

A PÁGINA COMO POSSIBILIDADE HIPERFICCIONAL DA NOVA LITERATURA PORTUGUESA: PATRÍCIA PORTELA, AFONSO CRUZ E JOANA BÉRTHOLO

THE PAGE AS HYPERICTIONAL HYPOTHEIS IN THE NEW PORTUGUESE LITERATURE: PATRÍCIA PORTELA, AFONSO CRUZ AND JOANA BÉRTHOLO

Sofia Madalena G. Escourido

Universidade de Coimbra

RESUMO

Verifica-se hoje, nas novas gerações de autores, que a possibilidade material da página tipográfica se tornou uma interessante, e assumida, forma de exercitar a criatividade estética. Auxiliados por mecanismos gráficos e tecnológicos que possibilitam novas variantes num formato tão antigo como a página, alguns autores testam, num ambiente literário hipercontemporâneo, a amplitude ficcional da narrativa. Este artigo tem como objetivo contextualizar essa “tendência para a página” – uma das possibilidades da literatura atual, na convergência entre escrita, *design* e materialidade do livro impresso – nas suas vertentes pictográfica, performativa, narrativa, ou outras, recorrendo ao auxílio de teóricos como Glyn White (2005), Simon Barton (2016), Johanna Drucker (1994, 2014), Alexander Starre (2015), Jessica Pressman (2009), Alison Gibbons (2013, 2016), entre outros.

Este artigo pretende ainda abordar a produção literária, na sua variante ficção em prosa, de três autores portugueses contemporâneos – Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo – para os quais a página surge intencionalmente como possibilidade (e tendência) expressiva na construção do seu discurso ficcional.

Palavras-chave: página, metaficcionalidade, estilo, literatura portuguesa, hipercontemporâneo

ABSTRACT

Nowadays, in the new generations of authors, the material possibility of the typographic page has become an interesting, and assumed, way of exercising aesthetic creativity. Helped by graphic and technological mechanisms that make possible new variants in a format as old as the page, some authors test, in a hyper contemporary literary environment, the fictional amplitude of the narrative. This article aims to contextualize this “page tendency” – one of the possibilities of the current literature, in the convergence between writing, design and materiality of the printed book – in its pictographic, performative, narrative, or other aspects, using the help of theorists such as Glyn White (2005), Simon Barton (2016), Johanna Drucker (1994, 2014), Alexander Starre (2015), Jessica Pressman (2009), Alison Gibbons (2013, 2016) and others.

This article also intends to approach the literary production in its prose fiction of three contemporary Portuguese authors – Patrícia Portela, Afonso Cruz and Joana Bértholo – for whom the page intentionally emerges as an expressive possibility (and tendency) in the construction of its discourse fictional.

Keywords: page, metafictionality, style, Portuguese literature, Hypercontemporary

DA LITERATURA AO LIVRO

O risco do novo em literatura está relacionado não só com as inevitáveis sobrevivências do passado (que se celebra, que se procura intensificar ou a que se reage), mas igualmente com distintivos traços individuais, particularidades que cada autor traz como marca do novo para dentro do ambiente literário. No jogo evolutivo a que também a literatura não se pode esquivar, a evolução da dinâmica histórico-social inscreve ainda nos textos novos temas, lugares e formas de ser literário. No entanto, não interessa o novo em si mesmo como premissa de impossibilidade, apenas o singular entre os

demais que desafie através das suas obras o que já se escreveu e leu até um determinado aqui – neste caso, até Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo, autores que encaram a página impressa como possibilidade hiperficcional da nova literatura portuguesa. Mas comecemos pelo princípio, a literatura.

Para Michel Foucault, a noção de *literatura* é eminentemente moderna, embora possa ser reportada a textos muito mais antigos. “A partir do século XIX”, escreve, “a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (Foucault, 2000: 409), informando que o discurso literário possui elementos comuns que o tornam reconhecível como tal. E assim emerge a noção de *literatura* enquanto função discursiva particular, distinta, que escapa ao uso convencional e automatizado da linguagem e ao reconhecimento imediato. Foucault acrescenta ainda que “doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa” (*idem*, 61). É a (moderna) forma de ver e contar o objeto que permite ao mesmo multiplicar-se como reflexo ou contraste, sendo as subversões na linguagem – nomeadamente a profanação dos dispositivos que a moldam, contaminam e controlam – o que propicia a conquista de novos territórios de papel.

Raymond Williams examina o desenvolvimento histórico e social do termo *literatura*, começando pelas ligações desta com a alfabetização e os livros impressos, passando pela escrita criativa como prática cultural e chegando ao conceito de crítica – em que a ênfase assenta “no uso ou consumo (ostensivo) de obras, mais do que na sua produção” (Williams, 1979: 54). Na elaboração de uma teoria materialista da cultura, Williams refere que a literatura passa – precisamente com a modernidade – de situação de leitura, algo genericamente capaz de ser lido, para uma especialização da leitura que acompanha o contexto material do desenvolvimento “da

imprensa, da palavra impressa e em especial do livro” (*idem*, 51-52). Todo o texto literário encerra então, em si, circunstâncias internas da linguagem e, ainda, a noção de consumo como parte do processo, constituindo-se uma estrutura-livro, integrada num sistema com dinâmicas particulares de produção, propagação e fruição. O livro é, pois, um artefacto muito particular, mas não isolado, integrado num sistema.

Regressando a Foucault, este afirma ainda que a literatura tem uma logística que lhe é própria, que não existiria sem os seus “aparatos industriais e científicos, urbanos e políticos, escolares e individualizantes” (Foucault, 2000: 139); e que estes não são nem atemporais nem desligados da sua condição histórica, isto é, sendo verdade que o primeiro encontro entre a linguagem e o livro ocorreu há uns 6 mil anos, no entanto, só há cerca de 550 anos essa ligação se tornou efetiva, através do livro impresso (Martins, 2002), o colmatar técnico do amadurecimento do suporte (embora o processo de maturação do projeto tipográfico, o *design* gráfico, tenha demorado mais um século ou dois a consolidar-se). Se antes da prensa o livro era demasiado caro para a grande maioria da população e ler um privilégio restrito, com esta os livros foram-se progressivamente popularizando, dando origem a gigantescos saltos culturais, como bibliotecas de clássicos, ou mesmo a alfabetização em massa e o surgimento das livrarias (Burke, 2003). O livro transformou assim o mundo, mas também se transformou.

É especificamente com a literatura moderna que ocorre a fusão entre livro impresso e literatura, pois esta última passa a produzir-se para pertencer ao livro e ser fruída através dele. A modernidade fixa a prática de o leitor se relacionar com a literatura por meio do livro e da página impressa, que é suporte, ambiente, ferramenta. Essa noção moderna de *literatura* depende intrinsecamente do livro, suporte literário por excelência, em especial do romance – formato ficcional

da modernidade que só se desenvolveu alicerçado às potencialidades técnicas da impressão, sendo curiosamente o último gênero a surgir no contexto cultural do Ocidente (Martins, 2002). A relação entre livro e literatura – e, por extensão, entre tipografia e ficção – é tão antiga quanto a existência da própria palavra *literatura* como hoje a entendemos.

LIVRO E PÁGINA

Do livro, dirijamos pois, metonimicamente, o argumento para a *página*, que tem sido, desde a invenção técnica da imprensa, uma superfície cuja capacidade de transmitir informações pode ser modificada ou amplificada. A experimentação com o desenho da página no romance, historicamente circunscrita a práticas experimentais modernistas e pós-modernistas, tem-se alargado no presente ao mercado editorial generalista. Verifica-se hoje, nas novas gerações de autores, que para alguns essa possibilidade material se tornou uma interessante, e intencional, forma de exercitar a criatividade estética. A página impressa, estipulada pelos limites técnicos da impressão tipográfica de caracteres móveis que no passado limitava esteticamente a ação poética das vanguardas, como lembra Jorge dos Reis (Reis, 2013), é hoje o suporte que permite a alguns autores estabelecerem também os seus limites criativos – uma manipulação formal que é auxiliada por um rigoroso planeamento e desenho da sua superfície, incluindo o seu espaço branco (que é agora elemento de valor estético e de articulação com as formas impressas).

Patrícia Portela (n. 1974), Afonso Cruz (n. 1971) e Joana Bértholo (n. 1982) são três autores portugueses que publicaram a primeira obra de ficção em prosa quase na mesma altura – *Odília ou a história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela*, em 2007; *A Carne de Deus*, em 2008; e *Diálogos para o Fim do Mundo*, em 2009, respetivamente –, mas destacam-se dos demais contemporâneos

por serem também autores que testam as potencialidades materiais do livro impresso, sendo que o fazem para um mercado editorial assumidamente competitivo, com tiragens similares a outros da mesma geração que não escolhem intencionalmente usar a página como dispositivo medial e metaficcional ou desenvolver convenções gráficas específicas para a construção do seu discurso literário. A página, componente indissociável da ideia de livro impresso, será então tomada como unidade de sentido e reflexão, uma vez que para os três autores selecionados para esta reflexão os vários elementos textuais ocorrem e se manifestam tendo quase sempre em conta a sua fronteira: desde a margem que só se ultrapassa quando o propósito ficcional é encenar e problematizar uma transgressão (como ocorre em *Para Cima e Não Para Norte* (2008), de Patrícia Portela), à inscrição de um modelo gráfico numa página que é replicado ao longo do livro, ou mesmo em toda a coleção (as duas colunas de texto e as capitulares que encenam e separam os vários verbetes de uma enciclopédia¹, por exemplo), ou até inserida num jogo metaficcional que se serve das notas de rodapé e da sua localização convencionalizada no pé da página², ... os exemplos são inúmeros. A página será, assim, uma metonímia para os processos narrativos e ficcionais que envolvem a superfície da página impressa nestes três autores.

Não é negligenciável o facto de o advento das novas tecnologias digitais ter permitido um acesso mais alargado ao *design* da

1 O exemplo referido é a coleção *Enciclopédia da Estória Universal*, de Afonso Cruz, concretizada já em 7 volumes: *Enciclopédia da História Universal* (2009, o título do primeiro livro foi apropriado para nome da coleção), *Recolha de Alexandria* (2012), *Arquivos de Dresner* (2013), *Mar* (2014), *As Reencarnações de Pitágoras* (2015), *Mil Anos de Esquecimento* (2016) e *Biblioteca de Braşov* (2018).

2 A título exemplificativo, referência a BÉRTHOLO, Joana (2010). *Diálogos Para o Fim do Mundo*. Alfragide: Editorial Caminho; e a PORTELA, Patrícia (2016). *A Coleção Privada de Acácio Nobre*. Alfragide: Editorial Caminho.

página incomum (embora ainda assim circunscrita por aquilo que um computador e um programa de paginação permitem) e um significativo número de autores contemporâneos, em vez de se sentirem ameaçados, foram inspirados por este desenvolvimento tecnológico e escolheram intencionalmente re-imaginar o *layout* tradicional do texto numa página, alicerçando nela as estruturas das suas narrativas e, por extensão, os processos de leitura subsequentes. Entre a nostalgia bibliófila e a euforia tecnológica, para as novas gerações de editores, *designers* e escritores o digital (e as suas potencialidades) não é uma ameaça à cultura do livro impresso, como aliás afirma Jessica Pressman: “the threat posed to books by digital technologies becomes a source of artistic inspiration and formal experimentation in the pages of twenty-first-century literature” (Pressman, 2009), mostrando que, pelo contrário, este se converte numa ferramenta poderosa para “construir” (escrever, concetualizar, editar) melhores livros.

A literatura – pelo menos no caso português, em que a expressão na economia das edições digitais não é ainda significativa³ – não se sente hoje ameaçada pelas novas tecnologias, antes estas se tornaram uma componente da produção literária contemporânea, ao disponibilizarem instrumentos e utensílios essenciais à conceção de objetos-livros que cada vez mais desafiam o próprio *medium* a alargar as suas potencialidades e a realizar um exercício de autorreflexão. Pressman complementa ainda a sua intuição sobre esta tendência do romance a partir do ano 2000 insistindo na ideia de que, apesar

3 Os estudos sobre hábitos de leitura em Portugal carecem de uma atualização que acompanhe consumos e comportamentos, mas há que destacar a mais recente síntese, feita por SILVA, João Pedro Tavares da (2016), *O Perfil do Consumidor de Livros Eletrónicos em Portugal*. Tese de mestrado apresentada à Universidade de Aveiro. Instituto Superior de Contabilidade e Administração: Aveiro.

de estes livros nos fazerem lembrar outros mais antigos, o seu tom e ambição são agora necessariamente diferentes (e nesse sentido relativamente originais na abordagem estética):

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

Nesta época da leitura em ecrãs cada vez mais evoluídos tecnologicamente (alguns até são salas inteiras a que se juntam som e outros estímulos aos sentidos), há também uma apreciação renovada pela materialidade do texto impresso, uma espécie de nostalgia do livro. Os leitores sentem-se mais atraídos pelo papel e os criativos (autores, *designers*, até editores) incorporam essa materialidade nos seus trabalhos. O papel torna-se atrativo, os seus limites e páginas desafiantes, as fontes belas, o texto por isso ainda mais belo – e continuará a conter todas as histórias que os escritores decidiram incorporar nestes livros.

LER OU VER

Mas que página, e que ficção, é esta que se serve tanto do seu suporte e o sublinha? E como ler tudo isto? Alexander Starre argumenta que

“a literary work becomes a metamedium once it uses specific devices to reflexively engage with the specific material medium to which it is affixed or in which it is displayed” (Starre, 2015: 8). Este autor realiza um estudo detalhado e minucioso sobre uma (de entre várias) importante característica da literatura contemporânea: a literatura redescobriu o formato livro impresso como *medium* artístico. Depois do apogeu dos textos eletrônicos e do desenvolvimento de inúmeros dispositivos de leitura, uma certa literatura ainda parece precisar do livro. Ao fundir narrativa e *design*, um número progressivamente crescente de autores cria assim ficções reflexivas que convidam à leitura dos formatos impressos de uma forma nova – ou, pelo menos, demarcando-se como novidade quando observados num contexto editorial em que a grande maioria dos autores seus pares não parece atribuir importância ficcional a essa fusão visual-textual.

Starre faz-nos pensar sobre tecnologia e materialidade, mas não só: analisa o livro como um *medium* a ter em conta, que importa para o significado narrativo. Ao combinar uma análise textual com contribuições da história do livro, Starre revisita ainda a estética de alguns autores contemporâneos e as ficções materiais complexas que criaram – a sua fronteira é o romance – e, ao analisar criteriosamente tipos de letra, *layouts* e até *designs* de capa, o autor inscreve estes elementos nas ferramentas de análise literária, sugerindo um modo integrado de leitura de todos os dispositivos que compõem a narrativa. É, aliás, este modo de ler que se propõe na abordagem à obra de autores como Patrícia Portela, Afonso Cruz ou Joana Bértholo.

Este cruzar de fronteiras entre o mundo narrativo do texto e a sua inscrição na página (a sua dimensão material no mundo físico) convida o leitor a repensar o livro impresso, pelo que muitas destas obras sublinham ainda as estruturas metafissionais que também são. Starre dá relevo à consideração de que “the digitization of writing and designing has radically expanded the potential reach of an

author's artistic influence” (Starre, 2015: 169), e promove o exercício especulativo de pensar se a atividade de fazer livros (editar, *estrito senso*) pode anular a sua dimensão escrita ou potenciá-la. Com uma variante: o livro em papel passou de um “medium of necessity” para um “medium of choice” (*idem*, 263).

Simon Barton é talvez das referências mais interessantes no que diz respeito à análise da produção literária contemporânea tendo como ponto de vista as suas especificidades gráficas e tipográficas, uma vez que se dedica a analisar autores do presente com esta “tendência para a página” como dispositivo não só tipográfico mas também narrativo. Barton reconhece que o leitor de um romance olha e vê a página antes de começar a ler qualquer texto disposto nela (Barton, 2016: 17). Assim, demonstra que as interrupções/variações à forma como uma página tradicional “deve parecer” podem ter um grande impacto sobre o processo de leitura. Estabelece subsequentemente, servindo-se de vários exemplos frutíferos, uma relação muito produtiva entre a aparência gráfica visual e a sua manifestação inovadora na atual prosa de ficção. É esta tendência da literatura do presente descrita por Barton que se verifica também em alguns autores portugueses, em especial (pelo uso mais intensivo e significativo) Portela, Cruz e Bértolo, por isso selecionados para esta reflexão.

O assunto não é completamente novo, mas ainda tem novidade, sobretudo quando há um número expressivo de autores contemporâneos cujas obras espelham esta tendência de usar a página como dispositivo narrativo num mercado editorial exigente e competitivo. Glyn White, em 2005, abordava já criticamente nas suas reflexões a aparência visual da ficção em prosa (aquela que se serve da presença do livro em que está inscrita), mais especificamente a sua manipulação intencional pelos autores, demonstrando que a interação de um texto com a superfície gráfica pode contribuir significativamente

para a sua interpretação. White fez ainda um levantamento do espectro de efeitos possíveis por meio do uso de dispositivos gráficos e, como exemplo, serviu-se de textos que utilizam a superfície da página de formas inovadoras e incomuns. White torna-se fundamental nesta temática porque, além de demonstrar como ler a superfície gráfica de certos autores de ficção em prosa, promove ainda uma reflexão sobre a presença do livro e a sua manipulação do ponto de vista da expressividade literária, o que permite que se estabeleça um paralelo com aquilo que Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo fazem nas suas obras: também eles usam a página como dispositivo ficcional e não meramente como repositório tipográfico-textual.

Johanna Drucker, incontornável teorizadora destas problemáticas, sublinha a ideia de que os elementos gráficos de um texto deixam de agir “as if they are just showing us what is”, e, na verdade, “they are arguments made in graphical form” (Drucker, 2014: 10), e é essencial perceber que argumentos (no sentido de dispositivos narrativos ficcionais) são esses e de que modo(s) se manifestam. Drucker identificou, aliás, duas vertentes que exemplificam modos diferentes de enunciação tipográfica, com aparatos distintos: texto sem marca e texto marcado (Drucker, 1994). No primeiro, o texto valeria por aquilo que é e as palavras na página significariam por si mesmas, sem a intervenção visual do autor ou do impressor, como se possuíssem uma autoridade que transcendesse a sua mera presença material na página. Em oposição, o texto marcado corresponderia a uma intervenção efetiva em que o criativo, certamente orientado no processo pelo autor, utilizaria as capacidades expressivas da tipografia para controlar a semântica da informação: através da manipulação dos tipos de letra e das variações de corpo tipográfico, da hierarquia dos elementos na página, da sua disposição no espaço branco ou do recurso a elementos não textuais ao longo da página, como tão bem o sintetizou mais tarde Jorge dos Reis, destacando que

“o texto marcado convoca o leitor para leituras que se situam a níveis diferentes na mesma página” (Reis, 2013: 6).

Este segundo modo de enunciação (o texto marcado) descreve bem o trabalho criativo de Portela, Cruz e Bértholo, uma vez que também as suas obras se constituem por meio de diferentes níveis de leitura. Poderia ler-se, por exemplo, *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2016), de Patrícia Portela, sem nunca se saber que o livro é o quarto momento de uma ideia-personagem que já foi *performance*, *exposição* e *vídeo*⁴, e mesmo assim fruir da sua leitura como se do catálogo de um espólio se tratasse, pois este está impregnado das características que distinguem esse tipo de publicação. O livro é uma imersão a partir de vestígios encontrados pela autora-organizadora onde são apresentados vários documentos que se diz serem de Acácio Nobre, acompanhados por uma nota sobre a grafia e as opções editoriais, seguidos do levantamento dos materiais mais relevantes desse espólio: cartas (ora manuscritas ora dactilografadas, que são também transcritas), fotografias de objetos, fac-símiles, muitos excertos de um manifesto que Acácio Nobre teria escrito, transcrições de apontamentos soltos e notas, telegramas, álbuns de esboços do artista, ainda cartas que conhecedores de Acácio dirigiram a Patrícia Portela, e até o registo de afazeres escritos em papéis de duvidosa legibilidade; e termina com o aparato crítico devido: uma cronologia

4 “Acácio Nobre” é na verdade uma encenação ampla, pois, antes de ser circunscrito, catalogado, organizado e aprisionado em livro em 2016, já havia sido um personagem explorado pela mesma autora no ambiente das artes performativas, em quatro obras distintas. Tudo começou em 2009, numa peça sonora à qual chamou *AudioMenus II – O Chiado de Acácio Nobre*; e nesse ano (2009) realizou ainda o vídeo *Cidades ao Alto*, a partir da obra de Acácio Nobre. Em 2010 seguiu-se uma performance-concerto com o mesmo título que viria a ter o livro, *A Coleção Privada de Acácio Nobre*; e, em 2015, *Parasomnia*, nome dado por Patrícia Portela à reconstrução de uma instalação de Nobre para o Museu do Chiado – práticas artísticas que exibiam já uma discreta ou manifesta matriz literária.

acaciana, agradecimentos e um índice da coleção. Mas, numa outra camada de sentido, a autora usou as páginas como se usam graficamente no catálogo de um espólio mas para inscrever nelas, com esta estrutura gráfica como alicerce, uma figura ficcional à qual inventou toda uma vida: Acácio Nobre.

Mantendo o foco nos níveis de leitura, poderíamos referir alguns verbetes da coleção *Enciclopédia da Estória Universal*, de Afonso Cruz: um projeto borgiano a lembrar uma biblioteca infinita, em que se coleciona histórias, pensamentos, definições e parábolas de autores reais ou imaginários. Em pequenas entradas de A a Z (mas que nunca passam por todas as letras do alfabeto), A. Cruz vai tecendo enredos que explicam filosofias e expondo pensamentos que atam nós de uma narrativa mais vasta. Para isso, recorre à sabedoria que a Humanidade acumulou ao longo dos séculos ou inventa ele próprio novas teses e conceitos, estabelecendo um diálogo literário e filosófico, mas também intrinsecamente gráfico. Por exemplo, no volume *Recolha de Alexandria* (2012) há verbetes que são atribuídos a Ari Caldeira, Peter Stamboliski, Eugène Faucher, L. Ventura, Tsilia Kacev, entre outros. Num primeiro nível temos o texto de Afonso Cruz, autor que assina todo o volume, organizado em colunas e encimado por capitulares. A maioria destes elementos permanece nos outros tomos da coleção (o tipo de letra, nos seis volumes, é o mesmo, bem como a mancha de texto e a arrumação de dispositivos como as cabeças e pés de página), com variações pontuais – como a supressão das duas colunas de texto e a inclusão de ilustrações subordinadas a verbetes-personagens no volume *As Reencarnações de Pitágoras* (2015), ou uma zona textual que ocupa uma coluna em vez de duas e várias páginas no volume *Mar* (2014). Mas, num segundo nível, temos a relação que o leitor pode estabelecer entre o texto de Afonso Cruz e o do autor em que se baseou (e que ele coloca a assinar os textos) ou até mesmo entre textos anónimos, máximas e sentenças e o modo como o autor os deturpou,

para perceber o que sobreviveu, o que foi reescrito ou mesmo aquilo em que diverge – nunca se trata de citações, mas de novos textos, releituras. E esse jogo de ambiguidades, conseguido pela aparência de verdade dessas reescritas (e que a arrumação tipográfica reforça), é tão ou mais significativo quando aquilo que se conta.

Ainda sobre a possibilidade de leitura a vários níveis, encadeada numa estrutura gráfica alicerçada na página tipográfica, em Joana Bértholo pode referir-se, como exemplo, o complexo volume de contos *O Inventário do Pó* (2015). O livro é inspirado na composição musical “Um Argentino no Deserto” (editada pela SIRRecords em 2002), da autoria de René Bertholo, constituída por 18 faixas, e Joana escreve o mesmo número de contos, aos quais dá, aliás, títulos de acordo com os nomes das faixas; e serve-se ainda de momentos da vida do artista René para neles alicerçar as suas ficções. Mas não se trata de uma biografia romanceada: Joana refere-se a René biografando-o de modo paralelo, falando dele como se falasse de outrem ou de outras coisas, evidenciando assim uma proliferação de referências de diversa proveniência (dentro do âmbito artístico). É um exercício de imaginação literária, uma plataforma estética onde imagens, textos e sons são mobilizados em torno de um centro chamado “René Bertholo”. Os contos podem ser lidos sem se conhecer as referências, e cada um tem uma expressividade gráfica e ficcional autónoma, mas, quando inseridos nesse encadeamento música-texto, ganham novas camadas de sentido. Cada conto reporta também a uma arrumação gráfica particular: “Um passeio ao domingo”, por exemplo, não só desdobra Ortega y Gasset em duas personagens, passeando pela Lisboa do tempo da Segunda Guerra Mundial, como parte o texto em duas manchas/colunas, correspondentes cada uma à sua personagem. O que dizem é mais ou menos o que o filósofo espanhol diria, mas pelas palavras efabuladas de Joana Bértholo, sustentadas por uma arrumação gráfica que complexifica o jogo literário. Outro

exemplo assinalável do mesmo livro, sobre a relação do texto com a página e os vários níveis de leitura, é o conto “Os Grilos”, em que Joana usa a estrutura gráfica e concetual do *feed* do Facebook para, por meio de imagens, partilhas, gostos, clipes de som, contar alguns acontecimentos marcantes do século xx (todos anteriores à própria rede social), como o 25 de Abril de 1974, a Primavera de Praga, o fim da Guerra do Vietname, o Maio de 68. Ou, no conto “Amanhã”, a reprodução de um relatório da PIDE no qual consta o nome de uma das personagens, reforçando assim (graficamente) o carácter ficcional da narrativa: poderia ser só uma história sobre um preso político, mas a interação *design*-texto reforça sentidos e torna mais densa a ficção. E há ainda o desafio de ligar tudo isso a René Bertholo, de perceber as ramificações tecidas por Joana, que podem ser só circunstanciais (máquinas construídas pelo músico ou quadros que pintou) mas também biográficas (como este estar em França aquando do Maio de 68).

É igualmente sobre as relações texto-imagem em diversas formas e contextos que jogam com e contra as relações convencionais do visual e do verbal, ajudando a definir as práticas emergentes e, ao mesmo tempo, promovendo uma reflexão sobre a enorme importância do visual na cultura literária do presente, que incide o ensaio “Print Strikes Back: Typographic Experimentation in Contemporary Fiction”, de Grzegorz Maziarczyk. O autor faz uma revisão do momento atual com vista ao estabelecimento de algumas características definidoras da prática ficcional contemporânea que explora a incorporação de elementos visuais em diferentes formas, de modos de escrita visuais e da textualidade e literariedade de imagens. Uma recolha de perspetivas e modos de lidar com as categorias escorregadias de texto e imagem em formas expressivas muitas vezes híbridas, formas essas também presentes em tantos textos de Portela, Cruz e Bértholo.

Poderiam referir-se diversos títulos de cada um destes três autores, mas, num panorama mais geralista, Patrícia Portela recorre à inserção de imagens somente nos romances *Para Cima e Não Para Norte* (2008) e *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2016). Há ainda um ou outro apontamento pictográfico noutros livros – sobretudo uma interação gráfica que passa mais pela variação tipográfica, pela mancha dos textos ou mesmo pelo recurso ao espaço branco como elemento ficcional –, mas é efetivamente nestes dois títulos que texto e imagem são uma unidade constante de sentido: as imagens não desempenham funções meramente ilustrativas, são elementos narrativos. No segundo caso, as fotografias dos objetos apresentam muitas vezes legendas como “possivelmente pertencente a Acácio Nobre” (como a chávena de chá sem conjunto da pg. 71), o que instaura uma dúvida no leitor: tratando-se de um espólio de A. Nobre, os objetos não deveriam ser seus ou incontestavelmente consigo relacionados? E há ainda fotografias de objetos com legendas dúbias e incompletas, cujo desafio do leitor é tentar ligá-las à narrativa (como a da pg. 150, com a legenda “Espólio AN/1001 Pronunciador de prazeres em ouro velho e...”), uma vez que criam atrito na leitura, dúvida e variação. Em *Para Cima e Não Para Norte* é precisamente uma questão gráfica o assunto da ficção: há um ponto plano, que se arrasta pela página e quer ter mais dimensões, e a representação dos sólidos, dos volumes e das texturas que a linguagem não consegue representar faz-se com recurso à ilustração, seja inserindo fotografias, seja fazendo da tipografia imagem (arrumando-a em círculos para narrar um pensamento circular, dispersando-a em amálgama não para representar mas para contar ideias que se sobrepõem, ou invertendo, repetindo, duplicando, apagando partes, aumentando, diminuindo, ...), ou mesmo fundindo palavra e imagem, como na esquematização de um ataque de pânico (pg. 82), em que “a-c-a-m-i-n-h-o”

e “d-e-c-a-s-a” são interrompidos por um fosso em que repousam as palavras “medo invisível”, ou em casos em que a tipografia se torna quase só imagem, devido ao *looping* da repetição (como o rodapé ao corte que surge na pg. 174 e vai até à 201 – no início o leitor ainda tentará perceber a sua legibilidade, mas depressa aceitará que são palavras e frases e caracteres sem grande sentido, a lembrar os rodapés televisivos).

Em relação a Afonso Cruz, os seus livros vivem muito desse hibridismo e os que mais se destacam, pelo rácio imagem-texto, ou mesmo pela simbiose plena destes dois elementos ficcionais, são *O Pintor Debaixo do Lava-Loiça* (2011), *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* (2013), *As Reencarnações de Pitágoras* (2015), *Jalan Jalan – Uma Leitura do Mundo* (2017) e a generalidade dos livros infantis ilustrados do autor. A imagem, em A. Cruz como em poucos autores de romances da sua geração, conta a história e é parte indissociável da mesma. Se esta for retirada, como aconteceu nas edições posteriores de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* ao capítulo introdutório ilustrado a cores, por questões de economia editorial, o romance está a ser amputado em parte: ao chegar-se à página em que se fala da escravidão nas fábricas de brinquedos, já foi quebrada a relação com o conto ilustrado inicial que falava da magia do Natal e de onde vinha – precisamente dessas fábricas –, numa analogia por oposição texto-imagem (o que se dizia no texto entra em contradição com o exposto nas imagens). Felizmente as fotografias a preto e branco deste romance não foram também retiradas, pois não interferiam com questões orçamentais de impressão, e assim o texto ainda mantém uma relação muito próxima com a imagem, ainda que não seja já a mesma que era.

Em Joana Bértholo a imagem não desempenha o papel narrativo-gráfico mais significativo, embora esteja presente. *O Lago Avesso* (2013) e *Havia* (2012) são os livros desta autora em que o recurso

ficcional imagético é mais vincado. No primeiro, há sobretudo fotografias a preto e branco, que, mais que ilustrar a narrativa, lhe dão densidade – por exemplo, não há uma descrição física da protagonista, mas há fotografias da mesma encadeadas no romance, que servem essa função descritiva e caracterizadora que poderia ser atribuída ao texto e no entanto não foi. No segundo caso, os contos de *Havia* são todos precedidos de uma ilustração que contraria, diverge, deturpa, altera de algum modo o que o conto a seguir narra, num jogo literário em que a imagem está lá não para complementar mas para ser uma outra leitura possível.

Contudo, nem só de imagens vive a literatura contemporânea; na verdade, muitos são hoje os dispositivos, não apenas pictográficos mas também tipográficos, ao serviço da expressividade numa página (e, por analogia, num livro): pontuação, notas de rodapé, epígrafes, tipografia (tipos de fonte, tamanhos), *design* de capa, espaços brancos (mancha gráfica, margens, entrelinha, outros). Nos vários ensaios de *Mar(k)ing the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, demonstra-se como esses dispositivos, quando intencionalmente manipulados, afetam o significado de um texto literário. Ao pôr em foco a importância desses elementos textuais tradicionalmente ignorados pela crítica literária, Henry *et al.* abrem caminho para um exercício similar em alguns dos livros de Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo, auxiliando no levantamento dos dispositivos tipográficos que não são neutros em termos de significação, e ainda permitindo de entre esses separar aqueles que transbordam de autorreferências satírico-significativas ao seu código bibliográfico, uma vez que se trata de autores cuja criação e leitura das obras exigiu e exige plena consciência da materialidade do texto na página.

Ocorrem nos três autores destacados nesta reflexão exemplos do uso ficcional destes dispositivos gráficos, mas o caso mais interessante é claramente o de Joana Bértholo: as notas de rodapé, que usualmente

têm a finalidade de prestar esclarecimentos ou inserir considerações complementares, cujas inclusões no texto interromperiam a sequência lógica da leitura, são para J. Bértholo sempre outra coisa, um recurso criativo particular. Desde o seu primeiro romance, *Diálogos para o Fim do Mundo* (2010), que as notas de rodapé ora questionam a própria narrativa e até falhas na construção ficcional (“Quantas vezes partiu o pai? Nunca contou isso.”, nota 2, pg. 12), passando por notas que vão constantemente chamando a atenção do leitor para a materialidade e natureza do livro que tem em mãos (“Mas vão concordar por muitas páginas.”, nota 3, pg. 17), ou por atualizações à narrativa (como narrar que a personagem depois se tornara pobre e fazer uma nota a dizer simplesmente “Agora.”, de modo a informar o leitor de que nunca mais deixou de ser pobre – nota 6, pg. 21), ou ainda por comentários da autora quase como se fosse uma leitora exterior à história (no texto a personagem Michael sai “instantaneamente”, e em nota diz-se “Não, acho que não foi desintegração molecular ou teletransporte, foi só urgência de sair dali, e bons reflexos.”, nota 108, pg. 195), só para dar alguns exemplos. Mas o caso mais curioso é o de um capítulo, do mesmo livro, que é todo ele constituído pelas notas de rodapé que estavam dispersas ao longo do volume (as que já apareceram até esse momento, pg. 130, e as que ainda vão aparecer), e curiosamente, mas também devido à intencionalidade autoral na manipulação deste dispositivo, essas notas, quando alinhadas num só capítulo, têm uma narratividade sequencial congruente.

Outros dispositivos também muito caros a Joana Bértholo são os índices dos seus livros: em *Diálogos para o Fim do Mundo*, o índice resulta num capítulo autónomo, a páginas tantas e não no princípio, como seria espectável; em *Inventário do Pó*, o índice é como que uma chave de leitura para o jogo estabelecido entre as faixas musicais de René/os contos de Joana/as notas biográficas sobre René redigidas por Joana; em *O Lago Avesso*, o índice está graficamente

marcado através de uma variação substancial de fontes, tamanhos e formatações tipográficas, como uma chave gráfica que abre o volume, com uma correspondência mais que meramente informativa – por exemplo, todos os capítulos que estão a negrito no índice, aparecem no romance após uma cortina negra de página dupla, e todos os subcapítulos que no índice estão a itálico correspondem no interior da narrativa a frases centradas e destacadas a itálico (e não ao início de um capítulo, como habitualmente convencionado).

Permanecendo no romance *O Lago Avesso*, outro dos dispositivos tipográficos que Joana Bértholo gosta de manipular como parte integrante da sua narrativa é a numeração das páginas. Alguns exemplos: a dupla página em que o texto é uma compilação dos títulos de vários capítulos e a sua numeração as páginas onde estes ocorrem, o que faz com que tenha 11 números de página, e não sequenciais; ou as páginas em que o texto nelas contido corresponde à peça de teatro que está a ser representada e nesses casos a numeração sequencial é interrompida para passar a ser uma espécie de relógio que marca o tempo que alguém demorou a ler/dizer aquele texto (00:03:30 ... 00:00:27, em vez de pg. 205, por exemplo, mas há outros). A este propósito, importa também referir uma ocorrência pontual da manipulação ficcional deste dispositivo tipográfico por parte da autora Patrícia Portela: a numeração do romance *Wasteband* (2014), em que se passa por exemplo da página 204 para a 205,5, ou as páginas em que a numeração é simplesmente o sinal de *undo* do teclado, correspondendo a casos em que na narrativa a ocorrência dos acontecimentos ora abranda significativamente, ora vai sendo progressivamente apagada, recuando-se na narrativa e desfazendo o que fora escrito para se voltar a um momento anterior e se reescrever tudo a partir daí.

QUE LEITORES E QUE LEITURA

A maioria dos textos de Portela, Cruz e Bértholo assume esta condição multimodal e, conseqüentemente, acompanha as discussões que se propagaram nos últimos anos em volta de como ler tais narrativas. Parece ser de Alison Gibbons a proposta de leitura e análise mais interessante para este género de obras, pois identifica como dispositivos mínimos identitários e de sentido de um texto as “multimodal metaphors” que são geradas de um modo duplo e necessário: “through both the interaction of verbal and visual modes” e “through a reader-user’s performative engagement with the text” (Gibbons, 2013: 180). Já Glyn White tinha sugerido que uma abordagem crítica a esses textos dependeria da conceção de um leitor com características particulares: “an active, determined and adaptable actual reader” e especificou que este leitor “is implied and encoded in the text but, at the same time, actual and external to it” (White, 2005: 38). Esta noção dual de leitor implicado fisicamente com o livro-artefacto e internamente com o texto e os seus mecanismos é crucial para a leitura e análise destas obras, afinal, como alerta Gibbons, “multimodal novels in their employment of multiple sensory stimuli are self-conscious of their material form, playing upon the integrative nature of cognition and embodied nature of reading” (Gibbons, 2015: 100). As ficções multimodais utilizam, portanto, “a plurality of semiotic modes in the communication and progression of their tale”, o que resulta numa relação empática com a “dynamic and embodied nature of reading” (*idem*, 101). E alerta também para o facto de, nas narrativas ficcionais multimodais, “different modes of expression are located on the page not in an autonomous fashion, but in such a way that they constantly interact in the production of textual meaning” (*idem*, 102).

Consideremos a este propósito também a necessária atitude de estranhamento do leitor perante os textos artísticos, sublinhada

por William R. Paulson: “the artistic text arises when it’s reader encounters elements for which the ordinary codes of language processed by him are not adequate, elements which are foreign to his reading process” (Paulson, 1988: 89); portanto, é o reconhecimento e a decisão do leitor o que legitima ou não esses elementos como parte constituinte da narrativa, “what really constitutes the artistic text is the reader’s decision to consider the elements hitherto unencountered as part of a new level of signifying structure” (*idem*, 90).

Definido, pois, o tipo de leitor, como ler então esta multiplicidade? Gibbons propõe uma abordagem cognitiva e estilística para a análise de géneros literários multimodais e sugere que se deve ler estes romances como se fossem artefactos literários: “as fiction and as commodity” (Gibbons, 2016: 15), isto é, não se trata apenas de uma noção de objeto com valor literário mas traz também acoplada uma noção de mercadoria – a mesma que acompanha os livros desde a modernidade. A. Gibbons reconhece que muitos escritores reagiram à objetificação redutora dos livros como produto mais ou menos plano e convencional, um artefacto entre os demais, adotando estratégias literárias que não apagam essa artefactualização do livro, antes sinalizam e sublinham nele a sua condição literária especial. Ao servir-se da estratégia de explorar o potencial da página impressa, chamando a atenção para o livro e o seu formato, o escritor reafirma a sua obra como literatura e como mecanismo, e o mercado editorial e livreiro reage em conformidade. Nesse sentido, também se torna verdade que esta *fetichização*⁵ da inscrição e da materialidade da página pode ser igualmente interpretada como estratégia de mercantilização, de criação de valor singular.

5 A expressão é inspirada num ensaio de Jessica Pressman referido anteriormente, em que se analisa o regresso fetichista ao livro no mundo digital: “the fetishized focus on textuality and the book-bound reading object – a new thing.”

Perante a predominância histórica dada ao conceito de género nos estudos literários, Gibbons defende que a melhor forma de ler estas narrativas é servindo-se de um modelo que designa de “multimodal model” (Gibbons, 2016), pois os modelos analíticos do género devem ser ampliados a fim de compreenderem também as estratégias textuais e as propriedades que tornam os romances contemporâneos artefactos multimodais. Reconhece-se que “género literário” é um conceito evasivo que gera muitos debates teóricos. Às vezes esse debate centra-se nos seus contornos, nas suas coordenadas ou génese. Mas a preocupação é a mesma: como concetualizar o conhecimento dos livros que lemos, como recombina-lo com todo o conhecimento literário que já possuíamos e se a nossa experiência e conhecimento literários afetarão ou transformarão aquilo que sabíamos antes. E, em última instância, se isso irá ou não modificar as nossas leituras subsequentes.

No rescaldo da sua reavistação às teorias de análise de género, Gibbons chega ao “Multimodal cognitive poetic model of genre” (*idem*, 21), que parece ser um modelo de análise adequado à abordagem das obras de Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo. E como operar com este modelo? Ao definir uma hierarquia, A. Gibbons estabelece também uma unidade mínima de análise e de sentido que é a “foundation of the text’s style”: os “layout clusters” (*idem*, 20), grupos mínimos que compõem o *layout* do texto, referindo ainda que o estilo narrativo está impregnado de ponteiros/orientadores (“pointers”, no original) e que é a conjugação desses grupos mínimos com os orientadores o que forma o género. Se na identificação e análise da interacção desses grupos mínimos com as suas orientações criativas nas obras de Portela, Cruz e Bértholo surgirem formações suficientemente originais, talvez isso possa ser traduzido, com alguma ousadia, em estilo literário: aquilo que na obra, pela sua singularidade, amplia as potencialidades do género.

A PÁGINA COMO POSSIBILIDADE

Talvez a ideia da “página como possibilidade” possa ser um caminho para entender e concetualizar a singularidade estilístico-material dos três autores selecionados para este exercício narrativo – Portela, Cruz e Bértholo. Será certamente preciso repensar a questão autoral desse ponto de vista: que autores são estes, o que fazem e em que se destacam dos demais, e se será isso condição necessária e suficiente para se falar de singularidade e voz própria.

Num artigo de 2013, Paul Dawson sublinha que a questão do estilo autoral individual coloca um desafio metodológico produtivo para as teorias da narrativa, invocando que a investigação das variantes não apaga a noção de que o estilo é uma marca da identidade autoral. Além disso, mostra como a teoria da narrativa implanta diferentes concepções de estilo – como retórica ou técnica, como recurso expressivo e como material ou meio – de modo a reconceptualizar o conceito de voz narrativa, uma diferença estilística *palpável*. Interessa para esta reflexão, sobretudo, a abordagem que Dawson faz ao estilo como vestígio/traço material do ato de composição que revela a sua contingência textual: a escrita é eminentemente material e a narrativa exercício dessa materialidade; a superfície das narrativas tem matizes verbais, *design* gráfico e outros movimentos que não podem dela ser apartados, o seu estilo. O desafio de Dawson é que concetualizemos a materialidade como uma possibilidade estilística na prosa de ficção, o vestígio material do ato de escrever através do qual a intencionalidade autoral pode ser projetada.

Os livros impressos no presente (pelo menos os do recorte eletivo definido anteriormente) trazem consigo, como vimos referindo, não apenas a linguagem verbal escrita, mas também um amplo contingente de recursos visuais que vão além do uso convencional dos recursos tipográficos. A materialização desse contingente de elementos revela as particularidades dos propósitos literários de um

autor, o seu estilo como o definiu Dawson (2013). A proliferação tecnológica tem instigado em alguns autores contemporâneos a criação de novas composições textuais, sendo estas constituídas por elementos advindos das múltiplas formas de linguagem (escrita, oral e visual). Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo constituem os exemplos mais significativos no caso português – escritores de ficção em prosa, destacam-se na sua geração por explorarem a função semântica e multimodal da página impressa de um modo mais vincado e visível que em outros autores com quem partilham o mercado editorial, estabelecendo assim uma intencional e consciente relação simbiótica entre a significação linguística e o espaço tipográfico. Os seus livros são uma combinação impressa que resulta de cruzamentos e atrações textuais e gráficas, num movimento de aproximação-afastamento: jogo ora visual, ora narrativo, e sempre performativo, materializado numa série de novas características que delimitam uma inflexão temática e formal de relação – explícita e assumida – com a página tipográfica, característica do ambiente literário hipercontemporâneo em que estes autores se inserem. As explorações gráficas presentes nas obras de Patrícia, Afonso e Joana contribuem para uma maior pluralidade de modos de expressão ficcional, pois, ao ativarem intencionalmente as páginas dos livros que escrevem como elementos do seu discurso narrativo, isso resulta num renovado mecanismo ficcional.

Em Patrícia Portela, a condição do livro enquanto *performance* perpassa todo o seu processo criativo, com especial destaque para a evolução de um texto por diversas plataformas materiais e na sua dispersão em formatos tão aparentemente estranhos como um banquete ou um livro – como o livro *O Banquete* (2012), que antes foi um espetáculo com o mesmo nome cuja cenografia implicou que fosse servida uma refeição ao mesmo tempo que os espectadores saboreavam o texto. A escrita é na obra de Patrícia laboratório para a

transgressão dos limites dentro do literário, cria servindo-se de uma simbiose de meios que abrem novos percursos no processo de escrita e desenvolvimento de um objeto literário para plataformas várias de apresentação (um livro, um espetáculo, uma tela, um palco, um jardim, outros). Esta autora promove ostensivamente o contacto e o contágio entre diferentes formas artísticas num ambiente de ampla liberdade criativa e intensa colaboração, permanecendo sempre o desafio de perceber se os livros geram outros atos performativos ou se são as *performances* que se aprisionam nesses dispositivos.

A abordagem à obra de Afonso Cruz, por seu lado, poderia ser feita por núcleos, zonas, ou tipologias textuais. Cruz está a realizar (consciente ou acidentalmente), numa espécie de jogo mais ou menos obsessivo, um exercício pela variação e possibilidade. Subdividindo a obra deste autor em pelo menos três zonas claramente identificáveis (grandes narrativas, narrativas mais pequenas e enciclopédias) e uma um pouco mais nublosa (que se desloca de dentro das outras três mas ainda não é autónoma, como os livros ilustrados que divagam pela fronteira do livro infantil mas não repousam nela, ou outras variações ficcionais como uma quase peça de teatro), a ideia de livro é a fronteira para tudo o que Afonso Cruz cria. Essa obra híbrida, tendo o literário como limite que a circunscreve, parece demonstrar que este autor quer experimentar uma biblioteca de possibilidades com grande enfoque gráfico na página impressa.

A prosa ficcional de Joana Bértholo, tanto nas narrativas mais breves, como *Havia* ou *Inventário do Pó*, quanto nas mais vastas – *Diálogos para o Fim do Mundo* e *O Lago Averso* – “tenta” a convenção mais clássica de géneros literários. E aqui a acepção do verbo “tentar” é usada em diversos sentidos, do experimental ao provocatório. Nesta autora a metaficcionalidade está bastante vincada e por isso os textos de Bértholo como que se pensam a si próprios: são vários os mecanismos e formas textuais de autoconsciência que

ocorrem na sua prática textual, há uma narrativa contida dentro ou além da própria narrativa que se serve do dispositivo tipográfico para problematizar a sua natureza, implicando um discurso que se vira para si mesmo e questiona a forma de produção literária e as suas circunstâncias de inscrição (como os índices, as singulares notas de rodapé ou os títulos dos capítulos, entre outros). A obra de Joana Bértholo é assim perpassada pela intuição de que o livro age como unidade que se pensa e se experimenta como mecanismo.

É recorrente, como vimos em vários exemplos de P. Portela, A. Cruz e J. Bértholo, alguns autores encararem a página como superfície tipo-gráfica, feita de letras e arranjos gráficos que podem ser manipulados criativamente como dispositivos ficcionais plenos. Esse gesto autoral chama a atenção do leitor para a natureza híbrida (visual e verbal) da página impressa, e é concretizado por meio de variações como o uso de negritos, o recurso a fontes diferentes ou o uso não convencional do espaço disponível da página, entre outros, numa combinação verbal/não-verbal quase orgânica que permite um desdobramento da narrativa. O leitor do presente tem de relacionar-se com esses textos como objetos para serem lidos e vistos, focando a leitura naquilo a que Johanna Drucker chama a «graphicality of page structures» (Drucker, 2014: 32); graficalidade essa que codifica e estabelece uma dinâmica entre superfícies inscritas e espaços brancos que orienta a funcionalidade e a expressividade dos elementos da escrita – reforçando assim a ideia de que o mundo ficcional e a materialidade do livro não estão separados, são co-significantes. E essas características tipográficas e visuais são elas próprias autorreflexivas, ao provocarem uma disrupção com a superfície gráfica tradicional da página, desautomatizando o processo de leitura e chamando a atenção do leitor para o livro como artefacto.

Como resultado da experimentação na ficção hipercontemporânea, há hoje uma clara intensificação da dimensão metamedial da

página tipográfica, acompanhada por um gesto criativo de exploração das suas fronteiras, tanto no que diz respeito à visualidade como à textualidade. Assim, as experiências de leitura de Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo já não têm uma dimensão meramente textual: os elementos visuais e tipográficos dispersos numa página tornaram-se nestes autores ferramenta retórica, e a sua dinâmica e funcionalidade passam a estar correlacionados com as complexidades semânticas do texto para efeitos de expressividade. Ao criarem certas convenções gráficas que diferenciam o seu modo de narrar de todos os outros, estes autores tornam-se distintos, originais e reconhecíveis/identificáveis.

Muito mais que uma superfície de apoio para um uso pragmático e expressivo da linguagem, o recurso à página tipográfica como dispositivo ficcional pode vir no futuro a ter mais implicações semânticas e ideológicas particulares, uma vez que constitui já uma prática literária bastante criativa, com efeitos narrativos singulares, mas em evidente expansão. Será que, no ambiente literário hipercontemporâneo que agora matura e do qual ainda não podemos manter uma distância crítica, se confirmará a sobrevivência e renovação de um mecanismo literário tão antigo como a página? Veremos.

REFERÊNCIAS

- BARTON, Simon (2016). *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction: Gaps, Gestures, Images*. UK: Palgrave Macmillan.
- BURKE, P (2003). *Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DAWSON, Paul (2013). “Style, the Narrating Instance, and the ‘Trace’ of Writing”, *Style*, vol. 47, n.º 4. ProQuest Central, pp. 466-489.

- DRUCKER, Johanna (1994). *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DRUCKER, Johanna (2014). *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- FOUCAULT, Michel (2000). *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes. [1966]
- GIBBONS, Alison (2013). “Multimodal Metaphors in Contemporary Experimental Literature”, *Metaphor in the Social World* 3(2), pp. 180-198.
- GIBBONS, Alison (2015). “Creativity and Multimodal Literature”, in JONES, R. H. (ed.) *Routledge Handbook of Language and Creativity*, London; New York: Routledge, pp. 293-306.
- GIBBONS, Alison (2016). “Multimodality, Cognitive Poetics, and Genre: Reading Grady Hendrix’s novel ‘Horrorstör’”, *Multimodal Communication* 5(1): pp. 15-29.
- HENRY, Anne; BRAY, Joe; HANDLEY, Miriam (eds.) (2000). *Mar(k)ing the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- MARTINS, W. *A Palavra Escrita: História do Livro, da Imprensa e da Biblioteca*. São Paulo: Ática, 2002.
- MAZIARCZYK, Grzegorz (2011). “Print Strikes Back: Typographic Experimentation in Contemporary Fiction” in WOOLF, Werner; BANTLEON, Katharina; and THOSS, Jeff (eds.). *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam: Rodopi, pp. 169-194.
- PRESSMAN, Jessica (2009). “The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature”, *Michigan Quarterly Review*, Volume XLVIII, Issue 4, Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age, Fall. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.402> [consultado em 27/01/2018].

- REIS, Jorge dos (2013). “Critérios fundadores da poesia tipográfica”, *Cibertextualidades*, 5, pp.17-41. Disponível em <http://bdigital.ufp.pt/handle/10284/3864> [consultado a 10/11/2016].
- STARRE, Alexander (2015). *Metamedia: American Book Fictions and Literary Print Culture after Digitization*. Iowa: University of Iowa Press.
- WHITE, Glyn (2005). *Reading the Graphic Surface: The Presence of the Book in Prose Fiction*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1979). *Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores [1977].