

REVISTA DE

ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenação: Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet | 2018 | 8

DO POST-MODERNISMO
AO HIPERCONTEMPORÂNEO:
OS CAMINHOS
DAS LITERATURAS
EM LÍNGUA
PORTUGUESA

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

DO POST-MODERNISMO AO
HIPERCONTEMPORÂNEO: MORFOLOGIA(S)
DO ROMANCE E (RE)FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM

FROM POSTMODERNISM TO THE HYPERCONTEMPORARY:
MORPHOLOGY(IES) OF THE NOVEL AND (RE)FIGURATIONS
OF THE CHARACTER

DU POST-MODERNISME AU HYPERCONTEMPORAIN:
MORPHOLOGY(IES) DU ROMAN ET (RE)FIGURATIONS
DU PERSONNAGE

Ana Paula Arnaut

Centro de Literatura Portuguesa/FLUC

RESUMO

Retomando, em alguns casos, as técnicas de construção características do romance post-modernista – principalmente no que diz respeito à sua variante celebratória – a ficção portuguesa escrita e publicada depois do ano 2000 conjuga o recurso a diversas práticas intertextuais e/ou interartísticas com a tendência para temáticas profundamente violentas, pondo em cena personagens diversamente desequilibradas, (quase) patologicamente anormais, na linha do que lemos no prólogo da 2.^a edição de *O Barão de Lavos* (1898) de Abel Botelho. Propomo-nos, por conseguinte, partindo de um conjunto significativo de romances, de autores como Valter Hugo Mãe, Afonso Cruz, Luís Carmelo ou Pedro Marta Santos, identificar e ilustrar os procedimentos que oferecem a oportunidade para propor um novo subgénero – o romance intermedial – e, em concomitância, aqueles que são usados no desenho desta importante categoria narrativa.

Palavras-chave: Post-Modernismo, Hipercontemporâneo, intertextualidade, violência, lirismo

ABSTRACT

With its occasional use of the formal techniques that characterize the postmodern novel – of the celebratory kind in particular –, Portuguese fiction written and published since 2000 combines the use of various intertextual and/or interartistic practices with a propensity for profoundly violent themes, featuring unbalanced, (*quasi*) pathological characters such as can be found in the second edition of Abel Botelho's *O Barão de Lavos* (1898). Accordingly, we will endeavor, on the basis of a significant group of novels by authors such as Valter Hugo Mãe, Afonso Cruz, Luís Carmelo or Pedro Marta Santos, to identify and illustrate the procedures that justify the proposing of a new subgenre – the intermedial novel – and, concomitantly to describe the formal aspects of this important narrative category.

Keywords: Postmodernism, Hypercontemporary, intertextuality, violence, lyricism

RÉSUMÉ

Tout en reprenant, dans certains cas, les techniques de construction caractéristiques du roman postmoderniste – principalement dans sa variante célébratoire – la fiction portugaise écrite et publiée après l'an 2000 conjugue le recours à diverses pratiques intertextuelles et/ou interartistiques avec un penchant pour des thématiques profondément violentes, mettant en scène des personnages diversement déséquilibrés, (presque) pathologiquement anormaux, dans la lignée de ce que l'on peut lire dans le prologue de la 2^{ème} édition de *O Barão de Lavos* (1898) d'Abel Botelho. Nous nous proposons, par conséquent, en partant d'un ensemble significatif de romans d'auteurs tels que Valter Hugo Mãe, Afonso Cruz, Luís Carmelo ou Pedro Marta Santos, d'identifier et d'illustrer les procédés permettant de proposer un nouveau sous-genre – le roman intermédial – et, par là même, ceux utilisés pour l'esquisse de cette importante catégorie narrative.

Mots-clés: Post-Modernisme, Hypercontemporain, intertextualité, violence, lyrisme

[period concepts] *will be combined with different traits, survivals from the past, anticipations of the future and quite individual peculiarities.*

René Wellek, *apud* Fokkema

Il faut être absolument moderne.

Rimbaud

Tomamos a liberdade de à fórmula do poeta de *Illuminations* agregar duplamente o prefixo ‘post’, passando, assim, a ler que, nos tempos coevos, “Il faut être absolument [post-post]moderne”, assim pondo em evidência que a (quase) nova palavra se abre à possibilidade de estabelecer uma estreita relação com um outro conceito: o de Hipercontemporâneo.

Para tentarmos provar o nosso ponto de vista, e antes ainda de passarmos à exemplificação através de casos concretos, torna-se necessário lembrar que, à semelhança do que sucedeu, entre outros, com o período literário que se encontra na base da própria designação, também o Post-Modernismo exige uma pluralização conceptual que, de acordo com Raymond Federman (*apud* Bertens, 1986: 39), podemos fazer corresponder a duas grandes linhas de (des)orientação. A primeira, moderada, em que se mantém uma certa ligação ao real, apesar de evidentes subversões (paródicas ou não), relativas, por exemplo, ao (in)cumprimento de padrões genológicos ou à (des)obediência às categorias da narrativa; a segunda, celebratória, mais criativa e efusiva, se não delirante, em alguns casos, intensifica, pois, em número e em variedade as dimensões entrópicas desta arte de escrever,¹ sem porém, sublinhamos, perder os laços a uma certa

1 Sobre o assunto, ver Arnaut, 2002: 60-62.

realidade que se pretende ver reproduzida no romance. Esta, contudo, torna-se mais flutuante, porque dada de forma menos e menos linear, passando, muitas vezes, a ter que ser adivinhada, investigada pelo leitor. O jogo torna-se, então, mais jogo, obrigando a aumentar as apostas: do autor e de quem o lê.

É este o caso de um romancista como António Lobo Antunes, antes e depois do virar do século; é esta a situação, segundo julgamos, de alguma ficção portuguesa escrita e publicada depois do ano 2000. Lembrando a primeira epígrafe, de René Wellek, nesta encontramos as inevitáveis sobrevivências do passado (mais ou menos remoto), as não menos inevitáveis particularidades individuais, compostas em antecipações do futuro que já é o nosso presente e cultivadas e desenvolvidas, essencialmente, mas não sem *nuances*, como é natural, a partir de características do Post-Modernismo celebratório.

O conceito de Hipercontemporâneo que se propõe parece-nos resultar, por conseguinte, tanto do culto mais sistemático desta variante quanto de uma necessidade de mudança terminológica, correspondente à própria evolução da dinâmica histórico-social e, por conseguinte, ao imperativo de inscrever novos temas e novos cenários que espelhem as inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter)sociais, decorrentes de um novo mundo, globalizado, em constante transformação, e, também, em progressiva escalada de violência. Convocamos, a propósito dos novos contextos, dois títulos: *Astronomia* (2015), de Mário Cláudio, e *O chão dos pardais* (2009), de Dulce Maria Cardoso. No primeiro, descrevem-se os efeitos das novas tecnologias sobre a vivência individual da personagem que empresta a vida ao romance, caso do *youtube*, do *email*, ou, em termos mais genéricos, do computador (Cláudio, 2015: 446, 448,452, respetivamente). No segundo, não podemos deixar os quatro capítulos que replicam as salas de *chat* em

que comunicam Mc9 e Lilly (em interação com outros cibernautas no capítulo intitulado “Babilónia”).

Tenha-se em mente, ainda, no que toca aos traços identificadores do novo paradigma, que, em conjunto com práticas interartísticas suscetíveis de caucionar a proposta de criação de um novo subgénero (o do romance intermedial), é possível identificar um outro elemento que tem vindo a destacar-se na ficção dos últimos anos, também ele, seguramente, intimamente dependente das relações entre Literatura e Sociedade, ou do modo como aquela sempre se relaciona com esta. Referimo-nos, na esteira de Miguel Real, ao uso crescente, “segundo um diferente enquadramento textual, [de] uma perspectiva literária abandonada há setenta anos na literatura portuguesa – o naturalismo” (Real, 2006: 22).

Assim sucede, escreve o ensaísta, com *o nosso reino* (2004) e *o remorso de baltazar serapião* (2006), os primeiros romances de valter hugo mãe, que, ignorando embora “as pretensões científicas e as malformações hereditárias, que modelavam extra-literariamente o antigo naturalismo”, mantêm “a redução do homem aos limites do seu corpo material e a absolutização do fundo negro e perverso (os “aleijões”) da personalidade humana (...), alimentando-lhe a escrita” (Real, 2006: 22). A recuperação do Naturalismo “enquanto estilo e horizonte temático” permanecerá em *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), em *a máquina de fazer espanhóis* (2010) (ainda que, neste, de modo mais ténue) (Real, 2010: 10) e em *O filho de mil homens*² (2011), em que surge colorido “pelo lirismo e pela incursão no maravilhoso” (Real, 2011: 13).

2 Mantemos o critério do próprio autor, que só depois 2011 passou a escrever com maiúsculas.

Sem podermos deixar de recordar o Prólogo à segunda edição de *O barão de Lavos* (1898), de Abel Botelho, em que, por oposição ao tipo banal, isto é, aquele em que as “faculdades de sentimento, de pensamento e de acção” é igual ou equivalente, o autor manifesta o seu pleno interesse pelo tipo em que se verificam os “desequilíbrios, [as] aberrações e [os] anormalismos pathologicos” (Botelho, 1898: VII), acrescentamos que:

Para o narrador da totalidade dos romances de Valter Hugo Mãe, os sentimentos nascem de corpos carnis, com deficiências físicas acentuadas (a Anã, a soberana magreza de Rosinha, a homossexualidade de Antonino, as dores nas costas de Gemúndio...), os homens são caracterizados como “bichos”, com necessidades corporais acentuadas, dominados por uma espécie de “matéria negra” inconsciente, uma tendência natural para o mal, que em *O Filho de Mil Homens*, mas não nos restantes romances do autor, se sublima num perfeito lirismo, um lirismo amoroso quase puro. (Real, 2011: 13)

Recordando que as palavras de Miguel Real dizem respeito a um romance publicado em 2011, cabe acrescentar que a violência intrínseca de algumas personagens, ou a sua “tendência natural para o mal”, sublimada “num perfeito lirismo, volta a recorrer em *Homens imprudentemente poéticos* (2016), nomeadamente na personagem Itaro: quando esmaga a cabeça de um pequeno gato para nela ler o seu futuro (Mãe, 2016: 100), ou, entre outros exemplos, e agora num prazer que faz durar, quando mata um bengalim:

incapaz de continuar a dormir, o artesão lembrava-se do regresso a casa naquele dia. Parara brevemente a carroça no início do jardim de Saburo e contemplara como um bengalim se debatia no chão, entre as flores, colorido igual fosse umas pétalas caídas. Teria sido acometido de

alguma maleita. Piava infimamente, tão delicado quanto desamparado. As flores buliam ocasionalmente de cada vez que se pretendia endireitar, talvez segurar de pés, caminhar. Perdera a organização do corpo. Restava entre as flores como um bicho perdido de sua lógica, sem o nico de pensamento que a natureza lhe quisera dar. Itaro melhor espreitou, muito perto e sem sequer atentar no facto de estar só ou acompanhado, e calcou o pássaro que se finou de som e estertor no exacto momento. A terra amolecida disfarçou o corpo espremendo. Itaro teve a sensação de andar por sobre um campo molhado. As flores coroavam a perna do artesão, e ele escusava-se a olhar. Demorava para que a morte continuasse. Demorava para que houvesse nenhuma hipótese de precisar de calcar outra vez. (Mãe, 2016: 63)³

De acordo com o exposto, não parece difícil incluir neste impulso neo-naturalista, ainda, *Impunidade* (2014), de H.G. Cancela, livro em que a brutalidade de comportamentos se estende pelas mais diversas áreas e faixas etárias; *Os dez livros de Santiago Boccanegra* (2016), de Pedro Marta Santos, com destaque para as desequilibradas idiosincrasias sexuais da personagem Laura e para as violentíssimas atitudes de Aamon Daro. Convoquem-se, ainda, entre tantos, em primeiro lugar, a tetralogia *O Reino* de Gonçalo M. Tavares: *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004), e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007), conjunto de romances em que a violência sob todas as formas e o mal nas suas diversas manifestações e sucedâneos surgem no seu estado mais puro

3 A vontade de matar e o “impiedoso carácter” da personagem prolonga-se ao domínio do onírico: “Nos seus pesadelos, Itaro decapitava os inimigos com o seu sabre a refulgir no ar. Apartava as cabeças dos corpos, via-as sobrando pelo chão como moedas grandes, em sangue. Um dinheiro que lhe pagava o ânimo do orgulho. Itaro matava noites inteiras, incansável, a vociferar e movendo-se” (Mãe, 2016: 61).

e animalesco.⁴ Em segundo lugar, lembremos o notável romance de Afonso Cruz, *Para onde vão os guarda-chuvas* (2013), em cujas páginas, de uma forma ou de outra, a larga maioria das personagens se destaca a partir de traços excepcionais, fora da banalidade. Uma ausência de *normalidade* (física e/ou psicológica) que, destacamos, nem sempre se traduz na apetência para a violência excessiva, desmesurada, e que, ainda que nem sempre, também, faz com que do romance se não encontre ausente a dimensão lírica já assinalada a propósito de alguns romances de Valter Hugo Mãe.⁵

Assim acontece com Badini, a personagem de cabeça desproporcionada (Cruz, 2013: 295, 297, 457) que, “aos três anos de idade, ainda antes de saber ler”, se senta “em frente a uma máquina de escrever e, ao acaso”, lança “os dedos contra as teclas e escreve “uns versos de Omar Khayym, que diziam assim: Os pássaros dos poemas/voam alto” (Cruz, 2013: 146). Aos sete anos fará “coalhar leite de ovelha recitando um verso do Masnawi” (Cruz, 2013: 150) e, a partir daí, tornar-se-á voluntariamente mudo (Cruz, 2013: 151), sempre transformando o verbo em silente linguagem gestual até ao momento em que, quase no final, numa adivinhada mas genuína dor, pronuncia o nome de Isa, o rapaz “leve, quase transparente”, que “gostava muito de criar pássaros atrás de si” (Cruz, 2013: 431, 419).

Em linha diametralmente oposta no que toca à dimensão do carácter, já que também ele é fisicamente desproporcionado, sem

4 Sobre a tetralogia, ver Marques, 2010.

5 “– O atrasado do filho do general não sabia estar calado e contou-me que o pai violou uma grande quantidade de mulheres antes e durante a altura em que estava paralisado. Dilawar contou-me quem eram os homens a quem ele pagava para o ajudarem nas suas investidas criminosas. Não quero fazê-lo pagar por isso, mas quero fazê-lo pagar pelo que me fez a mim. Toda a gente fala disto, é o que dizem as ruas./E o que é que dizem as ruas?” (Cruz, 2013: 230).

pescoço, com a cabeça “directamente colada ao tronco” (Cruz, 2013: 170; ver 180, 209), encontramos o general Ilia Vassilyevitch Krupin. Se, em jovem, já militar, desfaz, com uma rajada, e rindo, o corpo de uma criança (Cruz, 2013: 138), em adulto, observá-lo-emos, por exemplo, a castigar o filho, colocando-o

numa das gaiolas das traseiras, numa das gaiolas de ferro, todo nu, exposto ao sol da manhã. Dilawar mal cabia na gaiola, pernas dobradas, braços agarrados ao corpo. O Sol ameaçava ficar mais alto, como sempre costuma fazer, todo luminoso. O general Krupin bebia uma chávena de café e, da varanda, olhava para o filho. Coçou o olho esquerdo e sorriu.

A meio da tarde, depois da oração, o general Ilia Vassilyevitch Krupin desceu as escadas de casa, saiu para as traseiras, para onde tinha as gaiolas. O seu filho Dilawar não conseguia mexer-se. Tudo lhe doía. O general pegou-lhe por um braço e puxou-o, enquanto o filho gritava. O general disse que aquilo eram gritos de mulher. A pele roçava nas grades, a dor era insuportável. O general chamou-lhe paneleiro infiel e continuou a puxar o filho para fora, como uma parteira. Quando finalmente conseguiu tirá-lo da gaiola, mais aos seus gritos de mulher, Dilawar estava sem sentidos e com o pé esquerdo partido, pois tinha ficado preso nas grades, todo torcido. (Cruz, 2013: 204-205, ver 288, 400)

De uma “humanidade feita em pedaços, onde apenas sobra o assombro de uma boca aberta” (Cruz, 2012 [2010]: 38) se fala também, ainda que de modo mais geral, em *A boneca de Kokoschka* de Afonso Cruz (2010), romance que, em conjunto com outros que em breve abordaremos, evidencia a consolidação de um Post-Modernismo celebratório ou, de acordo com a relação sinonímica que sugerimos, demonstra a prática do que começa a designar-se por ficção Hipercontemporânea.

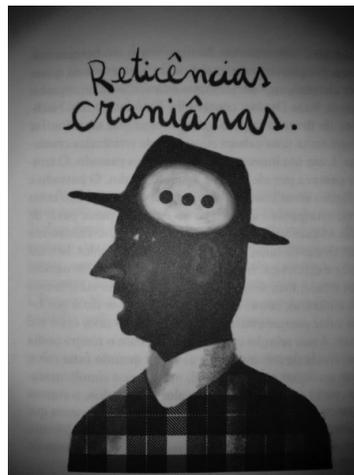
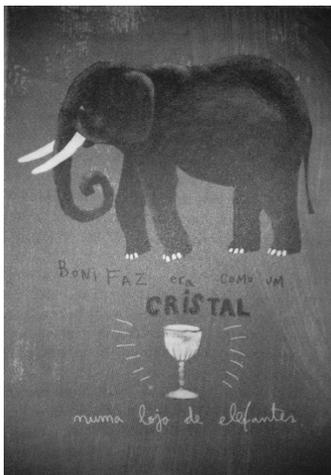
Livro dentro de um livro, autor dentro de um autor, voz por dentro de vozes,⁶ *A boneca de Kokoschka* não subverte apenas o ideal mimético que, numa certa tradição, se atribui à literatura, provando, em derradeira instância, que é a nossa vida que imita a arte e não o contrário (Cruz, 2012 [2010]: 230). O livro de Afonso Cruz ilustra, também, com propriedade, a desagregação formal e a consequente disrupção semântica tão característica da ficção de António Lobo Antunes e da sua assumida vontade de criar uma nova arte romanesca.

A tradicional linearidade narrativa, com a consequente noção de narratividade, dá lugar a uma *sinfonia* diversamente composta por três partes apresentadas em blocos, em fragmentos de extensão variada (alguns de apenas duas, cinco ou oito linhas) cuja conjugação, em certos casos, parece estilhaçar a própria fragmentação, saltando-se, por exemplo, na narrativa de Mathias Popa, do capítulo 2584 para o 4181 (Cruz, 2012 [2010]: 141-142). Chamamos a atenção para a dimensão meramente aparente da ideia de estilhaçamento total, na medida em que, de facto, a lógica subjaz à disposição da narrativa, já que esta obedece à conhecida sequência do matemático Fibonacci, na qual cada termo subsequente corresponde à soma dos dois anteriores.

Seja como for, a esta sensação de esfacelamento formal (logo, semântico), ou a esta metaficcionalidade dissimulada, não é alheio o sistema de colagem de artigos de jornal ou de ilustrações (Cruz, 2012 [2010]: 143-145 e, entre outras, 12, 16, 21, 28, 40, 49, respetivamente). Estas, entre outras funções que agora não cabe explicitar, podem explicitar um determinado *quadro* e, em simultâneo, contribuir (reforçando-o, muitas vezes) para o retrato físico e/ou psicológico da personagem, como sucede nas imagens abaixo, correspondentes

6 "A boneca de Kokoschka"/A boneca de *Kokoschka*; Afonso Cruz/Mathias Popa; narrador/Isaac Dresner ou narrador/Isaac Dresner/Bonifaz Vogel.

ao comportamento de Bonifaz Vogel, “no meio da guerra, sentado numa cadeira de palhinha”, “como um cristal numa loja de elefantes” (Cruz, 2012 [2010]: 17); um comportamento que “as pessoas achavam normal”, “não esperavam outra coisa de Vogel, um homem cheio de reticências cranianas” (Cruz, 2012 [2010]: 20):



Aduza-se, a título de curiosidade, mas numa nota de enorme interesse para a dinâmica que tentamos estabelecer entre imagem-ilustração e caracterização da personagem, o exemplo de *Para onde vão os guarda-chuvas*, ou melhor, da “HISTÓRIA DE NATAL para crianças que já não acreditam no Pai Natal”, capítulo inicial da primeira parte da 1.^a edição do romance, retirada por indicação do autor nas edições seguintes. A história, que, sem dificuldade e de forma mais ou menos geral, ligamos à globalidade do enredo e dos seres que o povoam, é, naturalmente sobre a quadra festiva que empresta título ao capítulo e a personagem é, como facilmente se adivinha, o lendário responsável pela distribuição de presentes.

Ora, neste caso, coexistindo embora as palavras e as imagens, são estas que, numa inversão irónica, ideologicamente estratégica, e profundamente crítica, contam a *verdadeira* história e compõem o *verdadeiro* retrato do Pai Natal de Afonso Cruz. Ao imaginário de um homem com “uma barriga muito grande e umas barbas enormes da cor do leite a escorrer pelo queixo”, que “gosta muito das suas renas e passeia com elas como se fossem velhos amigos...”, contrapõe-se a figura do típico capitalista que se passeia na sua limusine, alheio à realidade circundante (Cruz, 2013: 24-25-28-29):



Sem as ilustrações (do próprio autor), as palavras usadas seguiriam o ritmo e o rumo semânticos tradicionais. Assim, e ainda, por exemplo, a ideia de que “Uma das coisas de que o Pai Natal mais se orgulha é a sua colorida fábrica de brinquedos” (Cruz, 2013: 30) é ilustrada por quatro sinistras chaminés, de onde saem colunas de fumo escuro, destacando-se também o facto de a janela que se observa se assemelhar à de uma prisão (Cruz, 2013: 31). Sensação que é confirmada pela imagem seguinte (Cruz, 2013: 33) em que a cor e a tonalidade dos semblantes das crianças desmentem as palavras da página anterior:



Isa, uma dessas crianças, reaparecerá na segunda parte da obra, dando conta, justamente, do preocupante cenário da violência exercida sobre as crianças e da exploração do trabalho infantil:

Isa estendeu os braços a Fazal Elhai.

– Sim, são braços cansados.

– E antes de ser espanta-moscas, trabalhava numa fábrica de brinquedos. Era bom. Tinha amigos, como, por exemplo, a Asma ou o Mizra. Mas um dia perdi-os e isso já não foi bom.

– O que é que lhes aconteceu?

– Não sei, Sahib, um dia o chefe levou a Asma para o escritório e no dia seguinte eu soube que ela estava demasiado doente para trabalhar. Passado um tempo, aconteceu o mesmo ao Mizra, que era outro amigo que eu tinha, um rapaz bonito como uma menina, como a Asma. Também o levaram para o escritório e nunca mais o vi. Ou melhor, vi-o duas vezes, mas não falei com ele. Vi-o entrar no escritório na manhã seguinte. E depois vi-o sair, no dia a seguir. Dizem que foi enviado para outra fábrica mais a norte. (Cruz, 2013: 378)

Registando que, no caso deste romance, o autor mantém a entropia narrativa que assinalámos em *A boneca de Kokoschka*,

principalmente pela sistemática interrupção-interseção de várias linhas narrativas, cumpre referir que, no caso de *Os dez livros de Santiago Boccanegra*, a disrupção formal ocorre quer a partir da inclusão de faturas, cartas, notícias de televisão, etc. (Santos, 2016: 31, 99, 246-247, respetivamente), quer com o facto de a técnica de (de) organização dos acontecimentos exigir que, para (re)construir as histórias postas em cena, o leitor proceda a um maior realinhamento das suas expectativas, obrigando-o a constantes recuos na leitura de múltiplos fios narrativos literalmente baralhados e (aparentemente) distribuídos de forma aleatória entre 1349 e 2016.

Um exemplo também interessante de subversão da linearidade narrativa, pelo modo como constantemente obriga o leitor a interromper o fio da meada da vida que se vem contando, é, sem dúvida, o do romance *Astronomia* de Mário Cláudio. Tal sucede não apenas em virtude do uso, agora sistemático, intenso, de colagem de frases ou de excertos de maior extensão (de variada autoria, remetendo-se a indicação bibliográfica para notas finais), de reproduções de páginas de livros e de ilustrações, de pautas de música ou de fotografias de objetos tão banais quanto uma escova de dentes (a do próprio autor) e tão pessoais quanto o diploma do ensino primário (Cláudio, 2015: *passim*; 141, 155; 437; 335, 190, respetivamente, entre outras).

Além disso, o leitor vê-se confrontado com uma certa inversão cronológica, na medida em que as três partes do livro, narrando embora o arco biográfico que compõe o crescimento humano (da infância à velhice), o fazem (con)fundindo as características próprias do biografado em cada um dos estados de desenvolvimento. É assim que, em *Nebulosa*, encontramos “o velho” a fazer de menino; em *Galáxia*, “o rapaz” a fazer de rapaz, de facto, mas também o rapaz em substituição do adulto; e em *Cosmos*, “o menino” a representar

o biografado na sua idade presente.⁷ Pelo meio, ficam os inevitáveis exercícios metaficcionalis abertos, relativos ao desvendamento do trabalho de bastidores da escrita que o ocupa e que vai abrindo as gavetas da memória pelos dentro de uma “casa demolida” (Cláudio, 2015: 17, *passim*), metáfora, afinal, da própria escrita, ou, talvez melhor, do próprio ato de escrever (Cláudio, 2015: 293-294, 346-348, 382, 422, entre outros).

No tempo que corre, em que se diz que o género romance já não é o que era, e de facto não o é, não poderia sê-lo, apesar de, naturalmente, continuarem a ser publicados livros que seguem linhas narrativas de índole tradicional, dissolvem-se, portanto, algumas, ou, em certos casos, todas as canónicas categorias narrativas. Narrador, ação, tempo, espaço e personagem implodem em vários níveis e graus, definitivamente construindo um texto de fruição em detrimento de um tradicionalmente apetecível texto de prazer (Barthes, s./d.:

7 “Decididamente não consegue o Tio-Anjo enganá-lo com as suas manhas, se bem que o tente muitas vezes. E numa madrugada de Primavera o velho assusta os Pais com um estranho ralo na respiração, e acomete-os a suspeita de que se trata do terrífico garrotinho, outra moléstia que desencadeia o pânico. Os carros não circulam, a guerra desembastada impõe restrições ao consumo de gasolina, os transportes colectivos imobilizam-se e a cidade estende-se-lhes em redor, ventosa e vazia. O Pai toma o velho nos braços, e lá se apressam para o hospital, de coração nas mãos, calcorreando as ruas onde não se descortina vivalma” (Cláudio, 2015: 28-29)./“Obedecendo ao tropismo que fatalmente o impele para norte, o rapaz transfere-se para a mais medieval universidade pátria” (Cláudio, 2015: 219). “(...) Mas o rapaz aprende a conviver com outros comportamentos, pertinazes na rotina do seu país, que marcam as andanças de um grupo afinal exíguo de literatos, se se quiser circunscrevê-lo à meia dúzia de efectivos criadores” (Cláudio, 2015: 286)./“O menino pede tão-só um meio copo de vinho como o que consome ao repasto, mas não necessariamente da mesma denominação, nem sequer de qualidade idêntica, lembrando-se do milagre das bodas de Canaã em que a água do Jordão se transforma em néctar de primeira escolha, servido ao termo do banquete. E por entre a surpresa geral circunvaga entretanto a mirada pelas mesas da sala, colhendo personagens e histórias para as intrigas que tece” (Cláudio, 2015: 419).

49⁸). Em consequência, e definitivamente também, porque se altera a nossa “fé poética”, a coleridgeana suspensão voluntária da descrença transforma-se em suspensão voluntária da crença (Arnaut, 2002: 244). E, talvez, em conjunto com a constelação ficcional antuniana, um dos melhores exemplos desta dissolução-subversão a todos os níveis seja o romance *Gnaisse*, publicado por Luís Carmelo em 2015.

Simultaneamente recuperando a vertente neo-naturalista a que fizemos menção, o protagonista (o professor), como viremos a saber, ou a confirmar, na segunda parte, revela-se passível de ilustrar o anormalismo patológico (resultante, no caso, do desequilíbrio da faculdade de pensamento), tão ao gosto de Abel Botelho.⁹ Com efeito, apesar da tentativa de Eleanor para justificar e classificar as atitudes do irmão como brincadeira, não podemos deixar de ponderar que o facto de LC “falar sozinho pelas ruas da vila”, ou de “repetir incessantemente um nome que ninguém entendia”, aponta para um desajustamento psicológico que nos leva a considerar que o comentário feito sobre a refiguração espacial empreendida pela personagem possa, deva, afinal, ser estendida a toda a primeira parte da obra: “(tudo se passava na cabeça de LC)” (Carmelo, 2015: 111, 114, respetivamente).

Relativamente à subversão formal, registe-se que nas últimas catorze páginas (correspondentes a treze blocos numerados), atra-

8 Por oposição ao texto de prazer, “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática **confortável** da leitura”, o texto de fruição é “aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem”.

9 Tendo em mente os comportamentos e as opções ditas normais, também o romance *Astronomia* de Mário Cláudio pode cumprir algumas afinidades com o (neo-)naturalismo, na medida em que, claramente, a personagem assume a sua homossexualidade.

vés de uma prática metaficcional diegeticamente manifesta¹⁰ e que podemos classificar como dupla ou em espelho, porque permite compreender a própria metaficcionalidade da primeira parte (linguisticamente manifesta e dissimulada),¹¹ desmonta-se (explica-se ou justifica-se), mais uma vez mas com as devidas variantes, a narrativa inicialmente contada. Esta é distribuída por seis capítulos (identificados pelas letras de A a F), divididos em treze blocos (também numerados) que se oferecem em constante mutação, cada um deles reescrevendo, completando e, por vezes, corrigindo-alterando, a informação relativa ao(s) correspondente(s) bloco(s) anterior(es).

Mas, mais importante do que os aspetos que acabamos de referir, julgamos que o protagonista de *Gnaissance* permite ilustrar uma das características mais interessantes da nova tendência (reflexo, sem dúvida, da própria fluidez do mundo em que vivemos e do modo como o próprio *eu* se encena e encena o *outro*). Referimo-nos ao facto de a sua composição enquanto personagem não resultar já, propriamente, de uma técnica canónica, em que o retrato físico

10 Além dos exemplos citados no corpo do texto, na página 118 viremos a saber que a obra 222/"Gnaissance", subtítulo da primeira parte, é da autoria de LC.

Segundo Linda Hutcheon, a autorreflexividade, a metaficcionalidade, das obras pode expressar-se segundo dois modos: o diegético e o linguístico, subdividindo-se estes nas formas manifestas e dissimuladas. Na forma manifesta do modo diegético, a autorreflexão e a autoconsciência descortinam-se, por exemplo, através de comentários que vão sendo tecidos sobre o próprio ato de escrita. Na forma dissimulada, a autorreflexão é implícita e, no caso dos textos do modo diegético, ela manifesta-se através de modelos axiomáticamente incorporados que se prendem, entre outros, com as expectativas que determinados paradigmas literários criam no leitor (indicação de género) (Hutcheon: 23, 31-32).

11 A forma manifesta do modo linguístico (ver nota 10) diz respeito a textos em que a autoconsciência decorre não da exposição do nível semântico, mas da exposição do nível estrutural da obra (Hutcheon: 28-29). A forma dissimulada deste modo linguístico pode ser atualizada através desses casos extremos em que parece instaurar-se o caos linguístico e, por consequência, semântico.

e psicológico dos seres que povoam o universo ficcional é dado a corpo inteiro, isto é, de uma forma espessa, com contornos definidos (através de processos de caracterização direta ou indireta).

Pelo contrário, em paralelo, ainda, com a desagregação estrutural das narrativas, a personagem, na esteira do que já é possível verificar em certos romances post-modernistas, parece cada vez mais despenhar-se “no parapeito de si mesm[a]” (Antunes, 2015: 179), transformando-se, ou, melhor, continuando a transformar-se, no que Stuart Hall designou por “celebração móvel”, maneira outra, afinal, de referenciar o sujeito coevo como produto de uma sociedade também ela em crescente grau de desagregação e de transformação (Hall, 1997: 13-14). Por configurarem e por permitirem ilustrar uma das vertentes da nova teoria de construção do ser romanesco, são, então, a este propósito, particularmente interessantes as considerações tecidas sobre a aluna por quem o professor se apaixona:

Porventura o mais curioso é que nunca fui capaz de a descrever fisicamente. Ela tinha a sinuosidade do instante, a magia de um agora muito volátil. Sorria como uma água a escorrer pelos dedos, como acontece com aqueles poemas ilegíveis que apenas mostram a sua face através do ritmo de uma ou outra imagem encoberta pelo siflar do vento. Era realmente um ser que fugia à certeza das linhas. Por vezes era morena, outras vezes era loura. Em certos dias gaguejava sem parar, noutros falava com o sotaque dos nautas. Os lábios ora apareciam largos como uma baía, ora se deixavam moldar às formas de um dique. As pernas eram baixas e magras, mas havia dias em que o cansaço, ou uma certa inércia lhe davam às carnes aquele desapego que é próprio de quem engorda com os anos. O que acontecia com o corpo acontecia também com o nome. Pode achar-se estranho, mas garanto que o nome dela sempre me foi impronunciável. (...) Ter-me-ia sido impossível descrevê-la física e corporalmente na barra de um tribunal ou tão-só

evocá-la a um amigo (...) na barra noctívaga de um bar. Era uma pessoa que flutuava (...). (Carmelo, 2015: 10-11)¹²

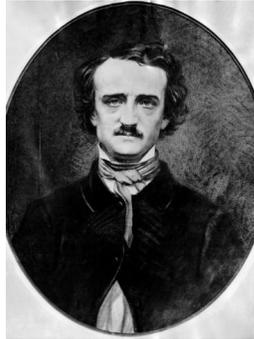
Se a morfologia desta que designa por “mulher sinal’ (...). Não um ‘sinal’ da pele, mas um sinal que balbucia a claridade na escuridão” (Carmelo, 2015: 16), se dissemina, sendo sujeita a constantes refigurações pelo tempo-espço do próprio labirinto da obra, no que a ele, professor, diz respeito, devemos sublinhar que a flutuação-indefinição da caracterização é parcialmente resolvida pelo recurso a uma prática intertextual (interartística, no caso) que tem vindo a ser usada de forma assinalável na ficção mais recente.¹³

Assim, não havendo também lugar à tradicional inscrição linear de listas de traços, físicos ou psicológicos, a única possibilidade de construirmos uma imagem mais nítida da personagem, numa exigência de demonstração da *enciclopédia* do leitor, decorre da comparação que estabelece com a “figura de Poe mortificado”

12 Depois de confessar ter arrumado “o nome dela para sempre na mesma caixa de bolachas Maria”, nunca o pronunciando, nunca o dando, “a conhecer a ninguém”, confessa ter sido “por esta mesma razão” que se tornou um iconoclasta: “não retenho a imagem dela de modo nenhum, nem conseguiria descrevê-la fosse onde fosse, fosse a quem fosse. Para mim, ela tornou-se num ser que flutua e que emerge a partir da amálgama incerta do universo (esse nada sem fim que se acotovela no que não conseguimos dizer). Para mim, mais do que um estigma do desejo, ela tornou-se no plano inclinado onde me movo” (Carmelo, 2015: 28, ver 79, 90 para a reiteração da impossibilidade de pronunciar o nome dela e 98 para as poucas vezes que, em segredo, o faz).

13 Num outro exemplo, retirado de um dos romances já citados, *Astronomia* de Mário Cláudio, só é possível compor o retrato da professora de Português, que recorda como “uma senhora roliça como a fada madrinha, imaginada por Walt Disney para a *Gata Borralheira*” (Cláudio, 2015: 191) se o leitor ativar os esquemas cognitivos – intertextuais – que lhe permitam distinguir a fada madrinha criada por Walt Disney daquela que surge, por exemplo, na série criada por Edward Kitsis e Adam Horowitz, *Once upon a time* (2011), ou na versão do filme *Cinderela* (2015), dirigido por Kenneth Branagh.

(Carmelo, 2015: 82)¹⁴. A foto tirada por Mathew B. Brady (c. 1840) do poeta norte-americano vale, pois, as mil palavras que se economizaram na composição do retrato do professor:



15

Como tivemos oportunidade de sublinhar em outra ocasião,¹⁶ a personagem post-modernista e, para o efeito, tendo em conta as ligações estéticas acima mencionadas, a personagem do romance hipercontemporâneo é construída em *vibrato*, ou em diferentes escalas de *vibrato*, de acordo com as particularidades técnicas do autor, isto é, não através de uma *sonoridade* límpida, clara, mas, pelo contrário, através de ondulações expressivas, de quase ecos, em certos momentos, do som tornado escrita.

Regressando ao livro que nos tem ocupado, *Gnaissance*, podemos sugerir que, lembrando a teoria (da formatividade) estética de Luigi Pareyson,¹⁷ a personagem, tal como a “obra de arte[,] procede de um

14 Para outras menções a Edgar Allan Poe, ver Carmelo 2015: 27, 45, 46, 64, 82, 97.

15 <<https://www.art.com/products/p15411905-sa-i3743765/american-poet-and-author-edgar-allan-poe-photographed-by-matthew-b-brady-1840s.htm>> (consultado em 8/12/2017).

16 Ver Arnaut, 2016: 7-34.

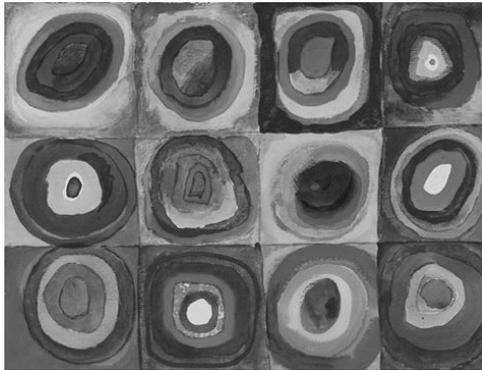
17 O conceito de formatividade é entendido “como a união inseparável de produção e invenção. ‘Formar’ significa aqui ‘fazer’ inventando ao mesmo tempo ‘o modo de fazer’, ou

ponto” – o ponto de giz desenhado no quadro pelo professor –[.] “para mais tarde se propagar de uma maneira que seguramente nos escapa” mas que “inevitavelmente nos deslumbra” (Carmelo, 2015: 6, 76, respetivamente). A propósito da aluna, o narrador confessa: “eu sabia que ela me aparecera como um primeiro ponto de uma série de outros pontos”. Posteriormente, assumirá não sentir-se cair em si, “sempre que apontava para aquele pontinho minúsculo que desenhara no quadro e que exemplificava o modo como as formas artísticas ganham vida própria, encontrando os seus caminhos livremente” (Carmelo, 2015: 12, 21, respetivamente). Assim, em concomitância, o pedido feito aos alunos pelo professor, que viremos a saber chamar-se Leonel, para que imaginassem a teia de relações entre esse primeiro ponto de giz e um segundo e um terceiro “que não chegaria a definir” (Carmelo, 2015: 5) pode, na mesma linha metafórica, fazer-se corresponder ao trabalho de decifração que a *nova* composição da personagem exige do leitor. Este, porém, tal como os alunos do anfiteatro, parece nada mais conseguir fazer do que, surpreendido, “deambular” os olhos “em fogo-de-artifício” (Carmelo, 2015: 5) porque, afinal, as pessoas-personagens “são labirintos que avançam com dois pés na terra e outros dois instigando a tempestade” (Carmelo, 2015: 40).

Fluída, líquida, fantasmagórica, pela ausência de contornos nítidos e objetivos, a construção dos seres romanescos nesta obra (e, por extensão, em outras narrativas) permite-nos, ainda, propor um paralelismo, com o *Estudo de cores em quadrados com anéis concêntricos*, de 1913, uma das mais conhecidas obras-primas abstratas de Vasily

seja, ‘realizar’ só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são formas” (Pareyson, 1993: 12).

Kandinsky, aliás bastas vezes referida na tessitura textual (Carmelo, 2015: 8, 22, 39, 40, 50, 57, 101):

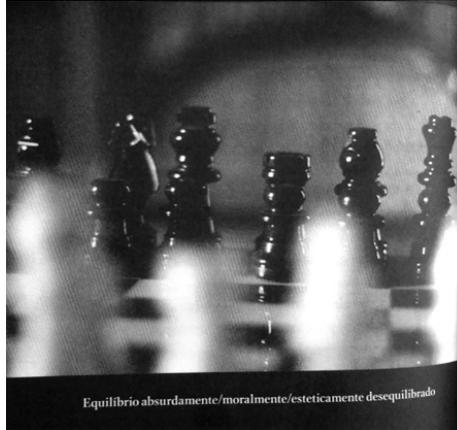


18

Numa dimensão mais restrita, a relação intertextual-interartística (esta, mais uma vez) plenamente assumida pelo narrador, permite ilustrar o modo como se *desenha* a aluna:

Foi a última vez que me lembro de ter sentido a sua presença, ainda que através de uma feição florescente e fugidia (por sinal, muito parecida com os círculos concêntricos que Kandinsky concebera e que ela, nas noites da Normandia, tão bem imitara na fogueira, assoprando e manipulando a arte do fole). (Carmelo, 2015: 50, ver 40)

O equilíbrio de construção da personagem e, para o mesmo efeito, do romance, só pode ser, então, “absurdamente/moralmente/esteticamente desequilibrado” (Cruz, 2013: 202):



Numa conclusão ainda em fase de desenvolvimento e de acabamento, julgamos que, não obstante a inevitável existência de romances obedientes a uma prática tradicional, a ficção portuguesa escrita e publicada a partir do virar do século, ou, por outras palavras, a ficção hipercontemporânea, é passível de integração em dois grandes grupos, cujas características, no entanto, se não excluem mutuamente, e que, de uma forma ou de outra, se enraízam nas práticas post-modernistas – a celebratória e a moderada:

- 1. Narrativas (romances e contos) intermediais que é possível dividir em dois conjuntos:
 - 1.1. aquelas em que a intermedialidade se consubstancia de modo aberto, pelo recurso à intertextualidade interartística, isto é, pela inclusão na materialidade das palavras de imagens de teor diverso (desenhos, fotografias, reproduções de quadros, etc.);
 - 1.2. as que, de modo dissimulado, põem cena práticas intertextuais – no sentido restrito da relação texto-texto e/ou na medida em que convocam, sem as reproduzir, as imagens que acima mencionámos.

- 2. Narrativas estrutural e formalmente reveladoras de linhas de entropia variada (na esteira das variantes do Post-Modernismo), em que prevalecem ligações à composição da personagem nos moldes praticados pela geração epigonal do Realismo-Naturalismo de Oitocentos.

O que nos resta, em suma, a nós, leitores, fazer então desta novíssima produção ficcional em que a constante relação com outras artes permite propor a tipologia do romance intermedial? Não cremos que resposta passe por afirmar a morte do romance ou, num entendimento mais amplo e fundamentalista, propor a sua exclusão do domínio da Literatura. Talvez a solução seja aceitar tranquilamente a sua “morfologia vagabunda” (Carmelo, 2015: 15) e admitir que, nos exemplos convocados, a sobreposição da imaginação à fantasia não invalida a sua dimensão genialmente literária. Para tal, é necessário reconhecer, com Luís Carmelo, que “A fantasia não passa[] de «uma forma de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço [que] recebe os seus materiais já preparados através da lei da associação mental», enquanto a imaginação corresponde[], essa sim, à «verdadeira potencialidade criadora», mãe de toda a «inspiração» e atributo apenas dos «génios»” (Carmelo, 2015: 43).

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo (2015). *Da natureza dos deuses*, 1.^a ed. *ne varietur*. Alfragide: Dom Quixote.
- ARNAUT, Ana Paula (2016). “A insólita construção da personagem post-modernista”, in Revista *Abusões*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, n.º 3, vol. 3, pp. 7-34. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/26284/19325>> [consultado em 31/12/2017].

- ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- BARTHES, Roland (s./d.). *O prazer do texto*. Trad. de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.
- BERTENS, Hans (1986). “The Postmodern *Weltanschauung...*”, in D. Fokkema e H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- BOTELHO, Abel (1898). *O barão de Lavos*. Porto: Livraria Chardron.
Disponível em <<http://purl.pt/232>> [consultado em 10/01/2018].
- CANCELA, H.G. (2014). *Impunidade*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CARDOSO, Dulce Maria (2009). *O chão dos pardais*. Alfragide: ASA.
- CARMELO, Luís (2015). *Gnaïsse*. Lisboa: Abysmo.
- CLÁUDIO, Mário (2015). *Astronomia*. Alfragide: Dom Quixote.
- CRUZ, Afonso (2012). *A boneca de Kokoschka*. 2.^a ed. Lisboa: Quetzal [2010].
- CRUZ, Afonso (2013). *Para onde vão os guarda-cuvas*. Carnaxide: Objectiva.
- HALL, Stuart (1997). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP & A.
- HUTCHEON, Linda (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York & London: Methuen.
- mãe, valter hugo (2004). *O nosso reino*. Lisboa: Temas e Debates.
- mãe, valter hugo (2006). *O remorso de baltaçar serapião*. Porto: QuidNovi.
- mãe, valter hugo (2010). *Amáquina de fazer espanhóis*. Carnaxide: Objectiva.
- MÃE, Valter Hugo (2011). *O filho de mil homens*. Carnaxide: Objectiva.
- MARQUES, Margarida de Araújo e (2010). “A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares”. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino), apresentada à FLUC. Disponível em <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/17580/1/TESEFINAL.pdf>> [consultado em 31/03/2017].
- PAREYSON, Luigi (1993). *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes. Disponível em <<https://>

pt.scribd.com/document/262293255/PAREYSON-Luigi-Estetica-Teoria-Da-Formatividade> [consultado em 28/09/2017].

REAL, Miguel (2006). “O Neo-Naturalismo”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 19 de julho, p. 22.

REAL, Miguel (2010). “Sem tecto, entre ruínas”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 27 de janeiro, p. 10.

REAL, Miguel (2011). “A epifania do amor”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 5 de outubro, p. 13.

REAL, Miguel (2015). “A impossibilidade do retrato”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 27 de maio, pp. 14-15. Disponível em <http://gnaisse.luiscarmelo.net/wp-content/uploads/2015/04/MiguelReal_Gnaisse.png> [consultado em 15/04/2016].

SANTOS, Pedro Marta (2016). *Os dez livros de Santiago Boccanegra*. Alfragide: Teorema.

TAVARES, Gonçalo M. (2003), *Um homem: Klaus Klump*. Lisboa: Caminho.

TAVARES, Gonçalo M. (2004), *A máquina de Joseph Walser*. Lisboa: Caminho.

TAVARES, Gonçalo M. (2004), *Jerusalém*. Lisboa: Caminho.

TAVARES, Gonçalo M. (2007), *Aprender a rezar na era da técnica*. Lisboa: Caminho.