



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

ECOS E HÍFENES: REPRESENTAÇÕES DA LINGUAGEM EM NARRATIVAS
PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS

Mestrado em Estudos Portugueses e Românicos, Especialidade em Literatura Portuguesa

JÚLIA KRENTKOSKI

2023

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre,
orientada pela Prof.^a Doutora Ângela Fernandes

RESUMO

A presente dissertação propõe uma leitura comparada de *Ecologia*, de Joana Bértholo, e *-Hífen-*, de Patrícia Portela, publicados respetivamente em 2018 e 2021, pela editora Caminho. O objetivo geral é compreender quais papeis a linguagem pode exercer em narrativas que retratam mundos futuros avançados tecnologicamente. Para tanto, a investigação divide-se em dois eixos de análise: um ao nível do enredo, interpretando de que forma a linguagem está relacionada às personagens e às intrigas; e outro ao nível da estrutura narrativa, assimilando os modos que a linguagem se apresenta nos recursos estilísticos, formais e gráficos utilizados pelas autoras. A análise é realizada a partir da metodologia bibliográfica, considerando especialmente os seguintes conceitos e suas significações: linguagem, distopia e multimodalidade. Isto posto, argumenta-se que, em ambos os romances, a linguagem age como elemento de indentificação em diferentes camadas: nas personagens enquanto seres humanos e sociedade; na construção narrativa enquanto processo que se liga à temática futurista e, de certa forma, múltipla de possibilidades; e, ainda, no cuidado criativo que comumente caracteriza ambas as autoras.

Palavras-chave: *Ecologia*, Joana Bértholo; *-Hífen-*, Patrícia Portela; Linguagem; Distopia; Multimodalidade.

ABSTRACT

This dissertation proposes a comparative reading of *Ecologia*, by Joana Bértholo, and *-Hifen-*, by Patrícia Portela, published respectively in 2018 and 2021. The objective is to understand which roles language can play in narratives that portray technologically advanced future worlds. Therefore, the investigation is divided into two axes of analysis: one at the level of the plot, interpreting how language is related to the characters and events; and another at the level of narrative structure, assimilating how language is presented in the stylistic, formal and graphic resources used by the authors. The analysis is carried out based on the bibliographic methodology, especially considering the following concepts and their meanings: language, dystopia and multimodality. That said, we claim that, in both novels, language acts as an identification link in different layers: in the characters as human beings and society; in the narrative construction as a process that connects to the futuristic theme and, in a way, multiple possibilities; and, ultimately, in the creative care that commonly characterizes both authors.

Keywords: *Ecologia*, Joana Bértholo; *-Hifen-*, Patrícia Portela; Language; Dystopia; Multimodality.

AGRADECIMENTOS

Experienciar a vida em terras além-mar foi um sonho que guardei com muito carinho, expectativa e planejamento desde pequena. Por isso, tê-lo concretizado estudando um assunto que tanto adoro, em um espaço como a Universidade de Lisboa, manifesta em mim os mais bonitos sentimentos; entre eles, evidentemente, o de gratidão por todos aqueles que participaram desse processo.

À minha família (mãe, pai, marido, sogros) não há outro agradecimento senão por essencialmente tudo: pela oportunidade, pelo suporte, por acreditarem nos meus sonhos e no meu potencial, por me amarem tanto, por sempre cuidarem de mim – perto ou longe. Eu também amo vocês.

À professora Dra. Ângela Fernandes, reconheço, antes de tudo, o extenso conhecimento compartilhado, as ótimas referências e as correções/sugestões sempre muito pertinentes (tanto na disciplina de Tópicos em Comparatismo quanto na orientação deste trabalho), mas também agradeço, especialmente, pelo completo acolhimento e por toda a paciência.

Nesse sentido, ainda sou grata às outras professoras das quais fui aluna nesses dois anos de curso e com as quais tive o prazer de conhecer novas leituras e adquirir novos saberes.

E, por fim, aos amigos que ficaram e aos que simplesmente passaram, mas com grande importância, fica aqui assinalado, com muito carinho, o meu muito obrigado.

À memória de Norma, Lúcia e Guido, meus queridos avós, de quem os sonhos de cidade grande afastaram-me fisicamente por bastante tempo. Todas as minhas promessas de futuros abraços eram carregadas de muito amor. Sou grata por todas aquelas que consegui realizar antes que a vida findasse nossas oportunidades.

E, claro, dedico também ao avô Zigue, cujos resmungos mantenho agora mais perto de mim.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	7
1 A LINGUAGEM COMO RELAÇÃO HUMANA.....	15
1.1 PODER E REPRESSÃO	31
1.2 CONHECIMENTO E TESTEMUNHO	38
1.3 SILÊNCIO E CONFORMISMO	44
2 A LINGUAGEM COMO EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA	48
2.1 RECURSOS VISUAIS	53
2.2 JOGOS LEXICAIS	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS	74

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>Ecologia</i> , de Joana Bértholo	53
Figura 2 – Exemplo de código QR em <i>Ecologia</i>	55
Figura 3 – Mapa de atentados em <i>Ecologia</i>	57
Figura 4 – Correio eletrônico com erro de sistema em <i>Ecologia</i>	59
Figura 5 – Capa de <i>-Hifen-</i> , de Patrícia Portela.....	60
Figura 6 – Folha de rosto com desenho e subtítulo em <i>-Hifen-</i>	61
Figura 7 – Mapa do “Índice de geografias” em <i>-Hifen-</i>	63

APRESENTAÇÃO

*A linguagem fez-se para que nos sirvamos dela,
não para que a sirvamos a ela.*

Fernando Pessoa, *A língua portuguesa*

Durante a segunda metade do século XX, em um cenário pós-guerra de inúmeras descobertas e novas aplicações científicas, a filósofa e crítica literária Julia Kristeva defendeu, no prólogo de sua obra *História da linguagem* (originalmente: *Le langage, cet inconnu: Une initiation à la linguistique*), publicada em 1969, que aquele não era apenas o século do átomo e do cosmo, mas também o da linguagem: isso porque, com a maior difusão dos meios de comunicação e da arte, a linguagem e as ações que a englobam – falar, escrever, ler, ouvir – conquistaram um espaço de proporções até então desconhecidas na vida da população. Começava, naqueles anos, o que chamamos agora de Era da Informação; e a partir daí, em especial após a década de 1990, marcada pelo advento da esfera digital, as transformações ficaram cada vez mais constantes.

Na contemporaneidade, por exemplo, o espaço da linguagem referido por Kristeva é ainda mais extenso, muitas vezes excedendo os limites da vida humana e alcançando transformações tecnológicas sobre as quais muito se conjectura. Considerando essa lógica especulativa, podemos encontrar na ficção literária, enquanto um propício campo para a criação de novos mundos, a exploração das mais diversas probabilidades de futuros e, conseqüentemente (quando em contraste com a realidade do tempo corrente), de possíveis transformações socioculturais, políticas, científicas e, resta claro, linguísticas – as quais ocorrem sobretudo umas como efeito das outras.

Na presente dissertação, à vista disso, propomos como objetivo geral analisar de que forma as narrativas ficcionais contemporâneas que envolvem as contínuas transformações às quais o mundo está sujeito têm representado questões relacionadas à linguagem, especialmente quando essas mudanças se relacionam com o cenário das inteligências artificiais. Para tanto, selecionamos

como objetos de estudo duas narrativas portuguesas: *Ecologia*, de Joana Bértholo, e *-Hífen*¹, de Patrícia Portela, publicadas respetivamente em 2018 e 2021, ambas pela editora Caminho.

Qualquer narrativa ficcional impressa, seja um romance, uma novela ou um conto, por si só, mantém uma íntima ligação com a linguagem, não necessariamente em seu enredo, mas em sua construção: tradicionalmente, seu texto constitui-se, afinal, de palavras escritas (uma ferramenta da linguagem verbal). Mas ainda, conforme as próprias narrativas ficcionais aqui em análise nos mostram, dispositivos não verbais também podem fazer parte de uma obra literária, como desenhos, mapas e fotografias. A linguagem verbal é, portanto, inerente à literatura, podendo ser complementada com outras linguagens e outros meios.

Não obstante, a literatura carrega em seu exercício de criação uma funcionalidade específica de linguagem denominada função poética, capaz de fazer de uma mensagem verbal comum uma obra de arte. Nessa perspectiva, Kristeva destaca ser no domínio literário que

a linguagem se exerce, se precisa e se modifica. Do mito à literatura oral, do folclore e da epopéia ao romance realista e à poesia moderna, a linguagem literária oferece uma diversidade cujos géneros são estudados pela ciência literária, mas continua a estar unida por uma mesma e única característica que a diferencia da linguagem e da comunicação simples. (1969, p. 329)

Dessa forma, “a própria literatura *pratica-se* como uma investigação das leis da sua própria organização” (p. 336, grifo da autora). Exemplificando, Kristeva cita o romance moderno², o qual, em “desarticulação das constantes e das regras da narrativa, [...] expõe os seus processos antes de os fazer explodir” (p. 336). Como efeito, a literatura moderna acaba por tornar-se “não apenas uma ciência da narrativa, mas ainda uma ciência do discurso, dos seus sujeitos, das suas figuras, das

¹ Antes de avançar, importa destacar dois pontos. O primeiro está relacionado ao título da obra, que, conforme consta na folha de rosto e nas informações técnicas fornecidas pela editora Caminho na edição aqui em análise, é *-Hífen-*, com a palavra grafada entre dois traços. No entanto, imprensa, crítica especializada e também outras edições, como a brasileira publicada pela editora Dublinense, têm utilizado como título da obra apenas o vocábulo, sem os sinais gráficos. Neste trabalho, optamos por sempre apresentar o título de acordo com sua edição original. O segundo ponto a ser ressaltado está na edição utilizada como referência: ainda no seu ano de publicação (2021), uma segunda edição revista foi publicada. As principais mudanças encontradas estão na inversão de capítulos, entre as páginas 121 e 147, e no acréscimo de um capítulo, na página 183. Este trabalho usa como referência a edição revista.

² Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, afirma que “o ‘moderno’ é o ‘contemporâneo’ que se deseja novo, ou que cultiva a novidade em repúdio à herança do passado” (2013, p. 314). Nesse sentido, “é de se notar que não se pode falar de uma doutrina propriamente modernista” (p. 314), mas sim de pontos capazes de distinguir as tendências modernistas de outras correntes antecessoras, como uma maior sensibilidade ao estilo e à forma.

suas representações e, conseqüentemente, da *representação* na e através da linguagem” (p. 336, grifo da autora). Revela-se, assim, não apenas como uma forma de expressão artística, mas especialmente como uma forma de experimentação da arte literária.

Não sendo, é claro, modernas no sentido estrito do movimento modernista que ganhou força no século XX, uma vez que são publicações recentes, grande parte das narrativas de Joana Bértholo e Patrícia Portela ainda assim compartilham (como sublinhado nas críticas recebidas) dessa ideia de experimentação, isto é, de ser, fazer e apresentar-se de forma diferente da tradicional.

Vejamos um exemplo. Na obra *O romance português contemporâneo 1950-2010*, Miguel Real destaca a dominância do estilo realista nos romances portugueses atuais: “o horizonte deste novo realismo, não já obediente ao império rígido da sucessividade e da continuidade cronológicas, tem-se imposto de um modo quase absoluto, seja na descrição, seja na narração, seja na própria estrutura formal do romance” (2012, n.p.³). Na contramão desse modelo realista, no entanto, o autor ressalta três escritores: Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz.

Ainda, exemplifica que “à anterior ordem social e narrativa [...] sucede a possibilidade da existência de uma outra ordem narrativa (a estrutura ou forma do romance), necessariamente diferente”. Essa ordem, por sua vez, pode ser não linear (formada por múltiplas perspectivas) e/ou não necessária (formada pela vontade humana) e/ou, então, “uma ordem não racional, desconexa, aceitando a incoerência, comportando elementos de mistério e de metafísica, permitindo-se saltos lógicos no texto (cujo exemplo máximo é constituído pelos romances de Patrícia Portela e Joana Bértholo)”. Assim, percebemos que, no decorrer do ensaio, os nomes de ambas as escritoras aqui em análise seguem aparecendo lado a lado nos comentários feitos por Miguel Real, uma vez que compartilham diversas semelhanças de construção narrativa.

Segundo Real, a novidade literária nos romances publicados a partir dos anos 2000 é “a existência de uma imensa pluralidade de géneros, temas, estilos, que, desprovidos de uma unidade interna, consistente por si, só podem ser agrupados segundo um conceito externo, de todos

³ Alguns estudos referenciados nesta dissertação são em formato de livro digital e, portanto, não são paginados. Em todos esses casos, consta nas referências bibliográficas a distinção *e-book* junto a autor e obra. A partir daqui, no decorrer desta dissertação, quando não constar a página da citação, fica implícita a não paginação da obra.

aglutinador”, isto é, o cosmopolitismo⁴. Consequentemente, para a novíssima geração literária portuguesa “não só não há temas tabus como tudo vale literariamente – todas as ideias, todas as histórias, todos os factos – desde que resulte num texto esteticamente belo”. A título de exemplo, categoriza Patrícia Portela e Joana Bértholo, juntas, como exercício textual “belo pela novidade e inovação da escrita” e “belo pelo deleite e encantamento da escrita”.

Convém ressaltar, no entanto, que os romances considerados no estudo de Miguel Real são apenas aqueles publicados em Portugal entre os anos 1950 e 2010; logo, sua análise não inclui *Ecologia* nem *-Hífen-*, publicados posteriormente. Mesmo assim, consoante perceberemos nos capítulos seguintes desta dissertação, grande parte das características de Bértholo e Portela ressaltadas pelo ensaísta não apenas se mantiveram como, inclusive, se amplificaram nos anos seguintes.

Com essas considerações em mente, passamos a compreender os motivos que levaram à seleção dos romances *Ecologia*, de Joana Bértholo, e *-Hífen-*, de Patrícia Portela, como objetos de estudo. Primeiramente, reforçamos a escolha da mestranda pela especialidade em Literatura Portuguesa, dentro do Mestrado em Estudos Portugueses e Românicos, ofertado pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; e, em seguida, salientamos também certa inclinação da mestranda pela análise acadêmica de narrativas contemporâneas como forma de contribuir para pesquisas ainda em construção, colaborando ademais na distinção de escritores até então menos estudados – posto que, em perspetiva aos dos séculos anteriores, são mesmo recentes.

Joana Bértholo nasceu em 1982, na cidade de Lisboa; é escritora e dramaturga. Publicou o primeiro romance, *Diálogos para o fim do mundo*, em 2010⁵ – e até o desenrolar desta pesquisa possuía cerca de quinze títulos editados em Portugal, entre romances e contos, além da participação em diversas antologias. Ainda jovem, ganhou diversos prêmios relacionados a diferentes expressões artísticas, como banda desenhada e pintura; não obstante, sua formação acadêmica passa pelos campos da comunicação e dos estudos culturais. Também realizou uma série de viagens

⁴ Com este termo, Miguel Real quer dizer que são romances escritos “a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico” (2012), não sendo, portanto, estritamente fundamentados na realidade portuguesa.

⁵ Em 2009, o romance foi vencedor do Prémio Literário Maria Amália Vaz de Carvalho, atribuído pela Câmara Municipal de Loures. A publicação ocorreu no ano seguinte.

entre cidades europeias e sul-americanas, onde acabou por viver algum tempo. Frequentemente, sua prosa ficcional parece questionar as convenções tradicionais dos gêneros literários. Com o romance *Ecologia*, objeto de estudo dessa dissertação, foi finalista do Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, entre outras nomeações⁶.

Patrícia Portela também nasceu em Lisboa, no ano de 1974; é escritora e autora de projetos artísticos transdisciplinares, uma vez que sua formação acadêmica perpassa diversas áreas do campo cultural. Vive entre Portugal e Bélgica. Publicou, ao longo da carreira, diversos romances e novelas; com a obra *O banquete* (2012) foi finalista do Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. No mercado editorial português, publicou pela primeira vez em 2007 a obra *Odília ou a história das musas confusas do cérebro*. Até então, seu romance mais recente é *-Hifen-*, o outro objeto de estudo desta dissertação. Assim como Joana Bértholo, tem suas obras comumente reconhecidas pela particularidade transgressora dos limites tradicionais⁷.

Podemos perceber, então, diversas similitudes na trajetória de ambas as escritoras, a começar pela nacionalidade e pela contemporaneidade – suas primeiras publicações foram ambas em anos próximos, ainda na primeira década deste século, chanceladas pela editora Caminho. Além disso, estão ambas intimamente ligadas ao teatro e outras expressões artísticas. Também escrevem para o público infantojuvenil e, constantemente, têm em suas prosas ficcionais experiências criativas que rompem com os processos linguísticos e gráficos tradicionais de um romance. Essas semelhanças, por si só, parecem-nos justificar uma leitura comparada. Por conseguinte, a decisão específica por analisar os romances *Ecologia* e *-Hifen-* deu-se pelas afinidades encontradas em ambas as narrativas, entre elas a criação de espaços ficcionais singulares, fortemente influenciados pela tecnologia, e a expressiva resistência da linguagem quando confrontada com esse estado de mundo digital e científico.

Em *Ecologia*, de Joana Bértholo, um algoritmo idealizado por uma megacorporação dá início ao fim de uma das mais importantes liberdades individuais: o uso da linguagem verbal, isto

⁶ Informações consultadas no website oficial da autora, no website da editora Caminho e na crítica referenciada neste trabalho. Para mais informações sobre Joana Bértholo, veja-se: <https://joanabertholo.pt/> e <https://bit.ly/3RjaYSr>.

⁷ Informações consultadas no website oficial da autora e na crítica referenciada neste trabalho. Para mais informações sobre Patrícia Portela, veja-se: <https://patriciaportela.pt/>.

é, a comunicação, a interação, a expressão. Isso porque as palavras passam a ser monitoradas e cobradas; e para falar, portanto, as personagens precisam pagar um preço que acaba não sendo apenas financeiro, mas também psicológico e social. Assim, cabe questionar: o que acontece quando a manifestação verbal está condicionada ao que se consegue pagar?

Em *-Hifen-*, de Patrícia Portela, o Grande Algoritmo controla uma região insular chamada Flandia, extremamente avançada na tecnologia, que parece servir como modelo perfeito de funcionamento e estrutura socioeconômica para uma nação. Nela, a sociedade divide-se entre humanos e andróides. Repentinamente, no entanto, a população mais jovem deste espaço (especialmente as crianças que estão aprendendo a ler e escrever) passa a entrar em um estado de dormência por tempo indeterminado – e não parece haver nada que explique os motivos dessa situação. Ao que indagamos, então: se as crianças nunca mais acordarem, de quem será a responsabilidade de transmitir o conhecimento e o testemunho das vidas humanas futuramente?

Um olhar atento ao enredo das obras permite a percepção de que a linguagem não aparece representada apenas na comunicação escrita e oral como uma tecnologia opressora (seja na obrigatoriedade de pagamento de taxas para usar as palavras, seja na obrigatoriedade de substituição da linguagem humana pela computacional), mas também na utilização da linguagem (suas palavras, seus significados e suas histórias) como meio de aquisição, divulgação e conservação do conhecimento de mundo. Ainda, há nas duas narrativas um forte apelo à presença do silêncio – opcional ou imposto.

No campo gráfico da linguagem, destacamos que os dois romances ainda contam com diferentes recursos visuais, como mudanças tipográficas, informativos, fotos, desenhos e mapas. São elementos que fortificam a ideia de que ambas as autoras desafiam o texto romanesco tradicional, formado por frases e discursos lineares. Dessa forma, percebemos esse caráter experimental do discurso, que inclui no texto escrito habitual recursos não verbais, como uma segunda forma de representação da linguagem nos romances aqui em análise.

Considerando o objetivo geral apresentado no início dessa seção, optamos por analisar *Ecologia* e *-Hifen-* de forma concomitante, segmentando os capítulos seguintes de estudo não por obra literária, e sim por eixo de análise da linguagem. Logo, atentando às ponderações acima, propomos estruturar a investigação crítica em duas partes: a primeira diz respeito primordialmente

ao enredo, isto é, às personagens e às suas intrigas; a segunda, à estrutura narrativa, à linguagem literária e aos recursos estilísticos e gráficos utilizados pelas autoras. A metodologia dessa investigação é realizada com base na análise bibliográfica de materiais teóricos pertinentes.

Sobre o conceito de linguagem, sustentamos o aporte teórico com estudiosos como Kristeva (1969), citada anteriormente, Jakobson (1987), Lecercle (2006) e Hall (2016)⁸. Em paralelo, trazemos à luz pesquisadores contemporâneos sobre as implicações da linguagem computacional na sociedade. Para auxiliar nos debates distópicos, futurísticos e pós-humanos, utilizamos, por exemplo, Vieira (2010), Booker (1994b), Baccolini e Moylan (2003), Herbrechter (2020) e Nayar (2020). Ainda, na esfera da experimentação narrativa, buscamos as contribuições, especialmente, de Jenny (1979) acerca da forma e dos jogos lexicais, além de Gibbons (2012) e Wagoner (2014) sobre o conceito de multimodalidade.

A dissertação, por sua vez, está dividida em quatro principais seções: uma introdutória, duas analíticas e uma conclusiva. Nesta primeira seção buscamos fazer um breve apanhado do que desenrolaremos nos capítulos seguintes, tentando desde agora justificar nossas escolhas pelos objetos de estudo e pela linha de análise. Após esta apresentação, há o primeiro capítulo de análise, denominado “A linguagem como relação humana”. Conforme o próprio nome sugere, nele estudaremos as obras ficcionais a partir da ideia de linguagem enquanto uma ferramenta humana de expressão. Iniciaremos o capítulo com um aprofundamento acerca do conceito de linguagem, seguido de uma exposição um tanto mais minuciosa dos enredos de *Ecologia* e *-Hifen-*. Em paralelo, reproduziremos algumas ideias acerca das questões utópicas e distópicas que envolvem os romances. Em seguida, no decorrer de três subseções, encontrar-se-á o desenvolvimento da análise das personagens e das intrigas que as cercam, a partir dos seguintes tópicos: “Poder e repressão”, “Conhecimento e testemunho” e “Silêncio e conformismo”.

⁸ Estes são os anos de publicação das edições utilizadas como referência, e não correspondem necessariamente aos anos da primeira publicação de cada obra. O mesmo pode ocorrer com teóricos citados posteriormente. Nas referências deste trabalho constam as datas originais de publicação dos principais estudos.

O segundo capítulo de análise, intitulado “A linguagem como experimentação narrativa”⁹, novamente como o próprio nome sugere, consistirá na análise do uso das múltiplas possibilidades da linguagem como um recurso narrativo experimental. Começaremos a seção com a investigação acerca dos fundamentos teóricos necessários à análise, para, em seguida, dividirmos o desenvolvimento do estudo em duas subseções: a primeira, “Recursos visuais”, levará em consideração o carácter multimodal dos romances, isto é, seus dispositivos gráficos; e a segunda, “Jogos lexicais”, atentarà para as invenções textuais e literárias das autoras a partir, especialmente, das palavras e de seus sentidos.

Por fim, há uma última seção em que buscaremos trazer considerações gerais mas conclusivas acerca da análise realizada. Seguindo o caminho aqui exposto, e após todo o estudo desenvolvido, pretendemos ser capazes de compreender quais papeis a linguagem exerce em *Ecologia*, de Joana Bértholo, e *-Hifen-*, de Patrícia Portela, tanto ao nível do enredo quanto ao nível da forma e do estilo. Nesse sentido, reconhecemos desde então a hipótese de que a linguagem age como elemento de indentificação em diferentes camadas: nas personagens enquanto seres humanos e sociedade; na construção narrativa enquanto processo que se liga à temática futurista e, de certa forma, múltipla de possibilidades; e, ainda, no cuidado criativo que comumente caracteriza ambas as escritoras.

⁹ Salientamos desde agora que este capítulo de análise, em especial na parte sobre os artificios visuais e a multimodalidade, considera como referência estritamente as edições impressas assinaladas na bibliografia. Outras edições, como as de *e-readers* ou de outras editoras, podem estar apresentadas graficamente de maneira diferente.

1 A LINGUAGEM COMO RELAÇÃO HUMANA

O propósito deste primeiro capítulo é investigar de quais formas a linguagem se manifesta, enquanto instrumento humano de expressão, no decurso das intrigas que se desenvolvem nos dois romances aqui em estudo, a lembrar, *Ecologia*, de Joana Bértholo, e *-Hifen-*, de Patrícia Portela. Antes de avançar nesse objetivo, entretanto, convém realizar dois aprofundamentos: primeiro, em relação ao conceito de linguagem, bem como suas transformações, a partir de estudos tradicionais e contemporâneos, os quais abarcam também a linguagem computacional; segundo, em relação ao enredo e alguns outros elementos dos romances em análise, de forma a facilitar o entendimento da investigação nas subseções a seguir. Esse aprofundamento das narrativas ficcionais dar-se-á em paralelo a comentários da crítica literária especializada, bem como a considerações das próprias romancistas, manifestadas em entrevistas à imprensa. Consequentemente, também será realizada uma breve discussão acerca do pensamento distópico que rodeia as obras em análise.

Para falar sobre o conceito de linguagem, voltemos em primeiro lugar a Júlia Kristeva e sua obra *História da linguagem*, referenciada anteriormente na apresentação deste trabalho. Como remete o título da obra na tradução em língua portuguesa, Kristeva destaca em seus estudos a particularidade evolutiva da linguagem através da passagem do tempo: “do ponto de vista desta *diacronia*, a linguagem transforma-se durante as diferentes épocas, toma diversas formas nos diferentes povos” (1969, p. 20, grifo da autora). No entanto, quando “tomada como um sistema, isto é, *sincronicamente*, tem regras precisas de funcionamento, uma estrutura determinada e transformações estruturais que obedecem a leis escritas” (p. 20, grifo da autora). Portanto,

seja qual for o momento em que tomemos a linguagem – nos mais afastados períodos históricos, nos povos ditos selvagens ou na época moderna –, ela apresenta-se sempre como um sistema extremamente complexo em que se misturam problemas de ordem diferente. (p. 17)

Ou seja, apesar de a linguagem ter a capacidade de se desenvolver de diferentes formas em diferentes épocas e sociedades, não deixa de ser sempre um sistema denso e profundo, o qual supera questões temporais e espaciais. Dentre os problemas mencionados por Kristeva, estão os relacionados à própria materialidade da linguagem (isto é, os sons, os gestos, a escrita), bem como os referentes à linguagem enquanto materialidade do pensamento. A partir dessas questões,

contudo, destacamos que, “se a linguagem é a matéria do pensamento, é também o próprio elemento da comunicação social. [...] Tudo o que se produz como linguagem tem lugar na troca social para ser comunicado” (p. 18). Em suma, Kristeva explica que “a linguagem é um processo de comunicação de uma *mensagem* entre dois *sujeitos* falantes pelo menos, sendo um o *destinador* ou o emissor, e o outro, o *destinatário* ou o receptor” (p. 19, grifos da autora).

Ainda,

cada sujeito falante é simultaneamente o destinador e o destinatário da sua própria mensagem, visto que é capaz de *ao mesmo tempo* emitir uma mensagem decifrando-a, e em princípio não emite nada que não possa decifrar. Assim, a mensagem destinada ao *outro* é, num certo sentido, destinada *em primeiro lugar* ao *mesmo* que fala: donde se conclui que *falar é falar-se*. (p. 19, grifos da autora)

Forma-se, então, dentro de um sistema complexo, um circuito comunicacional capaz de estabelecer, também, a complexidade do sujeito e de sua relação com o outro e com o mundo. Em perspectiva semelhante, tanto o sociólogo Stuart Hall quanto o linguista Jean-Jacques Lecercle utilizaram-se, em seus estudos, da ideia de linguagem como um sistema (conjunto, agrupamento) de complexidades a serem sempre consideradas.

Baseando-se na filosofia marxista, Lecercle defende, em sua obra *A Marxist Philosophy of Language* (no original: *Une philosophie marxiste du langage*), que, “se a linguagem é algo, é um conjunto de fenômenos”; conseqüentemente, “não podemos falar de linguagem sem nos referirmos à história, à sociedade, aos corpos (entre outras entidades materiais) e à política” (p. 140, tradução nossa¹⁰). A partir dessa compreensão, o pesquisador estabelece como tese principal para o entendimento da linguagem o fato de ser essa uma forma de práxis, o que

envolve considerar a linguagem do ponto de vista do processo e não do resultado, da interação social e não do falante individual, da história e não da sincronia, da

¹⁰ A tradução é sempre de nossa responsabilidade (exceto em casos nos quais se citam traduções publicadas), seguida pelo texto original em nota de rodapé. Texto original desta citação: “[...] if language is something, it is a set of phenomena”; “we shall not be able to speak of language without referring to history, society, bodies (among other material entities), and politics.”

totalidade e não da exclusão ou separação (do que é e do que não é relevante para a ciência), das relações de poder e não da cooperação irênica. (p. 140¹¹)

Com isso, podemos compreender que Lecercle defende uma visão abrangente da linguagem, considerando sempre as dimensões sociais, políticas e históricas. Para ele, a linguagem é, então, em primeira instância, coletiva; enquanto sua individualidade, uma consequência.

Hall, por sua vez, reflete acerca da linguagem no capítulo “O papel da representação”, publicado na obra *Cultura e representação* (no original: *Representation – Cultural Representation and Signifying Practices*¹²), logo, a analisa em conjunto às ideias de representação e sentido. Nessa direção, defende que a linguagem “opera como um *sistema representacional*” (2016, p. 18, grifo do autor), sendo um “meio privilegiado pelo qual ‘damos sentido’ às coisas, onde o significado é produzido e intercambiado” (p. 17). É justamente nesta construção de sentidos e significados que Hall busca compreender o funcionamento da linguagem:

como a linguagem constrói significados? Como sustenta o diálogo entre participantes de modo a permitir que eles construam uma cultura de significados compartilhados e interpretem o mundo de maneira semelhante? [...] Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. (p. 18)

Assim, a representação e/ou significação de ideias e sentimentos pode ser comunicada não apenas de diversas formas, mas também com diversas finalidades.

Segundo o linguista Roman Jakobson, aqui estudado a partir da obra *Language in Literature* (editada em 1987, após sua morte), a linguagem deve ser sempre pensada a partir de todas as suas funções. Para isso, no entanto, o estudioso defende ser preciso compreender os fatores (destacados em caixa alta pelo próprio autor) que constituem aquilo que chama de processo linguístico:

o REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO para se referir (ou "referente", em outra

¹¹ “It involves considering language from the standpoint of process rather than outcome, social interaction rather than the individual speaker, history rather than synchrony, the totality rather than exclusion or separation (of what is, and what is not relevant, to science), power relations rather than irenic co-operation.”

¹² A edição original dessa obra, de 1997, é editada por Stuart Hall e contém também textos de outros autores. Entretanto, a edição brasileira utilizada como referência neste trabalho apresenta apenas os textos de Hall.

nomenclatura um tanto ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou passível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTATO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que permita entrarem e permanecerem em comunicação. (1987, p. 66¹³)

Existem, portanto, seis fatores, dados por Jakobson como inalienáveis ao processo de comunicabilidade verbal, a partir dos quais podemos compreender seis diferentes funções da linguagem, sendo cada uma delas relacionada a um fator. A seguir, vejamos quais são.

A primeira função proposta por Jakobson é a referencial, que se orienta pelo fator contexto; é, também, a função dominante de grande parte das mensagens verbais. A segunda é a função emotiva, que, centrada no fator remetente, expressa uma atitude de quem fala em relação àquilo de que fala; ou seja, “revelada pelas interjeições, perfuma, de certa forma, todos os nossos enunciados, nos níveis fônico, gramatical e lexical” (p. 67¹⁴). A terceira função é a conativa, cuja orientação reside no fator destinatário, encontrando “sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo” (p. 67¹⁵). A quarta função chama-se fática, sendo focada no contato, com o intuito de prolongar a comunicação verbal. A quinta função é a metalinguística, cujo discurso centraliza-se no fator código. E, por fim, a sexta função é a poética (discutida brevemente na apresentação deste trabalho), que tem sua focalização na mensagem. Porém, o linguista destaca que, dificilmente, uma mensagem cumprirá apenas uma função, pois “a diversidade não reside no monopólio de alguma dessas diversas funções, mas em uma diferente ordem hierárquica de funções. A estrutura verbal de uma mensagem depende primordialmente de sua função predominante” (p. 66¹⁶).

¹³ “The ADDRESSER sends a MESSAGE to the ADDRESSEE. To be operative the message requires a CONTEXT referred to (the "referent" in another, somewhat ambiguous, nomenclature), graspable by the addressee, and either verbal or capable of being verbalized; a CODE fully, or at least partially, common to the addresser and addressee (or in other words, to the encoder and decoder of the message) ; and, finally, a CONTACT, a physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee, enabling both of them to enter and stay in communication.”

¹⁴ “[...] laid bare in the interjections, flavors to some extent all our utterances, on their phonic, grammatical, and lexical level.”

¹⁵ “[...] its purest grammatical expression in the vocative and imperative.”

¹⁶ “The diversity lies not in a monopoly of some one of these several functions but in a different hierarchical order of functions. The verbal structure of a message depends primarily on the predominant function.”

Isto posto, com base nos estudiosos aqui referenciados, podemos reafirmar que linguagem é, efetivamente, interação; e o seu modo de uso (por quem, como e para quem) revela qual o tipo de relação que se quer estabelecer. Com as constantes transformações tecnológicas, no entanto, essa interação deixou de ser apenas entre humanos. Kristeva destaca que, por razões técnicas, como “a construção dos circuitos elétricos de computadores destinados a ler e a escrever ou de máquinas destinadas à tradução automática” (1969, p. 287), a linguagem passou a ser pensada também de um ponto de vista matemático. Dessa forma, o avançar da tecnologia e a busca por novas funcionalidades fizeram surgir a necessidade de estudos específicos, os quais colocaram as máquinas como parte integrante da equação linguística e comunicacional.

Hoje, fala-se muito em linguagem computacional ou linguagem de programação: trata-se da linguagem usada pelos seres humanos para comunicarem-se com as máquinas; ou melhor, usada pelos seres humanos para fazerem com que as máquinas sejam cada vez mais operacionais e inteligentes, isto é, para fazerem das máquinas uma potente fonte de inteligência artificial. Henry Kissinger, Eric Schmidt e Daniel Huttenlocher, estudiosos da área e autores do livro *The Age of AI and our Human Future*, publicado em 2021, defendem que “a humanidade tem séculos de experiência no uso de máquinas para aumentar, automatizar e, em muitos casos, substituir o trabalho manual”¹⁷. No entanto, ao mesmo tempo em que o mundo já experimentou tantas mudanças, dificilmente alguma delas tenha transformado significativamente as sociedades e suas organizações sociais e políticas; pelo contrário, “é mais frequente que as estruturas preexistentes pelas quais ordenamos nosso mundo social se adaptem e absorvam novas tecnologias, evoluindo e inovando dentro de categorias reconhecíveis”¹⁸.

Ou seja,

muito raramente encontramos uma tecnologia que desafie nossos modos predominantes de explicar e ordenar o mundo. Mas a Inteligência Artificial promete transformar todos os domínios da experiência humana. E o cerne de suas

¹⁷ “Humanity has centuries of experience using machines to augment, automate, and in many cases replace manual labor.”

¹⁸ “More frequently, the preexisting frameworks through which we order our social world adapt and absorb new technology, evolving and innovating within recognizable categories.”

transformações acabará ocorrendo no nível filosófico, transformando a maneira como os humanos entendem a realidade e nosso papel dentro dela.¹⁹

Para o pesquisador Stefan Herbrechter, conforme explica em seu trabalho “Para um pós-humanismo crítico” (traduzido e publicado na antologia de textos teóricos *Pós-humano. Que futuro?*), “fenomenologicamente, a tecnologia aciona um processo de ‘mediação’ entre humanos e o seu contexto. Da mesma forma que a tecnologia, entendida enquanto ferramenta, altera e constitui realidades sociais, igualmente torna a realidade social acessível” (2020, p. 100). Nesse sentido, novas tecnologias continuam a funcionar como um elo essencial na interação entre os indivíduos e o mundo que os cerca, assim como foi e ainda é a linguagem.

Além disso, no mesmo caminho do que defendem Kissinger *et al.* (2021), conforme exposto acima, Herbrechter sustenta que,

seguramente, os avanços recentes nas bio-, nano-, cogno- e infotecnologias têm vindo a estimular a influência da tecnologia na (tecno)cultura sob as condições político-económicas atuais características do capitalismo tecnocientífico para um nível jamais visto. Há novos ‘fenómenos’ tais como a mais recente cultura digital (oposta à analógica, ‘material’) ou ‘cibercultura’, a protetização progressiva do humano ou a autonomia crescente da inteligência artificial, que pode estar prestes a fugir do controlo humano ou até da compreensão humana. (2020, p. 99)

Em caminho um tanto contrário, outra autora participante da antologia *Pós-humano. Que futuro?*, N. Katherine Hayles, no capítulo “O que significa ser pós-humano?”, defende que

os humanos podem desenvolver relações simbióticas com máquinas inteligentes (o que já acontece, por exemplo, nas cirurgias assistidas por computador); podem ser substituídos por máquinas inteligentes (já em concretização nas linhas de montagem japonesas e americanas, que usam braços robóticos); mas há um limite a partir do qual a articulação entre humanos e máquinas inteligentes deixa de ser inócua. A realidade corpórea mantém-nos distintos. (2020, p. 17)

Ou seja, para esta pesquisadora, ainda que haja uma possibilidade de pânico, a qual não desaparece por completo, o fato do ser humano ter um corpo carregado de complexidades o distingue de

¹⁹ “Only very rarely have we encountered a technology that challenged our prevailing modes of explaining and ordering the world. But AI promises to transform all realms of human experience. And the core of its transformations will ultimately occur at the philosophical level, transforming how humans understand reality and our role within it.”

qualquer máquina cibernética e o mantém afastado de cenários apocalípticos, tendendo, na verdade, “a uma perspetiva moderada de mudanças sociais, tecnológicas, políticas e culturais” (p. 17).

Esse é um debate que engloba questões referentes aos conceitos de pós-humano e trans-humano. Para os compreendermos, no entanto, pensemos primeiramente no vocábulo que lhes dá origem: humano. O que significa ser um humano? Pramod Nayar, também participante da antologia anteriormente citada, com o texto “Revisitando o humano”, responde a esse questionamento explicando que, tradicionalmente, o humano é “considerado como um sujeito (alguém que é consciente de si próprio), caracterizado por uma inteligência/pensamento racionais, capaz de planear a sua atuação tendo em conta os/as seus/suas necessidades, desejos e vontades e, como resultado da sua ação, produzir história” (2020, p. 136). Ou seja, é visto e compreendido a partir de um sujeito formado pelo seguinte conjunto de atributos: “racionalidade, autoridade, autonomia e capacidade de ação” (p. 136). Consequentemente, o humanismo é o estudo deste sujeito e de suas características atribuídas.

Outro ideia implicada nessa discussão é a de humanidade. Conforme explica Ângela Fernandes, na obra *A ideia de humanidade na literatura do início do século XX*, a história dos termos latinos *homo*, *humanus* e *humanitas* está “directamente relacionada com as transformações da noção de humanidade (espécie e qualidade)” (2023, p. 19). A definição de humanidade, por sua vez, é complexa, em especial pelas “objecções a todas as tentativas de encontrar características distintivas e de, assim, traçar limites seguros de humanidade” (p. 21) e também pela dimensão histórica, isto é, pelo “percurso que conduziu tanto à preocupação em delimitar o grupo humano como à aceitação de uma ideia crescentemente englobante” (p. 21). A esta dissertação importa, principalmente, essa primeira questão, das possíveis particularidades do que é ser humano.

Nesse sentido, Fernandes ressalta que,

de acordo com os testemunhos mais recentes oriundos da investigação biológica e tecnológica, em especial nos campos específicos da genética, da inteligência artificial, da primatologia e da paleoantropologia, afigura-se inviável distinguir os seres humanos com base em qualquer característica exclusiva de entre as habitualmente assinaladas: o fabrico e emprego de utensílios, o uso de linguagem, a produção artística e os comportamentos gratuitos, a utilização do fogo, a aprendizagem e a transmissão de costumes e rituais, a demonstração de um pensamento livre e intencional, a memória, os afectos, o riso. (p. 22)

Ou seja, as características até então tradicionalmente utilizadas na definição do que é o humano e a humanidade têm perdido efetividade nessa distinção; logo, as fronteiras da humanidade acabam “desafiadas pela evidência tanto biológica como comportamental de animais e máquinas, cuja proximidade se presente de um modo cada vez mais intenso” (p. 22).

As transformações tecnológicas, científicas e ambientais, portanto, levam à necessidade de se pensar a ideia de ser humano, de humanidade e de humanismo para além de um indivíduo autônomo tradicional e também para além das particularidades tradicionalmente associadas. Nayar explica que o trans-humanismo, por exemplo,

implica que existe uma entidade identificável como “o humano”, um “eu” ou uma “pessoa” humana a que se podem acrescentar melhorias. Esta vertente recusa-se a ver no humano uma construção ligada a outras formas de vida e encara a tecnologia como um meio de acrescentar algo às capacidades humanas já existentes ou de colmatar uma falta. [...] Acredita na perfetibilidade, olhando para as limitações do corpo biológico como algo que pode ser ultrapassado através da tecnologia, dando lugar, no futuro, a um corpo humano mais rápido, mais inteligente, menos propenso a doenças e com maior longevidade. (2020, p. 164)

Por sua vez, para o pós-humanismo é preciso considerar o humano não apenas como o centro de tudo, mas também como um conjunto de relações entre diferentes formas de vida. Isto é, “as características essenciais do humano estão desde sempre já interligadas com outras formas de vida e os seus atributos fundamentais, sejam eles de ordem fisiológica, anatómica ou dizendo respeito à consciência, coevoluíram com outras formas de vida” (Nayar, 2020, p. 171).

Todas essas perspectivas – da força transformadora da inteligência artificial e das novas formas de linguagem que ela promove até a necessidade de se pensar o significado de ser humano num cenário modificado científica, tecnológica e ambientalmente – nos remetem, prontamente, aos estados e às profundas transformações de mundo retratados nas duas narrativas portuguesas objetos de estudo desta dissertação. Passemos, portanto, a falar sobre elas.

Como mencionado brevemente na apresentação, a premissa da história narrada em *Ecologia*, de Joana Bértholo, é a implementação de um programa chamado Plano de Revalorização da Linguagem, no qual a sociedade passa a pagar gradualmente pelo uso das palavras. O objetivo final do plano, no entanto, é ainda mais audacioso: uma corporação de dimensão mundial visa realizar a monitoração do corpo humano de forma integral, e não apenas do que cada um expressa

exteriormente, seja pela fala ou pela escrita, sendo que isto inclui se apropriar daquilo que há de mais íntimo no indivíduo, isto é, o seu pensamento. Dessa forma, no desenrolar do romance, esse processo de privatização e monopolização da linguagem e do pensamento individual ocorre em três etapas distintas: na primeira, as línguas são digitalizadas e há uma cobrança diária pelo uso de palavras determinadas; na segunda, não há mais distinção de palavras e reivindica-se financeiramente por tudo que é enunciado; e na terceira, enfim, os corpos humanos também são digitalizados, alcançando o intuito maior de monitoramento e controlo absolutos.

Essas etapas, assim como a própria narrativa, não são marcadas temporalmente por datas, mas existem indícios que ajudam a situar o início e o transcurso da história. Por exemplo, no primeiro capítulo, comportamentos de personagens e descrições de espaços apontam para um período muito similar e próximo ao que se vive atualmente, no início do século XXI: a personagem Ana utiliza o Wikipédia, um dos sites mais visitados hoje em dia, para pesquisar sobre sua futura chefe, a famosa empresária Darla Walsh; em seguida, Darla e Ana estão em uma reunião em São Francisco (cidade que dispensa mais informações geográficas em razão de ser, há já certo tempo, conhecida como importante centro de inovação e tecnologia), em um escritório bastante digital e supostamente descontraído. A caracterização do ambiente reflete uma arquitetura e forma de trabalho comum à maioria das *start-ups* contemporâneas, ao mesmo tempo em que são evidenciadas também as relações de trabalho virtuais, possibilitadas pelo avanço da internet e da globalização:

Volumosos pufes coloridos, um sofá comprido cheio de almofadas e revistas de arte e cultura pop, vários ecrãs, espaços dedicados ao lazer, jogos, consolas, um televisor, aparelhos de ginástica, uma carpete felpuda para caminhar descalço. A cozinha está equipada com tudo o que se tem em casa. No mesmo ecrã onde se responde a um email de trabalho, joga-se um jogo, ou publica-se uma imagem numa rede social. Parte da equipa está, justamente, presente de forma virtual, a partir de Barcelona, Moscovo, Joanesburgo, quiçá de Lisboa. Uma série de relógios legendados com nomes de capitais internacionais auxiliam a coordenação das constantes chamadas de videoconferência [...]. (Bértholo, 2018, p. 24)

Essas evidências ainda são corroboradas pelo subtítulo que acompanha o nome do primeiro capítulo: “Pré-Transição / os dias que correm” (Bértholo, 2018, p. 11). É também pela denominação dos capítulos que se pode perceber, inicialmente, a passagem do tempo ao longo da narrativa, pois os títulos e subtítulos dos cinco capítulos que compõem a obra parecem marcar uma sequência de

eventos: “Pré-Transição / os dias que correm” (p. 11), “Primeira Vaga / que te custa dizer alguma coisa?” (p. 53), “Segunda Vaga / a ascensão dos Fala-Barato” (p. 253), “Terceira Vaga / a carne da linguagem” (p. 431) e “Ecologia / o estudo dos ecos” (p. 473). Outro exemplo de passagem do tempo, este diretamente relacionado ao enredo da obra, revela-se no amadurecimento da personagem Candela: desde sua descoberta, em criança, por novas palavras e curiosidade por diferentes significados até sua fase adulta, na última parte do romance, acompanha-se uma trajetória que implica o desenrolar de várias décadas.

Em entrevista ao jornalista Luís Ricardo Duarte em 2018, Joana Bértholo assumiu seu romance como “uma carta de amor à linguagem” na qual explora, entre outros assuntos, de que maneira “a linguagem, e a sua ligação ao pensamento, [...] nos torna humanos”. Sob essa mesma perspectiva, a autora ainda pauta dois questionamentos adicionais: “Que outros interlocutores temos nesta vida? Isto de vivermos na Terra é um monólogo entre humanos ou estamos em diálogo com outras linguagens?” (Bértholo, 2018c, p. 16). A ideia de diálogo ajusta-se às múltiplas vozes e personagens da história, em núcleos relacionais que acabam por se associar ou não. Por exemplo, há um núcleo corporativo composto por aqueles que participam ativamente da realização do projeto, do qual se destacam a empresária Darla Walsh e sua assessora Ana (citadas acima). Da parte daqueles que precisam lidar com a imposição do projeto, há o núcleo formado por Candela (citada acima) e seus pais adotivos (Lucía e Pablo); paralelamente, há também a jornalista Carolina (amiga de Lucía e tia de Candela), seu marido Tápio (fotógrafo de guerra) e seu ex-namorado Jeff; e há Nelson, um jovem de origem pobre, cujo trabalho é monótono e maquinal, mas estável – ao contrário de seus sonhos. Cada uma dessas personagens, considerando suas experiências e propósitos, dialoga de forma distinta com as transformações tecnológicas e científicas que vão se instaurando no espaço ficcional.

Em *-Hifen-*, por sua vez, o cenário ficcional avançado tecnológica e cientificamente está estabelecido desde o princípio da narrativa. O romance dá-se quase integralmente em uma região chamada Flandia, modelo na monitoração do Algoritmo e sede dos serviços administrativos e políticos de todo o resto do mundo, designado como Olival. Assim, nesse mundo imaginário criado por Patrícia Portela, os seres humanos estão divididos em duas grandes categorias, de acordo com o local em que moram: os flans e os olivenses. Conforme o próprio romance explica, em um “Índice de geografias” pré-textual (Portela, 2021, pp. 25-29), os moradores do Olival costumavam ver a

Flandia como “o futuro da humanidade, o lado certo e equilibrado, o progresso que avançava”, enquanto para os flans, “os olivenses eram carne para canhão, pau para toda a obra, mais uma mãozinha para [...] manter a grande roda do seu mundo a funcionar” (*Ibidem*, p. 29). Tratava-se a Flandia, então, de um espaço onde, aos olhos de tudo e de todos, o funcionamento da vida parecia ocorrer de forma exemplar e invejável – até que misteriosamente suas crianças (que seriam, no futuro, pela ordem natural da existência, as representantes humanas da região) começaram a adormecer e não mais acordar. A esse fenômeno, os informativos oficiais chamaram inicialmente de “Doença do sono” (p. 95); pouco depois, ainda sem maiores esclarecimentos à população, acrescentaram uma alternativa: “[...] ou Doença da resignação” (p. 125).

Segundo Patrícia Portela, em entrevista à jornalista Inês Fonseca Santos, em 2021, um dos sentidos de seu romance é o de que a vida é feita de ligações: “somos exatamente a relação que estabelecemos com os outros” (Portela, 2021c). Nesse sentido, flans e olivenses estabelecem relações entre si, com os outros e com o ambiente, as quais acabam por determinar o que são, o que fazem e como agem diante das circunstâncias da narrativa. Ainda, essa construção dos pensamentos, identidades e ações das personagens está intimamente ligada à linguagem, usada como forma de expressão.

A narração do romance alterna, principalmente, entre duas vozes: a de Ofélia (mãe de uma criança adormecida chamada Z.), que escreve em seu caderno ora como se falasse com a filha, ora como se estivesse a pedir socorro, mas sempre com a nítida noção e desejo de testemunho, não apenas de sua história, mas também da linguagem como palavra, desenho, habilidade humana; e a de Maria do Carmo, uma enfermeira androide que, enquanto cuida de Z., analisa os “seres ditos vivos”, cria um alfabeto a partir da linguagem humana e aprende a escrever à mão, com o objetivo de se aproximar do que acredita ser o pensamento humano para, enfim, imitá-lo.

Uma breve busca por entrevistas realizadas tanto com Joana Bértholo quanto com Patrícia Portela expõe com grande frequência questionamentos acerca das conexões que ambas veem entre o mundo empírico, vivido pelas autoras, e os ficcionais por elas criados nos romances aqui em análise. Ao mesmo tempo, imprensa e crítica especializada usam comumente os termos utopia e distopia (este em especial) para se referirem às obras *Ecologia e -Hifen-*. Relativamente ao romance de Bértholo, por exemplo, Viriato Soromenho-Marques menciona um desses conceitos ainda no

título de sua crítica, *Paisagens da nova distopia digital*, publicada no *Jornal de Letras* em 2018. No decorrer de sua análise, no entanto, faz menção também ao conceito oposto e desenvolve: “os homens, mulheres e crianças que habitam este livro vão sendo apropriados pela universal presença de uma esfera das transações que tudo absorve num surto de inovação tecnológica aparentemente ilimitado: a linguagem, os sonhos, os medos”. Consequentemente, para ele, “as utopias individualistas”, como são os desejos particulares de felicidade, “desaguam numa distopia coletiva”, em que se perde qualquer noção de privacidade; por isso, o romance acaba por ser “um antecipado regresso ao futuro, contendo a latente esperança [...] de que, na hora decisiva, a realidade seja capaz de desmentir a ficção” (Soromenho-Marques, 2018).

Outro exemplo, agora no que se refere ao romance de Portela, é a crítica de Miguel Real, intitulada *Distopia hífen utopia*, publicada em 2021, também no *Jornal de Letras*, e cuja escolha de palavras ainda no título faz clara alusão ao seu entendimento da obra. Assim, explica:

em síntese, todas as utopias trazem no seu ventre distopias violentíssimas (física e/ou psicologicamente), e todas as distopias trazem no seu ventre o desejo de novas utopias, que, posteriormente, se revelam como verdadeiras distopias – é a lição filosófica do romance. Não é possível, portanto, separar utopia de distopia, já que se encontram umbilicalmente ligadas: é o sentido do título -Hífen-, como traço que simultaneamente separa e une, como se, filosoficamente, PP nos quisesse dizer que a História é não só um contínuo equilíbrio-desequilíbrio entre distopia e utopia e que, a cada momento temporal, uma sociedade, material e politicamente, é o resultado cultural efetivo desta contradição. (Real, 2021)

No que se refere aos questionamentos feitos às próprias autoras em entrevistas, conforme mencionado acima, Patrícia Portela parece resistir à aceitação de uma determinação distópica, conforme comenta em conversa com Isabel Lucas, do suplemento *Ípsilon*, em 2021. Para a autora, seu romance é, com efeito, “uma verdade incómoda, angustiante”. Nesse mesmo sentido, a própria obra literária traz consigo a seguinte ressalva: “todas as personagens, edifícios, cheiros, eventos, detalhes e palavras deste livro são reais. Era eu lá capaz de inventar alguma coisa que não fosse deste mundo” (Portela, 2021a, p. 17). Joana Bértholo, por sua vez, parece aceitar a definição distópica. Na mesma entrevista citada em parágrafo anterior, afirma que uma distopia mostra “a lógica totalitária que não queremos ver no mundo, mas que, num certo sentido, já cá está. (...) Assumimos que esta forma de estar no mundo, ditada pela tecnologia e pelas redes sociais, de um controlo muito maior do que supomos, é inevitável” (Bértholo, 2018c, p. 16).

Isto posto, investigar e determinar um gênero literário para ambas as obras aqui em análise não é o intuito deste trabalho; no entanto, considerando a vasta frequência de referências distópicas encontradas em entrevistas e críticas, mostra-se relevante compreender brevemente o que diz o campo teórico acerca desse conceito e de outros intrinsecamente relacionados, em especial para interpretar, posteriormente, quais as relações com questões envolvendo a linguagem.

Para iniciar essa reflexão, fazemos uso das ideias de Fátima Vieira, professora portuguesa referência no assunto. No capítulo “The concept of utopia”, publicado na obra *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, afirma que o discurso distópico é alimentado por duas ideias intimamente ligadas: “por um lado, a ideia de totalitarismo; por outro lado, a ideia de progresso científico e tecnológico que, em vez de impelir a humanidade a prosperar, tem por vezes sido fundamental para o estabelecimento de ditaduras” (2010, p. 18²⁰). Isso pois é um discurso que

utiliza os recursos narrativos da utopia literária, incorporando em sua lógica os princípios da eucronia (ou seja, imaginando como será o mesmo lugar – o lugar onde vive o utópico – em outro tempo – o futuro), mas prevê que as coisas acabarão mal; é, portanto, essencialmente pessimista na sua apresentação de imagens projetivas. (p. 17²¹)

Nesse sentido, a utilização dos recursos utópicos não é eventual, e sim consequência, uma vez que o próprio vocábulo distopia é, por si só, uma derivação do vocábulo utopia. À vista disso, tratando-se esta dissertação sobretudo de representações da linguagem, parece-nos interessante compreender brevemente sobre o surgimento dessas palavras e a forma como seus significados se efetivaram ou se alteraram a depender da interação que exerceram com os meios (literário, social) desde suas respectivas invenções.

Falamos em invento pois, como destaca Fátima Vieira, tanto utopia quanto distopia são neologismos lexicais – surgidos pela necessidade de nomear um novo conceito. A palavra utopia foi

²⁰ “[...] on the one hand, the idea of totalitarianism; on the other hand, the idea of scientific and technological progress which, instead of impelling humanity to prosper, has sometimes been instrumental in the establishment of dictatorships”.

²¹ “[...] utilizes the narrative devices of literary utopia, incorporating into its logic the principles of eucronia (i.e., imagining what the same place – the place where the utopist lives – will be like in another time – the future), but predicts that things will turn out badly; it is thus essentially pessimistic in its presentation of projective images.”

assinalada pela primeira vez pelo escritor inglês Thomas More, em obra de mesmo nome, escrita em Latim e publicada em 1516. Conforme explica Vieira,

para criar o seu neologismo, More recorreu a duas palavras gregas – *ouk* (que significa não e foi reduzido a *u*) e *topos* (lugar), às quais acrescentou o sufixo *ia*, indicando um lugar. Etimologicamente, a utopia é, portanto, um lugar que é um não-lugar, constituído simultaneamente por um movimento de afirmação e de negação. (p. 4²², grifo da autora)

O significado da palavra, no entanto, mudou muitas vezes ao longo dos séculos, sendo fartamente adotada por pesquisadores e autores dos mais diversos (e até conflitantes) campos de estudo. Consequentemente, como mencionado acima, foi uma palavra “frequentemente usada como raiz para a formação de novas palavras” (Vieira, 2010, p. 3²³), como por exemplo distopia, eutopia, eucronia, antiutopia e heterotopia. Apesar de ser ainda hoje um conceito difuso, dada sua multiplicidade de sentidos, Fátima Vieira defende que é o estabelecimento dessas derivações vocabulares que ajuda na definição de um significado para o neologismo originário (utopia), marcando relações de complementaridade e, especialmente, de contraste.

Precisamente para trabalhar, em seguida, com a ideia desses conceitos contrários, destacamos a seguinte definição de utopia dada pela pesquisadora portuguesa:

uma das principais características da utopia como gênero literário é a sua relação com a realidade. Os utopistas partem da observação da sociedade em que vivem, anotam os aspectos que precisam ser mudados e imaginam um lugar onde esses problemas foram resolvidos. Muitas vezes, a sociedade imaginada é o oposto da sociedade real, uma espécie de imagem invertida dela. Contudo, não deve ser tomada como um eco fraco do mundo real; as utopias são por essência dinâmicas e, apesar de nascerem de um dado conjunto de circunstâncias, o seu âmbito de ação não se limita a uma crítica do presente; na verdade, as utopias apresentam ideias projetivas que serão adotadas por públicos futuros, o que pode causar mudanças reais. (p. 8²⁴)

²² “In order to create his neologism, More resorted to two Greek words – *ouk* (that means not and was reduced to *u*) and *topos* (place), to which he added the suffix *ia*, indicating a place. Etymologically, utopia is thus a place which is a non-place, simultaneously constituted by a movement of affirmation and denial.”

²³ “[...] often been used as the root for the formation of new words.”

²⁴ “One of the main features of utopia as a literary genre is its relationship with reality. Utopists depart from the observation of the society they live in, note down the aspects that need to be changed and imagine a place where those problems have been solved. Quite often, the imagined society is the opposite of the real one, a kind of inverted image

Há, portanto, uma espécie de finalidade pedagógica na literatura utópica: aspira-se à utilização das boas ideias ficcionais no mundo real, em busca de um futuro melhor.

A lógica didática também se faz presente na literatura distópica, mas de forma contrária: representa, na ficção, o que não deve ser feito no mundo real; uma ideia que concerne à criação do neologismo derivacional distopia. Fátima Vieira relembra que

o primeiro uso registrado de distopia [...] remonta a 1868, e pode ser encontrado em um discurso parlamentar no qual John Stuart Mill²⁵ tentou encontrar um nome para uma perspectiva oposta à da utopia: se a utopia era comumente vista como “boa demais para ser praticável”, então a distopia era “ruim demais para ser praticável”. (p. 16²⁶)

Logo, mantendo sentido semelhante ao que deu origem ao termo, no campo da ficção literária a distopia tornou-se um gênero cujo objetivo principal “é didático e moralista: as imagens do futuro são apresentadas como possibilidades reais porque o utópico quer assustar o leitor e fazê-lo perceber que as coisas podem correr bem ou mal, dependendo da responsabilidade moral, social e cívica dos cidadãos” (p. 17²⁷).

Na obra *The Dystopian Impulse in Modern Literature* (1994b), o estudioso sobre distopias M. Keith Booker destaca que quase qualquer obra literária que contenha elementos de crítica social ou política pode ser lida e interpretada através de uma ótica distópica. Ou seja, em geral a ideia de distopia não precisa necessariamente estar ligada a um conjunto de regras específicas, mas sim à presença de uma oposição, de questionamentos. Não obstante, para fins de análise, o autor especifica que

of it. It should not be taken, though, as a feeble echo of the real world; utopias are by essence dynamic, and in spite of the fact that they are born out of a given set of circumstances, their scope of action is not limited to a criticism of the present; indeed, utopias put forward projective ideas that are to be adopted by future audiences, which may cause real changes.”

²⁵ Filósofo, economista e político inglês (1806 – 1873).

²⁶ “The first recorded use of dystopia [...] dates back to 1868, and is to be found in a parliamentary speech in which John Stuart Mill tried to find a name for a perspective which was opposite to that of utopia: if utopia was commonly seen as ‘too good to be practicable’, then dystopia was ‘too bad to be practicable’.”

²⁷ “[...] is didactic and moralistic: images of the future are put forward as real possibilities because the utopist wants to frighten the reader and to make him realize that things may go either right or wrong, depending on the moral, social and civic responsibility of the citizens.”

a principal técnica da ficção distópica é a desfamiliarização: ao focar suas críticas da sociedade em configurações espacial ou temporalmente distantes, as ficções distópicas fornecem novas perspectivas sobre práticas sociais e políticas problemáticas que, de outra forma, poderiam ser consideradas naturais e inevitáveis. (*Ibidem*, p. 19²⁸)

Dessa forma, Booker defende que a base de uma distopia literária está na sua capacidade de apresentar uma realidade alternativa, capaz de desestabilizar as noções de normalidade, ao mesmo tempo que permite a reflexão acerca de práticas e ideias questionáveis, carregando assim um papel de crítica social a partir de certo distanciamento do real.

Raffaella Baccolini e Tom Moylan, em introdução à obra *Dark Horizons* (2003), também comentam sobre a necessidade de um estranhamento na caracterização de uma distopia. Isso porque o estranhamento permite a construção de um texto literário com duas linhas narrativas: uma de ordem hegemônica e outra de oposição. Ademais, “essa estratégia estrutural (...) geralmente ocorre por meio do uso social e anti-social da linguagem” (*Ibidem*, p. 5²⁹). Conforme os autores explicam,

ao longo da história da ficção distópica, o conflito do texto gira em torno do controle da linguagem. Com certeza, a ordem oficial e hegemônica da maioria das distopias [...] repousa [...] tanto na coerção quanto no consentimento. A força material da economia e do aparato estatal controla a ordem social e a mantém funcionando; mas o poder discursivo, exercido na reprodução do sentido e na interpelação dos sujeitos, é uma força complementar e necessária. A linguagem é uma arma fundamental para a estrutura de poder distópica dominante. (pp. 5-6³⁰)

Nesse sentido, podemos compreender que em uma distopia o controle da linguagem funciona a partir da ideia de conquista e/ou manutenção do poder. Além disso, pode aparecer na forma de discurso manipulativo ou como algum modo de imposição. Esse entendimento está intimamente ligado a ideia de totalitarismo trazida por Vieira (2010) em seu conceito distópico.

²⁸ “The principal technique of dystopian fiction is defamiliarization: by focusing their critiques of society on spatially or temporally distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable.”

²⁹ “This structural strategy (...) most often plays out by way of the social, and anti-social, use of language.”

³⁰ “Throughout the history of dystopian fiction, the conflict of the text turns on the control of language. To be sure, the official, hegemonic order of most dystopias (...) rests (...) on both coercion and consent. The material force of the economy and the state apparatus controls the social order and keeps it running; but discursive power, exercised in the reproduction of meaning and the interpellation of subjects, is a complementary and necessary force. Language is a key weapon for the reigning dystopian power structure.”

É, portanto, uma perspectiva que reforça a possibilidade de a linguagem ser utilizada como ferramenta de controlo nas relações humanas, especialmente por meio do poder e de consequente repressão, os quais limitam as mais diferentes formas de expressão, como o conhecimento e o testemunho. É exatamente sobre esse tipo de interação entre linguagem e comportamento humano que tratarão as subseções a seguir. Em outras palavras, buscar-se-á compreender as relações que se estabelecem, nos romances em estudo, entre as personagens, o encadeamento das ações e o uso da linguagem como discursos de poder e repressão; verificar-se-á também como a linguagem é uma forma de construção do conhecimento e testemunho da História; e, por fim, analisar-se-á o papel do silêncio (seja opcional ou imposto) e do conformismo perante o estado do mundo.

1.1 PODER E REPRESSÃO

O vocábulo poder³¹ encontra-se diretamente ligado a capacidade, força, influência e domínio, seja como verbo ou substantivo; a palavra nomeia um conceito sempre associado a uma espécie de ação do indivíduo perante si, os outros e também as circunstâncias. Uma das formas de expressar o poder é por meio da linguagem, desde sempre uma ferramenta capaz de influenciar, persuadir e controlar.

Em *Ecologia*, de Joana Bértholo, as primeiras representações de poder são óbvias: uma vez que se passa a cobrar pelas palavras, até então de uso livre, carregam consigo autoridade aqueles que têm a capacidade de influenciar os outros a aceitarem essa cobrança. No texto, essa relação está marcada ainda nas primeiras páginas. Primeiramente, quando Ana (ou, também, Mulher-Eco) busca informação sobre sua futura chefe na internet (Bértholo, 2018, p. 21), o simples fato de esta ter uma página na Wikipédia já simboliza que é, provavelmente, alguém importante; não obstante, o próprio narrador (nesta parte em terceira pessoa, e dirigindo-se a Ana como uma voz da sua consciência) confirma essa hipótese:

Não é que não gostes de Darla Walsh. Até te parece que ela é mais do que a típica magnata mimada ou a celebridade que coleciona caprichos. Até a admiras. Sabes

³¹ PODER. In: Dicionário Michaelis On-line. Disponível em: <https://bit.ly/3Y57Xqc>. Acesso em 01 jun. 2023.

que uma mulher tão influente só pode ter um magote de inimigos, toda uma nação de antagonistas com capital para os invejosos. Achas que ela lida com tudo isso com força e dignidade. Afinal, reúne-se nela a trilogia da invidía: mulher rica e/ou poderosa e/ou inteligente. (p. 20)

Em seguida, passamos a conhecer a própria Darla, inserida em seu *habitat*: uma reunião de negócios. Nesta cena, referenciada brevemente alguns parágrafos acima, seu poder de influência apresenta-se de diversas formas, a começar por sua linguagem corporal, isto é, pelo modo como se comporta e pelas roupas que usa:

Darla, a Loura Investidora, é a única que não joga o jogo da informalidade. Apesar da blusa solta de linhas geométricas, não cintada, a afastar de uma ideia convencional de elegância corporativa, veste uma saia travada, e traz saltos. Está bastante maquilhada. Tem as sobranceiras extremamente bem desenhadas. Atravessa o espaço sem meandros, num trajecto seguro, directa à mesa. Todos se apressam em redor. (p. 25)

Sua postura contrasta com todo o resto no escritório – da decoração aos chefes e funcionários; não é aleatório, portanto, que será ela, primordialmente, a porta-voz do projeto que pretendem instalar, apesar de outras personagens também terem importância e dinheiro, como “um dos catalizadores de tudo isto, milionário aos vinte e três anos, [...] o homem dos chinelos” (p. 25). A reunião termina, então, com o narrador a explicar que “dinheiro não lhes falta [a nenhum dos investidores], mas não se compara ao que virão acumular caso este projecto resulte” (p. 26): isto é, mais dinheiro, mas também mais influência, mais domínio e mais poder.

Não demora, no texto, para a primeira vaga ser instalada e, conseqüentemente, determinadas palavras começarem a ter seus valores estipulados e cobrados: é o início de certa coibição a quem está do lado contrário ao poder. Lucía está no carro quando “sente um cansaço enorme apoderar-se de si” (p. 58), com o peso da vida e das transformações. Também começa (ou continua) nesse momento um caminho rumo ao conformismo: “[...] respira fundo, relaxa os ombros tensos, tenta focar-se no trabalho, tenta não pensar em nada exterior a cada tarefa. Passa o resto do dia invulgarmente silenciosa” (p. 59).

Mas Lucía é apenas um exemplo entre tantas outras personagens que vivem situações diferentes mas todas sob as mesmas circunstâncias de perda da liberdade de se expressarem, gratuitamente, com as palavras que quiserem. Uma vez que a obra de Bértholo, ao longo dos cinco

capítulos, é contada a partir de diversos ângulos, são poucas as personagens que se beneficiam do cenário que vai se concretizando. Isto é, de modo geral, quem impõe as condições, vê nelas algum benefício próprio (pelo menos no início); mas quem precisa cumprir o que é pelos outros estipulados, não.

Outro exemplo, ainda no início da repressão, é quando Candela, uma criança apaixonada por aprender novas palavras e seus diferentes significados, descobre acerca da instauração do Plano de Revalorização da Linguagem:

Lucía vai encontrar Candela na sala, a chorar em frente à televisão. – Mãe, o que é que está a acontecer às palavras?... Lucía abraça-a e explica-lhe que ninguém, nunca, a irá impedir de falar. Que vai poder dizer tudo o que lhe apetecer, que não muda nada. – Agora pagamos, mãe. Já não são palavras, são coisas. – É a mãe que paga, meu amor. Tu não tens de te preocupar. (p. 78)

Nesse caso, Candela não parece sentir os efeitos da imposição alheia, pois sua mãe arca com todas as consequências financeiras. Nesse sentido, é interessante pensar que o poder instalado não é, até então, de todo repressor, pois dá à população, falsamente, uma escolha: quem quiser falar, basta pagar pelo vocábulo. Uma conversa entre as amigas Carolina e Lucía corrobora isso: “Por todo o lado pagamos por falar, mas em nenhum lado nos proibem de falar” (p. 142).

A aparente aceitação por parte da sociedade também ocorre por meio de outro uso do poder: a fabricação do medo através de atentados, espalhados por todo o globo. Darla e sua funcionária, Mulher-Eco, estão discutindo sobre formas de fazer a população confiar nos projetos que as corporações privadas dela e de seus companheiros têm para o futuro, quando chegam à conclusão de que é preciso “um abalo muito forte”, pois “as pessoas só mudam se tiverem mesmo de mudar” (p. 34). Com seu poder, consequência de sua influência e dinheiro, Darla consegue então maquinar o discurso para serem os seus planos uma espécie de salvação.

Posteriormente, com a chegada da segunda vaga, Darla Walsh vai a público comentar sobre o projeto, seu andamento e os supostos benefícios para toda a população:

Darla escolhe um final de tarde desabitado de espectadores. Um 15 de Março, Dia Mundial do Consumidor, feriado em vários países. A maioria estará em centros comerciais ou pavilhões multimédia, entretidos com outras formas de espumilha cultural. Darla aparece com uma simples blusa cintada em tons nacarados e a

franja presa libertando o rosto, os restantes cachos louros caindo-lhe sobre os ombros. (p. 260)

Cada decisão tomada para a realização desse anúncio tem um motivo carregado de intenções comunicativas: a escolha da data, por exemplo, possivelmente serve como medida para que o discurso encontre as pessoas de forma distraída, sem o estresse da vida útil e das relações laborais; a vestimenta de Darla, agora com mais simplicidade do que a apresentada na primeira reunião, provavelmente carrega mais chances de criar identificações com os sujeitos que receberão a mensagem. Por sua vez, o discurso revela elevada carga de conhecimento dos fatos.

O narrador em terceira pessoa, uma vez que onipresente e sabido das intenções de poder, destaca, entre o discurso:

Darla exhibe dotes de boa comunicadora sem parecer uma coisa muito preparada. [...] Darla fala do coração, é assim que se poderia descrever o seu estilo. [...] *Desembrulha* as ideias. Um raciocínio espontâneo e aparentemente despido de segundas intenções. [...] Deixa a listagem assentar. Um manto de espanto cobre os que a ouvem. (pp. 260-261)

O roteiro de Darla e seus companheiros é feito, portanto, para induzir e manipular à aceitação pacífica de um cenário transformador que se instala pouco a pouco. Logo, a linguagem desse discurso carrega consigo diversas funções, seguindo o modelo de Jakobson. A título de exemplo podemos citar uma função referencial, pois busca transmitir informações de forma clara – “[...] é com especial satisfação que venho anunciar que a Primeira Vaga [...] conhece seu fim” (p. 260); uma função emotiva, pois, ao mesmo tempo que pronunciado em primeira pessoa, o discurso utiliza artifícios de expressão – “Hoje é um grande dia, um grande dia!, na nossa história colectiva”; e também uma função conativa, pois tem seu foco no receptor do discurso, isto é, em convencê-lo de algo – “Imaginem...!” (p. 261).

Outra forma de sublinhar o poder da linguagem em *Ecologia* (desta vez não por parte dos idealizadores do Plano de Revalorização, mas sim a partir da própria linguagem e da interação de seus utilizadores) é justamente o destaque ou não que ganham determinadas palavras. No avizinhar da terceira vaga,

as palavras mais caras tornam-se objecto de prestígio, recursos abusados por uma classe média-baixa ambiciosa. Os ricos continuaram a falar a seu bel-prazer. Nesse

aspecto pouco mudou. Os valores que se paga ao final do mês pela comunicação, mesmo que se fale muitíssimo, nunca atingem uma soma que assuste uma pessoa com meios. (p. 327)

Nesse momento, portanto, a ideia exposta anteriormente acerca de falar ser uma falsa escolha torna-se ainda mais forte, porque deixa de ser uma questão de querer ou não. As palavras começam a passar por ciclos de valorização, devido à demanda de luxo, e depois de depreciação, quando atingem a um público demasiado grande. Assim, “fala-se cada vez mais para expressar uma potência económica. – Eu falo porque posso. Diriam uns poucos” (p. 328).

Posteriormente, com a chegada da terceira vaga, o cenário idealizado a partir do Plano de Revalorização da Linguagem está tão completamente demarcado, que pouco em relação ao poder humano ganha destaque: uma vez instaurada a privatização total, o Plano torna-se dominante. Mas, nesse sentido, quem continua a imperar? “[...] Todos eles são o centro do seu mundo mas nenhum deles faz centros no mundo. Já nem Darla” (p. 461). Muito provavelmente, os algoritmos sim.

Em contraste ao mundo em mudança de *Ecologia*, no romance *-Hifen-*, de Patrícia Portela, não existe um cenário em transformação: o domínio da inteligência artificial faz-se presente desde o início e apenas se densifica. “A vida regulada pelo Algoritmo apresenta, sem sombra de dúvida, facilidades várias, embora apenas para aqueles que aceitam o escrutínio de toda a sua interação digital sem colocar questões, seguindo ainda as sugestões do dia como se de um horóscopo se tratasse” (Portela, 2021, p. 120), escreve o Dr. Prazeres, um cientista famoso na Flandia, que publica nos Órgãos de Comunicação Social Livres. Resta clara, assim, uma relação de poder estabelecida entre a principal inteligência artificial da Flandia e os flans.

No entanto, de que forma esse relacionamento de poder e subserviência está representado ao longo do romance? Maria do Carmo, a enfermeira androide, explica que “na Flandia, o quotidiano era regido por leis matemáticas, convenções e teclas, numa eficiente aliança entre mente e matéria que excluía o corpo vivo — do humano ao vegetal — e a palavra” (p. 65). Além disso, completa contando em seu dicionário que

os familiares e os amigos já não se visitavam (como ainda acontecia no Olival). Nem iam a funerais, enviavam cartões; os postais de condolências ou de boas festas eram, aliás, um negócio multimilionário. Os flans não iam às compras, encomendavam por catálogo e aguardavam a entrega, que era controlada ao minuto. Os flans mais novos iam à escola, mas apenas porque os pais precisavam

de tempo sem os filhos, não porque fosse útil ou desejado para o seu desenvolvimento pessoal aprenderem e estarem fora de casa. (p. 66, grifo da autora)

Ou seja, para os flans, em suas vidas diárias, não parece haver outra solução a não ser seguir com o curso estabelecido pelo Algoritmo.

A completa submissão dos cidadãos ao controle desse poder, no entanto, fica mais evidente quando as crianças começam a adormecer e não mais acordar. Até então toda a vida era tão automatizada que, conforme conta Ofélia em seus cadernos, “ninguém viu nestes pequenos desencontros com o tempo e com o espaço algo preocupante ou assustador” (p. 57). A enfermeira androide, por sua vez, apesar de ser ela mesma uma inteligência artificial, corrobora com a visão humana:

Dentro das fronteiras flans a vida decorria como sempre: inútil, inglória, irreal. E sem ligação a mais nada. Por isso, quando a Catástrofe se abateu sobre as crianças, os pais e as mães flans sobrepuseram a negação e o assobio para o lado à urgência de tomar medidas ou posições. Ninguém percebia o que se passava. Porque ninguém lhes dizia o que fazer. (p. 113)

As notícias e explicações, portanto, vêm sempre rasas, como informativos ou comunicações oficiais: “Mais duas dezenas de pacientes internados com a doença do sono” (p. 95). Algumas reportagens, por sua vez, acabam por deixar evidente, mesmo que nas entrelinhas, o controle exercido, como no caso da doutora Márcia Li. A primeira notícia ao seu respeito faz menção a supostos boatos criados pela médica oftalmologista:

O aviso que a oftalmologista Márcia Li lançou nas redes sociais sobre as crianças Aurora tornou-se viral. Pela segunda vez consecutiva em três semanas, afirmou a médica especialista, uma criança de 6 anos entrou no seu consultório para fazer um exame de rotina e durante o teste de visão deixou de ver as letras, adormecendo na cadeira. (p. 79)

Em seguida, outra notícia fala sobre a ida da médica para o exílio, supostamente por espontânea vontade:

Em declarações oficiais, Márcia Li admite “ter espalhado falsos rumores e falsas sugestões sobre uma doença que não existe”, aproveitando-se da situação desafortunada de muitas famílias que viram os seus filhos ser internados no hospital com doenças raras ainda não diagnosticadas. A médica oftalmologista foi

convidada a escolher o exílio no Olival, entregando a sua cédula profissional às autoridades competentes após a acusação de perturbar a ordem na comunidade flan. O mesmo aconteceu a um grupo de psicólogos, sociólogos e médicos que vieram a público apoiar Márcia Li e criticar o “sistema de saúde mecanizado”, acusando de “passiva” a reação da comunidade flan perante aquela que consideram ser “uma epidemia de contornos raros e graves localizada apenas na região flan”. (p. 99)

Carregam, estas notícias, função referencial, uma vez que dão ênfase ao contexto comunicativo. Ao mesmo tempo, não podemos afirmar que carregam fatos verdadeiros, pois são redigidas por aqueles que fazem parte do grupo de autoridades da Flandia.

Ainda no “Índice de personagens” (pp. 21-24), no entanto, revela-se, na descrição das personagens amanuenses, a existência de outra relação de poder: “Nos tempos atuais, na Flândia, um amanuense é aquele que copia, mas é também aquele que se deixa copiar, sendo escravo ora do Senhor, que nele manda, ora do Número e do Algoritmo” (p. 21). O Grande Algoritmo, sabe-se, é quem controla a Flandia e todos que nela residem; mas quem seria o Senhor apresentado na alternativa dada à escravidão amanuense? Este nome, com inicial maiúscula e no sentido que aparenta carregar, não aparece mais nenhuma vez na narrativa. Contudo, podemos conjecturar, talvez, que esta personagem possa ser a mesma que, no índice de personagens, ganha o nome de Mefistófeles: “O Desconhecido, o Outro, o diabo, o crítico, o anjo caído, o contrário e a Alteridade que não é. Aparece e desaparece. Sempre presente, fala de nós na primeira pessoa” (p. 24). Paralelamente, também é esta – Mefistófeles – a personagem que compreendemos ganhar voz nas seções intituladas “Prólogo dos infernos” (pp. 31-40) e “Prolongamento dos infernos” (pp. 235-236). Nestas partes da narrativa, esta personagem encontra-se com a personagem Deusa, com quem parece estabelecer uma estranha relação de coleguismo e aversão, de poder compartilhado e obediência: “Sorris. Sabes que não cumpro promessas mas não me resistes. — Precisas de permissão? Não. Preciso de uma garrafa do melhor vinho da tua garrafeira e de dois cálices. Lado a lado, os nossos opostos ombros a roçar um no outro, porque tu és destra e eu canhoto, assinamos o pacto” (p. 40). Essa complementaridade de poderes e influências pode nos fazer questionar sobre o controle absoluto por parte da inteligência artificial. Dadas as referências espirituais e/ou religiosas, podemos nos perguntar se não há, na Flandia, uma força maior, que não advém da criação humana, capaz de monitorar e manipular até mesmo a mais inteligente das máquinas.

1.2 CONHECIMENTO E TESTEMUNHO

Assumimos que o conhecimento é, também, uma forma de poder. Aquelas personagens que desempenharam papel de autoridade, conforme analisadas na seção anterior, com efeito tinham sabedoria em suas áreas de influência para estarem nessa posição. Nesta subseção, no entanto, propomos analisar as representações da busca por conhecimento e da necessidade de testemunho, especialmente enquanto efeitos do poder exercido pelo “outro” – seja ele um ser humano, um algoritmo ou uma divindade.

A linguagem, por meio da palavra, pode ser um elemento edificador do sujeito, do conhecimento do mundo que o cerca e também da aprendizagem da própria linguagem e dos sentidos que ela representa. Retomando Kristeva, a estudiosa ressalta, nessa direção, que a linguagem é, antes de qualquer outra coisa, uma prática. Quer dizer, sendo uma “prática cotidiana que preenche cada segundo da nossa vida, incluindo o tempo dos nossos sonhos, elocução ou escrita, é uma função social que se manifesta e se conhece no seu exercício” (1969, p. 319).

Dessa forma,

a linguagem investe todo o campo da actividade humana. E embora nós, na comunicação corrente, pratiquemos a linguagem quase automaticamente, como se não prestássemos atenção às suas regras, o *orador* e o *escritor* enfrentam constantemente esta matéria, e manejam-na com um conhecimento implícito das suas leis que a ciência certamente ainda não descobriu na sua totalidade. (p. 319, grifo da autora)

Em *Ecologia*, parece-nos claro que um outro sujeito que enfrenta constantemente as leis da matéria linguística é a criança que está aprendendo a ler e a escrever. A linguagem, nesse sentido, carrega uma forte implicação educacional. Como exemplo, podemos citar especialmente o primeiro capítulo, já referenciado, em que Ana (ou Mulher-Eco) tem uma entrevista de emprego. Ao acordar, no entanto, o primeiro som que escuta são os balbucios de seu filho ao fundo. Há, nesse cenário, uma criança aprendendo a falar, que não mede palavras nem esforço; e há também uma mãe que, com a aprendizagem do filho, também apreende novos sentidos e novas sensações:

Ao ouvi-lo, o teu coração tropeça assustado: não lhe podes falhar. A voz dele vem como duas enormes pinças que viste ontem no supermercado a levantar paletes, eleva-te, um gancho cravado na pele por uma palavra curta e imensa: «Mãe».

Sabes que alguém tem de subir ao topo desta palavra que ele ergue na tua direcção. «Mãe». Quando o Vicente diz «Mãe» parece que essa palavra não só te descreve como te nomeia. Que é mais tu do que o teu próprio nome. (Bértholo, 2018, p. 15)

Esta seção do romance parece adiantar, por meio da relação entre mãe e filho e mediante a aprendizagem de novas palavras e novos sentimentos, a dualidade que vai se desenvolver acerca da linguagem durante o restante da narrativa: de um lado, o uso das palavras como mera repetição, numa reprodução sem reflexão de sentido, mas de outra, como uma complexidade de significados porque carregadas de propósito – amar, cuidar, ensinar, compartilhar.

A personagem Candela também é um exemplo de construção de conhecimento ao longo da vida – ela cresce ao mesmo tempo em que o mundo à sua volta se transforma, aprendendo com ele. É, também, símbolo de uma busca que futuramente se transformará em preservação tanto do próprio conhecimento adquirido quanto do conhecimento alheio.

Ainda pequena, Candela está sempre em busca de novas palavras e significados. Em sua primeira aparição na narrativa, por exemplo, questiona aos pais sobre a expressão “dias que correm”: “– Por que é que correm? Qual é a pressa? Correm para onde?” (p. 27). O interesse da menina é tanto que, em determinado momento, sua mãe Lucía começa a se preocupar que isto seja, na verdade, um problema. Em primeira pessoa, a mãe ganha voz e narra:

Candela é diferente. Todos os pais acham os seus filhos particulares e especiais, não duvido que sim, mas. É mesmo diferente. Não vejo outros miúdos a pôr tudo em causa como ela põe. Com as palavras é excessiva, e torna-se para nós [...] extremamente cansativa. Dou por mim a ler sobre filologia, lexicografia, etimologia, estudos semânticos, e doutorei-me em palavras cruzadas, para saber sempre como definir uma palavra sem a nomear. (p. 65)

Esse interesse de Candela, portanto, leva sua mãe a também adquirir novos conhecimentos. Um dia, contudo, escondida do marido Pablo, que não vê motivos para os pais se afligirem, leva Candela a uma psicóloga, mas “foi inconclusivo. O diagnóstico, quero dizer. Candela diz que a terapeuta é «encantadora» e que lhe ensina palavras novas que são muito boas” (p. 67).

Com o passar dos anos, a curiosidade de Candela revelou-a

uma jovem mulher cheia de projectos. Conseguiu tornear a sua óbvia excentricidade e chegar à adolescência com um conjunto de coisas bonitas e incomuns: uma miúda admirável. Cativante, informada, lida, atenta, fala de si

própria e do mundo com similar desenvoltura. Sofre de lacunas preocupantes no entendimento da sociedade que a antecedeu. Isso não resulta do seu desinteresse mas da desinformação a que foi exposta. Nunca lhe contaram bem a história – as histórias. Na sua forma de opinar nota-se que não concebe outra lógica de funcionamento colectivo que não seja o capital, o lucro, o Mercado. Até nos livros de História encontra trocas e comércio, invasões e colonialismo, multidões escravizadas. Não entende que outrora existiam esferas da vida alheias à transacção monetária. Coisas sem preço. Confunde preço e valor, por exemplo. Mas é mesmo muito inteligente. (pp. 395-396)

Mais adiante no tempo, apesar do conhecimento limitado perante seu contexto de vida, quando adulta, escolhe dedicar-se à preservação dos livros, “para que as novas gerações possam sempre folhear um exemplar” (p. 484). Um trecho de *Ecologia* que fala sobre o então estado do mundo, já após instaurada a terceira vaga, explica:

Existem livros ainda, neste futuro, mas têm outro nome e são outra coisa. Um livro é o leitor que o completa – como o traz, como o leva; como o lê, 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. [...] À frente do principal organismo dedicado à preservação do legado histórico e cultural dos livros está Candela Elizagaray – a pequena Candela, hoje senhora dos seus sessenta anos. Sem surpresa, dedicou a vida às palavras. (p. 483)

Um dos livros que Candela faz questão de preservar, inclusive, é o de sua tia Carolina. O livro que tinha em mãos, no entanto, não possuía título e “o conceito de um livro sem título não foi fácil de absorver pelos não-leitores da época” (p. 485). Dessa forma, para dar um nome à narrativa da tia, Candela precisa recorrer a um banco oficial de títulos. Entre algumas opções recebidas, acaba optando pelo mesmo vocábulo que intitula a própria narrativa aqui em análise: *Ecologia*. Essa escolha, no entanto, dá-se ironicamente pelo baixo preço da palavra no mercado.

Outro exemplo de testemunho dentro do romance de Bértholo é o trabalho profissional de Tápío enquanto fotógrafo: “queria tanto opor-se à guerra, denunciá-la, extingui-la; quis tanto que as suas imagens chocassem, comovessem – curassem! –, que se tornou uma extensão do conflito. Ele próprio a matéria de que a guerra é feita” (p. 61). Posteriormente, com a terceira vaga já completamente instalada, Tápío ganha voz como narrador e relembra:

«Se pudesses fotografar qualquer coisa, o que gostarias de fotografar?», perguntou-me, um dia, a minha avó. Eu nunca lhe respondi. Em lugar disso, dediquei-me a uma longa série de imagens que, de certa forma, eram sobre o

silêncio dela. A forma ampla de estar calada. Um silêncio no tom certo. Dançava em redor dela com a câmara enquanto ela trabalhava: cosia meias, descascava legumes, atiçava o fogo à salamandra... Eu testemunhava. (p. 435)

Nesse sentido, convém relembrar que a fotografia é, também, uma forma de linguagem visual. Para Kristeva, “a fotografia mostra-nos uma realidade anterior, e mesmo que dê uma impressão de idealidade, nunca é sentida como puramente ilusória: é o *documento* de uma «realidade de que estamos protegidos»” (1969, p. 360). Ou seja, uma imagem captada, mesmo estática, como é a fotografia, tem a capacidade de nos comunicar emoções, histórias e outras realidades. Para tanto, assim como a linguagem verbal, por exemplo, faz uso das palavras para comunicar, a fotografia manipula outros elementos próprios, como luz, cor e enquadramento. Em outras palavras ainda, tal como na linguagem verbal um remetente utiliza diferentes fatores a depender da função que quer exercer com suas palavras, na linguagem visual fotográfica o fotógrafo também considera diferentes elementos para passar a mensagem que deseja.

Em *-Hifen-*, a construção do conhecimento dá-se primordialmente a partir da enfermeira androide, Maria do Carmo, com quem a lógica do conhecimento inverte-se porque, em vez de ser um humano a querer aprender sobre tecnologia, como seria o mais comum num mundo avançado tecnologicamente, observamos a própria tecnologia a querer aprender sobre como ser um humano. Assim, no decorrer de toda a narrativa, a androide busca montar uma espécie de alfabeto dicionarizado. Seu intuito é aprender a escrever e a pensar como os humanos, por isso faz todo o trabalho de pesquisa e escrita à mão.

No dicionário, começando pela letra A, escolhe a palavra flan para ilustrá-la: “A de fAn” (Portela, 2021, p. 45). Não são claras as razões do porquê dessa escolha, mas de um lado podemos conjecturar que o faz por não compreender que a lógica de que a letra A deve ser a primeira do vocábulo afim de construir um dicionário com ordem alfabética. Do outro, no entanto, podemos compreender como uma opção de caso pensado, escolhendo aquilo que considera importante falar. Afinal, flan relaciona-se com onde mora, a região que deu sua origem, a palavra que a ajudará a contextualizar seu intuito. Ela traz aqui não apenas uma descrição da palavra, mas contexto histórico e informações as quais considera importantes e que não podem ser perdidas.

Convém lembrar, nesse sentido, o que dizem os estudiosos Kissinger *et al.*, referenciados anteriormente, acerca da inteligência artificial:

a inteligência artificial acessa a realidade de maneira diferente da maneira como os humanos a acessam. E se as proezas que está realizando servirem de guia, ele pode acessar diferentes aspectos da realidade daqueles que os humanos acessam. Seu funcionamento pressagia o progresso em direção à essência das coisas – progresso que filósofos, teólogos e cientistas têm buscado, com sucesso parcial, por milênios. No entanto, como acontece com todas as tecnologias, a inteligência artificial não é apenas sobre suas capacidades e promessas, mas também sobre como ela é usada. (2021³²)

Ou seja, uma vez que as inteligências artificiais têm abordagens únicas, distintas das humanas, para acessar e interpretar a realidade, esse fator pode justificar também as escolhas de Maria do Carmo em relação ao seu dicionário. Em outras palavras, na realidade da enfermeira androide, suas escolhas fazem sentido.

Por outro lado, também vale lembrar sobre a materialidade da linguagem discutida por Kristeva. Para a autora, “esta materialidade enunciada, escrita ou gesticulada produz e exprime (isto é, comunica) aquilo a que chamamos um pensamento. Quer dizer que a linguagem é simultaneamente o único modo de ser do pensamento, a sua realidade e a sua realização” (1969, p. 17). Parece, portanto, ser justamente essa materialidade que a androide Maria do Carmo busca encontrar. Nesse sentido, Senos e Pereira (2023, p. 8) destacam que,

percorrendo uma trajetória que poderia ser descrita como ciborguização às avessas – em que é a máquina a aspirar à imperfeição do homem, procurando assemelhar-se a uma espécie de robot sapiens –, Maria do Carmo vai declinando, em ordem pseudo-alfabética, um verdadeiro prontuário do humano, onde verte as deduções e dúvidas que coleciona, através do escrutínio distanciado e crítico das idiossincrasias de linguagem e comportamento dos flans. Largamente irreduzíveis à lógica tecnomatemática do Grande Algoritmo, não espanta que inúmeros dos gestos e palavras dos humanos que observa sejam, para ela, insondáveis.

³² “AI accesses reality differently from the way humans access it. And if the feats it is performing are any guide, it may access different aspects of reality from the ones humans access. Its functioning portends progress toward the essence of things — progress that philosophers, theologians, and scientists have sought, with partial success, for millennia. Yet as with all technologies, AI is not only about its capabilities and promise but also about how it is used.”

Os cadernos de Ofélia, por sua vez, são a principal representação de testemunho humano na obra de Portela. Compreendemos que, na maioria das vezes, o conceito teórico de testemunho, mesmo na literatura, parte de uma ideia de realidade. Sendo *-Hifen-* uma obra ficcional, esse parâmetro do real permanece aqui lacunar. Mesmo assim, parece-nos interessante compreender como a teoria se relaciona. Ginzburg (2015), em breve artigo sobre linguagem e testemunho, enfatiza que o narrador testemunhal pode ser compreendido como alguém que enfrenta constantemente uma sensação de ameaça proveniente da realidade. Consequentemente, “o estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma” (p. 3); e a escrita testemunhal, em vista disso, não é “lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos” (p. 3).

No caso de Ofélia, seu trauma maior é a perda da filha, Z. – uma das vítimas da doença do sono. No entanto, ainda carrega consigo o desaparecimento do marido, fato citado brevemente em alguns cadernos. Majoritariamente, seus cadernos assumem uma forma epistolar em que busca uma maneira de conversar com a filha, estar próxima a ela, ao mesmo tempo em que deixa registrado todos os acontecimentos pelos quais está passando. Logo em seu primeiro texto, escreve: “Restamos nós, Z., neste hospital, à espera de uma autorização para sair daqui, uns quantos solitários sem filhos e uns poucos líderes que ainda acham que não têm nada a perder e que lutam para que tudo volte a ser como dantes. Quem somos nós nesta história, Z.?” (Portela, 2021, p. 57).

Senos e Pereira, em artigo que analisa *-Hifen-* a partir de uma visão multimodal, destacam que Z., nesse sentido, é como uma “destinatária virtual de um discurso que nunca conhecerá réplica. Esse endereço fático redundante, portanto, numa comunicação de sentido único, fatalmente intransitiva, que será também objeto de ilustração epistolar” (2023, pp. 12-13).

Alguns cadernos depois, Ofélia reforça à sua filha os motivos de sua escrita:

Escrevo nos meus cadernos sobre os teus cadernos para nos poder voltar a ler. Quando acordares, quero poder lembrar-me de tudo o que senti e de tudo o que te aconteceu, exatamente como me aconteceu e te aconteceu no momento em que aconteceu. Para não me esquecer. Para estar, de novo e sempre que quiser, num momento que pode não regressar nunca mais: o de estarmos ambas acordadas. Escrever é uma forma de chorar em silêncio. De falar com muitos em privado. De desafiar a história fraudulenta que contam sobre nós. (Portela, p. 76)

Nesse testemunho, carregado de dor e esperança ao mesmo tempo, percebemos uma busca, por parte de Ofélia, de manter uma memória detalhada e fiel sobre tudo que está acontecendo na Flandia, registrando seus sentimentos como forma de preservar a sua verdade e combater outras narrativas que julga fraudulentas. Assim, o ato de escrever (testemunhar) ganha importância enquanto meio de dar voz às próprias experiências, fortalecendo vínculos com o que vive, com o que sente e com para quem escreve, a filha. Sendo estes, ainda, cadernos que provavelmente não serão lidos por mais ninguém, torna-se a escrita praticamente um ato de gritar, mas em silêncio, pois não há verdadeira reciprocidade comunicativa.

1.3 SILÊNCIO E CONFORMISMO

A linguagem se manifesta mesmo naquilo que não é dito. O silêncio é, ao mesmo tempo que um quase antônimo da linguagem – a qual pressupõe interação social, comunicação verbal –, uma importante forma de expressão; o silêncio, à sua própria maneira, nos fala. Inclusive, já passamos brevemente por algumas representações dele nas subseções anteriores, uma vez que é intensa sua presença nos estados de mundo expostos nas obras ficcionais aqui em análise.

A primeira representação de silêncio em *Ecologia* está justamente na primeira personagem que surge na narrativa, a qual parece ter perdido o seu nome próprio: aquela que “já ninguém te chama Ana. O Vicente chama-te «Mãe» e todos os outros te chamam «Mulher-Eco». Não é o que és mas é o que fazes” (Bértholo, 2018, p. 15). Trata-se de uma representação pessoal que reside na compreensão de si mesma, quando “descobriste – para tua surpresa – que tens vocação para ser eco, porque te agrada ouvir, manter-te escondida no volume da voz do outro” (p. 22). É, no entanto, um silêncio que, no decurso da narrativa, acaba por se transformar e desvanecer, afinal, em determinados momentos da narrativa, ao passo que ganha poder ao lado de Darla, Ana aprende que pode ter sua própria voz, e não apenas estar a escutar a dos outros.

No fim, no entanto, conforma-se a ser quem/como era no início da história:

Ana nunca volta a trabalhar como Mulher-Eco. Abre uma Seguradora contra Danos Semânticos, onde tenta capitalizar o conhecimento acumulado junto de

Darla, e uma noção singular das falhas do Sistema (tinha essas reuniões todas anotadas) que a colocaria na liderança das Seguradoras. Mas não tem pulso. Declara insolvência passados nove meses e fecha-se em casa. Ana deixa-se levar pelas ofertas sempre novas a nível de Tecnologias de Evasão. Vive numa realidade anódina que lhe garante entretenimento constante e entorpecimento em relação a qualquer dor. As vozes que lhe dizem que ela não vale nada, no entanto, nunca se silenciam. (pp. 461-462)

Outra representação de silêncio, se não a mais específica, passa a ganhar força a partir do capítulo de instauração da terceira vaga, cujo subtítulo é, ironicamente, *a carne da linguagem*. Nesta parte, algumas pessoas descobrem um local afastado onde o sistema de monitoração não consegue chegar. Nesse ambiente, no entanto, uma vez que poderiam manifestar-se à vontade, tanto em termos ideológicos quanto monetários, praticam uma lógica invertida: vivem em silêncio.

O nome pelo qual se popularizou, «Vale do Silêncio», refere-se aos fundadores da comunidade de Manicouagan: uma dúzia de indivíduos que, quando descobriram que havia uma exceção à internet expandida, resolveram ocupá-la e fazer valer uma nova sociedade. A sua característica essencial seria, por contraste à cacofónica, um voto de silêncio. Entre outras práticas críticas à sociedade desse tempo, declararam o Elogio da Mudez. Parece um contrassenso: calarem-se num dos poucos lugares onde se pode falar sem vigilância. O seu silêncio não se prendia com estar calado, mas com não querer fazer parte do discurso reinante. Os primeiros habitantes do Vale do Silêncio diziam: – Há estar calado e há não querer participar na conversa. Essa diferença chamava-se «Vale do Silêncio», um destino livre de renda ou imposto. Custava o preço da liberdade. (p. 444)

A ideia da liberdade, claro, parece-nos irônica, uma vez que toda escolha, nesse cenário, pressupõe a anulação de algum direito. Isto é, escolhendo viver em sociedade, perde-se a autonomia da linguagem; escolhendo viver no vale, perde-se justamente a escolha do ir e vir, da independência de conviver socialmente com o mundo, e não com um grupo específico.

Ainda, o Vale do Silêncio não era um lugar de fácil acesso. Mesmo assim, muitos optaram por lá morar: uma indígena, uma florista, uma grande filósofa, um neurocirurgião, um reputado odontologista, um anatomista, um taberneiro, um tradutor e Carolina, a jornalista. Até que, um dia, o Vale foi bombardeado, com uma violência “de tal ordem que se admite sem confirmação que não haverá sobreviventes. Como a grande maioria dos habitantes do Vale estava foragida, as mortes não são publicadas nem, na maior parte, identificadas. Não se contabilizam pessoas nem espécies” (p. 466). Podemos entender, então, essa destruição como a supressão de uma das últimas liberdades ainda existentes em relação à linguagem: a de poder falar gratuitamente, mas escolher a mudez.

Nessa direção, também compreendemos o bombardeio como uma ampliação opressiva, silenciando de vez (agora, novamente de forma forçada) aqueles que significavam então resistência.

No entanto, como assinala o narrador de *Ecologia*, “no Vale do Silêncio nunca viveu o Fotógrafo” (p. 466), que, não sendo uma representação do silêncio, tornou-se símbolo do conformismo. Nas palavras do próprio: “Já não pensava na Carolina, nem na guerra, e finalmente abri mão da ideia de que a vida é uma ferramenta. Que é suposto fazermos alguma coisa com ela. Que serve para algo! Decidi que não ia fazer nada com a minha vida além de a ir vivendo, e isso trouxe-me imensa paz” (p. 448). Logo, trata-se de uma desistência que significa uma aceitação da perda não apenas da liberdade de escolha, mas também do total controle de si mesmo e de sua vida.

Em *-Hifen-*, Ofélia recorre ao silêncio seguidamente em seus registros: “Desligo o rádio. Deixo-me ficar sentada até toda eu ser silêncio” (Portela, 2021, p. 200); “Como é que chegámos aqui? Deixo-me ficar sentada até toda eu ser silêncio outra vez” (p. 202). Suas palavras (escritas, logo sem som) demonstram que está cansada de toda a (des)informação que a cerca, por isso busca a quietude. Ela argumenta que todos estão a buscar explicações para o sono das crianças – no uso excessivo de plataformas digitais, nas formações modernas de família, em estatísticas e exames de cérebros jovens –, ou seja, estão todos preocupados com o porquê, mas ninguém parece interessado em entender a quem exatamente a doença ataca: “O único assunto que não se puxa em nenhuma conversa, banal ou mediática, é o facto desta doença atacar apenas os mais jovens, e crianças flans em idade escolar. Todos sabem que não há um caso fora da Flândia, nem um caso de uma criança adormecida que não saiba ler” (p. 202). Nesse sentido, podemos compreender que Ofélia carrega consigo suspeitas de que a doença surgiu por alguma razão.

Não obstante, um pouco antes explica que, na Flandia, “toda a informação é registada e monitorizada por serviços cibernéticos responsáveis pelos relatórios diários dos níveis de medo, revolta ou agressividade que possam pairar nos ares destes tempos” (p. 201), revelando o controle exercido pelo algoritmo em cima da exposição de possíveis considerações pessoais não bem-quistas pelos que detém o poder. Ofélia, portanto, busca o silêncio porque está cansada, mas o silêncio parece também estar sendo a ela (e talvez a outros moradores), de alguma forma, imposto.

Ainda, as próprias crianças adormecidas são uma expressiva representação do silêncio na narrativa. Não apenas porque sobre isso, afinal, nada realmente se sabe, mas também porque,

adormecidas, as crianças não podem falar. Do início ao fim, as crianças pouco ou nada ganham de voz, uma vez que, como consta na última página do romance, “até à data, na Flandia, nenhuma criança acordou” (p. 277). A interpretação desse sono é subjetiva, mas sua continuidade sem fim à vista significa a permanência do silêncio e a impossibilidade de ultrapassar a situação opressiva.

De uma perspectiva mundana e científica, e dadas as suspeitas de Ofélia ressaltadas acima, podemos interpretar este sono e, conseqüentemente, este silêncio, de forma diretamente relacionada ao aprendizado da linguagem. Isto é, voltando brevemente à questão do conhecimento tratada anteriormente, compreendemos que a capacidade de ler e escrever está intimamente ligada ao desenvolvimento do pensamento crítico e da capacidade de questionar os outros, as autoridades. Logo, limitando (ou até mesmo cessando) esta aprendizagem, consegue-se evitar que essas crianças tornem-se indivíduos capazes de desafiar o sistema até então estabelecido.

Ao mesmo tempo, considerando o caráter espiritual/religioso que, mesmo aparecendo pouco, parece-nos bastante significativo, podemos entender o sono a partir de uma motivação Superior. Essa hipótese pode ser corroborada quando, no “Prólogo dos infernos”, o narrador afirma: “Não quero enganar só as mães, pelo menos não só as humanas, quero enganar também as máquinas” (p. 235). Em ambas as hipóteses, entretanto, é possível compreender esse silenciamento, pelo adormecimento contínuo, como mais uma forma de controle, de forma a suprimir qualquer autonomia individual e evitar qualquer tipo de resistência – assim como o bombardeamento do Vale do Silêncio em *Ecologia*.

2 A LINGUAGEM COMO EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA

Este segundo capítulo de análise tem como objetivo a investigação acerca da linguagem como experimentação narrativa na construção dos romances em estudo: *Ecologia*, de Joana Bértholo, e *-Hifen-*, de Patrícia Portela. Enquanto recurso de experimentação narrativa, por óbvio, a linguagem também não deixa de ser uma ferramenta humana, usada pelos escritores. O objectivo aqui, todavia, é compreender de quais maneiras as escolhas de construção e composição feitas pelas autoras contribuem para a significação de suas respectivas narrativas. Isso pois, mesmo uma breve folheada nos romances, num instante revela que não parecem seguir uma composição textual completamente tradicional. Em ambas as obras percebemos a inserção de imagens, o uso de diferentes tipologias gráficas e o emprego de diversos outros artifícios textuais e visuais.

Antes de avançar pela parte teórica acerca da construção narrativa, relembremos algumas análises de Miguel Real, citado na apresentação desta dissertação. Segundo o ensaísta, três características distinguem os novíssimos escritores portugueses (emergentes na cena literária a partir de 2010) de seus antecessores: uma delas, conforme mencionado anteriormente, é o cosmopolitismo; outra, é a capacidade de contar uma história considerando estilo, forma narrativa e reflexão especulativa; e, por fim, há a ludicidade romanesca, em que “a escrita é um jogo narrativo, a história narrada a unidade de múltiplas possibilidades e o romance o registo *in actu* do encadeamento harmonioso destas possibilidades segundo o tema predeterminado” (2012).

Para Real, nesta questão da concepção lúdica, os romances de Patrícia Portela e Joana Bértholo

são absolutamente exemplares: a narração lúdica (fabulosa, mágica) 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.

As observações de João L. Passos, em sua dissertação sobre as estruturas narrativas da literatura portuguesa contemporânea, vão ao encontro desse pensamento: “Patrícia Portela faz parte de um grupo de escritores, nomeadamente os seus companheiros de chancela, que não estão preocupados com formalismos para além daqueles que inventam para si” (2015, p. 73). Nesse sentido, considerando esta característica comum aos escritores de mesma chancela editorial,

verifica-se que Joana Bértholo é, a valer, uma dessas “companheiras”, pois ambas são, até então, publicadas pela editora Caminho. Ainda, em sua tese *A página como possibilidade*, em que analisa obras de Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz, a pesquisadora Sofia Escourido também aponta nesta direção: são ambas escritoras que “não seguem totalmente as convenções gráficas que arrumam palavras numa página de forma neutra, servindo-se enfaticamente de processos gráficos e metamediais através dos quais os textos são dispostos e dados a ler ao leitor, empenhando-se assim na experimentação com as possibilidades materiais da página” (2020, p. 73).

Reconhecendo esta importante característica, nesta parte do trabalho, em outras palavras, propomo-nos a responder como as obras de Bértholo e Portela se encaixam e se afastam da estrutura geral (e tradicional) do romance; e também de que maneira o exercício experimental das autoras, a partir de construções lexicais e visuais, corrobora com a análise feita no capítulo anterior. Para tanto, usaremos como referência teórica principal o conceito de multimodalidade aplicado ao romance impresso. Paralelamente, traremos algumas questões relacionadas à intertextualidade. A análise propriamente dita será feita em duas subseções: primeiramente, a partir da ideia de recursos visuais; e, depois, atentando na construção do que chamamos de jogos lexicais.

A multimodalidade não é uma prática nova. Segundo explica Alison Gibbons, em sua obra *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*,

a multimodalidade, em seu sentido mais fundamental, é a coexistência de mais de um modo semiótico dentro de um determinado contexto. De forma mais geral, a multimodalidade é uma realidade cotidiana. É a experiência de viver; porque experimentamos a vida cotidiana em termos multimodais por meio da visão, do som e do movimento. (2012, p. 8³³)

Constitui, entretanto, em termos de pesquisa acadêmica e teórica, um campo relativamente recente. Isso porque, por muito tempo, a crítica literária privilegiou a palavra (Gibbons, 2012). Mesmo assim, a estudiosa afirma que a literatura impressa multimodal já pode ser considerada

³³ “Multimodality, in its most fundamental sense, is the coexistence of more than one semiotic mode within a given context. More generally, multimodality is an everyday reality. It is the experience of living; we experience everyday life in multimodal terms through sight, sound, movement.”

inclusive um gênero literário em si. A pesquisadora acadêmica Elizabeth Wagoner, em seus estudos, segue uma perspectiva semelhante:

o romance multimodal é um gênero em desenvolvimento no qual múltiplas modalidades são colocadas em primeiro plano, usadas de forma autoconsciente, para transmitir informações narrativas ao lado do conteúdo verbal e para criar layouts inovadores que às vezes alteram o caminho de leitura convencional. (2014, p. 2³⁴)

Ou seja, quando um escritor opta por fazer uso de diferentes modalidades dentro de sua narrativa, não está necessariamente o fazendo apenas como uma forma de transmitir mais detalhes sobre a história; muitas vezes, está também propondo uma maneira de reformular a experiência de leitura, isto é, tornando-a diferente da experiência dada por uma narrativa com disposição textual tradicional. Afinal,

os romances de estilo monomodal, o romance tradicional, oferecem a ilusão de que o conteúdo verbal é o único aspecto significativo do texto e, portanto, são frequentemente elogiados por oferecer aos leitores uma sensação de imersão no fluxo contínuo do conteúdo verbal, pois podem se concentrar em apenas um tipo de tradução modal. Romances de estilo multimodal, ou romances multimodais, exigem que os leitores decodifiquem o conteúdo usando uma variedade de estratégias diferentes envolvendo layout, hierarquia de página, sequenciamento, justaposição de elementos na página e, claro, combinando informações narrativas decodificadas de um tipo de modo com outros detalhes narrativos que foram fornecidos em vários tipos diferentes de modos. (p. 3³⁵)

A linguagem no romance multimodal ganha, portanto, diferentes abordagens, para além da textual. Consequentemente, para Wagoner, parece haver nisso uma maior complexidade narrativa, tanto por parte do autor, que a está construindo, quanto para o leitor, que precisa decodificá-la.

³⁴ “The Multimodal Novel is a developing genre in which multiple modalities are foregrounded, used self-consciously, to convey narrative information alongside verbal content, and to create innovative layouts that sometimes alter the conventional reading path.”

³⁵ “Monomodally styled novels, the traditional novel, offer the illusion that the verbal content is the only aspect of the text signifying, and thus are often praised for offering readers a sense of becoming immersed in the running stream of verbal content as they can focus on just one type of modal translation. Multimodally styled novels, or multimodal novels, require readers to decode content using a variety of different strategies involving layout, page hierarchy, sequencing, juxtaposition of elements on the page, and of course combining narrative information decoded from one kind of mode with other narrative details that have been given in several different kinds of modes.”

Ademais, Wagoner destaca que, inclusive nos romances cujas padronizações são consideradas mais tradicionais, pode haver o uso, mesmo que sutil, de modalidades além da verbal, uma vez que podem ajudar na estruturação do fluxo de informações, na sugestão de uma ordem hierárquica e no reforço de um caminho de leitura padrão. Ainda,

em muitos casos, os aspectos não-verbais dos romances padrão também são usados para transmitir aspectos das histórias que contam. Os estilos de fonte são frequentemente misturados em romances para ilustrar diferentes oradores, flashbacks e assim por diante. Retornos rígidos ou elipses são freqüentemente usados para mostrar mudanças no tempo ou lugar. Diferentes seções de romances são visualmente demarcadas por páginas divisórias de seção, às vezes com imagens ilustrativas ou decorativas, outras vezes com um título separado em muito espaço em branco. (p. 1³⁶)

Nessa linha, Gibbons (2012) defende que não existem regras para escrever ou identificar um texto multimodal, nem há um padrão narrativo definido, a ser usualmente repetido. Mesmo assim, a pesquisadora busca elencar oito características que podem ser relacionadas numa análise multimodal, mas que não devem ser compreendidas como uma lista limitante. São elas:

- (1) Layouts de texto e design de páginas incomuns.
- (2) Tipografia variada.
- (3) Uso de cores tanto em tipografia quanto em conteúdo imagético.
- (4) Realização concreta do texto para criar imagens, como na poesia concreta.
- (5) Dispositivos que chamam a atenção para a materialidade do texto, incluindo a escrita metaficcional.
- (6) Notas de rodapé e vozes críticas auto-interrogativas.
- (7) Seções de flipbook.
- (8) Mistura de gêneros, tanto em termos literários, como o terror, quanto em termos de efeitos visuais, como recortes de jornais e diálogos teatrais. (p. 2³⁷)

³⁶ “Even novels with the most standard design subtly use nonverbal modalities to structure the flow of information, to suggest order and hierarchy, and to construct navigation tools and reinforce a standard reading path. In many cases, nonverbal aspects of standard novels are also used to convey aspects of the stories they tell. Font styles are often mixed in novels to illustrate different speakers, flashback, and so on. Hard returns or ellipses are often used to show changes in time or place. Different sections of novels are visually demarcated by section dividing pages, sometimes with illustrative or decorative images, other times with a title set apart in a great deal of white space.”

³⁷ “(1) Unusual textual layouts and page design. (2) Varied typography. (3) Use of colour in both type and imagistic content. (4) Concrete realization of text to create images, as in concrete poetry. (5) Devices that draw attention to the text’s materiality, including metafictional writing. (6) Footnotes and self-interrogative critical voices. (7) Flipbook sections. (8) Mixing of genres, both in literary terms, such as horror, and in terms of visual effect, such as newspaper clippings and play dialogue.”

Isto posto, a estudiosa conclui que “qualquer romance multimodal pode usar qualquer combinação dos recursos, uma vez que cada ficção é única em sua manifestação de multimodalidade” (p. 3³⁸). Para além disso, algumas dessas características parecem intimamente ligadas à questão da intertextualidade, uma vez que ambos os conceitos, como os próprios nomes já buscam assinalar, trabalham com a ideia de combinação (seja de uma multiplicidade de modos, ou “media”, seja de uma diversidade de textos).

Em seu texto “Estratégia da forma”, o escritor Laurent Jenny explica que, apesar de a intertextualidade estar inserida num enquadramento narrativo tradicional, pode também “se adaptar sem qualquer alteração às transformações modernas do quadro narrativo, à sua desconstrução” (1979, p. 27). Isso porque, “seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora. O que faz dela o instrumento de palavra privilegiado das épocas de desagregação e de renascimento culturais” (p. 49). Dessa forma, Jenny defende que o trabalho intertextual pode operar a partir de três formas: a verbalização, a linearização e o engaste. Enquanto a primeira delas “esforça-se [...] por reduzir todos os corpos estranhos não verbais que podem surgir num texto” (p. 33), a segunda trata de um discurso que “só se desvenda progressivamente, até mesmo laboriosamente, constituindo a significação a pouco e pouco, e de modo cumulativo” (p. 33).

Na terceira forma, o “engaste”, por sua vez, opera-se “uma montagem de natureza mais estilística do que narrativa” (p. 35), a qual se assenta em algumas relações semânticas: as isotopias metonímica e metafórica e a montagem não isótropa. A isotopia metonímica ocorre quando “um fragmento textual é utilizado, chamado, porque permite prosseguir com uma precisão muitas vezes «em primeira mão» o fio da narração” (p. 35); a isotopia metafórica, por sua vez, existe quando “um fragmento textual é convocado por analogia semântica com o contexto” (p. 35); e, por fim, a montagem não isótropa dá-se quando “um fragmento textual está inserido num contexto sem nenhuma relação semântica, *a priori*, com ele” (p. 37).

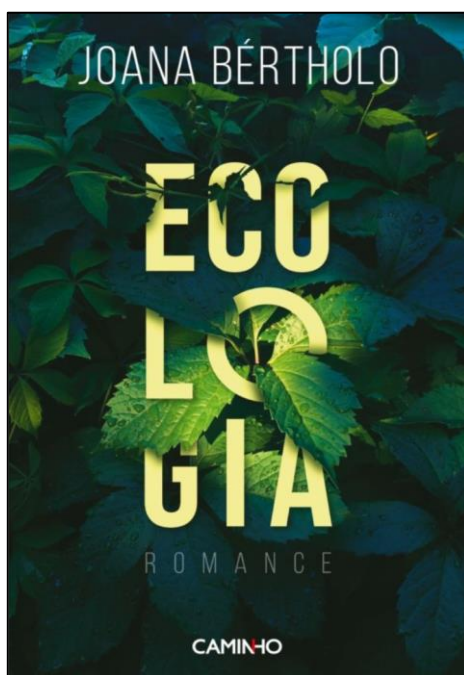
³⁸ “[...] any given multimodal novel may use any combination of the features since each fiction is unique in its manifestation of multimodality.”

Isto posto, partimos novamente para a análise dos romances, agora com base em uma leitura da linguagem enquanto experimentação narrativa, em duas subseções.

2.1 RECURSOS VISUAIS

Nesta primeira subseção, vamos dar ênfase aos recursos visuais encontrados nos dois romances em estudo nesta dissertação. Para tanto, buscaremos pormenorizar as particularidades relacionadas tanto à estruturação do romance quanto à apresentação dos objetos livros.

Figura 1 – Capa de *Ecologia*, de Joana Bértholo



Fonte: Bértholo (2018)

Apesar do título e da capa³⁹ (Figura 1, acima) de *Ecologia*, de Joana Bértholo, poderem, em um primeiro momento, levar o leitor a relacionar a narrativa direta ou unicamente a questões

³⁹ Conforme edição portuguesa publicada pela editora Caminho e referenciada na bibliografia deste trabalho.

do meio ambiente natural, a sinopse no verso da edição destaca um enredo diferente deste suposto: “Numa sociedade que se fundiu com o mercado – tudo se compra, tudo se vende – começamos a pagar pelas palavras”. Parece residir na escolha desta imagem, com ramos verdes e titulação em amarelo, uma decisão voluntária pela possível geração de certa dúvida ou ambiguidade sobre o tema do romance.

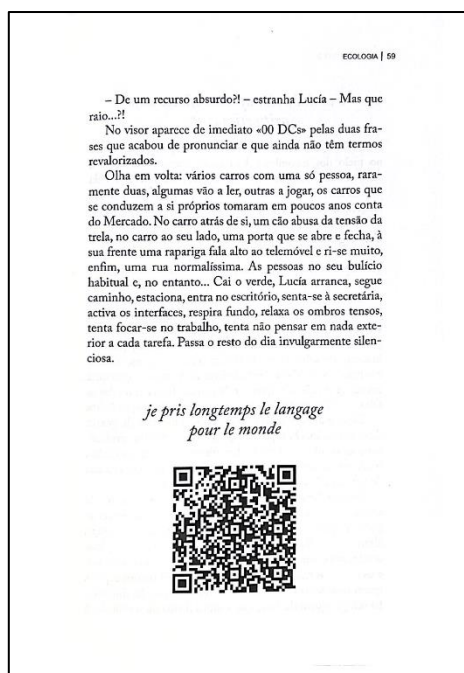
No entanto, ao construir e explorar um mundo ficcional em que os vocábulos se tornam mercadoria, Joana Bértholo parece estreitar a significação do conceito que intitula a obra: refere-se, sim, às relações “entre os organismos vivos e entre os organismos e seus ambientes”, conforme determina o sentido dicionarizado⁴⁰ do termo; mas, mais especificamente, alude à relação entre os seres humanos e entre os seres humanos e os meios característicos a eles (económico, social, político, por exemplo). Segundo Viriato Soromenho-Marques (2018), entretanto, em recensão à obra de Bértholo, “o essencial do conceito de 'ecologia', que JB incorpora plenamente na sua narrativa, reside numa teia viva e dinâmica de relações entre criaturas e entidades diversas, constituindo-se como um Mundo”. O que não deixa dúvidas ao leitor, por fim, é a definição do género da obra, uma vez que a marcação “romance” – mesmo que opaca – faz-se presente logo abaixo do título.

Em continuação ao comentário das escolhas gráficas do objeto livro, Escourido afirma que há “uma ligação bastante evidente entre todos os componentes deste romance” (2020, p. 441); logo, nenhum uso de recurso visual parece ter sido arbitrário – da imagem de capa à foto ilustrativa da autora, em que esta mostra as suas mãos em primeiro plano. Segundo Escourido, a página com o sumário revela uma estrutura de romance aparentemente simples: “Joana opta afinal por uma sóbra linearidade gráfica, pelo que o texto que constitui o índice surge a abrir o volume, centrado na página e na mancha, separado por partes que correspondem às cortinas, contendo cada entrada três linhas de texto” (p. 412). Na primeira linha, há a paginação; na segunda, o título do capítulo destacado em negrito; e na terceira, uma espécie de subtítulo marcado em itálico. Nesta mesma página também se identifica que o livro contém créditos, agradecimentos, bibliografia e uma lista de imagens. Ainda, como já mencionado anteriormente, o romance é dividido em cinco grandes

⁴⁰ ECOLOGIA. *In*: Dicionário Michaelis On-line. Disponível em: bit.ly/3UjHIA9. Acesso em 01 abr. 2023.

capítulos. No interior de cada um, no entanto, há outras inúmeras divisões, sempre marcadas com um título em itálico.

Figura 2 – Exemplo de código QR em *Ecologia*



Fonte: Bértholo (2018, p. 59)

Ao longo da narrativa, estão inseridos oito códigos QR – uma linguagem estilizada, como uma espécie de código de barras quadrado, que, quando digitalizado, pode transmitir uma série de informações. Para serem lidos, esses códigos precisam ser visualizados a partir de dispositivos móveis, logo, exigem do leitor os exercícios de, primeiro, sair do objeto livro para outro e, depois, de relacionar a informação trazida com a narrativa. O primeiro código (Figura 2, acima), por exemplo, vem acompanhado de um título em francês e transporta o leitor a uma busca no google com uma citação da obra *As palavras*, de Jean Paul Sartre⁴¹, traduzida para a língua portuguesa.

⁴¹ Sartre (1905 – 1980) foi um importante filósofo, novelista e crítico francês do século XX. A obra *As palavras* (no original: *Les Mots*), de caráter autobiográfico, foi publicada em 1964.

Descobre-se, então, que o título que acompanha o código faz, na verdade, parte desse trecho, apesar de estar na língua original.

Todos os outros códigos seguem essa mesma estrutura, apesar de enviarem ao leitor conteúdos e/ou informações diferentes. É claro o caráter multimodal desse recurso visual, mas podemos pensar nele também como intertextualidade, dado que identifica referências textuais mais ou menos distantes. Em síntese, essa prática é caracterizada por:

introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático «deslocado» e originário duma sintagmática esquecida. (Jenny, 1979, p. 21)

O leitor tem, afinal, a opção de ignorar o código e seguir sua leitura. Mas, ainda, se pensarmos nas formas de intertextualidade propostas por Jenny, podemos ir além e compreender o código QR como uma espécie de isotopia metafórica, uma vez que um novo fragmento textual (mas remodelado de maneira visual) é “convocado por analogia semântica com o contexto” (p. 35).

Nesse mesmo sentido, é constante para

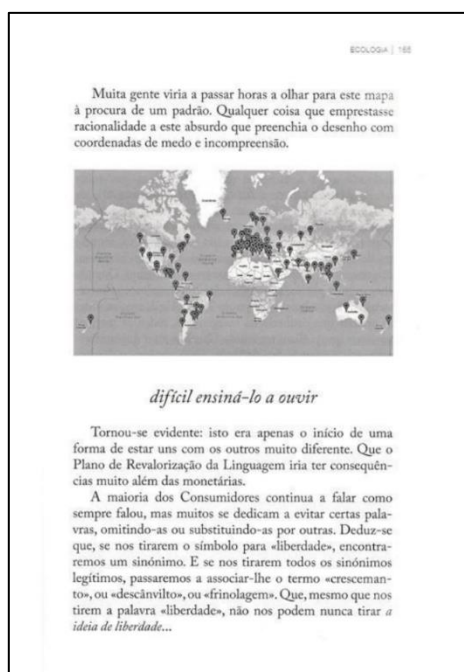
este tipo de engaste tomar uma tonalidade metalinguística, uma vez que estas analogias derivam muitas vezes duma reflexão mais ou menos consciente do autor sobre a sua própria produção. Servem para esclarecer o sentido duma passagem, para a enriquecer com um jogo de recordações associativas, para indicar pela voz de outrem uma direção de leitura. (p. 36)

Ou seja, cada uma das inserções por códigos QR pode carregar diferentes propósitos, dando ou complementando diferentes sentidos. Esse código que leva à citação de Sartre, por exemplo, vem logo após Lucía se deparar pela primeira vez com uma lista de palavras que estão sendo cobradas: ela, no entanto, ao contrário de se calar, não hesita em brincar com os vocábulos listados, fazendo questão de explorar como o plano funciona. A personagem, então, parece redescobrir as palavras da lista, formando com elas uma frase um tanto tola, mas experimental; em seguida, questiona-se sobre o valor cobrado e surpreende-se ao perceber que seu pequeno experimento custou-lhe uma taxa à parte (Bértholo, 2018, pp. 57-59).

Relacionando essa brincadeira de redescoberta das palavras e também de entendimento acerca do funcionamento do Plano de Revalorização, podemos compreender que Lucía também está descobrindo um novo mundo através da linguagem. O sentido relacional, no entanto, só será aproveitado pelo leitor que participar da interatividade proposta pela autora.

Outros exemplos de recursos visuais usados por Bértholo são a inserção de figuras, como desenhos, fotografias e mapas. Abaixo, temos um exemplo de mapa do globo com localizadores indicando todos os lugares em que ocorreram os ataques terroristas em simultâneo, referenciados na subseção “Poder e Repressão” do capítulo anterior.

Figura 3 – Mapa de atentados em *Ecologia*



FONTE: Bértholo (2018, p. 165)

Esse mapa da Figura 3, por exemplo, vem logo após um extenso texto com todos os lugares marcados de maneira textual, uma cidade após a outra. Colocar um registro visual como o mapa ajuda o leitor a compreender melhor as relações espaciais entre os locais atingidos. Assim, “sem o mapa-mundo, a referência aos países nele assinalados seria apenas uma vasta lista de lugares, mas distribuídos espacialmente na imagem adquirem uma carga simbólica bastante forte – os atentados

que desencadearam o Plano de Revalorização da Linguagem ocorreram em quase todo o mundo” (Escourido, 2020, p. 418). Essa visualização torna-se importante, então, para compreender a dimensão dos atentados, destacando ainda mais o uso do poder discutido no capítulo anterior.

Há, ainda, inúmeras representações tipográficas diferentes ao longo da narrativa. A tipografia habitual do romance pode ser vista nos trechos encontrados nas Figuras 2 e 3. A primeira diferença dá-se na busca que Ana faz sobre Darla na Wikipédia (Bértholo, 2018, p. 21): a entrada de dados aparece em uma fonte que, não sendo a original do site de buscas, ainda sim é uma tipografia que nos remete ao digital, sendo mais espaçada e em negrito. Em seguida, outra mudança de fonte ocorre para marcar a notícia acerca dos atentados (pp. 40-41) – essa marcação vai se manter a mesma nas reportagens acerca de Darla e do Plano de Revalorização da Linguagem.

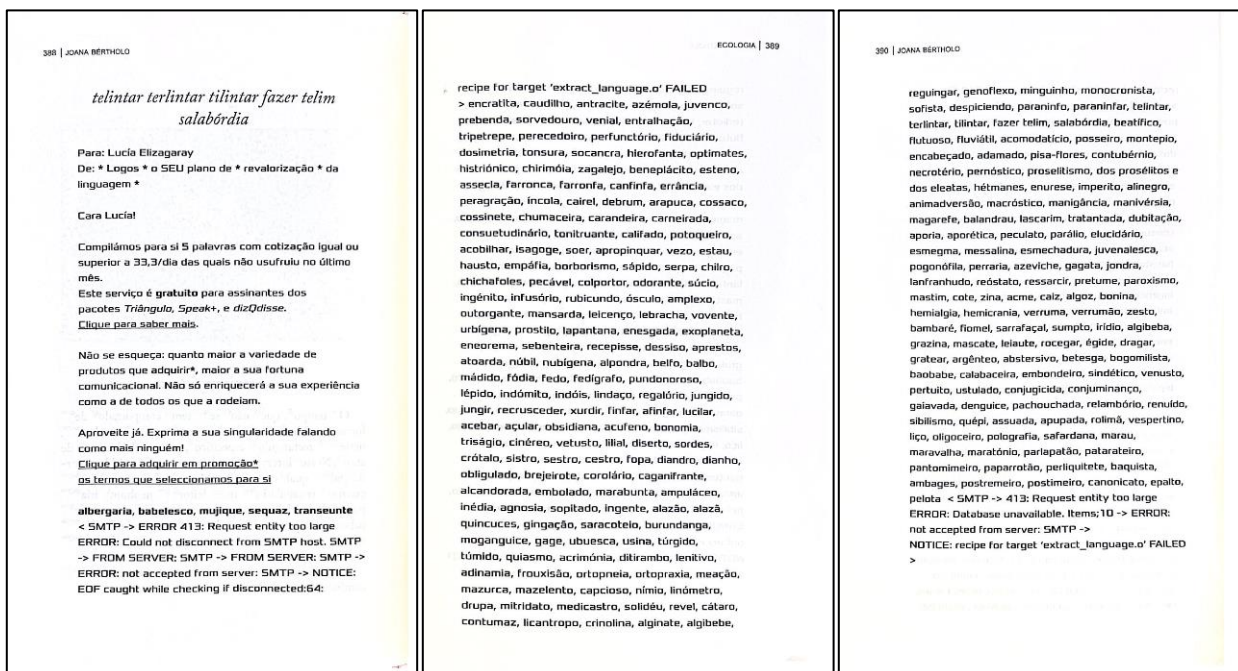
Também há um exemplo de representação visual feita a partir de palavras, sem recursos que não o texto, mas que dão um efeito gráfico diferente:

O ar a entrar, o ar a sair. Remexer no passado, especular sobre o futuro. O remorso e a ansiedade. O ar a entrar, o ar a sair. O vivido e o projectado, o reprimido e o consolado. O ar entrar e o ar sair. O incompleto e o excesso. O ar a entrar. O ar a sair. Aquilo que nela é simples e aquilo que nela se nega à simplicidade. O ar a entrar. O ar a sair.
 O ar a entrar.
 O ar a sair.
 O ar a.
 O ar.
 O.
 Oitavo dia. É só na recta final que alcança as sensações mais finas e delicadas. Há harmonia na percepção interior e exterior das coisas, consegue ouvir-se em plural, sem descurar o que acontece em seu redor. É estupendo. (p. 138)

Nesse caso, a repetição serve a fins expressivos, relacionando as sensações da personagem com o texto gráfico. A ideia da repetição de palavras, mas com a perda sucessiva de letras, busca correspondência com o significado do texto: o ar entra e sai, até somente sair e deixar de permanecer, assim como a ansiedade de vivenciar todos os antónimos (passado e futuro, incompletudo e excesso) também parece se acalmar. Gráficamente, as letras também vão “sufocando” com a falta do oxigênio (isto é, se apagam) até conseguirem encontrar, novamente, um sentido na frase seguinte: o oitavo dia, em que após outros tantos de angústia, traz alguma harmonia à personagem, como também o texto que volta ao tradicional.

Depois, ainda chamam a atenção as diferenciações tipográficas referentes aos processos tecnológicos, como os e-mails que Lucía recebe com propagandas de novos pacotes de palavras (exemplos: pp. 310-311, p. 345, p. 366), inclusive um e-mail que vem com um erro de sistema, conforme Figura 4, abaixo:

Figura 4 – Correio eletrônico com erro de sistema em *Ecologia*



FONTE: Bértholo (2018, pp. 388-390)

Esse correio eletrônico do Plano de Valorização da Linguagem em específico é interessante porque acaba por anteceder uma troca de papéis entre Lucía e Candela. Isto é, por causa do erro, agora será a mãe quem pede à filha por explicações e conhecimento:

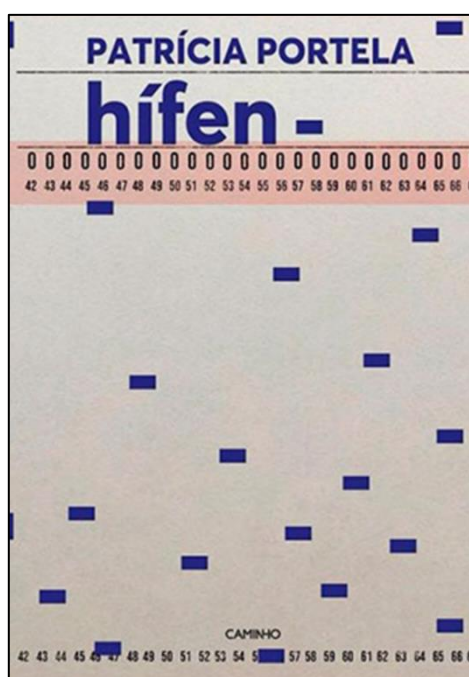
Lucia contabiliza sua fluência, ou falta dela, enquanto Candela confere as linhas de código no final da mensagem.

- É um *bug* qualquer.
- O que é que isso quer dizer? Fiz alguma coisa mal? [...]
- Espera um pouco. Se calhar é geral. Se calhar estão a ser *hackeados*.
- Como?
- Ó mãe, tenho de te explicar tudo?

Lucía olha-a com uma expressão de «é engraçado como os papéis se invertem, não é, Candela?». (p. 392)

Nesse caso, temos um exemplo de linguagem que, com o passar do tempo, acaba por alterar remetente e destinatário mesmo depois de anos com a comunicação se mantendo exatamente a mesma. E é, também, uma inversão na lógica da vida: quando os filhos passam a cuidar dos pais.

Figura 5 – Capa de *-Hífen-*, de Patrícia Portela



FONTE: Portela (2021)

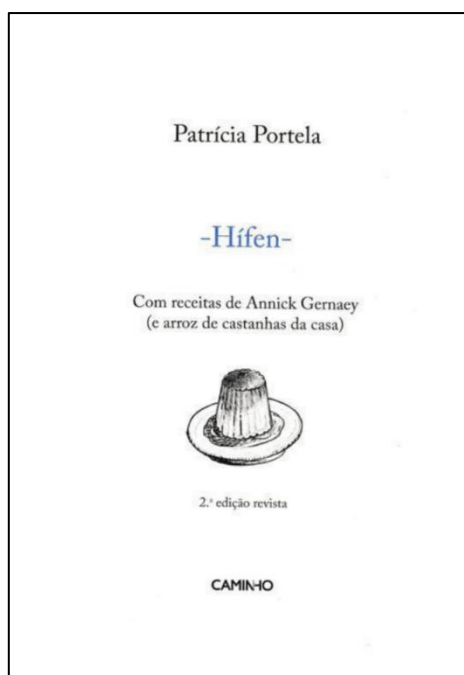
Ao contrário de *Ecologia*, na capa de *-Hífen-*, de Patrícia Portela, não consta nenhuma marcação enquanto “romance” (Figura 5, acima) – apesar de isso acontecer com outros livros da escritora, todos publicados pela mesma editora. De qualquer forma, a etiquetagem GFK na contracapa traz essa denominação. João Passos, no entanto, defende que

a motivação para este facto pode ser de mero cariz comercial. As etiquetas GFK (único instrumento que mede em tempo real as vendas de livro em Portugal; estima-se que abarque 70% das vendas efetivas) não são muitas, e não é prático vender livros fora desse esquema. Também a colocação em loja é gerida através deste género de etiquetas. (2015, p. 71)

Mesmo assim, ressaltamos que não foram encontradas em entrevistas quaisquer oposições, por parte de Patrícia Portela, para a definição de sua obra como romance.

Ainda, o desenho da capa de *-Hifen-* não traz nenhum estranhamento ao título e à ideia de romance; logo, para pôr em dúvida o gênero da obra, seria necessário observar o seu interior. Senos e Pereira destacam, contudo, que, apesar de não serem “incomuns as surpresas formais, os contágios interartísticos e as cumplicidades intersemióticas”, este não é o livro de Patrícia Portela de “maior intensidade multimodal” (2023, pp. 6-7). Na capa, encontramos a repetição por toda a página, frente e verso, do sinal gráfico que dá nome à obra. Ao mesmo tempo, nas partes superiores e inferiores há a presença de números que remetem à linguagem computacional.

Figura 6 – Folha de rosto com desenho e subtítulo em *-Hifen-*



FONTE: Portela (2021, p. 5)

Na folha de rosto surge uma das poucas figuras que compõe a narrativa: trata-se do desenho de uma sobremesa, reconhecida como um pudim flan (Figura 6, acima). É nesta mesma página que também descobrimos um subtítulo dado ao romance: “Com receitas de Annick Gernaey (e arroz de castanhas da casa)”. Tanto o desenho de comida quanto o subtítulo excêntrico para um romance

adiantam um tom cômico e também um estranhamento da obra, corroborado pela mistura de gêneros discursivos que veremos em seguida.

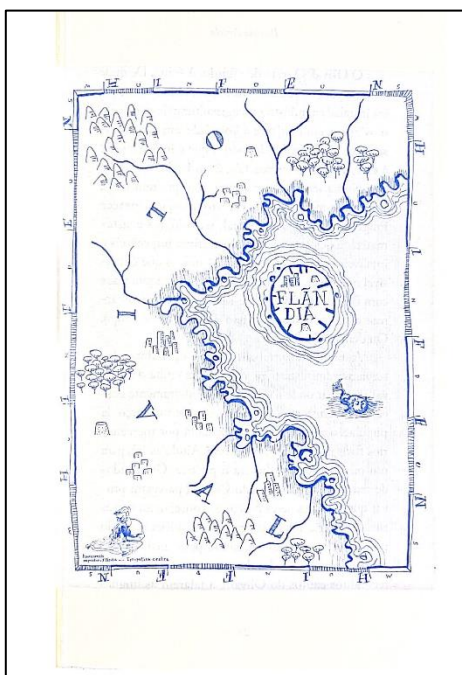
A estrutura do índice mostra um romance bastante fragmentado em seções. Compreedemos quatro seções pré-textuais: uma chamada “Hífen”, uma “Nota prévia”, um “Índice de personagens” e outro “Índice de geografias”. Depois, há um “Prólogo dos infernos”, seguido por uma “Ementa” de jantar com receita. Parece-nos residir aqui o primeiro maior estranhamento perante o que se espera de um romance tradicional. Em seguida, há a “Parte I. Ou uma espécie de introdução”: desta seção fazem parte uma contínua lista de “Alfabeto de Maria do Carmo” e “Cadernos de Ofélia”, que, como já vimos anteriormente, são as duas vozes mais presentes ao longo do romance. Posteriormente, ainda dentro da parte I, há diversas “Ementas” e um “Prolongamento dos infernos”. Depois, resta a “Parte II. O Jardim Botânico”, mais uma ementa, “Notas finais de Maria do Carmo”, “Agradecimentos” e, por último, um “Epílogo”. Não se apresenta, portanto, como um sumário sucinto nem padrão.

Ainda, após o sumário, antes de entrar na seção “Hífen”, na página 13 há uma epígrafe de Robert Musil, retirada de seu livro *O homem sem qualidades*, um importante romance-ensaio publicado em meados do século XX. Na citação, Musil explora a interação entre o corpo e as ideias, isto é, entre as dimensões física e mental da experiência humana. A partir dela, podemos compreender que, sendo o corpo a estrutura física a qual abriga a mente e os pensamentos, é também uma estrutura que pode limitar esta mesma mente, através de sensações concretas, instintivas e/ou emocionas. Com esta epígrafe, portanto, Patrícia Portela parece querer ressaltar a relação de dependência que existe entre corpo e mente. Posteriormente, como epígrafe do “Prólogo dos infernos” (p. 31), novamente nos deparamos com um trecho de Robert Musil, retirado da mesma obra anterior. Este, no entanto, fala sobre a perda a partir da transformação. O que foi perdido, no entanto, guardadas suas características, não parece se limitar a algo concreto, envolvendo, na verdade, sentimentos de esperança e desilusão ao mesmo tempo.

A seção “Índice de geografias” traz um mapa do espaço ficcional, conforme figura abaixo. Esse mapa, assim como outros elementos dentro do livro (como o título na folha de rosto e a paginação), é colorido de azul. O mapa (Figura 7) encontra-se distribuído sozinho em uma única página, a ocupar quase toda, mas esta página não se localiza no início nem no fim do índice de

geografias; está, na verdade, no meio entre a explicação dos dois espaços ficcionais da obra – Flandia e Olival. Ainda, com um desenho que faz alusão a mapas antigos, Senos e Pereira destacam que este “recupera, sob o signo da ironia intertextual, essa ilusão cartográfica, desenhando uma geografia binária que, em oposição maniqueísta, se limita a opor centro e periferia e a concretizar visualmente o desequilíbrio iníquo de um mundo bipartido” (2023, p. 10).

Figura 7 – Mapa do “Índice de geografias” em *-Hifen-*



FONTE: Portela (2021, p. 27)

Ao longo da narrativa há duas marcações gráficas que chamam atenção. A primeira é a diferenciação tipográfica das seções com receitas culinárias. A fonte deixa de ser uma tradicional (times new roman), para ser uma de caráter mais arredondado, sem serifa. Além disso, seu tamanho é maior, e a distribuição do texto na página segue exatamente a orientação que seguiria uma receita normal. São páginas que desestruturam, de certa forma, o texto como um todo, marcando a mistura de gêneros discursivos. Conforme Senos e Pereira destacam, evidentemente, todas essas receitas

são produto de um singular exercício de mimese architextual: assim, se, por um lado, as receitas recuperam, num processo de coesão por anáfora, referências

alimentares presentes nos capítulos que as antecedem; por outro, nelas se infiltram marcas mais ou menos ostensivas de uma elocução pessoal ou liberdades poéticas semanticamente inadmissíveis no contexto pragmático utilitário (e não-literário) de uma receita de cozinha. (2023, p. 11)

Ou seja, apesar de parecerem métodos culinários autênticos, as receitas são também “cúmplices da lógica ficcional do romance” (p. 11), com elementos narrativos como espaço e personagens. Por exemplo: “Juntamos à tigela de metal com azeite 1 outra com sal de gergelim, pimenta preta e hortelã seca em pó. Ainda atrás dos 2 copos, 2 corpos. O meu e o do Desconhecido. O Desconhecido reparte o pão ázimo e passa-me um pedaço” (Portela, 2021, p. 70). Nesse trecho, percebemos a narração, na primeira pessoa, de uma receita que, por sua vez, não é mera instrução culinária, como tradicionalmente é este gênero textual.

Ainda, a inserção de notícias e comunicados oficiais dá-se também a partir de uma diferenciação gráfica: aparece dentro de um bloco azul, com o título em negrito e o texto em itálico. São, portanto, outro gênero discursivo encontrado na narrativa. Nessa direção,

este simulacro de discurso de imprensa faz, assim, emergir no tecido ficcional do romance uma voz institucional (médica, científica, política, legal) que funciona como contraponto objetivo e, portanto, moralmente neutro das experiências relatadas, em primeira pessoa, pela mãe angustiada e pela enfermeira em metamorfose. (Senos; Pereira, 2023, p. 12)

Também há marcações em itálico na construção do alfabeto de Maria do Carmo e nos cadernos de Ofélia. Muitas vezes, o itálico, ainda mais sendo ambas as construções uma espécie de interlocução e testemunho, assinala a ideia de escrita à mão. Com Ofélia, isto é corroborado quando ela mesma esclarece a situação: “Escrevo o primeiro parágrafo. *Todos sabemos que não se pode confiar em nenhuma imagem digital. Todos sabemos que as imagens oficiais são manipuladas. Todos sabemos que só os nossos olhos podem ver. Aponto esta frase neste caderno.* Decido começar um diário” (Portela, 2021, p. 133, grifo da autora). Em outro momento, no entanto, a marcação dá-se para evidenciar a fala de outrem: “[...] e ele diz que não tem tempo agora, pergunta se *não pode ser depois do Natal? Para o ano? Para quê a pressa? Não aconteceu nada de grave à miúda, pois não? Não é preciso alarmar ninguém, é sempre este exagero...*” (p. 101, grifo da autora). Com Maria do Carmo, no entanto, apesar do uso seguido, porém não contínuo, do itálico, a opção gráfica

por essa marcação não parece clara em seu intuito, podendo ser compreendidas, portanto, como simples destaque do texto.

2.2 JOGOS LEXICAIS

O mais significativo jogo lexical de *Ecologia*, de Joana Bértholo, reside no vocábulo que intitula o livro. Conforme pudemos perceber nas análises até aqui, a palavra “ecologia” é objecto de um jogo não apenas com seus múltiplos significados dicionarizados em relação às escolhas gráficas da capa, como também com seu significado dentro da narrativa, pois o termo ganha um novo sentido, em um mundo futuro onde pouco valor custava seu uso e seu significado:

ecologia [...] • Análise da compatibilidade não-comercial (antes G.T.) de seres vivos não-exponenciados com o seu «meio ambiente», isto é, economia, produção, plataformas mercantis, transferência de ser e singularização dos processos de valor identitário. • Forma arcaica de empreender a linguagem como meio de desagregação das partes que constituem o processo produtivo e evolutivo. • Estudo dos ecos. (Bértholo, 2018, p. 489)

Parece-nos, inclusive, que é no ecoar desta última significação, “estudo dos ecos”, que se baseiam grande parte dos outros jogos lexicais presentes no romance. A começar pela epígrafe do livro, sobre a qual Escourido destaca ser “um excerto sobre a relação entre linguagem e natureza que dá tom e ambiente temático ao livro, embora pela referência bibliográfica venha a perceber-se que se trata afinal de uma citação do próprio volume e não de uma obra alheia” (2020, p. 412). Graficamente, a epígrafe está localizada de forma padrão, em pé da página e encostada à direita. Para a análise de Escourido, parece estranho “precisamente em *Ecologia* a obra se citar a si mesma, como se fosse um mecanismo contido e fechado na sua natureza literária” (p. 413).

Por todo o romance de Bértholo há a repetição de palavras e frases, como se estivessem sempre a se repetir como ecos, ajudando no avançar da narrativa. Um exemplo logo no início está na expressão “dias que correm”, que subintitula o primeiro capítulo, e depois acaba por virar uma curiosidade para Candela (conforme analisado anteriormente): a menina questiona a mãe sobre o entendimento da frase que para ela parece tão literal.

Nesse mesmo sentido, há exemplos de palavras que saem do texto de um subcapítulo anterior para dar nome ao próximo: exemplificando, também no início da narrativa, o narrador fala sobre como Ana/Mulher-Eco, “com furor e fervor, ainda queres vir a ser atravessada por muitas frases felizes” (p. 23). Logo em seguida, a parte textual da reunião no escritório em São Francisco ganha justamente esse título, “com furor e fervor”. Padrões assim se repetem ao longo da narrativa, como se as palavras e expressões significativas fossem costurando o enredo. E também como se a repetição, ou o eco, fosse a verdadeira forma de construir significados, pois só assim as palavras e os conceitos se guardam na memória dos indivíduos.

Sobre essa mesma questão, Escourido aponta que, mesmo com a constância gráfica na elaboração dos capítulos,

há nos títulos [...] particularidade: são, a maioria das vezes, resultado de frases ou expressões (de maior ou menor dimensão) que surgiram no capítulo anterior (ou até no próprio ou num próximo), mas que quando repuxados para títulos perdem as maiúsculas se as tiveram (mesmo tratando-se de nomes próprios) e até a pontuação, passando a constituir unidades em itálico que, isoladas como títulos, vão significar de forma diferenciada daquela em que ocorriam no corpo do texto, sendo mais um reaproveitamento de linguagem neste livro. (2020, p. 423)

O reaproveitamento da linguagem também aparece por meio da ressignificação de algumas palavras, tal como a do próprio título, conforme destacado no início dessa subseção. Mas há outros exemplos de palavras e significados que se perdem. Um significativo exemplo é o do vocábulo *ecologista*, uma derivação sufixal de *ecologia* + *-ista*⁴², cujo significado hoje, no mundo empírico, remete, como notoriamente sabido, àquele que é especialista em ecologia. Ainda em meados da segunda vaga, Candela conversa com sua tia Carolina acerca de um senhor que conheceu e lhe emprestou um livro. Ao ouvir que o homem tem a casa cheia de livros, Carolina questiona se ele é um livreiro ou um bibliotecário, ao passo que Candela responde: “ele diz que é um *ecologista*” (Bértholo, 2018, p. 398, grifo da autora). É surpreendente, no entanto, que Carolina já não compreenda mais o significado dessa palavra, dado que lembra de outras coisas.

– Diz que outrora, quer dizer, antes, muito antes de as palavras serem produtos que compramos e vendemos, estavam mesmo ligadas às coisas. – Às coisas? – Ao

⁴² Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/ecologista>. Acesso em 20 ago. 2023.

som das coisas. Ao que as coisas são. – Ao que as coisas são...? – Oh, tia. Os nomes não eram ao calhas. As palavras vinham de sons que por sua vez vinham dos mares e das árvores e dos pássaros, e da observação do céu e do vento e das tempestades e da forma como o rio... estás a perceber? (p. 398).

Podemos compreender, especialmente com a explicação de Candela, que o processo de mercantilização das palavras levou a sociedade a buscar novos vocábulos e novos significados, escolhidos muitas vezes ao acaso, provavelmente por valerem mais ou menos. Significante e significado, portanto, parecem ter deixado de estar relacionados. Assim, muitas etimologias foram destruídas, complexificando os processos mais comuns da “história da língua”.

O título de *-Hífen-*, por sua vez, também surge com forte propósito lexical: toda a construção pré-textual do livro baseia-se na palavra que nomeia a obra. Conforme mencionado na subseção anterior, antes da história em si, a autora traz elementos que ajudam na construção do léxico da narrativa. Muitas vezes, no entanto, essas seções acabam por parecer, de alguma forma, já parte da narrativa – pois contam histórias.

Na primeira seção da obra, significativamente intitulada “Hífen”, a voz enunciativa traz um conjunto de explicações/significações para a palavra hífen, ao qual Senos e Pereira se referem como uma “urgência de estabelecer a relação entre as partes e o todo [...] como chave de leitura” (2023, p. 13). Essas explicações incluem, primeiro, significações tradicionais, dicionarizadas, para depois trazer também outras palavras relacionadas, de criação da autora. Há, por exemplo, a junção da palavra hífen com alguns sufixos, dando origem a novas palavras e novos significados, os quais acabam por se relacionar com a narrativa.

Exemplificativamente, temos a palavra “Hifanado” (Portela, 2021, p. 15), na qual se junta a hífen o sufixo latino *-ado*, que geralmente indica um território subordinado ou uma instituição⁴³, formando um substantivo novo a partir de um antigo. E o significado que Portela fornece à palavra, com efeito, vai ao encontro da etimologia do sufixo: “que é outra coisa quando em união com outrem, não se desfazendo do seu significado solitário” (Portela, 2021, p. 15). O mesmo acontece com as palavras seguintes “Hifanável” e “Hifanação” (p. 16): no primeiro caso, por exemplo, hífen

⁴³ Conforme Cunha e Cintra, 2014, p. 109.

junta-se ao sufixo *-(á)vel*, que indica a possibilidade de praticar ou sofrer uma ação⁴⁴, e o significado dado por Portela é, justamente, “passível de ser hifanado” (p. 16).

Em uma seção seguinte, ainda, temos como exemplo de jogo com as palavras e com a narrativa um “Índice de personagens” (pp. 21-24), o qual remete ao texto teatral, mas criado aqui de uma forma muito mais pormenorizada. Para Senos e Pereira, este índice cumpre

em aparência, a função didascálica que, no texto dramático, se concretizaria na apresentação preliminar do elenco de *dramatis personae*, numa explícita contaminação cênica do discurso narrativo, redundando num bizarro inventário de actantes que surgem descritos num registo que, ora omite os atributos constantes de um retrato clássico, ora envereda por uma dicção alusiva e cifrada, próxima do enigma, que em muito pouco esclarece o leitor. (2023, p. 9)

De fato, há imensa informação sobre as personagens, mas percebemos isso de forma a compreendê-las praticamente como parte da história desde já: isto é, não apenas apresenta personagens, como também insere o leitor nos prováveis acontecimentos da narrativa.

Vejamos a descrição de Ofélia, por exemplo: “Aquele que pede socorro. (Re)conhecem? O seu apelido vem da Virgínia, a mulher que afinal não tinha um quarto só seu” (Portela, 2021, p. 24). Com essa exposição, podemos inferir, primeiramente, que ela precisará de ajuda em algum momento ao longo da narrativa. Em seguida, reconhecemos a intertextualidade com a escritora inglesa Virgínia Woolf e seu ensaio *A Room of One's Own*. Ainda, essa descrição permite-nos conjecturar algumas situações e possíveis relações, mas ao fim do romance compreende-se na quase-tentativa de suicídio de Ofélia a intertextualidade de forma mais integral. Isso porque, tal como é sabido que fez a escritora inglesa no dia de sua morte, Ofélia também encheu os bolsos de pedra, dirigiu-se para a margem do rio, avançou e mergulhou. Foi, entretanto, salva – muito provavelmente por aquele que buscava uma mãe para guiar pelos “caminhos sem brilho” (p. 39) mas que também prometeu devolver “inteira e imaculada” (p. 39).

Outro jogo lexical consiste nos nomes dados à região-modelo (Flandia) e àqueles que nela vivem (flans). Esse jogo é adiantado graficamente ainda na folha de rosto, com o desenho de pudim

⁴⁴ Conforme Cunha e Cintra, 2014, p. 114.

ressaltado na subseção anterior. Depois, a primeira receita culinária das seções de “ementa para um jantar flutuante” é a de um “Pudim Flan de Louros com molho de vinho tinto e amoras” (p. 41). Entretanto, é a partir do dicionário de Maria do Carmo que se compreende as relações entre desenho, receita e nomes. Conforme referimos na subseção “Conhecimento e testemunho” do capítulo anterior desta dissertação, o primeiro vocábulo que a enfermeira androide escolhe explicar é flan (pp. 45-53): depois de uma batalha vencida por meio da distribuição de pudins envenenados aos inimigos, o flan tornou-se o doce tradicional da região, podendo ser servido “em qualquer ocasião e ser comido como primeiro, segundo ou terceiro pratos, ou ainda como ceia. Na prática, não era aconselhável comê-lo sozinho, desamparado, sem nada a acompanhar para que não se lhe desse outra importância para além da que era: um pudim” (p. 48).

Com o tempo, no entanto, a enfermeira destaca que os pudins deixaram de ser preparados manualmente pelos flans, sendo então comprados prontos ou de pacotes, bastando misturar pó com água: “nos dias finais da Flândia era raro encontrar quem distinguisse um pudim original de um de pacote, mesmo se o acaso lhe permitisse provar ambos, mas era frequente encontrar quem preferisse honestamente o segundo” (p. 51). Esse fenômeno leva Maria do Carmo a questionar os significados que os flans dão às coisas e aos seres, uma vez que para ela os seres humanos parecem ter perdido a capacidade de distinguirem entre o natural e o artificial. O questionamento, contudo, vem apenas da curiosidade de compreender o comportamento humano, mas não comporta nenhuma apreensão; pelo contrário, a androide complementa e finaliza seus questionamentos: “Se um flan só tiver acesso a seres artificiais para confraternizar, sentirá falta de um ser humano de verdade? Se a resposta for negativa, estas serão, sem dúvida, boas notícias!” (p. 53).

A ideia do pudim flan e das receitas culinárias, portanto, traz consigo uma comicidade dentro de um enredo futurista, ambíguo e sombrio, a qual causa certo estranhamento, quebrando a tensão despótica da narrativa, mas enfatizando a questão distópica e os contrastes entre a vida cotidiana e as circunstâncias opressivas do avanço da inteligência artificial. Por outro lado, esse recurso cômico é, ainda, munido de um tom irônico que relaciona, por meio de metáfora, o ser humano a um doce pré-pronto, refletindo sobre um estado de mundo (e de humanidade) cada vez mais descomplicado e automático mas, conseqüentemente, menos consciente e manual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos, ao longo do presente trabalho, uma leitura comparada de dois romances portugueses contemporâneos que retratam em suas narrativas (evidentemente, guardadas suas particularidades) mundos futuros avançados tecnologicamente. Essa leitura teve como eixo principal a observação de questões relacionadas à linguagem, tanto nas intrigas das obras, envolvendo as personagens, quanto em sua forma e estilo, uma vez que nos pareceu, desde o primeiro contato com cada um dos livros, uma temática ativamente compartilhada entre ambos.

Dessa forma, ao iniciar a investigação, partimos da percepção inicial de existirem, tanto em *Ecologia*, de Joana Bértholo, quanto em *-Hifen-*, de Patrícia Portela, dois principais modos de representação (e questionamento) de linguagem: um ao nível do enredo e outro ao nível da construção narrativa. Foi, portanto, essa a compreensão que pautou a estrutura dessa dissertação em dois capítulos de análise, sendo um para cada uma das principais representações elencadas, e não a partir de cada obra separadamente. Apesar da análise das obras em simultâneo, procuramos manter uma ordem analítica a fim de facilitar o entendimento, aprofundando-se sempre primeiramente em *Ecologia* e, em seguida, em *-Hifen-*. Optamos, também, por trazer o aporte teórico em paralelo ao estudo das obras ficcionais.

Ainda, ancorados pela hipótese de que a esfera da experimentação narrativa está intimamente ligada ao enredo, completando-o, preferimos iniciar a análise investigativa pelo nível do enredo, isto é, pelo estudo das personagens e de suas intrigas. Nesse sentido, inclusive, convém relembrar o que destaca Wagoner:

porque as inclusões multimodais aparecem em um romance impresso, elas devem responder às convenções desse gênero específico do meio, convenções que foram desenvolvidas em grande parte para colocar em primeiro plano o verbal. As inclusões multimodais também devem existir dentro de um meio cujas convenções de uso para leitores e escritores colocaram o verbal em primeiro plano sobre outras modalidades, mesmo que o meio facilite a inclusão e o uso de outras modalidades. (2014, p. 95⁴⁵)

⁴⁵ “[...] that because the multimodal inclusions appear in a print novel, they must answer to the conventions of that medium-specific genre, conventions which have been developed largely to foreground the verbal. The multimodal

E são, afinal, as duas narrativas romances impressos que, em sua essência, nos contam histórias, através das palavras, com início, meio e fim.

Ter um desfecho, no entanto, é diferente de oferecer uma solução; até porque, conforme destaca a crítica literária Leyla Perrone-Moisés, no capítulo “A ficção distópica” de sua obra *Mutações da literatura no século XXI*, “a literatura não é resposta ao mundo, é pergunta dirigida a ele” (2016), uma condição ainda mais evidente em obras de caráter distópico. Nesse sentido, os romances que lidam com cenários futurísticos não apenas comunicam “eis para onde vai o mundo” como também

cumpram, cada um à sua maneira, a função de mostrar a realidade atual e de formular, implicitamente, “perguntas reais, perguntas totais” acerca de seu sentido. A resposta cabe aos leitores, que não encontrarão nas obras literárias nenhuma autoajuda formulada como mensagem, conselho ou receita, mas um poderoso estímulo à sua própria percepção do real e à reflexão decorrente.

É o que acontece com *Ecologia e -Hifen-*: exigem fôlego e atitude por parte do leitor.

Para compreender sobre um dos conceitos-chave desse estudo, a linguagem, buscamos inicialmente o apoio de teóricos tradicionais. A partir deles, compreendemos que este não é um conceito de definição única ou estática, mas sim um sistema complexo, o qual se exerce em diferentes contextos, abordagens e funções. Ainda assim, Julia Kristeva (1969), amplamente referenciada nessa dissertação, defende que a linguagem é a mais específica particularidade da espécie humana. Em sentido semelhante, compreendemos que nos romances em análise a linguagem verbal apresenta-se como uma forma de identidade humana, ou seja, apresenta-se intimamente ligada à essência do ser humano, sendo aquilo que o diferencia não apenas de outras espécies naturais como também das inteligências artificiais. Vejamos como e porquê.

Em *Ecologia*, antes da instauração total do Plano de Revitalização da Linguagem, há um forte apelo ao aprendizado e à descoberta de novas palavras e, conseqüentemente, novos significados. É um processo que aparece não apenas em Vicente e Candela, enquanto crianças, mas

inclusions must also exist within a medium whose conventions of use for readers and writers have foregrounded the verbal over other modalities, even though the medium facilitates the inclusion and use of other modalities.”

nos próprios adultos, que precisam redescobrir o mundo das palavras se quiserem, pelo menos inicialmente, resistir à linguagem enquanto mercadoria. Contudo, ao passo que a sociedade, devido à ascensão do algoritmo, vai se tornando mais homogênea, apesar de mais duradoura, processo semelhante ocorre com a linguagem verbal: apesar de continuar sendo interação, muitos sentidos e particularidades acabam por se perder ao longo do caminho. Ou seja, uma vez que a centralidade no humano tradicional desaparece, dado que os corpos estão contaminados pelo controle científico e tecnológico, também a linguagem acaba por se transformar. Nesse sentido, nos novos tempos, a busca pelo contato com velhos dispositivos linguísticos, como os livros físicos, por exemplo, constitui uma forma de resistir ao artificial e insistir em uma identidade natural e humana.

Em *-Hifen-*, essa identidade aparece em Ofélia a partir de sua necessidade de encontrar uma forma de se comunicar com a filha, mesmo que de maneira unilateral. A mãe encontra nas palavras escritas uma interação que considera fundamental para se manter, na medida do possível, humanamente sã. Por outro lado, da perspectiva da inteligência artificial, a enfermeira androide Maria do Carmo reafirma a linguagem verbal como identidade humana ao identificar na escrita à mão uma forma de se afastar de sua origem tecnológica e se aproximar daquilo que considera ser um humano. Ademais, se pensarmos no sono contínuo das crianças, comumente relacionadas a esperanças de futuro melhor, em determinado momento, caso nenhuma criança acordasse, tanto a linguagem verbal quanto a ideia de humanidade entrariam em extinção. A humanidade depende, portanto, da linguagem.

Nesse sentido, percebemos aqui uma das maiores diferenças entre os dois romances: os estados de mundo no fim das narrativas. Enquanto *Ecologia* trabalha, de um lado, com uma ideia de conformismo – “o mundo muda por dentro e por fora e a natureza humana continua sempre igual, embasbacada perante os mesmos dilemas” (Bértholo, 2014, p. 326) – mas, de outro, com uma pequena centelha de esperança espelhada em Candela, que parece sempre buscar com os recursos que tem disponíveis uma sociedade melhor; *-Hifen-* trabalha com um cenário um tanto mais apocalíptico e incerto, pelo menos, por parte da humanidade.

Ademais, em relação à construção e experimentação narrativas dos romances, parece-nos interessante destacar como ambos carregam em seus títulos sugestivas chaves de leitura. Isso porque os dois romances jogam lexicalmente de forma extensiva com os vocábulos que dão nome

às suas narrativas, o que ressalta o apurado cuidado criativo das duas autoras. O romance de Joana Bértholo começa e termina a falar sobre ecos, o que o dicionário define como a repetição de sons ou ações⁴⁶. Ao longo da narrativa, esse significado adquire grande valor quando se percebe a maneira como as palavras e as ações se repetem, às vezes de forma compartilhada, mas muitas vezes adquirando novos sentidos. Ecologia é, nessa perspectiva, a análise de todas as relações que se estabeleceram durante a história e nas múltiplas possibilidades da forma e do estilo; é, afinal, a reciclagem e o reaproveitamento da linguagem. O romance de Patrícia Portela, por sua vez, trabalha com a ideia de hífen enquanto elemento de relação durante todo o seu decurso: afinal, o que querem as personagens senão estabelecer e manter conexões com os outros, com o meio e com suas crenças, identificando-se com elas? Entre ecos e hífenes, portanto, compreendemos nas duas narrativas a representação de uma linguagem que resiste nas relações humanas, ao mesmo tempo que as cria e as fortalece.

⁴⁶ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/eco>. Acesso em 26 ago. 2023.

REFERÊNCIAS

Obras literárias em análise:

BÉRTHOLO, Joana (2018a). *Ecologia*. Alfragide: Caminho.

PORTELA, Patrícia (2021a). -Hífen-. 2ª edição revista. Alfragide: Caminho.

Entrevistas com as autoras:

BÉRTHOLO, Joana (2018b). Joana Bértholo. [Entrevista concedida a] Cláudia Almeida. *Filhos da Nação*, RTP, ep. 26, 5ª temporada, 18 set. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/41rPDIp>. Acesso em 28 mar. 2023.

BÉRTHOLO, Joana (2018c). Pagar para falar. [Entrevista concedida a] Luís Ricardo Duarte. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 jul. 2018. Disponível em: bit.ly/43gnuG3. Acesso em 28 mar. 2023.

BÉRTHOLO, Joana (2022). Um retrato ácido do presente neoliberal, na visão da portuguesa Joana Bértholo. [Entrevista concedida a] Alysso Oliveira. *Carta Capital*, 04 ago. 2022. Disponível em: bit.ly/3KoV9Vb. Acesso em 04 jan. 2023.

PORTELA, Patrícia (2021b). “Este livro é uma descida aos infernos. O que é que estamos a fazer?”. [Entrevista concedida a] Isabel Lucas. *Ípsilon*, 11 jul. 2021. Disponível em: <http://bit.ly/3GI4iam>. Acesso em 28 mar. 2023.

PORTELA, Patrícia (2021c). Hífen. [Entrevista concedida a] Inês Fonseca Santos. *Todas as palavras*, RTP. Disponível em: bit.ly/41fbZgk. Acesso em 28 mar. 2023.

PORTELA, Patrícia (2021d). Uma utopia-distópica sobre a atualidade. [Entrevista concedida a] Milton Ribeiro. *67ª Feira do Livro de Porto Alegre*, 11 nov. 2021. Disponível em: bit.ly/3o2txh5. Acesso em 28 mar. 2023.

Estudos críticos:

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (2003). “Introduction: Dystopia and Histories”, in: MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella (Org) (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Routledge. pp. 1-12.

BARTHES, Roland (2004). *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. [Original publicado em 1984]

BECKER, Caroline Valada (2017). *Inscrições distópicas no romance português do século XXI*. 180 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul.

BOOKER, M. Keith (1994a). *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press.

BOOKER, M. Keith (1994b). *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport, CT: Greenwood Press.

COLEBROOK, Claire (2017). “Futures”, in: CLARKE, Bruce; ROSSINI, Manuela. *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 196-208.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley (2014). *Nova gramática do português contemporâneo*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.

ESCOURIDO, Sofia Madalena Gonçalves (2020). *A página como possibilidade: Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz*. 612 f. Tese (Doutoramento em Materialidades da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

FERNANDES, Ângela (2013). *A ideia de humanidade na literatura do início do século XX. Huxley, Malraux e Gómez de la Serna*. Lisboa: Tinta da China.

GARCEZ, Isabel (2017). “1, 2 Passos em direção à obra literária de Patrícia Portela”, in: OLIVEIRA, Fernando Matos de; ARRAIS, Thiago (Eds.). *Ensaaios ruminantes: sobre a obra performativa de Patrícia Portela*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

GIBBONS, Alison (2012). *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York and London: Routledge.

GINZBURG, Jaime (2015). Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Revista Conexão Letras*, 3(3), UFRGS. Disponível em: <https://bit.ly/45Qsjqe>. Acesso em 10 ago. 2023.

HALL, Stuart (2016). “O papel da representação”, in: HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio e Apicuri. pp. 31-113. [Original publicado em 1997]

HAYLES, N. Katherine (2020). “O que significa ser pós-humano?”, in: BERNARDINO, Lígia; FREITAS, Marinela; SOEIRO, Ricardo Gil (Orgs.). *Pós-humano. Que futuro? Antologia de textos teóricos*. V. N. Famalicão: Edições Húmus. pp. 15-28.

HERBRECHTER, Stefan (2020). “Para um pós-humanismo crítico”, in: BERNARDINO, Lígia; FREITAS, Marinela; SOEIRO, Ricardo Gil (Orgs.). *Pós-humano. Que futuro? Antologia de textos teóricos*. V. N. Famalicão: Edições Húmus. pp. 79-110.

JAKOBSON, Roman (1987). *Language in Literature*. Edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge and London: Harvard University Press.

JENNY, Laurent (1979). “Estratégia da forma”, in: JENNY, Laurent. *Intertextualidades*. Tradução de Clara Grabbé Rocha. Coimbra: Almedina. pp. 5-49. [Original publicado em 1976]

JOHNSTON, John (2011). “AI and ALife”, in CLARKE, Bruce; ROSSINI, Manuela (Eds.). *The Routledge Companion to Literature and Science*. London and New York: Routledge.

KISSINGER, Henry A.; SCHMIDT, Eric; HUTTENLOCHER, Daniel (2021). *The Age of AI and our Human Future*. London: John Murray Publishers. *E-book*.

KRISTEVA, Julia (1969). *História da linguagem*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70. [Original publicado em 1969]

LECERCLE, Jean-Jacques (2006). *A Marxist Philosophy of Language*. Translated by Gregory Elliot. Leiden and Boston: Brill. [Original publicado em 1994]

LIMA, Felipe Benicio de (2022). *O neodistópico: metamorfoses da distopia no século XXI*. 196 f. Tese (Doutorado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal do Alagoas.

MOISÉS, Massaud (2013). *Dicionário de termos literários*. 12ª edição revista, ampliada e atualizada. São Paulo: Cultrix.

MORE, Thomas (2019). *Utopia*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora. [Original publicado em 1516]

NAYAR, Pramod (2020). “Revisitando o humano – Humanismos críticos”, in: BERNARDINO, Lígia; FREITAS, Marinela; SOEIRO, Ricardo Gil (Orgs.). *Pós-humano. Que futuro? Antologia de textos teóricos*. V. N. Famalicão: Edições Húmus. pp. 157-206.

NØRGAARD, Nina (2009). “The Semiotics of Typography in Literary Texts: A Multimodal Approach”. *Orbis Litterarum*, 64:2, pp. 141-160.

PASSOS, João Luís Leal de (2015). *Estruturas narrativas na literatura portuguesa contemporânea*. 220 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (2016). “A ficção distópica”, in: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras. *E-book*.

PESSOA, Fernando (1999). *A língua portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras.

REIS, Carlos (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.

REAL, Miguel (2021). Distopia hífen utopia. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 06 maio 2021. Disponível em: bit.ly/3ZOMhOw. Acesso em 01 abr. 2023.

REAL, Miguel (2018). Nova literatura do século XXI. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 jul. 2018. Disponível em: bit.ly/41cohpr. Acesso em 01 abr. 2023.

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

ROSSINI, Manuela (2017). “Bodies”, in: CLARKE, Bruce; ROSSINI, Manuela. *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 153-169.

RUTSKY, R. L. (2017). “Technologies”, in: CLARKE, Bruce; ROSSINI, Manuela. *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 182-195.

SENOS, Filipe; PEREIRA, Paulo Alexandre (2023). Alfabeto para o fim do mundo: Para um leitura multimodal de *Hífen*, de Patrícia Portela. *Revue Romane*, 10 jan. 2023, John Benjamins Publishing Company. Disponível em: bit.ly/3MJee7D. Acesso em 11 abr. 2023.

SOROMENHO-MARQUES, Viriato (2018). Paisagens da nova distopia digital. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 04 jul. 2018. Disponível em: bit.ly/3miuUrx. Acesso em 01 abr. 2023.

STEINER, George (1988). *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras. [Original publicado em 1967]

VIEIRA, Fátima (2010). “The concept of utopia”, in: CLAYES, Gregory (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

VIGOTSKI, Lev S. (2001). *A construção do pensamento e da linguagem*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes. [Original publicado em 1934]

WAGONER, Elizabeth A. (2014). *Interpreting the Multimodal Novel: a New Method for Textual Scholarship*. 346 p. Dissertation (Ph.D. in Philosophy) – Kent State University.

WOLFE, Cary (2020). “O que é o pós-humanismo?”, in: BERNARDINO, Lígia; FREITAS, Marinela; SOEIRO, Ricardo Gil (Orgs.). *Pós-humano. Que futuro? Antologia de textos teóricos*. V. N. Famalicão: Edições Húmus. pp. 49-78.

WOOLF, Virginia (1929). *A Room of One's Own*. Public domain.