

# *O curioso caso do homem plano de Patrícia Portela: uma leitura desestabilizadora*

The Curious case of Patricia Portela's flatman: a destabilizing reading

*Paulo Ricardo Kralik Angelini*

PUC-RS, Porto Alegre, RS, Brasil

**Resumo:** *Para cima e não para norte*, de Patrícia Portela, apresenta o homem plano, personagem que desliza entre as linhas dos livros e concretiza-se no processo de leitura. Assumindo seu espaço na linhagem de narradores portugueses dramatizados e com consciência de si próprios, o texto de Portela encaminha-se num projeto performático, valendo-se de estratégias narrativas inovadoras, projeto gráfico interativo, contaminado por outras manifestações artísticas, como teatro, artes visuais e cinema, para provocar o leitor, sequestrando-o para dentro da obra. Como suporte teórico, autores como Wayne Booth, Paul Ricoeur, Paul Zumthor, Brian Richardson, Ricardo Piglia, Umberto Eco, entre outros.

**Palavras-chave:** *Para cima e não para norte*; performance; narrador dramatizado; Literatura portuguesa

**Abstract:** *Para cima e não para norte*, by Patrícia Portela, presents the flatman, a character that slips in between book lines and comes to life in the process of reading. Assuming its space in the lineage of Portuguese dramatized and self-conscious narrator, the text of Portela forwards a performative project, using innovative narrative strategies and a graphic interactive design, contaminated by other artistic manifestations, such as theatre, Visual Arts and film, to provoke the reader, and pull him into his story. Theoretical support includes the work of authors such Wayne Booth, Paul Ricoeur, Paul Zumthor, Brian Richardson, Ricardo Piglia, and Umberto Eco, among others.

**Key-words:** *Para cima e não para norte*; performance; dramatized narrators; Portuguese literature

## **Introdução**

A tradição da teoria literária aponta para uma série expressiva de estudiosos que censuravam obras com narradores cristalizados no texto, assumindo sua tarefa de 'contadores' e refletindo sobre os rumos de sua própria construção. Este tipo de narrador – conceituado mais

tarde por Wayne Booth, no clássico *A retórica da ficção*, dos anos 1960, como *dramatizado e com consciência de si próprio* (1980) – acaba por interferir a todo momento na história que conta, tornando-se quase personagem, atraindo a ira de uma série de teóricos. Segundo Booth, “muitos autores e críticos se convenceram de que os modos de narração objetivos, impessoais ou dramáticos são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento direto do autor ou do seu porta-voz fidedigno” (BOOTH, 1980, p.26).

Entretanto, esta presença marcada de uma voz que, a todo momento, traz junto o leitor para dentro do jogo narrativo, é bastante recorrente, principalmente hoje. Na literatura portuguesa contemporânea, foco central de análise deste artigo, é perceptível o trabalho diferenciado na criação de componentes estruturais da narrativa: autor, narrador, leitor são embaralhados no próprio texto. Esses narradores, portanto, expõem seus organismos constitutivos. Exemplos para isso não faltam na contemporânea literatura lusitana, marcada a partir do ano 2000, tempo de recorte nesta análise.

Artimanhas como a ameaça de eliminação de uma personagem, que acaba por agitar o mundo da diegese, aparecem por exemplo em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. O narrador-autor, ante a “independência” da personagem Maria das Dores, da obra de Mário de Carvalho, resolve ameaçá-la de eliminação da história, mostrando o seu poder demiurgo e tratando-a como se tivesse vida própria: “Imagine que eu a suprima de todo desta história. Posso sempre voltar ao princípio e prescindir da Maria das Dores. Faço o Bernardes viúvo, ou celibatário, caso-o com outra [...] E duvido muito de que outro autor se interesse por si” (CARVALHO, 2004, p.83). Maria das Dores não se sente intimidada: “– Pensa que tenho algum medo? Isso é uma chantagem do catano. Se eu tivesse a faca e o queijo na mão, como você tem, não lhe tirava assim o tapete...” (Ibidem: p.183).

O processo construído na obra de Mário de Carvalho também aparece em *Ontem não te vi em Babilônia*, de Lobo Antunes. Uma das personagens narradoras faz um pedido urgente: “minha amiga constante, meu abrigo por vezes, não a eliminem do livro...” (ANTUNES, 2006, p.169). A outra, contudo, não faz questão de permanecer na obra: “se me riscarem do livro antes da manhã agradeço, siga a história sem mim” (Ibidem, p.168). No meio das tantas vozes, há uma que aparece entre todas as outras, e assim se cristaliza o autor empírico, o homem

que carrega o nome na capa, na seguinte passagem: “Chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro” (Ibidem, p. 465). Brian Richardson, em sua obra *Unnatural voices*, já assinala esta característica recorrente a muitos autores pós-modernos, que carregam seus próprios nomes e história de vida para o mundo ficcional que criam (2006, p.5).

*Vícios e Virtudes*, de Helder Macedo, igualmente traz a dramatização de um narrador com consciência de si próprio, referendando sua tarefa de escreva: “Mas isto posso eu dizer agora, de novo o autor democrático que me prezo, que deixa as personagens terem a sua vida própria” (MACEDO, 2002, p.218). É comum, na literatura contemporânea portuguesa, esse diálogo constante dos narradores com seus leitores. Na obra *O reserva (O suplente*, em Portugal), Rui Zink igualmente se utiliza da técnica, marcando em parênteses possíveis reações de seu público: “A amante gosta de Fellini (sim, ela conhecia Fellini, para que essas caras de surpresa?)” (ZINK, 2004, p.123). Também na obra *Canário*, de Rodrigo Guedes de Carvalho, o personagem central e um dos narradores está preso e chama o leitor a uma participação quase presencial: “Chega-te cá. Não tenhas medo. Não vê as grades? Estou preso, não te posso fazer mal” (CARVALHO, 2007, p.13). O processo da conversa com o leitor muitas vezes é construído para justificar a desordem do material narrado, como o faz Yvette K. Centeno, em *Amores secretos*: “Não te admires, amigo leitor, deste modo de narrar, aos saltos, para trás e para frente, pondo em conjunto o passado e o presente. É assim que funciona a memória, com as suas gavetas, de onde se retira o antigo e o atual, e até o futuro antecipado (CENTENO, 2006, p.85).

Como se percebe, e muitos outros exemplos poderiam ter sido incluídos, esse processo é recorrente na atual literatura lusitana. Por certo, bastaria uma superficial pesquisa na História da Literatura Portuguesa, procurando com olhos curiosos narradores que buscam essa piscadela de seus leitores, na dramatização a que aderem na diegese, para que se observasse que esse artifício narrativo não é novo, muito pelo contrário. Alguém gritaria: isso quem inventou foi José Saramago, sublinhando, direto dos anos 80, a seguinte passagem de *Memorial do convento*: “Já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos” (SARAMAGO, 2000, p.233). Outro poderia sugerir: isso é mais antigo, vem de Almeida Garrett, ainda no século XIX. E citaria a seguinte passagem de

*O curioso caso do  
homem plano de  
Patrícia Portela:  
uma leitura  
desestabilizadora*

*Viagens na minha terra*: “Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos” (GARRETT, 1992, p. 45).

Entre Almeida Garrett e José Saramago, entretanto, há uma série de nomes que também poderiam ser incluídos nesta lista – autores que trabalharam com narradores que brincam com o leitor no ato da escrita: de Camilo Castelo Branco a José Cardoso Pires, passando por Vergílio Ferreira, Fernanda Botelho, Nuno Bragança, Augusto Abelaira, este último talvez um dos que mais fortemente tenha potencializado esse tipo de estratégia narrativa. Se retrocedêssemos ao século XVI, *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, seria um primeiro bom exemplo na dramatização do narrador. Contudo, não nos cabe aqui a tarefa de percorrer, na história da literatura portuguesa, este tipo de marca, mas sim apontar para uma obra bastante recente, que se vale especificamente da construção deste jogo narrativo para trazer o leitor para dentro do texto: *Para cima e não para norte*, de Patrícia Portela. É este texto que entra em foco e será analisado neste artigo.

### **1. Comentar ou não comentar: alguns dilemas na construção da voz narrativa**

Em *A retórica da ficção*, Wayne Booth enumera alguns críticos que contribuíram no debate da voz do autor, como Joseph Warren Beach, Ford Madox Ford, Caroline Gordon, Kobold Knighth, para declarar que, muitas vezes, a teoria foi reduzida e simplificada em uma espécie de *manual da boa literatura*. Preceitos e normas eram sugeridos para que os escritores iniciantes não caíssem no erro do comentário excessivo e em outras *falhas* aparentes. Na lista dos censores da voz narrativa em tom de conversa com o leitor, fartamente preenchida por Wayne Booth em *A retórica da ficção*, Henry James ocupa um papel de destaque. James debatia-se, especialmente em seus prefácios, sobre a voz do autor na obra, trazendo alguns métodos que, segundo o escritor inglês, poderiam resolver toda essa problemática. Mesmo que tenha afirmado a existência de *uns cinco milhões* de possibilidades para contar-se uma mesma história, o autor é em certos momentos normativo. James estava convencido de ter encontrado uma maneira de contar utilizando-se, para isso, de um modo essencialmente dramático, em-

pregando um centro de consciência através do qual tudo fosse visto e sentido. Booth percebe uma certa flexibilidade nos conceitos de James, que mais tarde seriam esquematizados de forma rígida por Percy Lubbock. Contudo, é óbvio o seu juízo censor ao narrador intruso.

No texto *A arte da ficção*, James sugere que tanto melhor a narrativa será tanto menos o ‘autor’ aparecer. Para James, o tema da ficção deve ser explorado com a “tonalidade do historiador” (1995, p.22). Também Percy Lubbock, portanto, junta-se ao grupo. Em *A técnica da ficção*, a certa altura chega a sugerir uma literatura sem narrador, com *uma dúzia de cenas* em que as personagens possam trabalhar sozinhas: “só nos cabe olhar; ninguém precisa ficar por ali para explicar” (1976, p.121). Exigia-se um cuidado na hora de construir o narrador, pois o verdadeiro dom artístico seria aquele de *mostrar* uma cena, não o de *contá-la*. Lubbock defende que o romancista deva deixar que a sua história seja contada por si própria, sem interferências. O crítico salienta que alguns comentários podem estragar o texto, mas também abre concessões na sua visão rígida, ao sublinhar, por exemplo, que as interferências de Fielding em *Tom Jones* e de Sterne em *Tristram Shandy* são preciosas.

Booth também traz o pensamento de Flaubert, segundo o qual o escritor deveria trabalhar a alma humana com *a imparcialidade que os cientistas físicos mostram o estudo da matéria* (BOOTH, 1980, p.86). E de Tchecov, que teria declarado que a objetividade de um escritor deve ser tão precisa como a de um *farmacêutico* (Ibidem, p.87). Tal discussão aparece também no texto de Walter Siti, “O romance sob acusação”, incluído na compilação de Franco Moretti, *A cultura do romance*. Nele, o crítico italiano relembra o percurso evolutivo – e tumultuado – do romance, gênero muitas vezes considerado *não grato*, recebendo por isso carga negativa, tido como fútil e propenso a imaginações fantasiosas do seu leitor. Rousseau chega a clamar que o *odíamos* e o *vaiemos* (2009, p.171). A certa altura, recorda-nos Siti, há todo um grupo de narradores que, no meio de tantas críticas, dramatizam-se, assumem-se escritores para salvarguardar a qualidade daquilo que contam, procurando instaurar um pacto de sinceridade: leitor amigo, isto que eu escrevo é material sério, de outro tempo. Nessa linha, há uma profusão de narradores dramatizados, que precisam chamar a atenção do leitor, defender aquilo que contam, seduzir. Assim, o gênero vai desconstruindo

O curioso caso do  
homem plano de  
Patrícia Portela:  
uma leitura  
desestabilizadora

---

69

contornos rígidos, indisciplinando-se formalmente, num processo de mutação constante, fato que pode incomodar os mais puristas, que tantas vezes declamam que o romance morreu.

Não morreu. Salman Rushdie, em *Pisar o risco*, responde a essas críticas sublinhando a hibridez do romance. E salienta: “não há, na minha perspectiva, qualquer crise da arte do romance” (RUSHDIE, 2004, p.64). O escritor afirma que o romance é um gênero que abre espaço para tudo e para todos, e esta simbiose encaminha-se, também, para uma contaminação: outras linguagens como o cinema, a televisão, a publicidade acoplam-se e modificam-no.

Carlos Reis, em seu *Dicionário de Teoria da Narrativa*, composto com Ana Lopes, sublinha que a intrusão do narrador vai além da simples constatação de sua presença, pois esta confirma-se na própria existência de um relato. Ao tentar recolher diferentes estratégias de intrusões e perceber sua dificuldade, o autor afirma que “as intrusões são quase sempre denunciadas no enunciado por registros do discurso dotados de diverso grau de incidência apreciativa e judicativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 261). Paul Ricoeur, no terceiro volume da obra *Tempo e Narrativa*, resgata alguns preceitos de Wayne Booth e avança na categoria denominada *narrador digno de confiança*, estudada por Booth. Para o crítico francês, essa confiança está para a ficção assim como a prova documental está para a história. Uma vez que o romancista não tem em suas mãos – e nem precisaria ter – uma prova material a fornecer, é que ele propõe um pacto: “ele pede ao leitor que lhe conceda não só o direito de saber o que ele conta ou mostra, mas também de sugerir uma apreciação, uma avaliação de suas personagens principais (RICOEUR, 1997, p.280).

Ricoeur também resgata certos tópicos da estética da recepção para estudar a forma como o leitor responde ao que a literatura lhe confere. Ressalta a importância do processo da leitura para a própria refiguração do literário, afirmando que é apenas pela *mediação da leitura* que a obra literária se concretiza e obtém uma significação *completa* (Ibidem, p.275). Numa metáfora interessante, o crítico constrói a imagem de leitura como um *piquenique*, em que o autor levaria ao evento as palavras e o leitor, a significação. Desta forma, a obra literária expande-se, transcende na direção de um mundo que é construído a partir de *cada* leitura de *cada* leitor específico. Interessante mesmo, para o crítico francês, é o oposto, o *narrador não-digno de confiança*, aquele que “desordena as expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que

ponto ele quer, afinal, chegar” (Ibidem, p.281). Essa espécie de *desamparo* é extremamente produtiva por obrigar o leitor a decifrar o texto a partir dessa desconfiança instaurada.

Ricoeur avança no conceito: o narrador não-digno de confiança não é apenas aquele que vai na contramão do autor da narrativa, mas sim aquele em quem o leitor não pode confiar e, ao mesmo tempo, por quem não consegue deixar de ser seduzido. Para Ricoeur, a *confusão* do (des)acordo é absolutamente salutar, já que ela cria um novo leitor também por si só *desconfiado* e, graças a isso, mais propenso à reflexão: “Não se pode contestar que a literatura moderna seja perigosa (...) Essa literatura venenosa requer um novo tipo de leitor: um leitor que responde” (Ibidem, p.282).

A literatura contemporânea, como se mostra evidente, cada vez mais reserva um espaço destinado ao leitor. Já dizia Ezra Pound que a *leitura é a arte da réplica*, prevendo, dessa forma, a configuração do leitor dentro da narrativa. Paul Zumthor, na obra *Performance, recepção, leitura*, afirma que esta visão da importância do leitor na materialização do literário é já um lugar-comum. Ou ao menos deveria ser. O crítico suíço destaca o trabalho da semiótica e da estética da recepção como fundamentais para tirar o leitor da *penumbra* (2014, p. 25). Em *Seis passeios no bosque da ficção*, de 1994, Umberto Eco chama a atenção para a presença do leitor no texto *Se um viajante numa noite de Inverno*, de Ítalo Calvino, sublinhando que ele, o leitor, não apenas é um componente fundamental para a concretização do contar de uma história, como também da própria história em si. (ECO, 1997, p. 8). Na obra, Eco torna essa presença visível, em especial em dois dos seis *passeios*, “Entrando no bosque” (o primeiro capítulo) e “Os bosques possíveis” (o quarto capítulo). O crítico italiano apresenta a importância de um leitor que “trabalhe” na obra, toda ela feita de sugestões, de lacunas a serem preenchidas:

Observemos que toda a ficção narrativa é necessária e fatalmente rápida, pois ao construir um mundo que inclui miríades de acontecimentos e personagens, (ela) não pode dizer tudo sobre esse mundo. Antes sugere e pede ao leitor que faça parte do seu trabalho” (Ibidem, p. 9).

O crítico italiano comenta a respeito das contribuições que a teórica Paola Pugliatti traz ao seu *leitor modelo*, quando esta diz que tal leitor não apenas atua e coopera no texto, mas também dele nasce. Por isso, sua liber-

dade é proporcional àquela que o texto lhe concede. Ou seja, é evidente que essa liberdade aumenta com a inventividade da narrativa contemporânea. Eco, ao mesmo tempo em que avisa ser o leitor modelo uma entidade que *joga* o jogo imposto pelo autor implícito, lembra que há também, muitas vezes, um embaralhamento para aumentar a confusão, indo ao encontro do pensamento desenvolvido por Ricoeur: “Outros casos há em que com maior descaramento, mas mais sutileza, autor modelo, autor empírico, narrador e outras entidades mais imprecisas são exibidos, postos em cena no texto narrativo, com o propósito de confundir o leitor” (Ibidem, p. 25).

Assim, Eco igualmente traz o pacto que se estabelece entre o leitor e obra:

A regra fundamental para abordar uma obra de ficção é o leitor aceitar tacitamente um pacto ficcional, a que Coleridge chamava ‘a suspensão da incredulidade’. O leitor tem de saber que o que é narrado é uma história imaginária, sem que por isso pense que o autor está prestes a dizer mentiras. Segundo John Searle, o autor simplesmente finge que está a contar a verdade. E nós aceitamos o pacto ficcional e fingimos que o que ele conta aconteceu realmente (Ibidem, p. 81).

Desta forma, o crítico italiano estabelece que há uma óbvia dependência do mundo ficcional ao plano da realidade, definindo essa relação como algo *parasitário*. Ou seja, muitas vezes há uma necessidade ideal de crença em um mundo factível, mas nem sempre condizente com a realidade tal qual se conhece, porque afinal de contas um dos grandes prazeres da literatura é *acreditar*. Ricardo Piglia, em *O último leitor*, defende a tese de que o leitor moderno vive em meio a uma complexidade de signos e palavras impressas. Logo, esse mesmo leitor precisa aventurar-se na literatura enquanto uma *arte da microscopia*. O crítico cria, então, o conceito de *leitor ideal* (o qual pode ser aproximado do leitor modelo de Eco), que sofre de uma insônia ideal, porquanto ele precise “cavoucar para todo o sempre até fundir os miolos e perder a cabeça” (2006, p. 21). Quer dizer, ser artífice de um trabalho incessante. Além desse leitor ideal, Piglia imagina o leitor viciado:

O leitor viciado, que não consegue deixar de ler, e o leitor insonne, o que está sempre desperto, são representações extremas do que significa ler um texto, personificações narrativas da com-



plexa presença do leitor na literatura. Eu chamaria de leitores puros; para eles a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida (Ibidem, p. 21).

Leitura enquanto prática, exercício. Dessa forma, a literatura contemporânea acaba por contemplar esse novo tipo de leitor ideal, aquele que consegue interagir com a obra: “No excesso é possível entrever um pouco da verdade da prática da leitura; seu avesso, sua zona secreta: os usos desviados, a leitura fora do lugar” (Ibidem, p. 23). Mais do que um narrador comportado, vemos uma voz que debate com a presença de um leitor. É essa *leitura fora do lugar* que pode ser encontrada especialmente na obra aqui estudada.

*O curioso caso do  
homem plano de  
Patrícia Portela:  
uma leitura  
desestabilizadora*

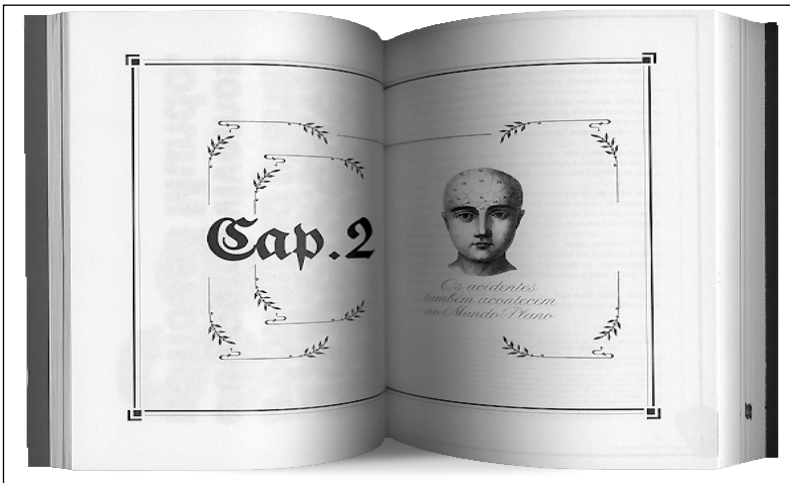


Figura 1: Imagem disponível em [http://panopliamjl.blogspot.com.br/2010/09/romance\\_20.html](http://panopliamjl.blogspot.com.br/2010/09/romance_20.html)

## 2. O jogo narrativo de Portela: o personagem e o leitor em interação

Patrícia Portela é uma escritora acostumada com o texto da performance, um texto que ganha o palco e solidifica-se enquanto ação dramática. Em 2008, a autora lançou *Para cima e não para norte*, que nasceu a partir de uma trilogia teatral: *Flatland* (2004-2006). A contaminação do literário com a linguagem cênica é desde logo percebida. *Para cima e não para norte* traz um dos personagens mais carismáticos e diferentes da atual literatura portuguesa, um homem plano, bidimensional, preso no terreno da *leitura*. Carlos Reis e Ana Lopes afirmam ser possível encontrar a leitura como *ato diegético*, carregando para a ficção “os seus condicionamentos e procedimentos funcionais” (REIS; LOPES, 1988, p.56). É isso o que Por-

tela faz. A obra revela-se um jogo para o leitor. A sua concepção artística pensa em movimentos simples, desde o virar das páginas: “a página vira: ouve-se?” (PORTELA, 2012, p.27). O objeto livro que o leitor tem nas mãos é marcado por inovações gráficas, ilustrações, fotografias, brincadeiras de ilusão de ótica – figuras ao canto da página com mínimas alterações de uma para outra, que no virar das folhas ‘movimentam-se’ –, fontes das mais distintas, nos mais diversos tamanhos, com nitidez e desfocadas, que transformam a obra num percurso de aventura e decifração. Aqui, o conteúdo e a forma casam-se, porque nos diz o narrador-personagem: “a dificuldade nunca foi ler, sempre foi decifrar” (Ibidem, p. 44). Nós, os leitores, somos intimados a entender uma nova lógica, a dos homens planos, que habitam os livros e de lá não conseguem libertar-se. Há, contudo, uma ponte entre o mundo bidimensional e o tridimensional e, digamos, humano: “o único ponto de intersecção que restou entre os dois mundos foi a leitura. E a leitura precede a escrita” (Ibidem, p. 27).

A literatura é, portanto, cifrada e deve ser desvendada pelo leitor. Como sugere Cortázar, “o romance é ação; e além disso é compromisso, transação, aliança de elementos díspares que permitam a submissão de um mundo igualmente transacional, heterogêneo e ativo” (1974, p.71). É a concretização do jogo, a concepção de uma *performance* na leitura. Zumthor, ao analisá-la a partir de sua articulação no texto poético, sublinha a forma como a poesia acaba por abarcar diferentes sentidos. Citando Lyotard, o autor resgata sua concepção do livro como jogo: “Longe de se deduzir enquanto se constrói, ele joga. O leitor não pode senão entrar no jogo, confronto gratuito e vital, em que o ser pesa com todo o seu peso” (Ibidem, p. 63). Jogo que já era conceituado por Barthes, em *O prazer do texto*. Nas suas divagações teórico-afetivas sobre o texto, ele afirma:

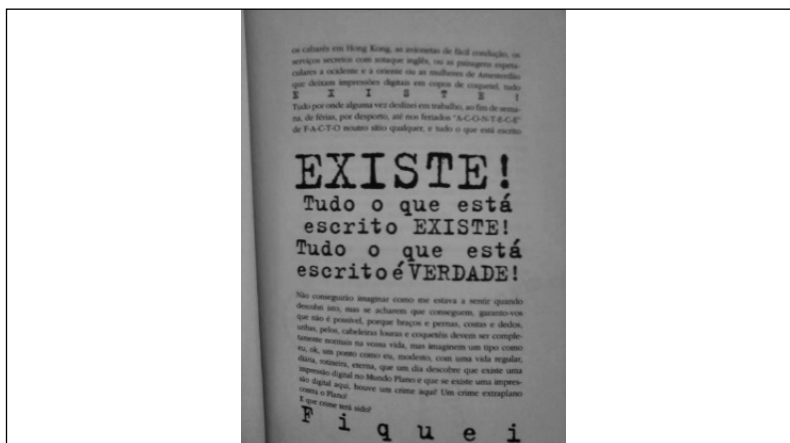
Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor, o prazer de meu leitor? Não é a pessoa do outro lado que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que haja um jogo (BARTHES, 2006, p.9)

É o piquenique proposto por Ricoeur. Toda leitura é produtividade e gera prazer. É quando o leitor encontra de fato a obra e a transforma num processo de significação pessoal. Comunicar é, pois, desacomodar: “é tentar mudar aquele a quem se dirige, (...) é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2014, p.53).

Para cima e não para norte cumpre esta tarefa, na medida em que o leitor é confrontado a todo momento, e desde o início do processo da leitura. Zumthor afirma que o leitor já mais ou menos prepara-se ao abrir um livro, porque se remete a um hábito de leitura vivido repetidamente, num conjunto daquilo que ele chama de *disposições fisiológicas* (Ibidem, p. 36). Também as informações paratextuais alertam para o gênero a ser apresentado, e o leitor ritualisticamente aguarda. A capa pode dizer: romance. Podemos inferir, a partir disto, o desassossego que uma obra como a de Patrícia Portela provoca em leitores mais tradicionais. Desde o título – bastante cifrado e que indica movimento, ação, um deslocamento a ser travado pelo narrador-personagem e seguido pelo leitor –, passando pela brincadeira da ‘pequena introdução’, quando a voz editorial diz: “Este relato baseia-se na história verídica de um ponto e do seu percurso pessoal para se tridimensionar” (PORTELA, 2012, p.9), e na própria desconstrução do gênero romance, tão desconstruído, como já vimos, ao descompor um texto literário, inserindo desvios de leitura, num nível de imagem e colagem de textos outros<sup>1</sup>, lacunas e silêncios.

O curioso caso do  
homem plano de  
Patrícia Portela:  
uma leitura  
desestabilizadora

75

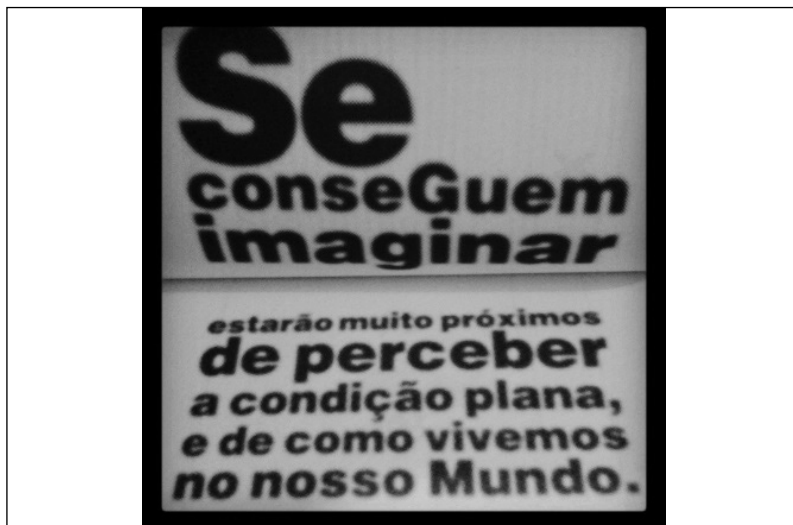


**Figura 2:** O espaço da página preenchido com diferentes fontes e apelo visual. Imagem disponível em <https://sobrefatalismos.wordpress.com/2013/04/15/o-plano-de-um-comum-homem-plano/>

1 A começar pelas indicações de outros mundos-texto possíveis, em que já teria vivido o homem plano, como em *Flatland*, de Edwin Abbot, ou na compilação de *As mil e uma noites*, ou ainda em *O paradoxo sobre o ator*, de Denis Diderot. Ecos outros que surgem em diferentes momentos, como *Eu tive um sonho!*, sozinho nas páginas 146 e 147, marca do discurso histórico de Martin Luther King, fotografia de Albert Einstein, releituras de gravuras de DaVinci, entre tantas outras.

Por exemplo, a certa altura a voz editorial avisa, em nota de rodapé, que “nem sempre as notas de rodapé se encontram em rodapé” (Ibidem, p.9), causando efetivamente estranhamento ao leitor sobre o nível de desconstrução e a mistura na hierarquização do que é fundamental para o texto e daquilo que é acessório. Também há uma primeira página de ‘texto’, após a ‘segunda epígrafe’, assim assinalada, que traz apenas o vazio da página em branco e a frase ‘primeira página’. Ou ainda uma nova epígrafe, desta vez proferida pelo próprio personagem-narrador, que diz: “No princípio era o silêncio. A primeira vez que falei, fui preso” (Ibidem, p.19).

O homem plano de Patrícia Portela apresenta-se e conversa com o leitor, explicando o seu mundo: “Nós, os Homens Planos, não podemos estar no Espaço, mas podemos ler livros. Conseguimos deslizar pelos contornos das letras, saltar de umas para as outras, percorrer os labirintos das linhas que formam cada palavra e frase” (Ibidem, p.33). Ele marca a simultaneidade na criação dos mundos, o plano e o espacial, sublinhando que todos, nós e eles, viemos de um mesmo lugar. Ao conversar com o leitor, o narrador atíça a sua curiosidade: “Imagino que alguns de vocês, por esta altura, já estejam a tentar imaginar como sou! Como vocês têm uma dimensão a mais do que eu, não me conseguem ver, mesmo estando a olhar para mim” (Ibidem, p. 44). Ao desenhar-se como um ponto num X – diz ele que está na intersecção dos dois segmentos dos traços da letra x –, ele alerta:

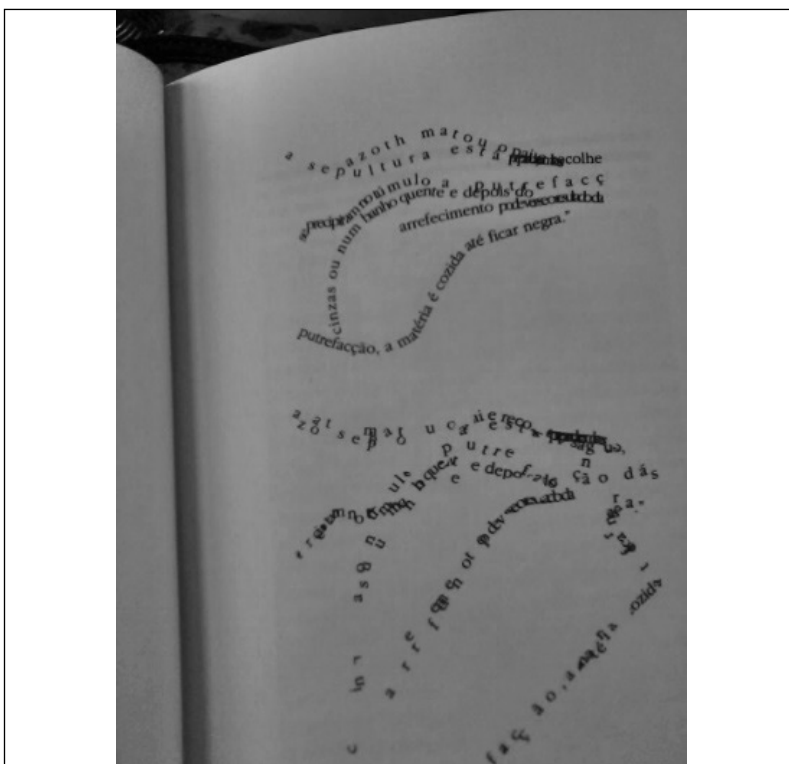


**Figura 3:** Aviso aos leitores deixado nas páginas 46 e 47.

Imagem disponível em [http://mardemarmore.blogspot.com.br/2013\\_06\\_01\\_archive.html](http://mardemarmore.blogspot.com.br/2013_06_01_archive.html)

Na concepção deste próprio modo de viver do personagem-narrador, faz-se uma espécie de teorização da leitura, a concretização de um ato em processo constante de movimento. Diz-nos o personagem: “Ler, no Mundo Plano, é como mergulhar e nadar ao mesmo tempo por labirintos de infinitos escorregas” (Ibidem, p. 33). A percepção de sua trajetória em diferentes linhas (literalmente falando) leva a imagens retorcidas do texto, numa composição, no objeto livro, de frases reptilianas, que deslizam em todos os sentidos pela página, enrolam-se, desenrolam-se, sobrepondo-se muitas vezes umas sobre as outras.

*O curioso caso do  
homem plano de  
Patrícia Portela:  
uma leitura  
desestabilizadora*



77

**Figura 4:** p. 37 – as frases-répteis de Patrícia Portela. Imagem disponível em <https://sobrefatalismos.wordpress.com/2013/04/15/o-plano-de-um-comum-homem-plano/#jp-carousel-4348>

Os homens planos escorregam, movimentam-se entre os diferentes textos. Um grau de dificuldade é o passeio por um poema, porque “as frases são cortadas, não há sinalização, tudo se encontra em fragmentos” (Ibidem, p.35). Seguindo o raciocínio do texto poético, Zumthor aproxima o texto escrito da performance:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos (ZUMTHOR, 2014, p. 55).

Paulo Ricardo  
Kralik Angelini

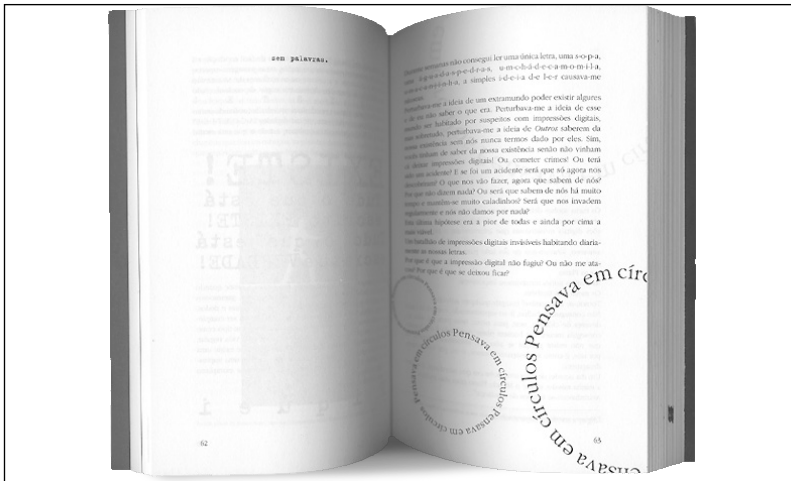
---

78

Em Portela o texto é narrativo, mas tão contaminado por outros gêneros, por outras manifestações artísticas, que por vezes expressa-se também de forma quase poética: “arca, caixa, pata, válido, sombra, cota, abajur, bota, violeta, sobrolho, camelo, narina, lagartixa, ventre, cómoda, chão, estopa, creme, bico, pontapé” (PORTELA, 2012, p. 87). No deslizar do homem ponto por palavras específicas, que também contempla espaços vazios, silêncios, o leitor é conduzido a variadas sensações. Zumthor sublinha que o livro não pode ser neutro, por ser literatura, e por a um leitor se dirigir, “pela leitura, um apelo, uma demanda insistente”. E dito isso, “para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do intolerável” (ZUMTHOR, 2014, p.67). O texto de Portela é também construído de ausências, de páginas em branco, de páginas em negro.

Paul Zumthor conceitua como *caligrafia* uma recriação de um objeto de forma que o olho não apenas *leia*, mas *olhe*. E é ela, a caligrafia, que se mostra com um derradeiro esforço para realocar a leitura no esquema da performance: “é encontrar, na visão da leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício” (Ibidem, p.72). O crítico traz o exemplo de poemas concretistas: “Restaurando uma presença perdida, o olho percebe uma frase graficamente contorcida em forma de rosa: simultaneamente ele olha a flor e lê a frase. A percepção do texto se desdobra” (Ibidem, p.72).

A *caligrafia* de Portela age no sentido de desestabilizar, de desdobrar-se no própria ato da leitura. Se o crítico suíço diz que a leitura torna-se mais profícua com a *profundidade do olhar*, o texto da autora portuguesa metamorfoseia-se em objeto, dimensiona-se para as outras direções do olhar.



O curioso caso do homem plano de Patrícia Portela: uma leitura desestabilizadora

Figura 5: a circularidade do texto torna-se literal. Imagem disponível em [http://panopljamjl.blogspot.com.br/2010/09/romance\\_20.html](http://panopljamjl.blogspot.com.br/2010/09/romance_20.html)

As fontes distintas e o efeito do próprio significante, de fato, tornam o texto quase tridimensional. Ele ganha volume e profundidade:



Figura 6: o exercício da diversificação das fontes movimenta a leitura. Imagem disponível em [http://panopljamjl.blogspot.com.br/2010/09/romance\\_20.html](http://panopljamjl.blogspot.com.br/2010/09/romance_20.html)

O homem plano vive na e da leitura, mas eis que ele descobre uma *letra extraplana*, e busca a sua significação: uma impressão digital perdida no meio das letras de um livro. “Esta rara letra perturbava-me e a mi-

nha investigação tornava-se cada vez mais profunda” (PORTELA, 2012, p.53). Em sua investigação, o narrador descobre que de fato há um mundo outro, o mundo extraplano, e que todos os personagens por ele já lidos espelham-se neste mundo que já existe, “e tudo o que anda à volta das pessoas, para que as pessoas possam existir enquanto pessoas e se entretenham a fazer o que têm de fazer, também existe!” (Ibidem, p. 58).

Este processo de descoberta, na diegese, pode parecer inusitado e quiçá inverossímil, uma vez que, desde o início da obra, o narrador já se dirige a este mundo extraplano, conversando com leitores. Na arquitetura interna da obra, o personagem previamente sabia da existência entre os dois mundos, tanto que os conceitua e os diferencia. Entretanto, salienta-se que o tempo na diegese é repetidamente sublinhado como distinto do tempo do *mundo real*, e por isso pode ter sido justamente a partir desta impressão digital que o narrador tenha justamente sabido da existência do mundo tridimensional. O fato é que o personagem passa a querer fazer parte deste mundo outro, a querer escapar do mundo plano. Antes, trata de espalhar a novidade entre os seus pares. Começa realizando uma conferência no mundo plano, apresentando sua inovadora *teoria dos corpos espaciais*: “Gerou-se um burburinho, vários jornalistas planos apareceram” (Ibidem, p. 67). O personagem apresenta slides de *power point* nos quais aponta as diferenças entre planos e espaciais, e acredita que num mundo em constante evolução, o homem plano um dia será extraplano.

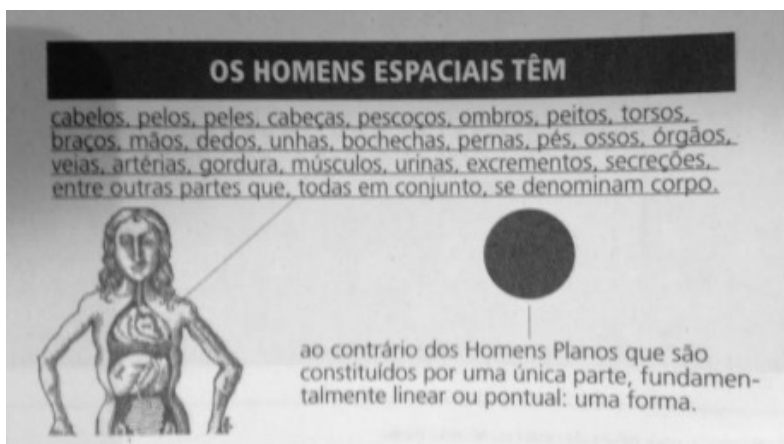


Figura 7: Diferenças em ilustração do homem espacial e do homem plano, apresentada na Conferência do personagem. p. 68. Fotografia do autor.



Após a conferência, vai preso, “acusado de violação dos princípios básicos da Geometria do Mundo Plano” (Ibidem, p.77). No cárcere, o personagem descobre livros proibidos, aprende a ler nas entrelinhas e consegue, pela primeira vez, interpretar aquilo que lê.

*Para cima e não para norte*, então, intensifica a utilização de figuras, gráficos, imagens que acompanham as descobertas do personagem central. Em certa altura da narrativa, a exemplo dos canais televisivos que utilizam, além da imagem normal, informações que aparecem numa posição inferior da tela, também aqui atentamos para dois espaços simultâneos de textos. Além do corpo normal do livro, há uma faixa preta, ao pé da página, na qual, por dezenas de folhas, um outro texto vai sendo contado.

Zumthor destaca que o hábito de leitura faz o leitor acostumar a sua visão no sentido de uma decifração do código gráfico, ignorando uma sorte de objetos circundantes. Não é o caso na obra de Patrícia Portela. A poluição visual da narrativa confunde o leitor, que não sabe, em certas páginas, para onde olhar primeiro. Há o texto que segue em sequência, mas há uma série outra de desvios que o convocam para a decifração, para o jogo. Para a performance: “Performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. (...) Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2014, p.35). O texto de Portela solidifica-se, e como quer o homem plano, tridimensiona-se. É a concretização do ato da leitura. É o encontro efetivo do leitor com o homem plano.

## Conclusão

Ricardo Piglia, ao indagar-se sobre o que é, verdadeiramente, um leitor, rememora Jorge Luis Borges e ratifica a ideia do trabalho ativo do leitor, e afirma que a ficção depende de quem lê: “A ficção também é uma posição do intérprete” (2006, p.28). Significa, pois, pensar a literatura, e no caso aqui analisado, em especial, o texto de Patrícia Portela, enquanto obra aberta, terreno de experiências no qual o leitor impõe a sua própria invenção, reescrevendo-a. Ou, como diz Piglia:

Ler como se o livro nunca tivesse acabado. Nenhum livro está, por mais bem-sucedido que pareça. O texto fechado e perfeito não existe: o acabamento, no sentido artesanal, faz com que se busquem os lugares de construção em seu avesso e se apresente o problema do sentido de outra maneira (Ibidem, p. 158).

*O curioso caso do  
homem plano de  
Patrícia Portela:  
uma leitura  
desestabilizadora*

Durante muitos anos, a literatura ficou refém de teóricos que exigiam uma norma de comportamento que silenciava a voz narrativa. A história deveria ser contada por si mesma, e deveria ter força suficiente por ela própria. Usar comentários de um narrador era assumir as fraquezas do próprio texto literário. Contudo, mesmo durante esses tempos, a literatura sempre soprou transgressivamente, e vozes que conversam com os leitores, narradores dramatizados e com consciência de si próprios, sempre desafiaram as cartilhas do ‘bom narrar’. Em especial, a literatura portuguesa, sempre pródiga no trabalho de construção de seus narradores. Brian Richardson, no livro *Unnatural voices*, procura preencher algumas lacunas na análise de novos procedimentos narrativos, uma vez que “another of the more significant omissions in contemporary narrative theory is the absence of sustained accounts of multiple modes of narration” (RICHARDSON, 2006, p.61). O autor traz inúmeros exemplos de narradores que não cabem mais nas tradicionais tipologias, afirmando que é preciso muito trabalho para pensar e abarcar diferentes tipos de narrações não confiáveis.

O homem plano de Patrícia Portela é um exemplo extremado de um personagem-narrador que não tem lugar nestas categorizações. Ele rompe com o realismo e exige que o leitor assine o pacto da *suspensão da incredulidade*, de Coleridge. Porém, mais do que isso, ele é a representação de que as inovações narrativas percebem a literatura como sistema, e todos os elementos agem num coletivo, numa interdependência. Uma obra como a de Portela, que trabalha um espaço, um tempo, um narrador, um personagem diferentes, exige um leitor no mesmo tom. O homem plano não vive enquanto ser único. Ele precisa do outro para sobreviver. Para escapar da prisão a que foi enviado por suas insubmissões, cada vez que ele trabalha, é puxado para uma terceira dimensão. E ele trabalha apenas quando o processo de leitura é concretizado. Cada vez que alguém lê uma obra na qual ele está inserido, ele é puxado para outros ares. Ele explica: “Vocês sugavam-me, recolhiam a informação, e assim que interrompiam o olhar, eu regressava ao Mundo Plano, aos trambolhões, e de malas vazias” (PORTELA, 2012, p.125).

Seguindo a cartilha de Zumthor, Portela produz um *saber lúdico* em que o leitor é convidado a participar: “A maior necessidade que subsiste é jogar: como joga a criança para que seu jogo instaure a única imagem suportável e fecunda da existência. O que esta sociedade espera de nós, pesquisadores, é a produção de um saber lúdico” (ZUMTHOR, 2014, p.99).

Patrícia Portela cria, assim, uma metáfora viva para fazer valer a ideia de que só a leitura salva, e de que a literatura ganha força quando foge do livro e acerta os nossos mundos com um nocaute. Numa obra em constante diálogo com outras manifestações artísticas, como as artes plásticas, o teatro, o cinema e a publicidade, o texto de Portela é comunicação, concretização de uma performance. É espaço de hibridismos, de rompimentos. É um ato de amor transgressivo entre o texto e o leitor.

*O curioso caso do  
homem plano de  
Patrícia Portela:  
uma leitura  
desestabilizadora*

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Lobo. *Ontem não te vi em Babilônia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ARRUDA, Renata. *eu olhava para ti, e tu olhavas para mim*. Blog Prosa espontânea.

Disponível em [http://mardemarmore.blogspot.com.br/2013\\_06\\_01\\_archive.html](http://mardemarmore.blogspot.com.br/2013_06_01_archive.html). Acesso em 11/06/2016

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

CARVALHO, Mário de. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2004. JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.

CARVALHO, Rodrigo Guedes de. *Canário*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

CENTENO, Yvette K. *Amores secretos*. Lisboa: ASA, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ECO, Umberto. *Seis passeios nos bosques da ficção*. Algés: Difel, 1997.

GARRETT, Almeida. *Frei Luis de Souza*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.

\_\_\_\_\_. *Viagens na minha terra*. 4. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1992

LIMA, Maria João. *Para cima e não para norte*: paginação. Panóplia Design gráfico. Editora Discográfica. Disponível em [http://panopliamjl.blogspot.com.br/2010/09/romance\\_20.html](http://panopliamjl.blogspot.com.br/2010/09/romance_20.html). Acesso em 18/06/2016

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

O plano de um comum homem plano. Blog: Sobre Fatalismos. Disponível em <https://sobrefatalismos.wordpress.com/2013/04/15/o-plano-de-um-comum-homem-plano/#jp-carousel-4351>. Acesso em 10/06/2016

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PORTELA, Patrícia. *Para cima e não para norte*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

REIS, Carlos; LOPES, Ana. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural voices: extreme narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio States University Press, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1997.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 25ª ed.

SITI, Walter. “O romance sob acusação”. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

*Recebido em 11 de junho de 2016*

*Aceito em 28 de agosto de 2016*

Paulo Ricardo  
Kralik Angelini

84