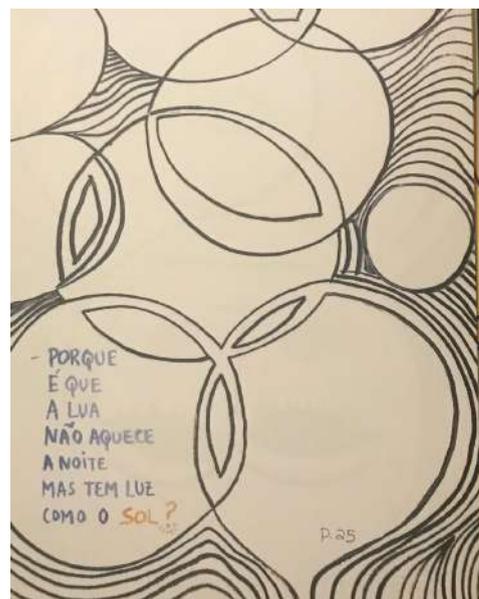
auxilia a ver melhor. E lá chega. Nas imagens, as maçãs aparecem em vermelho em contraste com as demais linhas que se estendem até o final da página 25. Círculos surgem e, dentro de um dos círculos, o questionamento "por que é que a lua não aquece a noite mas tem luz como o sol?".

Figura 50 - Maçã



Fonte: PORTELA, 2017, p. 24

Figura 51 - Luz



Fonte: PORTELA, 2017, p. 25

Na página 26, espelhadas, mãe e filhas se veem no vidro da porta. As imagens circulares dão ideia de acolhimento. O que Zoë quer dizer quando afirma: "não, mãe, são mesmo duas Zoës (PORTELA, 2017, p. 26). Juntas ali na porta, não vê, mãe?" A jovem narradora percebe a criança da mãe? O cuidado da filha com a mãe? Da mãe com a filha? Uma poética de mulheres que, movidas pelas fases da lua, crescem e se transformam juntas. No círculo, como imagem espelhada, "as contradições estão suprimidas, e toda potência está contida. Início e fim coincidem nele, seu centro é o colo do mundo" (WOSIEN, 2002, p. 16). Este espaço é reservado como terreno para o leitor.

Figura 52 - Zoës



Fonte: PORTELA, 2017, p.26

Na página 30, um animal análogo a um lobo ou a uma raposa aparece em uma ilustração que explora a passagem do tempo através de grafismos. No término, as palavras "fim ou boa noite", associadas à verticalidade das linhas, dão unidade à composição, criando uma repetição que reforça a circularidade das narrativas, presentes no cotidiano infantil, já que esse movimento, para Donis Dondis (2003), estabelece correspondência entre conexões visuais ininterruptas relevantes em representações visuais unificadas: "No cinema, na arquitetura e nas artes gráficas, a continuidade não se define apenas pelos passos ininterruptos que levam de um ponto a outro, mas também por ser a força coesiva que mantém unida uma composição de elementos díspares (DONDIS, 2003, p. 159).

Figura 53 - Raposa?



Fonte: PORTELA, 2017, p. 30

Para encerrar a análise, numeramos como página 31 a biografia de Zoë e Patrícia. Na apresentação de Portela, vale destacar que existem duas constantes em seus projetos como se vê quando se autodefine como quem "sonha com mundos paralelos em livros e outros formatos"<sup>52</sup>. Na especificação da edição, o retorno do verde remete à capa e cria uma espécie de recorte que materializa as histórias contadas por mãe e filha em um projeto editorial de autoria compartilhada entre narradoras distintas. Se

<sup>52</sup> Essa definição aparece em outras obras, como *Wasteband*, publicada em 2014, mas não está em *Odília ou a História das musas confusas de Patrícia Portela: a autora e seu projeto estético* foram se definindo pelo caminho.

pensarmos nessa partilha como uma das marcas dessa literatura híbrida, a categoria literária entendida como narrador (seja ele qual for) não ocupa mais um lugar central, ou seja, em alguma medida, o romance híbrido hipercontemporâneo se caracteriza exatamente por colocar em constante justaposição instâncias literárias até então pré-estabelecidas. Nesse caso, pensar-se na presença do autor na obra não significa voltar-se para suas experiências, como faz o biografismo, mas engendrar uma análise orientada para as concepções que os escritores procuram expressar em textos construídos para darem conta de um projeto estético.

Figura 54 - Biografia de Zoë



Figura 55 - Biografia de Portela

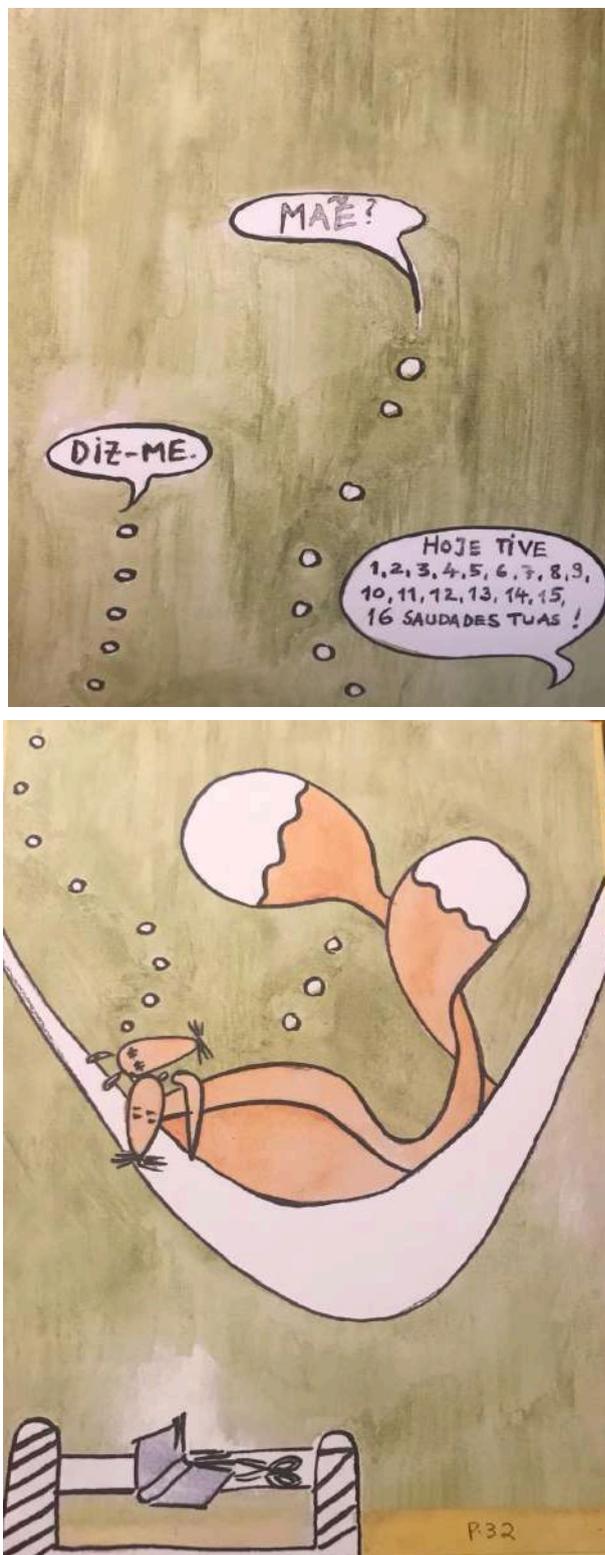


Fonte: PORTELA, 2017, p. 31

Na página 32, uma espécie de pós-fácio reforça a relação amorosa entre mãe e filha encenando a relação das personagens com a biografia de Patrícia e Zoë. Na ilustração dos dois animais aninhados em uma rede e no discurso que afirma: "hoje tive 1, 2, e, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 saudades tuas!". No restante da página, um tom verde ilustra o fundo da narrativa. Pela cor e formato do rabo, o animal desenhado se parece com uma raposa. Curiosamente, na natureza, as raposas investem um tempo significativo ao cuidado e à criação de seus descendentes, ensinando-os, desde cedo, a

ser independentes, a seguirem suas próprias trilhas como é sugerido ao leitor na contracapa do livro.

Figura 56 - E a rede



Fonte: PORTELA, 2017, p. 32

Zoëológica, como um exercício de amor e educação, convida-nos a explorar novas perspectivas ao ouvir o outro. Trata-se de uma Alice portuguesa contemporânea que desafia a lógica automatizada do adulto (e do leitor), explorando relações nada convencionais entre o texto e a imagem - quebrando tanto a supremacia de uma linguagem sobre a outra quanto as fronteiras da página. Tratado filosófico? Ode à criatividade? Tertúlia literária? Zoëológica não se molda a tradicionais convenções. Ficção e realidade se misturam de tal modo que é difícil (e eu diria impossível) separar a autora Patrícia Portela e sua filha das personagens literárias. E por que deveríamos apartá-las?

## 4 A PERFORMANCE COMO PERCURSO METALINGUÍSTICO EM A COLEÇÃO PRIVADA DE ACÁCIO NOBRE

### 4.1 Um gênio sem face

Em 2010, no Teatro Maria Matos, em Lisboa, sentados frente a frente em mesas a simular pianos de cauda, os atores André E. Teodósio e Patrícia Portela contracenam em uma peça intitulada "A coleção privada de Acácio Nobre". Respectivamente como Acácio Nobre e Patrícia Portela, criatura e criadora dramatizam, sem trocar um olhar ou uma palavra, uma conversa representada apenas pelo texto escrito, datilografado ruidosamente por ele e digitado suavemente por ela. O texto é projetado no fundo do palco e acompanhado por múltiplas imagens a registrar arquivos históricos, fotografias, desenhos, rabiscos/rascunhos, objetos. Neste *chat room* teatral, Patrícia Portela apresentou, em seu espetáculo, uma personalidade instigante sobre a qual se instala um mínimo de curiosidade para se inquirir o porquê de uma coleção privada de um ilustre desconhecido vir a público.

Em 2016, lançado pela editorial Caminho, surge o livro homônimo: *A coleção privada de Acácio Nobre*, de Patrícia Portela. Diferentemente do observador da peça teatral, que acompanha o roteiro confortavelmente de sua poltrona da sala de espetáculo e não se implica no processo dramatizado, ao abrir o livro e mergulhar na trama textual, o leitor, e não mais o espectador, passa a ser um elemento atuante para a concretização da narrativa. Nesse romance, classificação de gênero dada pela editora, o leitor entra em contato, em uma narrativa com assumido tom surrealista, com os despojos pessoais de um homem, negligenciado pela história, conhecido como Acácio Nobre<sup>53</sup>, já apresentado ao público na peça de teatro e na publicação do livro

---

<sup>53</sup> Mario Rufino retrospectivamente aponta os momentos em que essa figura apareceu anteriormente na obra de Patrícia Portela: "O trajecto deste indivíduo, "fantástico gerador de novas realidades", não começa neste livro. Patrícia Portela utiliza diversas linguagens para delimitar a existência de Acácio Nobre. A personagem é peça central em diversas formas de expressão artística. "O Chiado de Acácio Nobre" (2009) é o primeiro registo. A peça sonora volante foi apresentada no festival Temps d'images/Museu do Chiado. "Cidades ao Alto", vídeo a partir da obra deste personagem, foi apresentado no mesmo ano. A performance-concerto que dá o título a esta obra esteve no Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa no ano de 2010. Já mais próximo da edição deste livro, "Parasomnia", reconstituição de uma instalação de Acácio Nobre para o Museu Chiado, foi finalista Prémio Sonae Media Art em 2015" (RUFINO, 2016).

*Wasteband*, no qual trabalhou como ilustrador das imagens invisíveis. Carlos Fiolhais (2016), no calor da hora, dá o tom dessa obra ao apresentá-la:

*A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2016), saído na Caminho, é o seu último livro. É de difícil caracterização: talvez ficção histórica, mas cruza-se com ficção científica e ficção artística. A autora inventou um personagem, Acácio Nobre (1869?-1968: uma figura centenária ou quase!), e apresenta-o através de um meticuloso arquivo de documentos e objectos. Nobre é uma espécie de génio ignorado, inventor, *designer* de jogos geométricos e puzzles, pintor, artista de vanguarda e pedagogo (pugna pela introdução de *Kindergartens* em Portugal centrados no desenvolvimento dos talentos artísticos das crianças). A narrativa - que é, no fundo, uma biografia de Nobre - assenta na descrição do espólio, entrecortado por explicativas notas de rodapé, a transcrição do testemunho de uma amante de Nobre (...) e uma "cronologia acaciana", que mostra o desenrolar do mundo ao longo da vida de Acácio (a maior parte são dados da Wikipédia, mas há ficção em quase todos os anos) (FIOLHAIS, 2016).

Na obra *Wasteband* (2014), a ficha técnica do livro indica que as imagens foram ilustradas por Acácio Nobre. O detalhe curioso dessa autoria é que todas as imagens são invisíveis (não há de fato imagens), assim como Acácio que nunca foi visto e de quem não se tem nenhuma fotografia. As ilustrações de Nobre são espaços vazios, seguidos por legendas construídas pelos narradores, que conduzem a narrativa como peças fundamentais de tradução do que consta em cada espaço imagético a imitar quadros em uma exposição em que o texto auxiliar colabora com a compreensão da obra em si ou lhe indica detalhes importantes. A apresentação do trabalho de Acácio em outra obra indica o mote deste livro, considerado "ficção histórica", "ficção artística e científica", "biografia": a materialização de um artista invisível nas páginas de Patrícia Portela.

Essa personagem tem sua vida exposta (suas cartas, seus projetos, seus desenhos, seus objetos pessoais) em uma sequência escolhida pela autora-narradora a seu bel prazer (não sabemos se há autorização de herdeiros para a publicação do espólio), já que seleciona elementos e cenas da vida dessa excêntrica figura que se tornam públicos. Sem seguir cronologia (dada a profusão de materiais expostos ligados pela figura da personagem, esse aspecto não se mostra relevante), Portela inicia um novo jogo (agora literário): elaborar a exposição da vida de Acácio Nobre e envolver o

leitor a desvendar, no folhear das páginas, a trajetória pessoal e a obra dessa figura emblemática, apagada pela história e pela ditadura de Salazar. O crítico literário José Mário Silva (2016) salienta que o leitor estará diante possivelmente de um "livro-enigma" a desvendar os materiais expostos sobre a personagem: "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..." (SILVA, 2016, p. 68).

A obra se origina a partir de uma longa pesquisa que levou 16 anos para se efetivar e foi desencadeada, em 1999, pela descoberta de objetos e documentos sobre essa figura etérea, abandonados em um baú no porão dos avós da autora. Nos agradecimentos do livro (parte normalmente não ficcional da obra que se apresenta aqui com o intuito de simular rigor documental), a autora-narradora explicita esse percurso de pesquisa, quiçá científica e confiável, que lhe permitiu chegar a essa figura depois de muitas entrevistas, anotações, cartas trocadas, investigação em documentação histórica e apoio de pessoas que a auxiliaram na interpretação do material encontrado (o que inclusive confunde muitos leitores que se perguntam se esse homem realmente existiu fora da ficção, desde que comprovar esse fato seja mesmo relevante):

Fui recolhendo, ao longo de 16 anos, cartas, diários, testemunhos, maquetas de jogos e de armadilhas de um tal de Acácio Nobre (1869? - 1968), cuja extensa vivência se cruzou com a dos meus avós por motivos que ainda desconheço. / Esta pesquisa não teria sido possível sem o apoio, a generosidade e a dedicação de todos os apaixonados pela História do Desenho e da Geometria com quem me cruzei e que confirmaram que a ciência, a modernidade e as ideias mirabolantes só são previsíveis quando fixas a carvão (PORTELA, 2017, p. 219).

No percurso de leitura desenhado pelo livro, Miguel Real (2016), crítico atento ao trabalho de Portela, salienta que é possível que a autora tenha provocado o alargamento de fronteiras estéticas do romance. Para ele, a autora "ultrapassou tudo o que se poderia esperar da romancista mais inovadora existente hoje em Portugal" (REAL, 2016, p.17) quando construiu uma obra subversiva, ao estilo de uma estruturação investigativa própria da ciência da biblioteconomia (utilizada para a elaboração do romance), "em

investigação histórica, em imaginação estética, em criação de atmosferas sensíveis jogando com um universo contemporâneo interartes, em multiplicidade de registos (REAL, 2016, p. 17).

José Mário Silva (2016) salienta o esforço de Patrícia Portela de classificar os caóticos materiais encontrados na arca, selecioná-los, organizar a sequência de sua apresentação, contextualizá-los e reproduzi-los em *fac-símiles* em que se tem acesso à imagem de um visionário vanguardista (é capaz de antecipar mudanças e rupturas artístico-sociais): "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" (SILVA, 2016, p. 68-69), o que, para Silva, indica vestígios de certo desdém pela sociedade.

Com esse cunho fictício-investigativo, inclusive apontado pela crítica a comentar o livro, Portela apresenta, portanto, ao leitor a vida de Acácio Nobre (um escritor, pensador, inventor, polêmico, artista vanguardista, figura sempre fluida, etérea, fragmentada no tempo e no espaço) que ressurge para o mundo no seu livro organizado em forma de espólio: "é respeitando esta contradição fundamental na sua obra, a realizada e a imaginada, (...) que exponho, nas páginas seguintes, algumas imagens e transcrições comentadas de seu espólio" (PORTELA, 2017, p.15). Este é o movimento da autora-narradora que, ao resgatar e dar voz àquele que circulou, pelo anonimato, por diferentes lugares sociais durante quase um século (e a todos deveria ter sido apresentado), expõe e traduz a vida vivida e inventada de uma figura instigante criada literariamente a partir de ações que pressupõem um ato investigativo:

Algumas vezes, o personagem que todo mundo deveria conhecer é justamente aquele que acaba apagado da história. É o caso do português Acácio Nobre, uma figura que sempre esteve muito à frente de seu tempo, e não por acaso teve quase todos os seus rastros destruídos pela ditadura salazarista. Por isso, a escritora e dramaturga portuguesa Patrícia Portela, depois de um esforço de 16 anos de pesquisa, conseguiu resgatar grande parte desta trajetória em *A coleção privada de Acácio Nobre*, um livro original e íntimo. (PUBLISHNEWS, 2017)

Acácio é apresentado como um novo herói lusitano (entre tantos outros depois de Camões) e poderia ter se tornado digno de uma nova epopeia portuguesa. Sua vida

inclui cartas de aconselhamento a Secretários e Ministros do Coroa (nunca saberemos se realmente foram lidas) com o intuito de tratar da necessidade de se modernizar a arcaica educação de seu país - inclusão de jogos matemáticos, puzzles geométricos, pedagogia Frobeliana e métodos de Penrose. Numa de suas cartas a ministros de Estado, preocupado com as Artes e o sistema educacional (manifestava comportamentos nacionalistas), afirma: “o conhecimento é a transação do conhecimento, e o artista é seu tradutor” (PORTELA, 2017, p. 91). Essa concepção de um artista que traduz linguagens é adotada pela obra, quando, ao juntar os objetos e documentos de Acácio, a autora-narradora os elabora em outro contexto e os transforma em elementos observáveis ficcionalmente em formato de livro, ou seja, tudo pode ser recriado, como se faz inicialmente em *Para cima e não para o Norte*, com a forte intertextualidade mantida com a obra de Edwin Abbott quando se questiona a ideia de originalidade e autoria.

Além de revelar preocupação com a formação dos jovens portugueses, Acácio foi criador de puzzles geométricos (o puzzle ovoide, sua maior invenção), de jogos eletrônicos - primeiro jogo para dois que foi rejeitado em uma exposição, mas “William Higginbotham apresentou um jogo de tênis muito semelhante, que é hoje, oficialmente, o pai dos jogos de computador” (PORTELA, 2017, p. 34) - e trabalhou como representante e colaborador de uma das maiores companhias de invenções de brinquedos da Europa (Richter&Co.). Além disso, foi fotógrafo de guerra, construiu um álbum com desenhos e colagens em que “pode ler-se um verdadeiro prognóstico do que se irá passar nas artes plásticas nas três décadas seguintes” (PORTELA, 2017, p.43), publicou um manifesto vanguardista (Manifesto 2020), preocupou-se com questões ambientais, projetou a Casa Viva: “foi pioneiro na reflexão sobre ecoarquitetura feita de materiais ainda vivos, como madeira e cortiça” (PORTELA, 2017, p.125). Terminou a vida em 1968, de paragem cardíaca, em Paris, depois de ter vivido anos internado em um sanatório: lugar ideal para os que têm ideias fora do lugar, que precisam ser esquecidos ou apartados.

A jornalista Alexandra Prado Coelho (2010), ao observar o espetáculo teatral e analisar a efusão criativa do gesto ficcional da autora, comenta a materialidade dessa excêntrica personalidade como suspeita de uma presença que há muitos confunde: “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" (COELHO, 2010). Para ela, com um Acácio encenado ou real, o que importa na obra é observar o nascimento das ideias - "Patrícia Portela quer saber – e quer mostrar-nos – como é um homem a ter uma ideia. Esse homem é Acácio Nobre" (COELHO, 2010). Nobre, assim, solidifica-se (ou se torna real) nas páginas da obra de Portela, quando, esmiuçados pela intensa pesquisa realizada pela autora-narradora, seus passos são supostos por documentos representados no suporte livro, que se efetiva como obra ao expor as diferentes materialidades encontradas sob formato de espólio.

Pelos questionamentos e imprecisões da obra em relação a Acácio, João Morales (2016) salienta ainda que "alguns leitores questionarão a veracidade do relato (...). Mas, pensando bem, não temos nós todos, contínua e consecutivamente, através dos nossos actos e criações, que justificarmos e demonstrarmos a nossa existência perante o mundo? Acácio Nobre já o fez..." (MORALES, 2016, p. 42). A simulação da existência de Acácio para além dos limites ficcionais, por vezes, desvia a atenção do leitor em função da extensa pesquisa histórica encenada pela autora-narradora, já que, conforme Leonardo Gandolfi, "não há nenhum paratexto no livro que empurre os dados para os domínios exclusivos da ficção" (GANDOLFI, 2018), ou seja, não há distinção entre o que seja ficção e não ficção: tudo existe, como afirma o narrador de *Para cima e não para o Norte*. Por isso, perseguir uma resposta para esse jogo instalado no texto, segundo José Mário Silva (2016, p. 68), configura-se, inclusive, como uma questão inoportuna, como uma questão menor, diante do fato de que Acácio Nobre passa a existir a partir da escrita de Patrícia Portela.

O peculiar dessa obra, que a este trabalho motiva, se refere à elaboração de diferentes recursos narrativos para construir uma sequência observável que leva o leitor a se colocar no limiar entre história e ficção e questionar os limites da linguagem na construção dessas realidades. Um espólio, por exemplo, não se pretende ficcional, pois representa um achado documental (neste caso, é fruto, como assegura a autora-narradora, da fidedignidade dos documentos encontrados e da longa pesquisa desenvolvida - 16 anos é tempo da autoridade histórica, legítima a pesquisa). Além desse depoimento, no final da obra, temos a exposição de uma cronologia, com dados compilados ao estilo "Wikipedia", entrecruzando acontecimentos históricos verificáveis

com os da vida de Acácio: "A 28 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 sua morte e responde-lhe" (PORTELA, 2017, P. 172).

Esse entrelaçar entre a personagem, entendida como elemento que participa do mundo narrativo mesmo que se intente simular sua existência fora da ficção, e fatos retrospectivamente comprováveis (próximos ao mundo do leitor) questiona a subjetividade do próprio discurso histórico e do literário, mesmo porque, em muitos momentos sutilmente a história é também ficcionalizada "se diz que Roentgen descobriu a radiação electromagnética (descobriu o raios X), que a Fundação Gulbenkian foi criada em 1953 (foi-o em 1956)" (FIOLHAIS, 2016). Para Mario Rufino (2016), estamos diante de uma pergunta que percorre toda a obra: quem foi Acácio Nobre?, já que ele é "definido tanto pela ausência, como pela presença em locais e acontecimentos. É a verdade e a ficção que o desenham" (RUFINO, 2016). Esse meio do caminho entre linguagens e materialidades enfatiza a ideia de subversão explicitada pelo crítico português Miguel Real já quando comentava outras obras da escritora em 2012, porque se trata de uma encenação de documentos-invenções que retratam a história. Assim, as crenças canônicas se desestabilizam. Os signos são negociados a partir dessas novas percepções. Se os documentos não são mais suficientes para criar verdades, todas as histórias podem ser refeitas sempre que se forjam os fatos.

As obras de Patrícia Portela, quando lançadas, são vistas primeiramente como desafios de leitura, como enigmas ou jogos a requererem distintas estratégias de leitura. Em *A coleção privada de Acácio Nobre*, o título já direciona o processo de análise para dois pressupostos além do debate da existência acaciana: está-se diante de uma obra que apresentará os arquivos de uma vida íntima e elaborará um percurso biográfico. O movimento de leitura se direciona para um objeto híbrido desde o primeiro instante, conectado com uma cultura em si fragmentada, pois o percurso de Acácio é exposto por uma sequência de elementos documentais de natureza não ficcional (trata-se de um espólio) bastante sólidos no livro, dado que expostos. Cartas escritas por Acácio, desenhos, invenções geométricas, objetos pessoais e notas de rodapé a guiar o percurso (assumidas pela autora-narradora) elaboram uma sucessão contínua de fatos que permitem ao leitor estabelecer conexões entre as informações-objeto e

criar uma teia narrativa em que cada um desses elementos se associam e fazem parte da cena, herança teatral (?), que se insinua, como num jogo lúdico e especulativo.

Ainda assim, Acácio é uma figura imprecisa, o que, segundo Ana Paula Arnaut (2021), associa-se a uma das peculiaridades do romance hipercontemporâneo: não há, na construção desta narrativa, o estabelecimento de caracterizações diretas que facilmente permitam a identificação da personagem, fazendo emergir um anti-herói sem uma identidade estável. Por isso, como nas obras anteriores, também ao leitor será designado o trabalho de elaboração e conexão das estruturas narrativas, neste caso, inclusive, quanto à caracterização da personagem, construída no limiar entre ficção e não-ficção: "Acácio Nobre movimenta-se sempre na margem do visível" (RUFINO, 2016). Esse emaranhado de relações-limite implica o leitor, cria e performa uma relação que, segundo Leonardo Gandolfi (2018), explora os limites da ficção ao jogar com os modos de ler: "este curioso livro põe de pernas para o ar o (hoje) bem-comportado formato do romance. Patrícia Portela entrega uma caixinha de surpresas ao leitor, que agora tem com o que brincar" (GANDOLFI, 2018). Sendo assim, o leitor, projetado pelo texto de Portela, está necessariamente atrelado a uma postura investigativa dado que é colocado na fronteira entre linguagens:

Patrícia Portela deixa muito do sentido entregue à capacidade de interpretação do leitor. É este que terá de complementar os muitos espaços deixados em aberto. A relação entre texto, autor e leitor - tal como defende "reader-response criticism" - é essencial para a construção do sentido. Ao leitor não cabe a mera recepção do sentido; ele constrói-o. Tem um papel tão criativo como o do autor. E está dependente tanto como o autor da condição de plausibilidade (RUFINO, 2016).

Na leitura da obra, o leitor entra em contato com muitos detalhes do percurso de Acácio, o que o leva a incessante atenção para a profusão de relações intertextuais construídas pelo texto numa verdadeira colcha de retalhos que, segundo Jonatan Silva (2018), "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" (SILVA, 2018). Diante desse quebra-cabeça ficcional, pensar que o leitor será aquele que completa sentidos é um pouco redutor, na medida em que cada leitura por enfatizar nuances diferenciadas, ou

seja, o leitor constrói percursos, também incompletos. Nesse caso, emerge, conforme Brian Richardson (2006), em sua teoria da narrativa não-natural, um rompimento com técnicas realistas de narrar por meio de procedimentos transgressores (manifestados pelo hibridismo dos materiais expostos transformados em literatura) utilizados na (re)elaboração dos componentes narrativos. Nesta obra, essa transgressão se manifesta tanto na concepção de uma personagem esfumaçada, difícil de definir ou desenhar, com vivências espetacularmente inimagináveis a denunciar a presença de um autor-textual (como sua convivência com todas as personalidades marcantes de quase um século inteiro) quanto na própria postura da autora-narradora, em tudo suspeita, que simula a verossimilhança realista (apesar de decompô-la) por meio de um discurso documental a se aproximar demasiadamente do mundo do leitor, realçando que se trata certamente de ficção.

Carlos Fiolhais (2016) acrescenta que provavelmente apenas um leitor mais experiente irá se aventurar pela obra devido à pouca verossimilhança (realista?) presente no livro: a personagem "passa, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial disfarçado de freira num convento belga e morre em Paris no "Maio de 1968", convencido que está no meio de uma revolução libertadora em Portugal". Essa característica para o crítico tende a afastar o leitor não especializado, na medida em que a autora "joga na ilusão entre o real e o virtual, mas o leitor desprevenido que pense que Acácio tenha alguma realidade depressa se desilude" (FIOLHAIS, 2016).

Essa intensa catalogação de informações na estruturação da narrativa, segundo Sara Figueiredo Costa (2016), a apresentar concepção diferente de Carlos Fiolhais, não compromete a verossimilhança na obra "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 registrada" (COSTA, 2016). Assim, os episódios da existência acaciana, narrados em notas de rodapé, reproduzidos em seus materiais expostos ou evidenciados em sua cronologia, exibem as observações necessárias à compreensão dos objetos performáticos reproduzidos ou ilustrados no corpo do texto ("reproduções dos quadros e ilustrações, trechos de diário e trechos de livros sublinhados, objectos, fragmentos de relatórios da polícia) como elementos ficcionais observáveis a supor a existência de Acácio, o que, para Costa (2016), é um índice de que Portela, neste livro, 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" (COSTA, 2016, p. 9). Dessa forma, o livro não é de difícil caracterização tampouco inverossímil, aliás, categorizá-lo se revela como ação desnecessária porque se trata de estrutura híbrida, habitada por diferentes linguagens.

A obra apresentada ao leitor, em síntese, elabora o retrato um tanto difuso outro tanto ambíguo de uma personalidade excêntrica apagada pelos apontamentos históricos de quase um século e resgatada do fundo de uma arca para a literatura pela mão de Patrícia Portela. Assim, por meio de exercícios metaficcionalis (uso frequente de comentários da autora-narradora em notas de rodapé), de inclusão de distintos narradores (Acácio assume a voz das cartas que escreve), de utilização de procedimentos interartísticos, da constante instituição de instabilidade no discurso histórico e literário (desestabilizando a verdade fatural e a verossimilhança literária), da necessária participação do leitor na arquitetura dos sentidos, a pergunta elaborada por Mário Rufino, José Mário Silva e tantos leitores (Quem é Acácio Nobre?) se responde. Representado pelos objetos de uma coleção em formato de livro (cartas, fotografias, projetos (in)acabados, grafia de próprio punho) que insinuam evasivos contornos e percursos, Acácio Nobre é uma personagem ficcional.

Elaborada em um romance que se efetiva por uma distinta organização interna quando a autora-narradora utiliza, não apenas distintas linguagens, mas sim distintas materialidades e as organiza narrativamente para dar visibilidade às páginas de um livro desenhado em formato de exposição, surge a figura Acácio Nobre. Sara Figueiredo Costa (2016), inclusive, brinca com o processo criativo-disruptivo de Patrícia Portela e questiona quem é mesmo o criador: "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". Nesta autora, que tantas vezes apresenta o processo de autoria como guarda-chuva de muitas assinaturas (o que se vê nas notas de *Odília*, de *Para cima e não para o Norte*), não é disparatado se pensar também que a existência da personagem Acácio também faz surgir a autora Patrícia Portela.

A partir disso, cabe-nos compreender como o conceito de metalinguagem, aplicado especialmente à leitura de *A coleção privada de Acácio Nobre*, é apropriado

para analisarmos o livro-exposição a contar o percurso de um inventor genial que teria mudado os rumos da nação portuguesa se um dia fosse descoberto.

#### **4.2 Metalinguagem como percurso de curadoria**

O papel ou conceito de metalinguagem, na sociedade globalizada, transborda o sentido inicial proposto por Roman Jakobson (1974) de resolver dificuldades de entendimento, detalhar informações, sanar dúvidas ou ainda situar o sujeito. O entrecruzamento constante de linguagens multiplica as semioses e provoca novas narrativas que, não raro, protagonizam o código, no processo comunicativo, como essencial na ação dialógica - sem um sujeito que assume o papel de intermediar discursos, o sentido se perde ou se corrompe. A metalinguagem, portanto, de natureza semiótica, alarga suas fronteiras e edifica um sistema por meio da justaposição de formas em um complexo intertextual.

A palavra metalinguagem, formada com o prefixo grego meta, que expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão, designa a linguagem que se debruça sobre si mesma. Por extensão, diz-se também: metadiscurso, metaliteratura, metapoema e metanarrativa. Em seu estudo sobre as funções da linguagem, Roman Jakobson (1974) considera função metalinguística quando a linguagem fala da linguagem, voltando-se para si mesma. Tal função reenvia o código utilizado à língua e a seus elementos constitutivos. A gramática, por exemplo, é um discurso essencialmente metalinguístico porque se trata do código explicando o próprio código. Quando se faz análise sintática, faz-se uso dessa função (WALTY, 2010).

A metalinguagem, conforme Samira Chalhub (2001), abrange noções de diversos campos do conhecimento como sistema de símbolos, pressupondo uma história entre o individual e o social - ambas facetas interagindo para a transformação do código na língua, não interessando somente à linguística. Trata-se de uma reflexão decisiva para se entender como as relações sociais se estruturam e como o conhecimento é produzido. No código, os elementos são manipulados para a formação da mensagem, ou seja, é na sintaxe, na estruturação, que o emissor organiza os signos, qualificando o conteúdo de um texto. Assim, uma mensagem de nível metalinguístico implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ou se refiram ao próprio

código. E é aqui que o ato de autoria, na cena literária hipercontemporânea, funda-se. O autor como gesto<sup>54</sup>, na obra de Patrícia Portela manifestado pelas inserções da voz da autora-narradora, combina elementos ficcionais e reais para engendrar (estruturar) uma narrativa cuja função é problematizar o status da arte, demonstrando como a reflexão sobre um projeto artístico é uma das principais diretrizes de sua proposta estética.

As construções de perfil metalinguístico operam com o código e o presentificam na mensagem. Assim, cada sistema acarreta o entendimento da linguagem e da natureza de signos que a compõem e nela operam. Posto isso, se todos os sistemas de sinais são passíveis de interpretação metalinguística, cabe mencionar o caráter essencial do repertório como um dos aspectos importantes da metalinguagem ao compor o arquivo cultural do sujeito a fim de provocar, aproximar ou distanciar o interlocutor do reconhecimento de formas e conceitos pelo receptor, ou seja, o uso expressivo da metalinguagem materializa o leitor na cena narrativa.

No processo dialógico, o repertório é essencial para a compreensão da metalinguagem como performance textual. Conforme Chalhub (2001), "o que um emissor ou receptor for capaz de organizar, relacionar, criar ou perceber enquanto novas formas de combinação e de sentido diz respeito à noção de repertório" (CHALHUB, 2001, p. 15). Tal noção é fundamental porque determina o gesto que o autor assume frente à criação artística, pois a variabilidade do repertório ou o nosso 'arquivo cultural' implica, naturalmente, a extensão (ou não) do sentido. Se uma mensagem se organiza de modo a provocar reconhecimento de conceitos e formas já adquiridos pelo receptor - pois fazem parte do senso comum da cultura -, o público se amplia (CHALHUB, 2001, p. 15). Além disso, a escolha de repertório restringe ou elege o leitor. Assim, o repertório do texto orienta (ou limita) o que o leitor conhece ou o que quer que ele reconheça em uma composição metalinguística. No caso do uso desse recurso na construção metaficcional, por exemplo, o repertório, ao construir relações intertextuais, pode

---

<sup>54</sup> Segundo Agamben, o gesto do autor se mostra quando alguém, mesmo continuando anônimo e sem rosto, profere um enunciado, ou seja, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade (AGAMBEN, 2009, p. 55). Em Patrícia Portela, o gesto do autor não é velado, mas intensificado e apresentado, constantemente, como parte integrante, e não acessória, do fazer literário.

oferecer uma percepção ao leitor do que ele não conhece ao olhar para a história, para o passado e para o futuro.

Na Semiótica, especialmente discursiva ou francesa, o conceito ou a discussão sobre metalinguagem é um tema caro, porque, como ciência ou área do conhecimento que tem como uma de suas principais inquietações a relação entre linguagens, associar ou traduzir são ações necessárias. Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008) orientam a discussão sobre o reconhecimento da metalinguagem não apenas como um meio de comunicação que permitiria que os membros de um "clube" se compreendessem, mas como vertente ou raiz do ato epistemológico. Conforme os autores, a finalidade própria da metalinguagem é a descrição ou a construção de um objeto do conhecimento, orientando e determinando o funcionamento das partes em relação ao todo (e inversamente) e a direção dos percursos que permitem produzir, por exemplo, a construção de uma teoria (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 52).

De tendência naturalmente teorizante, a metalinguagem, quando pensada como diretriz de um projeto, expressa, ao parafrasear ou comentar, a intenção de criar uma ordem, uma hierarquia, uma trajetória de leitura. Greimas e Courtés (2008) distinguem três níveis metalinguísticos (descritivo, metodológico e epistemológico), responsabilizando o último como o eixo capaz de controlar o desenvolvimento de procedimento e a construção de modelos, logo a metalinguagem tem a função de estabelecer regras de funcionamento, conforme um ponto de vista particular, sobre determinado objeto, expressando a legitimidade de um fazer. Assim, a metalinguagem configura-se como um artifício discursivo de materialização do gesto do autor no texto. Trata-se, de acordo com Emilio Garroni (1980), de enfatizar o sentido como produto de uma operação que repousa na capacidade metaoperativa, ou seja, na qualidade de desconstruir e reconstruir as relações entre significante e significado.

A noção de metalinguagem associa-se tanto a um sistema quanto a um esquema discursivo que reverbera um dispositivo autorreferencial. Independentemente do teórico, uma convergência de perspectivas orienta a discussão para a constituição de um corpus como condição preliminar para a materialização de uma teoria capaz de elaborar procedimentos que constroem ou problematizam modelos, revelando uma autora-narradora que assume determinada postura discursiva como gesto. Nesse sentido, investigar acerca dos mecanismos metalinguísticos nos ajuda a entender as

peculiaridades de uma narradora hipercontemporânea, especialmente em *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, cujo hibridismo também se materializa no ato de narrar, afinal temos Acácio Nobre, o inventor, como autor do relato epistolar, e Patrícia Portela, a escritora, encenada como autora-narradora da obra - ainda que tal definição seja de grande complexidade teórica. Segundo José García Landa:

O autor-narrador às vezes oferece uma aparência um tanto esquizofrênica: ele se divide em autor (que comenta a ficcionalidade da obra) e narrador (que, sem se deixar abater, continua imediatamente narrando a história como cronista). Enquanto ele fala como autor, devemos assumir uma interação comunicativa entre ele e o leitor. (LANDA, 2009, p. 321)<sup>55</sup>

Outra questão que vale destacar é como a metalinguagem, tal qual o pilar de um projeto estético, ao criar uma relação ainda mais ativa com o leitor, questiona as fronteiras entre ficção e realidade. Sabemos que a Teoria Literária, desde Aristóteles, problematiza a relação do artista com o seu tempo. "Ceci n'est pas une pipe", disse René Magritte, em uma série de pinturas, no início do século XX, ao criar um intencional conflito entre imagem e texto para problematizar os limites de representação do artista ao espelhar a realidade. Tal traição de imagens provocaria uma ilusão? O pesquisador americano Robert Stam (1981), em *O espetáculo interrompido*, na década de 1980, afirma que a proposta anti-ilusionista visa desmistificar a arte, conscientizando-nos de seu meio, de seus códigos e do trabalho de seus significantes. Para isso, o anti-ilusionismo "provoca, ao justapor códigos antipáticos, uma colisão de linguagens e convenções (...). Enquanto o ilusionismo almeja a continuidade do gênero e da retórica, o anti-ilusionismo promove a coexistência de linguagens (STAM, 1981, p. 29). Nesse sentido, o exercício autorreflexivo, presente em inserções de caráter metalinguístico, funda-se como gesto ficcional ao reinventar, por exemplo, a História.

Ao ver a si mesmo não como um escravo da natureza e sim como um mestre da ficção, o artista autorreflexivo lança dúvidas sobre o pressuposto básico da arte mimética: o de que existe uma realidade anterior sobre a qual a arte deve ser modelada. A passagem contém

---

<sup>55</sup> "El autor-narrador ofrece a veces un aspecto un tanto esquizofrénico: se desdobra en autor (que comenta la ficcionalidad de la obra) y en narrador (que, sin inmutarse por ello, continúa inmediatamente narrando la historia a modo de cronista). En tanto que habla como autor, debemos suponer una interacción comunicativa entre él y el lector" (LANDA, 1998, p. 321).

uma comparação implícita entre o artista e Deus, onipotente sobre sua criação. Se o artista é Deus, não pode se limitar à vida como ela é (Realidade) ou às histórias tal como foram contadas (Gênero) ou mesmo à probabilidade ou verossimilhança nebulosas (STAM, 1981, p. 55).

Quando nos referimos à literatura hipercontemporânea portuguesa de Patrícia Portela, há uma natural atitude linguística e narrativa de autoreflexividade, como dado incorporado pela literatura já em momentos anteriores, sobretudo, pós-modernos. O prefixo *auto*, tão empregado na atualidade, e em diferentes áreas, que significa a "si próprio" ou "a si mesmo", demonstra uma inclinação vigente, na sociedade contemporânea, para a necessidade de o sujeito repensar constantemente a sua trajetória. Nesse processo, põe-se em xeque, inclusive, a noção tradicional de autoria que, por vezes, se constrói por meio do arranjo de outras autorias, o que Portela questiona ao apresentar em notas de rodapé o autor, o tradutor e o revisor trabalhando no texto. Reinaldo Laddaga (2012), em *Estética da Emergência: a formação de outra cultura das artes*, sinaliza, nesse cenário múltiplo, conectado a mídias digitais, a ampliação de fronteiras entre áreas ao definir o que para ele representa o contemporâneo: um novo momento da cultura vinculado a movimentos mais mesclados e multidisciplinares, envolvendo diferentes áreas da cultura (filosofia, literatura, sociologia, artes visuais, teorias das mídias), entrelaçadas com distintas formas de ativismo político, contestação de modelos econômicos e debate da investigação científica. Por isso, segundo o professor da Universidade da Pensilvânia, autores

têm publicado livros nos quais se imaginam (...) figuras de artistas que são menos os artífices de construções densas de linguagem ou os criadores de histórias extraordinárias, do que produtores de 'espetáculos de realidade', dos quais é difícil dizer" (...) "se são naturais ou artificiais, simulados ou reais" (LADDAGA, 2012, p. 14).

Assim o autor, na literatura hipercontemporânea, atua ora como impulsionador, ora como reformulador de um punhado de materiais sem assinatura - assim, o material é elevado até uma posição em que ganha nome de autor (VILLA-FORTE, 2019, p. 96) -, pois, nessa junção, não revela apenas o autor que é, mas narra o processo de sua formação. Nesse sentido, a presença de uma autoria passa também a configurar-se como "um processo sintetizador, e não mais criador" (VILLA-FORTE, 2019, p. 96), cuja interferência na seleção ou manipulação das obras originais, de maneira incisiva,

desliza o gesto criativo para a posição de autoria curatorial, instaurando, na estranheza da forma, um projeto estético. Dessa forma, a discussão sobre o conceito de metalinguagem faz-se importante, porque nos orienta para a intenção do projeto de Patrícia Portela.

Há com frequência, em *A coleção privada de Acácio Nobre*, o emprego de construções, como verbos que revelam a reflexão sobre o processo, que simulam um diálogo com o leitor textual: "Desta conversa, **pensa-se**, nasceu um poema de Pessoa e o projeto de reurbanização do Chiado de Nobre (...). Fragmentos desta conversa podem ser ouvidos no projeto «AudioMenus Chiado», apresentado em 2009 no Museu do Chiado, inserido no programa do Festival Temps d'images". (PORTELA, 2017, p. 49). Ou convida o leitor a participar da performance para que, juntos, possam projetar cenários futuros:

Acácio Nobre acreditava que uma caixa russa com oito brinquedos de madeira, comercializada em meados do século XIX, teria influenciado Malevich a mergulhar no modernismo que transformará o século XX, que a edição de *The elements of drawing in three letters for beginners*, de 1857, tinha dado origem a 90% do impressionismo francês pela mão de John Ruskin; que os primeiros puzzles geométricos da Richter & Co. em 1880 inspiraram Kandinsky a inventar a abstração entre 1910 e 1913, que uma coleção etnográfica apresentada em Paris inspirara dois dos seus visitantes a iniciar o cubismo. Que a educação frobeliana de Frank Lloyd Wright **convida-nos**, mais tarde, a apreciar uma arquitetura moderna e orgânica. Uma borboleta bate as asas no Japão e...; Um cisne negro aparece pela primeira vez na Austrália e...; (PORTELA, 2017, p. 75).

A natureza híbrida da obra cria um processo de reavaliação do ato de narrar, no âmbito da performance, da exposição, da instalação e da multidisciplinaridade, isto é, estamos diante de uma autora textual que se revela pelo gesto de curadoria, no sentido de recriadora de espaços e linguagens conforme defende Leonardo Villa-Forte, como forma de narrar que se legitima na instauração de um espaço ficcional como convite à exposição. Pode-se entender o livro como o acompanhar o percurso de elaboração de uma exposição e a abertura dessa exposição à visita do leitor, e não apenas como uma estrutura de catálogo como defende Sara Figueiredo Costa (2016), porque se trata de um convite à visualização de um gesto pesquisador e articulador dos materiais expostos, cujas escolhas do curador, expostas na página, validam a existência de um

homem que, ainda que genial inventor, fracassou para a história. No caso em especial dessa obra de Patrícia Portela, a investigação histórica tanto sobre Portugal quanto sobre os aspectos contextuais de *A coleção privada de Acácio Nobre* apresenta claramente a intenção de pesquisa (estudo), natural ao trabalho de um curador que arquiteta exposições, como a principal marca dessa autora-narradora:

O anonimato que perseguiu 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 (...) (PORTELA, 2017, p. 14, grifo nosso).

O exercício metalinguístico, como manifestação de uma fina rede conceitual que se engendra por meio de dependências, como o conhecimento extralinguístico e intertextual do leitor, explícita e descreve a complexidade semiótica de determinado objeto, legitimando, especialmente, o caráter inventivo ao transpô-lo como literatura. Esse caráter reflexivo sobre o processo estético é o que designa a autora-narradora como curadora, pois faz da pesquisa revelada na constituição da obra a diretriz da própria arte. A partir disso, cabe-nos refletir acerca do papel de curadoria, pois se o projeto é de natureza metalinguística, e há, nessa intenção, uma recorrente inclinação sobre a linguagem, cabe à narradora-curadora, termo que passaremos adotar para caracterizar as manifestações da voz autoral, guiar o leitor no processo de visitação ao espólio de Acácio Nobre. A escolha pelo termo narradora-curadora foi feita para que não haja relações dessa voz com a do autor empírico: trata-se de uma instância narrativa que inscreve a voz da autora-narradora no tecido narrativo, escolhe, entre os objetos encontrados no baú, os repertórios que serão expostos, realizando um trabalho curatorial.

### **4.3 A narradora-curadora performática**

Nas décadas de 1960/1970, as experimentações no campo das Artes questionaram a relação do artista com a obra, a da obra com o público, a do público com o espaço canônico do museu ou da galeria, permitindo que a atividade de ação curatorial tomasse novas feições. Não se tratava mais de alguém que se limitava a expor, mas de

quem ocupava funções antes atribuídas ao artista, não raro, sobressaindo-se a ele. Artista-curador ou curador-artista? Independentemente das intenções, caberia ao curador a definição do tema; o roteiro da estrutura conceitual; a seleção dos objetos e suas associações; a elaboração das informações complementares e a montagem da exposição (BLANCO, 1999, p. 66). Nesse contexto, todos os elementos que compõem o local expositivo são considerados como moldura da obra (e até mesmo os espaços vazios podem significar) para valorizar os objetos ausentes:

Quando Ives Klein promoveu o *vazio* (que logo ficou cheio de convidados) retirando todos os móveis da galeria Íris Clert, não foi apresentado um objeto, mas a própria exposição era o 'objeto' artístico. *Le vide* de Klein acabou colocando em xeque o próprio valor que a obra adquire na exposição, pois, ao expor determinados objetos, agrega-se valor a eles, que passam a ser dignos de serem expostos, como explica García Blanco. Ao não expor nada, o artista convidou o público a refletir sobre a imaterialidade da arte e, indiretamente, sobre a valorização que as obras adquirem quando são expostas (RUPP, 2010, p. 152).

Pode-se afirmar, conseqüentemente, que curador é quem concebe, monta e organiza um repertório cultural para ser compartilhado com o público a desvelar uma obra. Inicialmente de natureza institucional, é objetivo de um curador estudar profundamente um acervo (MARMO; LAMAS; 2013) e criar uma narrativa para dar sentido a um itinerário de trabalho. Nos museus dos tempos modernos, os curadores, na função de especialistas, devem zelar pelos objetos adquiridos, interpretá-los e incluí-los na coleção permanente como um patrimônio daquele local. Depois da Segunda Guerra Mundial, especialmente nos anos de 1960, muda-se o perfil desse curador que passa a ser entendido como autor de uma exposição, ou seja, o curador, afora criador, é um guardião e gestor da cena cultural.

Na sociedade globalizada, o autor-curador, além de atuar como um maestro midiático de influências - o que Claire Bishop (2015) chama de "corretor de influências" -, desconstrói narrativas e discursos hegemônicos, ou seja, ao curar, no sentido etimológico do termo, não apenas cuida ou protege um bem cultural, mas reinventa realidades, espaços ficcionais, movido por interesses multidisciplinares que desafiam as fronteiras entre criação e crítica e abrem possibilidades de experimentação para o questionamento, inclusive, do papel do público da exposição (leitores?) no processo de

fruição estética (MAGALHÃES e COSTA, 2021, p. 14). Em *A coleção privada de Acácio Nobre*, a narrativa pessoal se projeta no contexto, tornando-a indissociável do conceito expositivo (MAGALHÃES E COSTA, 2021, p. 15) cuja postura do leitor faz-se, obrigatoriamente, dinâmica, assumindo-se como performance no momento de recepção.

Iser parte da ideia de que a maneira pela qual é lido o texto literário é que lhe confere seu estatuto estético; a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor (ZUMTHOR, 2018, p. 51-52).

Nesse cenário, o curador, ao assumir novos papéis ao recuperar narrativas, questiona uma versão única e unilateral da história e problematiza o status de quem conta. Para isso, o curador, enquanto autor de uma exposição, não articula um eixo sincrônico de leitura, mas lança itinerários heterogêneos que visam, na exposição dos elementos no espaço narrativo, oferecer ao leitor a possibilidade de percorrer discursos múltiplos. Nesse cenário, até o que aparentemente não importa torna-se pertinente para avançarmos em uma compreensão mais ampla da realidade da arte. Assim, a dinâmica expositiva, ao tomar novos rumos, repensa relações temporais e espaciais.

Vem ocorrendo um aumento progressivo de exposições propondo novas leituras do passado ou aproximações com questões científicas, que utilizam essa segunda dinâmica de exposições. Profissionais de outras áreas, psicologia, filosofia e antropologia, atuam como curadores que querem oferecer novas abordagens entre os temas sugeridos e suas relações com a arte. (...) Definida a hipótese proposta pela curadoria, a equipe começa o processo de 'arqueologia' daquilo que será apresentado (RUPP, 2010, p. 160).

Essa escrita construída a partir da proposta curatorial associada à mescla de uma equipe arqueológica é fruto, na literatura hipercontemporânea (forma de arte comumente não associada a exposições), também do impacto da midiatização, o que criou, inclusive, outros espaços de construção de textos. Um curador seleciona e reorganiza a produção de outro autor com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse outro associado a sua assinatura, ou seja, seu trabalho é o de reinserir um dado material em um sistema em ele circula atrelado a uma nova "função-autor" - para usar o termo de Michel Foucault.

Não é a personagem Acácio nem sua trajetória que estão em jogo, mas um contínuo de relações que rearticula o próprio fazer literário enquanto condição reflexiva natural acerca da função da arte (ou do artista) na realidade tecnicista atual tão imersa nessa urgente necessidade de encontrar em tudo realidades e utilidades, como indicou Leonardo Villa-Forte (2019). Nessa perspectiva documental (de natureza multidisciplinar - um misto de História, Literatura, Artes, Educação, Fotografia, Exposição), compõe-se, então, o romance *A Coleção Privada de Acácio Nobre* - "foi em 1999 que descobri, na cave dos meus avós, uma arca com textos e projetos de Acácio Nobre (1869?-1968)", (PORTELA, 2017, p. 13) - em forma de exposição, encenada pela autora-curadora a partir de referentes extratextuais verificáveis, que comprovam a existência de Acácio. Tudo está exposto nas paredes do livro:

No baú encontrei:

- 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;
  - 45 pacotinhos e 7 frascos de Fentanyl;
  - 1 chave
  - 1 chávena;
  - 5 compassos; (...)
- (PORTELA, 2017, p. 15)

Com este gesto, a narradora-curadora instala a vida de Acácio em um livro-exposição através da mistura de história e ficção com alusão explícita a elementos extraliterários, explorando, como vimos, distintas materialidades, oriundos do mundo verificável (cartas, tipos de medicamentos, aparelhos eletrônicos de outro período, personagens históricas conhecidas como Salazar) como o mais importante pilar de seu projeto literário. Afinal, para dar vida a esta personalidade, tal qual descrita na obra, "sensata e sem tempestade, (aparentemente) cinzenta e como vontade de ser reconhecida, mas sem reconhecimento, capaz de introduzir elementos de beleza e disrupção diárias à realidade" (PORTELA, 2017, p. 13-14), narradora-curadora, sobretudo nas notas de rodapé, engendra um projeto hermético que se mostra como uma contínua reorganização de peças que, a cada leitura, tal qual um tangram, cria novas figuras em múltiplos arranjos.

Vale ressaltar que assumir o papel de curador contemporaneamente envolve um gesto de permanente estudo, articulação, cuidado, perquirição, criação para que o objeto exposto não seja retirado de cena ou tratado com indiferença. O então fictício baú de Acácio Nobre é a fonte de investigação da narradora-curadora que lá encontrou desde protótipos de jogos para crianças e adultos a uma chávena e cinco compassos e algumas fotografias. Ao se deparar com esses documentos, ela passaria a zelar por eles e cuidaria para que se tornassem públicos, já que houve um esforço histórico feito pela ditadura Salazarista para apagar Acácio do tempo já que sua existência desafiava processos opressivos.

Como artista performática, a narradora-curadora dá corpo ao literário e arquiteta um romance - como produto de uma atitude metalinguística - que a coloca desvela seu gesto curatorial enquanto autora de uma exposição, responsável pela guarda de objetos pretensamente reais, e convida o leitor para interferir, e vivenciar, o espaço literário como lugar da experiência artística. No trecho a seguir, Acácio, em uma carta a João Franco, ministro e secretário do Estado, afirma que aproveitará o entusiasmo do político com a Exposição Universal (evento organizado pelo governo de Portugal) para apresentar "a primeira máquina para ver e sentir a 4 dimensões dedicada a David Brewster" (PORTELA, 2017, p. 62-63). Esta carta tem a finalidade de apresentar um método inovador para a educação dos operários em Portugal, com o qual a máquina acaciana irá colaborar.

Neste protótipo, o visitante poderá entrar e apertar uns binóculos enquanto se encontra a uma parede amovível, aquecida com pedras de sal, que se inclina até o colocar na horizontal. O visitante perde a noção da gravidade, porque tem os pés no ar, e a noção do espaço em que está, porque tem os olhos num horizonte infinito, verde e laranja mas a tender para o azul, onde muitos pássaros voam durante muito tempo. O olhar mecânico da imagem desce até um homem que fuma reclinado na areia da praia (e enquanto isso acontece, eu fumo as minhas cigarrilhas com sabor a melão por um ventilador metálico que envia o fumo diretamente para dentro da máquina 4D (PORTELA, 2017, p. 63).

Acácio exige uma postura ativa do visitante como se o orientasse a caminhar pelo espaço cujos sentidos são explorados em diversas direções: paredes aquecidas se movimentam, cores distintas são projetadas, fumo de odor a melão é espalhado. Experimenta-se a falta de equilíbrio. No movimento performático, Acácio Nobre

descreve uma sucessão de ações que mistura tanto o plano externo (visual) quanto o interno (psicológico) ao projetar o que poderia (ou deveria) ser visualizado pelo leitor, criando uma experiência que prima por um lócus para a imaginação como se, conforme Zumthor, o texto alcançasse uma estrutura física e performativa "na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz" (ZUMTHOR, 2018, p. 54) como mistura de semioses em um espaço para experimentação.

Passa uma mulher (mas quase não se vê nem se percebe o quê ou quem é), e nesse preciso momento lanço para dentro da máquina um perfume inesquecível de deusa maravilhosa (ou deus maravilhoso, para o caso tanto faz) e cada um dos visitantes imagina a sua musa ou o seu muso, sem ter de passar pelo fardo ou pela inconveniência de ser obrigado a vê-la/o à semelhança da minha imagem. Este momento é o momento necessário para se imaginar sem se distrair (PORTELA, 2017, p. 64).

A experiência do visitante é registrada pelo artista. Um pássaro finaliza a cena. Segundo uma carta endereçada a Acácio por um admirador para parabenizá-lo por uma invenção<sup>56</sup>, pássaros seriam constantes na obra do inventor português (PORTELA, 2017, p. 66). Quando "tudo para", quebra-se a verossimilhança, distanciamo-nos do experimento, registra-se o fato:

Quando parece que se vai ver o que não se pode ver, o encontro frente a frente entre o visitante e o pássaro é fatal.

Tudo para.

Retiramos os binóculos ao visitante, adotamos-lhe com muita luz para a cara e gravamos as suas primeiras impressões. (PORTELA, 2017, p. 65).

Essa cena é mais uma peculiaridade da personalidade deste visionário português quando propõe a criação de uma máquina 4D que possibilitaria ao visitante da Exposição Universal vivenciar uma instalação-performance. Outro trecho que reforça esse caráter múltiplo de Acácio Nobre é a transcrição de excerto do relatório da PIDE, de maio de 1968 - "a soma das partes não dá só uma pessoa" (PORTELA, 2017, p. 59) -,

---

<sup>56</sup> A narradora-curadora indica que é possível que esta invenção de que trata o fã seria a da máquina 4D "cujos esboços estão até hoje guardados na Universidade de Chicago" (PORTELA, 2017, p.66). É interessante pontuar aqui como mais uma vez ela assume como imprecisão é constitutiva de seu trabalho.

que parece referenciar à máxima da Gestalt (teoria apresentada por Cristian Von Ehrenfels no final do século XIX): "o todo é maior que a soma das partes".

Em *A coleção privada de Acácio Nobre*, a narradora-curadora, ao elaborar a personalidade do inventor em um livro-exposição (ou quebra-cabeça), evidencia também a esfera privada da personagem através de artefatos que escolhe para sua mostra (fragmentos escolhidos da vida Acácio Nobre - anotações, objetos, cartas e fotografias), entrelaçando os acontecimentos a seu tempo. Com esse resgate de peças íntimas, convida o leitor a explorar a exposição e experimentar um cenário narrativo cujo objetivo é reconstituir a trajetória de Nobre. Para isso, a posição de curadora faz-se essencial, pois o processo de mediação (e criação), também fortemente subjetivo, potencializaria (ou construiria) a ponte entre a obra e o leitor.

A quantidade de mediação que se coloca hoje, entre espectador e a obra é de tal espessura - podemos olhar em várias direções, desde mediações discursivas a mediações institucionais - que é preciso colocar alguém na linha de frente para reorganizar a favor do artista - teoricamente. Seria o curador ideal. (...) É como se não vivêssemos mais nesse momento inocente, bastando fazer o trabalho, colocando-o na frente de alguém para o trabalho acontecer. Não. Esse encontro, atualmente, precisa ser construído. É preciso construir a experiência porque a questão da obra de arte estaria acontecendo em um cenário de maior complexidade, agregando um maior número de interesses que se associam junto à obra, das mais diversas frentes. Desse modo, tornar-se-ia minoritário o interesse, que nós, consideramos principal (vamos dizer assim), o artista, o pensador, o crítico, que é a obra como deflagradora de um processo de pensamento, desorganizadora do seu hábito cotidiano, portadora de uma intervenção qualquer, que pode inaugurar outras formas de pensar. Ao falar assim, parece que estamos até idealizando, mas seria o que se espera um pouco da obra de arte - o papel transformacional. A configuração hoje é tal, que se precisa de alguém na linha de frente. Ou seja, uma inteligência curatorial, nem tanto o curador, mas a compreensão disso, para reconstruir os acessos (BASBAUM, 2008, p. 44).

A linguagem, especialmente a ficcional, de acordo com Greimas e Courtés (2008), tem a particularidade de configurar-se como um processo no qual uma sociedade seja nele significado, o que reforça, no que se refere à Portela, as escolhas da artista, inclusive na apresentação do romance como espólio de Acácio Nobre: "os arquivos de Acácio Nobre da PIDE são, até a data, os únicos registros oficiais sobre a vida e a obra

de AN em Portugal, situação que pretendemos contrariar com esta obra" (PORTELA, 2017, p. 19). Assim, a realidade configura-se tanto por um livro de atas quanto pela Constituição de um país (PORTELA, 2017, p. 14), demonstrando que, para Acácio, não são apenas os grandes feitos dignos de nota, mas também as experiências ordinárias.

O trivial ou os gestos prosaicos e cotidianos chama a atenção do leitor ao serem transformadas em práticas extraordinárias, o que, com frequência, dará um tom de excentricidade tanto a Acácio quanto aos demais membros do seu Clube (C.A.A.N). Tais detalhes são ilustrados pela descrição de um infiltrado do PIDE sobre os sapatos dos membros do Clube - "um par de chinelos fechados, de couro e apantufado, estilo inglês, com um motivo xadrez no seu interior "(PORTELA, 2017, p.23) -; pela estampa das cadeiras do clube compostas por cornuscópias (símbolo de fertilidade em forma de chifre) e unicórnios - símbolo de masculinidade; pelo tradicional pirulito de licor que acompanhava as votações dos membros do Clube que festejam, em silêncio, suas conquistas (PORTELA, 2017, p. 24). Segundo a narradora-curadora, em nota de rodapé, este pirulito seria o acompanhamento das jovens atrevidas que substituiriam uma tradicional bolachinha por um chupa-chupa alcoólico.

No ato curatorial, a escrita sobre os objetos elabora o discurso literário como locus para a problematização não só do estatuto ficcional, mas também das verdades historiográficas. Nesse processo, verifica-se como essa narrativa curatorial apresenta uma personagem e traça para ela uma trajetória cujo objetivo é presentificar realidades que foram desmanchadas pela violência da história ou pela indiferença à criatividade: o curador, por sua vez, ao compor um objeto ficcional projetado em uma nova realidade, desloca tempo e espaço para recriá-los. Desse modo, o tempo das notas de rodapé, nas quais a narradora-curadora se inscreve, potencializa, no presente, o caráter investigativo e hipercontemporâneo da obra - ao passo que a exploração do espaço do livro (mescla de cartas, desenhos e fotos) faz das páginas uma espécie de parede/instalação que, com frequência, convida o leitor a participar do ato criativo ou do processo de investigação.

Acácio Nobre costumava afirmar, com orgulho, ter nascido no ano e no dia da morte de David Brewster (1781 - 1868), o homem do primeiro estereoscópio, da polarização da luz, das primeiras imagens em relevo e do primeiro caleidoscópio. Foi ainda pioneiro na construção de estereoscópios, invenção hoje atribuída a Charles Wheatstone

(1802-1875). No entanto, no decurso **da nossa investigação** encontramos o registro do nascimento de um Acácio Nobre nascido de facto a 10 de fevereiro, mas em 1869 e não em 1868, como sempre afirmava Nobre (PORTELA, 2017, p. 63, grifos nossos).

São apresentados, em *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, pistas documentais para assegurar a existência de Acácio e instalar um processo de erosão entre verdade histórica e ficcional. Na nota de rodapé de número 47, a autora-narradora se coloca como quem não assume uma voz uníssona sobre essa personagem, porque seu percurso também é perpassado por dúvidas e oscilações: "Tudo indica que Acácio Nobre se possa ter enganado sobre a data de falecimento de David Brewster ou mesmo mentido sobre sua data de nascimento" (PORTELA, 2017, p. 63). Nem os documentos encontrados durante a investigação são totalmente confiáveis: a narradora, enquanto curadora da exposição "Acácio Nobre", opta por caminhos para que o leitor os siga (a leitura não precisa ser linear) e contemple o cenário por ela desenhado. Nas três imagens, ilustradas a seguir, o caráter curatorial do projeto estético da autora se revela na necessidade de retratar a intimidade da personagem para lhe dar corpo: o espólio AN/0012, AN/0014 e 0034.

O ESPÓLIO AN/0012 refere-se à fotografia de uma chávena. Junto à fotografia, segue um comentário da narradora-curadora que afirma que um pacotinho de ingredientes acompanhava a xícara, contudo se deteriorou antes de ser fotografado e "devidamente documentado" (PORTELA, 2017, p. 67), reforçando a escolha dos artefatos como uma das ações da curadoria a demonstrar a historicidade dos objetos de Acácio Nobre que materializam memórias que, se individuais, se tornam coletivas. A inserção do advérbio "possivelmente" se configura como mais um indício da subjetividade do trabalho do curador, que registra esses objetos (depõe sobre eles, afinal o pacotinho se deteriorou antes de ser registrado), como pertencentes à personagem, desenhando o contexto de sua intimidade ao escolher os elementos a serem vislumbrados pelo leitor.

Figura 57 – Representação de uma chávena, objeto do espólio de Acácio Nobre<sup>57</sup>

### Espólio AN/0012

Chávena de chá sem conjunto, possivelmente pertencente a serviço de chá de Acácio Nobre<sup>53</sup>.



Fonte: PORTELA, 2017, p. 67.

O frasco de Fentanyl, ESPÓLIO AN/0014 dá veracidade à personagem quando associado à explicação da narradora-curadora (sempre nas notas de rodapé) de que Acácio Nobre sofria dores horríveis e se medicava com esse potente opiáceo com forte poder anestésico. Além disso, enfatiza a narradora-curadora, o uso de tal analgésico causaria afasia, uma desordem da linguagem capaz de comprometer o ato da fala do usuário; contudo, a explicação mais digna de nota é, sem dúvida, a descrição do quadro de agravamento mental que, como efeito, progrediria para "excessiva criatividade no uso de neologismos pessoais; repetição insistente das mesmas frases ou enunciação de frases incompletas; impossibilidade de falar espontaneamente". (PORTELA, 2017, p. 86). A essa característica ainda acrescenta: "nos raros momentos em que se consegue falar, pode falar-se por palíndromos (...)" (PORTELA, 2017, p. 86). O movimento inventivo da autora é de natureza tão extraordinária que personaliza um distúrbio clínico para explicar o gênio excêntrico de Acácio como sujeito aquém de seu tempo.

---

<sup>57</sup> Todas as fotografias das figuras numeradas foram realizadas pela autora deste trabalho com finalidade exemplificativa.

Figura 58 – Representação de frasco de fentanyl, objeto do espólio de Acácio Nobre.

### Espólio AN/0014

Frasco de Fentanyl<sup>70</sup>.



Fonte: PORTELA, 2017, p. 86.

O ESPÓLIO AN/0034 é outro suposto documento que contribui para que se possa delinear o caráter excepcional de Acácio e responder à pergunta "Quem foi Acácio Nobre?", como herdeiro de uma linhagem de criativos. Segundo narradora-curadora, a dedicatória "para quem gosta de mar e poesia" (PORTELA, 2017, p. 70) a Herman Melville, a lápis, no livro de Camões, teria sido escrita por Damásio Nobre, avó de Acácio Nobre, o que reforçaria a intenção exploradora de um exercício curatorial ao afirmar que tal achado fê-la "deduzir, não sem algum prazer, que as referências literárias camonianas na obra de Melville" (PORTELA, 2017, p. 70) em muito se deveriam à linguagem acaciana.

A inscrição *não sem nenhum prazer*, nas notas, associada à referência verídica de tais estudos sobre a influência de Camões em Melville, legitima a discussão, neste trabalho, não apenas sobre os limites tradicionais do ficcional, mas também sobre o científico/acadêmico/histórico, questionando, inclusive, como os poemas do autor português teriam modificado, visceralmente, o cenário literário mundial, ou seja, está a literatura a modificar a realidade. Atenção, no entanto, para a imagem que nada mostra sobre tal dedicatória (PORTELA, 2017, p. 70).

Figura 59 - Representação da capa da obra "Os Lusíadas", de Luís Vaz de Camões, objeto do espólio de Acácio Nobre

### Espólio AN/0034

Exemplar de *Os Lusíadas*, edição de 1836, impresso na Typographia Rollandianna, encontrado no espólio de Herman Melville após a sua morte em 1891<sup>56</sup>.



Fonte: PORTELA, 2017, p. 70.

A nota inscrita na legenda desta imagem termina com indicações para futuros pesquisadores: "para mais informações sobre a leitura de *Melville's Camões* de Andrews Norwood (Bouvier, 1989) ou *Poetry and Madness* ou *The Presence of Camões: influences on the Literature of England, America and South Africa* (University Press of Kentucky, 1996), de George Monteiro" (PORTELA, 2017, p, 70). A contribuição do trabalho da narradora-curadora na formulação do itinerário do inventor materializa-se, portanto, na narrativa de seus objetos, o que permite, ao leitor, estabelecer uma relação entre o passado e o presente da narrativa (a factualidade) e simular a possibilidade de verificar sua veracidade.

O leitor também precisa fazer um trabalho de consulta, de pesquisa para adentrar no mundo do Acácio Nobre. Um espólio, como o encontrado pela narradora-curadora, é, por um lado, fato histórico, comprovado pelos documentos; todavia, por outro, é ficção, pois temos, nas notas de rodapé, o reconhecimento da autora-narradora sobre a origem dos documentos, permeados por comentários que pressupõe a subjetividade das suas escolhas a todo momento. De todo modo, cria-se uma cena para que o leitor não apenas conheça o fabuloso inventor, mas seja capaz de percebê-lo, em sua intimidade, como um gênio. Essa percepção perpassa, inclusive, a visitação dessas materialidades.

O estojo com quatro compassos do ESPÓLIO AN/0005a/b corporifica a longa relação do inventor com a Richter & Co - renomada empresa alemã de instrumentos para desenho, especialmente no campo da matemática, desde o final do século XIX. Em outro momento, uma fotografia de soldado com um puzzle (ESPÓLIO AN/0083) reforça as intenções de Acácio, na sua longa jornada como fotógrafo de guerra durante “seis longos dias que mudaram a sua vida” (PORTELA, 2017, p. 83), enviado pela Richter & Co. para vender jogos a soldados como forma de dar conforto aos homens em tempos de guerra.

Figura 60 – Compassos de Acácio e Puzzle por ele elaborado

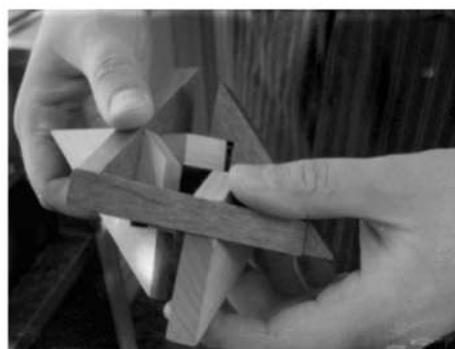
Espólio AN/0005a/b

Estojo com 4 Compassos Richter & Co., minas e vários utensílios utilizados por Acácio Nobre.



Espólio AN/0083

Fotografia de mãos de soldado nas trincheiras a jogar um puzzle 3D<sup>52</sup>.



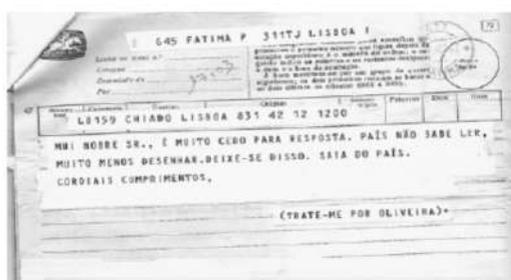
Fonte: PORTELA, 2017, p. 70

Há, inclusive, a cópia de um telegrama que reforça, no tom do texto, a rejeição ao projeto de criação de uma nação portuguesa mais autônoma através das Artes, alfabetizada e sensibilizada especialmente através do desenho:

Figura 61 – Telegrama de Acácio a ministro de estado

Espólio AN/0200

Fac-símile de um telegrama não oficial seguido de transcrição<sup>53</sup>.



Fonte: PORTELA, 2017, p. 70

O caráter lúdico que propicia brincar com as fronteiras entre ficção e realidade é um eixo importante na obra de Patrícia Portela. A pesquisadora canadense Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991), indica que ficção e história são narrativas que se aproximam e se diferenciam pelas estruturas que manipulam. Esse limiar entre essas duas formas de enunciar o mundo se enuncia a partir de um debate antigo sobre (in)autenticidade do corpus escrutinado. Quando a ficção reescreve a história, como o fez José Saramago, questiona-se o quanto as histórias podem ser relativizadas a partir de distintos olhares; todavia, quando a ficção apresenta um personagem ficcional como parte da história, como o faz Portela, questiona-se o que realmente, nas infinitas possibilidades de se contar histórias, tem status de realidade: as legendas dos artefatos expostos tentam reproduzir pedaços da realidade e as notas de rodapé, cuja voz é assumida pela narradora-curadora, relativizam as certezas históricas

O conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991) sugere que a verdade e a falsidade não são os pontos de partida para se problematizar a ficção, pois a metaficção historiográfica defende que só existem “verdades”, ou seja, não há uma trajetória definida. Posto isso, podemos entender que, na literatura de artistas como Portela, o projeto estético funda-se num tripé, tal qual um triângulo isósceles, cujos domínios da história e da ficção, com a mesma importância, assentam-se na teoria ou na intenção teorizante em base mais larga para fundar seu projeto.

Quando um autor se ficcionaliza a tudo referenciar sua figura pelas máscaras assumidas pela narrativa e reveladas pela mão de um autor-narrador e quando uma personagem se corporifica historicamente, o caráter narrativo/ficcional e certa noção de realidade se reestruturam como parte de um mesmo jogo: o de que os fatos são manifestações de uma linguagem. Para Linda Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica contrasta a visão dominante da narrativa histórica pelo olhar dos subjugados, relegados pelo sistema elitista que formula o passado por sua perspectiva. Literatura e história são, para ela, “as duas identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura” (HUTCHEON, 1991, p. 141). Seguindo a mesma linha de raciocínio, as contribuições do americano Hayden White (1995) também compreendem a história como uma espécie de ficção, cujo discurso narrativo combina

uma série de eventos presumivelmente ocorridos no passado. Para o crítico, a história necessita cada vez mais discutir o problema do conhecimento histórico, de modo que:

enquanto um historiador pode entender que é sua tarefa reevocar, de maneira lírica ou poética, o 'espírito' de uma época passada, outro pode presumir que lhe cabe sondar o que há por trás dos acontecimentos a fim de revelar as 'leis' ou os 'princípios' de que o 'espírito' de uma determinada época é apenas uma manifestação ou forma fenomênica. Ou, para registrar uma outra diferença fundamental, alguns historiadores concebem sua obra primordialmente como uma contribuição para a iluminação de problemas e conflitos sociais existentes, enquanto outros se inclinam para suprimir tais preocupações presentistas e tentam determinar em que medida um dado período do passado difere do seu, no que parece ser um estado de espírito bem próximo daquele do 'antiquário' (WHITE, 1995, p. 20).

Acácio (homem de carne e osso?) vive nas sombras, não tem norte nem paradeiro, é um nômade a não se adaptar a lugar algum, vive à margem de todos os sistemas e, por isso, é visto como uma ameaça à estabilidade social. Essa característica da personagem de Portela joga com a noção de verossimilhança tão cara à literatura e à história, porque entrelaça o percurso intertextualmente a eventos históricos atribuindo a textos do passado sua própria narrativa complexa. Este é o aspecto inovador de sua escrita (sua subversão): a história pode ser inventada, e a ficção pode ser "desinventada" ao apresentar o real como finalidade, brincando, inclusive com a seriedade de um e a ludicidade revolucionária do outro - princípio do gesto curatorial:

A História sempre teve as suas preferências e por isso prefiro esquecer-la enquanto bebo um chazinho (PORTELA, 2017, p. 68).

(...) se o mundo não brinca e não ficciona, não evolui (PORTELA, 2017, p. 75).

Tudo é produto do espírito de uma época, nada é obra de um pensamento de um só homem. O que seria do mundo se o homem acreditasse numa sociedade imutável e preconcebida? Se não se atrevesse a mudar? É dever de cada homem abraçar o seu tempo para se desembaraçar dele (PORTELA, 2017, p. 91).

Como uma nova formulação ficcional, a proposta de Patrícia não se limita a definições fechadas de gênero (inclusive, como vimos, se desloca entre nomenclaturas:

romance biográfico, documental, ensaístico, autoficcional, texto híbrido, romance-exposição). Dessa forma, a categoria “romance” se reconfigura tanto pela inserção de uma linguagem ágil e fragmentada, associada comumente a ilustrações e à variação da tipografia, quanto pela utilização do espaço da folha do livro como uma parede da exposição cuja função é revisitar a trajetória de Acácio Nobre. O híbrido, nesta proposta, é uma composição natural para que diversas semioses sejam encenadas para motivar a sensibilidade do leitor a fim de dar materialidade à personagem (ou figura histórica).

O questionamento do hibridismo formal, em Acácio Nobre, manifesta-se como representação de sujeito que em si torna-se objeto da própria representação: a palavra faz-se performance do literário. Desse modo, com uma autora textual que se performatiza como narradora-curadora, esse texto que emerge na tessitura da sociedade atual é analisado como literatura, ou seja, como linguagem que “se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (FOUCAULT, 2000, p. 409) em um contexto de produção marcado pelo entorno que também o constitui, adquirindo novo formato e desenvolvendo uma história com leis próprias.

Esta é a particularidade de Patrícia Portela: o ruir das hierarquias – sejam históricas, sejam literárias. Segundo a distinção proposta por Paul Zumthor (2018), o texto é uma sequência de enunciados, ao passo que a obra é tudo que pode ser poeticamente comunicado. Ao que se refere a Acácio Nobre, entende-se que todos os elementos que compõem o cenário da obra e que dão um caráter híbrido ao projeto da autora portuguesa são importantes na revitalização de Acácio para que possamos ter uma percepção mais ampla e sensível do inventor.

É no nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais)(...)(ZUMTHOR, 2018, p. 75-76).

Em Acácio Nobre, o ato performático, na composição dos espaços expositivos, materializa não só a vida pública, mas privada (íntima) de Acácio Nobre. Para tal, as

reflexões de Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2018, p. 37) sobre a noção de performance (ora oral, ora gestual) apontam para um elemento irreduzível independente de linguagem: a percepção de um corpo. Trata-se da preocupação do autor de ampliar o conceito de performance para outros contextos artísticos cuja voz nem sempre é o centro da expressão.

No uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Daí certas consequências metodológicas para nós, quando empregamos o termo nesses casos em que a própria noção de oralidade tende a se diluir, e a gestualidade parece desaparecer. Consequências, em parte, de natureza terminológica: procuramos nos entender sobre uma definição bem ampla do conceito, sem, no entanto, desnaturá-lo. Consequências de natureza comparativa, por sua vez, porque é forçoso partir do conhecido rumo ao desconhecido. O conhecido é a performance estudada e descrita pela etnologia; falta ver o que, dessas descrições e estudos, pode ser re-empregado, sem prejudicar a coerência do sentido, na análise de outras formas de comunicação. Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo (ZUMTHOR, 2018, p. 38)

Além disso, Paul Zumthor (2018), quando se refere a um estudo de Josette Féral sobre a teatralidade, afirma que a performance se elabora em um espaço de reconhecimento teatral, ou seja, é preciso que se instale um sentimento de cumplicidade entre o performer e seu espectador para que se identifique o gesto como uma simulação ou representação ficcional. Zumthor defende que a performance se constrói pela alteridade: sem o leitor, não há esse gesto, nem há exposição.

O espaço em que se inserem uma (performance) e outra (leitura) é ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma **intenção** de autor. A condição necessária à emergência de uma teatralidade performacional é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso implica alguma ruptura com o "real" ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade (ZUMTHOR, 2018, p. 39, grifo nosso).

A ideia de performance, recorrente neste trabalho, proposta por Paul Zumthor (2018), porque nos permite refletir sobre a transmissão e a recepção da obra, abrange

tanto a mescla de tecnologias e suas diversidades quanto a intenção estética de Portela ao projetar (e selecionar) um leitor qualificado e pesquisador. Zumthor não opõe performance e recepção. Para ele, a performance é um “momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50), ou seja, trata-se de um ato presente e imediato de comunicação que requer a presença corporal tanto de um intérprete quanto de um interlocutor, imbricados em um contexto situacional no qual todos os elementos – visuais, auditivos e táteis – se lançam à percepção sensorial em um ato de teatralidade. Em tal ato, a voz passa a ser não mais entendida como sinônimo de oralidade, mas como princípio de comunicação aquém do sentido linguístico, cuja leitura é mais que ver e interpretar; é performatizar, isto é, vivenciar corporalmente uma cena, inscrever-se nela enquanto corpo/materialidade num movimento consciente, enquanto quem se posiciona num tempo e espaço para senti-la.

Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo eu. O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois (ZUMTHOR, 2007, p. 63).

Corpo-livro; espaço-página; romance-exposição; narrador-curador; curador-leitor. A narradora-curadora elabora o jogo de sua exposição e convida o leitor a desvendar, no folhear das páginas de seu livro-exposição, a trajetória pessoal e a obra dessa figura emblemática (Acácio Nobre). Portela enfileira os artefatos visuais do seu objeto-Acácio e apresenta-o como figura não-ficcional, o que, pode-se dizer, desestabiliza o próprio jogo mimético da performance. Ao reconfigurar o espaço tipográfico tradicional de um romance (no centro da página estão as produções do artista legendadas e, em notas de rodapé, a explicação sobre os objetos expostos e o processo criativo), Portela relativiza a ficcionalidade do literário e a transforma em performance do real. Nas figuras a seguir, tanto a caixa de sólidos quanto os esboços para a Casa Viva materializam a atuação criativa de Acácio.

Figura 62 – Representação dos sólidos explorados por Acácio Nobre

Espólio AN/0044

Caixa de sólidos Richter & Co. para uso pessoal de Acácio Nobre<sup>82</sup>.

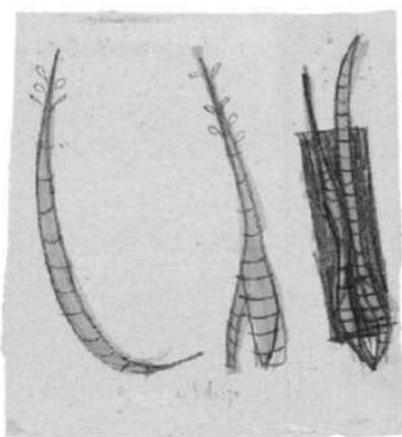


Fonte: PORTELA, 2017, p. 83.

Figura 63 – Representação de esboço para a construção da Casa Viva, projeto pioneiro de Acácio Nobre na área da ecoarquitetura

Espólio AN/0029

Esboços para a construção/adaptação da natureza ao projeto Casa Viva<sup>81</sup> (1930-33).



Fonte: PORTELA, 2017, p. 123.

O roteiro da exposição, montado pela narradora-curadora, costura acontecimentos históricos reais e inventados com os artefatos e textos selecionados a partir do acervo encontrado. Ficção e não ficção se inventam nos objetos - cartas de aconselhamento a Secretários e Ministros da Coroa e do Estado; jogos matemáticos; puzzles geométricos; jogos eletrônicos; álbum com desenhos e colagens; manifesto vanguardista - *Manifesto 2020* - e nos fatos vividos - representante de uma das maiores companhias de invenções de brinquedos da Europa; fotógrafo de guerra, defensor de questões ambientais e da ecoarquitetura; paciente de sanatório; provável amigo e enamorado de artistas (Mário de Sá Carneiro) e de Alba; morto de paragem cardíaca.

Assumindo o papel de curadora, por fim, a autora-narradora que já aparecia nas obras analisadas nos capítulos anteriores, nos apresenta o objeto-Acácio como fio condutor a orientar seu espectador-leitor-pesquisador diante das obras expostas, articulando sentidos imbricados em seu próprio espaço simbólico e nas relações de poder por ele representadas. O livro se instala como pesquisa-criação, como inquirição da forma literária, como estrutura móvel: não só o texto, mas os espaços da página, tais quais as paredes de um museu, que precisam ser contemplados, vivenciados e deglutidos se o leitor estiver apto para essa experiência, ou seja, se aceitar explorar os códigos expostos como quem não domina os sentidos e está sujeito a elaborar percursos nem sempre profícuos. Conforme Zumthor,

Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou intitulado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re) construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais (tal como chamamos o gosto) ou de uma censura (...)" (ZUMTHOR, 2018, p. 51).

A vida, feita das escolhas de quem a instala, torna-se material ao ser relacionada a cada objeto ou intuída a partir dele, e a linguagem se dilata do mundo da exposição para o do romance: em vez de expor metáforas visuais ou verbais, a exposição cria e performatiza uma relação social em que tudo é móvel, pode ser visto, sentido, reconfigurado, questionado. O teor performático do texto de Portela (evidenciado pelo

diálogo entre as cartas escritas por Acácio, seus desenhos, suas invenções geométricas, seus objetos pessoais e o texto que explica cada um desses elementos) faz parte da encenação jogo lúdica e especulativa cujo objetivo é promover um elogio à criatividade e à imprecisão dos sentidos.

A arte é a nossa necessidade de abstração, o nosso fascínio pelo invisível, o motor da transformação da visibilidade. Hé! A união do conhecido e do desconhecido através do desenho! Queremos entrar no século XX abraçando a cruzada da alfabetização gráfica (PORTELA, 2017, p. 98).

Roland Barthes, como foi mencionado, indica que ao escritor cabe o trabalho de mesclar escrituras. Michel Foucault defende que o texto é uma “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer, e a função-autor é um “modo de existência e de circulação dos discursos no interior de uma sociedade”. Giorgio Agamben salienta que a escrita é um gesto, uma “exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2017, p. 59). Logo, pode-se pensar na possibilidade de aproximação entre os papéis de curador e de narrador, porque, ao passar pelos processos (enunciados pela autora-narradora não só nesta obra) de pesquisa, seleção e criação de percursos, como um curador, se esfumaça no texto e se marca como sombra da sua exposição, e sua voz passa a reger outras vozes.

Em *A coleção privada de Acácio Nobre*, o entrecruzamento entre o factual (a materialização do espólio-documento da vida de Acácio) e o ficcional (a organização da exposição realizada pela narradora a partir dos objetos encontrados) é documentado em livro-exposição por uma narradora-curadora que, ao se apresentar na obra com nome civil da autora, retira dessa persona literária sua característica ficcional: ao retratar uma história real, cria-se uma narrativa que simula a não-ficção. Mas para quê? Acácio, personagem real, não só retoma criticamente, num processo metonímico, milhares de inventores apagados pelos donos da História, mas também questiona a própria noção de literatura (essa arte que também produz verdades), apregoando a desconstrução de fronteiras.

Incansavelmente inventivo, o texto mostra-se como montagem, quebra-cabeça, exercício lúdico. As palavras se delineiam na página e apresentam uma autora-curadora, que cria outra perspectiva para se pensar, inclusive, o papel do

narrador, porque levanta, como dissemos, a possibilidade de o associarmos ao conceito de curadoria desenvolvido pelas artes plásticas: seria essa autora realmente a curadora de um romance-exposição? Movida pela intenção de criar uma cena tão autêntica e criativa que não levante dúvidas sobre a existência real do protagonista, a obra realiza-se como subversão artística: a despedida de Acácio Nobre é à invenção, à ingenuidade, à vontade de mudança.

#### **4.4 A curadoria nas notas ou a quebra da quarta parede**

As notas de rodapé, em uma obra, prezam, especialmente em textos acadêmicos, pelo esclarecimento de um percurso, pois visam expor o caminho de investigação de um sujeito que, ao ocupar esta função, torna-se autor de sua produção. Em Acácio Nobre, os gestos da curadora são revelados em diversas passagens, e não raro nos surpreendemos com o grau de detalhamento que as notas expressam. Para entendermos com mais clareza as estratégias discursivas da narradora-curadora que visam reforçar o caráter de verossimilhança de Acácio, ela oferece-nos comentários que partem de apontamentos históricos a recortes pessoais, às vezes tão íntimos, que nos questionamos se seriam possíveis descrições tão minuciosas sem vivências conjuntas, ou seja, sem que a autora-narradora tivesse, de fato, conhecido o nosso tão ilustre personagem.

Se entendemos que a narradora-curadora constrói-se, especialmente, nas notas, vale, para encerrar esse raciocínio, deslocar o conceito de quarta parede, muito empregado no cinema, para entendermos como se relacionam os elementos da narrativa quanto ao compromisso ficcional.

Patrice Pavis (1998, p. 236) ressalta três mecanismos pelos quais a quarta parede é construída dentro da estética naturalista: a cenografia, a linguagem e o estilo de atuação. Com relação ao primeiro aspecto, Pavis aponta que a *mise-en-scène* naturalista se propõe a reproduzir a natureza de maneira fiel, por meio de objetos reais (por exemplo, portas, pedaços de carne ensanguentados) nos quais se observa o gosto pelo detalhe. Nessa mesma perspectiva, a linguagem verbal do espetáculo simula diferentes formas de enunciação específicas de cada classe social, de modo a velar marcas poéticas ou literárias do texto dramático. Por fim, e não menos importante, observa-se a ênfase num estilo de atuação que, ao reforçar a impressão de realidade mimetizada

e induzir o ator a se identificar inteiramente com a personagem, tem como finalidade produzir a ilusão realista. Diante desse simulacro da realidade, o espectador de uma montagem elaborada a partir de um viés naturalista é constantemente incentivado a se envolver emocionalmente com a ação dramática, esquecendo, desse modo, da artificialidade inerente a certas convenções teatrais, tais como a entrada e saída de atores e o espaço delimitado do palco (GREGÓRIO, 2023, p. 215).

Como convenção performática, a quarta parede visa gerar intimidade com o público. Inicialmente no cinema ou no teatro, é a instauração de um espaço fechado cujo objetivo é aumentar a verossimilhança, distanciando o autor do público. Por sua vez, quando há a ruptura da quarta parede, o público é convidado (ou forçado), em uma suspensão temporária, a participar do ato performático. Especialmente na literatura, diferente do que ocorre em outras formas artísticas (experiência individual e não comunitária), há ainda, com mais força, o desenvolvimento da autoconsciência sobre o processo ficcional. No caso de Acácio Nobre, o efeito provocado, através da inserção da primeira pessoa do plural no discurso e das antecipações e indicações ao leitor, é a suspensão da descrença (ou dúvida) sobre a existência do inventor português e seus feitos extraordinários.

Uma primeira faceta que nos cabe retomar é a de narradora-pesquisadora, talvez a principal característica que a torna uma narradora-curadora, pois, ao assumir esta função como alguém capaz de dar luz a fatos históricos esquecidos ou negligenciados por um grupo determinado, torna-se autora de uma nova história - real ou não, é irrelevante. Nas primeiras notas da obra, há comentários como os que seguem:

O regulamento do C.A.A.N. é omissivo em relação à posse de cartas e/ou rascunhos e em relação à posse de objetos por não-sócios do C. A. A.N; **ou pelo menos assim o interpretei.** (PORTELA, 2017, nota 17, p. 22)

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.** (PORTELA, 2017, p. 23)

**Se o leitor desejar obter mais informação sobre** a construção de exercícios para matemática plástica, não deixe de ler Bordès, Juan, *La infancia de las vanguardias, sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus, Cátedra* (2007). (PORTELA, 2017, nota 81, p.105)

Na passagem mencionada, há uma postura intelectual sensível, porque considera as limitações do exercício investigativo, em "ou pelo menos assim o interpretei", que nos instiga, como leitores, a nos aproximarmos da narradora pela sua falibilidade e subjetividade encenadas, afinal ela se mostra como alguém que não tem a vontade de fundar uma verdade, mas sim compartilhar achados. Vale destacar que o leitor que se materializa no diálogo, em diversas passagens, teria um suposto nível cultural para acompanhar as discussões da narradora, por isso o consideramos consciente (atento às nuances do projeto). Na mesma linha, o segundo excerto esclarece a posição espacial da sede do ACNC quase a título de curiosidade, como uma antecipação. Outras vezes, como no terceiro excerto, a narradora-curadora aproxima-se do leitor (seria este também um pesquisador?) e recomenda um título que muito se refere às crenças de Acácio, pois a obra de Juan Bordès defende que a origem das grandes invenções é a experiência com jogos na infância, retomando a mais genuína presença do elemento lúdico nas obras de Patrícia Portela desde sua primeira publicação: *Odília ou as musas confusas do cérebro de patrícia portela*.

Em outros excertos do livro, destaca-se que um dos principais projetos de Acácio é promover, através do exercício criativo, uma revolução educacional capaz de alterar definitivamente o rumo da humanidade por meio da prática de jogos, o que teria provocado, inclusive, a eclosão revolucionária das vanguardas no campo das artes. No trecho a seguir, a narradora revela um Acácio pesquisador que coleciona provas que visam demonstrar como os principais artistas do início do século XX, na infância, teriam sido motivados pelo universo lúdico, o que o aproxima da autora-curadora como num processo de espelhamento, interessam-se pelo mesmo. Para o inventor português, quem não brinca não evolui, assim como para Zoëológica e seus questionamentos existenciais.

Foi com Richter & Co. que Acácio Nobre começou a sua pesquisa sobre a infância das vanguardas, colecionando provas da existência de brinquedos fabricados pela Richter & Co. em casas de familiares de artistas. O seu maior objetivo era provar que «quem não brinca não evolui» através de um estudo pormenorizado dos instrumentos e jogos usados na infância dos mais desafiantes criadores. Acácio Nobre acreditava que uma caixa russa com oito brinquedos de madeira, comercializada em meados do século XIX, teria influenciado Malevich a

mergulhar no modernismo que transformará o século xx, que a edição de *The elements of drawing in three letters for beginners*, de 1857, tinha dado origem a 90% do impressionismo francês pela mão de John Ruskin; que os primeiros puzzles geométricos da Richter & Co. em 1880 inspiraram Kandinsky a inventar a abstração entre 1910 e 1913, que uma coleção etnográfica apresentada em Paris inspirara dois dos seus visitantes a iniciar o cubismo (PORTELA, 2017, nota 59, p. 74/75).

Para Acácio, o desenho configura-se como uma forma revolucionária de educação, pois o exercício de ilustração demonstra a capacidade de o sujeito materializar pensamentos autônomos, logo quem desenha participa de forma ativa da sociedade. No trecho a seguir, percebemos que a narradora-curadora simula conhecimentos específicos na área ao tecer esclarecimentos sobre as formas geométricas que justificam o projeto de Nobre. Tais reflexões asseveram novamente o perfil da narradora como curadora, isto é, como alguém que evidencia, para o leitor, a sua trajetória de investigação que ora se aproxima do leitor (negrito 1), ora das experiências privadas da personagem (negrito 2).

**É sabido que** nem o cone nem a esfera fazem parte dos sólidos de Platão e sim o tetraedro, o octaedro, o dodecaedro e o icosaedro. No entanto, quando Acácio se refere aos três sólidos seguintes - o cone, o cubo e a esfera - refere-se aos três principais sólidos da caixa de instrução de Froebel, **com os quais poderia aprender a desenhar todas as outras formas**, incluindo os sólidos de Platão (PORTELA, 2017, nota 22, p. 29).

Para Froebel, criador dos jardins de infância, o aprendizado configura-se movido pela experiência lúdica. Segundo o educador, as crianças aprendem motivadas por um universo de representações, com base em jogos e brincadeiras, capazes de desenvolver a autoestima e o autoconhecimento. Tais reflexões serviriam de base, posteriormente, para nomes como Maria Montessori e Célestin Freinet. No contexto da obra, Acácio parece ter compreendido que habilidades lúdicas se fazem fundamentais para o desenvolvimento de uma nação, em especial a portuguesa, pois, amparado em Froebel, em tempos de progresso, ditadura e modernização (?), a industrialização apenas se torna uma possibilidade de "melhorar de vida", sobretudo para os integrantes das classes menos favorecidas, se os sujeitos se assumem protagonistas. Portanto, Acácio

entende que educar a massa de trabalhadores é uma estratégia para reverter a proletarização e emancipar a nação portuguesa.

o método de desenho de Froebel vem promover a habilidade, a destreza e conseqüentemente a autoestima dos mais novos, com intuito de formar cidadãos hábeis e lúcidos, contribuindo, assim, para uma futura e magnífica classe operária. Permita-me ousar pensar que Portugal, um país tradicionalista e rural que, com dificuldade, procura a modernidade, pode e deve participar<sup>58</sup> (PORTELA, 2007, p. 27).

Portela, como narradora, apresenta-nos, em diversos momentos, Acácio como um visionário que, em sua época, é alguém que projeta, em tempos difíceis de ditadura, a vontade de mudança através do livre pensamento, da invenção do lúdico, da instauração da arte. Essa busca por um amanhã aponta para mudanças necessárias e significativas não só em Portugal, mas no mundo. Conforme Ernst Bloch (2005), é necessário que a época propicie o nascimento de mudanças. Uma sociedade pode estar grávida de outra, mas nem sempre a história propicia o seu florescimento (BLOCH, 2005). No caso de Acácio, é evidente que o contexto ditatorial anula a voz do artista e ignora ou reprime tais visões. Um exemplo disso é a invenção do que poderíamos chamar de primeiro videogame, objeto desprezado pela sociedade de Acácio que, anos mais tarde, ganharia confecção semelhante nas mãos de William Higginbotham. O militar americano criaria um jogo quase idêntico e tornar-se-ia, assim, o pai dos jogos de computador. Diferente de Acácio, as ideias de William, membro-chefe importante no contexto de guerra, um dos inventores da primeira bomba nuclear, teve respaldo ou anuência em seu contexto de produção. O jogo de Acácio teria sido negado por seu tamanho e peso.

Este jogo foi apresentado no mesmo Encontro Internacional de fazedores de puzzles de Florença onde Nobre apresentara, 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. Pesava 85 kg, era muito difícil de transportar e não era acessível financeiramente. A rejeição desta sua ideia marcou o declínio de Acácio (PORTELA, 2007, nota 27, p. 34).

---

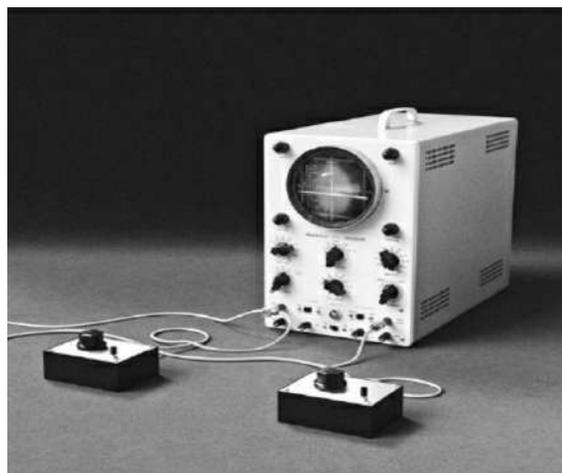
<sup>58</sup> Na nota de rodapé inscrita na palavra participar, a autora-narradora indica que "o documento termina "aqui" (PORTELA, 2017, nota 21, p. 27) como um espaço aberto, como uma escrita incompleta.

Figura 64 - Jogo de William



Fonte: PORTELA, 2007,

Figura 65 - Jogo de Acácio



Fonte: PORTELA, 2007, p. 34.

Entre as inserções que revelam a posição de curadora, merece atenção uma ação frequente que, não raro, cria um movimento discursivo explicativo, após a elucidação de algum evento acaciano, que se dispõe a esclarecer questões pontuais ao leitor, como, por exemplo, os benefícios da oxitocina, reforçando tanto a posição de pesquisadora quanto a de orientadora da performance leitora. Ao tomar tal posicionamento discursivo, é como se a narradora-curadora se distanciasse da trajetória de Acácio, instaurasse outro tempo na leitura, e dialogasse com o leitor, oferecendo-lhe uma explicação fiável ou não. Tal prerrogativa se concretiza, no final do excerto a seguir, quando a narradora-curadora afirma que poderia aprofundar a discussão, mas prefere deter-se a Acácio, pois tal demanda desviaria a atenção principal do que ela denominaria de estudo, isto é, pesquisa.

A oxitocina é considerada a hormona do amor (ou do abraço) e estimula o mesmo processo químico que é libertado durante um orgasmo, durante o trabalho de parto, ou ainda durante uma simples conversa ou um olhar mais cúmplice entre dois amigos (ou mesmo estranhos). **Sobre este aspecto da vida de Acácio Nobre haveria muito mais a dizer, mas este tópico ultrapassa o âmbito do presente estudo** (PORTELA, 2007, p. 145).

Acácio teria atuado como alguém capaz de influenciar em diversas áreas, aventurando-se, inclusive, na arquitetura ao criar um projeto urbanístico para a região do Chiado. Novamente o desenho, neste caso, das ruas, é um dos propulsores do

pensamento autônomo e da transgressão de fronteiras "geográficas ou temporais" (PORTELA, 2007, p. 50/ 51). O objetivo de Acácio seria:

provar que certos tipos de arquitetura influenciam fisicamente a forma de pensar dos que por ela passam e, conseqüentemente, transformam as vibrações que os transeuntes produzem, com as quais contaminam o espaço e o ar que eles próprios respiram, ar esse que, ao ser respirado por outro que não aquele que produziu tais alterações, lhe altera o padrão do seu pensamento absoluto inicial... ou seja, uma vibração em cadeia, fantástica e perigosa, como convém ao processamento de um dia após o outro (PORTELA, 2017, p. 50-51).

Especialmente curiosa é a posição da narradora-curadora, nas notas, quando se aproxima do relato como quem participa da trajetória de Acácio, inclusive ouvindo as frases proferidas nas conversas que tecia com importantes nomes da arte. Contudo, tal estratégia discursiva, ao revelar um sujeito que testemunha os fatos históricos, lança questionamentos sobre a veracidade de seu posicionamento. No primeiro excerto, uma frase é proferida sem um autor definido. Quem poderia afirmar, de fato, que tal frase foi dita?

**Frase proferida** em conversa entre Acácio Nobre, Marinetti, Sonia Delaunay e Lee Miller no café Les Deux Magots em 1913. Há quem defenda que foi proferida por Acácio, outros que por Marinetti, outros ainda que por Miller (PORTELA, 2017, nota 40, p. 51-52).

José Angel García Landa (2009) afirma que, nas múltiplas possibilidades de desdobramento do narrador, há os que são escritores e podem fazer alusão, com frequência, a sua atividade, convertendo-a em tema da narração. Em verdade, nada impede o autor de fazer menção ao provável contexto real em que a obra será lida, no entanto esses fragmentos em que o autor faz alusão ao contexto real da obra podem ser atrelados não só a um outro enunciador, mas a outra posição enunciativa, o que o crítico chama de pose narrativa, ou seja, a atuação do autor como narrador pode ser entendida como uma manifestação dessa faceta. Conforme Landa:

Este fenômeno tem obviamente enormes influências na estrutura da narrativa: o narrador tem consciência (dentro da ficção) de estar perante um público, e isso facilita o acesso à narrativa por parte do leitor real: a motivação é de certa forma assegurada

antecipadamente, duplicando a função narrativa<sup>59</sup> (LANDA, 1998, p. 320).

Em outras passagens, a indeterminação dos sujeitos, em construções como "há relatos" ou "há rumores", concretiza o tom de dúvida que permeia toda a obra. Arriscaria dizer, inclusive, que este é um dos principais temas do livro: a dúvida. Ao criar cenários, valorizam-se os pontos de vista múltiplos, tornando-se possível a contação de histórias ora se considerando as cartas ou os objetos que emolduram o mundo privado do inventor, ora considerando as falas de pessoas que frequentaram (e talvez ainda frequentemente) tais espaços. No primeiro excerto, os relatos são de transeuntes e fregueses, ou seja, de personagens aparentemente coadjuvantes aos inventos de nosso protagonista. No segundo excerto, já entre personagens ilustres, a palavra rumor parece opor-se aos detalhes da descrição dos tons das vestimentas dos envolvidos e à percepção de que passariam despercebidos na cena.

#### Excerto 1

Note-se que a esplanada do café A brasileira só abriu nos anos 80. Há no entanto relatos de transeuntes e fregueses do café que confirmam que Acácio Nobre e Fernando Pessoa arrastavam, não raras vezes, duas pesadas cadeiras do café até ao passeio da rua Garrett pelas 18h30 de algumas (bastantes) sextas-feiras e por ali terminavam as suas semanas de ofício em tempos de verão, bebendo café com açúcar, caso Acácio Nobre se encontrasse na cidade (PORTELA, 2017, nota 37, p. 49).

#### Excerto 2

Há rumores de um encontro breve entre Nobre, Blanchot e Derrida, no final de 1953, todos discretamente vestidos em tons escuros e passando quase despercebidos em Leuven, sentados à roda de uma mesa no café Erasmus, no átrio da Universidade, onde se encontram os arquivos de Husserl. Conta o Sr. De Man, empregado neste bar durante 40 anos, que a conversa girava entre a estenografia, o lamentar o péssimo estilo literário de Derrida (aparentemente o próprio Derrida estava de acordo) e o desacordo sobre a possibilidade científica da filosofia. Curiosamente, e apenas a título de nota, em 2014, este café mudou de proprietário e de nome, passando de Erasmus para

---

<sup>59</sup> "Este fenómeno tiene obviamente influencias enormes en la estructura de la narración: el narrador es consciente (dentro de la ficción) de enfrentarse a un público, y ésto facilita el acceso a la narración por parte del lector real: la motivación está en cierto modo asegurada de antemano, por la duplicación de la función narrativa". (LANDA, 1998, p. 320)

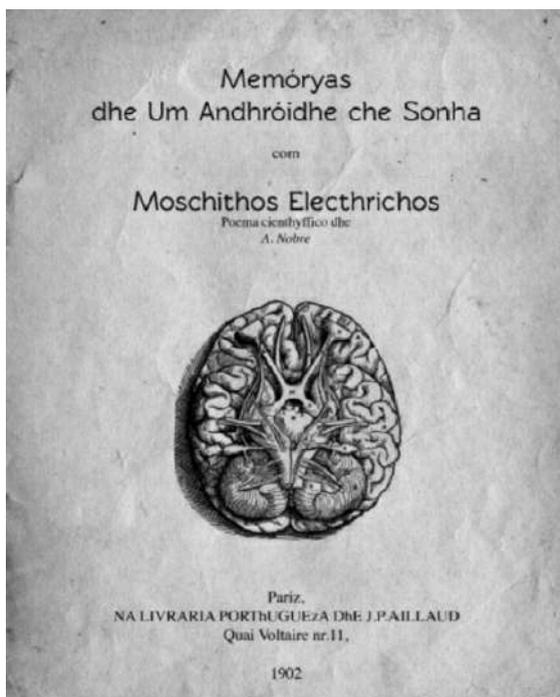
Gainsbourg, numa passagem nada subtil da referência à filosofia europeia para a paisagem pop-rock francesa... Desconhece-se se algum dos pensadores acima mencionados gostaria da sua música (PORTELA, 2017, nota 85, p. 110).

O carácter criativo de Acácio alcança, por vezes, tal grau de intensidade que o limite entre inventividade e loucura parece deslegitimar (ou questionar) o projeto do protagonista. Em um excerto, a narradora-curadora afirma que Nobre teria o estranho hábito de viajar sem mala, mas com um fonógrafo para gravar os sons dos quartos do hotel por onde passava. Essas gravações comporiam material para exposição posterior. De algum modo, essa intuição antecede a instalação como grande transformação artística tanto como experimentação de uma quarta dimensão quanto como motivação para participação do público para interagir em novos cenários.

Acácio Nobre tinha este hábito de viajar sem mala, mas levava sempre consigo um pequeno bloco de notas e, desde 1901, um fonógrafo (nada portátil) com o qual gravava todos os sons de todos os quartos de hotel por onde passava. O seu objetivo era nunca chegar a casa e, para tal, nunca levava nada que o pudesse fazer sentir-se demasiado confortável num sítio novo. Algumas das suas gravações foram compiladas num projeto intitulado «AudioMenus no Chiado» apresentado em 2009 pela Associação Cultural Prado no Museu do Chiado como parte integrante do Festival Temps d'images. (PORTELA, 2017, nota 32, p. 51-52)

Na passagem a seguir, a excentricidade de Acácio, assim denominada pela narradora-curadora, lucidamente antecede a velocidade como tema (e posteriormente como forma) das principais vanguardas do início do século XX no que chama de poema científico (seria a invenção de um novo gênero?), publicado em Paris, em 1902, pela editora J. P. Aillaud - principal editora francesa do mundo lusófono em Paris. Segundo Diana Richet, J. P. Aillaud foi o livreiro parisiense que mais investiu na área lusófona, ocupando posição de destaque no ramo editorial de publicação de textos em língua portuguesa. Durante a primeira metade do século XIX, Aillaud publica mais de 52 livros em português - no catálogo da editora não há outros títulos do gênero ou mesmo de ficção científica.

Figura 66 - Capa de obra literária de Acácio Nobre



Fonte: PORTELA, 2017, nota 33, p. 53.

Na época só existia uma mudança; a referência a uma terceira é um toque de excentricidade de Acácio Nobre, referência, essa, pela primeira vez mencionada no seu primeiro livro de ficção científica em 1902: *Memórias de Um Androide Que Sonha com Mosquitos Elétricos*. Em março de 1907, no primeiro ano da ditadura de João Franco, o livro foi censurado e destruído quase na sua totalidade, perante o silêncio e a cumplicidade da comunidade artística, intelectual e estudantil portuguesa. Neste romance, Nobre prevê o domínio da imagem do corpo sobre a razão do mesmo e faz as suas primeiras reflexões sobre os efeitos perniciosos da velocidade, incluindo os efeitos colaterais do teletransporte que, de acordo com Nobre, estaria para breve. (PORTELA, 2017, nota 33, p. 41)

O grau de confiabilidade da narradora-curadora é questionado, no decorrer da obra, sobretudo quando (talvez mais um jogo) nos apresenta dados equivocados da realidade. No recorte a seguir, ela afirma que Acácio sofre de afasia. Segundo Caroline Tomaz, as afasias são distúrbios que afetam os aspectos de conteúdo, forma e uso da linguagem oral e escrita, em relação à sua expressão e/ ou compreensão, sendo o AVC a principal causa da Afasia (TOMAZ, 2019). Normalmente, a afasia compromete o lado esquerdo do cérebro, ou seja, o hemisfério mais lógico, racional e crítico. No exercício inventivo de Portela, afetado pela afasia, Acácio sofreria de uma excessiva criatividade, o que o levaria a falar, por exemplo, empregando palíndromos.

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; está também referenciado como causa da afasia, entre outras alterações de estados mentais. Afasia é uma desordem da linguagem. Pode conseguir-se escrever ou cantar mas não se consegue falar. Resulta de uma lesão cerebral provocada por um ataque cardíaco ou traumatismo craniano; pode progredir para um tumor cerebral. Alguns sintomas são: excessiva criatividade no uso de neologismos pessoais; repetição insistente das mesmas frases ou enunciação de frases incompletas;

impossibilidade de falar espontaneamente. Nos raros momentos em que se consegue falar, pode falar-se por palíndromos – palavras e números que se podem ler da mesma maneira nos dois sentidos – como radar, osso, ovo, ou mesmo frases como: O LOBO AMA O BOLO, O GALO AMA O LAGO, O CÉU SUECO, A DROGA DA GORDA, A TORRE DA DERROTA, ANOTARAM A DATA DA MARATONA, SOCORRAM MARROCOS (PORTELA, 2007, nota 70, p. 86).

No final de *A coleção privada de Acácio Nobre*, a autora-narradora monta uma cronologia em que apresenta, do nascimento à morte, os eventos biográficos da vida desse títere português. Ela traz, à luz da exposição, a vida privada do inventor, colocando-a em uma perspectiva de cena cultural não mais individual, mas coletiva. Na inserção abaixo, a autora-narradora, ao construir a Cronologia Acaciana com a qual encerra a exposição, inscreve o nascimento de Acácio no cenário artístico e científico mundial:

1869

Registro Oficial (**e possivelmente real**) do nascimento de Acácio Nobre no Falaial, Açores, durante a estada de Matisse em Cateau Cambrésis e de Rasputin em Pokrrovskoye; 18 anos após a primeira edição de *A Baleia*, de Herman Melville; 20 anos após a morte de Louis-Benjamin Francoeur, o autor do desenho linear e da geometria descritiva e no mesmo ano em Dmitri Mendeleev apresenta sua tabela periódica à Sociedade Química Russa e todos passamos a poder escrever água com H, 2 e O. (PORTELA, 2017, p. 166)

Expõem-se as datas de fatos históricos do século, e relatam-se as ações de Nobre nesse mesmo período, ou seja, como curadora, a autora elege acontecimentos, dados biográficos desse artista apagado pelo discurso histórico e coloca sua vida em destaque – há, portanto, nesse gesto, pesquisa (documentos da arca) e escolha para selecionar o que considera realmente relevante. Nesse quadro, dados da realidade são apresentados e não raro são alterados pela curadora, problematizando as fronteiras do ficcional.

Incansavelmente inventivo, *A coleção privada de Acácio Nobre* é um quebra-cabeça lúdico e bem-humorado – retrato de uma figura histórica que poderia mudar os rumos da nação portuguesa, ou do mundo, – mas é silenciado pelos valores tecnicistas que priorizam o capital ao humano. Em Acácio Nobre, a invenção realiza-se como subversão artística, como pesquisa-ação, como repúdio à estabilidade. Entre os personagens de

Patrícia Portela, é Acácio Nobre o mais fascinante, porque é vivo e real. Como todos que apreciam a arte e, de alguma forma, mobilizam-se para sensibilizar através dela, cabe-nos valorizar e compreender o esforço incansável do inventor português que, como muitos artistas ou mestres de artes, são vencidos, esquecidos ou ignorados pela história.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU COMO “TUDO PODERIA TER SIDO OUTRA COISA”

A quarta dimensão espacial, na Física, surge como uma tentativa de incluir a ortogonalidade nos estudos sobre os fenômenos naturais. Largura, altura e profundidade, diretrizes que nos orientam no espaço, sem o eixo que os relaciona, tornam-se incompletas (quicá obsoletas). Assim, a quarta dimensão (para alguns estudiosos, quinta), diferente das outras diretrizes, transita e se instala entre os três eixos, correlacionando-os. Trata-se de um conjunto de vetores que, como flechas, não marca apenas o espaço, mas a sua direção. Eis por que entendemos a curadoria de Patrícia Portela como uma quarta dimensão espacial, pois alarga as fronteiras da geometria ficcional ao inserir, no gesto da autora-narradora, a direção curatorial como principal vetor do projeto estético presente em *A coleção privada de Acácio Nobre*. Em Patrícia Portela, restringir-se a três diretrizes reduziria ou limitaria a experiência criativa.

Ora mistura linguagens, ora questiona as margens da realidade, ora reflete sobre o processo artístico (ou ainda subverte formatos ou limites de representação), o projeto de Patrícia Portela se instala na ortogonalidade, pois lança o desafio de, como impulso criativo, experimentar que uma representação nunca é, de fato, representativa em sua integralidade. Tal tendência, criativa e desestabilizadora, quando não estranha, não se apresenta a um público seletivo apenas, muitas vezes, especializado, mas o impele a participar tanto da performance da cena quanto das coxias do espetáculo. O autor como gesto indicado por Giorgio Agamben combina elementos ficcionais e reais para engendrar (ou orquestrar) narrativas cujas funções são questionar o status da arte, demonstrando forte inquietação em comprovar as bases sólidas de seu projeto artístico, inserindo, inclusive, a dúvida como uma constante formal.

Seu processo inventivo nessas projeções de realidades é tão disruptivo que cria personagens, ao estilo de Acácio Nobre, capazes de desestabilizar as crenças na fiabilidade da ficção: não só leitores comuns, mas participantes inclusive de eventos acadêmicos procuram respostas para encontrar pistas sobre a materialidade desse cisne negro português, vulto irreconhecível. A literatura ultrapassa sua dimensão e lança a pergunta: Acácio existiu? Ao que o Homem Plano responde: "Existe! Tudo o que está escrito EXISTE! Tudo o que está escrito é Verdade!". Mas Zoë lança o desafio à

mãe, autora-narradora: podem-se contar histórias que não existem e que não podem ser inventadas? A imaginação da criança nos leva à margem do texto onde não há letras no Mundo Plano e as histórias não podem ser percorridas, leva-nos exatamente para o espaço habitado por Alice Winston Smith: silêncio, branco, vazio de uma experiência, abafada pela solidão da hipermodernidade. Qual história estaria a contar? A dos indivíduos sem história (sem passado e sem futuro) grávidos das urgências do presente competitivo e aniquilador, detentores de carreiras promissoras e vidas miseráveis. Somente com um domingo - epitáfio para o dia seguinte - para prosseguir: o espaço em branco pode inventar uma história que não existe ou uma Odília, ou uma musa confusa do "cérvero" de Patrícia Portela, ou a profusão estonteante de Patrícia Portela a lançar uma quarta dimensão.

E o que ficou desta aventura em que a leitura sempre vem antes? Marcel Duchamp, entre 1930 e 1945, ao compor o *Museu Portátil*, problematiza a originalidade, a autoria e a autenticidade do *status quo*. Sua criação (apenas terceira dimensão de seu tempo?) escrutina ou examina conceitos como fusão do caráter apolíneo (racional) e dionisíaco (sensível) que vai da concepção ao compartilhamento dos ideais artísticos com o público. O cenário, também disruptivo, encenado por Patrícia Portela, inserido em outro tempo, desestabiliza o olhar: está-se a crer no que se está a ver ou está-se a ver o que se precisa ver?

E o que ficou dessa aventura em que se apresenta um outro leitor? As teorias da leitura e do leitor são profícuas, cada vez mais assertivas e mais elaboradas; diferentes teóricos tipificaram distintos leitores numa linha evolutiva em que se vê o leitor progredindo com os textos. A pergunta instigadora de nossas primeiras análises pautou-se em examinar o seguinte questionamento: "quem lê Patrícia Portela"? Existe uma poética da leitura em suas publicações? Não estávamos em nenhum momento interessados na resposta literal. E a que chegamos? Ainda não a uma quarta dimensão, nem a uma incoerente resposta fechada, mas a percepção de que o leitor projetado, a quem chamamos também de leitor textual, segundo definições de José Angel García Landa, das obras de Patrícia Portela, aqui estudadas, se caracteriza necessariamente como um espírito curioso, aberto a experimentações em relação à forma literária e à exploração das diferentes artes justapostas.

A rede intertextual montada pela autora é tão intensa que se precisa articular repertórios que envolvam desde leis da semiótica greimasiana até conhecimentos biológicos e comportamentais das raposas em relação ao investimento feito por elas na autonomia de seus filhos. O leitor de Portela pode ser definido como leitor-pesquisador, sem esse gesto sua inscrição na obra tem poucas chances de se efetivar quanto ao diálogo com uma pulsação criadora de obras-objeto em que se instalam múltiplas linguagens. Nesse caso, os teóricos aqui estudados podem ser a base para a formulação de uma poética da leitura mais detalhada em Patrícia Portela. A autora oferece ao leitor uma pausa para olhar o texto em todas as direções, e a obra exige a presença deste leitor que está disposto, ao estilo da teoria de Émile Javal, a piscar e perceber nesse entretanto outras visualidades. Então, entendemos que Patrícia Portela, sobretudo com *Odília*, com o *Homem Plano* e com a delicadeza de *Zöe*, nos propicia o contato com uma quarta dimensão da leitura (herança de Duchamp?), caminho que ainda nos interessa percorrer.

E o que ficou dessa aventura em que a realidade é rasurada? Acácio Nobre andou pelas sombras, inventou mundos, mudou a história, conviveu com seu tempo. Tudo isso está documentado em seu espólio e exposto nas páginas do livro, que encena uma exposição. A sua existência é tão materialmente comprovada que, no final da visita ou do percurso, o leitor é exposto a muitas paredes que ilustram sua cronologia, ali inserida para uma melhor apreciação dos seus feitos ao lado de grandes nomes de seu tempo, confiados à memória coletiva e seus lapsos. Os fatos exibidos, coletados ao estilo "programa de retrospectiva anual" quando se visualizam os feitos marcantes daquele período, simulam ainda mais a percepção dos tentáculos da ficção subvertendo os limites do literário e do real. Marx tinha quatro em vez de uma filha, Roentgen descobriu os raios X e não a radiação eletromagnética, o aeroporto de Lisboa não foi construído no ano indicado e "o sincrotão de prótons do CERN começou a funcionar em 1959 e 1960" (Fiolhais, 2016). A brincadeira com a história a cada linha da cronologia, a ludicidade presente em outras obras, demonstra uma narradora nada confiável a instalar a dúvida como constitutiva não apenas do literário, mas do fazer histórico.

Esses pormenores encadeiam de maneira singela uma planejada confusão entre realidade e ficção presentes na obra de Patrícia Portela se se vir estes elementos como universo distintos, como se fossem dois planos e não mundo encenado pela ficção. Não

há porque se buscar correspondência fiel com a realidade, nem conferir as datas da cronologia: pertencem ao universo das histórias inventadas. No final de *A coleção privada de Acácio Nobre*, em um capítulo pouco abordado neste estudo, intitulado de Pós-facies, sugerem-se fortes elementos que colaboram com a inquietação do leitor; primeiro um relato de quando conheceu Alva (mulher por quem Acácio nutria afetos e que tinha síndrome de Tourette) e da conversa que tiveram de uma tarde inteira, seguida pela aceitação de Patrícia no mundo acaciano: "Mesmo antes de nos despedirmos, Alva entrega-me um envelope com uma chave, dizendo-me ao ouvido que se trata da chave da sede do C.A.A.N. Quem tem a chave é automaticamente membro de um clube onde todos se encontram para escrever, em silêncio"(PORTELA, 2017, p. 145). Segundo, uma carta manuscrita de Alba a Patrícia: "AN/PP/1002 Carta Manuscrita de Alva a Patrícia Portela seguida de transcrição. A autora se integra ao espólio, invade a ficção, e a escrita é o ponto a que se chega como espaço de invenção de uma autora-narradora que se mostra nas obras estudadas como hábil compositora da dúvida.

Em *Odília, ou a história confusa do cérebro de Patrícia Portela*, o nome de Patrícia Portela compõe o título e assume a voz que narra; em *Dias úteis*, não há referência direta a Patrícia, mas a narradora é uma datilógrafa (marcada no feminino, assim como todas as narradoras dos contos/capítulos), símbolo da resistência e da transcrição da escrita em dias digitais; em *Para cima e não para o norte*, também não há marcação direta da autora, mas a insistente projeção do ato de pesquisar para compor histórias traça indícios de sua presença; em *Zoológica*, a mãe, Patrícia, assume uma das vozes narrativas, a outra é de Zoë, nome também da filha de Portela; com *Acácio*, a referência a Portela se intensifica, a personagem foi encontrada nos fundos de um baú na casa dos avós de Patrícia. As projeções da autora nessas obras de narradoras femininas intensificam a associação com a autora, por meio de narradores dramatizados, definidos por Wayne Booth, ou como preferimos neste trabalho, de autora-narradora ou narradora textual, como especificado por José Angel García Landa, devido ao fato de a inscrição da autora se dar de modo explícito e implícito.

Essas inserções do feminino, o nome da autora, os comentários nos rodapés de distintas vozes que já estão em *Odília*, a constante referência ao ato de pesquisar e elaborar, a partir de documentos e estudos, percursos narrativos nos permitiu defender

a existência de uma narradora-curadora, síntese desse processo, em *A coleção privada de Acácio Nobre*. Ao fazer o exercício de curadoria e expor a vida ou a obra ou uma temática de um artista, o curador se coloca como autor de uma leitura, como quem compartilha uma perspectiva de olhar por meio da organização do material exposto. As notas de rodapé em que se inscrevem vozes do editor, do tradutor, do autor em todas as obras também realizam esse movimento de inscrição de distintas autorias justapostas, deslocando o foco de uma voz autoral uníssona em uma obra, enquanto um processo compartilhado com o leitor, co-autor das histórias que se atualizam cada vez que se abre o livro e se escolhe um ponto para olhar em uma página em que se instalam diferentes visualidades. O que ficou? A necessidade de investigar se essa narradora-curadora se manifesta nas outras obras como guia do processo de escrita dos textos de Patrícia Portela.

O que ficou também dessa aventura em que a hipermodernidade se vislumbra tão fortemente marcada? As relações de opressão e o sentimento de nulidade de Alice Winston Smith e as outras narradoras que poderiam ser uma extensão sua; o fracasso de Acácio Nobre enquanto figura que não triunfa em seu cenário sócio-cultural enquanto visão americana ("Way of life") de sucesso que a todos persegue, age pelas sombras (de onde provoca algum ruído) não só em tempos de ditadura; a existência de Odília, uma musa analfabeta, atrelada ao cérebro de um poeta ou à vontade dos deuses; a prisão, a exclusão social e o apagamento do sujeito com ideias contraventoras no Mundo Plano, todos esses percursos configuram metonímias dos tempos hipercontemporâneos espelhadas no leitor dada a proximidade de cotidianos permeados pela sensação do fracasso civilizacional descrito por Gilles Lipovetsky. Na contramão dessa elaboração, Zoë é uma pausa para respirar.

Além da questão temática que se projeta no leitor pelas relações intertextuais colocadas de modo vertiginoso a elaborar uma possível "wikipedia" porteliana (atraindo, provavelmente, a experiência leitora do leitor especializado, embora provoque uma ácida crítica à legitimação do circuito artístico a que se expõe o artista), a construção de uma obra híbrida em que o esforço criativo da autora está centrado na forma de dizer, de explorar a justaposição de linguagens distintas colocadas em contato para construir novos formatos de ler e de significar também enfatizam a validade de se pensar essa literatura em sua hipercontemporaneidade, além do corte temporal de

autores que publicam após os anos de 2000. As obras de Patrícia Portela inovam no círculo literário que percebe seu hibridismo como um representante de uma estranheza, já que, ao inventar uma figura literária, por exemplo, transpõe-se para o campo do real e problematiza seus limites, característica essencial de sua hipercontemporaneidade. De todo modo, não há defesa contundente deste termo, que requer ainda estudos e intensa pesquisa.

O que ficou, então, das histórias que são ficção? Da ficção que é história? Dos documentos que comprovam verdades? De uma autora que se inscreve no texto a confundir o leitor com sua autora-narradora? De um processo curatorial em que se circunscrevem uma narradora-curadora e um leitor-pesquisador? Da mistura de gêneros e linguagens? Um romance pode ser uma exposição? O espaço em branco de uma página pode ser comparado à parede de uma galeria? Os melhores enredos não estariam na exploração do cotidiano como tema? Tais questionamentos são os que servirão de guia para possíveis desdobramentos deste estudo ou como recortes mais específicos em cada obra (fizemos um apanhado extenso da bibliografia tanto sobre o leitor, quanto sobre as marcações do autor nos textos por meio de autores textuais e/ou narradores dramatizados, porque nos pareceu um caminho de leitura propícia para formular ou entender o modo como se constitui o narrador-curador) ou como investigação da permanência desses jogos com instâncias narrativas em outras obras da escritora, a exemplo de *Wasteband* (2014) e *Hífen* (2021).

Ficou o risco do novo. O risco da linguagem que seduz. O risco da escrita e da leitura como resistência em tempos conturbados. O risco de continuar. Continuar a pesquisar a proposta pensada por esta escritora-artista-coreógrafa que, ao oferecer o risco da inovação, inscreve-se na história, transgredindo sistemas em notas de rodapé. Portela é narradora-curadora-autora, assim com hífen, pois tais características compõem as facetas indissociáveis deste rico (e desafiador) projeto. É exatamente este processo que este trabalho visa continuar analisando nas obras da escritora portuguesa, um pouco Alice, um pouco Acácio, um pouco Odília, um sempre muito com amor Zoë, um pouco Homem Plano a querer nos quadridimensionar.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: \_\_\_\_\_ *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 55-63.

AGAMBEN, GIORGIO. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*; Trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. O curioso caso do homem plano de Patrícia Portela: uma leitura desestabilizadora. **Letras**, Santa Maria, v. 26, n. 53, p. 65-84, jul./dez. 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/314781770\\_O\\_curioso\\_caso\\_do\\_homem\\_plano\\_de\\_Patrícia\\_Portela\\_uma\\_leitura\\_desestabilizadora](https://www.researchgate.net/publication/314781770_O_curioso_caso_do_homem_plano_de_Patrícia_Portela_uma_leitura_desestabilizadora). Acesso: em dezembro de 2020.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70, 2009.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: O futuro do passado no romance português contemporâneo. **Via Atlântica**, Coimbra, nº 17, jun/2010, p. 129-140, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544/54660>. Acesso: junho de 2022.

ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. In: **Revista de Estudos Literários 8**, Coimbra, 2018, p. 19-44. Disponível em: [https://www.uc.pt/fluc/clp/pub/rev/rev\\_lit\\_8](https://www.uc.pt/fluc/clp/pub/rev/rev_lit_8). Acessado em julho de 2021.

BÁLINT, URBÁN. *A reinterpretação e a reescrita do mito de D. Sebastião na ficção pós-25 de Abril*. Tese de doutorado. Budapest: 2016.

BARBERENA, Ricardo Araújo. A hipercontemporaneidade ensanguentada de Ana Paula Maia. **Letras de Hoje**. 51. n 4, p. 458-465, 2016.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. Ed. Cultrix. São Paulo:1978.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: \_\_\_\_\_ *O Rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, R. Da obra ao texto. In: \_\_\_\_\_ *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, p. 65-75. 1988a.

BARTHES, R. Escrever a leitura. In: \_\_\_\_\_ *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1988b, p. 26-29.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: \_\_\_\_\_ *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikail. O problema do autor. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASBAUM, Ricardo. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico, in 27a. Bienal de São Paulo – Seminários, (Org.) Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Jochen Volz, Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCO, Ángela García. *La Exposición: un medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança* Vol. I. Rio de Janeiro: Contraponto. 2005

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador autor. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 27, p. 270-282, 2015. Disponível em [https://monoskop.org/images/6/6d/Bishop\\_Claire\\_2007\\_2016\\_O\\_que\\_e\\_um\\_curador\\_A\\_ascensao\\_e\\_queda\\_do\\_curador\\_auteur.pdf](https://monoskop.org/images/6/6d/Bishop_Claire_2007_2016_O_que_e_um_curador_A_ascensao_e_queda_do_curador_auteur.pdf). Acesso em 20 de maio de 2020.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 447-449, out./dez. 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26164/15191>. Acesso em 10 dez. 2020.

BINET, Ana Maria; ARNAUT, Ana Paula. Introdução. *Revista de Estudos Literários*, n. 8, p. 11-15, 2018. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/45133/1/Introducao.pdf>. Acessado em julho de 2022.

BOOTH, Wayne. *A Retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROUGERE, Gilles. *Brinquedo e cultura*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens - a máscara e a vertigem*. Cotovia: Lisboa, 1990.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5.ed. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. v.2.

CANDIDO, Antonio, "O escritor e o público". In: ---- *Literatura e Sociedade*. 13.a ed. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2019.

CARDOSO, Aida, 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-depatricia-portela.html>. Acesso em: 10 de dez. 2021.

CARVALHO, Victa de. Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. *Revista Poiésis*, n. 12, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26943/15651>. Acesso em: 7 de maio de 2021.

CAZELOTO, Edilson (organizadores). *A cibercultura e seu espelho: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa*. São Paulo: ABCiber; Instituto Itaú Cultural, 2009. p. 60-69. Disponível em: <file:http://www.abciber.org/publicacoes/livro1/> Acesso em: 15 de junho de 2021.

CAMARGO, L. Poesia infantil e ilustração: estudo sobre “Ou isto ou aquilo” de Cecília Meireles. (Tese de Mestrado em Teoria e História Literária), 1998, Campinas: UNICAMP.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2001.

COELHO, Alexandra Prado, Bem-vindos à cabeça de Patrícia Portela. *Ípsilon*, Público, 8 de Setembro, 2010. Disponível em <https://www.publico.pt/2010/09/08/culturaipsilon/noticia/bem-vindos-a-cabeca-de-patricia-portela-264746> . Acessado em julho de 2019.

COSTA, Horácio. *O período formativo*. Belo Horizonte: Ed. Moinhos: 2020.

COSTA, Sara Figueiredo. *A Coleção Privada de Acácio Nobre – Despojos de um século. Blimunda*, n.o 48, 2016, p. 9. Disponível em <https://www.josesaramago.org/blimunda-48-maio-2016/> Acessado em março de 2021.

CRUZ, Afonso. *O Pintor debaixo do lava-loiças*. Lisboa: Caminho, 2011.

DONDIS, Donis A. Trad. CAMARGO, Jefferson Luiz. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Lector in Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução. P. de Carvalho. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad., introdução e notas, I. Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EMINESCU, Roxana. *Novas Coordenadas do Romance Português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

ESCOURIDO, Sofia Madalena Gonçalves. *A página como possibilidade: Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz*. 2020. 612 f. Tese (Doutoramento em Materialidades da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2020.

FARIA, Zênia. A metaficção revisitada uma introdução. In *Signótica*, v. 24, n.1, p. 237-251. jan/jun. 2012.

FERRAZ, M. C. F. . Por uma genealogia da experiência de imersão tecnológica: percepção e imagem do século XVII ao século XIX. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson. (Org.). *A cibercultura e seu espelho: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa*. São Paulo: ABCiber; Instituto Itaú Cultural, 2009, v. 1,

FIOLHAIS, Carlos. *A coleção Privada de Acácio Nobre*, 2016. Disponível em <http://dererummundi.blogspot.com/2016/08/a-colecao-privada-de-acacio-nobre.htm> l. Acessado em setembro de 2019.

FLOCH, J-M. Semiótica plástica e linguagem publicitária. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, São Paulo, n. 6, p. 29-50, 1987.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3.ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor?(1969). In: \_\_\_\_\_ *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, tradução, Inês Autran Dourado Barbosa - 2 ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298. (*Ditos e Escritos III*).

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1996.

GANDOLFI, Leonardo. *Autora flexiona limites da ficção em obra sobre artista português. Folha de S. Paulo*, 2018. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1948418-autora-flexiona-limites-da-ficcao-em-obra-sobre-artista-portugues.shtml>. Acessado em janeiro de 2019.

GARCEZ, Isabel. 1, 2 Passos em direção à obra literária de Patrícia Portela, in: Oliveira, F. M. & Arrais, T. (Orgs.): *Ensaio ruminantes sobre a obra performativa de Patrícia Portela*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017, pp.121 – 143.

GARRONI, Emilio. *Projecto de Semiótica*.Edições 70, Lisboa, 1980.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995 [1ª ed. 1972].

GIBSON, Walker. Authors, Speakers, Readers and Mock Readers. In: TOMPKINS, J. P. (Ed.). *Reader-Response Criticism: from Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. p. 1-6.

GIBBONS, Alison. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York and London: Routledge, 2012.

GIBBONS, Alison. Multimodality, cognitive poetics, and genre: Reading Grady Hendrix's novel *Horrorstör*. *Multimodal Communication*, 5(1), 15–29, 2016. Disponível em: <https://shura.shu.ac.uk/11795/>. Acessado em maio de 2023.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp: 1993.

GONÇALVES, Sandra, “Wasteband’: Patrícia Portela joga conosco para ganhar tempo perdido”. *Diário Digital*, 11 de Março, 2014. Disponível em [https://web.archive.org/web/20170314014820/http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id\\_news=690181](https://web.archive.org/web/20170314014820/http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=690181). Acesso em novembro de 2019.

GREGÓRIO, Paulo da Silva. Quebrando a quarta parede: o teatro absurdista de Samuel Beckett. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 213-228, jan./jun. 2023

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTES, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2006.

HUIZINGA, John. *Homo Ludens: O jogo como elemento de cultura*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York; London: Methuen, 1984.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JACINTO, Isabel João Codinha. *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 Luis Borges*. Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos. UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, Lisboa: 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/20109>. Acessado agosto de 2021.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix: 1974.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. 3. ed. Rio de Janeiro :7 Letras, 2007..

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LANDA, José Ángel García. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2009.

LANDA, José Ángel García. *Notes of Metafiction*. Zaragoza: Ediciones Universidad Zaragoza, 2014.

Garcia Landa, Jose Angel, Theory of Reflexive Fiction (1992). Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2090254> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2090254>. Disponível em: <<http://ssrn.com/abstract=2090254>>. Acessado em novembro de 2023.

LEME, Carlos Câmara. "Recensão crítica a 'O Banquete', de Patrícia Portela". *Colóquio/Letras*, n.o 185, Jan. 2014, p. 246-249. Disponível em <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/class?dom=COL&cod=LEME,+CARLOS+CAMARA&org=L&orgp=ALO>. Acessado em 11 de outubro de 2020.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACEDO, Helder. As telas da memória. In: *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa/ organizado por Tânia Franco Carvalhal e Jane Tutikian*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS, 1999a.

MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves; COSTA, Helouise . Breve história da curadoria de arte em museus. *Anais do Museu Paulista* , v. 29, p. 1-34, 2021.

MORALES, João. A Coleção Privada de Acácio Nobre. *Time Out Lisboa*, 2016, p.42.

MARMO, A. R.; LAMAS, N. C. O curador e a curadoria. *Revista Científica Ciência em Curso*, Palhoça, SC, v. 2, n. 1, p. 11-19, jan./jun. 2013.

Martins Fontes Paulista. Flatland - o mundo plano. 2024. Disponível em: <https://www.martinsfontespaulista.com.br/flatland--o-mundo-plano-824799/p>. Acessado em janeiro de 2024.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. A absolvição do autor nos estudos narrativos contemporâneos. *Gragoatá*, Niterói, v.25, n. Comemorativo, p. 415-429, julho, 2020.

OSMUNDSEN, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. National Library of Australia, 1993.

OSTROWER, Fayga. P. *Universos da arte*. 14 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

Pavis, P. De onde vem e para onde vai a encenação?. *Sinais de cena*, 2004, 2, 59-64. Disponível em <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12368>. Acessado em janeiro de 2024.

Pietroforte, Antonio Vicente S. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2007.

PIGLIA, R. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, F. B. Entrevista com Ana Paula Arnaut: Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo. *Navegações*, Porto Alegre, v. 15, n. 1, 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/43964>. Acessado em março de 2023.

PIRES, Maria João. Descontinuidades do tempo e da história na pós-modernidade: breve abordagem. *Revista da Faculdade de Letras "Línguas e Literaturas"*, Porto, p. 81-90, 1999: 82; cf. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/rll/article/view/8178>. Acessado em 10/09/2021.

PORTELA, Patrícia. *Odília ou a história das musas confusas do cérebro de patrícia portela*. Lisboa: Caminho, 2007.

PORTELA, Patrícia. *Para cima e não para norte*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

PORTELA, Patrícia. *A coleção Privada de Acácio Nobre*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

PORTELA, Patrícia. *Dias Úteis*. Porto Alegre: Dublinense, 2019.

PORTELA, Patrícia, "Wasteband – À Volta dos Livros". Antena 2, 2014. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/p312/e146555/a-volta-dos-livros>. Acessado em setembro de 2019.

PUBLISHNEWS, Redação. O visionário Acácio Nobre. 2014. Disponível em <https://www.publishnews.com.br/materias/2017/12/13/o-visionario-acacio-nobre>. Acessado em maio de 2019.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

REAL, Miguel. "Odília". *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 05/12/2008.

REAL, Miguel. *O Romance Português Contemporâneo 1950 - 2010*. Amadora: Caminho, 2012.

REAL, Miguel. "Patrícia Portela – o intelectual português". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2016.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 5, p. 15-45, 2<sup>o</sup> sem. 2004.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. O discurso e o excesso de significação. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.

RICOEUR, Paul. "Mundo do texto e mundo do leitor". In: \_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Wmmartins, 1997.

RIBEIRO, Raquel. «Ípsilon». *Público*, 29 de mar. 2013.

RIBEIRO, Raquel. *Público*, 24 de ago. 2014.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural voices*. Extreme narration in Modern and Contemporary Fiction. Columbus: The Ohio States University Press, 2006.

RUFINO, Mário, "O extraordinário universo de Patrícia Portela". *Sábado Online*, 2016. Disponível em <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/livros/detalhe/o-extraordinario-universo-de-patricia-portela>. Acessado em setembro de 2019.

RUPP, Bettina. *Curadorias na Arte Contemporânea: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo da arte / Dissertação de Mestrado*. Orientadora: Maria Amélia Bulhões Garcia. – Porto Alegre, 2010. 239 f.

SANTOS, Hugo Pinto, "Haverá entusiasmo sem ilusão?". *Ípsilon - Público*, 18 de Julho, 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/07/18/culturaipsilon/critica/havera-entusiasmo-sem-ilusao-1778679>. Acessado em 12 de agosto de 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira. In: *Tempo Social; Ver. Sociol.* USP: São Paulo, 1993. p.31.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7. ed. São Paulo. Cortez, 2000.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras: 1992.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Saramago, José. *José Saramago: o amor possível*. Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2004. [Entrevista concedida a Juan Arias]

SARAMAGO, José. "Deus quis este livro". In: SEPÚLVEDA, Torcato. O novo romance de José Saramago, "O Evangelho Segundo Jesus Cristo", é posto à venda no dia 7. *Público*: Lisboa; Porto, 2 nov. 1991. Disponível em <https://static.publico.pt/docs/cm/f/autores/joseSaramago/entrevistaEvangelho.htm>. Acessado em março de 2021.

- SILVA, Jonatan. 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>. Acessado em dezembro de 2019.
- SILVA, José Mário (2016), "Um cisne negro". *Revista E - Expresso*, 10 de Junho, 2016. Disponível em <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-cisne-negro/>. Acessado em outubro de 2019.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. São Paulo, Paz e Terra: 1981.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio ; Belo Horizonte, MG : Relicário, 2019.
- VYGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- WAGONER, Elizabeth A. *Interpreting the Multimodal Novel: a New Method for Textual Scholarship*. 346 p. Dissertation (Ph.D. in Philosophy) – Kent State University, 2014.
- WALTY, Ivete. Metalinguagem. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, 2010, Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metalinguagem>>, consultado em maio de 2022.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, 1984.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José. L. De Melo. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1995.
- WINSATT, W.K.; BEARDSLEY, M.C. A falácia intencional. In: LIMA, Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol. 2, p. 639-655).
- WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago. 1975.
- WOSIEN, M.-G. *Danças sagradas: deuses, mitos e ciclos*. São Paulo: TRIOM, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo  
Porto Alegre – RS – Brasil  
Fone: (51) 3320-3513  
E-mail: [propesq@pucrs.br](mailto:propesq@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)