

# A PERFORMANCE DO ROMANCE: LER A FICÇÃO EXPERIMENTAL DE JOSÉ-ALBERTO MARQUES

TO READ JOSÉ-ALBERTO MARQUES' EXPERIMENTAL NOVELS

*Bruno Ministro*<sup>1</sup>

Centro de Literatura Portuguesa

## RESUMO

Este artigo centra-se, num primeiro momento, na análise de *Narrativylírica* para, de seguida, mergulhar na constelação de romances experimentais de José-Alberto Marques. Pretende-se mostrar como diferentes obras do autor, cada uma com a sua especificidade embora tendo em comum similares princípios conceituais e estratégias estéticas, cumprem o desígnio do experimentalismo de construção de sentido com base em processos de experimentação disruptivos das estruturas constitutivas da própria obra.

*Palavras-chave:* romance experimental, expressividade material, relação texto-imagem, escrita combinatória

## ABSTRACT

This article focus firstly on the analysis of *Narrativylírica*, followed in a second moment by an immersion in the constellation of experimental

<sup>1</sup> Este artigo foi elaborado no âmbito da Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia com a referência PD/BD/105707/2014.

novels created by José-Alberto Marques. It is my intention to show how different novels, having their own singularities but also sharing conceptual principles and aesthetic strategies, contribute to the experimentalist aim of meaning construction through experimentation processes that disrupts the constitutive structures of the work itself.

*Keywords:* experimental novel, material expressiveness, text-image relation, combinatorial writing

Este artigo partirá do mais recente romance de José-Alberto Marques, *Narrativylírica*, para um estudo comparativo que aborda a sua obra no domínio da ficção, num movimento permanente de ajustamento entre leitura macroscópica e microscópica. Visa-se, deste modo, esboçar uma visão de conjunto da obra ficcional do autor de forma a testar o enquadramento da sua ficção experimental nas linhas abertas da narrativa hipercontemporânea. Os romances de Marques resultam de uma experimentação formal que, como já tive oportunidade de afirmar noutra contexto (Ministro, 2015), se caracteriza pela visualidade, processualidade, descontinuidade e abertura. Nesse sentido, o foco do artigo será colocado na análise da expressividade material intersignica dos romances em apreço, problematizando o modo como os seus elementos verbais, pictóricos e estruturais contribuem de forma decisiva para a construção narrativa e negociação dinâmica de sentido. Nesse sentido, espera-se poder ajudar a entender o contributo da produção ficcional de José-Alberto Marques para a diversificação das formas expressivas da literatura portuguesa do nosso século, ainda que a maior parte dos seus romances – antecipatórios e extemporâneos (talvez por isso os mais contemporâneos de todos, hipercontemporâneos) – tenham sido escritos na segunda metade do século passado.

## 1. JOSÉ-ALBERTO MARQUES: UM NOME EXPERIMENTAL, COM HÍFEN

José-Alberto Marques (n. 1939) é uma das figuras mais destacadas do experimentalismo literário português, tendo colaborado no segundo número dos históricos cadernos *Poesia Experimental* (1966) e participado – a partir da década de 1960, momento inaugural do experimentalismo em Portugal – em algumas das suas atividades mais emblemáticas. Disso é exemplo a sua participação nas exposições coletivas *Arlington Quadro/Quadlog* (1968, Gloucestershire), *PO.EX/80* (1980, Lisboa) e *Concreta. Experimental. Visual* (1989-1992, Bolonha, Paris, Lyon e Poitiers), bem como no *happening* coletivo *Conferência-Objecto* (1967, Lisboa). Poemas seus surgem em inúmeras antologias nacionais e internacionais, em especial em publicações dedicadas à poesia visual e experimental, tendo organizado, com E. M. de Melo e Castro, a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (Assírio e Alvim, 1973), marco na divulgação das poéticas concretistas e experimentais no país e importante veículo de disseminação da poesia experimental portuguesa no estrangeiro.

Desde a década de 1960 até ao presente, publica diversos livros de poesia, com destaque para *Hoje. Mas* (Liv. Quadrante, 1967), *Estórias de Coisas* (Contraponto, 1971), *Aprendizagem do Corpo* (& etc, 1983), *flexõesREflexões* (& etc, 1985), *Hiperlúricas* (Campo das Letras, 2004) e *I'man* (Pangeia, 2009), volume que reúne uma seleção da sua obra poética e visual. José-Alberto Marques é, sem sombra de dúvida, o autor que mais sobressai em Portugal no campo da ficção experimental, tendo publicado cinco livros que operam um tratamento experimental da narrativa ficcional: *Sala Hipóstila* (1973; 2006), *O Elefante de Setrai* (1977), *Nuvens, no Vale* (1985), *As Tiras da Roupa de Macbeth* (2001) e *Narrativylírica* (2015). Com inúmeras especificidades e pontos de contacto entre si, serão estas as obras objeto da análise comparada desenvolvida neste artigo, com a

exceção de *O Elefante de Setrai*, romance que, embora marcado pela experimentalidade da linguagem, não se enquadra no foco da análise material a desenvolver. A partir desta investigação, que se constitui sempre como uma tentativa de leitura situada entre as tantas leituras possíveis que são potenciadas pelos romances de Marques (no sentido mesmo de *literatura potencial*), procurar-se-á problematizar as principais questões que a sua produção literária articula, de que são faces mais evidentes a visualidade do texto e a abertura da narrativa.

Pese embora a produção ficcional de José-Alberto Marques possa ser entendida como uma prosa de invenção, carregada de inovações e subversora de convenções, há que ter em linha de conta que a sua obra se enquadra numa tradição maior de experimentação gráfico-semântica do signo impresso. Esta dimensão aglutinadora está presente de forma consciente na obra de Marques, em particular, e é um lugar revisitado inúmeras vezes na produção teórica e ensaística dos autores experimentalistas portugueses, que se empenharam em oferecer uma visão transversal a períodos e estilos para melhor explicar o fenómeno do texto-visual que sustenta a poesia experimental, concreta e visual. No domínio da prosa as abordagens da visualidade do texto são escassas, embora estudos recentes mostrem como também neste âmbito há precedentes no exercício de uma visualidade material que, de modo mais ou menos consciente, alimenta as obras contemporâneas que se desenvolvem seguindo as linhas de experimentação gráfico-verbal. Simon Barton (2016), focado na análise de romances contemporâneos que exploram visualmente a superfície da página, traça uma brevíssima genealogia do romance experimental contemporâneo que o leva do modernismo ao pós-modernismo. Inclusive, Barton desconstrói a ideia de que obras marcadas pela experimentação formal são resultado direto e exclusivo da estética pós-modernista (Barton, 2016: 12). Num artigo recente, Sara Augusto (2013) elabora uma análise cuidada da visualidade da

prosa barroca, contribuindo para um entendimento transhistórico do fenómeno visual no texto em prosa, o qual, como ambos os autores constatarem, tem sido deixado à margem dos estudos desenvolvidos, embora se verifique uma atenção crescente à visualidade na poesia, linha de investigação que também no contexto científico português tem conhecido uma renovada expressão nos últimos anos.<sup>2</sup>

Parafrazeando E. M. de Melo e Castro, parceiro de José-Alberto Marques nas lides experimentais, diríamos que todos os textos são sempre visuais, uma vez que a página é um dispositivo gráfico e a letra tem uma forma física. O que acontece nos romances de Marques é que essa materialidade é radicalizada ao abraçar a subversão da suposta transparência medial do signo verbal e da página, transparência esta dada como adquirida pela banalização das formas tipográficas impressas que, nas obras em apreço, são recolocadas em questão. Para isso contribuem estratégias que desestruturam as convenções gráficas da escrita e fazem emergir a auto-reflexividade precisamente através do estranhamento daquilo que, no texto, como veremos, foi desestabilizado e renegociado.

## 2. SIGNO, ESTRUTURA, REDE, ENREDO – ANÁLISE DE NARRATIVYLÍRICA

*Narrativylírica* (2015) abre com um alegado atentado bombista, do qual é presumível vítima Raul Manoel Raposo, candidato a presidente da república apontado como provável vencedor das eleições. A personagem só voltará a surgir de novo no último capítulo do

2 Para um enquadramento problematizador da história, práticas, agentes e obras da Poesia Experimental portuguesa consultem-se, a título de exemplo, os trabalhos mais recentes de Rui Torres (2014; 2016), Sandra Guerreiro Dias (2016) e Álvaro Seiça (2017). Para uma análise de várias obras experimentais e concretistas segundo uma perspectiva de cruzamento entre semiótica e poética cognitiva, que também aflora neste artigo, *vd.* Manuel Portela (2013).

romance, aí se descortinando o plano de fuga orquestrado pelo próprio. Seguindo o desafio de criação de uma obra irrepreensivelmente absurda, expressa desde logo na citação de Albert Camus que é usada como epígrafe do romance,<sup>3</sup> a trama desenvolve-se à volta de Albano Raposo, filho de Raul Manoel Raposo, na sua atribulada tentativa de descortinar o caso do suposto assassinato do seu pai em paralelo com a sua própria evolução na carreira política, que o vai levar a ser eleito presidente de câmara e, mais tarde, deputado à assembleia nacional, “após traições, uns biscates, misericórdias, indulgências e profissões e procissões de fé.” (Marques, 2015: 87). Movido por uma visceral necessidade de encontrar os culpados do assassinato, o protagonista mostra ambição de progredir na carreira política de modo a alcançar maior poder para, com isso, estar mais facilmente em condições, segundo ele, de poder solucionar o misterioso crime. No entanto, e não sem uma grande dose de absurdo, todos os alvos servem de bode expiatório. Não vendo desfecho à vista para o burocrático processo – “Cada vez mais o processo do Dr. Raul Manoel era uma constante mudança. De políticas, de Delegados do Ministério Público, de Juizes, de opinião pública. As investigações corriam a passo acelerado, a conclusão, o inverso, a passo de lentas tartarugas.” (*ibidem*: 69) – o protagonista levanta suspeitas até do próprio inspetor da Polícia Judiciária, num passo fortemente marcado pela escalada do absurdo na troca de acusações entre ambos:

Altercaram-se as vozes, do “em prisão preventiva”, passara-se a ofensas várias, “termo de identidade e residência”, pareciam slogans, tantas vezes repetidos e para completar, como crianças brincando com

3 “Paralelamente, devo perguntar a mim próprio: uma obra absurda será possível?” (Marques, 2015: s.p. [5])

o fogo, cuspiram-se com pedófilos e pirómanos, autores de peculatos, como se brotassem daquelas linguagens cogumelos envenenados, nascendo no musgo da base das árvores em campo bravo, quais setas lançadas a um destino desconhecido. Por fim o Inspector acusou o Dr. de desviar da conta do pai um *el gordo* espanhol de alta valia, ilicitamente. (*ibidem*: 84)

Não é só o protagonista que encontra culpados disparatados. Também os órgãos de comunicação social, ou uma sua paródia levada ao extremo, se mostram, desde o início, ávidos por apurar a verdade do caso; enquanto não se vê o seu desfecho, revelam-se interessados sobretudo em conseguir um “**lead** *negrito a itálico*” (*ibidem*: 22) disparando em todas as direções possíveis e imaginárias: os culpados apontados podem ser tanto grupos terroristas, como elementos destabilizadores da Europa e do Euro, apenas dois exemplos dos principais medos que o Ocidente conhece hoje, capturados por José-Alberto Marques do imaginário coletivo português globalizado e misturados pelo autor com uma crítica feroz aos meios de comunicação social, responsável por gerar todo o tipo de teorias da conspiração. Inclusive, há terreno para o surgimento visionário das hoje incontornáveis *fake news*: “Houve mesmo uma cadeia televisiva, americana, que com imagens camufladas e vozes distorcidas entrevistasse o Dr. Raul Manoel Raposo. Rotulada de falsa no dia seguinte não resistiu ao *verdictum* popular.” (*ibidem*). Repare-se na crítica encapsulada na última frase que nos diz que, na era da pós-verdade, não é o apuramento dos factos que revela se uma dada notícia é verdadeira ou falsa, mas sim o que a opinião pública pensa dela.

O exercício das funções de Albano Raposo enquanto presidente da Câmara Municipal de Alva dos Castelos, sendo penoso, traça um retrato satírico da política local portuguesa. Antes ainda de ser eleito,

já o protagonista fazia desfilar, em conversa com os seus amigos, algumas das palavras-chave que, de tão repetidas, são perfeitas banalidades no discurso político:

É lógico que vou ser candidato a Alva dos Castelos, (...) tenho uma força de retaguarda, não vou desistir, estou preparado para todas as situações, programa, novidade, inovação, trabalho, nome, competência, currículo, dom de palavra, uma leve e imperceptível aderência ao partido do poder, qual a admiração, diga? (*ibidem*: 37)

Presidente eleito com a promessa de melhorar os transportes públicos locais, visitar todas as freguesias e, ainda mas não menos sarcástico, dar “pinçeladas de cultura nobre na cidade” (*ibidem*: 72), Albano Raposo não se limita ao programa apresentado em campanha. Em determinado momento, uma das medidas, festejada com fogo-de-artifício, faz com que o presidente seja “levado num andor e com um bastão para ostentar o poder num palco rodeado de luzes, filigranas e lantejoulas.” (*ibidem*: 81). A imagem folclórica do poder local é, também noutras ocasiões, ilustrada com recurso ao mesmo fogo-de-artifício, fonte de despesismo com um lugar muito particular na realidade das autarquias portuguesas. Se a sua vitória nas eleições havia sido festejada com “fogo preso durante toda a noite” (*ibidem*: 68), também o início do seu declínio político, já como deputado, será ilustrado através de semelhante artifício, sendo que um dado discurso por si proferido – antes fulgurantes exercícios de oratória, como é apanágio dos políticos populistas –, é caracterizado através da reação desinteressada da audiência: “as palmas assemelhavam-se a foguetes esquecidos que estrejavam como pólvora molhada, aqui e além, mais muito além que aqui.” (*ibidem*: 119).

São várias as personagens secundárias do romance. Adriana Pimentel Raposo, esposa de Raul e mãe de Albano, está presente no



momento do atentado. Fica naturalmente em choque com a morte do marido, mostrando-se ainda mais consternada quando, através de amigas, toma conhecimento da intenção do seu filho se envolver na política autárquica: “Não me digam, só sobre o meu cadáver, desculpem, isto é uma maneira de dizer, já sofri muito naquela morte inglória” (*ibidem*: 25). Faz ainda parte da constelação de personagens o Coronel Freitas, frequentemente chamado também por Major ou nomeado por outras patentes militares que, no fim de contas, não possui. A Freitas juntam-se Alfredo Maya de Loroso, Paulo Picciochi e Andrade Lucas que compõem o grupo de amigos do protagonista que o acompanham na sua vida devassa, repleta de festas fartas de comida, bebida e mulheres. Os amigos próximos de Albano foram os amigos de Raul, sendo que, também no capítulo das suas relações interpessoais, o filho parece não fazer mais que seguir as pisadas do seu pai. Conhece-se a consideração que Albano tem pelos seus amigos quando, prestes a tornar-se deputado, reflete sobre como “perdera o pai, a mulher dos sonhos, iria perder os amigos da véspera, mas traí-los-ia sem receio, afinal estava em causa, mais que um projecto, o seu destino de deputado.” (*ibidem*: 88).

A “mulher dos sonhos” de Albano é Celínea, sua pretensa namorada, jovem dividida entre o sonho de ser médica ou escritora e que acaba a prostituir-se. A sua suposta relação amorosa com Albano, combinada entre famílias, nunca se chega a concretizar. Inscrita na esfera do platónico, há no romance uma permanente tensão. Esta tensão tem um pico quando, fora de si, Albano decide rumar a Paris para procurar Celínea, a viver na capital francesa com o seu novo namorado, Tête de Vache Rouge. O nome *sui generis* descreve-o Celínea metonimicamente, em carta à sua mãe, como um nome “gentil, mágico, músico, quase índio” (*ibidem*: 76), isto na mesma missiva em que caracteriza Albano como “uma múmia cheia de talento, incapaz de demonstrar que a existência do céu era azul”

(*ibidem*). A obsessão de Albano parece ser tão maior quanto menos correspondida é a sua vontade: “Celínea, chamou, em vão chamou, dos destinos de Celínea nada sabia ou sabia-a em Paris, rastejou como cão, as unhas a rasgar a carpete até à mala que pusera sobre a secretária (...) para retirar, abrindo o fecho *éclairé* duma das bolsas, o seu retrato amante, mas longínquo.” (*ibidem*: 90).

Albano só voltará a ter notícia de Celínea aquando do regresso desta a Portugal, após a morte de Tête de Vache. Sabendo que Celínea está em casa de sua tia, Albano hesita telefonar-lhe, equacionando também se deve ou não procurar encontrá-la em pessoa. Não faz uma coisa nem outra. Nesse mesmo momento da narrativa, Celínea envolve-se sexualmente com Leandro Claudemiro Santos, padre da paróquia e amante da sua tia, Camila Assunção Netto, “beata confessa de homilias que lhe tocavam o coração até às lágrimas” (*ibidem*: 55).

A trama conta também com vários figurantes, na sua maioria criados das abastadas famílias, como Leonor, empregada de Adriana, ou Lúcia e Tília, empregadas de Camila, mas também Rudolfo e Eulália, empregados do Coronel Freitas. O romance gira à volta de famílias nobres, ressoando, aliás, algum anacronismo e, por isso, introduzindo mais uma camada de *absurdo* na narrativa que se passa num tempo contemporâneo. O facto de os criados serem relegados para o papel de figurantes ensaia uma coincidência entre a sua função na narrativa e a sua posição social, uma vez mais transportando para a estrutura ficcional uma reflexão sobre a sociedade e a sua organização.

### 2.1. EXPRESSIVIDADE GRÁFICO-SEMÂNTICA

A narrativa de *Narrativylírica* é potenciada pelo uso expressivo da espacialização e formatação de texto, tendo expressão no tipo e tamanho de letra, uso de itálicos, negritos, caixas altas e baixas, entre

outras estratégias aplicadas ao corpo de letra e às estruturas textuais. São inúmeros os rasgos estilísticos que extrapolam as convenções da escrita, desde uma pontuação que desestabiliza as regras de ortografia até à existência profusa de espaços em branco entre as palavras ou frases. Tanto um rasgo como outro já puderam ser vistos em algumas das citações *supra*. Na figura 1 reproduz-se exemplo de dupla página do romance, onde se veem vários dos efeitos gráfico-semânticos usados por José-Alberto Marques no seu romance.

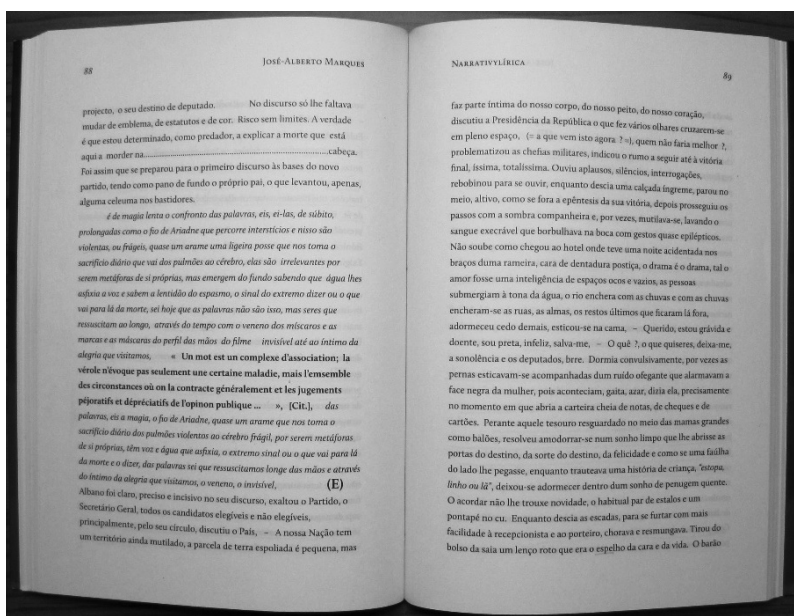


FIG. 1 – *Narrativylírica*, pp. 88 e 89

Espaços em branco ou espaços preenchidos por pontos são exemplos de usos expressivos a nível gráfico que transportam consigo implicações semânticas, encaixando-se perfeitamente no conceito de “fendas textuais” (“textual gaps”), descritas por Simon Barton nos seguintes termos:

Intentional textual gaps as extended or additional blank spaces can represent a number of things, from the complexities of thought in a first-person narrative to a replication of an image that a character in the narrative sees. This is a visual device that assists immersion. The reader is drawn closer into the text, experiencing what the character experiences to some degree. This type of intentional textual gap effectively measures silence that occurs in conversations and in the thought processes of the narrator(s). (Barton, 2016: 42)

No romance encontramos também, ainda numa micro-escala, vários tratamentos não convencionais do texto, como o uso de chavetas (páginas 14-15), duplos parêntesis (pp. 32, 34, 62, 65 e 122) ou parêntesis retos (pp. 32 e 35), sinais de igual (pp. 44, 54 e na 3.<sup>a</sup> linha da p. 89, na figura *supra*), entre outra sinalética que desrespeita as regras da ortografia, desafiando-as ao fazer uso de elementos disruptivos significativos. Numa macro-escala, dimensão que mais nos interessa no âmbito do artigo, é imprescindível dar conta de como a aplicação de tipos itálicos e negritos a partes do texto tem uma função expressiva particular no romance de José-Alberto Marques.

## 2.2. REDE COMBINATÓRIA DE INTRATEXTUALIDADE AUTO-REFLEXIVA

Tomando como exemplo o passo reproduzido anteriormente, topamos com um fragmento grafado a itálico que irrompe na história, toda ela grafada em corpo de texto regular. O texto em itálico divide-se em dois apartados, separados por uma parte central cujo texto se apresenta graficamente em negrito e consiste numa citação, como veremos em pormenor adiante. Este fragmento em itálico começa e termina em minúsculas, muitas vezes em vírgula até, remetendo para uma continuidade relacional com os outros fragmentos do mesmo tipo que surgem noutros momentos do romance, mais de três dezenas no

total. Trata-se sempre de enunciados produzidos na primeira pessoa do singular, sendo o narrador afastado para dar lugar a um monólogo interior com uma intensa focalização interna. Não se revela, contudo, uma corrente de consciência, uma vez que tais momentos não facultam propriamente um acesso ao consciente psíquico do locutor, que inclusive se desconhece quem seja, dado não ser nenhuma das personagens.<sup>4</sup> Em consonância com isto, não há nesses passos qualquer relação referencial direta com os elementos da história que é narrada entre tais fragmentos, funcionando estes como uma síncope da história. Estes sintagmas representam um meta-discurso sobre a escrita e a leitura através das considerações tecidas, sempre num registo que poderíamos dizer “poético”, porque aberto e polissêmico, sobre a palavra, a escrita e a leitura. É, com efeito, uma síntese entre narrativa e poesia que encontramos em *Narrativylírica*, simbiose tão claramente veiculada na própria formação da palavra composta que dá título ao romance e que encontrara já um nome igualmente sugestivo em *O Romance do Poema*, título provisório que foi dado à obra pelo autor enquanto estava a ser escrita. Na contracapa de *Narrativylírica*, em texto eventualmente redigido pelo autor, está patente uma chamada

4 Porque a interpretação também se faz de leituras arriscadas, tanto mais quanto mais abertamente dissimulados forem os textos em análise, permito-me abrir esta nota para dizer o seguinte: se estes fragmentos sincopados são voz de alguma das personagens do romance, essa personagem só pode ser Célinea. Primeiro, porque é ela quem, a dado momento da narrativa, abre diante do leitor os diários que escreve de forma incessante, reproduzidos numa formatação semelhante ao dos fragmentos em apreço (vd. pp. 62-65). Em segundo lugar, porque o seu nome se aproxima do nome de Célia, elemento central na série *Homeóstatos*, elaborados por José-Alberto Marques em 1965, e que, conjetura minha, encripta em Célia a figuração da poesia e do próprio ato criador. Célia e Célinea seriam, assim, uma só entidade, presentificada pela sua recursividade simbólica. A propósito desta série de textos visuais combinatórios vd. o dossier de homenagem a *Homeóstatos* publicado no *Arquivo Digital da PO.EX* e, posteriormente, na revista *Texto Digital* com organização de Rui Torres (2015).

de atenção que faz notar que “este romance é preenchido com textos em itálico, como se o leitor, por vezes, sem desviar os olhos, escutasse uma poética-musical que integra o sentido e a escrita, a performance do Romance.” Esta última expressão é, a meu ver, tão certa que fez todo o sentido desviá-la para o título deste artigo, assim se ajustando à tese central de que os romances experimentais de José-Alberto Marques se constituem enquanto superfície material de inscrição de um processo performativo que deixa visíveis, perante o leitor, as suturas da escrita, do texto e da leitura.

No exemplo que é dado na fig. 1, afirma-se que as palavras são “irrelevantes por serem metáforas de si próprias” (p. 88) e isso parece revelar algo sobre estes apartados textuais do romance: estas unidades que se intrometem na narrativa são metáfora da própria escrita do romance, “irrelevantes” para a progressão narrativa, mas “metáforas” em si mesmas da própria construção da narrativa e, por isso, centrais para a fruição da obra. Aí emergem momentos meta-discursivos e auto-reflexivos, os quais, contudo, não são meta-descritivos. Isto é, a problematização que é mantida nesses sintagmas não tem qualquer tipo de vínculo explícito com a história que é narrada. A meta-discursividade aponta para uma dimensão meta-narrativa mas não torna a narrativa *transparente*. Ao contrário do que se poderia esperar, torna-a *opaca*, problematiza-a num novo nível. Nesse sentido, é também muito importante notar que o sujeito da enunciação é desconhecido, como acima se disse, e assim permanecerá até ao final do romance. Não se pode, portanto, atribuir-lhe de maneira inequívoca a voz de um dado personagem, do narrador ou ver nessa voz uma figuração do autor. É esta uma voz baça. “Voz” na aceção que lhe dá a narratologia, mas também na sua dimensão de matéria oral/aural, ou musical como afirma o autor. “Baça” no sentido em que não lhe percebemos o sentido, o lugar emissor, os contornos exatos do timbre. Perante isto há que lembrar algo que,

por estar hoje naturalizado, acabou esquecido: no séc. XV os tipos itálicos foram inventados de modo a assemelharem-se à letra cursiva. Em *Narrativylírica* a caligrafia da mão é a voz da boca. E a boca não sabemos de quem é mas sabemos que é para nós, leitores, que ela fala.

Tanto a oralidade como a escrita são dinâmicas, porque fruto de um ato dinâmico de linguagem, uma “escrita performativa”, diria Marques (*ibidem*:74); contudo, essa dinâmica tem, convencionalmente, uma índole linear e contínua. O que sucede em *Narrativylírica* é que a linearidade é desconjuntada para dar lugar a uma descontinuidade com dinâmica própria, respeitando apenas as regras internas que ela própria forja. A não-linearidade tem expressão a nível visual através da espacialização gráfica dos significantes no espaço da página, como já vimos, de igual modo manifestando-se a nível estrutural por meio da combinação e recombinação das suas unidades de significação. Isto é, os fragmentos em itálico são uma recombinação deles mesmos, como se pode comprovar pela transcrição, anotada com grifos meus, que abaixo se segue.

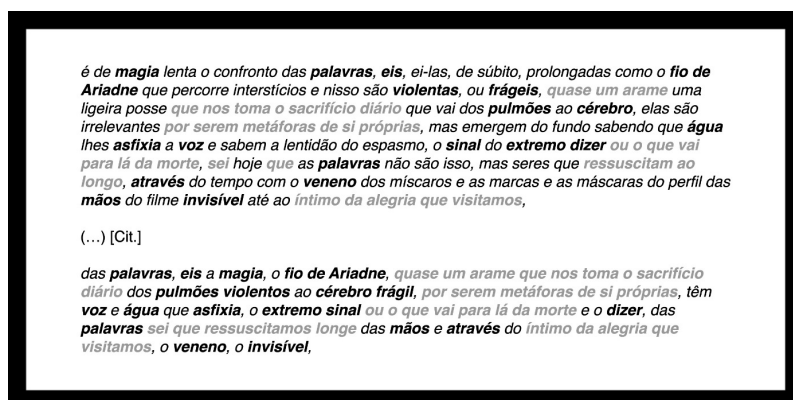


FIG. 2 – Transcrição e anotação de *Narrativylírica* [frag. 24]

Os grifos a negrito destacam as repetições de palavras (a preto) e de sequências de palavras (a cinza). Como se pode observar, a segunda parte do fragmento é constituída apenas por palavras que já se encontravam presentes na primeira parte, pelo que se pode afirmar que esta última resulta de um exercício de recombinação da primeira. Esta recombinação não segue regras rígidas ou constrangimentos (no sentido que lhe é dado na *literatura constrangida* da Oulipo), de modo que se pode observar uma combinação livre com variantes relativas como “violentas” e “violentos” ou “frágeis” e “frágil”, mas também variações por aproximação fonética como “ressuscitam ao longo” e “ressuscitamos ao longe”. Mais do que anotar manualmente todos os fragmentos, hoje é possível aplicar processos automáticos de análise que talvez forneçam alguns dados interessantes para a discussão. Usando um algoritmo que, baseado no modelo vetorial de análise, mede a similaridade do cosseno, sabe-se que as duas partes do fragmento analisado, o vigésimo-quarto no romance, têm uma percentagem de proximidade de 55,43%. Este fragmento enquadra-se, assim, na média de similaridade que é possível aferir através desta análise algorítmica, uma vez que, do total de 35 fragmentos, 21 pertencem ao intervalo entre 40% e 59%, com 9 fragmentos situados na ordem dos 20% a 39%, 2 no intervalo entre 0% e 19% e 3 com interessantes resultados localizados entre os 60% e 79%.

Uma análise deste tipo, inscrita no âmbito das práticas dos emergentes campos das humanidades digitais ou dos estudos literários digitais, não pretende constituir-se como uma contra-hermenêutica ou um exercício de aplicação estatística simples, embora os métodos quantitativos de análise estilométrica e de *leitura distante* (Moretti, 2013) possam fornecer dados relevantes para uma análise micro e macroscópica dos textos que têm por objeto. Com o breve levantar do véu sobre esta leitura de padrões pretende-se, isso sim, colocar a descoberto o modo como o romance de José-Alberto



Marques explora o poder combinatório da linguagem (“mágico”, dir-se-ia, uma ideia também muito presente em *Narrativylírica*), reinventando novos significados a partir de um delimitado conjunto de significantes.

### 2.3. REDE DE CITAÇÕES E INTERTEXTUALIDADE META-REFLEXIVA

Voltando ao exemplo fornecido na fig. 1, o fragmento a negrito é uma citação do linguista Pierre Guiraud, referida enquanto tal por meio do uso de aspas mas também pela indicação entre parêntesis retos que, indicando que se trata de uma citação, não refere contudo a fonte. Como nota de abertura de *Narrativylírica*, o autor facultamos uma listagem das obras citadas ao longo do romance, sempre nestes mesmos moldes, de igual forma ali argumentando que “[a]s citações enunciadas ao longo do texto não são citações ao longo do texto, são parábolas do discurso, tão intrínsecas que o autor entende-as como suas, não sendo.” (Marques, 2015: 7) Acrescenta ainda que estas citações “não são ilustrações literárias... sobre a própria escrita. Por isso a recusa suplementar e explícita de nomes e páginas.” (*ibidem*). É bastante relevante esta recusa em tomar as citações como ilustração daquilo que antes ou depois delas é dito, como se fossem meros objetos desdobrados em duplicação dos símbolos da história que se desenrola entre eles. Com efeito, estas citações não são uma duplicação narrativa nem uma auto-legitimação erudita da narrativa através de teorias de outrem; os fragmentos são parte integrante da narrativa tal como ela se codifica. Cada fragmento citacional relaciona-se com o passo do texto em que se insere (texto itálico) e, num segundo nível, com o momento da história que interrompeu (texto regular). Neste sentido, a interrupção implica uma suspensão momentânea da história mas não um corte definitivo no fluxo da narrativa, uma vez que a citação aponta para ela de forma interligada (mas não direta), contribuindo inclusive, poderíamos sustentar, para

a problematização do complexo de associação (o mesmo “complexe d’association” da citação que é exemplo na figura reproduzida *supra*) ao criar um elo intertextual que, partindo da apropriação de palavras externas ao texto, opera uma transposição que lhe vem atribuir renovados sentidos. A prática de citação resulta, com efeito, como Patrick Greaney (2014) observa a propósito do seu uso na arte contemporânea, de um movimento complexo que desafia, num primeiro nível, as noções convencionais de autoria e de originalidade, afirmando-se, num segundo nível, como uma prática crítica que torna possíveis outras formas de subjetividade. É precisamente através desta altercação das subjetividades que, no romance de José-Alberto Marques, os sujeitos de enunciação disputam o lugar de locutor, transportando regularmente o leitor, seu alocutário próximo, dos vários tempos e espaços da narrativa (corpo de texto regular) para um não-lugar de enunciação feito de silêncio ruidoso e suspensão do tempo (corpo de texto itálico), por sua vez interrompido por vozes que ressoam na câmara da história de outros textos (corpo de texto negrito).

### 3. SILÊNCIO DE ESPELHOS NA MORTE DO TEMPO

#### – ANÁLISE COMPARADA

O romance de José-Alberto Marques, não recusando ser resultado do período em que é escrito, ecoa de forma ampla um percurso de experimentação que remete para os anos 60, data de elaboração do romance *Sala Hipóstila* (1973). Com efeito, já nessa obra, publicada apenas vários anos após ter sido escrita<sup>5</sup>, encontramos uma atenção

5 Tal é dado a conhecer ao leitor através de uma nota que precede o romance. Por ter relevância no âmbito da exposição que é realizada neste artigo, reproduz-se a nota na íntegra: “Após recusa em quatro editoras por isto ou por aquilo ou pelo que só os deuses sabem, o autor chateou-se./Entretanto passaram sete anos e, antes da tipografia, o texto apenas

demorada à materialidade da escrita e da leitura. A expressividade material encontra um lugar cimeiro em *Sala Hipóstila* quando, em página não numerada situada entre as páginas 80 e 81, o leitor se depara com uma folha de papel espelhado que o reflete de forma turva, sendo que na página à esquerda se lê “tu:”, com os dois pontos a apontar para a sua figura baça (fig. 3).



FIG. 3 – *Sala Hipóstila*, p. 80 e folha espelhada]

sofreu uma re/leitura e uma incapacidade de emenda./Apresenta-se, pois, a versão original que fez trânsito nas gavetas, entre o desprezo e a naftalina.” Apenas em 1973 a então recém-formada Assírio & Alvim acolherá o manuscrito, curiosamente no mesmo ano em que José-Alberto Marques e E. M. de Melo e Castro publicam nessa casa editorial a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. O romance terá uma 2.<sup>a</sup> edição, corrigida, em 2006 (Ed. Triunvirato).

Esta presença do leitor no próprio livro é proporcionada pelo surgimento de um meta-autor – “não sou capaz de viver uma história completa – escrevi” (Marques, 1973: 78) –, captado por Ana Hatherly quando descreve a obra de Marques como “um longo *tracking shot*, mas não o acto de realizá-lo: antes o acto de pensá-lo por reflexo.” (Hatherly, 2006 [1974]: 147) e por Leopoldino Serrão quando afirma que “[é] assim um pouco como se o autor de Sala Hipóstila ‘pensasse’ uma história para depois a narrar – e em vez da história optasse então por nos dar a ideação dela, no fantástico da linguagem e das livres associações” (Serrão, 2006: 23).

De resto, cabe dizer que o lugar que o *espelho* ocupa na obra de José-Alberto Marques, acompanhado pela recorrência da figuração do *silêncio* e do *som* também transversal a todos os seus romances, merece uma análise dedicada, a qual, por motivos de espaço e de foco, não pode ter lugar neste artigo. A título de exemplo, verifica-se em *Narrativylírica* uma elevada ocorrência da palavra “espelho” com funções expressivas bastante específicas. Recorrendo a *software* de análise de corpora e mineração de texto, observamos que os vocábulos “espelho” e “espelhos” possuem, no seu conjunto, 27 ocorrências no romance. Não obstante, as palavras com relevância semântica (i.e., excluindo artigos, pronomes, preposições, etc.) mais frequentes são “tempo” (69), “morte” (66) e “silêncio” (64), repetidas mais vezes do que o nome do próprio protagonista (41). Esta triangulação é constante ao longo do romance, inclusive em destacados momentos da narrativa em que se verifica uma co-ocorrência próxima, como as “*mil cicatrizes [que] invadiram pelo tempo e pelo silêncio, abrindo bocas como se fossem uivos um corpo de estames com ramificações exuberantes e excelsas e roxas, eram úlceras transformadas em elefantes à procura da morte branca*” (Marques, 2015: 121-122).

Também a repetição, dimensão já aflorada anteriormente a propósito das estruturas combinatórias que encontramos em

*Narrativylírica*, tem um lugar particular noutros romances do autor. Em *Sala Hipóstila*, por exemplo, o discurso iterativo, entrelaçado em constantes repetições de palavras e expressões (“ideia circular”, p. 16) liga-se a um certo acolhimento da aleatoriedade do ato criativo (“ao acaso escolhendo a palavra osso que se impõe vertiginosa como um texto/é este o movimento inalterável”, pp. 78-79), conduzindo à dessemantização parcial dos signos do texto (“carne subitamente sem símbolo”, p. 22) e à formalização não-linear das suas estruturas.

Os romances de José-Alberto Marques assentam numa aposta radical de exploração da topologia da página através da frequente manipulação gráfica da palavra e das estruturas narrativas. Não raras vezes, a somar ao labor visual do signo verbal, há elementos pictóricos que interrompem o fluxo textual, funcionando, não como apontamentos isolados, mas como parte integrante da narrativa. Se tal não se verifica em *Narrativylírica*, obra na qual o tratamento visual toma sempre como matéria o signo verbal, em *Sala Hipóstila* e em *Nuvens, no Vale* (1985) a inclusão de signos visuais nos romances resulta numa hibridização da textualidade. Nenhum elemento pictórico serve de ilustração ao que é dito, da mesma forma que nenhum elemento verbal serve de legenda às imagens que ali se podem ver. Também não se trata de um fenómeno categorizável como efrástico. A incorporação verbo-visual é una e simultânea e não resultado de uma simples combinação de ambas ou da transposição de significado da palavra para a imagem ou vice-versa. Inscreve-se, por isso, no domínio daquilo a que Claus Clüver (2006; 2007), no seu atento estudo da relação entre palavra e imagem, chamou de *signo intermedial*.

Em *Sala Hipóstila* esta fusão entre signo verbal e visual encontra-se presente sobretudo na parte final do romance, respeitando uma cadência crescente de introdução da visualidade na obra. No momento imediato às páginas espelhadas antes referidas, uma tabela surge no final da página com duas colunas, “autoretrato (a)

e “autoretrato (b)”, sendo precedida da seguinte inscrição dirigida ao leitor: “podes parar aqui e ver de novo e retratar-te com palavras (a) ou com linhas (b) e comparar” (Marques, 1973: 81). Mais adiante, entre a página 115 e a 119, encontramos a ilustração de um tabuleiro de xadrez que, ao longo da mencionada sequência de páginas, faz um caminho de abstração das suas formas até se tornar apenas uma estrutura de grafismo rizomático imperceptível. A título de exemplo, veja-se na figura 4 o modo como texto e imagem estabelecem uma relação narrativa não redundante, dialogando um com um outro em lugar de se repetirem na informação que fornecem.

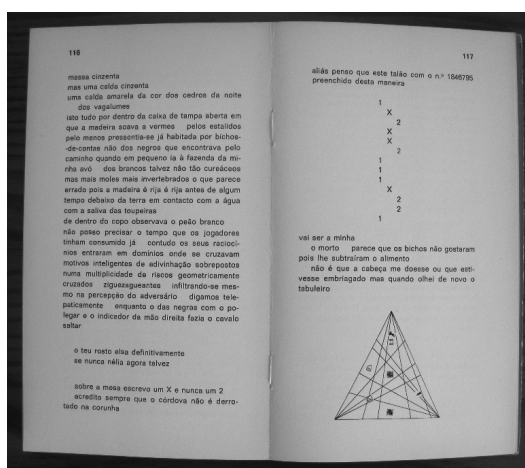


FIG. 4 – *Sala Hipóstila*, pp. 116 e 117

Romance dividido em três partes, *Nuvens, no Vale*<sup>6</sup> desenvolve-se num cruzamento do género narrativo com o registo diário — em

6 Excertos da obra estão disponíveis no *Arquivo Digital da PO.EX* (coord. Rui Torres), podendo ser acedidas através do seguinte endereço: <http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jose-alberto-marques-nuvens-no-vale-excertos>.

entradas assinadas pelo protagonista, Alex Emídio H. Portugal –, igualmente incluindo elementos discursivos e materiais como excertos de partituras musicais, desenhos, fotografias, colagens e outros artefactos e estratégias de comunicação visual. A história apresenta-nos um grupo de pseudo-revolucionários, parodisticamente referidos como “passageiros à procura duma revolução que, afinal, já estava feita” (Marques, 1985: 92), centrando-se sobretudo nas vivências do protagonista. A passagem da primeira para a segunda parte é marcada pela decisão de Alex Portugal abandonar o grupo, tomada de posição essa que dá origem à primeira emergência da figura do meta-autor, aqui, ainda em sobreposição com a voz do protagonista-narrador:

Devia parar aqui a reflectir. A reflectir sobre a história que conduzo através das insónias nocturnas, através das próprias experiências e das experiências dos outros, através fundamentalmente da linguagem que utilizo para conduzir a história. (*ibidem*: 89-90)

As incursões meta-reflexivas sobre a própria obra e, sobretudo, sobre o próprio ato de escrita e montagem do romance, processos expostos e questionados à medida que se vai constituindo o próprio corpo textual numa corrente de (auto-)consciência que se aproxima da designada meta-ficção, têm lugar frequente na segunda parte de *Nuvens, no Vale*, suspendendo o fluxo da diegese em deambulações discursivas que se relacionam com aquilo a que, numa dessas intervenções, o protagonista-autor chama “narrativa dentro da narrativa.” (*ibidem*: 109). Porque “a arte da narrativa é a arte de inventar estruturas” (*ibidem*: 101) e, por isso, “Falamos da morte romântica. Da estória linear já impossível.” (*ibidem*).

No que à estrutura diz respeito, os conceitos de núcleo e catálise, pertencentes ao campo da narratologia, que José-Alberto Marques mostra conhecer bem, são usados para apresentar uma

fórmula de construção do romance – “Apenas isto: núcleo e catálise. 50% para cada. Isto é: 100% de núcleo, 100% de catálise. Ah ah diz o narrador do texto criativo.” (*ibidem*: 104). Para além do sarcasmo presente nestes números e no próprio ato de apresentar uma fórmula ao leitor, esta afirmação adquire uma dimensão expressiva na medida em que nela Marques propõe uma subversão das convenções da narratologia. Segundo o estudo seminal de Roland Barthes (1975), uma narrativa é composta por funções (ou núcleos) e as catálises são unidades de natureza completiva que preenchem o espaço entre núcleos. É seguindo esta premissa que no *Dicionário de Narratologia* se afirma que “as catálises, quando suprimidas, não alteram directamente a história, mas introduzem modificações significativas a nível do discurso.” (Reis & Lopes, 2002: 55). Assim, o que José-Alberto Marques propõe ao afirmar que catálise e núcleo estão em pé de igualdade na construção de um romance é a negação da condição marginal da catálise, defendendo a sua inclusão no “corpo estranho” do romance em paridade com os momentos charneira da narração – “a grande evidência deste corpo estranho (...) são mini-sequências encadeadas como argolas de vida, cheias de veneno útil e provocatório.” (Marques, 1985: 109). Isto tem especial relevância se pensarmos que as catálises de *Nuvens, no Vale* são inteiramente compostas pela justaposição entre o plano da escrita e o plano da narração. Através da segmentação do discurso e da interrupção da diegese, Marques problematiza a escrita e a leitura numa meta-escrita que exige do leitor uma meta-leitura. Nas suas palavras: “é na releitura que a leitura se insinua, dimensionada. Ou antes: a metaleitura motiva-se no(s) núcleo(s) e a ele(s) se prende(m). Aí se rasga a leitura «aberta».” (*ibidem*: 104). Esta leitura é tanto mais “aberta” quanto os signos verbais e visuais se interligam para complexificar o espaço da página. O tratamento da página enquanto meio intersígnico intensifica-se na terceira



parte do romance (*ibidem*: 121-148), momento da obra em que é dada a ver uma sequência de artefactos verbo-visuais que simulam o registo jornalístico, a entrevista, o comunicado, a crítica literária, o anúncio classificado, constituindo mesmo uma espécie de jornal dentro do livro, com secção de palavras-cruzadas, informação sobre espetáculos e horóscopo, num jogo que brinca com os géneros e com os registos discursivos por puro divertimento. Como bem deu conta Eduarda Mota, em *Nuvens, no Vale* “destaca-se o aspecto lúdico no seu dúplice significado de «jogo» e de «humor»” (Mota, 2009: 39).

A prática de citação presente em *Narrativylírica* encontramos-a também em *Nuvens, no Vale*, aqui igualmente sem uma referência bibliográfica que remeta diretamente para o autor ou texto original, sendo que, ao contrário do que acontece em *Narrativylírica*, em *Nuvens, no Vale* tal informação nem sequer figura em lugar peritextual. Seria interessante saber quem terá sido o autor a asseverar que “[c]ada personagem, mesmo secundário, é o herói da sua própria sequência” (Marques, 1985: 98), mas a verdade é que, em *Nuvens, no Vale*, os fragmentos marcados como citações são paródia do próprio ato de citar. Atente-se nas supostas citações entre aspas no final deste fragmento, o qual encerra a discussão a que se aludiu anteriormente sobre núcleo e catálise:

Ouve-se do lado uma vozafiada, gritando: catálise. E ainda do outro: indício. A realidade é que não são várias vozes, mas uma só, única. Em síntese: é importante dizer-se, rindo com a boca escancarada na cara crítica: «tem aí a garrafa entretenha-se». Melhor síntese: «o autor tem sempre razão». (citação). (*ibidem*: 107)

Se *Nuvens, no Vale* encerra uma narrativa dentro narrativa, parece que o autor deste artigo acabou de produzir algo semelhante ao incluir uma citação dentro da citação, depois acrescentando uma auto-referência (esta que está ainda a ser escrita) na qual usa a

terceira pessoa do singular quando podia perfeitamente ter usado o plural majestático. Interrupções do meta-investigador à parte, uma perspectiva comparada permite afirmar que *Sala Hipóstila e Nuvens, no Vale* são *metalivros*, porque inscrevem uma meta-narrativa nas suas narrativas, numa intensa problematização das figuras do autor e do leitor, logo, da escrita e da leitura, da ficção e do real. Por seu turno, *As Tiras da Roupa de Macbeth* (2001) funciona como um *hiperlivro*, uma vez que é possível encontrar vários livros dentro do livro. Este romance começa com uma vírgula (Marques, 2001: 9) e acaba com uma assinatura em letra anunciada como ilegível após ali se lavrar “Este livro foi escrito por mim” (Marques, 2001: 197). O romance é materialmente marcado pelo uso de vários tipos e tamanhos de letra e por formatações cambiantes, na linha gráfica do que encontramos em *Narrativylírica*, embora aqui com uma função diferente: a formatação do texto a itálico ou em corpo de letra regular, em regra, marca a oscilação entre as várias vozes presentes na narrativa. A exploração tipográfica da letra é acompanhada por uma espacialização dos caracteres no espaço da página semelhante ao labor que preside a *Sala Hipóstila*. Estando o romance dividido em três partes, poder-se-ia afirmar que cada parte de *As Tiras da Roupa de Macbeth* constitui um livro dentro do *hiperlivro*: a primeira parte é um livro organizado em 17 unidades textuais; a segunda parte é um livro ininterrupto, como um longo fluxo textual sem compartimentações; a terceira parte usa criativamente a segmentação ao evoluir do capítulo *A* ao capítulo *J – A* de Alberto, *J* de José, assim inscrevendo, também a nível estrutural, o traço do meta-autor.<sup>7</sup> Liga as três partes uma repetição textual recortada

7 Também em *Narrativylírica* encontramos um uso criativo das estruturas convencionais, sendo que cada capítulo está dividido em alíneas, de que é exemplo na fig. 1 a alínea “(E)” que ali se abre após término da alínea “(D)”. A abertura de novas alíneas evidencia a mudança

diretamente do prólogo do romance (9) e que, sob a forma de lexias grafadas duplamente a itálico e negrito, vai ressurgir no final da segunda parte e a meio da terceira (110 e 155 respetivamente):

*, disseram-lhe que nascera num barco sobre os balanços regulares das ondas com uma cortina de névoa, por cima da cabeça, no lugar do tecto. Deram-lhe um nome e salgaram-lhe a testa. O barco estava preso por uma âncora ao fundo do mar. (ibidem: 9, 110, 155)*

O fragmento, repetido e recombinação ao longo da história, é pois um recorte que aponta para o protagonista do romance, tal como, num outro passo, um diferente tipo de recorte aponta para a própria construção do texto, num jogo de palavras com o título da obra: “eu passava horas a (*com uma tesoura a cortar tiras, longas tiras de ódio, (...) Macbeth na minha memória de tanto ouvir a repetição, o nome do silêncio da morte*) ver o desfile das palavras” (*ibidem*: 109-110). Outro interessante momento deste tipo ocorre quando, com destaque gráfico na página, é escrito “**E/recusa/o/TEXTO/aqui.**”, ao que se segue a afirmação: “Quer dizer qualquer coisa importante, mas é impossível forçar as palavras. Porque não são consentâneas com o que pensa. Porque se continuar a escrever não conseguirá pôr, apreensível, um pensamento.” (*ibidem*: 150). E, também neste artigo, se suspende o desfile das palavras e se recusa o texto, interrompendo o recorte da análise e descontinuando a repetição de perspetivas em perspetiva.

de um dado tempo e espaço da história para outro, equiparando parodicamente o romance a um texto burocrático.

## NOTAS FINAIS

A não-linearidade dos romances de José-Alberto Marques, expressa através da descontinuidade material e narrativa, dá a ver o significante como organismo vivo, elemento em permanente mutação no espaço transitável da página, *transformado* pela ação da escrita e, nesse mesmo movimento relacional, *transformador* pelo ato da leitura. A ficção experimental do autor obriga o leitor a uma deambulação exploratória dos múltiplos caminhos interpretativos da narrativa. Esta pluralidade de percursos adjacentes e entrecruzados incluem aquelas linhas de significação visíveis à superfície – percebidas pelo olho que vê as páginas subitamente abertas diante de si antes de as poder ler sequer – mas abarcam também, num grau de microscópica complexidade, os trilhos potenciais que cada leitor descobre no seu processo imersivo de leitura, muitos dos quais, eventualmente, poderiam surpreender até o próprio autor.

A hipercontemporaneidade de *Narrativylírica* advém do facto de este romance só poder ter sido escrito hoje, ainda que ele próprio seja resultado rizomático de uma constelação que ali conflui. Ali encontramos, em primeiro lugar, a tradição da visualidade e fragmentação que percorre os séculos de forma (paradoxalmente) invisível. Em segundo lugar, uma acentuada consciência dos mecanismos da ficção e significação acompanhados por um conhecimento profundo das obras e dos autores da teoria da narrativa, frequentemente nomeados, questionados e problematizados. Em terceiro e último lugar, uma inclinação devoradora do cânone literário português esgrimida através de uma experimentação temática profundamente enraizada na crítica dos costumes que atravessa os últimos séculos da literatura portuguesa, aqui renovada.

## REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Sara (2013), “*Ut pictura fictio*. Ficção romanesca do maneirismo e do barroco”. *Veredas*, 19: 177-200. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/34568> [consultado em 30/12/2017].
- BARTHES, Roland (1975) “Introduction to the structuralist analysis of narratives”. *New Literary History*, 6.2: 237-272.
- BARTON, Simon (2016). *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction: Gaps, Gestures, Images*. New York, Palgrave Macmillan.
- CLÜVER, Claus (2006). “Inter textus/inter artes/inter media”. *Aletria*, 14: 10-41.
- CLÜVER, Claus (2007). “Intermediality and Interarts studies”, in Jens Arvidson (ed.), *Changing Borders: Contemporary positions in intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press. 19-37.
- GUERREIRO DIAS, Sandra (2016). *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal* [tese de doutoramento]. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/29608> [consultado em 28/01/2018].
- HATHERLY, Ana (2006). “Recensão crítica à 1.<sup>a</sup> ed. de *Sala Hipóstila*”, in José-Alberto Marques, *Sala Hipóstila*. 2.<sup>a</sup> ed. Matosinhos: Edições Triunvirato. 147-148. [Texto originalmente publicado em *Colóquio/Letras*, n.º 18, Março de 1974, 75-76.] Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/ana-hatherly-sala-hipostila-recensao> [consultado em 10/01/2018].
- MARQUES, José-Alberto (1973). *Sala Hipóstila*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARQUES, José-Alberto (1985). *Nuvens, no Vale*. Lisboa: Ulmeiro.
- MARQUES, José-Alberto (2001). *As Tiras da Roupas de Macbeth*. Lisboa: Teorema.
- MARQUES, José-Alberto (2006). *Sala Hipóstila*. 2.<sup>a</sup> ed. Matosinhos: Triunvirato.
- MARQUES, José-Alberto (2015). *Narrativylírica*. Matosinhos: ORO.

- MINISTRO, Bruno (2015). “Contextualização e mapeamento do romance experimental em Portugal”, em *Um buraco na boca: edição crítica do romance experimental de António Aragão* [tese de mestrado]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanadas da Universidade Nova de Lisboa. 22-35. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/14562> [consultado em 30/01/2018].
- MORETTI, Franco (2013). *Distant Reading*. London: Verso.
- MOTA, Eduarda (2009). “O papel de José-Alberto Marques na Poesia Experimental Portuguesa”, in José-Alberto Marques, *I’man*. Lisboa: Pangeia. 19-44. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/eduarda-mota-o-papel-de-jose-alberto-marques> [consultado em 2/01/2018].
- PORTELA, Manuel (2013), *Scripting Reading Motions: The codex and the computer as self-reflexive machines*. Cambridge – MA: MIT Press.
- REIS, Carlos e Ana Cristina Macário Lopes (2002). *Dicionário de Narratologia*. 7.<sup>a</sup> ed. Coimbra: Almedina.
- SEIÇA, Álvaro (2017). “The freedom adventure of portuguese experimentalism and kinetic poetry”, in Joseph Tabbi (ed.), *Handbook of Electronic Literature*. London: Bloomsbury. 165-179.
- SERRÃO, Leopoldo (2006). “Na Sala Hipóstila, com espelho e jogo de xadrez”, in José-Alberto Marques, *Sala Hipóstila*. 2.<sup>a</sup> ed. Matosinhos: Edições Triunvirato. 13-32. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/leopoldino-serraona-sala-hipostila> [consultado em 10/01/2018].
- TORRES, Rui (2014). “Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa”, in Rui Torres (ed.), *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. Porto: Edições UFP. 9-31. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/poesia-experimental-portuguesa-contextos-ensaios-entrevistas-metodologias> [consultado em 30/01/2018].

TORRES, Rui e Álvaro Seça (2016). “O Experimentalismo como Invenção, Transgressão e Metamorfose: A PO.EX Revisitada Através de Po-ex.net”. *Colóquio/Letras*, 193: 9-17.

TORRES, Rui, ed. (2015). “Homeóstatos de José-Alberto Marques: Uma Homenagem pelo Arquivo Digital da PO.EX”. Disponível em: <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/homeostatos-de-jose-alberto-marques-1965-2015-uma-homenagem-pelo-arquivo-digital-da-po-ex> [consultado em 30/01/2018].

