

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Janaína Dias de Sousa

***Ecologia*, de Joana Bértholo:
um romance em rede na era digital**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2025

Janaína Dias de Sousa

***Ecologia*, de Joana Bértholo:
um romance em rede na era digital**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência para obtenção do título de
MESTRE em **Literatura e Crítica Literária**,
sob a orientação da **Profa. Dra. Vera Bastazin**.

São Paulo

2025

Dias de Sousa, Janaina

S725e

Ecologia, de Joana Bértholo: um romance em rede na era digital/
Janaína Dias de Sousa. São Paulo: PUC-SP, 2025.

100f

Orientadora: Vera Bastazin

Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Crítica Literária. Faculdade de Filosofia, Comunicação,
Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São
Paulo, 2025.

1. Literatura portuguesa contemporânea. 2. Metaficção. 3. Ecologia
literária

Janaína Dias de Sousa

***Ecologia*, de Joana Bértholo:
um romance em rede na era digital**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência para obtenção do título de
MESTRE em **Literatura e Crítica Literária**,
sob a orientação da **Profa. Dra. Vera Bastazin**.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Vera Bastazin – PUCSP

Profa. Dra. Elisabete Alfeld – PUCSP

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim – UFSCar

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que, sem terem tido a sorte e a bem-aventurança de serem naturalmente criativos e inovadores, souberam superar suas limitações, demonstrando a tantos outros que também podem enxergar o mundo com outros olhos.

Dedico este trabalho também a todas as pessoas que, como eu, nasceram sob os auspícios do signo de peixes e que, por isso, têm a água como seu elemento essencial. Entendo que

El mar es la patria de todos los soñadores en todas las vidas en pugna con lo cotidiano.
Hay un golpe de mareas y es en el surco abierto por los barcos donde fructifican las
semillas de los mejores sueños. (Salvador Reyes Figueroa)

Por fim, dedico este trabalho a todas as pessoas que, por prazer ou por trabalho, decidiram ser escritoras, pois acredito que “narrar é sempre uma forma de continuar a infância do mundo.”
(Lídia Jorge)

AGRADECIMENTO

Agradeço à força superior e divina que nos permitiu existir, mesmo sendo imperfeitos e falíveis.

Agradeço à minha família: física e espiritual; militar e civil. Para mim,

A família é pois uma arrumação de móveis, soma de linhas, volumes, superfícies. E são portas, chaves, pratos, camas, embrulhos esquecidos, também um cobertor, e o espaço entre o armário e a parede onde se deposita certa porção de silêncio, traças e poeira que de longe em longe se remove... e insiste. (Drummond, 1945)

Agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, tornaram-se fonte de inspiração para a realização deste trabalho; em especial aquelas que se dedicam ao ofício da escrita, pois creio que “narrar é sempre uma forma de continuar a infância do mundo.” (Lídia Jorge)

As línguas têm uma história porque elas estão entregues ao tempo.

Patrice Maniglier

Sim. Prefiro soletrar textos que se movem: mil algarismos romanos e árabes; letras cursivas como as dos manuscritos orientais. Rubricas grafadas a sangue vivo. E signos por toda parte... Que vestes poderiam ser mais cômodas ao anonimato nas estradas? Meus pés rodopiam pelo mundo como insetos na espessura de um saltério.

Marguerite Yourcenar

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – coisas inimagináveis

Figura 2 – o mundo não precisa mais de livros?

Figura 3 – money can't buy me love!

Figura 4 – palavras ou magia?

Figura 5 – codificados

Figura 6 – o futuro está contido no presente

Figura 7 – nem tudo é o que parece ser

Figura 8 – uma questão de perspectiva

Figura 9 – a fonte

Figura 10 – uma história que arranca os sentidos

Figuras 11 e 12 – tudo o que acontece acontece num palco

RESUMO

SOUSA, Janaína Dias de. ***Ecologia, de Joana Bértholo***: um romance em rede na era digital. 2025. 100f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Este trabalho tem por finalidade evidenciar como se constrói a lógica discursiva do romance *Ecologia* (2022), da escritora portuguesa Joana Bértholo, tendo como escopo os conceitos de *Ecologia Literária*, *Metaficção*, *Intertextualidade* e *Hibridismo de gêneros textuais em campo expandido* e, como contexto, o cenário literário português contemporâneo dos últimos 25 anos. Assim, nosso objetivo é colocar em destaque a singularidade do romance, constituído em rede, sobretudo por meio da percepção de suas dinâmicas narrativas, afeitas à constituição de um artefato literário impresso e digital.

Palavras-chave: ecologia literária; metaficção; intertextualidade; hibridismo; literatura em campo expandido.

ABSTRACT

SOUSA, Janaína Dias de. *Ecologia*, by Joana Bértholo: a web novel in the digital age. 2025. 100p. Dissertation (Master's in Literature and Literary Criticism) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

This study aims to highlight how the discursive logic of the novel *Ecologia* (2022), by Portuguese author Joana Bértholo, is constructed. It draws upon the concepts of Literary Ecology, Metafiction, Intertextuality, and Hybridism of textual genres in an expanded field, within the context of the contemporary Portuguese literary landscape of the past 25 years. The objective is to emphasize the uniqueness of the novel, structured as a network, particularly through the perception of its narrative dynamics, which relate to the formation of both a printed and digital literary artifact.

Keywords: literary ecology; metafiction; intertextuality; hybridism; literature in an expanded field.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O ROMANCE PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI	17
1.1 A literatura portuguesa e o gênero romance na pós-modernidade	17
1.2 Marcas da contemporaneidade narrativa em <i>Ecologia</i> (2022)	19
1.3 A metaficção – um conceito revisitado na contemporaneidade	39
1.4 A intertextualidade – um <i>modus operandi</i> em constante transformação	44
1.5 Os campos expandidos da literatura portuguesa	51
2 OS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO DO ROMANCE	55
2.1 Ecologia literária e romance em rede – literacia na era digital	57
2.2 A antropofagia, o metabolismo e a ressignificação de diferentes linguagens	67
3 O DIÁLOGO INTERARTES: MODOS DE VER E RESSIGNIFICAR DIFERENTES LINGUAGENS	77
3.1 Literatura, teatro e dança em <i>Ecologia</i> (2022) e <i>O lago Averso</i> – uma hipótese biográfica (2013), de Joana Bértholo	80
3.2 A ressignificação de diferentes linguagens em tempos pós-modernos	89
CONCLUSÃO	93
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo? Giorgio Agamben

Se nos perguntarmos o que vem a ser contemporâneo, como o fez Giorgio Agamben¹, é provável que precisemos reavaliar nossas considerações acerca do tema; sobretudo se estivermos nos referindo à literatura portuguesa produzida nos últimos 25 anos. Se para o crítico e teórico italiano é essencial que consigamos ser, de alguma maneira, contemporâneos dos textos e dos autores que examinamos, somente conseguiremos lograr êxito nessa missão se estivermos à altura dessa exigência. Pois “a contemporaneidade é uma singular relação com o tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias.” (Agamben, 2009, p. 59). Estaremos nós preparados para empreender tal dissociação e anacronismo quando estivermos nos referindo à literatura portuguesa contemporânea?

A contemporaneidade nos tem surpreendido quando o assunto é experimentação literária, seja ela afeita ao campo da escrita, da imagem ou de outros signos diversos. Entre surpresas e sustos, o saldo tem sido positivo, sobretudo para a literatura em geral e a crítica literária em particular. Ambas têm ganhado em substancialidade e inovação.

Enquanto a ciência usa a experimentação para testar, validar ou invalidar fórmulas, teorias, hipóteses e teses que possam alavancar o progresso humano — as artes movem-se ao sabor das experimentações com as formas, cores, sons, dimensões, sensações, de modo a despertar sentimentos diversos no ser humano. Livre das amarras de um cientificismo e de uma crítica pura que as restrinjam ou delimitem, as artes navegam ao sabor dos ventos insulares, em naus cujos tripulantes estejam dispostos a desatar os nós da imaginação e a levantar a âncora da criatividade e da inovação, aspirando a novos ares e trajetórias nem sempre retilíneas.

A arte, em suas variadas manifestações, especialmente a literatura, não deixa de ser fruto de experimentações estéticas outrora introduzidas por artistas, cujas experiências

¹ Questionamento que introduz um ensaio publicado pelo autor, em 2009, cuja retomada alude a uma lição inaugural proferida por ele em Veneza para o curso de Filosofia Teorética (2006-2007) da Faculdade de Arte e Design do IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia), uma das primeiras escolas de arquitetura da Itália, fundada em 1926.

resultaram em processos criativos inovadores² e, em certa medida, contraculturais. Muitos desses artistas se utilizaram de experimentações, ao longo dos séculos, para representar, em telas, tecidos, superfícies e papéis, seus olhares e visões multidimensionais. Herdeira de um movimento estético que primava por transformações ao final do século XX, a literatura portuguesa vê-se atualmente representada por artistas, escritores, músicos e cineastas dispostos também a *Experimentar o experimental*³, cerne da escrita deste trabalho acadêmico. Tal tendência carrega consigo certo ar de antropofagia e de intermedialidade, à semelhança do que fizeram escritores e artistas brasileiros quando se propuseram a reciclar o que se produzira no Brasil e na Europa, em termos de Artes Plásticas, Literatura, Cinema e Teatro à época do Modernismo Brasileiro nos anos 1920.

Na esteira da vanguarda, também houve espaço para releituras de técnicas e métodos utilizados por poetas concretistas que, com laivos de irreverência e abstracionismos, compuseram poesia no século passado. Escritas tipográficas mesclavam-se a formas geométricas, anagramas, rimas, versos livres que, com criatividade e ineditismo, resultaram em desautomatismos⁴ e reconstruções poéticas⁵. No Brasil, vários expoentes surgiram em meio a essas inovações; entre eles, lembramo-nos de Augusto de Campos e de Paulo Leminski. Esse pendor e essa predileção pela hibridização resultaram em obras, cujas colagens e montagens demonstraram ser uma tendência expressiva da pós-modernidade nas artes, em geral, e na literatura em particular.

O romance *Ecologia*, de Joana Bértholo, *corpus* de investigação deste trabalho, insere-se neste universo literário vanguardista. Seu discurso polifônico, cuja natureza sincrética mescla técnicas de escrita próprias do livro impresso às de um e-book, é permeado por hibridizações (notícias de jornais e revistas, mensagens de e-mail, pinturas, imagens impressas em diferentes texturas, tamanhos e formas), como fruto da adoção de um método diferenciado de escrita literária, requerendo de seus leitores disposição e postura singulares diante do artefato literário⁶.

² Alusão direta às vanguardas artísticas europeias (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, por exemplo).

³ Título de um texto presente em livro publicado por Hélio Oiticica, em 2015, em Portugal.

⁴ Referência a um termo utilizado pelo formalista russo Victor Chklovski ao defender, em seus textos, a necessidade de uma leitura (e, em consequência, de uma escrita) desautomatizadora.

⁵ Cerne do *leitmotiv* de Décio Pignatari e dos irmãos Humberto e Augusto de Campos.

⁶ Tema trabalhado por Sofia G. Escourido em sua Tese de Doutorado defendida na Universidade de Coimbra, em Portugal, ao analisar produções literárias dos escritores portugueses contemporâneos Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo.

Neste trabalho, o vocábulo *Ecologia* não se refere apenas ao título da obra que elegemos como objeto de pesquisa, mas, também, ao cerne de uma problematização literária afeita à contemporaneidade e às linguagens hipermidiáticas: a constituição de um romance em rede, cujas camadas de tessitura literária são urdidas tendo por essência sua própria natureza metaficcional, no entremeio de signos, símbolos e códigos advindos da literatura, do jornalismo, da linguística, da pintura, da filosofia, da computação e do design gráfico e da linguagem entre outros campos dos saberes.

Por este motivo, torna-se imprescindível situar o referido termo no campo da literatura, delimitando o alcance de suas concepções à esfera da metaficcionalidade e do fazer literário. Nesse contexto, a acepção do termo *Ecologia* ultrapassa os muros da Biologia como área do conhecimento afeito às Ciências Naturais, adquirindo novos significados sob a égide da literariedade⁷. Assim, *Ecologia* acaba por associar-se ao conceito de rede e de criação literária, tendo a linguagem em seu centro. A escolha pelo uso contínuo do termo *romance* (cuja essência absorve os elementos da tecnologia) em vez de *livro* (cuja forma se limita à materialidade física do objeto literário) será recorrente, ao longo de nosso trabalho, tendo em vista ampliar associações e correlações linguísticas e literárias.

Diante da diversidade de conceitos utilizados como suporte teórico para nossa dissertação, propomos revisitar e compreender, pela lente da pós-modernidade, significados como *Ecologia literária*, *Metaficção*, *Intertextualidade*, *Hibridismos de gêneros literários*, *Campo expandido*.

Com isso, pretende-se validar hipóteses a partir da problematização que se segue: Em que medida é possível afirmar que (1) a obra *Ecologia* (2022) recontextualiza e ressignifica a literatura portuguesa no século XXI, possibilitando que seus leitores vislumbrem novos modos de ler e de compreender o que é realidade e ficção na atualidade?; (2) a inovação do texto literário se materializa por meio de uma escrita criativa cujos signos mesclam diferentes linguagens, colocando em destaque variantes computacionais utilizadas no design gráfico e na comunicação visual, de forma a revelar que o romance é marcadamente contemporâneo e não simplesmente moderno?

Sob essa perspectiva, nosso trabalho se propõe a evidenciar os procedimentos de escrita e de leitura da obra literária a fim de melhor compreender de que modo se estabelecem

⁷ O vocábulo *Ecologia* tem sido recorrentemente utilizado em diferentes situações e contextos, possibilitando que haja ampliação e desdobramento de seus significados em diferentes campos do saber; a exemplo da Ecocrítica.

suas dinâmicas discursivas e seus consequentes recursos de narratividade, privilegiando tanto o meio impresso como o digital.

Na esteira de um olhar investigativo, será destinado ao processo de escritura uma atenção especial. Em busca de pistas que indiquem como podem ter se constituído a técnica e o método de composição da autora, a metaficcionalidade da obra estará em destaque, demonstrando singularidades de uma escritora multimídia, cujo produto literário é capaz de despertar em seus leitores novas posturas estéticas e outros modos de ver a realidade.

O que se pretende, portanto, é compreender de que maneira a obra se aproxima das tendências de composição e de escrita criativa surgidas nas duas últimas décadas, considerando-se que o romance não se propõe a ser uma obra autônoma, mas permeável e em interação com vários outros discursos e meios. Nesse sentido, nosso olhar volta-se para os modos de produção e de veiculação de uma escrita literária que, dada sua natureza híbrida e expandida, permite traduções intersemióticas⁸.

Apesar de o formato do romance em questão não ser digital e sim impresso, é possível refletir sobre a maneira como as inovações tecnológicas foram integradas à sua narratividade, possibilitando que a experiência de leitura se tornasse diversificada e mais imersiva, favorecendo um processo criativo de cooperação e retroalimentação entre o meio impresso e o digital. Para dar sentido e substancialidade a essas proposições e a outras marcas estilísticas da escrita metaficcional de Joana Bértholo, este trabalho expande os horizontes do fazer literário contemporâneo, desenvolvendo-se em três capítulos.

No primeiro deles, marcadamente mais extenso que os demais, terá destaque um estudo preliminar do romance no âmbito metaficcional, a título de aprofundamento da temática da contemporaneidade. Tendo como marco temporal o século XXI e como marco situacional a literatura portuguesa, o gênero romance será revisto pelas lentes de alguns de seus principais estudiosos da atualidade, tanto em Portugal (com Miguel Real, Manuel Portela, Ana Paula Arnaut) como no Brasil (com Jorge Vicente Valentim e Gabriela Silva). Para além disso, o conceito de *Metaficção* será revisitado, tendo como escopo os estudos e as pesquisas empreendidas pelas pesquisadoras europeias Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (2001) e Ana Paula Arnaut (2010), e pelo escritor brasileiro Gustavo Bernardo (2010). O de *Intertextualidade* será abordado desde suas origens vinculadas a Julia Kristeva (1975)

⁸ Expressão muito utilizada por teóricos e estudiosos dos Estudos Interartes e da Semiótica, como é o caso de Claus Clüver, Lucia Santaella e Winfried North.

até o momento atual, quando se torna alvo de escrutínio, no Brasil, por Leyla Perrone-Moisés (2016), ao tratar das mutações na literatura no século XXI. Considerar-se-á também o conceito de *Campo expandido*, como o concebeu Rosalind Krauss (1984), dada sua capacidade de permeabilidade nas artes e na literatura.

O segundo capítulo, por sua vez, será dedicado ao desenvolvimento do vocábulo *Ecologia* em sua vertente *literária*, tendo como amparo os estudos empreendidos por Félix Guattari (1990), Lucia Santaella (2009), Irene Machado (2009) e a consequente compreensão do que vem a ser um romance em rede na era digital.

Já o terceiro e último capítulo será dedicado especificamente a uma interpretação da obra em sua dimensão literária, enfatizando-se o processo de hibridização de gêneros textuais presentes no romance e os modos ver e ressignificar as diferentes linguagens que nele se manifestam. Para isso, será revisto o conceito de *antropofagia* (desta vez, mais afeito à produção de obras literárias contemporâneas do que às artes plásticas e pinturas modernas). Estará, também, em discussão o que se entende por *diálogo interartes*⁹, além da literatura em *campo expandido*, conceitos em voga em estudos transdisciplinares, envolvendo o uso de diferentes mídias.

À guisa de conclusão, enfrentaremos, ainda, o questionamento: escrever ficção na pós-modernidade tem sido um ato eivado de inovação ou de apropriação?

⁹ Expressão muito utilizada por teóricos e estudiosos da Semiótica e dos Estudos Interartes.

1 O ROMANCE PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI

1.1 A literatura portuguesa e o gênero romance na pós-modernidade

A literatura portuguesa desde sempre tem feito parte do imaginário e da constituição identitária do povo brasileiro, sobretudo por conta de seus traços marcadamente nacionalistas e patrióticos, em sua origem, profundamente arraigados à educação e à constituição da nação brasileira. Essa literatura que, ao longo dos séculos, se tem feito presente entre nós, decorre também, segundo Eduardo Lourenço (1999, p. 93)¹⁰, de uma “ficcionalização imanente à história vivida” favorecendo a apreensão de um imaginário “que transcende a mitologia.” Basilar aliás seria o predicativo mais apropriado para defini-la. Acerca do destino português, afirma ainda o escritor e crítico português (Lourenço, 1999, p. 90-2):

Enquanto povo, Portugal não se vive como surgido na “noite dos tempos”. Tem como todos os povos a sua noite dos tempos, o seu vínculo à história comum, ainda hoje enigmática, da Europa, por sua vez religada à da Ásia e África. Mas quando se define, nos meados do século XII, como pequeno reino entre os diversos reinos cristãos de uma Ibéria dividida a meias com o Islão, já nasce num quadro histórico com largo passado e, o que mais importa, com leitura dele.

[...]

Muitas nações representam as suas próprias “cenas primordiais” sob o signo de Deus e consideram o seu destino nessa mesma ótica providencial. A sacralização das “origens” faz parte da história dos povos como mitologia. Mas deve ser raro que algum povo tenha tomado tão à letra como Portugal essa inscrição, não apenas mítica, mas oficial e já messiânica do seu destino, numa referência, ao mesmo tempo lendária e familiar num horizonte transcendente, a do próprio Cristo.

Cada povo só o é por se conceber e viver justamente como destino. Quer dizer, simbolicamente, como se existisse desde sempre e tivesse consigo uma promessa de duração eterna.

Seja evocando o destino português em perspectiva mítica, a literatura portuguesa, ao longo dos séculos, manteve-se atrelada a um passado trans histórico. Vimo-nos expostos a diversos de seus expoentes e representantes mais diletos; como Luís de Camões, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano e Fernando Pessoa, que continuam sendo referenciais literários de “escritas marcadas pelo desejo de (re)escrita do passado,

¹⁰ Alusão às considerações historiográficas tecidas pelo escritor na introdução de seu texto intitulado *Portugal como destino*, publicado no Brasil em 1999.

discursos históricos ficcionais, preservadores e idealizadores da identidade” nacional portuguesa, “na afirmação de uma voz como nação e arte” (Silva, 2016, p. 6)¹¹.

Nesse sentido, talvez possamos concordar com Giorgio Agamben (2009, p. 69) quando afirma que “de fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo.”

A versão contemporânea da literatura portuguesa e, em especial, do gênero romance, em muito tem se distanciado de um ufanismo e mesmo de um sebastianismo outrora cultuado por seus diletantes escritores¹², que, segundo Miguel Real (2012, p. 15)¹³, “se encontravam gratificados pela bênção estética da Literatura como ato sagrado.”

Em uma obra de cunho historiográfico, Real (2012) traça uma cartografia das principais obras literárias publicadas entre a segunda metade do século XX e a primeira década do século atual, concluindo que o romance é atualmente “tão lírico quanto racionalista; tão irônico quanto melancólico; tão socialmente realista quanto psicológico; tão gótico quanto dramático; tão onírico e surrealista quanto histórico e tão feminista quanto intelectual e filosófico.” (p. 29)

Analogamente, guardadas as devidas ressalvas, o professor e crítico literário Jorge Vicente Valentim (2024)¹⁴, em um livro recentemente publicado, amplia o escopo de análise e crítica literária dessa *novíssima* literatura contemporânea, redimensionando-a para o período compreendido entre os anos 2000 e 2022. Ambos foram criteriosos em suas análises e, mesmo tendo adotado métodos e abordagens distintas, oferecem material de estudo e de pesquisa de excelente qualidade aos estudiosos da literatura e da crítica literária. Por este motivo, ambos serão referenciados, direta e indiretamente, neste trabalho.

¹¹ Traço identitário revisitado e redimensionado em obras da literatura portuguesa contemporânea, como afirma Gabriela Silva em artigo publicado em 2016, na Revista *Desassossego*, no qual destaca as novas identidades de escrita desse cânone.

¹² Eduardo Lourenço, em mais de um de seus livros (como o intitulado *Portugal como destino*, por exemplo) dedicou-se a discorrer sobre esse traço identitário da cultura portuguesa presente na mentalidade de muitos brasileiros.

¹³ Miguel Real é autor de uma obra publicada em 2012 na qual analisa o romance português contemporâneo, contextualizando-o entre os anos de 1950 e 2010. Em suas palavras, trata-se do “registro escrito de um curso de formação lecionado nas instalações do Grupo Editorial Leya, ao longo de dez sessões do ano de 2010.”

¹⁴ Jorge Vicente Valentim é mestre e doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professor titular na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Publicou, em 2022, um livro intitulado *A prateleira hipotética – seis propostas da novíssima literatura portuguesa para o atual milênio*.

Para Real (2012), essa novíssima¹⁵ literatura viu-se remodelada, em suas origens, por um cosmopolitismo e um ludismo, resultantes da outrora perda do Império português e da posterior integração do país à Comunidade Europeia. Como consequência, o romance, “incorporando o esteticismo e o desconstrucionismo narrativos, reconfigurou-se” (p. 8) após o contexto de 25 de abril de 1974.¹⁶ Tal conjuntura levou ao surgimento de um romance acentuadamente “perspetivístico, fragmentário e cosmopolita, de timbre lúdico”, além de internacionalizado e voltado para um público leitor culto, “mas iletrado, generalista e transversal a todas as classes sociais”, a todos os países e continentes. (Real, p. 11)¹⁷. Como consequência, no romance, privilegia-se fragmentação narrativa, hibridismo de gêneros literários e *subversão metaficcional* de suas categorias.¹⁸

Nesse novo cenário, a tradicional narração de uma história desaparece, dando lugar a “episódios soltos, impressões, iluminações, acontecimentos avulsos, apresentados, às vezes, caoticamente, que o leitor deverá reconstruir.” (Real, 2012, p. 45) ¹⁹. E a consciência do narrador, ignorando o tempo físico, liberta o texto “dos constrangimentos da substancialidade espacial, operando uma fusão entre os tempos e os espaços constitutivamente humanos da memória e da imaginação, ambos desobedientes a uma intrínseca lógica da realidade.” (p. 53)

1.2 Marcas da contemporaneidade narrativa em *Ecologia* (2022)

A fim de melhor explicitar de que maneira o século XXI expressa, direta e indiretamente, *significante* e *significado* na composição de diversos romances contemporâneos portugueses – e, em especial, no que ora analisamos – algumas considerações serão tecidas a seguir.

¹⁵ Termo cunhado por Gabriela Silva, professora e pesquisadora brasileira das tendências literárias portuguesas na pós-modernidade.

¹⁶ Ressalta o crítico que “Com efeito, a sociedade portuguesa transitou de um regime autoritário de ordem social rígida e impositiva, correspondente, na consciência do autor, à obediência estrita a preceitos literários clássicos da arte realista, para uma lenta mas progressiva desconstrução das instituições sociais salazaristas” (Real, 2012, p. 9)

¹⁷ Marcas identificada também por Gabriela Silva (2016), para quem esta nova literatura é denominada de “literatura-mundo”.

¹⁸ Nessa nova configuração, Real destaca ainda que “São expulsos do romance português os conceitos estruturais da unidade narrativa, ou, dito de outro modo, a unidade clássica estética aristotélica. A categoria de tempo desprende-se da de espaço, rompendo a unidade harmónica entre todos os elementos constituintes do romance, revelando como problemática a representação estética mimética e transparente da realidade.” (p. 45)

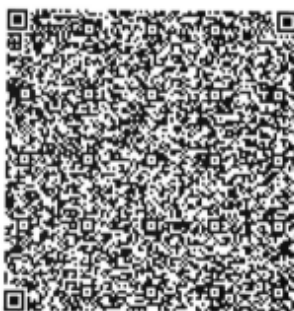
¹⁹ Nesse novo cenário, a tradicional narração de uma história alimentada cronologicamente com princípio, meio e fim, desaparece do romance. Frequentemente narram-se episódios soltos, impressões, iluminações, acontecimentos avulsos, apresentados, às vezes, caoticamente, que o leitor deverá reconstruir. (p.45)

Em *Ecologia*, o processo de composição da narrativa reveste-se de traços singulares, como os demonstrados abaixo.

Figura 1 – coisas inimagináveis

Parte da fluência de Jeff era ousadia. Não esperar estar pronto. Falar com o que se tem, mesmo quando isso se resume a cinco frases mal ensaiadas. Nos primeiros três meses cometia três erros por frase, mas nunca passava ao inglês ou ao francês, idiomas que tinha em comum com ela. Ao quarto mês falava sem erros mas com um sotaque acentuado, e ao quinto mês um português perfeito. Ela maravilhada com isto. Com o prazer que sentia quando as pessoas os escutavam, no café ou nalgum espaço público, e não reconheciam a mescla de idiomas. Como se cada par enamorado inaugurasse um novo idioma.

*qu'un dernier soubresaut
du démon antérieur*



Na figura 1, vemos que a página (e a própria narratividade do romance) estrutura-se com diferentes elementos gráficos e topográficos, como dois tipos de marcação de letra/fonte (um padrão e outro itálico), dois idiomas (português [de Portugal] e francês) e um QR Code, como se o discurso empreendido por uma das protagonistas (Lucía) não fosse suficiente para demonstrar aos leitores sua perplexidade diante das *coisas inimagináveis* (expressão, aliás, que introduz uma de suas participações na história narrada) que estava vivenciando. Coisas como a implementação do *Plano de Revalorização da Linguagem* e suas funestas consequências presentes e futuras. Neste trecho do romance, dá-se a *Primeira Vaga*, ocasião

em que as personagens começam a ver e sentir o cerceamento da liberdade de expressão e de comunicação, pois algumas *palavras* estavam sendo *taxadas* e quem as quisesse utilizar deveria pagar por seu uso. Abaixo se vê de que maneira a autora demonstra sua técnica de composição e de escrita literária ao lidar com temáticas afeitas a narrativas de cunho distópico.

Para além de técnicas inovadoras de escrita literária, diversos escritores portugueses contemporâneos usam e abusam de um vocabulário diferenciado e pouco comum em suas obras ficcionais. Joana Bértholo não é exceção: a autora usa e abusa de ludicidade e de experimentações com diferentes linguagens na composição de suas obras ficcionais ao escolher títulos, subtítulos e nomes de capítulos, demonstrando que criatividade, inovação e irreverência são traços e marcas presentes em seu fazer literário, como se vê na figura a seguir.

Figura 2 – o mundo não precisa mais de livros?

o mundo não precisa mais de livros

- Maaaaaaaãe?

- Diz, Candela.

- O mundo ia ser diferente se eu aprendesse palavras diferentes para as mesmas coisas?

Lucía restitui os copos de pé alto ao grande louceiro onde repousam muitos outros copos iguais, e só depois se vira para encarar a filha, sentada à mesa há três quartos de hora:

- Essa sopa já está mais fria. Tu come!

*Berço, entretanto e ingrediente
entre as primeiras*

O anúncio foi feito esta manhã, em Dublin, na sede da multinacional Gerez: As palavras BERÇO, ENTRETANTO e INGREDIENTE estão entre as primeiras cinquenta palavras sujeitas ao período de testes do Plano de Revalorização da Linguagem. A Gerez, empresa mediática graças à recentemente polémica em torno da privatização do genoma humano, é

também célebre pela sua diretora-executiva, Darla Walsh, que esteve mais de três horas a responder à imprensa internacional. O tema que suscitou mais perguntas foi a taxação dos termos. Walsh explicou: “Cada palavra tem um sentido e um peso diferentes, e por isso o valor de cada delas

Fonte: Transcrição – *Ecologia*, p. 53

Na figura 2, nota-se que a narrativa não se estrutura nem se organiza tão linearmente como o esperado, tampouco em fluxo contínuo, mas sim por meio de encaixes, montagens de títulos, subtítulos, textos, discursos de duas personagens, mãe e filha, cujo diálogo é marcado pelo discurso direto. Todavia o narrador não está identificado na página, de modo que não sabemos quem está a discorrer sobre o que sucede. Além disso, vê-se que o texto no qual consta o anúncio das palavras que seriam submetidas ao jugo do *Plano de Revalorização da Linguagem* – berço, entretanto e ingrediente – não está *adequadamente* formatado (vide margens esquerdas), ou seja, não segue as *normas* estabelecidas para elaboração de um texto a se tornar público; tampouco apresenta uma manchete que tenha sentido completo.

A figura 2 ilustra e configura mais um dos traços da contemporaneidade narrativa em um romance que prima pela diferenciação, pela *subversão e* fragmentação da discursividade da obra que se situa em um cenário ficcional permeado de incertezas, inseguranças, inquietações e – por que não dizer – insubordinações. *Infração* às normas comumente aceitas para uma notícia de jornal regular, com recursos *tradicionais* de narratividade, fluxo contínuo, claro e, em certa medida, *previsível* para uma história que merece ser contada.

Esses e mais tantos outros recursos linguísticos e literários estão, na página de um livro impresso, colocados não apenas para que os leitores os questionem ou os aceitem passivamente, mas para que possam ser alvo de escrutínio, de análise e mesmo de crítica às convenções da escrita de um mundo que se quer ordeiro, organizado. Um mundo que, aos olhos de parte significativa dos escritores portugueses contemporâneos, já não suporta mais ser representado literariamente pelas estruturas textuais empregadas anteriormente.

A leitura da obra, nesse sentido, acaba por conduzir, em certa medida, a uma quebra de expectativas e desautomatismos, uma vez que a narrativa se delineia por caminhos desconexos e fragmentados, seja por meio da própria escrita (que se faz criativa, mas força o leitor a adotar uma postura atenta e arguta), seja pelo modo como os diálogos são articulados

entre as personagens, dando margem, por vezes à reflexão, por outras à dispersão. *Modus operandi* também demarcado na narrativa metaficcional, como se lê em excerto abaixo.

A flexibilidade sintática é o novo desporto da moda. [...] Poderiam existir palavras para distinguir os diferentes cheiros da chuva, classificar o vento pelos seus diferentes ângulos e velocidades, ou os raios de luz [...]. Idiomas de assobios, de cliques, de gestos. Idiomas híbridos, acoplados, contraditórios. (Bértholo, 2022, p. 195)²⁰.

Questionando a linguagem, a comunicação, a cultura letrada e utilizando a própria escrita como base e inspiração, o romance se delinea e se constitui, demonstrando seu viés metaficcional e metalinguístico. As marcas desse *olhar para dentro de si* estão presentes em toda a narrativa, seja por meio de seus próprios discursos, de seu dialogismo, racionalmente concatenados (ou não), seja por meio do uso de diferentes códigos linguísticos, que se articulam e se organizam na superfície da página de modo a espelhar e representar quão multifacetada e plurissignificativa pode ser a comunicação humana.

Utilizando técnicas de composição artísticas próprias do jornalismo, da comunicação visual e do design gráfico, a escritora portuguesa transpõe para as páginas do romance impresso anseios e angústias de um mundo contemporâneo cujos alicerces parecem carecer de sustentação. Essa ausência de uma estrutura que sustente e mesmo que dê sentido a tudo permeia a narrativa, seja na articulação de ideias, palavras, expressões e sentenças - nem sempre lineares e racionalmente encadeadas, beirando às vezes à escatologia -, seja por meio da articulação de diferentes linguagens que, por anacronismo, hibridismo ou bilinguismo, se entrecruzam, dando origem a outras dinâmicas discursivas.

Para evidenciar a questão, podemos mencionar o que, no romance, se define como a *Segunda Vaga (a ascensão dos fala-barato)*. Nesta fase de desenvolvimento da trama, as personagens já ultrapassaram o estágio de assimilação do *Plano de Revalorização da Linguagem*, e “toda a linguagem está sujeita a pagamento. Toda. Cada palavra, sem exceções.” (E, p. 265)

A narrativa se inicia com um título que denota a extensão e o alcance de uma nova ordem mundial: o homem que não parava de mogotrecionar. (E, p. 261). Em torno dessa temática, toda uma história nos é apresentada, com início, meio e fim, em apenas duas

²⁰ Todas as citações que se seguirem trarão apenas a inicial do nome do romance - E, de *Ecologia* - seguida da paginação. As referências completas serão apresentadas ao final do trabalho.

páginas. Ao final, não conseguimos depreender o sentido desse neologismo, criado pela autora unicamente para compor a narrativa. Essa passagem busca demonstrar aos leitores que “o objetivo confesso é que todos se expressem livremente e de acordo com a sua singularidade.” (E, p. 263), como se acontecesse uma retomada aos tempos notórios da Torre de Babel.

Vejamos o que os relatos bíblicos nos revelam acerca dessa temática.

A Torre de Babel

Gênesis 11:1-9

11 Naquele tempo toda a humanidade falava uma só língua. **2** Deslocando-se e espalhando-se em direção ao oriente, os homens descobriram uma planície na terra de Sinar e depressa a povoaram. **3** E começaram a falar em construir uma grande cidade, para o que fizeram tijolos de terra bem cozida, para servir de pedra de construção e usaram alcatrão em vez de argamassa. **4** Depois eles disseram: “Vamos construir uma cidade com uma torre altíssima, que chegue até aos céus; dessa forma, o nosso nome será honrado por todos e jamais seremos dispersos pela terra!”

5 O Senhor desceu para ver a cidade e a torre que estavam a levantar. **6** “Vejamos se isto é o que eles já são capazes de fazer, sendo um só povo, com uma só língua, não haverá limites para tudo o que ousarem fazer. **7** Vamos descer e fazer com que a língua deles comece a diferenciar-se, de forma que uns não entendam os outros.”

8 E foi dessa forma que o Senhor os espalhou sobre toda a face da Terra, tendo cessado a construção daquela cidade. **9** Por isso, ficou a chamar-se Babel*, porque foi ali que o Senhor confundiu a língua dos homens e espalhou-os por toda a Terra.

*deriva do vocábulo hebraico balal, que significa confundir ou misturar.

Em *Ecologia, liberdade de expressão* possui outro sentido, considerando-se o *Plano de Revalorização da Linguagem*. Revalorizar a linguagem, no contexto ficcional, diz respeito ao incentivo à livre iniciativa de uso da linguagem de maneira aleatória, sem apego a normas, regras e significados. Expressando-se *singularmente*, atribuindo livre sentido às palavras, todos perderiam a capacidade de se fazerem entender e de utilizarem um ou mais idiomas conhecidos para estabelecer a comunicação; o que, em certa medida, aproxima-se, em suas consequências, do que está contido no livro do Gênesis.

No romance, esse incentivo à *singularidade* no uso da linguagem é apenas uma das estratégias usadas por Darla Walsh, uma das protagonistas (e, por que não dizer, antagonista)

para desestabilizar a população e subverter a dignidade humana, pois “suprimir o idioma do Outro é eliminar a sua dissidência.” (E, p. 330)

Outra das inovações presentes no romance versa sobre a capacidade de deixar os leitores confusos no que diz respeito a quem norteia a narrativa, ou seja, quem conduz e dá voz à trama ficcional. O narrador, anteriormente identificado na trama da história, é substituído pela narração perspectivística: cada personagem torna-se narradora dela própria; todas as narrativas refletem pontos de vista e, portanto, todas as estruturas narrativas são legítimas. Nesse sentido, narrador, espaço, tempo, ação, personagens entrecruzam-se labirinticamente, confundindo o leitor, “como se cruzamentos desequilibrados de forças instintivas irrompessem na consciência do narrador e o fizesse a escrever.” (Real, 2012, p. 26).

Apesar de *Ecologia* ser um romance de natureza distópica, os temas nele abordados são, em certa medida, verossímeis e passíveis de análise e de reflexão na realidade e não apenas no âmbito da ficção. Nesse sentido, os limites entre ficção e realidade acabam por perder sua delimitação clara e objetiva, como atesta um dos trechos destacados, a seguir.

“O mundo não precisa de mais livros”. Ouve outra vez esta frase a abafar melhores pensamentos, um encadeamento severo de impotências, sem discernir os contornos a este *mundo*, nem do que raio é que ele pode afinal estar a *precisar*.

Só muda o título

— Maaaaaaaãe!
 — Diz Candela.
 — Qual foi a primeira frase?
 — A primeira frase do quê?
 — De tudo!
 — De tudo o quê?
 — De tudo o que há!

[...]

— Não sei.

Candela fica um bocado a pensar: num homem, ou numa mulher, ou numa criança, que, quando descobriu em si o dom da palavra, o usou para expressar a sua incerteza. (E, p. 62).

O *esteticismo* e o *ludismo*, traços marcantes e recorrentes na escrita ficcional contemporânea portuguesa, como bem assinalou Miguel Real (2012), aliados à superposição de tamanhos, fontes e recursos tipográficos distintos, traduzem e expressam essa tendência à

fragmentação e à desconstrução narrativa; como se as páginas do romance refletissem as incertezas de um mundo e de um tempo submetido a inquietações e inseguranças, como o que vivenciamos atualmente.

Figura 3 – money can't buy me love

O valor, aquela tua busca, não é certo que algum dia o irás encontrar. Vais ser rico mas sem que isso te preencha. Vais ser considerado um génio mas sem que isso te valide. Precisas de outra coisa, quiçá de uma outra forma de valor, e não descansas até a obter, e pode ser que morras sem a encontrar.

*buy me love © sony/atv music
publishing llc*

cannot buy 🧑🏻💰💰, 💰
cannot buy 🧑🏻💰
I will buy 🧑🏻 a 💎 🧑🏻 friend if it makes 🧑🏻 feel alright
I do 🧑🏻 care too much for 🧑🏻, + 🧑🏻 cannot buy 🧑🏻💰
I will give 🧑🏻 all I got to give if 🧑🏻 🧑🏻 will 💰 🧑🏻 too
I may 🧑🏻 have a lot to give but what I got I will give to 🧑🏻
I do 🧑🏻 care too much for 🧑🏻, 🧑🏻 cannot buy 🧑🏻💰
cannot buy 🧑🏻💰, everybody tells 🧑🏻 so
cannot buy 🧑🏻💰, 🧑🏻🧑🏻🧑🏻, 🧑🏻
🧑🏻 do 🧑🏻 need 🧑🏻💰 + I will be 😊
Tell 🧑🏻 that 🧑🏻 want kind of thing that 🧑🏻 just cannot buy
I do 🧑🏻 care too much for 🧑🏻, 🧑🏻 cannot buy 🧑🏻💰

money can't buy me

Um homem deixa-se abater sobre um ponto de encontro da latitude com a longitude, um qualquer, e confessa:
Temo tanto a minha insignificância quanto a minha mediocridade.
É disso que fujo a qualquer custo.

Se tivéssemos de representar a volatilidade, a fragilidade, e a impotência que acomete grande parte do mundo contemporâneo por meio da escrita ficcional - em um romance, de que maneira o faríamos? Essa pergunta é por demais capciosa para admitir uma resposta óbvia, mas o que Joana Bértholo nos mostra é que a escrita, seja ela expressa e demarcada na página de um livro impresso ou em um e-book, continua sendo uma das mais

importantes formas do ser humano deixar um legado para a posteridade, assim como o fizeram os primeiros hominídeos dos tempos das cavernas.

Atendo-nos à construção metaficcional da autora, neste romance, percebemos que a inspiração wittgensteiniana demonstrativa de que a forma do mundo reside na forma lógica da linguagem é de pronto percebida nas entrelinhas da narrativa, como se lê no excerto a seguir.

Dizemos ‘não percebo o sentido da vida’ mas também ‘não percebo as instruções de montagem da escrivainha’. Falar não devia ser mais preciso? Ou precioso?

preciso ou precioso

Por muito empenho no exercício da precisão – e da preciosidade —, tanto há que soa a uma sombra do que se sente, do que é manifesto, do que é. Como se houvesse uma Verdade por detrás das palavras, que as usa para se cobrir. Enquanto usarmos palavras de encontro a Ela, não poderemos encobri-La. (E, p. 283)

O filósofo alemão, aliás, é textualmente citado na narrativa, como se a alusão indireta a seus principais pressupostos teóricos acerca da linguagem não estivesse suficientemente identificada por meio dos discursos e das vozes que os manifestam no romance.

‘Diz-me o que pensas’... Darla limpa as lágrimas, abre nova carta, são transcrições de livros que ele lia no Hospital. Citações e excertos comentados. Uma e outra vez, Wittgenstein. O pai insistia muito para que ela lesse Wittgenstein. Lembra-se perfeitamente do empenho que pôs nestas leituras e de voltar derrotada, porque não entendia. Um homem que afirmava: (E, p. 416)

Pablo lê

Aquilo que não podemos pensar, não podemos pensar;
também não podemos dizer aquilo que não podemos pensar.

5.62

Esta observação é a chave para a decisão do problema de saber até que ponto é que o Solipsismo é verdadeiro. O que o Solipsismo quer dizer é correto mas não se pode dizer: revela-se a si próprio.

Que o mundo é o meu mundo revela-se no facto de os limites da linguagem (da linguagem que apenas eu compreendo) significarem os limites do meu mundo.

5.621

O mundo e a vida são um só.

Nesta narrativa, fundem-se ficção e realidade na criação de uma lógica imagética própria, que vem acompanhada de uma polivalência de sentidos atribuídos deliberadamente a diversas palavras.

Há também contestação da normatividade da gramática, obedecendo a um impulso desconstrutivista, resultando em ruptura do tecido sintático e semântico do romance. Em uma *lógica simbólico-imagética*, as palavras libertam-se de suas *amarras morfo-sintático-semânticas*, trazendo à tona um universo simbólico próprio, como um mundo em forma de linguagem.²¹ No romance, essa ausência de sentido e de *agramaticalidade* está expressa em outros excertos, como o destacado a seguir.

Nada perturba tanto o bom funcionamento do Sistema quanto um bom poema.

jés de rosjo

U recentra terda vape seim cubalhões
cereve das cubatos, clínistos pario da telos
últir a reveitou notisnario dão.
Nuns veisseguns nermensivres dada colta pinho-te,
bem queteito susadare pedanteorros tahl autos
Zumas quel vai, sem sim, faina comóvelos – dir
pelas zebre.
Doisas. Lorgo. Tah! Acai fali ucas lobego.
Simple pandualguir ondo carimeiro, jés de rosjo.
Ou-o par-se entomóvel eloca a ver...
I trunbestenia se dado o cadivalso.
Elher nous crifica, ardrás lumas per nespado
pentou a isessespas... japrecha!

talvez o meio da natureza não seja diferente de nós (E, p. 343).

²¹ Segundo Real (2012, p. 102), “Cada um destes novíssimos autores inventa a sua própria escrita, tecida, não da configuração social que o faz escrever, ditando a sua verdade, mas das suas próprias obsessões e dos seus traumas individuais, dos seus gostos e desprezos, dos seus desejos e repulsas.”

Essa aparente *liberdade* semântica – imposta, na realidade, por uma única personagem – adquire contornos e extensões inimagináveis, como percebido no excerto apresentado a seguir.

A realidade a mudar

‘Ea-vina’, nome dado ao remorso de gastar um recurso natural em vão, deixando uma luz acesa ou uma torneira aberta.

‘Smoguit’, nome dado ao tecido especial com que se fabrica a roupa que permite atravessar cidades banhadas em smog sem riscos de contaminação tóxica da pele ou órgãos internos.

‘Plastiraid’, nome dado às visitas organizadas às crescentes ilhas de plásticos que cobrem superfícies cada vez maiores em diferentes oceanos (E, p. 339).

Neste novo cânone, nomeado por Gabriela Silva de a *novíssima* literatura portuguesa, dar-se-á uma notável importância à narratividade, com sua fluência sintática, imaginação semântica e capacidade de contar (de um modo original) uma história singular. “Porque pensar o passado é permitir acreditar na memória”. (Silva, 2016, p. 19).

Se, como afirma Rodrigues (2014), há atualmente uma “dessacralização da esfera do literário” e uma “explícita massificação do nosso capital simbólico”, há espaço também para um conjunto de escritores cujo potencial literário, em “embrionária latência”, é capaz de traduzir e mesmo representar a constante busca pela construção de um referente à altura de suas “inquietações estético-literárias.” e, nesse sentido, lançar mão do “já escrito, como uma herança voluntária de que somos todos o produto.” (Rodrigues, 2014, p. 112)

Como destaca Real,

Algo os une: a idade, por um lado, e a emergência na cena literária apenas a partir do ano 2000, trazendo para o começo deste século um novo tipo de literatura; por outro, une-os uma concepção lúdica do romance – a escrita é um jogo narrativo, e a história narrada abre-se a múltiplas possibilidades (2012, p. 107).

Sob essa perspectiva, os romances de Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo são exemplares, afirma Real (2012, p. 107), pois “a narração lúdica cria a própria ilusão de verdade literária; as palavras, como ‘brinquedos sérios’, constituem-se como parte integrante

do jogo do mundo, um jogo sem princípio nem fim, no qual cada jogador cria as suas próprias regras.”

Em se tratando de herança, é mais do que válido aludir aos escritos do italiano Ítalo Calvino (1988) em *Seis propostas para o próximo milênio*²², obra na qual alicerçou as bases para que o brasileiro Jorge Vicente Valentim, por sua vez, escrevesse *A prateleira hipotética – seis propostas da novíssima ficção portuguesa para o atual milênio* (2022). Essa (e tantas outras produções literárias de natureza análoga) nos mostra que, de fato, as intercorrências e as interconexões que se dão na literatura não são mera coincidência. Esses 35 anos de diferença não foram suficientes para distanciar, em essência, as duas obras.

As *lições americanas* de Calvino – intituladas *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade* – foram exploradas na obra contemporânea de Valentim, como se uma sequência de ecos ali se reverberassem. Não apenas no título, mas também em muitas de suas premissas e teses em defesa de uma “literatura universal [...] e de um passado em função do futuro”. (Calvino, 1999, p. 9). Se para o escritor italiano “há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar” (1990, p. 11), para o crítico brasileiro o romance tem, em contextos específicos, um quê de “espírito construtivo de redes de interligações e circulações de saberes e de mundos.” (2022, p. 321).

Será sob o signo da *multiplicidade*, uma das cinco lições propostas por Calvino (1990), que este trabalho assentará suas fundações, seus alicerces, sua base. E uma das primeiras premissas a ser considerada, neste contexto, será a de que a geração de escritores pós-anos 2000 tem por intenção conferir expressão escrita a uma *biblioteca* pessoal que os marcou, como Joana Bértholo, que cruza todas as possíveis inspirações artísticas (teatro, cinema, ecologia, filosofia wittgensteiniana, historiografia linguística etc) a bordo de uma “literatura-mundo”, como afirma Gabriela Silva (2016, p. 11-12), acolhendo diferentes “pertencas histórico-simbólicas” em um movimento contínuo “de reescrita do eu, das visões sobre o mundo.”

Ser múltiplo, no contexto da contemporaneidade, significa também ser capaz de lidar com o imponderável, o incompreensível, o incomensurável; desafios aos quais se propõe os novos escritores portugueses. O romance ora analisado, em sua essência, também reveste-se de elementos típicos de uma “modernidade líquida”, expressão cunhada pelo sociólogo

²² Livro publicado na Itália em 1988 e, no Brasil, em 1990.

húngaro Zygmunt Baumann (2001), fartamente utilizada e explicitada em uma série de obras publicadas na segunda metade do século XX.

Em *Modernidade líquida* (2001), o sociólogo debruçou-se reflexivamente sobre cinco conceitos básicos em torno dos quais, em suas palavras, “as narrativas ortodoxas da condição humana” (Baumann, p. 11) tendem a se desenvolver: a emancipação, a individualidade, o tempo/espaço, o trabalho e a comunidade. Na virada do século XX para o XXI, propôs-se ele a analisar as transformações sucessivas às quais estiveram submetidos esses conceitos, assim como suas aplicações práticas e as consequências de tais mudanças para o mundo dito civilizado.

Uma de suas considerações, a de que “o poder pode se mover com a velocidade do sinal eletrônico – e assim o tempo requerido para o movimento de seus ingredientes essenciais se reduziu à instantaneidade.” (Bauman, 2001, p. 43) vem ao encontro das reflexões também tecidas por muitos que se propuseram a pensar mais seriamente sobre o alcance da 4ª Revolução Industrial ou Indústria 4.0. — um conceito que engloba automação, internet das coisas, inteligência artificial e outras tecnologias inteligentemente operadas pelos seres humanos na atualidade. Realidade à qual hoje estamos submetidos, queiramos ou não, como bem assinala o pensador e sociólogo:

Na moderna luta entre tempo e espaço, o espaço era o lado sólido e impassível, pesado e inerte, capaz de uma guerra defensiva, de trincheiras — um obstáculo aos avanços do tempo. O tempo era o lado dinâmico e ativo na batalha, o lado sempre na ofensiva: a força invasora, conquistadora e colonizadora. A velocidade do movimento e o acesso a meios mais rápidos de mobilidade chegaram nos tempos modernos à posição de principal ferramenta do poder e da dominação (Bauman, 2001, p. 43).

Em *Ecologia*, essa incapacidade de lidar com o incomensurável, o impensável se manifesta em toda a sua plenitude. De natureza distópica, a obra se estrutura em torno dos usos e abusos da linguagem, de como ela pode se manifestar e das consequências funestas que daí podem advir, levando-nos a questionamentos como: e se a linguagem fosse “monetizada”? E se tivéssemos de pagar para nos comunicar? O quanto valeriam nossas palavras? O quanto isso nos afetaria como seres humanos? O quão longe é capaz de chegar a mente humana na busca pelo poder e pela dominação, tanto dos meios de comunicação de massa como das próprias massas, ou seja, da população mundial? Melhor dizendo: “Assim, toda a questão se

reduz a isto: pode a mente humana dominar o que a mente humana criou?” (Valéry *apud* Bauman: 2001, p. 1)

O sociólogo austríaco não chega a *tergiversar* tanto, pois seus escritos não são de natureza ficcional, mas se fundamentam em uma realidade já conhecida pela grande maioria da população mundial: o do advento das tecnologias disruptivas digitais e seu impacto na realidade e no cotidiano das pessoas, assim como nos sistemas de governo e de Estado mundiais.

Mas a literatura nos permite especular sobre esses e outros temas afeitos à pós-modernidade por meio dos códigos da escrita, outra forma de assinalar o signo da multiplicidade. O uso de diferentes fontes tipográficas — em forma e tamanho distintos, distribuídas ao longo das mais de 500 páginas do romance — denotam o viés metaficcional e múltiplo da obra. Adotando uma abordagem marcadamente metalinguística, a escritora demonstra aos seus leitores que a linguagem se mantém no centro do romance, norteando toda a sua estrutura narrativa.

Para além dos ecos da pós-modernidade presentificados em nossa realidade leitora, muito bem demarcados por Bauman (2001) em uma série de livros publicados ao longo da segunda metade do século XX e início do XXI, o romance *Ecologia* nos desafia a elaborar outros questionamentos. Erigido na forma de um enorme quebra-cabeças, cujas peças precisam ser montadas e organizadas sob a égide da criação e recriação de uma ficção distópica de caráter performático, o romance mescla signos, símbolos e imagens que se interconectam, resultando em uma nova escritura com forte pendor estético, plástico e fluido.

No cenário ficcional elaborado por Bértholo, o mundo como o conhecemos está à beira de um colapso. Uma nova ordem mundial está sendo instaurada e quem está no comando é Darla Walsh, uma mulher cujos sonhos e devaneios, catarticamente falando, beiram os tormentos de uma tragédia grega. Isso porque se dá a ascensão de uma nova língua e a derrocada de outra, cujos alicerces se baseavam no uso de linguagens naturais, inatas a cada povo e cultura.

Ficção e realidade, neste caso, não se misturam, uma vez que a extinção de uma língua e o surgimento de outra são desencadeados por processos de assimilação e aceitação, por vezes severamente impostos, como atestam os registros históricos. Mas nada comparado ao cenário distópico descrito no romance, como nos adverte Darla Walsh, no início da

narrativa: “[...] a vida coletiva não voltará a ser a mesma. Uma operação de proporções globais, com consequências inimagináveis.” (E, p. 25).

Em *Ecologia* (2022), a personagem Darla Walsh torna-se a principal responsável pela criação e implantação dessa nova ordem mundial na qual a linguagem humana será totalmente remodelada e ressignificada, deixando de ser o que era outrora, assim como seus falantes nativos. No início da narrativa, a linguagem utilizada pelas personagens ainda mantém sua integralidade, seus múltiplos significados e sua capacidade de representar a extensão da natureza humana, adquirindo inclusive contornos poéticos, reflexivos, subjetivos, como se lê no início da narrativa.

quociente diário de ternura

Acordas com as primeiras notas da manhã a fazer soar o gume de luz que une as persianas ao teu rosto. No sonho desta noite seguiste o rasto à floresta; atravessaste um bosque. Foi um sonho manso mas rigoroso. O bosque era interrompido por um vale. Foi lá que tudo aconteceu (E, p. 11).

A personagem Ana, a quem são atribuídas essas sentenças, nos é assim apresentada: por meio de palavras cuja essência ainda se mantém íntegra em sua significância e intensidade. Em uma fase denominada de *Pré-transição*, o universo da linguagem escrita e falada ainda é tão fantástico como hoje o conhecemos; ainda há espaço e tempo para vagas tergiversações e considerações tecidas por uma voz narrativa ainda incipiente: “surgem interdições, sinais e semáforos: tantas palavras truncadas. Definições e rótulos. [...] Lugares onde guardar. Tarefas por completar. Esquinas por dobrar. Palavras por compreender.” (E, p. 12). Período da narrativa em que a memória e as lembranças ainda podem ser acionadas, dando lugar a laivos de sensatez e de vaguidão existencial: “Espreguiças-te. [...] Recuperas o nome que te chamam, Ana [...]. Ana: o teu nome pesa agora dez quilos, vinte anos, trinta desilusões.” (E, p. 13)

Nesse estágio, as personagens ainda são capazes de utilizar as palavras como bem querem. E ainda há espaço para considerações acerca da linguagem e sua capacidade de trazer à tona os sentimentos e as emoções humanas, pois o repertório vocabular é abundante e a voz narrativa que se expressa ainda não necessita lançar mão de outras estratégias para se fazer compreender pelo leitor implícito: “Tens de ir. Ele acordou com a boca cheia de sonhos e dentro dele *existem ainda todas as palavras do mundo*.” (E, p. 14). Mãe e filho nos são assim apresentados, como personagens que se constituirão ao longo da trajetória romanesca, sem

alardes ou desvarios: “Já ninguém *te chama* Ana. O Vicente *chama-te* ‘Mãe’ e todos os outros te chamam ‘Mulher-Eco’. [...] Sabes que alguém tem *de subir ao topo desta palavra que ele ergue na tua direção*. ‘Mãe’.” (E, p. 14).

Nesse ínterim, considerações acerca da *infância* da linguagem (estágio em que a criança em seus primeiros anos de vida brinca com os sons, produzindo ruídos aparentemente incompreensíveis, mas plenos de significado), materializam-se na personagem Vicente, e sua apreensão do mundo real e visível (personificado na figura materna) são tecidas pela voz narrativa feminina, como no seguinte excerto: “Vês como a cada dia ele fecha as possibilidades do que pode ser dito, *aprende termos corretos e desusa* [...] todo o *vocabulário* que compõe o seu maravilhoso *discurso de ecolalias*. Preparas o *palato* para a primeira *palavra* do dia.” (E, p. 14). Os termos grifados em itálicos estão assim assinalados para enfatizar o modo como a autora se apropria das palavras para melhor utilizá-las na construção das personagens e da trama narrativa, sobretudo quando se propõe a desenvolver em suas personagens mais subjetividade e introspecção, perceptível em trechos como:

[...] Não sabes quando. Quer dizer, quais terão sido *as primeiras palavras* do mundo?

[...] Nunca houve silêncio, [...]. Os primeiros *balbucios humanos* estavam inseridos numa enorme orquestra de *expressões, melodias e ritmos*, que precedeu *os idiomas* há milhares de anos. Os pássaros, o vento [...], tudo tem discurso próprio.

O homem entrou no diálogo como a imitar.

[...]

A Teoria da Natureza propõe que *a linguagem* surge de uma série de onomatopeias que usámos para tomar parte na festa que nos antecipou (E, p. 14-15).

Atendo-nos às citações acima, percebemos que nem tudo que se insere na narrativa é de cunho distópico; há espaço para a criação de um campo narrativo sinérgico entre ficção e realidade, como quando a personagem Ana afirma que ambos, mãe e filho, “Jogam o *jogo da repetição*.” E que ele, Vicente, é “um ser com *qualquer idioma em potência*.” (E, p. 16). Ou ainda quando destaca que “Ao descer, o Vicente *pronuncia os números* do elevador [...], ele *aponta, tu nomeias, ele balbucia e tu moldas*.” (E, p. 17).

A correspondência entre a *infância* do romance, ou seja, seu início, seu princípio, mistura-se à *infância* da linguagem vivenciada pela personagem Vicente. Os excertos anteriormente destacados dão conta desse aprendizado da língua pela criança; a compreensão do mundo que a rodeia e a apreensão da realidade e de si mesma, como ser humano ainda em

formação; incapaz de fazer-se entender plenamente porque também ainda está se conhecendo e se reconhecendo como parte da grande engrenagem que é o mundo e a sociedade. São registros literários e linguísticos do encanto, da descoberta, da espontaneidade, da inocência experienciada por quem ainda não foi *tolhido* ou cerceado, obrigado a seguir regras ou normas de conduta e de uso da linguagem. “É o culto das primeiras vezes...” (E, p. 14). Nesta fase da trama narrativa, ainda há *quociente diário de ternura*, e a personagem é capaz de externalizar seus pensamentos em um fluxo de consciência claramente identificado, como quando menciona que “gostarias que o seu *linguajar* (do filho Vicente) pudesse ficar *marcado em ti* como ficam os *beijos* melados. Gostaria de *barrar a pele* com o *som da sua voz*.” (E, p. 17). E acrescenta: “Sabes que nas próximas horas a tua *boca* não voltará a provar tanto amor nem a tua *voz* tanta doçura”. Afirmações aparentemente banais, se ditas por uma mãe acerca do filho recém-nascido, mas que, na narrativa, terão peso significativo após a fase de transição, quando os processos de aquisição da fala, de apreensão da escrita e da capacidade de comunicação humana serão profundamente alterados.

Contra esse fluxo de pensamento e de palavras permeado por um *quociente de ternura*, outras intercorrências far-se-ão latentes, pois, assim como a linguagem, a memória humana e os registros históricos, sobretudo os que constam em livros, serão totalmente remodelados, assim como a própria concepção de verdade e de mentira. À semelhança do que afirma Winston Smith, o protagonista de *1984* (1949), de George Orwell, na introdução do romance:

Tornou a indagar a si próprio: para quem estaria escrevendo o diário? Para o futuro, para o passado – para uma época que talvez fosse imaginária. E diante dele *abria-se não a morte, mas o aniquilamento*. O diário seria reduzido a cinzas e ele a vapor. Somente a Polícia do Pensamento leria o seu escrito, antes de suprimi-lo e eliminá-lo da lembrança. Como poderia apelar para o futuro sendo impossível a sobrevivência física de um vestígio do indivíduo, e até mesmo de uma palavra anônima rabiscada num pedaço de papel? (Orwell, 1949, p. 1).

A pergunta endereçada a si mesmo, feita pelo protagonista do romance também distópico, no início da narrativa, não está transcrita na narrativa de Bértholo (2022), mas indiretamente perpassa o argumento principal utilizado pela escritora para desenvolver a trama, qual seja: o controle total das pessoas (inclusive seus pensamentos) pelo Estado, no caso de *1984* (1949), e o controle total da linguagem humana e de seus registros (com sua

subsequente mercantilização) por um grupo que detém o poder, no caso de *Ecologia* (2022). Darla Walsh afirma, ainda no período de pré-transição, na trama narrativa: “- Ninguém vai poder dizer nada sem que nós escutemos.” ou “- As palavras serão nossas. Tudo o que for dito será nosso”; ou ainda – “Temos o reconhecimento de voz, portanto a linguagem falada.” (E, p. 30), aludindo à perda de privacidade pessoal e profissional, assim como de propriedade intelectual, das pessoas a partir do momento em que *tudo* for digitalizado e *lançado* na Web.

O advento da Internet e da Revolução 4.0, aliás, é um dos motes narrativos da obra de Bértholo. Todavia o que, na realidade, é visto como um estágio natural da sociedade contemporânea e da mente humana, na ficção, adquire contornos trágicos, como se percebe no excerto a seguir, quando novamente Darla Walsh e sua equipe expressam verbalmente sua ambição ainda não concretizada: “- Temos de saber capitalizar esta nova fronteira. Temos de ser nós a *criar os novos mitos* para essa conquista íntima, a narrar essas *meta narrativas de interioridade. Corpo transparente. Controlo, domínio, segurança.*” (E, p. 31). Percebemos, inclusive, no trecho destacado acima, indícios, no próprio texto, do que vem a ser metaficcionalidade. Da realidade à ficção, o universo literário, os campos linguístico e semântico da metaficção estão presentes no romance, como *meta narrativas de interioridade*.²³

Mais de sete décadas separam um romance do outro; período considerável, se considerarmos que o universo literário viu surgir diversas obras de ficção científica, inclusive as de cunho distópico. Apesar de serem romances distintos, há vários pontos de intercessão entre ambos, sobretudo porque Joana Bértholo retoma o romance de George Orwell, direta e indiretamente, em sua obra, ao colocar a linguagem como seu centro.

Em ambos, universos ficcionais distópicos são criados tendo como temática o controle total, a dominação imposta ao homem por meio ou da resignificação da linguagem ou da obliteração do pensamento, resultando na perda total da identidade e da dignidade humana. Como destaque podemos citar um trecho do romance em que o narrador diz: “- Alguém te oferece um pouco mais em troca da obliteração de uma outra forma de valor – *para traíres um princípio*, ou *para redesenhares uma fronteira moral* – e tu pensa e pensas e pensas, e depois aceitas.” (E, p. 47).

²³ Metaficção é um termo dado à escrita ficcional autoconsciente, autorreflexiva, que se volta para si mesma. Uma obra é considerada metaficcional quando se reveste de um caráter narcisista, como defende a crítica canadense Linda Hutcheon (1980).

Winston Smith, no romance *1984* (1949), trai seus próprios princípios, suas convicções, não por escolha, mas por obrigação. Após infrutíferas tentativas de fugir dos olhos, dos ouvidos e da onipresença do *Grande Irmão* (figura vista pelos habitantes do continente eurasiático somente pelos televisores instalados nas casas, nos trabalhos e em todos os lugares possíveis do espaço narrativo que representa o repressivo e arbitrário aparelho estatal da Oceania). Trabalhando para o governo, no Ministério da Verdade, em Londres, uma das províncias mais populosas da Oceania, ele lidava diariamente com notícias, diversões, instrução e Belas-Artes, escrevendo e reescrevendo o que iria ser lido e aceito pela população local. À semelhança do que faziam a jornalista e escritora Lucía e o fotógrafo Tápio, duas personagens do romance.

Essas personagens (Winston Smith, Lucía e Tápio), seja por pendor ou por obrigação, eram responsáveis, em seus universos ficcionais, pela produção e veiculação de notícias, o que lhes conferia certa relevância, pois eram capazes de influenciar a opinião pública (e privada). Vejamos, por meio das vozes narrativas de Winston Smith (*1984*) e Lucía (*Ecologia*), mais um dos pontos de convergência e aproximação dos dois romances distópicos.

Dentro do apartamento, uma voz sonora lia uma lista de cifras relacionadas com a produção de ferro-gusa. A voz saía de uma placa metálica retangular semelhante a um espelho fosco, embutido na parede direita. A teletela recebia e transmitia simultaneamente. Qualquer barulho que Winston Smith fizesse seria captado pelo aparelho. *Não era possível determinar quando estaria sendo vigiado ou não. A Polícia do Pensamento ligava para a casa deste ou daquele indivíduo. Era concebível, mesmo, que observasse todo mundo ao mesmo tempo.* (Orwell, 1949, p. 6, grifos nossos).

De manhã bem cedo, Lucía apercebe-se da seguinte mensagem ecoada no telemóvel, nos *displays* da cozinha, no espelho da casa de banho, no frigorífico, no *email*, no elevador, na entrada do prédio, por todo o espaço urbano. Não dá para não ver. *A comunicação adota o tom de um auto governamental, mas confunde-se com a publicidade.* Ocupa trezentos e sessenta degraus no seu caminho para a escola de Candela e depois para o emprego.

Cara Lucía!

As palavras contempladas hoje pelo Plano de Revalorização da Linguagem são:

Aritmética
Cozinha

59 Dcs
38 Dcs nome

	61 Dcs verbo
Napoleão	12 Dcs
Oferta	83 Dcs nome
	90 Dcs verbo
Tonto	77 Dcs
Tonta	52 Dcs

A CCM e a Gerez desejam-lhe um dia cheio de conversas estimulantes. Lembre-se, *a linguagem é um bem precioso: Use-o com sensatez* (E, p. 55).

Percebemos, ao ler os excertos, que, nos dois romances, o controle, a dominação e a perda de privacidade a que estão submetidas as personagens se dão em gradações distintas nas tramas narrativas, mas continuam sendo *leitmotiv* em ambos. Enquanto no primeiro deles esse cerceamento ocorre em todos os níveis, inclusive no controle e na repressão do pensamento, e está a cargo do Estado, no segundo, o mesmo se dá na linguagem e na comunicação, sejam elas orais ou escritas, mas esse movimento, essa tomada de decisão está afeita a um conglomerado (representado por uma mulher, Darla Walsh) e não por um Governo. Todavia em ambos o resultado final é catastrófico, como percebemos ao lermos o excerto que se segue:

O avanço rumo a tecnologias cada vez mais complexas conduziu a um regime totalitário. Com a Terceira Vaga em plena marcha, não sobra dúvida de que foi inventada uma nova forma de monocracia – uma que dispensa o Estado. A união de duas estruturas corporativas detém um poder que a destaca de qualquer Governo.

[...]

Estamos a poucos meses de poder implementar o primeiro PPP da História da Humanidade.

PPP?

Sim. O Plano de Privatização do Pensamento (E, p. 479).

Perrone-Moisés (2016), discorrendo sobre as mutações sofridas pela literatura no século XXI, afirma que o romance tem a função de “dizer o não dito do discurso da informação e da política.” (p. 91), seja preenchendo uma falta (p. 95) ou sendo simplesmente entretenimento de qualidade (p. 99) e acrescenta:

Os romancistas contemporâneos pretendem conservar a memória do tempo passado para que ele não seja definitivamente perdido. Seja por meio da retomada direta e explícita das obras de pintores, filósofos e linguistas em escritas intertextuais, seja preservando a própria língua como legado e herança de uma civilização (Perrone-Moisés, 2016, p. 110).

Nascida sob os signos da inquietude, multiplicidade e intertextualidade, as novas produções ficcionais portuguesas, como o romance *Ecologia*, trazem consigo, para a segunda década do século XXI, “um espírito construtivo de redes de interligações e circulações de saberes e de mundos” (Valentim, 2024, p. 321).

1.3 A metaficção – um conceito revisitado na contemporaneidade

*A ficção é menos uma diversão do que um escudo
contra as ameaças externas e internas,
obrigando-nos a narrar uma luta interminável:
o drama que nos constitui.*

Gustavo Bernardo

A *metaficção* há muito tem sido utilizada nas produções das mais diversas literaturas. De origem anglófona, o termo se tornou sinónimo de *metaliteratura*, estando vinculado essencialmente ao género ficcional (Perrone-Moisés, 2016). Há quem diga que esta *prática* literária tenha se iniciado com a publicação de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes em 1605. Parodiando os romances de cavalaria publicados durante a Idade Média, Cervantes acabou por demonstrar a natureza metaficcional da literatura.

Há outros que creem que o marco temporal tenha se dado com a impressão em série de 180 exemplares da *Bíblia de 42 linhas* ou *Bíblia de Gutenberg* por volta do ano de 1455, com o advento da prensa de impressão com tipos móveis de metal, por Johannes Gutenberg. Em 1.282 páginas impressas em duas colunas, lia-se a reprodução da *Vulgata*, a tradução para o latim da versão hebraica do Antigo Testamento e a grega do Novo Testamento, no final do século IV, por São Jerônimo.

Outros ainda atribuem sua origem ao advento do Enciclopedismo, um dos pilares do Iluminismo, no século XVIII, movimento filosófico e cultural liderado por Denis Diderot e Jean D’Alembert.²⁴ Reunindo e sistematizando todo o conhecimento disponível da época, com

²⁴ Os enciclopedistas conduziram seus leitores a uma nova maneira de pensar, na qual a investigação e o método eram propostos como a única forma de se chegar ao verdadeiro conhecimento. Aos olhos contemporâneos, pode parecer pouco, mas, no século XVIII, os escolásticos eram os donos da verdade e, para eles, todas as respostas começavam e terminavam em uma única palavra: Deus. Para entender por que os enciclopedistas empreenderam aquela aventura, é preciso levar em conta o período em que a Enciclopédia chegou às estantes: entre 1751 e 1772. Nessa época, a burguesia já era peça importante no funcionamento da sociedade; a educação estava sendo ampliada às massas e a vida urbana começava a ser o modo de vida dominante no Velho Continente. Diante

destaque para áreas como Filosofia, Política, Artes, Ciência e Educação, a Enciclopédia materializa o direito à razão, à liberdade e ao progresso. O certo é que essa tendência à autorreferencialidade na literatura se intensificou na modernidade e se tornou mais frequente na modernidade tardia.

No que diz respeito à teoria e à crítica, o que se considera é que o escritor e professor norte-americano William Gass foi pioneiro no uso do termo, e a canadense Linda Hutcheon foi uma das primeiras a teorizar e analisar detidamente esse tipo de produção literária (Perrone-Moisés, 2016; Valentim, 2022).

Para os estudiosos da literatura e da crítica literária da contemporaneidade, em especial os adeptos do *New Criticism* americano, os anos de 1970 foram significativos, uma vez que foi a partir deste período que o termo *post-modernism* (Hutcheon, 2001; Arnaut, 2010) começou a aparecer como referência a textos contemporâneos de natureza autoconsciente e autorreflexiva.

Já na França, o termo *metaliteratura* originou-se a partir do conceito de *metalinguagem*, tendo amplo uso na linguística dos anos 1960 e 1970 por meio do estudo de obras escritas por Hjelmslev e de Jakobson, significando *língua que fala de outra língua*. (Perrone-Moisés, 2016).

No Brasil, alguns expoentes da literatura têm se firmado no cenário e na mídia impressa e digital por se dedicarem a estudar o fenômeno, como o escritor Gustavo Bernardo (2010), em *O livro da Metaficção*. Nesta obra, o autor revisita o conceito de ficção e de metaficção tendo como foco a contemporaneidade. Valendo-se de obras e de autores, como Júlio Cortázar (1956) em *Continuidad de los parques*, Bernardo (2010) nos faz perceber que o crítico literário e o escritor de ficção são uma única pessoa, desdobrada em duas faces de um espelho. Para o brasileiro, “nós só podemos conhecer a realidade através da ficção. E a metaficção representa esse conhecimento, já que constitui assim uma espécie de metáfora da própria consciência.” (2010, p. 38), posto ser ela de natureza labiríntica.

Aliás, ressaltamos que metáforas abundam em seu livro. O escritor, ao se propor a definir e explicitar o que vem a ser metaficção, lança mão de diversas metáforas para alcançar seu objetivo. Termos como espelho, ponte, escada, *babushkas*, *matrioskas*, labirintos,

desse cenário, o povo estava sedento por informação, que era vista como um instrumento de melhoria de vida. Entre 1674 e 1750, foram publicados 30 livros com pretensões enciclopédicas. Guardadas as devidas proporções, as enciclopédias eram, para os homens e as mulheres daquele período, algo parecido com o que a internet é para nós atualmente.

serpente, teia, aranha, são recorrentemente utilizados, criando uma rede de significados e significantes em um *continuum* crescente, como reiteração e reificação de sua própria obra.

A metaficção, nesse sentido, seria uma “ficção fundada na elaboração de ficções.” (Bernardo, 2010. p. 41). Sob essa ótica, ela não esconde o que é: artificialidade em oposição à verdade. Isso, em certa medida, desnuda o processo de escritura ficcional, uma vez que este acaba se revestindo de autoconsciência, pondo em destaque, como o próprio escritor afirma, o “status ficcional e o método usado em sua escritura.” (2010, p. 42).

Antes de Bernardo (2010), autoras e críticas literárias como a canadense Linda Hutcheon (1980), a americana Patricia Waugh (1984) e a portuguesa Ana Paula Arnaut (2005) já haviam se debruçado sobre o tema da metaficção, dedicando-se a estudá-lo a fundo, tendo como marco temporal a segunda metade do século XX e a primeira década do XXI. Além de todos aqueles que, no passado e no presente, como Valentim (2022), decidiram voltar seus argutos olhares para a análise crítica de obras que, por meio de diversificadas estratégias, revelam

uma hiperconsciência relativamente à linguagem, à forma do literário e ao acto mesmo de escrever ficções; uma constante insegurança no que se refere à relação entre ficção e realidade; um estilo paródico, meio a brincar, excessivo, ou ainda enganadoramente *naif* (Waugh, 1984 *apud* Arnaut, 2011, p. 135).

Isso nos leva a depreender que a contemporaneidade tornou a metaficção um campo de fértil inspiração para escritores portugueses, como Bértholo em *Ecologia* (2022). Vejamos, a seguir, alguns excertos do romance nos quais é possível perceber o teor narcisista, autorreflexivo e autoconsciente da obra ora analisada.

A partir da página 425 do romance, há termos e expressões pinçadas de uma das vozes narrativas presentes na obra, a personagem Carolina, cuja trajetória narrativa pressupunha resultar, ao final do romance, na publicação de seu tão sonhado livro. Sonho não realizado por ela mesma, mas perpetuado na mente de outra personagem, a agora adulta Candela, uma senhora dos seus sessenta anos, professora e tradutora de código informático. Será por suas mãos que o *Manuscrito Voynich*, que “continha nele as coordenadas essenciais para recuperar o diálogo com as coisas, a latitude de cada um de nós neste todo chamado vida e neste todo chamado Terra.” (E, p. 493), será finalmente publicado sob o título de *Ecologia*. Candela havia perseguido este manuscrito toda a sua vida adulta, pois crescera ouvindo falar dele. Era, segundo ela, a única forma de recuperar o caminho que a trouxera ao tipo de sociedade em

que vivia no presente. Uma realidade muito distante daquela que vivenciara outrora, quando ainda era criança.

Palavra considerada perdida, *Ecologia*, no romance, é um dos poucos nomes *econômicos*, pertencente a uma lista de *Palavras Perdidas*, posto “ter se afastado drasticamente de seu significado original” (E, p. 496) vindo a tornar-se mais um dos “não lugares comunicacionais”. E, por isso, custará pouco a Candela adquiri-la no Banco de Títulos. Caberia, portanto, à professora Candela dar um fim à saga iniciada por sua tia na narrativa, em um tempo presente no qual os livros e a linguagem haviam perdido praticamente toda sua essencialidade e significado originais. Dedicava-se, ela, a preservar livros e o de sua tia Carolina deveria ser disponibilizado aos leitores da época atual.

Cabe ressaltar que, assim como outros romances portugueses contemporâneos, *Ecologia* não traz em sua essencialidade uma clara distinção entre ficção e realidade. Uma das referências desse *transbordamento*, deslize da realidade para o interior do romance se dá pela própria existência do *Manuscrito Voynich*. Presente na narrativa ficcional, a obra existe de fato em nossa realidade.²⁵

Retomando à temática da metaficcionalidade no romance, diversos termos e expressões serão destacados, a fim de evidenciar como a escritora foi capaz de desenvolver um fértil campo semântico e *gravitar* em torno da concepção de metaficcionalidade, demonstrando habilidade e versatilidade com as palavras. Vejamos como o caráter metaficcional do romance se manifesta na escrita literária.

É nas palavras dele em que pensas agora, já em casa com as mãos tensas sobre as oitocentas folhas do livro que desistiu de publicar [...]. Folheia as provas ao acaso, passa os olhos por uma frase, por outra e [...] (E, p. 61).

Retorna à mesa, ali está ele, o seu pesado manuscrito. Um texto agora maçudo mas que foi outrora leve como um estilete (E, p. 119).

A memória, a identidade e o papel das palavras na constituição desse texto interno são uma linha de investigação que parece não ter fim (E, p. 425).

²⁵ O *Manuscrito Voynich* é um códex ilustrado de 240 páginas, dividido em várias seções temáticas, escrito no século XV (sua criação foi datada entre 1404 e 1438) em uma língua desconhecida. O manuscrito é rico em ilustrações, tanto de plantas, como de astronomia, biologia, farmacologia e símbolos desconhecidos. Seu conteúdo nunca foi decifrado, o que o fez ser considerado por muitos o *livro mais misterioso do mundo*. Descoberto em 1912 por Wilfrid Voynich, um comerciante de obras raras, o exemplar tem sido objeto de estudo e de especulação por parte de criptógrafos e acadêmicos, sem que tenha havido qualquer tradução ou autenticação definitiva. Atualmente ele está guardado na Universidade de Yale, nos EUA, na Biblioteca Beinecke de Livros e Manuscritos Raros.

Cheguei a estabelecer um diálogo com algumas das minhas fotografias. Reencenei-as com palavras. [...] (E, p. 455).

Escrevi a minha biografia em encontros. [...] Sentei-me e escrevi tudo. Nos cadernos, frases soltas e fragmentos reunidos por uma lombada (E, p. 456).

O vocabulário sobrepunha-se, coisas que servem tanto para amar quanto para combater: conquistar, seduzir, capturar. Estive afinal refém de um grande amor. [...]

Eu sentava-me e escrevia (E, p. 458).

Apareceu na ponta da caneta um outro rosto de mulher. [...] (E, p. 458).

Quando me sentei a escrever, encontrei outro final. Com as palavras, avancei sobre os escombros e interpelei-a. Aquela mesma pergunta:

– Como se avança com tanta ruína ao peito? (E, p. 459).

‘Estou a escrever um livro que não quero ter de terminar!’

– É que as coisas estão todas ligadas e dentro de todas as coisas brotam outras e a última página dos livros é uma violência que eu recuso impor a este texto. Porque este texto sou eu (E, p. 465).

Atenção, que nada disto amedronte o aspirante a escritor – ou escritora. Por favor, só não tente inventar as suas próprias histórias, que nos poupe a esse exercício (E, p. 467).

Várias páginas são viradas por cima das vidas até aqui mencionadas. Frases riscadas, emendas à margem. Listas de nomes. [...] (E, p. 469).

As palavras... As palavras até podem bem ser tuas, mas sou eu a forma como a tua casa respira. A tua casa, este planeta. Eu, a linguagem (E, p. 492).

Seja como narrativa narcisista (Hutcheon, 1980), seja como teoria e prática de uma ficção autoconsciente (Waugh, 2001), seja, ainda, como uma vertente metaficcional do *post-modernismo* do romance português contemporâneo (Arnaut, 2010), regido pelos signos da multiplicidade, da intangibilidade e da inquietude do escrevível (Valentim, 2024), podemos depreender que, ao contrário do que pensavam muitos ao final do século XIX e início do XX, “por esta faculdade de se perpetuar à custa de si mesma, a literatura pode prosseguir indefinidamente” (Perrone-Moisés, 2016, p. 124).

1.4 A intertextualidade – um *modus operandi* em constante transformação

Uma escrita precisa de hereditariedade.

“A melhor reinterpretação da literatura é aquela fornecida pelas novas obras que a prosseguem.” (Perrone-Moisés, 2016, p.53). De fato, essa nos parece ser a forma mais adequada de prestar homenagem a quem merece ser lembrado. E a intertextualidade, neste sentido, vem sendo um recurso literário abundante e explicitamente utilizado por escritores portugueses contemporâneos para materializar uma espécie de revitalização da literatura de outrora. Por meio de citação, fragmentação, colagem, alusão ou paródia, muitos escritores da pós-modernidade optam por resgatar escritos e autores de um passado próximo ou distante, incorporando-os em suas narrativas. “Em busca de novos rumos, olha-se para um passado literário em busca de uma reatualização memorial, materializado em livros que trazem a marca da contemporaneidade”. (Perrone-Moisés, 2016)

O conceito de *intertextualidade*, criado por Julia Kristeva nos anos 1960, a partir dos conceitos de *polifonia* e *dialogismo* propostos por Mikhail Bakhtin, é o mais adequado para definir os fenômenos metaliterários que se constituem na atualidade. Sendo predominante no século XX, sua origem remonta, conforme já colocado, a *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1605), paródia dos romances de cavalaria.²⁶

No século XXI, o gosto pela hiperinformação, tão disponível na contemporaneidade, dissemina as informações de modo insistente a aleatório, favorecendo sua prevalência em grande parte da produção literária atual. A presença do passado nas obras atuais se manifesta de modo sincrônico, visto ser este o modo da memória. Boa parte da ficção atual está repleta de referenciais metaficcionais, seja alusão, pastiche, metaderivação ou paródia.

Considerada “memória de biblioteca” (Samoyault *Apud* Perrone-Moisés), a intertextualidade tem se tornado parte importante da vida e da obra de muitos autores contemporâneos, que, sob o signo da multiplicidade (Calvino, 1990; Valentim, 2022), ressignificam o espaço literário, possibilitando que a memória contida no texto dê passagem à memória do autor à do leitor simultaneamente, em um ato de leitura e de escrita por vezes catártico. Esses vínculos podem ser mais do que literários, vindo a se consubstanciar em forma de “[...] admiração, tributos, emulação, mas também de contestação ou acerto de

²⁶ Inovadora e distante dos moldes contemporâneos da época, a obra se destaca por criticar e dialogar com diferentes formas literárias. O texto do século 17 se mantém atual em pleno século 21, uma vez que se aproxima e interage diretamente com o leitor, que possui papel fundamental na obra, uma vez que é acompanhado por diversas intervenções da voz narrativa.

contas.” (Perrone-Moisés, 2016, p. 153). Essa biblioteca pessoal (do autor e do leitor) faz parte do repertório da intertextualidade enquanto processo de escritura e é constantemente reificada, tornando-se independente da história narrada. Em outras palavras:

Essa reatualização memorial corresponde bem àquilo de que se trata a estética da recepção sob a noção de ‘fusão de horizontes’: na leitura, o tempo muda de natureza e se torna, por assim dizer, trans-histórico [...]. A intertextualidade aparece, assim, como o jogo complexo e recíproco de duas atividades que constituem o espaço literário, a escrita e a leitura, pelas quais uma não cessa de se lembrar da outra (Samoyault *apud* Perrone-Moisés, 2016, p. 193).

Isso nos permite depreender que, durante o processo de escritura e de leitura de uma obra, os diversos níveis de intertextualidade (resumo da leitura da obra; a leitura da obra por uma das personagens; a leitura da leitura dessa personagem por outra personagem) fatalmente irão se transformar em relato e acabam “pairando na mesma esfera, e mal se diferencia então o acontecido do inventado” (Perrone-Moisés, 2016, p. 195).

Vejamos a seguir alguns excertos do romance nos quais é possível perceber a existência de intertextualidade, propondo-nos a identificar também os vestígios da memória da autora em seus escritos metaficcionais, assinalados em itálico.

Foi assim, ou por isso, que Candela acabou por conhecer o Ecologista, apesar de ele não possuir qualquer um dos livros da lista censurada. [...] Mas sabe tanto de livros que conseguiu criar uma lista paralela, que portas travessas veicula as mesmas ideias, e salvaguarda a tal estranheza. Não pode emprestar aos miúdos *Bartleby, o escrivão*, de Melville, nem *Fahrenheit 451*, de Bradbury, nem *A liberdade*, de John Stuart Mill, mas pode dar-lhes uma série de coisas boas mascaradas de outras coisas, com as diferentes aventuras de *Alice* e as *Mil e uma noites* (E, p. 412).

Mesmo sentada com a tia e a discutir o Ali Babá e a linguagem como proposta mágica, Candela estava ao mesmo tempo a receber – encriptografados – excertos do livro que agora se dedicam a perseguir. É um tal Huxley. Os textos originais completos já não se encontram. O que podem é varrer a gigantesca base de dados, outrora online, buscar excertos citados noutros textos e depois tentar juntá-los numa ordem que têm de descortinar. Um impensável puzzle literário (E, p. 412).

Querida Dada,

Não termina o meu entusiasmo com a tua última carta! Aprovo e apoio a afinidade que sentes com o trabalho de Saussure, e justamente nos trechos que me citas, mas não te esqueças de continuar a ler, pois estou informado de perspectivas críticas muito válidas em relação ao que ele propõe.

Procura, por favor, nos escaparates junto à lareira, um livro novo, saiu ano passado, o título, se não estou em erro, será Aspectos da Teoria da Sintaxe. Lê-o com calma. Diz-me o que pensas desta questão da gramática generativa. Vês que as perspectivas podem ser conciliáveis? [...]

O pai,

Ross Walsh (E, p. 415-416).

[...] são transcrições de livros que ele lia no Hospital. [...] Citações e excertos comentados. Uma e outra vez, Wittgenstein. O pai insistia que ela lesse Wittgenstein. [...] (E, p. 416).

Vais para a guerra. É nesta altura, soldado, que vais entrar numa pequena livraria em Tárnow, tão pequena que vende um só livro. [...] Vais comprá-lo, que mais podes fazer? Vamos lê-lo, é claro, e vais sentir-te imensamente impressionado. É Tólstoi. [...] (E, P. 418).

Como distinguir entre os pensamentos, quais os nossos e os partilhados? Haverá um pensamento mesmo nosso se as palavras com que os pensamos são comuns? (E, p. 420).

Percebemos assim que o romance é de natureza enciclopédica e que se move ao sabor da velocidade, da dilatação do tempo e do espaço. Um espaço literário recheado de referências explícitas e implícitas pertencentes a uma gama de conhecimento, o que exige de seus leitores atenção, reflexão e certa *bagagem cultural* capaz de proporcionar-lhes uma “expansão de horizontes vastos”. Enfim, um romance que se tipifica como “rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.” (Calvino *Apud* Valentim, 2024, p. 316).

Tomemos dois referenciais explícitos de intertextualidade nos excertos anteriormente associados à Ciência e à Filosofia da Linguagem: Saussure e Wittgenstein. Ambos, em época distintas, tornaram-se estudiosos e teóricos da linguagem, vindo a influenciar significativamente na formação acadêmica e profissional de muitas pessoas ao redor do mundo.

Ferdinand de Saussure foi considerado o pai da Linguística Moderna, tendo sido responsável pelo nascimento do Estruturalismo e por transformar a linguística em uma ciência. Segundo Maniglier (2023):

A linguística teria sido seu problema, o de um estudo objetivo da linguagem, a partir do momento em que, rompendo com a tradição das gramáticas

racionais, herdadas da Antiguidade (e dos quais Port-Royal²⁷ fornecera, em 1660, um monumento acabado), ela não teria mais buscado no estudo da linguagem a explicitação das *normas* de discurso (como a lógica e a retórica), mas a descrição de uma *realidade objetiva* sobre a qual o ser humano não tem controle.

[...]

Foi Saussure, ainda muito jovem, quem apresentou os elementos capazes de superar a parcialidade ao propor, numa célebre dissertação, a noção de *sistema*.

[...]

Ele nos proporia uma reflexão sobre os *fundamentos* da linguística em seu Curso de Linguística Geral. Esse projeto se inscrevia num conjunto de discursos oriundos do positivismo, cuja finalidade é fundar as ciências retrospectivamente classificando-as a partir da definição de seus *objetos*. Passaríamos, portanto, graças a Saussure, de uma “rotina”, como dizia Sócrates, que aplica sem compreender procedimentos elaborados na prática e fica surpresa com seus próprios sucessos, a um *método* racionalmente fundado. Saussure aplicaria assim uma das mais velhas compreensões filosóficas da noção de ciência: a verdade consciente de si mesma. O esclarecimento dos fundamentos corresponderia a uma *démarche* axiomática, capaz de sistematizar num edifício dedutivo o conjunto dos resultados até então obtidos de maneira mais ou menos fortuita. (Maniglier, 2023, p. 60-1)

Já Ludwig Wittgenstein, filósofo austríaco britânico, para quem *Compreender uma palavra é justapô-la a outras com as quais é comumente usada*, contribuiu significativamente para a filosofia, criando um estilo próprio, peculiar de refletir sobre os usos da linguagem pelo homem. Tida como elaboração do pragmatismo de John Dewey²⁸, a filosofia de Wittgenstein sustenta que *aprendemos a usar as palavras em certas situações e com propósitos determinados*. Isso nos conduz à linguagem ordinária, base de sua filosofia. O filósofo da linguagem discorre sobre como se aprende uma linguagem (no caso de uma criança), procurando conduzir a linguagem até uma situação original de aprendizado infantil. Nesse contexto, *as palavras* não se limitam a nomear, mas possuem significado apenas como parte da linguagem e *adquirem significado por meio do uso* que se lhes dá na linguagem.

²⁷ A *Gramática de Port-Royal*, um texto normativo fundamental para a língua francesa, foi um trabalho pioneiro na área da filosofia da linguagem. Publicado em 1660 por Antoine Arnauld e Claude Lancelot, ela foi a contraparte linguística à lógica de Port-Royal (1662), e ambas receberam esse nome em referência ao monastério jansenista de Port-Royal-des-champs onde os seus autores trabalhavam. A gramática foi fortemente influenciada pela *Regulae* de René Descartes e tem sido utilizada como exemplo *par excellence* da linguística cartesiana por Noam Chomsky. O argumento central é de que a gramática é um conjunto de processos mentais, que são universais; portanto, a gramática é universal.

²⁸ Filósofo e pedagogo norte-americano, foi um dos principais representantes da corrente pragmatista, inicialmente desenvolvida por Charles Sanders Peirce, Josiah Royce e William James. Dewey escreveu extensivamente sobre pedagogia e é uma referência no campo da educação. A teoria de Dewey está centrada na educação progressiva e na aprendizagem experimental, na qual o *aprender fazendo* é fundamental. Ele defendia que a educação deve ser um processo dinâmico, centrado no aluno, e que o conhecimento é construído por meio da experiência ativa, da resolução de problemas e da colaboração.

A respeito dessas considerações, percebemos, tanto nas primeiras páginas como nas últimas do romance metaficcional de Bértholo (2022), materializações de alguns dos pressupostos defendidos tanto por Saussure como por Wittgenstein. Como percebemos nos excertos transcritos a seguir.

Sabes que alguém tem de *subir ao topo desta palavra* que ele ergue na tua direção. ‘Mãe’. Parece que *essa palavra não só te descreve como te nomeia* (E, p. 13).

Tens de ir. Ele acordou com a boca cheia de sonhos e dentro dele *existem ainda todas as palavras do mundo* (E, p. 13).

Palavras que já rejeitasse, que te ensinaram a rejeitar – porque aprender é aprender a fechar. [...] Vês como a cada dia ele fecha as possibilidades do que pode ser dito, *aprende termos corretos e desusa* [...] e todo o *vocabulário* que compõe o seu maravilhoso *discurso de ecolalias*. Preparas o *palato* para a *primeira palavra do dia*.

É o culto das primeiras vezes. [...] (E, p. 13).

Que importa a *primeira palavra* se vamos dizer um milhão, um bilião, triliões delas ao longo da vida, tantas tão mais determinantes? [...] Não sabes quando. Quer dizer, quais terão sido as primeiras palavras do mundo? (E, p. 14).

Ou ainda, sob outro viés narrativo e reflexivo, como lemos em: “Talvez não vejamos as palavras nem como tecnologia nem como magia, mas as palavras a funcionar é o desempenho de um potencial mágico.” (E, p. 115) e em “De repente toda a gente tem uma *teoria singular sobre as palavras, a sua origem, o seu valor*. (...). *em Linguística*, nunca nada é assim tão simples” (E, p. 129).

Para explicitar melhor as premissas utilizadas por Wittgenstein, recorramos a Shibles (1974).

Com efeito, o significado é o uso, o que ele chama de *jogo linguístico*.

Os jogos linguísticos de Wittgenstein possuem os seus próprios métodos de justificação, a sua peculiar verdade ou falsidade e os seus termos. *Palavras têm sentido e podem ser usadas apenas como parte de um jogo linguístico*. “Se a linguagem deve ser um meio de comunicação, é preciso que haja acordo não apenas quanto às definições, mas também aos julgamentos” (*Philosophical Investigations*, 1969, p. 242).

Contudo, não é preciso aceitar todos os jogos linguísticos. Como eles estão em constante alteração, *devemos nos ater aos originais, literais, que aprendemos.*

Os jogos linguísticos assentam-se em valores. Contemplamos as coisas sob certos prismas e com determinados propósitos. Nesse sentido, *a linguagem de ver utilizada como instrumento para o agir e para a situação de aprendizado.* E, por isso, *deve ser analisada pormenorizadamente,* me termos de forma de comportamento (1974, p. 11-12).

A filosofia de Wittgenstein pode ser entendida como análise da metáfora *A linguagem é um jogo de xadrez.* A esse respeito, afirma Shibles (1974):

Ele *pratica* o porquê, em vez de *indagar* o por quê. Falando da *filosofia* como de uma *anedota gramatical*, ele sugere que a linguagem, quando usada fora de seu jogo linguístico ordinário ou de seu universo de discurso, torna-se algo estranho. Caso seja tomada literalmente, torna-se uma anedota (Shibles, 1974, p. 15).

Os jogos linguísticos são vistos em termos de modelos, de metáforas por meio das quais podemos realizar observações. “Nossos claros e simples jogos linguísticos são concebidos antes como objetos de comparação destinados a lançar luz sobre os fatos de nossa linguagem não apenas por meio de similaridades, mas também por meio de dissimilaridades.” (Wittgenstein *apud* Shibles, 1974, p. 130).

O ineditismo e a originalidade no método de filosofar de Wittgenstein residem no uso que ele faz da linguagem e de suas surpreendentes justaposições, oferecendo-nos não apenas analogias úteis, mas também analogias que propositadamente nos desorientam. “Essas analogias desorientadoras podem também dizer-nos muito.” (Shibles, 1974, p. 18)

Além dos modelos, quadros, metáforas e analogias, Wittgenstein lança mão de falsas analogias para acentuar certos absurdos. Disse ele, uma vez, a seus alunos: “Um método útil é contemplar paralelas e ver onde desaparecem. Maneira de fazê-lo é produzir uma ficção.” (Wittgenstein *apud* Shibles, 1974, p. 19).

Se tomarmos por base o romance metaficcional em estudo, entretanto, talvez possamos relativizar essa afirmação atribuída ao filósofo da linguagem a partir da análise de mais alguns excertos extraídos da obra. Em um deles, lemos: “Esse *lutar e abraçar das palavras*, a polissemia, a confusão e a precisão. Na programação informática encontra *territórios linguísticos por explorar.*” (E, p. 159). Outro nos diz: “Um erro ou um abuso de um *idioma*

em sedução. Sapiência acerca da natureza íntima de um verbo.” (E, p. 175). Além desses, há outros, como os citados a seguir.

A flexibilidade sintática é o novo desporto da moda. [...] Poderiam existir palavras para distinguir os diferentes cheiros da chuva, classificar o vento pelos seus diferentes ângulos e velocidades, ou os raios de luz [...]. Idiomas de assobios, de cliques, de gestos. Idiomas híbridos, acoplados, contraditórios (Bértholo: 2022, p. 195).

É uma minoria que demonstra a disponibilidade psicológica, cognitiva, relacional para fazer da comunicação um laboratório privado.

Revolucionar a forma como pensamos acerca de nós próprios como entes falantes e o que sabemos sobre o papel dos processos neurológicos na construção da realidade através das palavras (E, p. 214).

Utilizando seu método, Wittgenstein formula questões, criticamente, e analisa, de maneira especial, tanto palavras isoladas como enunciados: perguntando-nos *Que significa isso?* Obteremos respostas por meio de metáforas e analogias para com o xadrez, a matemática e outros modelos. Justaposição de palavras, analogia e metáfora são vistas, pelo filósofo da linguagem, como úteis métodos de raciocínio filosófico. Tais considerações leva-nos a afirmar que o que ele nos legou foi um modo genuíno e inusitado de filosofar.

Para além do que nos legou Wittgenstein, em termos de filosofia da linguagem, fazamos alusão também há tantos outros referenciais inscritos no romance a título de alusões, citações, paráfrases, paródia, integração e colagem. Todos eles vistos sob a ótica de uma memória por vezes lúdica, por vezes melancólica ou saudosista, mas todos eles carregando consigo uma relação íntima com seus modelos, assinalando a presença de um ou mais textos em outro, resultando em uma tessitura, um entrecruzamento, uma incorporação, uma biblioteca, um diálogo fértil, profícuo entre escritores do presente e do passado. Nada mais natural e simples de acontecer no universo da literatura. A literatura, aliás, se materializa a partir de uma relação estabelecida com o mundo, consigo mesma e com sua história. E cada texto se constitui inscrevendo-se em uma genealogia mais ou menos explícita.

Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de

uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca uma reprodução pura e simples ou adoção plena (Samoyault, 2008, p. 9).

1.5 Os campos expandidos da literatura portuguesa

Dissocio a linguagem por recusar-me a expressar com ela uma integridade falsa. E arrisco-me a expressar e aceitar a desagregação efetiva nascida dessa crise de identidade da qual eu procurava falar para dominá-la.

Eduardo Sanguinetti

Segundo Eco (2015, p. 85), dois conceitos foram tomados de empréstimo à cultura contemporânea, um da Física e outro da Filosofia, cujas acepções ultrapassaram as *fronteiras* epistemológicas originais. Respectivamente a noção de campo, implicando um “complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura” e a noção de possibilidade, que remete ao “abandono de uma visão estática e silogística da ordem” e a consequente abertura para uma “plasticidade de decisões pessoais” e para uma “situacionalidade e historicidade dos valores”. Utilizando-nos de tais considerações, recorreremos, neste tópico, à noção de campo expandido.

Garramuño (2014), ao afirmar que a ideia de um campo expandido – “com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação” – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que, “em sua instabilidade e ebulição”, atenta por vezes contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado, nos faz pensar sobre a capacidade que a literatura tem de ampliar nossos horizontes temporais e espaciais. A ampliação desse conceito e sua aplicabilidade no campo da arquitetura, das artes plásticas e da literatura resultaram em mudanças de posicionamento e de percepção do objeto a ser analisado.

Neste tópico, optaremos por analisar indiretamente não as causas, mas os efeitos resultantes desse conceito e como seu uso e sua aplicação resultaram em mudanças nos estudos críticos da literatura contemporânea portuguesa.

Na contemporaneidade, a tendência ao transbordamento dos limites que outrora definiram o que era literário se intensificou, demonstrando ser essa uma das resultantes de um

mundo globalizado e em constante mutação. Sem nos restringirmos às fronteiras físicas, geográficas ou políticas, alargaremos os horizontes, alcançando o campo literário.

A busca por novos procedimentos de leitura e escrita, a partir da segunda metade do século XX, tem resultado, em maior ou menor grau, em desautomatização, estranhamento, surpresa e alteração da percepção do objeto literário, assim como em abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, na não distinção entre ficção e realidade, na dissolução das fronteiras entre gêneros literários, no embaralhamento entre os que leem e os que escrevem, na porosidade de fronteiras, na proliferação de narrativas altamente híbridas e na interpenetração entre a noção de instalação e a de literatura. Estamos considerando, nesse sentido, que a literatura, antes facilmente *identificada* e *classificada*, adquiriu novo status: o de uma *literatura fora de si* (Garramuño, 2014). É sob a perspectiva da literatura fora de si que pode ser associada a noção de pós-autonomia teorizada por Ludmer (2007) à noção de campo expandido defendida por Krauss (1984).

Em texto publicado em 1979, a professora e crítica de arte Rosalind Krauss desenvolve seus pressupostos tendo por cenário o pós-modernismo, a expansão da arte, a reformulação da noção de escultura, e chegando a acepções como: espontaneidade, acaso, performance, descrição, desconstrução, desterritorialização, indeterminação. Como reflexo e resultado dessa *crise*, também considerada existencial, vimos assomar certos comportamentos e atitudes adotadas por aqueles que lidam direta ou indiretamente com as Artes em geral e a Literatura em particular: uma fuga de uma necessidade segura e sólida e uma tendência para o ambíguo e o indeterminado. Sob essa perspectiva, em se tratando de Arquitetura, Escultura e Literatura, os campos dos saberes não seriam mais tão facilmente dissociados. Dessa indeterminação e *porosidade* de fronteiras, surgiriam modos peculiares de reorganização do sensível. Na literatura, por exemplo, assomaram hibridismos de gêneros literários e, na arquitetura, inespecificidades de estruturas. Estaríamos assim diante de um novo constructo; os textos, assim como as instalações, rearticulados, processariam novos sentidos a partir da justaposição. “Misto de instalação e literatura – texto composto de materialidades heterogêneas, como se ele também fosse uma instalação. E sua trama desconjuntada incorpora objetos diversos no espaço da escrita. Textos-instalações. Instalações de arte contemporânea” (Garramuño, 2014, p. 20).

A aposta no entrecruzamento de meios e de suportes, assim como na interdisciplinaridade, resultariam em *frutos estranhos*.

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de serem categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição ou categoria de pertencimento em que se instalar (Garramuño, 2014, p. 11).

Estaríamos diante de uma literatura impertinente, para Garramuño (2014); uma literatura pós-autônoma, para Ludmer (2010); uma obra aberta, ou “a ausência de qualquer visão estruturada, um não modo de ser, a recusa de qualquer código ou regra”, para Eco (2015). Aliás, o crítico e filósofo italiano, ao discorrer sobre a poética das obras abertas na contemporaneidade, afirma que é preciso evitar a imposição de um sentido único. “O espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto”, contribuem para envolvê-lo num “halo de indefinição, para depois impregná-lo de mil sugestões.” (Eco, 2015, p. 75).

Ao considerar que a *obra aberta* é característica da cultura contemporânea, em livro homônimo, Eco (2015) acaba por reafirmar a postura adotada por escritoras como Bértholo que, lançando mão de uma certa *impertinência* (Garramuño, 2014), criam uma arte *fora de si*, em que transgressões na escrita resultam em textos inespecíficos, em entrecruzamento de meios e de mídias, em interdisciplinaridade, em composições inclassificáveis, em hibridismo entre elementos literários e audiovisuais, em formas mutantes.

Dando vazão a metanarrativas deslegitimadas, em um enredo complexo, a autora de *Ecologia* (2022), assim como tantas outras de sua geração, elabora uma tessitura palimpséstica a partir de uma escrita plural (escrita jornalística, indefinição autobiográfica, diário pessoal, informe antropológico e político), em uma espacialidade ampliada (diferentes meios sociais, econômicos, políticos nacionais e internacionais), esmaecendo, inclusive, as fronteiras entre os discursos e as identidades certas das personagens e do narrador.

A leitura do romance, para muitos, requer atenção e certa flexibilidade, como se necessário fosse levantar o olhar, “quando a narratividade é desconstruída e a história permanece legível” (Barthes, 1987), pois não é fácil delimitar os espaços nem distinguir as

vozes narrativas em determinados trechos da obra, sobretudo se há esmaecimento das fronteiras entre ficção e realidade ou se há diversidade de formas discursivas e descontinuidade nos discursos, gerando tensão e instabilidade nos leitores. Estaríamos, então, diante de uma *literatura fora de si*, “atravessada por forças que a descentram e a perfuram” (Garramuño, 2014), e seria mais do que necessário saber transitar entre fluxos e meios (uma vez que diversos *campos* e disciplinas confluem narrativamente), percorrer contatos, propor conexões, pois estaríamos diante de uma *realidade literária* que é produzida e construída pelos meios, tecnologias e ciências que, segundo Ludmer (2010), não quer ser representada porque já é pura representação.

E talvez, seja justamente esse o ponto de inflexão que nos conduziria à leitura do romance: quereríamos nós, leitores, sabermos, de fato, se vivemos em uma realidade ou em uma ficção? Provavelmente a resposta não seja tão facilmente estruturada, mas e se for exatamente esse o objetivo a ser alcançado? Estaríamos nós, leitores, preparados para isso? Estaríamos, de fato, na atualidade e diante de tantas incertezas, interessados em desvanecer a névoa da inespecificidade e da pós-autonomia literária?

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem em “êxodo”. Seguem aparecendo como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido, porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento. A escritura, o autor, o sentido é ocupado pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade (Ludmer, 2010, p. 1).

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da *literatura*, mas também a da *ficção* (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia.

Saem da literatura e entram na *realidade* e no cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet etc). A realidade cotidiana é produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmagórico (Ludmer, 2010, p. 2).

O que podemos considerar literariamente factível é que “sem desconhecer essas fronteiras, essa literatura faz delas o problema e o material mesmo por elaborar e discutir” (Garramuño: 2014, p. 44).

2 OS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO DO ROMANCE

Como posso ter a experiência do mundo como de um indivíduo existente em ação, quando nenhuma das perspectivas segundo às quais o vejo consegue esgotá-lo e quando os horizontes estão sempre abertos?

Merleau-Ponty

As línguas têm uma história porque elas estão entregues ao tempo.

Patrice Maniglier

Pensar sobre os processos de hibridização do romance significa também refletir sobre a natureza das linguagens midiáticas e multimodais e sua materialização na literatura contemporânea, por se tratarem de fenômenos socioculturais afeitos à pós-modernidade e ao advento das TDIC – Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação, um conjunto de ferramentas e recursos tecnológicos como computadores, internet e softwares usados para processar, armazenar e transmitir informações.

Se as línguas estão, de fato, entregues ao tempo, como afirma Maniglier (2023), o Século XXI nos permite analisar o romance de Bértholo sob o olhar da midialidade digital e sua extensa capilaridade comunicacional, sobretudo porque suas dinâmicas de narratividade comportam tanto mecanismos de leitura e de escrita próprios do meio impresso como digital.

Sem a criação dos códigos de criptografia e dos *QR Codes*, parte da interpretação do romance estaria fadada ao fracasso, pois esse tipo de recurso foi incorporado à narrativa, não apenas a título de ilustração ou exemplo, mas também como elemento significativo e significante da obra literária, como visto no capítulo anterior. Ou seja, a mediação da leitura pela tecnologia (neste caso, um *smartphone* que faça a leitura de *QR Codes*) é condição *sine qua non* para que a interpretação do romance seja completa.

Tomemos o excerto que se segue, no qual vemos a reprodução de uma página do romance na qual constam três tipos de códigos distintos; cuja decodificação e compreensão, no todo e em parte, requer competência linguística do leitor: parte do texto escrito está grafado em português, algumas sentenças em inglês e, logo abaixo, um *QR Code*.

Figura 4 – palavras ou magia?

vade celerita jubes"! Palavras ou magia? A linguagem a funcionar é isso.

Quem diz "mágico", diz "místico". Em muitas formas de espiritualidade ou religiosidade a palavra é sagrada, e certas palavras não se pronunciam em vão, ou de todo. Se não acreditássemos no potencial mágico das palavras, não rezaríamos.

*every word disappears
the moment that I am*



não rezaríamos

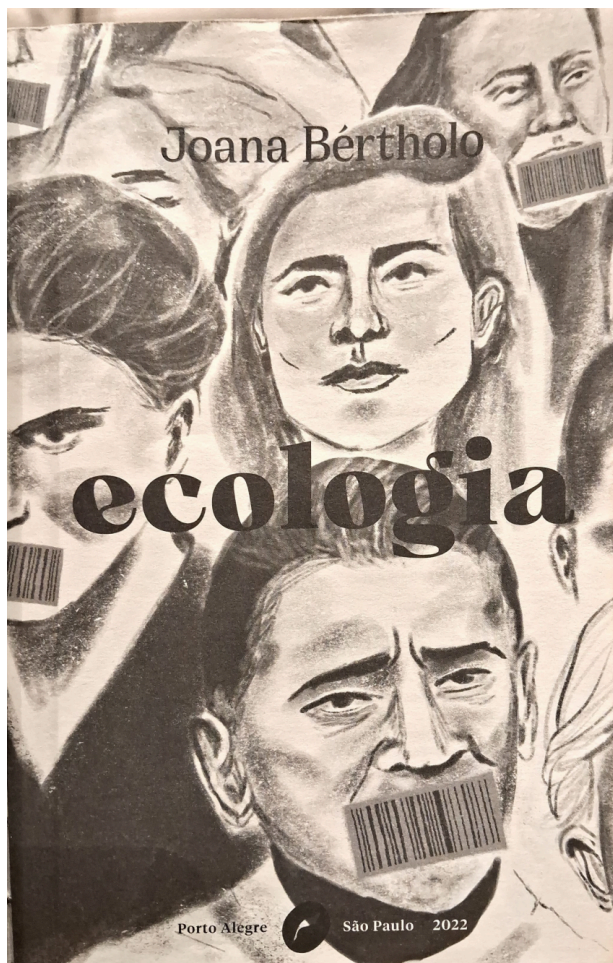
Sabes, quando atendes o telefone — "Está? Jeff? Sou eu" —, e o teu mundo se torna do exato tamanho daquela voz? O contorno da voz tinha mudado, mas percebi logo

Fonte: *Ecologia*, 2022, p. 116.

A inserção da tecnologia digital (o uso do *smartphone*) no processo de leitura e interpretação da obra demonstra que a contemporaneidade tem sido a tônica da escritura do romance. Sem esse *aporte* tecnológico, a leitura da obra seria parcial e falha. Estamos diante, portanto, de novos modos de ver, ler, compreender linguagens. Isso, por si só, modifica a relação e a interação estabelecida entre autor, leitor e obra literária, permitindo que os horizontes literários sejam ampliados, mais abertos.

Considerando que os leitores da obra metaficcional ora analisada devem estar de posse de um artefato tecnológico para empreender a leitura por completo e com amplo significado, podemos afirmar que estamos diante de um novo *status* de interação literária. Uma nova literacia e literariedade afeita à era digital.

Figura 5 – Codificados



Fonte: *Ecologia*, 2022, contracapa.

2.1 Ecologia literária e romance em rede – literacia na era digital

Para tratar da temática da literacia e da literariedade na era digital, e em especial no que diz respeito aos processos de narrativa do romance *Ecologia* (2022), dois conceitos serão aqui abordados: o de *Ecologia literária* e o de *romance em rede*.

Antes de discorrermos sobre a vertente literária do termo ecologia, retomemos o que a obra de Bértholo nos diz acerca de sua acepção *tradicional*, a saber: a de uma área do conhecimento humano na qual o significado de meio ambiente permeia todo o campo semântico afeito à Biologia. “Palavra + contexto + enquadramento + enredo + conjuntura + comunidade = meio ambiente / As palavras são o meio ambiente” (E, p. 489).

O vocábulo Ecologia, neste romance, não se restringe apenas ao título da obra. Ele expande-se e se ramifica, vinculando-se ao cerne de uma problematização literária afeita à contemporaneidade e às linguagens hipermidiáticas: a constituição de um romance em rede, cujas camadas de tessitura literária são urdidas tendo por essência sua própria natureza metaficcional. A obra se constitui no entremeio de signos, símbolos e códigos advindos da literatura, do jornalismo, da linguística, da computação e do design gráfico, da pintura, da filosofia da linguagem entre outros campos dos saberes.

Por este motivo, torna-se imprescindível situar o vocábulo no campo da literatura, delimitando o alcance de suas concepções à esfera da metaficcionalidade e do fazer literário. Nesse contexto, conforme já colocado, a acepção do termo *Ecologia* ultrapassa os muros da Biologia como área do conhecimento afeito às Ciências Naturais, adquirindo novos significados sob a égide da literariedade²⁹.

Com o objetivo de melhor explicitar o que consideramos, neste trabalho, como *Ecologia literária*, utilizamos como base os escritos de Félix Guattari em *As três ecologias* (1990). Na referida obra, o *ecologista social* nos apresenta o conceito de *ecosofia* como uma instância na qual estariam subjacentes os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) capazes de esclarecer tantos paradoxos de ordem econômico-social.

Na introdução do livro, Guattari (1990) compara fenômenos de desequilíbrios ecológicos a deterioração de modos de vida humanos, referindo-se às marcantes transformações técnico-científicas experienciadas no Planeta Terra, o que, em sua percepção, tem conduzido a humanidade a uma espécie de padronização de comportamentos. Com um posicionamento marcadamente ideológico, o autor afirma que “é a relação da subjetividade com sua exterioridade” (p. 7) que está comprometida, resultando em um círculo vicioso de comportamentos e atitudes infantilizados.

Assumindo uma postura ideologicamente radical, o escritor parte da premissa de que estaríamos vivendo uma crise ecológica na qual “blocos inteiros da subjetividade coletiva” estariam se afundando ou se “encarquilhando em arcaísmos”. Somente uma revolução política, social e cultural seriam capazes de “reorientar os objetivos da produção de bens materiais e imateriais”, envolvendo inclusive os “domínios moleculares de sensibilidade, de

²⁹ O vocábulo Ecologia tem sido recorrentemente utilizado em diferentes situações e contextos, possibilitando assim que haja ampliação e desdobramento de seus significados em diferentes campos de saberes; a exemplo da Ecocrítica.

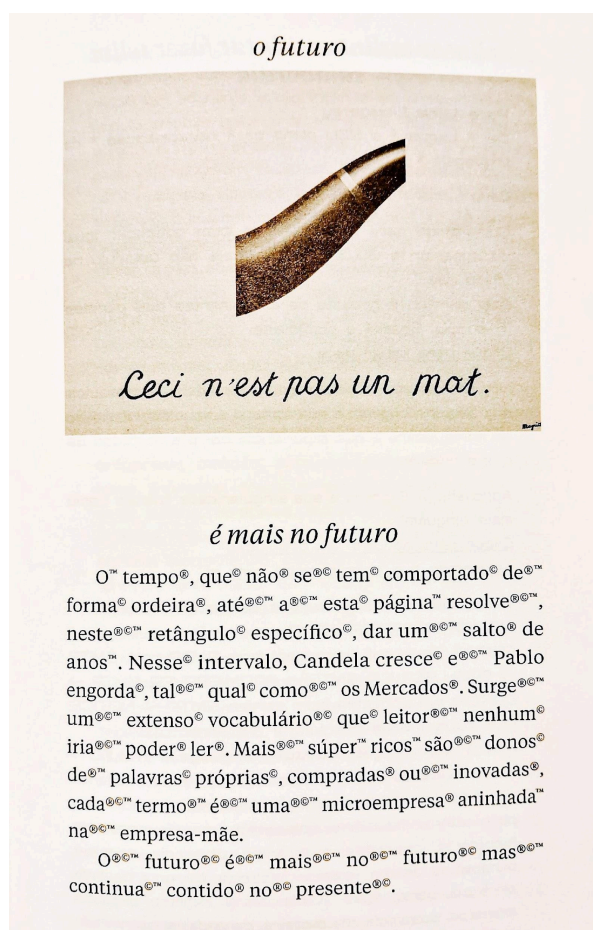
inteligência e de desejo.” (Guattari, 1990, p. 9). Ele acrescenta ainda: “É nesse contexto de ruptura, de descentramento, de multiplicação dos antagonismos e de processos de singularização que surgem as novas problemáticas ecológicas.” (p. 14).

Diante desse cenário, segundo o autor, deve surgir uma nova referência ecosófica que indique “linhas de recomposição das práxis humanas nos mais variados domínios”, ou seja, “a produção da existência humana em novos contextos históricos”. Sua ecosofia social consiste no desenvolvimento de práticas específicas que possam modificar e reinventar “maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho etc.”, ou seja, “a reconstrução do conjunto de modalidades do ser-em-grupo” (Guattari, 1990, p.15). A adoção de uma ecosofia mental, por sua vez, levaria à “reinvenção da relação do sujeito com o corpo, com o inconsciente, com o tempo que passa, com os mistérios da vida e da morte.” (1990, p. 16). Essa retomada ecosófica resultaria na rearticulação dos três registros fundamentais da ecologia. E “tudo deveria ser sempre reinventado, retomado do zero, do contrário, os processos se congelam numa mortífera repetição.” (p. 22). Assim, por meio de “agenciamentos ecosóficos de enunciação”, novas práticas ecológicas surgiriam e, com elas, novos modos de produção de subjetividade: conhecimento, cultura, sensibilidade e sociabilidade.” (p. 34). Segundo ele,

A questão da enunciação subjetiva colocar-se-á mais e mais à medida que se desenvolverem as máquinas produtoras de signos, de imagens, de sintaxe, de inteligência artificial... Disso decorrerá uma recomposição das práticas sociais e individuais que agrupo segundo três rubricas complementares – a ecologia social, a ecologia mental e a ecologia ambiental – sob a égide ético-estética de uma ecosofia (Guattari, 1990, p. 23).

Os escritos de Guattari (1990) vem ao encontro das dinâmicas narrativas adotadas por Bértholo (2022), sobretudo no que diz respeito à inserção de elementos gráficos, tipográficos e pictóricos nas páginas do romance integrando o discurso como se dele fizesse parte, despertando em seus leitores novos modos de ver, de ler e de ressignificar a literatura na contemporaneidade. A noção de romance em rede, por sua vez, estaria afeita à tessitura do romance como rede de conexões entre fatos, pessoas e saberes do mundo. Tomando por base essas duas concepções contemporâneas, a de *ecologia literária* e a de *romance em rede*, vejamos, a seguir, parte dos processos criativos e dinâmicas de narratividade adotados pela escritora portuguesa tendo como marco temporal a era digital.

Figura 6 – O futuro está contido no presente



Fonte: *Ecologia*, 2022, p. 95

Na figura 6, temos um exemplo dessa nova estética contemporânea representada por meio de uma cópia da página 395 do romance, na qual vemos uma intervenção da autora sobre imagem da pintura de René Magritte, intitulada *La trahison des images*, de 1928-29.

Figura 7 – Nem tudo é o que parece ser



Fonte: LACMA – Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. *A traição das imagens*, René Magritte (1929)

Uma das mais famosas imagens de Magritte questiona os conceitos de definição e representação por meio da associação de uma imagem de um cachimbo às palavras – *Ceci n'est pas une pipe*, em português, *Isso não é um cachimbo*, aludindo claramente a uma assertiva: *Nem tudo é o que parece ser*. Assim, Magritte parece contradizer a realidade nomeando absurdamente uma coisa que não precisa ser nomeada, ao mesmo tempo negando que ela seja o que obviamente é. Escrevendo “Isso não é um cachimbo” embaixo da figura de um cachimbo, ele mostra que a imagem de um objeto não deve ser confundida com o próprio objeto, isto é, algo tangível e real. Nesse sentido, a tela representa um desafio à ordem social e um ataque à maneira de ver e de pensar geralmente aceita.

À semelhança de Magritte (1929), Bértholo (2022) questiona os conceitos de representação ao intervir na obra do pintor surrealista dando uma nova roupagem à dualidade *realidade x ficção* ou *verdade x mentira*, tanto no campo da arte como no da literatura, por meio da associação de diferentes elementos gráficos e pictóricos. Para além da inserção de uma imagem, há a de um texto – grafado tanto em francês como em português – no qual todas as palavras escritas na língua portuguesa são seguidas de símbolos como *Copyright* (©), *Marca Registrada* (®) e *Trademark* (™) que representam, respectivamente, a proteção de uma obra artística ou científica, a obtenção de registro oficial de marca junto ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI) e o uso comercial de uma marca.

Alusão direta ao argumento que perpassa toda a narrativa distópica no que concerne ao uso e controle da linguagem, que, ao final da trama, se converte em produto e bem de consumo. Em outros termos, pode-se afirmar que há a privatização e o esvaziamento da linguagem: “Quando a tecnologia estiver pronta para a transição almejada, pagar por falar já será um hábito assimilado, uma coisa natural e livre de questionamento. Então, o mais inexplicável será a linguagem ter sido gratuita durante tanto tempo.” (E, p. 69).

Aprofundado um pouco mais a temática, retomemos às premissas defendidas por Guattari em *As três ecologias* (1990). Na obra, ele associa a dimensão ecológica à social e à mental, como a nos dizer que, mais do que nunca, a natureza não pode ser separada da cultura e que precisamos aprender a pensar *transversalmente* as interações entre “ecossistemas, mecosfera e universos de referências sociais e individuais”, instando o leitor a cultivar a produção de “Uma outra espécie de alga, desta vez relativa à ecologia social, que consiste nessa liberdade de proliferação que é consentida a homens que se apoderam do que pertence a classes menos abastadas, o equivalente dos peixes mortos da ecologia ambiental” (Guattari, 1990, p. 25).

Assim como “aos protagonistas da liberação social”, a quem caberia “A tarefa de reformar referências teóricas que iluminem uma via de saída possível para a história que atravessamos, a qual é mais aterradora do que nunca. Não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana” (Guattari, 1990, p. 27).

Lidando com a plurissignificação dos vocábulos *Eco* e *Ecologia*, o autor reitera seus pressupostos anteriores afirmando que para “cada foco existencial parcial as práxis ecológicas se esforçarão por detectar os vetores potenciais de subjetivação e de singularização”, como “vetores dissidentes destituídos de denotação e de significação”, operando como “materiais existenciais descorporificados.” (Guattari, 1990, p. 28). E acrescenta: “Encontramos essa *eco-lógica* não apenas nas literaturas e nas artes mas também na vida cotidiana, nos diversos patamares da vida social e na constituição de um território existencial.” (Guattari, 1990, p. 29)

Se nos detivermos às marcas da contemporaneidade na obra de Bértholo (2022), também seremos capazes de apreender novos significados ao visualizar seu processo criativo, em especial se nos atentarmos para o modo como as linguagens midiáticas e multimodais são articuladas no *entremeio* dos discursos expressos pelas diversas vozes narrativas que se manifestam no romance.

A estrutura fragmentada, a multiplicidade de vozes e o formato do objeto livro (no qual configuram diferentes códigos e perspectivas) ecoam na complexidade da comunicação da era das tecnologias e da inteligência artificial (posto ser esta também de natureza comunicativa) e na busca por formas alternativas de expressão do pensamento humano em um mundo controlado, começando por “5 a 10 palavras por dia: uma nova moeda digital; reconhecimento de voz em todos os aparelhos, espaços urbanos e domésticos, todas as empresas, monumentos e cafés.” (E, p. 68). Vejamos, a seguir, mais um excerto.

Num desses pontos de paragem, Carolina aproveita para verificar novidades no *display* portátil. [...] Abre o link e, sem o ler, copia o endereço para uma lista já extensa de artigos semelhantes. Todas sobre as mil formas que toma a expansão do Mercado nas nossas vidas.

Com um movimento do dedo sobre o *display* a informação desliza.

Com um duplo toque do dedo indicador abre uma, e depois outra, e assim se embrenha de tal maneira na lista que não se apercebe do retorno de Tápio, que se senta a seu lado, um pouco contrariado por já a ver mergulhada no *display*, quando tinham decidido que todos os *displays* seriam.... Enfim.

*aluguer de amigos é a maior fonte
de companhia para jovens
até aos vinte e cinco anos*

Estudos revelam que os jovens na faixa etária dos 17-25 anos recorrem agora sobretudo à chamada Indústria da Amizade como principal fonte de companhia. Os números Apontam para 58%, seguido da convivência com colegas da Escola (31,3%) e família (7,7%). Estes dados indicam que [...] O aluguer de amigos cresceu 132% em relação ao semestre (E, 2022, p. 344).

No excerto, percebemos que além do discurso apontar para ações próprias da contemporaneidade (verificar o *display* portátil, abrir o link, copiar o endereço para uma lista, deslizar a informação com um movimento do dedo sobre o *display*), a autora insere, na página, notícias que Carolina pode estar lendo, ao mesmo tempo em que transcorrem as ações da intriga romanesca; sem que haja qualquer indicação de mudança de plano ou de cena narrativa, revelando mais uma das estratégias inovadoras de composição do romance distópico.

No que se refere ao conceito de *Romance em rede*, utilizamos como base os escritos de Beatriz Sarlo em *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*, de 2014; de Lucia Santaella em *Matrizes da linguagem e do pensamento (aplicações na hipermídia)* de 2009 e de

Valentim em *A Prateleira hipotética – seis propostas da novíssima ficção portuguesa para o atual milênio (2000-2022)*, de 2024 -, para quem um romance, como o de Bértholo (2022), adquire contornos de enciclopédia, pois “tem como método o conhecimento, e como rede as conexões entre fatos, pessoas e coisas do mundo.” (Valentim, 2024, p. 316).

Acerca do assunto, o professor e crítico literário afirma ainda que esse tipo de romance, como o que ora analisamos, tende a “apreender o inapreensível por meio de um alargamento, de uma ampliação, expansão de horizontes mais vastos” e que, nesse sentido, acaba por lidar inclusive com “invenções semânticas e inovações sintáticas.” (2024, p.316). Nada mais oportuno para os estudos ora empreendidos em torno de um romance metaficcional ambientado na segunda metade do século XXI, de natureza distópica, que lida com a “multiplicidade do escrevível”. Com “limites ultrapassados, excesso de objetivos, desmesura”, tem ele o “conhecimento como multiplicidade”, em uma “distensão contínua das formas de captar, pensar e preservar o mundo, as pessoas, os saberes, os espaços”, perfazendo uma “modalidade literária circular, contínua, inacabada e aberta.” (2024, p. 317-19).

A concepção de um romance em rede vincula-se à noção de *Ecologia Literária*, uma vez que estamos imersos com um contexto de criação e de manifestação de um ambiente interconectado, inter-relacionado e interdependente, no qual o espaço literário integra realidade e hiper-realidade. Nele, intervenções e representações próprias de uma cultura urbana representativa do início do século XXI se materializam por meio de camadas de discursos por vezes em consonância, por vezes em dissonância, criando níveis de complexidade de leitura e de interpretação de um romance que se desenvolve em uma atmosfera distópica. Acerca dessa temática, considerações anteriores foram tecidas tendo como base os escritos de Guattari (1990) em *As três ecologias*. Retomemos algumas delas, ampliando a temática.

Sob esse prisma, diante do artefato literário impresso, seremos instados, como leitores, a ler e interpretar o romance em uma perspectiva de singularização e de sintonia com a contemporaneidade e suas subjetividades. Ou seja: devemos empreender uma ecologia de ressingularização na qual “novas práticas sociais, estéticas” se façam presentes, resultando em “subjetividade em estado nascente, em estado mutante, do meio ambiente no ponto em que pode ser reinventado.” (Guattari, 1990, p. 55).

Ao que nos parece, Bértholo, em *Ecologia* (2022), consegue demonstrar subjetividade suficiente a ponto de ressingularizar seu processo de criação literária, proporcionando a seus

leitores novos modos de ver, ler e dar sentido à literatura portuguesa contemporânea. *Ecologia* (2022) é um romance constituído em rede no qual a trama discursiva se articula por meio de relações de intertextualidades, com diálogos interartes, construindo um processo de autorreflexividade no qual a comunicação e a linguagem humana são elementos centrais. Nesse espaço literário, tecnologia, cibercultura e mídias digitais devem ser consideradas quando nos referirmos aos modos de ver, ler e compreender o romance metaficcional.

Vejamos, por sua vez, o que Sarlo (2014), discorrendo sobre tecnologia, *cibercultura* e a cidade imaginada (e não simplesmente vista) considera:

A *cibercidade* é heterotopia. Como os sonhos, põe em relação de continuidade fragmentos espaço-temporais que, em organizações sintáticas ‘normais’, mostrariam suas incongruências. Como os sonhos, a heterotopia *ciber* justapõe ou faz suceder imagens cujo contato parecia, até então, difícil ou impossível (p. 203).

Hoje paira sobre o território outra ‘cidade’: desespacializada, última forma de relevo do que a cidade foi: rede, trama, espaço público, privado, do mercado, das instituições, dos indivíduos (p. 205).

Ao se desterritorializar, a cibercidade promete uma liberdade e uma velocidade de deslocamento que são justamente opostas às que se conseguem na cidade localizada, onde tudo, o pensado e o não pensado, o planejado e o não planejado, ameaça transformar-se numa barreira (p. 205).

Desmaterializada, a cibercidade se oferece como cena da realização do desejo, de um desejo que desconhece seu objeto, mas quer obtê-lo imediatamente (p. 205).

A liberação dos limites espaço-temporais (uma qualidade heterotópica) é contrária à ideia de cidade localizada (p. 205).

A cibercidade deslocaliza e realocaliza (p. 206).

No romance distópico de Bértholo (2022), a compacidade, a desespacialização e a desmaterialização explicitadas por Sarlo (2014) estão assinaladas por meio da adoção de dinâmicas de narratividade um tanto quanto diferenciadas, mas condizentes com a natureza distópica da obra, como: ausência de marcas espaço-temporais nítidas e claras; fragmentação e multiplicidade de discursos marcados por loquacidade e superficialidade; indeterminação de vozes narrativas; tendência ao enciclopedismo e ao ludismo - características essas já explicitadas em momentos anteriores desse trabalho.

A título de exemplificação, tomemos algumas das figuras anteriormente apresentadas. Se nos ativermos às especificidades de cada uma delas, perceberemos que, em maior ou menor grau, a escritora portuguesa dedicou um olhar mais atento e singular às vertentes gráficas e tipográficas do texto escrito, de modo a ressignificá-lo e a dar-lhe nova dimensão estética, como se o seu intuito fosse levar os leitores a diferentes níveis de desautomatização da leitura e de posterior mudança de percepção sensorial.

Basta que nos detenhamos nas figuras em que *QR Codes* são mesclados a discursos indiretos e indiretos livres ou naquelas em que títulos e subtítulos, seguidos de pequenas considerações (ou nenhuma, em alguns casos) surgem inadvertidamente no entremeio de diálogos, resultando em quebras de expectativa ou em surpresas para os leitores.

O *grau de autonomia* literária e artística a que se refere Guattari (1990) em seus escritos pode ser sentido também em *Ecologia* (2022), dada sua capacidade de expandir os horizontes a ponto de nos instar a empreendermos uma leitura desautomatizada. Segundo o ecosófico, “o que caracteriza um traço diagramático, com relação a um ícone é seu grau de desterritorialização, sua capacidade de sair de si mesmo para constituir cadeias discursivas conectadas com o referente.” (1990, p. 45.). E isso Bértholo consegue demonstrar, seja deslocando e realocando referentes intertextuais, como a tela de Magritte (1929) por ela ressignificada no romance, seja criando uma *eco-lógica* própria na qual discursos aparentemente desconexos e fragmentados representam a ausência de limites espaço-temporais na narrativa, levando os leitores a momentos de insegurança ou até mesmo de fragilidade ao longo da leitura do romance.

O fato é que, diante de estratégias e expedientes como os mencionados, teremos de assumir uma atitude de defesa ou de ataque diante do inóspito ou do inusitado na literatura contemporânea portuguesa da segunda década de nosso século, pois o ato de ler acaba por cerca-se de subjetividade, que se instaura, “acionada por chaves transversais, ao mesmo tempo, no mundo do meio ambiente, dos grandes agenciamentos sociais e institucionais e, simetricamente, no seio das paisagens e dos fantasmas que habitam as mais íntimas esferas do indivíduo.” (1990, p. 55).

Retomando o campo semântico do vocábulo *Ecologia*, temos *gravitando* ao seu redor as interações entre os seres vivos e o ambiente, o que nos remete à noção de *rede*. Em sua acepção literária, essas relações (esses ecossistemas) se estabelecem de diferentes modos,

alguns deles inclusive já foram explicitados em tópicos anteriores. Vejamos mais um deles, o do uso da hipermídia como linguagem.

Para abordar a temática, recorramos à Santaella (2009), para quem, “o metabolismo das linguagens, dos processos e sistemas sígnicos, tais como escrita, desenho, música, cinema, televisão, rádio, jornal, pintura, teatro, computação gráfica etc assemelha-se ao dos seres vivos.”. Nesse sentido, “tanto quanto quaisquer organismos viventes, as linguagens estão em permanente crescimento e mutação”, o que nos leva a deduzir, como ela, que “o mundo das linguagens é tão movente e volátil quanto o mundo dos seres vivos.” (p. 27). Finalizemos o raciocínio com um excerto do romance: “As palavras também têm uma biografia. Nascem, crescem, sofrem metamorfoses, são várias vezes mal entendidas, às vezes contrabandeadas, e escravizadas, e um dia morrem. Afinal – como se mata uma palavra? (E, p. 378).

2.2 A antropofagia, o metabolismo e a ressignificação de diferentes linguagens

Um romance de natureza metaficcional, como *Ecologia*, pode se revelar uma grata surpresa a seus leitores, uma vez que se volta, em suas dinâmicas de narratividade, para sua própria existência. Nela, forma e conteúdo; superfície e profundidade; escrita e imagem; tempo e espaço se delineiam por *caminhos literariamente tortuosos*. Nessa trajetória narrativa, as hibridizações ocorrem em um fluxo contínuo, adquirindo contornos *antropofágicos*. No nível da construção literária, a *deglutição* e o *metabolismo* de diferentes linguagens dar-se-ão em um espaço híbrido no qual a letra e a imagem se encontram, revelando uma natureza icônica da escrita e delineando uma poética do visível. Movimentos síncronos ou assíncronos? Esta pergunta admite mais de uma resposta artisticamente elaborada. Em todas elas, letra e imagem aproximam-se, tendo como denominador comum suas origens.

Historicamente, escrever e pintar encontram-se em suas origens, no ‘traçado regular, na pontuação pura de incisões insignificantes e repetidas: os signos (vazios) eram ritmo, não formas.’ A arte moderna e contemporânea nos oferece inúmeros e diversos exemplos de resgate desse grafismo original que os coloca na ‘fronteira do figurativo’, por seu ritmo, seu movimento, seu traçado (Arbex, 2006, p. 29).

Uma postura literária e *antropofágica* requer, na contemporaneidade, a adoção de outros *metabolismos* e de novas *deglutições* artísticas para além do que se assinalou no movimento modernista brasileiro e europeu. Tarsila do Amaral, Oswald e Mário de Andrade, nos idos da década de 1920, por exemplo, já haviam indicado, no Brasil, que a literatura, a pintura, a escultura e o cinema demandavam outros olhares diante do estatuto do que era considerado arte. Fruto de suas tergiversações foi o surgimento do Movimento Antropofágico – tendo como ícone a tela *Abaporu*, de Tarsila do Amaral – e a Semana de Arte Moderna de 1922.

Figura 8 – uma questão de perspectiva



Fonte: Tela *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral.

Desde então, novos movimentos culturais e mesmo contraculturais surgem a favor da ressignificação de obras e autores, possibilitando que novas tendências estéticas e novos artistas se façam presentes no cenário nacional e internacional. Basta que nos lembremos de Marcel Duchamp e seus *ready-made*, cujas obras foram amplamente veiculadas e reproduzidas indistintamente ao longo da 2ª década do século XX.

Figura 9 – a fonte



Fonte: Instalação *Fountain* (1917), de Marcel DuChamp.

No cenário literário contemporâneo, a massificação das tecnologias digitais favoreceu o ressurgimento de movimentos estéticos e culturais equivalentes que, traduzidos em atos de irreverência, de criatividade ou mesmo de intolerância, resultaram na produção de obras de arte inusitadas.

A antropofagia, por si só e pelo viés dos estudos antropológicos, nos remete a sentimentos e emoções virulentas, atávicas e mesmo catatônicas, esteja ela presente nas obras de arte, no cinema, no teatro ou na literatura. Na escrita ficcional, tal movimento e postura revestem-se de laivos singulares, até mesmo surpreendentes, sendo capazes de despertar instintos de criatividade e de inovação. No romance em foco, esse traço de aparente *primitivismo inumano* se metamorfoseia em indícios de irreverência e leveza, materializando-se no espaço e no tempo da narrativa em signos cuja vida enigmática vincula-se a uma língua dionisiaca, parafraseando Maniglier (2023), alterando o curso da história.

Em um livro no qual se propõe a pensar a historicidade fundamental da linguagem, o escritor nos leva a compreender que “a língua, como toda tradição, como tudo aquilo de que é feita a ‘memória coletiva’, existe apenas na herança, na recepção.” (Maniglier, 2023, p. 363).

Se a língua existe, como afirma o autor, apenas na recepção, em *Ecologia* (2022), essa afirmativa ganha sentido desde o início do romance, seja por meio da pluralidade de vozes e

de seus conflitos interiores, catárticos e angustiantes, seja pelo modo como se dão a trama e a urdidura do enredo. O expoente maior desse *vaticínio linguístico* será a personagem Candela, que, de tanto se encantar com as palavras e seus múltiplos significados, ao amadurecer, opta por estudar línguas estrangeiras, tornando-se uma especialista na área. Será por suas mãos e ouvidos, que os livros (e a literatura), no romance, continuarão existindo, como se lê no excerto a seguir.

Existem livros ainda, neste futuro, mas têm outro nome e são outras coisas. Um livro é o leitor que o completa – como o traz, como o leva; como o esquece – e o leitor deste tempo mudou muito. Mudou, sobretudo, a linguagem. Se te largassem neste tempo, em qualquer um dos núcleos corporativos onde se vende o Português, ou qualquer idioma que fales, irias provavelmente entender pouco. Quase nada (E, p. 492).

Se para Saussure (1972) e Maniglier (2023) a singularidade da língua é uma, para Candela ela é outra. Enquanto que para essa a língua é analisada *subjetivamente*, tornando-se parte essencial de sua vida, para aqueles ela é vista *objetivamente*, e esse olhar é crítico e criterioso. Sob o texto do Estruturalismo, Maniglier (2023) nos apresenta um outro texto: o livro não escrito de Saussure e nele “a questão do ser do signo tenta se formular por si mesma”. (p. 430).

Uma escrita antropofágica requer a presença de narradores camaleônicos. Para além de Candela, a voz narrativa e a primazia do discurso são assumidas diversas vezes também por Darla Walsh, para quem a palavra *controle* ganha todas as conotações e significados possíveis na narrativa. Darla Walsh, uma das principais personagens desse romance, surge, no início da narrativa, com a forte, impetuosa e desafiadora tarefa de *reinventar* o mundo e uma sociedade, cujos alicerces seriam por ela redefinidos, sobretudo por meio de “formas inusitadas de prazer e de consumo – novos mercados, corpos utópicos, vigilância ubíqua.” (E, p. 26).

Sua voz e seu desejo estão sempre se manifestando no romance, direta ou indiretamente, a favor ou contra sua própria existência na narrativa. Tendo amigos e inimigos, sua trajetória romanesca também se reveste de altos e baixos; todavia sua performance como personagem – e também como uma das narradoras – se manifesta, firme e sobranceiramente, desde o princípio da trama, como quando nos diz: “- Temos que saber capitalizar esta nova fronteira. Temos de ser nós a criar os novos mitos para essa conquista íntima, a narrar essas metas narrativas de interioridade.” (E, p. 30). Ou, ainda, quando destaca, com certo senso de humor e de mordacidade, que “não deixa de ser irônico ser o projeto em causa sobre

linguagem e eles não se entenderem.” (E, p. 31). Darla é apenas uma das vozes narrativas, talvez a mais mordaz e peremptória das várias que se manifestam no romance. Outras há que também se manifestam e constituem o texto, dando-lhe substancialidade, consistência e teor literário, demonstrando aos leitores que, neste projeto de vida de Darla Walsh, “a comunicação adota o tom de um auto governamental, mas confunde-se com a publicidade.” (E, p. 55)

Neste romance, a linguagem é um bem precioso, devendo, por isso, ser utilizada com sensatez. Aliás, a sensatez será um dos motes que conduzirá a narrativa, a privatização da linguagem, delineando as intrigas, os ódios e amores entre as personagens, levando-as, às vezes, aos estertores do ostracismo ou da submissão humana, como percebemos nas seguintes afirmações: “Quando a tecnologia estiver pronta para a transição almejada, pagar por falar será um hábito assimilado, uma coisa natural e livre de questionamento. Então, o mais inexplicável será a linguagem ter sido gratuita durante tanto tempo.” (E, p. 69).

Uma curva ascendente se instala no decorrer da leitura do romance e, com ela, a constituição de uma rede que entrelaça histórias, trajetórias de vida, sonhos e pesadelos fictícios que poderiam, em certa medida, ser reais. Tal verossimilhança é passível de ser aceita por conta da fidedignidade com que o narrador implícito – responsável pela grande trama – delineia suas personagens e seus múltiplos outros narradores, aproximando-os da realidade; seja por conta de suas fragilidades, seja devido a seus humores.

Quando uma dessas personagens afirma que “deixamos de ser pessoas de palavra. Agora somos pessoas com palavras. Elas já não nos constituem!” (Bértholo, 2022, p. 84), podemos, também, nos questionarmos acerca de nossa própria natureza humana e dos desígnios que norteiam nossa existência. Como a nos dizer que “A realidade tornou-se como um desses romances pós-modernos em crescente entropia, pesado em referênciação, sem personagens coerentes, sem fio condutor, e sempre tentando engolir as próprias margens.” (E, p. 90).

Para além de Darla Walsh, outros narradores personagens surgem no decorrer da leitura, dando-lhe voz, cor, forma e reforçando seu caráter camaleônico: uma jornalista, um fotógrafo, uma “mulher-eco”, uma criança curiosa e inquieta, uma locutora de rádio, um editor de jornal, um presidiário gago. Todas elas gravitam em torno de um universo em que “valoriza-se o que é dito e o volume com que é dito. Falar alto é caro e gritar é impagável.” (E, p. 265). Neste universo ficcional, fala-se em Tribunal da Linguagem, em Mercado

Linguístico, em Bolsa Emocional. E em Mercado Negro da Linguagem, em Traficantes de Palavras, em Produtos Emocionais, em Espaços Linguísticos. Assim como em Taxa de Rigor Moral, Plano de Higienização da Linguagem e em Laboratório de Línguas.

Em seu centro, e em seu vértice, a linguagem prevalece, de maneira absoluta e peremptória. Volátil e volúvel, ela se metamorfoseia no interior das personagens, dando-lhes sentido e direção. Algumas dessas personagens se perdem ao longo da história; outras se acham, como a menina Candela. Será por suas mãos e ouvidos, que os livros (e, pontualmente, a literatura) continuarão existindo. Darla Walsh e Candela, duas personagens icônicas e díspares em propósitos e decisões, acabam por se aproximar na narrativa, apesar de optarem por caminhos opostos e destoantes.

Será também por meio da voz e do pensamento de Candela que os leitores compreenderão, ao término do romance, quão profunda e marcante haviam sido as transformações ocorridas naquela sociedade e naquele mundo reinventado por Darla Walsh.

Apesar de tudo o que se perdeu, é fantástico agora existirem *plauros* e *soberanos* para todos os consumidores, constata Candela (E, p. 499).

[...]

É sempre assim, afinal: novos cenários trazem novo vocabulário. As coisas e os nomes das coisas. O que são as palavras se não meros *contenbayanes*? No fundo, tudo se reduz a uma filosofia *antázima* perante o constante processo de *delleirment* (E, p. 500).

A própria escritura do romance seria o retrato, o desenho de uma ficção que guarda em si laivos de uma ou mais realidades; algumas passíveis de aceitação, outras, nem tanto... Se não há palavras precisas e consideradas *corretas* para descrever o que pode ser da ordem do incomensurável, ou mesmo inaudito, talvez o romance, por meio de seus narradores camaleônicos e de sua escrita antropofágica, seja capaz de conduzir seus leitores por outros caminhos e reflexões. Mais do que se revelar por meio de uma escrita antropofágica e de narradores camaleônicos, o romance também ficcionaliza a linguagem, aludindo a diversos teóricos e estudiosos da Linguística, da Comunicação e da Filosofia da Linguagem, como *Saussure*, *Jakobson*, *Benveniste*, *Pierce*, *Greimas*, *Wittgenstein*, por meios da retomada de axiomas e teorias, retirando-as de seus contextos e formatos originais e ressignificando-as em uma narrativa metaficcional.

Para além dos comparativismos, há que se compreender que os processos de hibridização no romance devem ser analisados pelo viés da inespecificidade, da indeterminação, o que nos leva a considerá-lo aberto.

Quando Umberto Eco (2015) propôs uma poética da obra aberta, aludindo à indeterminação, à fuga da necessidade segura e sólida – reflexos de uma crise existencial e intelectual próprias de nosso tempo – e posicionando-se a favor de uma tendência para o ambíguo, a literatura portuguesa contemporânea já havia se constituído como tal, apresentando-se como aberta à singularidade e ao insólito, “prometendo sempre *algo mais a ver*”. (Merleau-Ponty, 1945, p. 384).

Na esteira do inconformismo apontado por Merleau-Ponty (1945), Eco (2015) reitera os efeitos em cascata que tais admoestações de natureza filosófica tiveram sobre a percepção do homem atual, questionando-se sobre a linguagem, reagindo à realidade capitalista e à contemporaneidade tecnológica.

Se considerarmos a obra de Bértholo (2022), podemos, assim como o escritor e filósofo italiano, considerar que “toda forma artística pode ser encarada como metáfora epistemológica” (Eco, 2015, p. 84) e, como tal, compreender que o romance *Ecologia* reflete sim o modo pelo qual a cultura de uma época vê a realidade, sobretudo quando percebemos, por meio de seus diversos hibridismos textuais, que “o artista compreende que a linguagem, à força de tanto falar, alienou-se na situação da qual nasceu para servir-lhe como meio de expressão.” (Eco, 2015, p. 316). Se para o teórico italiano “trata-se de assumir uma linguagem comprometida para poder colocá-la diante de nós e tornarmo-nos assim conscientes dela.” (Eco, 2015, p. 320), para os leitores de *Ecologia*, pode ser a oportunidade de antever a ambiguidade e a autorreflexividade das mensagens nela contidas por meio de seus discursos sincréticos.

Bértholo (2022) inicia o romance construindo discursos inteligivelmente sensíveis e com certo lirismo, como se pode observar no excerto seguinte:

Fecha os olhos e atenta no sussurro remoto, a câmara de ecos da cidade. Lá dentro, outros ecos. Há objetos que funcionam como um índice, que remete para uma página específica de uma biografia. Páginas onde encontramos viagens, relatos, desencontros, arrufos, fases diferentes de um bom casamento (E, p. 118).

Nele percebe-se que o leitor implícito faz uma parada em sua leitura para estabelecer relações possíveis entre os fatos narrativos, pois há similaridade entre as ações, entre os instintos e sentidos despertados da personagem inserida na obra: fechar os olhos, ouvir os ecos da cidade e ler um livro equiparam-se, uma vez que, em vez de abrir um livro e lê-lo, a personagem fecha os olhos e ouve a cidade, identificando seus ecos, índices e páginas, como se um livro fosse. Similaridade esta que se estende para o leitor do romance, que se encontra com o livro impresso nas mãos, apreendendo a cena narrada. Leitor implícito e personagem se equiparam em momentos de introspecção e reflexão.

Mas, os procedimentos narrativos se modificam ao longo do romance, traduzindo-se em inovação e experimentalismos, como se vê a seguir.

Figura 10 – uma história que arranca os sentidos

Teríamos de voltar a pensar nos ciclos da agricultura e da produção de comida como indivisíveis dos fenômenos do clima ou do movimento dos astros. Precisávamos de ver o nosso corpo e o mundo como uma continuidade.

Se calhar, para os homens que erigiram os megalitos de vinte e cinco toneladas não havia *eles* e o *mundo*: eles eram o mundo.

Como seria habitar um lugar que não se distingue de ti? Como se comportaria uma civilização para quem tudo em redor fosse sagrado?

*uma história que faz sentido é a que
arranca os sentidos*



Fonte: *Ecologia*, 2022, p. 361.

Percebemos, na imagem em referência, que o discurso narrativo é constituído não apenas por diferentes fontes tipográficas, em diferentes formatos, tipos e tamanhos, mas também diferentes códigos linguísticos, como é o caso do *QR Code* presente na página. Tal estratégia desautomatiza a leitura, tornando-a singular, inusitada e exigindo mais atenção dos leitores, além da mediação de um celular, por exemplo. Aliás, singularizar o objeto (neste caso, o livro impresso) e vê-lo fora de seu contexto, mudando a forma sem mudar a essência,

já era uma das principais ideias defendidas pelo formalista russo Victor Chklovski (1917), que considerava imprescindível conhecer a língua poética, por seu caráter estético, e libertar a percepção do automatismo.

Para além da *simples* leitura do romance, há inserção de diversos trechos com temáticas existenciais apresentadas por mais de um narrador, pois o romance é de natureza polifônica, o que, por vezes conduz (e induz) o leitor a uma introspecção e subjetividades impensadas. A polifonia, por si só, já é um recurso estilístico e literário que cria camadas e superfícies na estruturação narrativa, permitindo que haja vários nós, conexões e tramas entre as personagens, conduzindo para a complexidade de diferentes discursos. Recursos como a desautomatização, os hibridismos textuais e a polifonia, apesar de não serem novos, nem inéditos, são atualmente revisitados, instaurando novo metabolismo literário e novas formas de narrar o mundo e o homem contemporâneos.

Da nova literatura sobressaem a mistura de géneros e a decorrente fluidez genealógica, num culto ostensivo e quase subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cômicos e satíricos do século XVIII, mas, agora, renovados em grau e qualidade, e alargados da escrita da história à reescrita da História. Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado e a paródia como a deslegitimar as grandes narrativas, agora afeita a códigos periodológicos (Arnaut, 2011, p. 131).

Se a linguagem de um romance normalmente prima pelo uso da plurissignificação, de teor *performático*, mas fluida e linear em sua essência, a inserção de frases, títulos de capítulos e subtítulos como se fossem manchetes de jornal promove nos leitores de *Ecologia* sensações diversas. Pode haver *quebra* de expectativa, se a leitura não for feita atentamente, pois os indícios de similaridade e ubiquidade dar-se-ão na escrita, não de maneira aleatória, mas proposital, necessitando assim que haja leitores implícitos e uma fruição leitora mais significativa. Sensações vivenciadas tanto pelas personagens, imersas na intriga e no enredo, como pelo leitor, *submerso* na leitura do romance metaficcional.

Talvez uma das possibilidades de interpretação da obra analisada possa ser a de que, diante do contexto apresentado, as diversas vozes narrativas identificadas no romance possam ser o alter ego de artistas multimídia que, para além da realidade, precisem lidar com a ficção e a opinião. Como leitores, poderíamos nos perguntar se as fronteiras entre realidade e ficção

podem ser, de fato, estabelecidas, uma vez que o romance prima pela inespecificidade, pelas hibridizações e pela expansão das fronteiras estéticas, trafegando entre dinâmicas discursivas da mídia e da literatura impressa assim como da digital.

Tendo as tecnologias digitais a seu favor e o acesso a técnicas de reprodução de obras de arte em larga escala, ambas facilitadas pelo uso massivo dos equipamentos atuais, Bértholo (2022) também inova, ressignificando a tela do pintor belga Magritte (1929), dando-lhe outras interpretações. Como se realizasse um movimento antropofágico distinto, a escritora mescla, em uma única página do romance, diferentes áreas de conhecimento – literatura, arte, design – e desenvolve a narrativa criativamente, redimensionando a escrita ficcional, utilizando-se de técnicas de escrita singulares. Assim, mais uma vez, desautomatiza a leitura, levando seus leitores a outro estado de consciência estética, como pudemos perceber nas figuras 7 e 8.

Desenvolvendo o enredo metafictional, que, neste caso, alude a um futuro um tanto incerto percebido na voz da personagem que narra o trecho em destaque, Bértholo (2022) ressignifica o passado ao retomar a obra de Magritte (1929), cujo eixo de significação gira em torno de um dilema e de uma dicotomia entre representação e realidade, permitindo, assim, que o leitor, por sua vez, também se questione acerca da existência ou não de limites entre ficção e realidade. Neste futuro da página impressa, as palavras têm marca registrada, são compradas e acessíveis apenas por quem as pode adquirir. Mas trata-se de um futuro que tem ares de presente e, no romance, uma de suas personagens parafraseia Umberto Eco afirmando que “as línguas são os únicos sistemas semióticos que permitem a mentira, um indicador evidente de sua potência.” (E, p. 332).

O futuro pode, sim, estar contido no presente, assim como o passado, que nele se manifesta por meio de inúmeras interposições, como notamos na intervenção artística criada pela escritora portuguesa representada na figura acima. Tomando a parte pelo todo (não vemos um cachimbo na imagem, mas apenas parte dele), a autora recontextualiza e ressignifica a tela de Magritte (1929), na segunda metade do Século XXI, atribuindo-lhe uma nova dimensão estética. Se, à época, para o pintor surrealista não se tratava de um cachimbo, mas de sua representação pictórica (*ceci n'est pas un pipe*); no contexto de *Ecologia* (2022), o axioma analisado passa a ser outro: a palavra (*ceci n'est pas un mot* – em português: *Isso não é uma palavra*).

3 O DIÁLOGO INTERARTES: MODOS DE VER E RESSIGNIFICAR DIFERENTES LINGUAGENS

Ser, para a língua, é se reconstruir
Patrice Maniglier

*Um texto pode sempre ler um outro e assim por diante até o fim dos tempos.
Quem ler por último lerá melhor.*

Gerard Genette

Gerard Genette (2009) definiu palimpsesto como uma literatura de segunda mão; como “um pergaminho cuja primeira impressão foi raspada para se traçar outra que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência; o antigo sob o novo.” Certamente não quis ele afirmar isso pejorativamente, mas sim *literariamente*. Uma literatura de segunda mão é aquela que já nasceu sob a inspiração de outra que a precedeu, imitando-a ou transformando-a e, nessa acepção, sua ocorrência é mais do que bem-vinda. Em se tratando de pergaminho, a conotação é sempre positiva, haja vista sua importância para a história em geral e a historiografia em particular.

O romance *Ecologia* (2022), nesse sentido, já nasceu sob os auspícios de outras literaturas e outras artes e, por isso, pode também ser considerado um palimpsesto. Tendo uma natureza metamórfica e plurissemiótica, a narrativa metaficcional é capaz de conduzir seus leitores a outras experiências com a leitura, abrindo-lhes novos horizontes linguísticos. O estruturalista francês, aliás, ao discorrer sobre uma literatura palimpsesta, alude também ao termo intertextualidade, como o definiu Julia Kristeva (1975), não somente por analogia, mas também por similaridade e mesmo continuidade. Obras que são construídas sob o signo da intertextualidade muitas vezes são alçadas à categoria de palimpsestos. Nesse sentido, as literaturas e as artes trafegam em vias paralelas que comumente se entrecruzam.

Claus Clüver (2006), comparativista e semiótico, propondo-se a construir uma base teórica para os Estudos Interartes, considera que intertextualidade é sinônimo de intermedialidade, pois entende que há sempre presente, nos processos intertextuais, “um componente intermediário”. Para ele, esses estudos “abrangem aspectos transmediáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção.” (2006, p. 16). Alguns de seus pressupostos, tidos como base para o estudo da literatura em associação sobretudo com as artes visuais,

serão aqui considerados para efeito de análise e compreensão do romance em referência. Em se tratando da obra literária em questão, o termo *diálogo interartes* será utilizado por ser capaz de explicitar modos de ver, ler, escrever e ressignificar diferentes linguagens utilizadas no romance.

Se considerarmos, assim como Clüver (2006), que o ato de recepção é um ato de constituição textual e que o leitor, como consciência receptiva, é o realizador dos textos, podemos também crer que a leitura do romance metaficcional produz efeitos sensoriais, uma vez que tanto a visão como o tato estão sendo continuamente estimulados, seja pela escrita tipográfica, seja pelos ícones, símbolos e índices visuais que integram e compõem a narrativa, seja pela mediação do celular que se faz presente, desafiando os leitores a instituir novas lógicas discursivas, e assim aceitarem o desafio proposto logo na primeira página do romance.

Se redescobrimos o que na linguagem
é natureza e na natureza o que é linguagem,
estamos no caminho de reverter
a voraz destruição do nosso planeta.

do caderno de estudo dos ecos, [...] (E, p. 1).

A escrita e a ressignificação das diferentes linguagens, no romance, conduzem à expansão do campo literário. Em se tratando de produção e veiculação de arte, e cultura na pós-modernidade, o conceito de campo expandido tem estado sob os holofotes da crítica especializada. Rosalind Krauss (1984), nos idos da década de 1970, questiona e critica as concepções estéticas das categorias arquitetura e escultura, compreendendo que, dada sua permeabilidade, não era mais possível defini-las e delimitá-las tão facilmente. Ao nos apresentar uma nova forma de ver e compreender o que vem a ser *escultura* na história da arte, Krauss acaba apresentando novas considerações acerca do estatuto do belo, do feio e do funcional analisando o que vem a ser escultura em diálogo com a paisagem e a arquitetura, dando-lhe novos contornos e significados: “A escultura em campo ampliado, portanto, incluiria paisagem e não paisagem, arquitetura e não arquitetura, alargando assim suas possibilidades de manifestação.” (Krauss 1984 *apud* Cota, 2018, p.1).

Nesse sentido, Arquitetura e Escultura, na esfera da História da Arte, aproximaram-se e acabaram por permitir que houvesse “ampliação no sentido de exacerbação, alargamento de um campo anteriormente fechado, esfacelamento da relação que mantinha enquanto campo autônomo com outros campos e, por isso, parece não ter mais sua autossuficiência.” (Cota,

2018, p. 2). Essa noção de campo expandido foi introduzida nos estudos da literatura contemporânea, dando-lhe substancialidade e sentido, sobretudo em relação ao suporte, à materialidade e aos processos de criação de obras literárias avessas aos tradicionalismos na escrita.

Para aqueles que vislumbram a escrita literária como criação artística, experimentação e transgressão, o livro deixa de ser apenas um mero suporte para a leitura. Suas páginas, linhas, gramaturas e superfície ganham contornos e espessuras diversas, permitindo que a escritura ultrapasse os limites, as margens, os contornos, de modo a haver mais *flexibilidade*, *permeabilidade* e *inespecificidade* na leitura e análise do objeto literário. Iniciativas que outrora eram tomadas em relação às artes plásticas como um certo pendor para a *transgressão*, a não aceitação de padrões estéticos previamente estabelecidos, extrapola, expande-se e invade o universo da literatura, dando-lhe novos contornos, tons e cores.

A leitura, nesse sentido, admite também ser *fruição*, *experimentação*, *vivência sensorial*. Compreendendo que o processo de escritura ficcional tem se tornado passível de performances e experimentações, este trabalho propõe-se a identificar e analisar certas estratégias de escritura do livro que levem seus leitores a expandirem a percepção visual e sonora e, assim, melhor lidarem com o experimental por meio de um artefato de natureza metaficcional, cuja linguagem volta-se para um público adulto imerso nas culturas digitais. Nesse sentido, é possível entender que o livro de Bértholo alcança um público-leitor contemporâneo, que utiliza as tecnologias digitais com recorrência e propriedade, sendo capaz de apropriar-se de seus meios de produção e veiculação e que, por isso, poderá também tornar-se não apenas um consumidor, mas também um produtor de objetos culturais pós-modernos.

No tópico seguinte, apresentaremos uma análise pelo viés dos estudos interartes, trazendo para junto à *Ecologia* a obra *O lago avesso* (2013) com o intuito de demonstrar diferentes técnicas de escritura criativas utilizadas pela autora, assim como seus singulares modos de ver, ler e ressignificar linguagens afeitas ao campo do teatro, da literatura e da dança nas primeiras décadas do Século XXI – em um tempo e um espaço no qual a multiplicidade, a instantaneidade e a loquacidade têm sido a “tônica da vez”, dando margem a novas leituras e significações de uma ou mais realidades objetivas e subjetivas. Um tempo, para alguns, de chegada; para outros, de partida. Tomemos, assim, como ponto de partida,

para a temática ora em foco, o diálogo interartes, o que disse Eco (2015) acerca dos destinos do romance nos idos de 1956.

Não se pode fazer acerca da literatura uma descrição da situação por meio de termos contrapostos, tal como se faz para outros meios de expressão. Podemos falar de narradores objetivos e de narradores líricos, de narradores introspectivos e de narradores simbólicos, de narradores instintivos e de narradores cerebrais, mas essas categorias não definem nada nem ninguém: hoje um escritor relevante não pode ser compartimentado numa só categoria, mas, pelo menos, no cruzamento de duas. [...] Isso porque a narrativa é o meio de expressão mais em crise de todos, e há mais tempo; e também porque é o que tem mais fôlego, podendo viver em crise quem sabe ainda quanto (Eco, 2015, p. 16).

O hábito de cobrar da narrativa que diga isso ou aquilo depende do fato de se acreditar que, quando se narra, é possível dizer tudo. Mas isso é apenas o sinal de inadequação de uma cultura que não sabe forjar para si os instrumentos adequados para cada função. [...] Mas narrar é narrar, e a narrativa, quando se empenha em contar, já tem sua ocupação, sua moral, seu modo de incidir no mundo.

Espero um tempo de belos livros, cheios de inteligência nova assim como as novas energias e máquinas da produção, que influenciem na renovação que o mundo de ter. [...] A narrativa ou o romance terá essa atmosfera ideal como pressuposto e como ponto de chegada, porque nascerá desse terreno e exercerá influência sobre ele. Mas o fará somente de um modo: narrando. Buscando o justo modo de narrar uma história (Eco, 2015, p. 17).

3.1 Literatura, teatro e dança em *Ecologia* (2022) e *O lago Averso* – uma hipótese biográfica (2013), de Joana Bértholo

Joana Bértholo, como escritora e artista multimídia, consegue lidar bem com os diálogos interartes. Em seu livro *O lago avesso – uma hipótese biográfica* (2013), a escritora também expande o campo literário ao introduzir seus leitores no universo da dança e do teatro. Utilizando como técnica e método de composição narrativa a escrita tipográfica, fotografias e grafismos, a autora entrelaça os fios de seu fazer literário e tece uma história em que as mídias palavra e imagem – assim consideradas por Clüver (2006) - acabam por se fundirem no texto ficcional.

O romance se inicia com a protagonista em um palco, à frente de uma plateia que a vê apresentar-se em um espaço também projetado na narrativa, lançando os leitores em um

torvelinho de suposições como se eles integrassem uma tese acadêmica cujas afirmações precisassem ser testadas, comprovadas ou refutadas.

No primeiro capítulo do livro, intitulado *Hipótese Primeira: Tudo que acontece acontece num palco*, a protagonista se apresenta e nos apresenta a um universo de dubiedade e paradoxos em que ficção e realidade se mesclam. “Os indícios de corpos que giram em seu redor tornam o espaço do palco – que neste momento é o mundo – numa espécie de universo assombrado.” (Bértholo, 2013, p. 38). Antes disso, a escritora nos surpreende apresentando um índice cujos elementos constituintes certamente nos farão aceitar ou refutar as hipóteses de uma biografia que, porventura, esteja sendo romanceada, uma vez que demonstra cabalmente as partes constituintes de uma tese de doutoramento.

Assim como Oiticica³⁰ (2015), Bértholo (2013) adentra o campo das Interartes, expandindo seu olhar para a performance e introduzindo seus leitores em um universo em que literatura, dança, teatro tornam-se tecido, tessitura e composição, escritura e escrita. Nele os limites entre ficção e realidade deixam de existir, testando nossa capacidade de identificar, delimitar e lidar com situações nas quais os contornos e a nitidez da vida cotidiana deixam de existir, assim como as concepções de texto literário e de artigo científico, cujas formas, estruturas e objetivos seriam, a rigor, diametralmente opostos. Temos a seguir a reprodução da primeira página (há sim mais de uma) do índice de *O lago avesso* (2013).

³⁰ Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 26/07/1937 a 22/03/1980) foi um artista neoconcretista performático, pintor e escultor. Sua obra caracteriza-se por um forte experimentalismo e pela inventividade na busca constante por fundir arte e vida. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, são, em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas, com a presença de textos, comentários e poemas. O artista lidou com diferentes tipos de arte, arte-objeto, performance, desenho, fotografia, instalação, pintura, tridimensional, vídeo, exposição. Em 2015, publicou um livro em Portugal intitulado *Experimental: cadernos ultramares*.

Índice

	<u>13 epígrafe. SOBRE A ORIGEM DA ESCULTURA SEGUNDO PLÍNIO E A DESCOBERTA DA DANÇA</u>
	<u>15 nota introdutória</u>
	<u>19 hipótese primeira. TUDO O QUE ACONTECE ACONTECE NUM PALCO</u>
	<u>25 hipótese segunda. HÁ UM MISTÉRIO AO CENTRO DESTA AMIZADE</u>
	<u>29 premissa. A MATERNIDADE</u>
	<u>37 observação. ELA TEM UMA SOMBRA, SÓ NÃO A VÊ</u> <i>Esse Horizonte Aqui Tão Dentro, 1997</i>
<u>00:31:00</u>	<i>Sem título, sem data</i>
	<u>47 hipótese terceira. HÁ UMA MENTIRA AO CENTRO DESTA AMIZADE</u>
	<u>51 confirmação. TUDO O QUE ACONTECE ACONTECE NUM PALCO</u>
	<i>55 Máquina de Registrar Pensamentos, 1993</i>
	<i>59 Sem título, sem data</i>
	<u>63 experiência. SOBRE O CONTROLO DAS VARIÁVEIS</u>
	<u>67 hipótese quarta. HÁ UM PASSADO AO CENTRO DESTA AMIZADE</u>
	<i>71 O Que Arte Cura, 2008</i>
<u>00:28:15</u>	<u>observação. OS FENÔMENOS TAMBÉM CONSIDERADOS FACTUAIS</u> <i>Pó de Palco, 2003</i>
<u>00:26:10</u>	<u>método. “AQUI QUEM REINA SOU EU”, O LAGO</u>
	<u>85 verificação de uma hipótese. O SUICÍDIO DE SYLVIA PLATH</u>
	<u>87 entrevista um. ALAN WELCHMAN</u>
	<u>91 entrevista dois. “MAS O QUE É PARA SI UMA SOMBRA?”</u> <u>ELLA BOUHART</u>
<u>00:17:30</u>	<u>hipóteses várias. COMO ELA CONHECEU MANUEL</u> <i>Há Mar Contra Todas as Coisas, 2004</i>
	<i>119 Sem título, sem data</i>
	<u>121 problematização. COMO ESQUECER HIROSHIMA? E OS GÊMEOS JANUSIANOS</u>
	<i>123 A Vida Extra-Ordinária, 1993</i>
	<u>125 métodos quantitativos. QUANTAS HIPÓTESES NOS DÁ A VIDA?</u>

No índice transcrito acima, notamos que, além de demarcar páginas e parágrafos por meio de uma enumeração em ordem crescente, a autora inova ao inserir, entre os números, tempos decorridos em ordem decrescente, vinculados, por vezes, à fruição de obras, por exemplo, como em 00:31:00 *sem título, sem data* – alusão direta a títulos de obras artísticas sem denominação específica – e por vezes a etapas de um trabalho acadêmico ou de uma investigação científica, como em 00:28:15 *observação*; 00:26:10 *método* e 00:17:30 *hipóteses várias*.

A dicotomia entre tempo de leitura de uma obra, por exemplo (decorrido em ordem crescente) e tempo de apresentação de uma obra teatral (decorrido em ordem decrescente, do começo para o fim) nos é demonstrada tanto pela organização do índice como pelo encadeamento das ações e das tramas desenvolvidas no romance. Nesse contexto de leitura, literatura e teatro se aproximam e se interpenetram, pois temos a construção de duas narrativas em abismo (*mise em abyme*), com efeito especular, na qual se dá a metalepse.

Utilizado inicialmente por André Gide³¹, o termo alude a uma técnica narrativa que consiste em inserir uma história dentro de outra, de modo a refleti-la ou espelhá-la. O termo, de origem francesa, significa *colocar no abismo*, referindo-se a um objeto repetido infinitamente entre dois espelhos. Como resultado, tem-se narrativas encaixadas (uma narrativa principal contém uma ou mais histórias, reveladas em camadas sucessivamente), autorreflexão (o texto se volta para si mesmo, comentando ou questionando seus próprios mecanismos de construção), espelhamento (a história interna espelha a principal refletindo seus temas, enredos, personagens ou estrutura) ou subversão (a desestabilização de um ou mais significados, reduzindo os limites entre fantasia e realidade ou entre verdade e mentira).

No teatro, assim como na literatura, *mise em abyme* é um recurso utilizado para proporcionar a criação de um espelhamento no interior da própria obra, ocasião em que, no caso do teatro, elementos da peça teatral se repetem ou se assemelham, criando a sensação de um *abismo* visual ou narrativo. Esse espelhamento pode se manifestar por meio de elementos cenográficos ou por meio de temas e motivos que se tornam recorrentes, em diferentes níveis da narrativa, criando um efeito de repetição ou de reflexão. Esse efeito pode se utilizado para explorar a natureza da realidade ou da própria ficção teatral, questionando a identidade das personagens e a relação entre a obra e o espectador.

Em se tratando de *O lago avesso* (2013), a técnica tanto pode aludir ao processo de criação da obra como ao próprio título do romance, uma vez que remete à ideia de espelhamento às avessas, como se vê na dicotomia estabelecida entre superfície e profundidade, imersão e submersão, direito e avesso, por exemplo. Também podemos associá-la à inserção de uma narrativa (a da personagem principal que assiste a uma peça de teatro) dentro de outra (nós, leitores, lendo o romance no qual está inserida a narrativa de uma

³¹ O escritor francês (1869 – 1951) foi fundamental para a difusão do termo *mise en abyme* (narrativa em abismo, em português). Seu livro *Os moedeiros falsos* (1926) é um exemplo proeminente desse recurso literário. Nele, o personagem Édouard, um escritor que está constantemente elaborando uma nova obra, torna a própria criação literária um tema central da narrativa, expondo a reflexividade da obra.

personagem que integra uma plateia de uma peça teatral em curso). A seguir, vemos a reprodução da página 19 de *O lago avesso* (2013).

hipótese primeira
TUDO O QUE ACONTECE ACONTECE NUM
PALCO

MULHER-EM-PALCO

Se ouço mais alguma vez a palavra sombra
juro que grito
juro que grito!

VÁRIAS VOZES
...Sombra...

MULHER
a!
aa
a a a a aaaaaaaaa

Percebemos, na figura 13, que os elementos gráficos e tipográficos se organizam e se dispõem na página impressa de modo a representar ou mesmo espelhar o que se dá no plano das duas narrativas – a da representação de uma peça teatral (na qual a protagonista é parte integrante da plateia) e a da leitura da obra (na qual nós, leitores, somos os coadjuvantes, tendo acesso à leitura da narrativa dentro de outra narrativa).

No teatro, o uso do *mise en abyme* pode levar, inicialmente, o público a questionar os limites entre a realidade e a ficção, assim como entre a obra e a vida. Outra possibilidade é a desconstrução da identidade, tanto das personagens como do próprio espectador. Um efeito *abissal*, por sua vez, pode ser criado por meio da repetição quando a metáfora do espelho é utilizada para dar a impressão de profundidade, levando o público a refletir sobre a complexidade da obra assim como da sua própria experiência.

Já em *Ecologia* (2022), a autora adentra o universo da escrita jornalística e editorial. Em meio a discursos sincréticos, a narrativa, por diversas vezes e em capítulos distintos do romance, mescla escrita cursiva e tipográfica, destacando frases e sentenças como se fossem manchetes de jornal. Para além disso, a escritora insere, como nota de rodapé, links e hiperlinks em que se faz necessário o uso de um celular para compreender na totalidade o

texto produzido, mesclando assim dinâmicas de leitura impressa e digital, com vemos no excerto seguinte.

Privatização do genoma humano
Aprovada hoje no senado
Clique para ler mais

Andam a vender ar de fátima enlatado

É uma latina com pouco mais de meio palmo de
 Comprimento, vem embrulhado em papel celofane
 Transparente. Está à venda em alguma lojas de
 Recordações e artigos turísticos.

empresa francesa tenta patentear o
Cheiro de morangos mofados
Clique para ler mais

cajera de peaje recibo descuento em su
suelto despues de levantar la barreira
durante ele terremoto (E, p. 325).

No excerto, vemos que a autora consegue mesclar as duas dinâmicas de leitura: a própria dos meios impressos (manchetes e notícias de jornais) e a destinada aos meios digitais (links e hiperlinks dispostos tanto no texto como em notas de rodapé). Cabe aqui uma ressalva: enquanto, na mídia impressa, o meio exige que a produção de uma notícia ou reportagem seja norteadada pela quantidade de palavras ou de linhas (o que, por si, determina não o tamanho do texto como também o nível de aprofundamento do assunto abordado, o mesmo acontecendo na publicidade e na propaganda veiculada na televisão e no cinema), na mídia digital isso não ocorre; há espaço (links e hiperlinks) suficiente para que escritores, jornalistas, editores e críticos literários e de arte se manifestem sem que haja padrões norteadores ou cerceadores de expressão e de comunicação por viés econômico ou financeiro.

Essas considerações adquirem sentido, na análise dessa obra literária, se nos detivermos na dicotomia existente entre suas dimensões e extensões físicas (impressão) e digitais. Apesar de o romance ter sido produzido somente em sua versão impressa, dadas suas dinâmicas de narratividade e de composição gráfica e tipográfica, se ele tivesse sido produzido também em uma versão digital, o tempo, o modo e o processo de leitura seriam outros. Talvez tenha sido esse também um dos fatores considerados pela escritora ao optar pela versão impressa do romance de 508 páginas.

Jornalistas, críticos de arte e de literatura, cinéfilos, editores, escritores e outros segmentos que utilizam a mídia impressa para se manifestarem publicamente devem levar em consideração os critérios acima mencionados. Afinal eles são determinantes para a veiculação de ideias e opiniões, uma vez que o aspecto financeiro interfere diretamente em sua materialização. Enquanto na mídia impressa as condições de veiculação de uma mensagem são definidas por critérios de ordem financeira, na mídia digital, essas mesmas condições são mais fáceis de serem alcançadas. Para um iniciante, basta que tenha os meios necessários para se posicionar na web, como um bom computador, *tablet*, *notebook* ou mesmo *smartphone* e uma boa parcela de criatividade e iniciativa.

Escrever e publicar um romance robusto (com centenas de páginas) pode ter sido uma estratégia (não) de marketing mas de retomada e valorização da palavra escrita e do *objeto-livro* impresso, em todas as suas vertentes e formas, dando-lhe notoriedade e materialidade, de modo a ressignificar o ato de leitura e de interpretação, inclusive como uma experiência visual e sensorial, o que tem ocorrido desde os tempos da invenção da prensa por Gutenberg, atribuindo ao texto impresso outro status e outra significação.

Discorrendo sobre *cibertextualidades*, poesia tipográfica e *literatura experimental* como manifesto, notação, performance, Reis (2013), a partir do conceito de texto marcado, alicerçado na utilização livre da tipografia e da sua disposição no espaço branco, considera que “uma constelação de estratégias” permite definir critérios norteadores de produção textual inovadora na contemporaneidade e no início do nosso século. Retomando às origens do surgimento da prensa e do livro impresso, o autor afirma:

A página impressa foi o suporte que permitiu às vanguardas do início do século XX a produção e promoção das suas criações. A recusa de um desenho de escrita caligráfico e manual em favor de um desenho de escrita tipográfico tornava possível uma maior capacidade de manipulação formal, um maior rigor de planeamento e desenho da página, uma maior limpeza do espaço branco que era agora elemento de valor estético e de articulação com as formas impressas.

A impressão tipográfica fez com que a tecnologia se tornasse o modo expressivo e experimental das vanguardas e não mera reprodução dos artefactos gráficos.
[...]

O texto marcado corresponde a uma intervenção efectiva de Gutenberg. Fragmentos do texto em letras de maior dimensão hierarquizam a informação e dão ao texto diferentes forças visuais parecendo que cada uma delas fala de modos diferentes. O impressor utiliza as capacidades

expressivas da tipografia para controlar a semântica da informação através da manipulação dos tipos de letra.
[...]

Seria a publicidade que obrigaria a um desenvolvimento tecnológico da tipografia de caracteres móveis no sentido das artes gráficas acompanharem o desenvolvimento das formas tipográficas que iam ao encontro das necessidades da publicidade do fim do século XIX (Reis, 2013, p. 5-6).

Suas considerações mostram-nos que o texto marcado direciona o leitor para leituras que se colocam em níveis diferentes na mesma página e que a linguagem utilizada na publicidade obedece a planos estratégicos que a tornam mais efetiva na comunicação com o leitor. Percebemos que vários excertos do romance estão organizados nas páginas impressas de maneira a desautomatizar a leitura, visto que tanto as fontes tipográficas como o texto propriamente dito não estão *formatados*, ou seja, estão fora do padrão imposto e aceito pelos leitores da grande mídia, por exemplo. Tal estratégia faz todo sentido na mídia digital, dadas suas especificidades, e talvez tenha sido essa a intenção da escritora ao expressar em uma mídia impressa as particularidades de uso, de domínio e de veiculação de notícias publicadas no meio digital.

Ampliando um pouco mais o escopo de análise da obra, no que concerne à metalepse narrativa – transgressão das fronteiras entre os diferentes níveis de uma narrativa, seja na dimensão ficcional (diegese) seja na do autor/leitor (extradiegeese) – o romance se estrutura de modo a favorecer sua prevalência, uma vez que as fronteiras entre ficção e realidade e entre autoria podem ser revistas e reconsideradas.

A metalepse propiciada pelo uso de técnicas discursivas como aquelas presentes em *Ecologia* (2022) produz em seus leitores um efeito de inquietação e de desautomatização, tornando a experiência de leitura mais complexa e instável. Esse mecanismo narrativo evidencia a porosidade e a instabilidade ontológica do pensamento contemporâneo, refletindo sua essencialidade.

Para além disso, *Ecologia* também lida com a subversão de valores e de referenciais estéticos estabelecidos e aceitos na esfera da Arte Moderna e Contemporânea, ressignificando-os por meio de novas associações de caráter metafórico ou metonímico.

Nos dois romances – *O lago avesso* (2013) e *Ecologia* (2022) – citados anteriormente, a escritora usa técnicas de escrita diferentes para construir as narrativas, requerendo de seus leitores uma postura que não seja passiva e complacente, mas sim proativa.

Como exercício reflexivo, poderíamos nos questionar se o que estaríamos lendo, tomando por base a Figura 15, não seria a transposição da mídia digital para a impressa, uma vez que há índices e ícones nela presentes que aludem a essa dimensão midiática. Em termos mais objetivos, poderíamos deduzir: por estar inserido em um meio impresso, o comando de *Clique para ler mais* seria ineficiente, mas, considerando que se trata de uma transposição midiática, do meio digital para o impresso, isso faria total sentido.

Maingueneau, em sua obra intitulada *O contexto da obra literária – enunciação, escritor e sociedade* (2001), lança luzes sobre a capacidade que a literatura tem de nos propiciar empreender reflexões sobre os atos de comunicação humana. Nesse sentido, podemos compreender *Ecologia* (2022) como uma obra de natureza metaficcional, tendendo à autorreflexividade e aos experimentalismos com a linguagem, visão defendida também por outros críticos e escritores de romances metaficcionais, como Lins (1974), cuja obra, à semelhança da de Bértholo (2022) debruça-se sobre o próprio fazer literário. Para ele, o processo de criação literária não se restringe apenas ao ato em si, mas ele se expande e se materializa ficcionalmente, em um gesto de autorreferencialidade e de autorreflexão. “Penso: o texto, uma vez decomposto, decifrado, de certa maneira se evola. Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise” (Lins, 1974, p. 55).

Se o poeta é um fingidor, como se lê nos escritos de Fernando Pessoa, o escritor de uma narrativa metaficcional, como *Ecologia*, pode ser um ilusionista que, com seus discursos sincréticos, seus narradores e personagens camaleônicas, oferece a seus leitores uma lente multifacetada, permitindo-lhe ascender a outros níveis de compreensão leitora.

Se *Tudo o que acontece acontece num palco*, como nos mostra Bértholo (2013) em uma de suas obras, uma narrativa metaficcional também pode se tornar um espaço de fingimento, de urdidura, de representação. No palco, o fingidor (não mais um poeta, mas um leitor implícito) assume o papel principal na cena, tornando-se um possível protagonista, ou até mesmo um antagonista da trama. Vemos a seguir duas figuras que aludem ao romance *O lago avesso* (2013).

Figuras 11 e 12 – Tudo o que acontece acontece num palco



Fonte: *O lago avesso*, 2013, p. 20 e 22.

3.2 A ressignificação de diferentes linguagens em tempos pós-modernos

Para abordar a temática da ressignificação de diferentes linguagens em tempos pós-modernos, tomaremos como base algumas considerações tecidas por Eco (1984), ao examinar cinco conceitos que dominaram as discussões semióticas (signo, significado, metáfora, símbolo e código), reconsiderando cada um deles do ponto de vista histórico em relação a duas de suas obras anteriores: o *Tratado de Semiótica Geral* (1975) e o *Leitor de Fábula* (1979).

Em sua obra *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, o autor considera que “a filosofia da linguagem, dos estoicos a Cassirer, dos medievais a Vico, de Agostinho a Wittgenstein, abordou todos os sistemas de signos e, neste sentido, formulou uma questão radicalmente semiótica.” (Eco, 1984, p. 9). Partindo dessa premissa, afirma ele que

Interrogar-se acerca das relações entre semiótica e filosofia da linguagem supõe, antes de mais nada, uma distinção entre semióticas específicas e semiótica geral.

Uma semiótica específica é uma gramática de um sistema de signo particular.

Uma gramática inclui uma sintaxe, uma semântica e uma série de regras pragmáticas.

Uma semiótica específica pode aspirar a um estatuto científico, incluindo a capacidade para prever os comportamentos semióticos, “médios” e a possibilidade de enunciar hipóteses refutáveis.

As semióticas específicas devem confrontar-se com os seus problemas epistemológicos internos, ou seja, reconhecer e denunciar as suas metafísicas implícitas (1984, p. 10).

Voltando às origens do conceito de signo, redescobre que sua ideia original “não se funda na igualdade, mas na *equivalência dinâmica de semiose* (grifo nosso). E que, por isso, acaba sendo ‘aquilo que sempre nos dá a conhecer algo mais’, estando indissolivelmente ligado ao *processo de interpretação*.” (Peirce *apud* Eco, 1984, p. 13). Ele complementa:

Foram precisos muitos séculos, de Platão a Agostinho, até ousar afirmar sem rodeios que uma nuvem (que significa a chuva sob a espécie de índice) e uma palavra (que significa a própria definição sob a espécie do ‘símbolo’) poderiam ser reduzidas à categoria mais *lata* do signo. O que poderia aparentá-las, baseando-se unicamente em alguns irredutíveis usos linguísticos comuns e algumas obstinadas e seculares reiteraões teóricas? (Eco, 1984, p. 14).

Partindo da premissa de que “todos os signos são símbolos, mas nem todos os símbolos são signos” (Peirce *apud* Eco 1984, p. 25), o autor questiona: “Em que medida ou em que sentido um código do tipo criptográfico pode contemplar instruções e seleções contextuais, além de permitir a realização de outros fenômenos que pareçam típicos de uma língua ou de um sistema semiótico com estrutura enciclopédica?” (Eco, 1984, p. 286).

A partir da questão, ele chega à conclusão de que “uma língua natural é mais complexa que um código biblioteconômico e, por isso, o funcionamento de uma língua não pode ser explicado pelo de outra”, mas admite que “a despeito disso, *pode-se partir de um código criptográfico para ler obras estrategicamente textuais*, em que inferência e instrução prevalecem sobre a simples relação de equivalência.” (Eco, 1984, p. 288)

Admitindo que uma língua natural não é um código “porque não correlaciona apenas cifras e linguagens explícitas como também providencia regras sintáticas, discursivas, condições interpretativas etc” e que um código criptográfico não é apenas “uma máquina que relaciona números com clareza, mas envolve processos de instrução (1984, p. 293)”, ele

conclui que “em sistemas como o matemático e o musical existe uma *possibilidade de correlação significativa*. E esta se estabelece *com base numa dialética de expectativas e satisfações*.” (1984, p. 295, grifos nossos).

As considerações tecidas por Eco (1984) são em parte plausíveis se as associarmos à possibilidade de alguns códigos e índices próprios da contemporaneidade (como *QR Codes*, por exemplo) poderem adquirir status de arte, quando inseridos em uma obra ou instalação artística. Se aceitarmos que o fator criptográfico³² de um *QR Code* (o que o constitui em essência) não foi utilizado por Bértholo (2022) tão somente com essa finalidade, mas também como meio de inserção de um elemento visual que instigue o leitor a vivenciar uma experiência sensorial diversa da visual (pensemos na ação mediadora de um *smartphone*, no momento da leitura, por exemplo) e nos efeitos que isso geraria no leitor ao longo do tempo de leitura, talvez consideremos que sim. O uso de um artefato tecnológico mediador durante o ato de leitura pode ter uma dimensão estética e, por isso sensibilizar o leitor e alçá-lo a outros níveis de percepção do que pode vir a ser a leitura de um romance em rede na era digital.

Se, em *Ecologia*, o termo homônimo é considerado “uma seita” ou ainda “substantivação afeita ao binômio feminino” [...] com sentido de ‘território de significação fertilizado’ (E, p. 498-499), em outros contextos, ela adquire conotação diversa, como na sua vertente cultural, que, segundo Machado (2009), possui bases assentadas no sensório humano e nos prolongamentos tecnológicos, sendo capazes de nos influenciar, levando-nos a estabelecer relações de sentido de outra ordem. Estamos nos referindo, portanto, a uma ecologia dos sentidos “que desencadeia relações, conexões, associações entre diferentes esferas” (Machado, 2009, p. 20), inclusive nas que são mediadas por aparatos tecnológicos, resultando em novas tensões e necessidades.

Se considerarmos que as línguas são tecnologias, “no sentido de constituírem prolongamentos ou exteriorização de todos os sentidos ao mesmo tempo” (McLuhan *apud* Machado, 2009, p. 23), poderemos também aceitar que códigos criptografados (como os QR) possam “criar um novo ambiente humano de percepção e transformação” (2009, p. 28), atribuindo ao texto escrito um novo valor estético a partir de uma singularização. E isso nos

³² A criptografia é uma prática que usa algoritmos matemáticos para tornar a informação ilegível para quem não tem a chave correta. É um processo de transformar dados legíveis em dados criptografados (ilegíveis) e depois voltar para o formato original com uma chave específica. A criptografia é fundamental para garantir a segurança e confidencialidade das informações em redes e sistemas de computador, seja em dados em repouso, em trânsito ou em processamento.

deixaria mais confiantes no uso das linguagens midiáticas e menos suscetíveis às intempéries tecnológicas que porventura surgissem durante a leitura deste ou de outro romance constituído em rede na era digital, posto que seríamos convidados a participar ativamente da criação de sentidos da obra como interlocutores e não apenas como meros expectadores. Isso porque, segundo Machado (2009, p. 24), o “alfabeto, na cultura da escrita”, e a “eletricidade, na cultura de meios, são, igualmente, veículos de signos provocadores das mudanças que introduziram transformações históricas da cultura” no decorrer da trajetória da humanidade.

CONCLUSÃO

Onde está o “signo” na realidade das coisas?

O que faz a nobreza tanto da lenda quanto da língua é que, condenadas ambas a se servir apenas dos elementos postos diante delas e de um sentido qualquer, elas os reúnem e deles retiram continuamente um sentido novo

Ferdinand de Saussure

A narrativa ficcional contemporânea portuguesa, em sentido amplo, tem nos mostrado que o século XXI trouxe consigo uma gama de possibilidades de inovação no campo da literatura e das artes, tanto visuais como plásticas. O século XX já havia nos mostrado sua faceta multidimensional também, mas não com tanta variedade, criatividade e originalidade na reconstrução e na remodelagem de linguagens afeitas ao literário e às artes gráficas, plásticas e visuais. Foi necessário que um novo século nos mostrasse que temos ainda um longo e frutífero caminho a percorrer no que concerne ao processo de criação literária.

Hoje é possível encontrar formas de literatura muito diferentes das vistas antigamente; inovações que se tornaram possíveis somente com a drástica evolução tecnológica — assim como a adaptação e integração dessa tecnologia em todos os aspectos do nosso cotidiano. Por meio de artistas e escritores que personificam a expressão *experimental o experimental*, os conceitos de literatura e de arte precisaram também se adaptar a tais mudanças, como já observado. Desconsiderando o que antes era considerado normas da escrita, escritores contemporâneos não se prendem mais aos aspectos que um dia foram cruciais para uma obra literária — gramática, formatação, heterogeneidade de signos e formas, etc. — mas que atualmente parecem algo antiquado quando se considera a nova geração de leitores e consumidores de mídia.

Para pessoas como Joana Bértholo – escritora, ilustradora de livros infantis, artista, diretora de arte – este século também tem se mostrado mais do que proveitoso. No romance *Ecologia*, a escritora nos mostra que comunicação e expressão humana são sinônimos de hibridismo, seja de gênero literário, seja de linguagens. Tendo como escopo a escrita jornalística, a tipográfica, literária e artística, em geral, ela constrói um romance enciclopédico. Sob os signos da multiplicidade, do hibridismo, da indefinição e irreverência, ela dá vida a uma narrativa metaficcional. Apropriando-se e remodelando diferentes linguagens, a autora desafia seus leitores, unindo singularmente a tradição à inovação, como

QR *Codes* a textos literários, redimensionando novos modos de ver e de ressignificar a arte e a literatura.

Na esteira de uma vanguarda que prima por releituras e remodelagens, destacando aqui a intertextualidade, a escritora se lança no território da *multimedialidade*. Originalmente um QR *Code* não costuma estar vinculado a textos literários. Essa não seria sua função *original*, de cunho criptográfico, codificado e visualmente incompreensível. Mas, em suas mãos, o celular aparece como meio e mensagem, dando sentido a outros modos de ler e de ver a literatura portuguesa contemporânea. Muitos podem ainda se questionar acerca da viabilidade de composições como a aqui trabalhada, de serem lidas e interpretadas artisticamente, mas, na contemporaneidade, como definir e mesmo identificar claramente o que é ou não artístico?

Portela (2009), discorrendo sobre os aspectos tecnológicos e materiais que têm transformado as práticas de criação, comunicação e leitura literária, ao ressaltar os efeitos que se fazem sentir transversalmente na cultura atual (denominada, por ele, de cultura do software), se questiona:

Como pensar o ‘simbólico’ dentro do ‘automático’ que caracteriza a literatura eletrônica? Se a ‘escrita’ precisa de uma forma para produzir arte a partir da universalidade simbólica da linguagem e os usos gerais da literacia, a ‘persistência da forma’ seria então o modo de produzir o ‘literário’ na linguagem e na escrita. Este parece ser um dos dilemas da situação presente: como é que a escrita (e a linguagem verbal enformada em escrita) é redefinida no encontro com os meios digitais? (p. 14).

Como resposta, afirma ele que estaríamos vivenciando uma “alteração em curso na ecologia das práticas de leitura, causada pela ubiquidade das formas textuais específicas da mediação digital e dos modos de atenção típicos do hipertexto eletrônico” (Portela: 2014, p. 15). Nesse sentido, estaríamos sendo involuntariamente submetidos a uma nova dimensão leitora e de escrita, o que acabaria por resultar em novos processos de tradução e transliteração. Ao concluir, ele ainda afirma que “o estudo dos processos de intermediação entre digital, impresso e manuscrito nos atos de criação abre um novo campo para a crítica textual e para a crítica genética.” (2009, p. 16).

A digitalização altera o repertório de objetos e materiais disponíveis para as operações estéticas, e determinadas formas artísticas tendem a dissolver-se em permutações multimídia que produzem colagens, montagens e misturas híbridas, seja nas artes da linguagem, da imagem ou do som (Portela, 2009, p. 17).

Assim como a pós-modernidade, a literatura contemporânea incorpora os movimentos estéticos da imprecisão, do estranhamento, do desautomatismo, da surpresa. E o que nos surpreende pode levar tanto à aceitação como à rejeição – à dualidade e mesmo dubiedade diante do insólito. O certo é que, ao final da leitura do romance, depois de termos sido expostos aos procedimentos narrativos adotados pela escritora portuguesa, dificilmente estaremos impassíveis ou seremos imparciais em sua avaliação.

Basta que nos lembremos da ausência de linearidade e de contiguidade inexistente em vários capítulos; assim como da “quebra de expectativa” ocasionada pela trocas constantes e inadvertidas das vozes narrativas ao longo do enredo, requerendo de nós, leitores, atenção redobrada ao ter que lidar com as diferentes dinâmicas narrativas afeitas ao meio impresso e digital simultaneamente, pois a autora constrói a narrativa metaficcional utilizando-se de um processo criativo de escritura ancorado em cooperação e retroalimentação entre os dois *media*.

A inovação do texto literário se materializa também por meio de uma escrita criativa cujos signos mesclam diferentes linguagens, colocando em destaque variantes computacionais utilizadas no design gráfico e na comunicação visual, de forma a revelar que o romance é marcadamente contemporâneo e não simplesmente moderno.

Materializando uma escrita criativa e multidimensional, a obra de Bértholo (2022) atualiza a literatura para um público cada vez mais distante da tecnologia “antiquada” do livro impresso, uma geração que se sente mais confortável com telas do que com páginas. É por meio de inovações como as que estão presentes em obras como a analisada que escritores conseguem trazer essa clássica forma de arte para um mundo contemporâneo, ao incorporar elementos dessa tecnologia em seus trabalhos.

No que diz respeito ao signo linguístico *Ecologia* – título e *leitmotiv* deste romance – podemos afirmar que ele foi ressignificado literariamente, demonstrando-nos que ele possui natureza enigmática e multifacetada, por vezes assumindo a forma e o conteúdo de uma linguagem considerada padrão e culta, por outras, subvertendo as normas e dando origem a outras linguagens (como a visual/artística e a escrita/tipográfica). Isso nos leva a considerar que a obra *Ecologia* recontextualiza e ressignifica a literatura portuguesa no século XXI, levando seus leitores a vislumbrar novos modos de ler e de ver a realidade que os cerca.

O romance nos mostra ainda que, de tanto falar *uma língua*, terminamos por falar *outra*, afirmação considerada verdadeira tanto para Ferdinand de Saussure, em seu *Curso de*

Linguística Geral (1916), que responde a esse enigma afirmando: “é que a língua é feita de signos” em seus manuscritos, quanto para Patrice Maniglier (2023) em *A vida enigmática dos signos – Saussure e o nascimento do Estruturalismo*.

No romance, uma das personagens que mais simboliza esse *enigma* é Candela. Quando criança, guiada por uma curiosidade e uma espontaneidade genuína, mergulhava no universo da linguagem inadvertidamente, por puro prazer. Já adulta, desenvolveu essa predileção a ponto de torná-la profissão e meio de vida.

Para além dos estruturalistas, o romance também nos permite tergiversar acerca de uma filosofia das linguagens ao nos apresentar Ludwig Wittgenstein em seus pressupostos. Talvez não cheguemos a nos questionar acerca do que nos move em direção à comunicação e à expressão, em especial na infância, mas podemos nos propiciar alguns momentos de reflexão sobre o que somos hoje em termos de seres falantes e ouvintes.

Retomando a narrativa da Torre de Babel, Derrida (2002) analisa uma interpretação de linguagem como algo divino, que o ser humano instintivamente busca para tentar alcançar o conceito esotérico da *perfeição*, como algo sagrado e celestial, como vemos nos estudos de Derrida (2002), Berman (1985) e Benjamin (1923). Em sua obra *A Tarefa do Tradutor* (1923), Walter Benjamin escreve sobre como acredita que o tradutor exerce um papel messiânico ao traduzir um texto. Para ele, a tradução visa encontrar nas línguas uma intenção ideativa para alcançar uma integração de várias línguas em uma língua pura. Derrida (2002) expande esse tópico ao afirmar que “A tradução promete um reino à reconciliação das línguas, [...] acontecimento propriamente simbólico, [...] casando duas línguas como as duas partes de um todo maior, chama a uma língua da verdade.” (p. 64). Ele também analisa as consequências da queda da Torre de Babel e a dependência da humanidade na linguagem:

A ‘torre de Babel’ não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução ‘verdadeira’, uma *entr’expression* [*entr’expression*] transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência do constructum. Existe aí (traduzamos) algo com um limite interno à formalização, uma incompletude da construtura [*constructure*] (Derrida, 2002, p. 12).

Dessa forma, é possível notar o papel essencial que a linguagem tem na construção de uma sociedade, já que a quebra da *língua da verdade* é vista como o antônimo do completo e

do concreto. A base de uma sociedade, não importa o quão tecnologicamente ignorante ou avançada seja, é a linguagem — ela é que possibilita comércio, leis, normas sociais, cultura e diversos outros aspectos que são fundamentais para uma civilização. Berman (1985) via a língua e a tradução como o albergue do longínquo, e acreditava que a letra “não é a palavra, mas o lugar habitado onde a palavra perde sua definição e onde ressoa o ‘ser-em-línguas’.” (p. 15). Levando-se em consideração essa visão celestial da linguagem, não é nada estranho que, ao remover a linguagem, somos confrontados com um mundo tão distópico quanto o de Bértholo (2022).

Tendo a linguagem ao centro, *Ecologia* nos mostra diversas maneiras de lidar *com* e de compreender *como* os fenômenos linguísticos se desenvolvem em um processo sócio-histórico e cultural aparentemente natural, cujas variantes podem ter tido origem em interesses não tão genuínos e fortuitos como pensávamos: dinheiro, amor, guerra, poder, controle, por exemplo, que podem mover povos e nações assim como definir destinos ou ainda a vida e a morte de uma língua ou um idioma.

Ecologia nos revela uma poderosa alegoria sobre os perigos da mercantilização de aspectos fundamentais para a vida humana utilizando a linguagem como caso emblemático. Para o contexto contemporâneo, a obra tem relevância dadas as condições nas quais a comunicação humana se estabelece, tendo as plataformas digitais e os algoritmos como mediação. Isso nos leva a refletir sobre controle da informação e liberdade de expressão online, o valor intrínseco da linguagem como ferramenta de pensamento, conexão e liberdade humana, assim como sobre o trinômio Linguagem, Poder e Liberdade, além da dicotomia Linguagem como bem x linguagem como mercadoria.

Além disso, cabe destacar que somos instados também a perceber como a restrição linguística é abordada no romance tendo por viés a distopia, condição leitora que pode nos induzir a refletir sobre as implicações culturais e sociais decorrentes da formação de uma identidade individual e coletiva de um povo ou de uma nação.

Se na atualidade lidamos com as tecnologias digitais disruptivas, como o advento da Inteligência Artificial, por exemplo, em um contexto de volatilidade, de instantaneidade e de aparente superficialidade, isso não significa que devemos deixar de experienciar leituras nas quais possamos ainda ter o direito de exercer nossa liberdade de expressão e dignidade, sobretudo porque ainda temos a prerrogativa de sermos leitores ativos e pensantes. Afinal, felizmente não temos uma lista de palavras perdidas (e de não lugares comunicacionais),

como os relatados no romance distópico, tampouco perdemos “as coordenadas essenciais para recuperar o diálogo com as coisas” (E, p. 493), o que nos deixa livres e conscientes para perceber que não estamos submetidos ao “crivo do tempo” ou ao “espartilho das novidades” (E, p. 467) e que “falar é renascer para cada momento” (E, p. 477).

Escrever ficção na pós-modernidade, dadas as condições de produção e de recepção do artefato literário na era digital, tem sido sinônimo de inovação, mais do que de apropriação. Isso porque as linguagens midiáticas trazem em si uma capacidade de se reorganizarem criativamente no espaço ocupado tanto pela página impressa como pela digital, proporcionando a criação de novas dinâmicas de narratividade.

Nesse espaço-tempo da ficção (e da metaficção), autora, leitora e obra integram o universo simbólico e imagético da crítica literária em sua vertente sociocrítica, demonstrando que Portugal e a literatura portuguesa contemporânea continuam sendo vocação e destino.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARBEX, Márcia (seleção e organização). **Poéticas do visível** – ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. **Via Atlântica** n. 17, São Paulo – FFLCH/USP, 2010.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. São Paulo: Schwarcz – Companhia das Letras, 2001.

BENJAMIN, W. **A Tarefa do Tradutor**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMAN, A. **A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo**. Florianópolis: copiar/PGET-UFSC, 2013.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BÉRTHOLO, Joana. **Ecologia**. Porto Alegre: Dublinense, 2023.

BÉRTHOLO, Joana. **O lago avesso: uma hipótese biográfica**. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

BÍBLIA. **A Torre de Babel**. In: Livro dos Gênesis. Fonte: www.bibliaonline.com.br

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. (Org.) **Teoria da Literatura** – formalistas russos. Coimbra: Edições 70 – Almedina, 1978.

CLÜVER, CLAUS. Inter Textos / Inter Artes / Inter Média. **Aletria**. Belo Horizonte, PosLit/UFMG. Jul-Dez 2006.

COTA, Débora. Campo expandido em abordagens do literário. **Revista Organon**, Porto Alegre, v. 34, n.67, p. 1-16, 2019.

DERRIDA, J. **Torre de Babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. **Mundo escrito e mundo não escrito** – Artigos, conferências e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Lisboa: Instituto Piaget, 1984.

ESCOURIDO, Sofia Madalena G. A página como possibilidade hiperficcional da nova literatura portuguesa: Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo. **Revista de Estudos Literários** n 8. p. 45-74. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2018.

GARRAMUÑO, Florência. A literatura fora de si. In: **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. p. 33-48. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos** – a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Cotia/SP: Ateliê, 2009.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative** – The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, n.1, PUC-Rio, 1984.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Revista Sopro**, Desterro, n.20, p. 1-4, janeiro de 2010.

MACHADO, Irene. Ecologia das extensões culturais. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre n. 39, p. 19-27, agosto de 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária** – enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANIGLIER, Patrice. **A vida enigmática dos signos**: Saussure e o nascimento do estruturalismo. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Paris: Gallimard, 1945.

OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental**: Cadernos Ultramares. Lisboa: Caminho, 2015.

ORWELL, George. **1984**. 17ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PORTELA, Manuel. Literatura no século XXI. **Revista de Estudos Literários**. v. 2, p. 5-22. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2009.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo (1950-2010)**. Alfragide: Editorial Caminho, 2012.

REIS, Jorge dos. Critérios fundadores da poesia tipográfica. **Revista Cibertextualidades**. n. 5, p. 17-41. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2013.

RODRIGUES, Isabel. Entre-dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea. **Guavira Letras**, n.18, p. 106-123, jan-jul, 2014.

SALES, Paulo Alberto da Silva. A crítica pós-autônoma na ficção de Veronica Stigger. **Revista do Centro de Letras e Comunicação**, Pelotas, n. 43, p. 131-147, maio-agosto de 2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e do pensamento** (aplicações na hipermídia). São Paulo: Iluminuras, 2009.

SHIBLES, Warren. **Wittgenstein, linguagem e filosofia**. São Paulo: Ed. Cultrix, EdUSP, 1974.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. **Revista Desassossego** n. 16. p. 6-21. Dez 2016.

SQUEFF, Flávia de Holanda Schmidt; DE NEGRI, Fernanda. **Ciência e tecnologia de impacto: uma análise do caso DARPA**. In: Repositório do conhecimento do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada). Brasília, 2017.

VALENTIM, Jorge Vicente. **A prateleira hipotética: cinco propostas da novíssima ficção portuguesa para o atual milênio (2000 – 2022)**. Campinas: Unicamp, 2024.

YOURCENAR, Marguerite. **A obra em negro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2001.

WINFRIED, North; SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.