



Senos Ferreira, Filipe. "Verdades de papel en la novela multimodal portuguesa del siglo XXI: el caso del archivo del semi-heterónimo Acácio Nobre". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2023, vol. 12, n° 27, pp. 22-37.

Verdades de papel en la novela multimodal portuguesa del siglo XXI: el caso del archivo del semi-heterónimo Acácio Nobre

Paper (un)truths in the Portuguese multimodal novel of the 21st century: the case of the semi-heteronymous Acácio Nobre's archive

Filipe Senos Ferreira¹

ORCID: 0000-0002-5890-6812

Recibido: 11/12/2022 || Aprobado: 17/02/2023 || Publicado: 22/03/2023

Resumen

Frente a las premoniciones que derivan del hegemónico paradigma digital y apuntan a su obsolescencia y letal declive, la novela (hiper)contemporánea demuestra una fuerte capacidad de reinención y rejuvenecimiento, explorando y rentabilizando semánticamente la materialidad y visualidad de la página impresa. Esto sucede en la *novela multimodal*, el subgénero narrativo que pretendemos aquí caracterizar. Destacamos su fuerte propensión archivística y aducimos las razones que impulsan al narrador multimodal a integrar y explorar semánticamente otros recursos que no sean solo palabras (imágenes, documentos, objetos, etc.). A partir de este posicionamiento teórico, nuestro principal objetivo es analizar la novela portuguesa *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2016), de Patrícia Portela. Esta obra multimodal presenta el "espolio" de Acácio Nobre, un artista importante (1869-1974), pero

Abstract

In the face of the premonitions that pointed to its obsolescence and lethal decline due to the hegemonic digital paradigm, the (hyper)contemporary novel has demonstrated a strong capacity for reinvention and rejuvenation, exploring, for example, the materiality and visuality of the printed page. This occurs in the multimodal novel, the narrative subgenre that we intend to characterize. We highlight its strong archival propensity and adduce the reasons that drive the multimodal narrator to integrate and semantically explore resources other than just words (images, documents, objects, etc.). Starting from this theoretical section, our main objective is to analyze the portuguese novel *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2016), by Patrícia Portela. This multimodal work presents the "spolio" of Acácio Nobre, an important artist (1869-1974), but shrouded in an aura of

¹ Mestre em Estudos Editoriais, Licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas e Doutorando em Estudos Literários. Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro – Portugal. É bolseiro de doutoramento em Estudos Literários (com uma bolsa FCT, 2022. 12108.BD) na Universidade de Aveiro, onde completou também o Mestrado em Estudos Editoriais, com uma dissertação intitulada "Entre a arte e os números: Eça de Queirós & Companhia Ficcional". Desenvolve investigação na área dos estudos da edição e da literatura portuguesa contemporânea, com especial foco no âmbito do romance multimodal português. É membro do Projeto Entregéneros: Literatura e Hibridismo (CLLC-UA), e desempenhou, de 2019 a 2022, funções docentes no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Contacto: fsenos@ua.pt



envuelto en un aura de silencio y, por lo tanto, prácticamente desconocido por todos. Para demostrar su existencia real, se insertan varias pruebas documentales de diversos tipos (fotografías, manuscritos, dibujos, obras de arte, y otros). Es nuestra intención analizar las diversas estrategias de veridicción y de ficcionalización desplegadas por el narrador en la construcción de la figura acaciana. Además, también consideramos la posibilidad de Acácio Nobre de ser un semi-heterónimo, junto con Bernardo Soares, su amigo.

Palabras clave

Acácio Nobre; Fernando Pessoa; heterónimo; novela portuguesa multimodal; Patrícia Portela.

silence and, therefore, practically unknown to all. In order to demonstrate his real existence, various types of documentary evidence (photographs, manuscripts, drawings, works of art, and others) are inserted. It is our intention to analyze the various strategies of veridiction and fictionalization deployed by the narrator in the construction of the Acacian figure. In addition, we also consider the possibility of Acácio Nobre (along with Bernardo Soares, his friend) being a semi-heteronym.

Keywords

Acácio Nobre; Fernando Pessoa; heteronymous; multimodal portuguese novel; Patrícia Portela.

1. A (super)vivência do romance multimodal no contexto das novas digitalidades

São muitos os augúrios que, em função do paradigma tecno-digital vigente, vaticinam a morte do livro e, conseqüentemente, a extinção da literatura e da leitura, prática subjacente a uma lógica da lentidão, em tudo antinômica aos tempos modernos. Alheio a todas essas predições, o romance contemporâneo impresso contradi-las cabalmente, revelando, com efeito, extraordinária capacidade de rejuvenescimento e de adaptação. “Volátil, plástico e reconvertível”, no dizer da romancista portuguesa Lígia Jorge (15), este gênero, convém salientá-lo, sempre apresentara, ao longo da sua extensa diacronia, congênita apetência de (re)invenção e de metamorfose formal e gráfica, como os trabalhos pioneiros de Bakhtin já sugeriam.

No século XXI, essa propensão é bastante evidente. Diversos romances impressos, na esteira da tendência cunhada por Jessica Pressman –*bookishness*–, apelam insistentemente para a sua materialidade e visualidade e subvertem a tradicional transparência da página impressa. Fazem-no, porque o seu significado narrativo já não advém apenas da interpretação das convencionais palavras impressas, mas também da leitura e mobilização cruzada de recursos semióticos (modos/media) insertos na página do romance. São disso exemplos: imagens, documentos autênticos ou fictícios, tipografia variada, linguagens técnicas e científicas (equações, fórmulas e símbolos), *layouts* inventivos, *designs* incomuns, notas de rodapé ou referências bibliográficas, formatos de comunicação digital (e-mails, blogues, redes sociais), entre outros.² As narrativas que inserem e rentabilizam de modo semanticamente produtivo estes recursos são aqui designadas como *romances multimodais*, designação avançada por Wolfgang Hallet (“The Multimodal Novel...”).

² “Modo” e de “meio” são dois conceitos escorregadios, que nos importa brevemente clarificar. Os modos são, na aceção sociocultural de Kress & Leeuwen (2001), um conjunto aberto de recursos, desenvolvidos socialmente para produzir sentido e comunicar, expressando valores, ideologias e relações de poder. Podem abranger “a number of systems including but not limited to language, image, color, typography, music, voice quality, dress, gesture, spatial resources, perfume, and cuisine” (Page 6), que, por sua vez, são portadores de significados ideativos, interpessoais e textuais. Concorrente com este, embora não com ele confundível, é o conceito de meio (Kress and Leeuwen). No âmbito dos estudos multimodais, propõe-se uma definição baseada na capacidade transmissiva: os meios (ou *media*) são os recursos materiais utilizados no processo de comunicação. Daqui decorre que a multimodalidade se distingue, em função do entendimento que os seus teorizadores têm destas noções, dos estudos de intermedialidade, defendendo Kress & Leeuwen (66) que diferentes modos podem, com efeito, coexistir num mesmo meio.

Espaço de hibridismo, decorrente da confluência plurissemiótica de que é palco, o romance multimodal configura um “total book” (Maziarczyk, 283), um *livro-de-arte-total*. Assim é, porque quer os elementos verbais quer os dispositivos visuais nele intercalados contribuem para a sua significação holística, não assumindo nenhum deles funções acessórias, paratextuais ou meramente ilustrativas. O conceito de *weaving* (Fjellestad) é particularmente útil para compreender a simbiose modal que aqui ocorre: estes romances, efetivamente, vão-se tecendo, e, para isso, combinam todos os recursos semióticos que estão inseparavelmente entrelaçados na construção do seu sentido. Os signos verbais e os demais modos funcionam em conjunto para apoiar, multiplicar, potencialmente melhorar ou, em alguns casos, dificultar as interpretações textuais (Barton, 24).

Fazendo parte intrínseca da diegese, os recursos semióticos participam da lógica ficcional dos romances multimodais, e além disso, surgem investidos de funções narrativas, cumprindo, na maior parte das vezes, um relevante papel diegético (Drucker).³ Revelam-se semanticamente operativos na construção da fábula narrativa; na caracterização de personagens; na representação da sua cognição, dando-nos conta de percepções, decisões, pensamentos e memórias; na contextualização temporal e espacial da ação. Podem, além disso, desempenhar funções indexicais, enfatizando a materialidade e a composição *transmodal* da obra e, além disso, dar-nos conta da perspectiva e enquadramento narrativos (vozes narrativas, pontos de vista, etc.), como lembra Hallet no seu artigo “The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration”.

Embora desvalorizadas pela crítica académica por, supostamente, incorporarem ingredientes da baixa cultura de valor artístico-literário questionável, os romances multimodais são, contudo, construções altamente sofisticadas, que suscitam desafios interpretativos inéditos. A inclusão dos modos pode, desde logo, provocar no leitor um efeito de desfamiliarização (Gibbons, “Literature and Multimodality...” 293) ou estranhamento, contrariando, algumas vezes, as suas expectativas e as próprias convenções do texto literário.

A tarefa leitora, num paradigma multimodal, revela-se mais exigente, na medida em que o recetor não só tem de negociar e dar sentido a uma multiplicidade de códigos e de modos que expandem, adicionam e contrariam significados, como também, por vezes, terá mesmo que implicar-se com a materialidade do próprio livro –girando-o, reconstruindo frases, decifrando mensagens ocultas, etc. Deixando de ser linear e contínua, a leitura pluraliza-se em caminhos interpretativos divergentes, que, conseqüentemente, instabilizam os protocolos convencionais da comunicação literária. Além disso, o leitor é conduzido a ver e a ler uma página saturada de sentidos narrativos. Para interpretar estes textos –complexos, semelhantes a hipertextos–, é necessário que o recetor se converta em usuário (Hallet, “The Multimodal Novel...”) ou “sensoleitor” (Mora, 465), isto é, se encontre munido de literacias transmodais e apto a fundir visões com pensamentos, numa apreciação cognitiva-sensorial holística das obras.

2. A propensão arquivística do romance multimodal

³ Há modos que desempenham uma função passiva na diegese por não transmitirem informações narrativas, apenas enquadram a página e o fluxo da página (e.g. ilustrações). Pode falar-se, neste sentido, de multimodalidade *dissonante e integrada* (Peeters, 123), sendo que, neste último caso, e ao invés do primeiro, os modos não são elementos paratextuais com mera função decorativa, mas funcionam antes de maneira integrada na produção do sentido da obra, que assim emerge como resultado de um complexo processo de interação transmodal.

O romance multimodal, conforme anteriormente caracterizado, é propenso à prática arquivística/documental. E o narrador multimodal é, em algumas situações, um *apresentador-colecionador*. Assim é porque, contrariamente ao que sucede num paradigma monomodal, já não apenas conta verbalmente, mas também exhibe, na trama narrativa, imagens –fotografias, representações gráficas, pinturas, ilustrações, etc.–, documentos –anúncios, cartas, avisos, entradas de diário, etc.–, ou representa objetos físicos, como envelopes, etc.

Propensos a preservar, tanto quanto possível, a forma original dos recursos que incorporam, os romances multimodais normalmente separam-nos do fluxo linear da palavra romanesca (Hallet, “‘Visual Culture’...” 142). As imagens e as evidências documentais –estas últimas designadas *efémera* (Sadokierski)– podem ser *fac-similados* e, portanto, nesses casos, o leitor acede à reprodução desses materiais. Em alternativa, os documentos podem ser emulados, com recurso à *mimese gráfica*. Isto é, através do uso da tipografia, do *layout* e/ou do *design*, dispõe-se o texto de acordo com o que se pretende imitar. Uma carta manuscrita, ao invés de *fac-similada*, pode ser mimetizada, empregando-se para esse fim uma letra cursiva. Estas ocorrências são enquadráveis na categoria que Sadokierski entende dever denominar-se *implied efémera* (“Visual Writing...”). Essa nomenclatura não deixa de ser lógica, considerando que, só implicitamente, estamos em presença do objeto verdadeiro: não é a carta que vemos, mas uma reprodução dela. Absorvendo géneros e convenções, normalmente alheios ao subsistema literário, o romance apresenta-se, com efeito, como um *ser camaleónico*: tenta, nas suas páginas, aparentar algo que não é, reproduzindo as suas convenções, valorizando a materialidade e aspetos da visualidade.

A pulsão documental a que se tem vindo a aludir relaciona-se, claro está, com o *efeito de real* de que nos fala Roland Barthes. Funcionando, em algumas situações, como índices do mundo empírico, a inclusão destes recursos semióticos procura persuadir o leitor do *valor de verdade* do narrado (Hallet, “The Multimodal Novel...” 145) e favorece a sua imersão no universo ficcional, fenómeno que Marie-Laure Ryan designou por *fictional recentering* (14).

As fotografias (e também as evidências documentais) comprovam aquilo que representam (Barthes, 95). A sua inclusão no sintagma narrativo constitui, portanto, fonte de autenticidade (ficcional/encenada), sendo cúmplice de uma “fraude ontológica”, para recuperar a certa formulação de Alison Gibbons (*Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* 420–21). A autora observa muito justamente que estas obras (a que encontramos certas parecências com *camaleões*) adotam a aparência de algo que, em rigor, não são.

A “reality hunger” da literatura neomodernista, diagnosticada por David Shields, bem pode explicar a propensão integrativa do romance multimodal. Esta *fome de real* está bem plasmada no afã dos romancistas multimodais entrecruzarem real com ficção (Guillén, 5-6) e incluem nos seus textos diversos materiais “autênticos”, extraídos da (suposta) realidade. Esta inserção permite, assim, criar, junto do leitor, um efeito de veracidade, credibilidade/immediatez e/ou de alta modalidade –ao dar a ver ao leitor o que supostamente veriam (eventualmente, sentiriam) as próprias personagens/narrador (Nørgaard).

3. Da originalidade multimodal: Patrícia Portela

Autora de performances e obras literárias, cenógrafa, dramaturga e atriz, Patrícia Portela (1974-) é uma das vozes mais inventivas da literatura hipercontemporânea portuguesa, sendo aclamada pela crítica como “transformadora no espaço das letras nacionais” (Dias apud Garcez, 127). Detentora de uma prodigiosa imaginação e erudição, demonstra essa peculiar capacidade transformadora, entre outros aspetos, ao recorrer, nos seus romances, a uma profusão de linguagens, numa lógica obsessivamente experimental. Semelhante à-vontade

com essa multiplicidade de modos e *media* bem pode justificar-se pela sua formação eclética e multidisciplinar,⁴ que, aliás, muito se revela nos seus livros, sempre abundantemente multimodais, *total-books* na aceção de Maziarczyk. Interessada, acima de tudo, nas diversas possibilidades exploratórias do livro-impresso,⁵ e na valorização e rentabilização da sua materialidade e visualidade, numa lógica de “*fetichização*” da página (Escourido, 575). É à luz desta propensão autoral, bem como do que antes se referiu sobre romance multimodal, que se pode analisar *A Coleção Privada de Acácio Nobre*.

3.1. Camaleão multimodal: a Coleção Privada de Acácio Nobre

Decorrendo, como quase sempre sucede com as obras de Portela, de uma *performance* prévia de homónimo título, o romance *A Coleção Privada de Acácio Nobre* (2016) centra-se, como o título na sua transparência já anuncia, na figura de Acácio Nobre, cujos textos e projetos, em nítida alusão ao universo pessoano, a narradora descobrira num baú em casa de seus avós, em 1999.⁶ A partir daí, e durante 16 anos, ter-se-á dedicado a coligir o seu *espólio*. Esta obra trata-se, segundo afirma Patrícia Portela, de um verdadeiro “projeto de investigação” (211), que visa justamente dar a conhecer o “homem invisível” de seu nome Acácio Nobre, que sempre aspirara ao anonimato, facto que justifica alguns dos vazios biobibliográficos: “os arquivos da PIDE são, até à data, os únicos registos oficiais sobre a vida de Acácio Nobre em Portugal, situação que pretendemos contrariar com esta obra” (21).

Portela, convém notar, não se apresenta como autora, mas sim como divulgadora, já não do manuscrito perdido como sucedia com os escritos românticos ou em Mário Cláudio com os poemas do “Esfinge Magra”, mas antes deste arquivo que fora coligindo. É justamente por isso que, na capa, associado ao título, lemos “por Patrícia Portela”. Desde modo, a escritora afasta-se (ainda que só aparentemente) da autoria dos materiais do espólio e do teor daquilo que neles se encontra. Dela só é o afã de dar a conhecer Acácio Nobre.

A epígrafe do romance aponta justamente para esse propósito divulgativo que o parece nortear: “Não serve de nada um espólio se não sabemos de quem é, se não lhe reconhecemos o valor. Quem não sabe é como quem não tem” (9). Encontrado no baú, este texto –um excerto de uma nota manuscrita numa fatura de um retalhista do Chiado– surge associado ao seguinte comentário: “a letra parece ser a do meu avô, mas o til é igual aos meus” (9). Esta observação, a par da suposta relação e convívio de Nobre com Bernardo Soares, informação avançada três páginas adiante, coloca-nos, logo no pórtico do romance, com a dúvida sobre a verdadeira existência desta figura e do seu respetivo espólio. Patrícia Portela terá, efetivamente, encontrado o baú de Acácio Nobre, ou, pelo contrário, forjara-o, daí a semelhança da letra do manuscrito com a sua própria? Antes desta questão, uma outra: quem é este homem?

⁴ Cf. a nota biográfica da autora na sua página em linha (<https://patriciaportela.pt>).

⁵ “Our virtual space is just the building of a big book. We like this kind of mixing, the simultaneity of different layers ... technology as a book. The book was our first technology. That's why we produce all the things we produce... because we can write, and this was one of the important reasons for using a book and not another surface.” (apud Simas, 283).

⁶ Nesse baú existiam cartas, envelopes, apontamentos soltos, rascunhos, “1 bloco de notas sem datas, 1 álbum de recortes e colagens com datas, 45 pacotinhos e 7 frascos de Fentanyl, 1 chave, 1 chávena, 5 compassos, 1 caixa de 11 sólidos para desenho incompleta (faltam-lhe 2 sólidos)” e muito mais, incluindo “88 rascunhos de uma carta dirigida a ministros, secretários de Estado e conselheiros da Coroa entre 1890 e 1909”, “4 cadernos de papel almaço liso, quadriculado e com linhas por preencher” e “1 máquina de escrever Remington Portuguesa de 1920/30, modelo 12” (17 e 18).

Acácio Nobre (1869?–1974) é um construtor de *puzzles* geométricos, escritor, e discreto agitador. Assim se apresenta a João Franco, numa missiva que lhe dirige: “Sou construtor de jogos para crianças e adultos desde 1885, para a Richter & Co., e autor de romances de ficção científica, formas que escolhi há muito para alcançar, pessoalmente, a modernidade.” (67). Não obstante neste passo ser referido, pelo menos, mais do que um romance, o leitor só lhe conhece um, *Memórias de um androide que sonha com mosquitos elétricos*, original, mas censurado e destruído, “quase na sua totalidade, perante o silêncio e a cumplicidade da comunidade artística, intelectual e estudantil portuguesa” (44).

Grande visionário, Acácio é pioneiro nos domínios da psicanálise e da neurociência, da tecnologia, com a criação de uma máquina 4D e com o anúncio do teletransporte, ou das artes de vanguarda. Escreveu um *Manifesto 2020* (não publicado), no qual, por exemplo, alertou para os problemas do tráfego excessivo que iriam perturbar as cidades contemporâneas, ou apelou para questões relacionados com a ordenação de território, propondo, inclusivamente, novas formas de construção, a eco-arquitetura. Espírito *contra o tempo* e à frente dele, pensou também a educação em Portugal, e defendeu a introdução de uma literacia multimodal obrigatória, facto que não deixa de ser curioso quando percebemos que este romance é profusamente multimodal.

Acácio Nobre constitui o *exemplar* de artista brilhante, mas silenciado por regimes totalitários. O regime ditatorial português (1933-1974), o Estado Novo, “(quase o) eliminou de uma História que ainda assim influenciou, de forma subtil, anónima, introduzindo uma marca indelével e inevitável nos séculos vindouros”, lê-se na contracapa. Personalidade cinzenta, invisível, capaz de suscitar “lendas”, Acácio quisera –tal como Tiago Veiga, de Mário Cláudio, que sempre assumia com quem se correspondia o compromisso queimar as missivas–, permanecer anónimo e no silêncio. Patrícia Portela, com este romance, pretende conceder-lhe visibilidade, sugerindo a sua relevância, e apontando à influência que ele exercera no Mundo.⁷ Institui-se com o leitor, como se verá, uma espécie de jogo.

Num anúncio de jornal a um puzzle da Richter & Co. –empresa na qual Acácio exercera atividade criativa– lê-se: “os puzzles Anchor desafiam-no e despistam-no mesmo quando pensa que já controlou a solução. É por isso que são tão fascinantes. Só a perseverança e o engenho permitem a mestria nestes jogos” (35). Tal como o jogo, assim é romance, que nos desafia e despista quanto à personalidade de Acácio Nobre, aparentada a um puzzle “ao qual faltarão sempre peças” (154). É, pois, necessária muita perseverança e engenho na deteção de certas piscadelas de olho que nos remetem para a ideia de Nobre como construto ficcional de Patrícia Portela. Na verdade, se é certo que a autora mobiliza continuamente diversas estratégias de veridicação, ao mesmo tempo, esparge pela trama narrativa diversos indícios que permitem levantar o véu da suspeição. Vejamos detalhadamente cada uma destas situações.

3.2. Da consolidação da verdade: estratégias de veridicação no romance

Patrícia Portela (ou o narrador) faz uso de múltiplas estratégias para assegurar a existência empírica de Acácio Nobre. Fá-lo, desde logo, corresponder-se e relacionar-se com figuras reais (e.g. Herman Melville, Bertha von Marenholtz-Bülow, Roland Penrose, António de

⁷ “O anonimato que perseguiu e alimentou não nos permite reconstruir hoje com exatidão a sua vida ou obra nem detetar a sua influência em golpes de inspiração alheios, apenas supô-la a partir de alguma correspondência, esboços de projetos inacabados, protótipos de brinquedos patenteados por Richter & Co. ou de fragmentos dos seus megalómanos projetos tal como o era o projeto de reurbanização do Chiado através da alteração radical da sua banda sonora” (16).

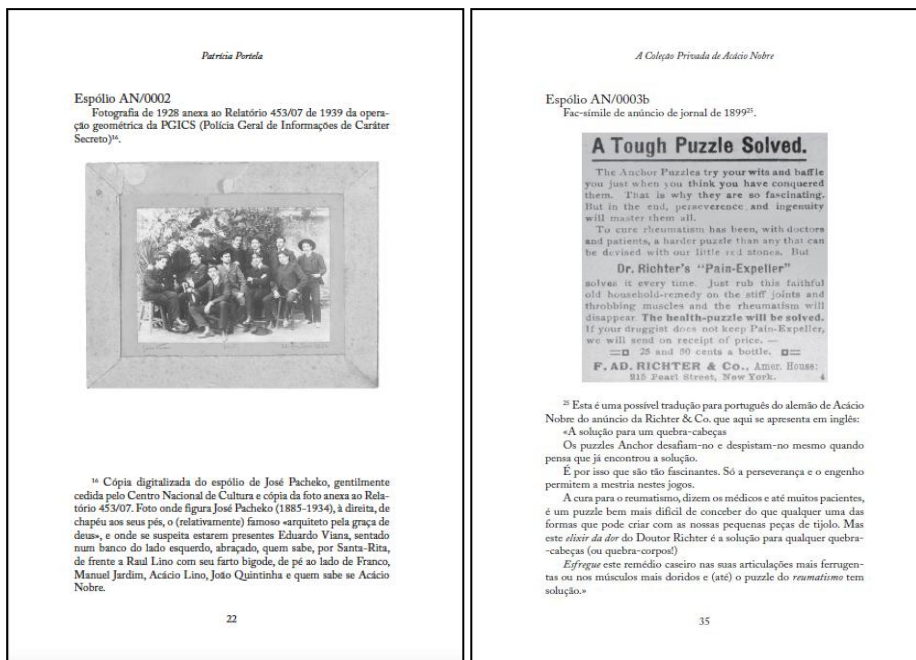
Oliveira Salazar e diversos Ministros, Secretários de Estado e Conselheiros da Coroa). Inserido numa moldura histórico-social e literário-cultural, Acácio Nobre é, pois, detentor de uma rede social. Há uma associação –o *Clube dos Amigos de Acácio Nobre*–, constituída por “figuras ilustres e intelectuais vários de vários países e de várias épocas” (21), cujo objetivo é prestar homenagem a Acácio. Além disso, ele conhece inúmeras personalidades, Marinetti, Sonia Delaunay, Lee Miller, a irmã de Van Gogh, Friedrich Chalni, Derrida, Blanchot, sem esquecer Mário de Sá-Carneiro, Pessoa e os seus heterónimos. Tem, ademais, uma amada –Alva– da qual, à maneira pessoana, pouco se sabe. Não só se relaciona com “pessoas de carne e osso”, mas move-se num cenário povoado de aspetos reais, como seja a empresa para a qual trabalha como construtor de puzzles, a Richter & Co.

Na secção do romance intitulada “espólio”, e em mais de setenta entradas, Portela apresenta fotografias de objetos pessoais ou com os quais de algum modo Acácio se tenha relacionado, e que funcionam como índices de uma realidade convincentemente autenticada. Insere *fac-similes* de uma notícia de jornal, e de cartas escritas ou remetidas por/para Acácio Nobre. Fac-simila documentos ou anotações, exhibe obras da autoria de Nobre. E, além disso, transcreve documentos (e.g. os relatórios da PIDE, trechos do *Manifesto 2020* de autoria acaciana, cartas, etc.).⁸

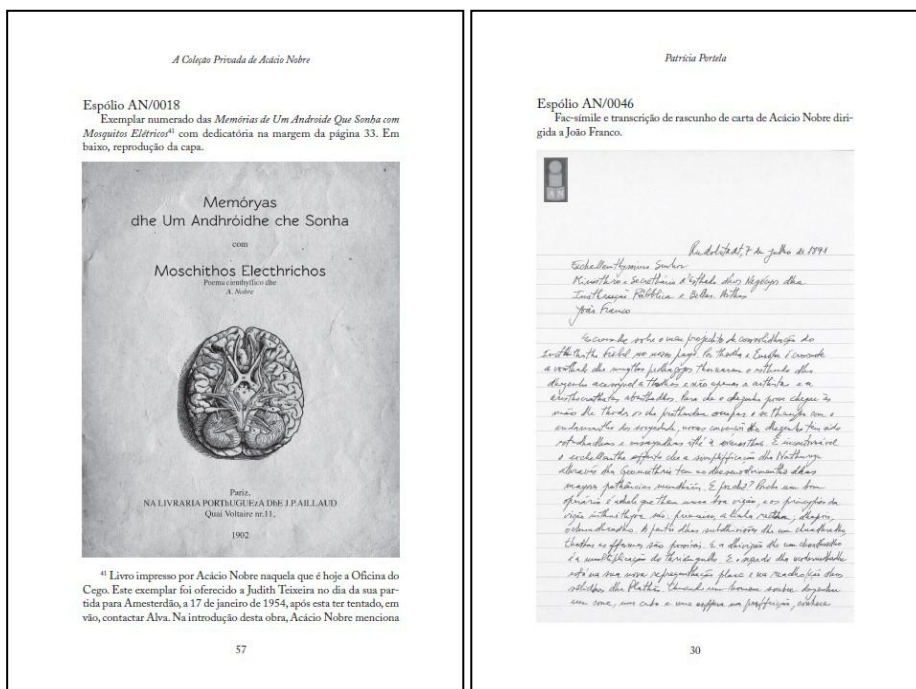
Cada um destes elementos, é apresentado e seguido de uma contextualização, normalmente em nota de rodapé. Este paratexto, à primeira vista servindo para dar às páginas do romance, numa lógica de fraude ontológica, o aspeto de catálogo-arquivo comentado, funciona como *paratexto artificial ou ficcional*. Utilizo o conceito na aceção de Malcah Effron. Segundo o académico, as notas artificiais, contrariamente às naturais, não apenas circundam a narrativa principal, mas fazem parte dela, expandido o limite do texto para as margens, e, em certa medida, emulando características paratextuais dentro do quadro ficcional, chamando conseqüentemente à atenção da fisicalidade das obras. No caso que aqui nos ocupa, as notas são, efetivamente, ficcionais, como já notara Mónica Guerreiro, “a história é-nos contada não pelo texto principal, mas por aquilo que figura nas notas de rodapé, onde conhecermos uma profusão de aditamentos e acrescentos à obra/relato/descrição do espólio (...) que nada tem de acessório dado que coincide com tudo o que há de essencial.” (84).

Vejamos alguns exemplos da disposição da página nesta obra (figura 1 a 6):

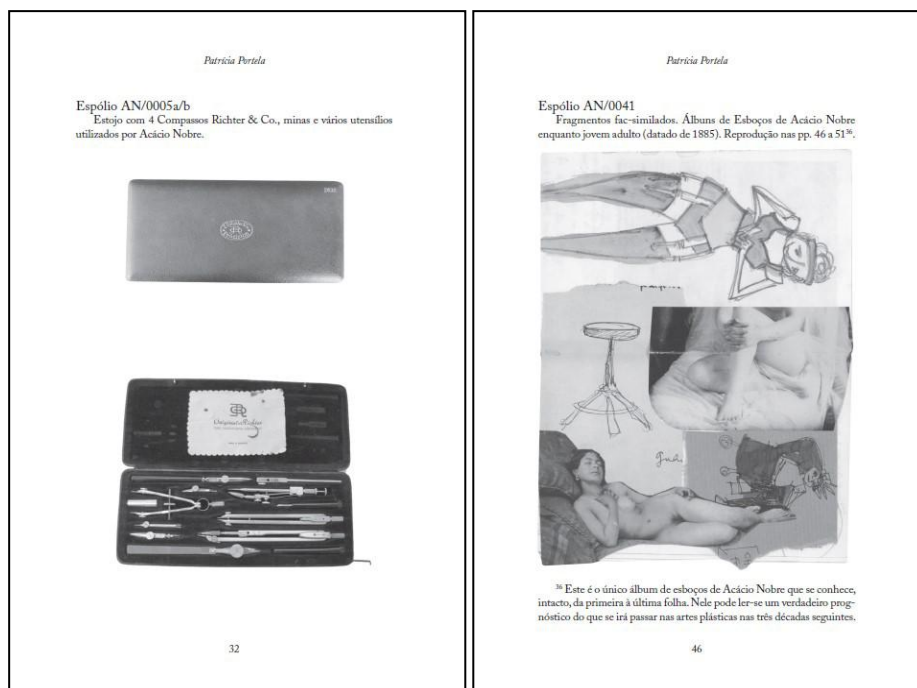
⁸ Esta estratégia também já fora, por exemplo, aplicada por Mário Cláudio que, em *Tiago Veiga. Uma Biografia*, insere documentos manuscritos.



Figuras 1 e 2: fotografia representando Nobre (?) e uma notícia de jornal.



Figuras 3 e 4: capa do romance de Acácio e carta manuscrita.



Figuras 5 e 6: um estojo utilizado por Nobre e alguns dos seus esboços.

Ratificando aquilo que representa, a imagem dá a conhecer –supostamente– a memória e a realidade, em suma, a verdade. Porém, com recurso às novas tecnologias e às recentes ferramentas digitais, a imagem pode facilmente ser adulterada. Não é, neste sentido, de forma alguma despreciable a referência que, em dado momento do romance, se faz ao Caso Dreyfus (178). Nele, responsáveis do exército francês terão ocultado informações e forjado documentos, agravando a pena de Dreyfus, acusado de passar documentos militares secretos ao exército alemão. A referência a este episódio constitui, com efeito, uma piscadela de olho da autora: também ela poderá ter optado por proceder como os franceses, forjando documentos e arquivos, numa lógica da fraude ontológica, atrás aludida. Acreditamos que os arquivos deste romance, mais do que captar e retratar o universo factual, obedecem a uma eventual lógica do engano, da emulação.

A este propósito, alguns paratextos da obra cedem-nos interessantes pistas. Nas guardas primeiras, aparecem folhas quadriculadas em branco. Podendo estar a reproduzir os “cadernos de papel almaço liso, quadriculado e com linhas por preencher” (18), que Portela encontra no baú, podem também remeter-nos para outra ideia: os papéis estão em branco e disponíveis para que sobre eles se venha a realizar um trabalho criativo. Esta ideia parece ganhar dimensão quando vemos que as guardas finais apresentam folhas codificadas associado ao escrito “papel para máquina de escrever”. É como se o leitor conseguisse aceder aos bastidores do processo literário, e percebesse que, onde nada havia, nasceu algo: o romance. Vejamos as guardas:

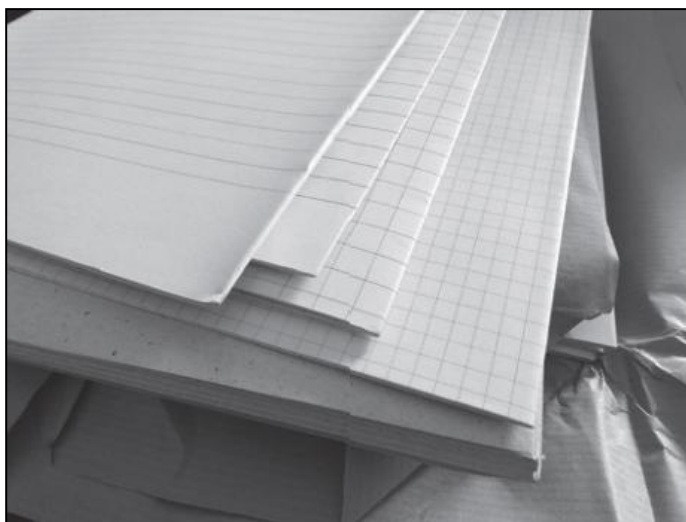


Figura 7: guardas iniciais do romance.



Figura 8: guardas finais do romance.

3.3. Fotografias e arquivos: o pensamento acaciano

Embora fique a dúvida em torno da autenticidade das provas documentais exibidas na obra, a verdade é que todas elas são apresentadas no sentido de conceder valor de verdade à figura de Acácio e à sua realidade, envolvendo o leitor e fazendo-o acreditar na existência deste *mundo urdido*.

No romance, na secção “espólio”, é apresentada uma fotografia (cf. figura 1 supra), associada a uma nota de rodapé explicativa, na qual se sugere –“quem sabe” (22)– a presença de Acácio Nobre. Se ele dispõe, como antes se viu, do *império das relações sociais*, não apresenta o *império da imagem*, utilizando a terminologia de Miguel Real a propósito de Tiago Veiga. De facto, nunca temos acesso a nenhuma fotografia desta personalidade. Não obstante ser de uma “fotogenia desconcertante” (61), pelo seu nariz que atraía qualquer objetiva, Acácio era avesso a fotografias, não se conhecendo “um único registo fotográfico da sua pessoa a não ser um autorretrato nu da cintura para baixo” (60). Este vazio imagético não

decorre apenas do gosto particular de Acácio, mas também se deve ao facto de, em 1954, dois agentes da PIDE se haverem deslocado até Paris com o objetivo de destruir todos os relatos fotográficos de Nobre (206). Trata-se, pois, do artifício da destruição das provas.

Se de Acácio não resta nenhum registo fotográfico, isso encontra certa correspondência com o que defende no seu *Manifesto 2020*: “proclamo o fim da imagem [...] A arte existe-nos e acontece-nos, não tem o dom de nos (e de se) poder arquivar” (120). E, numa outra situação, assim escreve:

Só existe fora da vida o que faz a vida ser vida, fora do som o que faz o som ser som, fora da imagem o que faz a imagem ser imagem. Não podemos fotografar. Ou melhor, podemos, mas a imagem nunca se poderá guardar lá, no papel, na coisa que finge que não se transforma. Os arquivos das coisas são prescindíveis e servem apenas para inventar a História que ainda não se deu, não para a contar (96 e 102).

Este excerto surge duplamente repetido no sintagma narrativo, sintoma de recalçamento da ideia nele veiculada. Recusando a pulsão arquivista, neste passo, Acácio transmite a ideia de que um arquivo, ao invés de transmitir a verdade, acaba, pelo contrário, por *inventar a História*. Encontramos neste ponto correspondência com o pensamento de Derrida. Sendo um “penhor do futuro”, o arquivo contraria a *lei da morte* de que nos fala Camões, e é justamente para evitar esse efeito obnubilante que ele se constitui.⁹ O arquivo aponta para um passado, guardando dele memória. No entanto, essa memória não é viva, mas antes uma experiência hipomnésica, ao remeter para um tempo outro que não mais existe nem pode ser reconstruído: “O arquivo (...) não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem o contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.” (22).

É, pois, neste sentido que se pode compreender o que afirma Acácio a propósito de fotografias, nas quais, segundo diz, habitam fantasmas: “não está lá ninguém. Lá, naquele sítio de onde a frase foi proferida. Lá, ao pé das fotografias, o silêncio mantém-se. E o silêncio, é sabido, incomoda” (164). A fotografia está isenta de vida, é uma memória fraca – uma memória aos soluços –, capaz de construir outras realidades, para além da realidade verdadeira. A fotografia não atesta, mas sim sabota a realidade, situando-a entre muitas outras realidades possíveis. A imagem é, aliás, o melhor subterfúgio para gerar irrealidade, e isso mesmo escreve Acácio no seu *Manifesto 2020*: ela “está em todo o lado. (...) Os álbuns de recortes pessoais não são mais ‘sepulturas’ de madeiras de cabelo e de flores prensadas e sim caixas de sonhos, abstrações do espírito, do corpo, das almas, e de todas as possibilidades de mundos paralelos” (45). A fotografia, de alguma forma, afasta quem a vê desta realidade.¹⁰

Constitui, ainda neste ponto, aspeto relevante o facto de Acácio Nobre ter inventado uma máquina 4D, promessa de que “um dia poder-se-á não só criar a imagem do homem, mas o próprio homem e conseqüentemente o mundo que o rodeia” (55). Acácio parece, supostamente, criar um mecanismo para lhe dar realidade e existência a si próprio.

3.4. Ainda sobre veridicção

⁹ “O arquivo é possibilitado pela pulsão de morte, de agressão e de destruição, isto é, também pela finitude e pela expropriação originárias” (121).

¹⁰ Veja-se, a este propósito, um episódio de alguém que, numa exposição de arte, analisa uma fotografia exposta e, no seguimento disso, acaba por se abstrair da realidade que o rodeia, escorregando numa pedra também em exibição (163).

Neste romance, outros elementos, além dos já mencionados, podem funcionar como estratégias de veridicção. A tonalidade cientificista a que antes aludíamos, decorrente da obra ser equiparada a um *projeto de investigação*, está bem presente ao nível do estilo adotado e em diversos aspetos composicionais da obra. O discurso empregue aproxima-se, algumas vezes, da linguagem académica.¹¹ Além disso, a própria arquitetura romanescas, pode ser olhada como estratégia que contribui para esse fim.

O romance, dividido em cinco partes, abre com a já aludida epígrafe. Depois surge uma *Nota sobre a grafia de Acácio Nobre e a grafia adotada dos manuscritos e documentos datilografados*. Aí é referida, como se estivessemos perante um tratado académico, bibliografia relativa às convenções ortográficas e reformas da língua portuguesa, considerações sobre a grafia adotada por Acácio, assim como os critérios editoriais que terão presidido à apresentação dos mais de 70 elementos que integram a secção *espólio*. Esta *Nota* concede, portanto, a ideia de rigor científico que, supostamente, pauta a publicação. Efeito esse também conseguido pela convocação de referências bibliográficas, históricas e culturais dispersas ao longo da obra ou pelo facto de se dizer que diversos materiais se encontram em estado de conservação variável (razão pela qual não são totalmente transcritos).¹² O facto de Portela apresentar dúvidas, e incertezas quanto à figura de Acácio também contribui para o *efeito de real*.¹³ Na verdade, como afirma Pessoa, e se transcreve no fim do romance, “A mentira, como é obra nossa, podemos torná-la verosímil, a verdade é como vem, e por vezes, como no caso presente, não tem verosimilhança nenhuma” (218). Portela opta assim por não dar todas as informações sobre este mundo acaciano que constrói, já que a realidade verdadeira é também ela feita de zonas de penumbra, equívocos, faltas, erros.

No *pré-facies*, secção prévia à apresentação do *espólio* de Acácio, alude-se às circunstâncias em que Portela encontra o baú que contém o espólio acaciano e, além disso, é feita a inventariação rigorosa do que aí encontra. Para o efeito, recorre-se a pontos enumerativos, convenção normalmente estranhas à linguagem do romance, mas próximas do discurso académico, e dos livros técnicos. À apresentação do espólio, segue-se uma *cronologia acaciana*, que, abarcando as datas de 1867 a 1978, visa situar a vida de Nobre, naqueles que são os principais acontecimentos (factuais) históricos, literários e culturais. Depois disso, na secção dedicada aos *agradecimentos*, Portela convoca e agradece aos especialistas que a auxiliaram na recolha de informações e (que uma rápida pesquisa no Google permite confirmar a existência real).¹⁴ Numa interação curiosa com o leitor, incita-o a escrever-lhe, se dispuser de informações: “E a todos aqueles que, após a leitura destas páginas se venham a encontrar em presença de alguma evidência, documento ou detalhe imperdível da vida de Acácia Nobre, aqui fica o meu contacto na expectativa de que o queiram partilhar: portela.patricia@gmail.com” (211).

¹¹ Cf. a nota de rodapé da página 149 que assim termina: “Sobre este aspecto da vida de Acácio Nobre haveria muito mais a dizer, mas este tópico ultrapassa o âmbito do presente estudo”.

¹² Cf. “opção editorial publicar os fac-similes na sua versão original (mesmo quando os mesmos apresentavam sérias dificuldades de leitura em algumas secções muito danificadas), apresentando a sua transcrição no novo acordo ortográfico” (13). Vejamos um exemplo: “devido à deterioração da carta não se consegue decifrar se a vogal é um “o” ou um “a” na palavra imaginários” (111).

¹³ Ver, por exemplo, as páginas 83, 70 ou 136.

¹⁴ Cf. a seguinte passagem: “Desses encontros celestes destaco o encontro com a obra de investigação de Juan Bordès, A infância das Vanguardas, que me fez perceber o tesouro que tinha em casa; a dedicação e disponibilidade de Andrew Rhoda da Biblioteca Lilly na Universidade de Indianápolis, que me abriu as portas da maior coleção de puzzles geométricos do mundo, permitindo-me mergulhar num infinito e raro espólio por catalogar, e no qual encontramos, em conjunto, duas peças da autoria de Acácio Nobre” (209).

3.5. Estratégias de ficcionalização

Se os esforços de veridicção, no sentido de *inventar* de maneira convincente a verdade, são evidentes, elas não invalidam algumas *pontas soltas*. De facto, fica claro pelo que antes se disse que este romance se presta a tornar real esta figura, usando para o efeito mecanismos diversos. Simultaneamente, teoriza a ficcionalização deste mundo acaciano. Brinca-se, portanto, com a confiança do leitor, perpetuando a veracidade, mas também a ambiguidade. Já demos alguns exemplos, que aludem para a construtividade deste mundo: a ausência de fotografias de Acácio, a pouca credibilidade que ele próprio reconhece aos arquivos (invenções, fugas à verdade, no seu entender) ou mesmo as guardas do romance, já analisadas. Além destes, outros aspetos podem ser salientados.

Acácio Nobre, nas muitas missivas que envia a ministros e figuras de estado, sugere a adoção, em Portugal, de práticas educativas que se desprendam da realidade e explorem os domínios da imaginação, o “abismo das possibilidades” (105) como escreve.¹⁵ Na verdade, Acácio “sempre duvidou da realidade (e foi) gerador de novas realidades” (90). Não deixa de ser curioso pensar que Patrícia Portela (de algum modo, *discípula* seguindo as ideias do *mestre*) possa *ter seguido* este apelo acaciano à imaginação, urdindo esta narrativa. Pertinente, neste ponto, é também uma conversa que Acácio tem com Fernando Pessoa, e na qual, a dada altura, assim se diz:

AN – Conceber fortemente uma coisa é criá-la. É escrevê-la, é pintá-la.

FP – Pensando-se, Deus fez nascer as ideias de tempo e de espaço.

AN – Deus, se fosse absoluto, não existia, Deus é Deus porque não existe.

FP – Todo o raciocínio está de acordo com a realidade, se alguma coisa é, existe! (53).

Ora embora seja admissível que Acácio, no plano empírico, possa não ter existência, ele existe, justamente porque foi *escrito e pintado* por Portela. Numa variação da primeira certeza do *Discurso do Método* de Descartes, Acácio foi arquitetado/concebido logo é, ou seja, existe, embora essa existência possa não ser no plano da realidade (mas num dos *mundos possíveis* criados pela ficção). Quem diz “se alguma coisa é, existe”, note-se, é Fernando Pessoa na sua última intervenção. É como se de algum modo, esse criador de literatos inexistentes como são os seus heterónimos, estivesse a corroborar a existência de Acácio, também uma *verdade de papel e uma mentira (?) de realidade* (Vieira), expressão que utilizamos de empréstimo a José Vieira no título deste artigo.

A desconfiança em relação à realidade de Acácio pode ser também suscitada pela relação que ele estabelece com os heterónimos pessoanos (Ricardo Reis e Álvaro de Campos, fundamentalmente) e o semi-heterónimo de Pessoa – todos eles personalidades inexistentes –, bem como a possível existência de uma obra a quatro mãos feita por ele, em coautoria com um membro (não identificado) do universo pessoano (126, 192).

Além disso, Alva, que surge neste universo narrativo para corroborar a existência de Acácio Nobre e permitir a Portela o acesso ao mundo acaciano é, ela própria, uma criatura híbrida, a meio caminho entre a realidade e a ficção: ela dispõe de um “coração virtual” (147).¹⁶ Isenta de um músculo biológico, trata-se de uma figura de papel. O leitor fica, assim,

¹⁵ Vejamos o seguinte passo: “o poder da imaginação (...) Aliás, estará de facto ao nosso alcance tudo o que podemos ver? Será tudo real?” (100). Propõe ginásticas do Desenho, e um desses exercícios é justamente “exercícios de fantasia e de expressão da realidade sem nos preocuparmos com a realidade” (108).

¹⁶ No pós-fácies, temos acesso às cartas que Alva escreve a Portela. Inclusivamente, envia-lhe objetos, permitindo à narradora adentrar-se no universo acaciano.

com a desconfiança de que, à semelhança dela e dos elementos da *coterie inexistente* pessoana, também Acácio seja uma personagem. Aparentado a um “cabide sem forma” (158), o escritor parece ser desprovido de corpo/estrutura biológica para aguentar as roupas. Isto não deixa de ser uma piscadela de olho dirigida ao leitor para o alertar para a sua inexistência. Outros indícios mais existem: além de não ter passaporte, sintoma da sua inexistência, remata o texto último do espólio dizendo “tudo poderia ter sido outra coisa” (144). Esta frase constitui também o seu epitáfio, escrito por Alva.

3.6. Acácio Nobre: um (semi)heterónimo?

O que temos dito, implicitamente tem estabelecido uma relação entre Acácio Nobre e o universo Pessoa. Essa relação é sugerida desde o início do romance, através do *baú* (símbolo tão pessoano) onde Portela encontrara o seu espólio e, também, por intermédio da suposta relação de Acácio com Bernardo Soares. Mas há mais: tal como Pessoa, ele é conhecedor de ciências ocultas, e tem uma identidade flutuante, fragmentada, altamente mutável, chegando inclusivamente, numa espécie de processo de *fragmentação ao quadrado*, a adotar pseudónimos, “dependendo do tipo de obra a que se dedica e em que contexto se insere” (64). No *Manifesto 2020*, afirma inclusivamente não se prender a nada “nem a um nome” (117).

Além disso, Acácio relaciona-se com Ricardo Reis, e, como no romance saramaguiano ocorre, convive com o próprio ortónimo. Terá colaborado com ele na *Tipografia Editora Íbis*, com o objetivo (gorado, porque a empresa nunca chegou a funcionar) de proceder à impressão de manuais de desenho para jovens e adultos. Também, em 1929, convenceu Pessoa a sair de Lisboa (199). Tal como a relação de Fernando Pessoa com Ofélia, também a de Acácio com Alva, assume contornos difusos (já que “sobre a qual pouco se sabe” (143). Acácio Nobre é também amigo de Mário de Sá Carneiro, ligação “essa que Fernando Pessoa e todos os seus heterónimos reprovavam, não sem uma pontinha de ciúme pelo carácter aventureiro de Nobre, que nenhum deles poderia ter” (137).

Esta aproximação ao universo pessoano não é gratuita e permite-nos, inclusivamente, ponderar se será Acácio Nobre um heterónimo. Para refletirmos sobre esta questão, urge indicar quais são os requisitos para a sua existência. Segundo Pessoa, são elas: um nome próprio, uma biografia e um sistema de ideológico, bem como um estilo distinto do ortónimo. Já aqui muito aludido, Tiago Veiga, acrescenta a esta lista pessoana outros tantos requisitos. Embora o romance nunca aluda à criação de Mário Cláudio, convém tê-lo em conta nesta análise. Passam a ser fatores necessários à autonomização heteronímica: fotografias, que atestem a real existência do heterónimo; uma rede de relações sociais; e, ainda, “fragmentação do heterónimo noutras personalidades; reflexões efrásticas do heterónimo; necessidade de estar em constante movimento, em viagem” (Vieira, 253). Além disso, contrariamente a Pessoa, Tiago Veiga veio demonstrar ser exequível a não contemporaneidade de ortónimo-heterónimo. Só alguns destes fatores serão observáveis no caso de Acácio Nobre, o que nos levará a crer estarmos perante um semi-heterónimo.

Acácio Nobre é um escritor/romancista, autor de uma obra vasta e muitíssimo original, mas à qual não acedemos. Apenas nos é reproduzida a capa (figura 3 *supra*) do *Memórias de Um Androide Que Sonha com Mosquitos Elétricos*, de 1902, mas nunca o seu conteúdo, que se revela inacessível. São reproduzidos alguns dos seus escritos ensaísticos –por exemplo o *Manifesto 2020*–, mas dessa leitura decorre que o estilo acaciano não diverge assim tanto do de Portela. Justificar-se-á isso pelo facto de em prosa ser mais *difícil de se outrar*, de criar uma alteridade estilística, como aduziria Pessoa a Adolfo Casais Monteiro. Quanto à imagem,

como demos já conta, não resta nenhuma fotografia dele, nem há nenhum álbum de fotografias.

Não contemporâneo de Portela, Acácio Nobre, no entanto, dispõe de uma biografia bem construída e tendencialmente detalhada, embora nunca comparável com a de Tiago Veiga, colossal. Tem também uma malha profunda de relações sociais, relacionando-se com criaturas reais. Viaja sempre sem mala (45), isto é, sem o peso de uma personalidade vincada e definida, assinando com nome outro (pseudónimo) ou mesmo fazendo-se passar e desdobrar em outrem.¹⁷ Na verdade, ele tem uma personalidade fragmentada, não fixa, capaz de se metamorfosear e sempre ávida por mudança:

Mantenho uma constante necessidade do novo e por isso troco de nome, troco de realidade, troco de mundo, troco de vida, troco de linguagem, troco de cultura, troco de trocas, troco de mudança, ponho a terceira e sigo em frente como quem não vai para mais lado algum. Chego aos sítios como se fosse um imprevisto e nunca regresso com o mesmo fato vestido. Nunca chego a casa, pois sei que um lar é coisa que nunca encontramos. Mas regresso como novo e depois recomeço, noutra direção ou enveredando pela mesma como se fosse a primeira vez (44).

Acácio Nobre é, além disso, uma criatura intensamente nómada, deslocando-se por diversos países, por tempo altamente variável. Vive sob o signo da errância. Enquanto a “leituras efrásticas”, nas quais se problematiza o tradicional conceito de realidade (Vieira, 261), temos os exemplos que já antes mencionámos, em que Acácio refere sobre o arquivo ou sobre as fotografias, não como testemunhos, mas, acima de tudo, construções (efabulações) da realidade.

4. Considerações finais

A rentabilização do instrumentário teórico dos estudos multimodais (e a sua relação com outros contributos como, por exemplo, os de Shields ou de Derrida) revelou-se de grande préstimo na análise do romance de Patrícia Portela. Original, e dilatando as tradicionais barreiras romancescas, *A Coleção Privada de Acácio Nobre* é, efetivamente, um *romance camaleónico*, pois, constituindo uma *fraude ontológica*, adota a aparência de um espólio. E fá-lo mobilizando, como vimos, características estilísticas, linguísticas, estruturais e imagéticas do artefacto que pretende mimetizar, o espólio. A inclusão dos diversos recursos semióticos (fotografias, *fac-símiles*, etc.), está ao serviço de estratégias de verificação, contribuindo para o *efeito de real*. Não deixa de ser curioso que o próprio Acácio Nobre contradiga, de alguma forma, esta ideia, fazendo notar que os arquivos, mais do que remeter para a realidade, (re)criam-na, podendo, inclusivamente, adulterá-la, como sucedeu com o Caso Dreyfus.

Dos modos mobilizados, as notas de rodapé, comuns a um discurso académico, desempenham aqui uma função essencial. Não assumem, nesta obra, a função de mero paratexto (natural). Pelo contrário, é nelas que se processa a narração da trama. Este facto não deixa, contudo, de produzir um efeito de estranhamento junto do leitor que está habituado a encontrar nas notas informações adicionais e não a trama narrativa. Estes textos exigem, pois,

¹⁷ “[Em 1940] Acácio Nobre sobrevive nos anos seguintes escondido num convento de freiras em Brecht, na Bélgica, fazendo um voto de silêncio, barbeando-se afincadamente todos os dias e fazendo-se passar por uma mulher até finais de 1946” (204).

um leitor-espetador, um *senso-leitor*, mais ativo e implicam um maior esforço mental, uma vez que é preciso relacionar a componente visual/material do livro com a componente escrita, e estabelecer relações entre as mais de setenta entradas do espólio.

Semelhante a um jogo –a um puzzle–, este romance brinca com o leitor, reclamando-lhe que ora acredite na existência da figura de Acácio Nobre, ora dela desconfie, instaurando a sua descrença. Recorre-se, para esse efeito, a diversas estratégias de verificação e ficcionalização, analisadas com detalhe. Interessantemente delineada, a figura de Acácio Nobre teceu-se graças a estas estratégias, mas também baseada numa rede intertextual. Em especial, o universo de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos é presença tutelar neste romance, a ponto de nos questionarmos se a figura acaciana poderia ser concebida como uma alteridade artística, um (semi)heterónimo. Para calcorrear esta vereda de pensamento, usamos a teoria heteronímica pessoa e a nova teoria heteronímica de Tiago Veiga. Mobilizando os diversos requisitos que elas nos sugerem, constatamos que que Nobre não se pode dizer um heterónimo de pleno direito. Talvez possa, isso sim, considerar-se, à semelhança de Bernardo Soares, de quem é amigo, um semi-heterónimo. O segundo da nossa literatura, se excluirmos os projetos heteronímicos prévios aos de pessoa (João Mínimo, Fradique Mendes).

Para Acácio Nobre ser considerado um criador de pleno direito (e com alteridade consumada) falta a publicação da obra do escritor. Fará isto parte dos propósitos de Patrícia Portela? Não sabemos. Talvez a obra acaciana esteja aí nalgum baú, ou na posse de algum leitor que, se eventualmente, lendo o pedido da autora na secção dos *agradecimentos*, e percebendo a riqueza que tem em mãos, no-la faça chegar e, aí, sim, se publique. Efabulações, verdade. O tempo o dirá. A nós, cumpre-nos aguardar.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Edições 70, 2006.
- Barton, Simon. *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction*. Palgrave Macmillan UK, 2016, doi:10.1057/9781137467362.
- Drucker, Johanna. “Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality.” *Text*, vol. 16, no. 2006, 2006, pp. 267–76.
- Effron, Malcah. “On the Borders of the Page, on the Borders of Genre: Artificial Paratexts in Golden Age Detective Fiction.” *Narrative*, vol. 18, no. 2, 2010, pp. 199–219, <https://www.jstor.org/stable/40856408>
- Escourido, Sofia Madalena Gonçalves. *A Página Como Possibilidade: Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz*. Universidade de Coimbra, 2020.
- Fjellestad, Danuta. “Nesting – Braiding – Weaving: Photographic Interventions in Three Contemporary American Novels.” *Handbook of Intermediality*, De Gruyter, 2015, pp. 193–218, doi:10.1515/9783110311075-012.
- Garcez, Isabel. “1, 2 Passos Em Direção à Obra Literária de Patrícia Portela.” *Ensaio Ruminantes. Sobre a Obra Performativa de Patrícia Portela*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, pp. 121–43, doi:10.14195/978-989-26-1274-4.
- Gibbons, Alison. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. Routledge, 2012, doi:10.4324/9780203803219.
- Gibbons, Alison. “Literature and Multimodality: Creativity and Multimodal Literature.” *Routledge Handbook of Language and Creativity*, Routledge, 2015, pp. 293–306.
- Guerreiro, Mónica. “Máquinas de Escrever: Sobre a Coleção Privada de Acácio Nobre.” *Ensaio Ruminantes Sobre a Obra Performativa de Patrícia Portela*, Universidade de Coimbra, 2017, pp. 79–86.

- Guillén, Claudio. “La Plurinovela.” *Arbor*, vol. CLXXVI, no. 693, Sept. 2003, pp. 1–16, doi:10.3989/arbor.2003.i693.715.
- Hallet, Wolfgang. “‘Visual Culture’ Und Literatur: Multimodale Romane, Literaturunterricht Und Literaturdidaktik.” *Fremdsprachen Lehren Und Lernen*, vol. 37, 2008, pp. 141–53.
- Hallet, Wolfgang. “The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration.” *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, edited by De Gruyter, 2009, pp. 129–53, doi:10.1515/9783110222432.129.
- Jorge, Lídia. “Sobre Um Dia Lusíada: Desafio Contemporâneo.” *Jornal de Letras*, vol. 1348, 2022, pp. 14–15.
- Kress, Gunther, and Theo van Leeuwen. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Routledge, 2001.
- Maziarczyk, Grzegorz. “From Metareference to Storytelling: Multimodality in Contemporary American Fiction.” *Roczniki Humanistyczne*, vol. 61, no. 05, 2013, pp. 281–95.
- Mora, Vicente Luis. “Entre Estética y Literatura: Metodologías Para Leer El Continuo Textovisual de Las Obras Literarias En La Era Digital.” *Actio Nova: Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, vol. 3, no. 3, 2019, pp. 456–80, doi:10.15366/actionova2019.3.019.
- Nørgaard, Nina. “Multimodal Stylistics of the Novel: More than Words.” *Multimodal Stylistics of the Novel: More than Words*, Routledge, 2019, doi:10.4324/9781315145556.
- Page, Ruth. *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. Edited by Ruth Page, Routledge, 2009, doi:10.4324/9780203869437.
- Peeters, Heidi. “Multimodality and Its Modes in Novelizations.” *Image & Narrative*, vol. 11, no. 1, 2010, pp. 118–29.
- Portela, Patrícia. *A Coleção Privada de Acácio Nobre*. Caminho, 2016.
- Pressman, Jessica. *Bookishness: Loving Books in a Digital Age*. Edited by Columbia University Press, 2020.
- Ryan, Marie-Laure. “Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media.” *Intermediality and Storytelling*, vol. 33, no. 3–4, De Gruyter, 2010, pp. 8–26, doi:10.1515/9783110237740.8.
- Sadokierski, Zoë. “Visual Writing: A Critique of Graphic Devices in Hybrid Novels, from a Visual Communication Design Perspective.” *University of Technology Sydney*, 2010.
- Shields, David. *Reality Hunger: A Manifesto*. Edited by Hamish Hamilton, 2010.
- Simas, Richard. “Patricia Portela.” *The South Atlantic, Past and Present: Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 27, 2015, pp. 282–87.
- Vieira, José. *A Escrita Do Outro: Mentiras de Realidade e Verdades de Papel*. Universidade de Coimbra, 2018.