



Materiais para a Salvação do Mundo 9

Libretos

Org.
Pedro Eiras

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO 9

Dezembro de 2024

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM

VIA PANORÂMICA, S/N 4150-564 | PORTO | PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

FÁTIMA OUTEIRINHO, JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA, MARINELA FREITAS, PEDRO EIRAS

ORGANIZADOR DO LIBRETO No 40

PEDRO EIRAS

AUTORES

BRUNO MINISTRO, INÊS CARDOSO, IVANA SCHNEIDER, PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

A PARTIR DE UMA FOTOGRAFIA DE PEDRO EIRAS

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-35462-9-1 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-35462-9-1/lib40>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2024

Esta publicação foi escrita no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020> | UIDP/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDP/00500/2020>).



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



U.PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

UIDP/00500/2020
UIDB/00500/2020

Materiais para a Salvação do Mundo 9

Org.
Pedro Eiras

Libretos

Nota de abertura

Entre 2013 e 2018, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organizou uma série de *Seminários do Fim do Mundo*. Durante vinte e quatro sessões, falou-se sobre a representação e o imaginário da catástrofe, o cancelamento do tempo, a ruína das civilizações, o desaparecimento da existência humana; convocaram-se perspectivas artísticas, filosóficas, teológicas, políticas; interrogaram-se poemas, filmes, bandas desenhadas, videojogos. Após um ano de intervalo (ou um descanso sabático...), urgia regressar a todas essas questões – para pensar o seu reverso.

Se a História humana regista tantas formas de destruição e esquecimento, se o fim é uma ameaça insistente e plural, de que modo(s), pelo contrário, se pode salvar o mundo? Que palavras, gestos e acções permitem enfrentar a catástrofe e o aniquilamento? Como podem as artes inventar modelos de resistência, resgatar memórias, inaugurar um novo universo? E, finalmente: por que razão deve o mundo ser salvo? Para responder, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organiza, desde Novembro de 2020 (em plena segunda vaga da pandemia de Covid-19), os *Seminários da Salvação do Mundo*, realizados *on-line* e transmitidos pelo *youtube*. Os libretos *Materiais para a Salvação do Mundo* publicam textos resultantes desses seminários abertos, ou afins.

Neste volume, Bruno Ministro parte de uma reflexão sobre a função «salvar como», presente no *software*, para pensar modelos como a rede, a raiz e o rizoma, observando o imaginário da árvore na poesia de António Ramos Rosa e o processo de reescrita experimental em Rui Torres, numa «permanente tensão relacional entre repetição e variação», criação, incorporação, liberdade; Inês Cardoso lê *Raving*, de McKenzie Wark, a partir de uma evocação do «fim de um mundo», demonstrando a capacidade de resistência e reinvenção de si em actividades como a escrita, a participação na *rave*, a autoficção, a autoteoria, um «hackear da conceção patológica de dissociação», reequacionada a partir do seu potencial estético e «ressociativo»; e Ivana Schneider interroga a polissemia inerente à ideia de salvação em três narrativas de Guimarães Rosa («Famigerado», «A terceira margem do rio», «A benfazeja»), interrogando os conflitos entre o indivíduo e o seu contexto – familiar, social, natural –, e demonstrando que salvar alguém é também «salvar o mundo daquele que se sente ameaçado».

Pedro Eiras

Salvar como? Escrever através e repetir outra vez¹

Bruno Ministro*

Universidade do Porto, ILCML

Resumo: Neste ensaio parto de algumas considerações sobre a poesia de António Ramos Rosa para analisar o trabalho *Estou Vivo e Escrevo Sol* (2016) de Rui Torres. Esta obra poética digital, assente na exploração combinatória de léxico de Ramos Rosa, permite questionar noções como as de intertextualidade face ao que aqui denomino de uma “escrita através”, assim como expor as noções de raiz e rizoma em contraposição à de rede. Coloco ainda a descoberto a existência de uma permanente tensão relacional entre repetição e variação. Na minha análise aplico métodos mistos de leitura que vão da análise computacional de texto numa escala macroscópica até ao *close reading* de versos e *snippets* de código numa escala micropolítica. Este último método é informado pelos campos dos estudos críticos do código e do *software*.

Palavras-chave: António Ramos Rosa, Rui Torres, literatura eletrónica, rede, repetição

Abstract: In this essay, I draw on some considerations about the poetry of António Ramos Rosa to analyze the work *Estou Vivo e Escrevo Sol* (2016) by Rui Torres. This digital poetry piece is based on a combinatory exploration of Ramos Rosa’s lexicon, and allows us to question notions such as intertextuality in the face of what I here call “writing through.” As I will argue, it also exposes the notions of root and rhizome in opposition to that of the network. In doing so, I also uncover a permanent relational tension between repetition and variation. In my analysis, I apply mixed reading methods that range from computational text analysis on a macroscopic scale to the close reading of verses and code snippets on a micropolitical scale, the latter informed by the fields of critical code and software studies.

Keywords: António Ramos Rosa, Rui Torres, electronic literature, network, repetition

A opção “Salvar como” está disponível na maior parte dos softwares que usamos no dia a dia. Isto sem que nenhum deles nos salve, nem a nós, nem ao mundo. Também por isso acrescento um ponto de interrogação ao título do meu ensaio: “Salvar como?”. É da natureza dos pontos de interrogação mudarem tudo, mudarem o mundo. Não o salvam, mas pelo menos semeiam a dúvida. Já é alguma coisa, acredito. Para começar, questiono-me então: “Salvar como?” – e com isto evito outras perguntas, mais indigestas, pelo menos para mim, a título de exemplo: “Salvar o quê?”, “Salvar porquê?”, “Salvar para quê?”.

Como sabemos, a opção “Salvar como”, de forma mais ou menos independente do *software* que estejamos a usar, permite-nos guardar uma cópia de um ficheiro numa pasta ou diretório diferentes da cópia anterior ou, em alternativa, guardá-la na mesma localização mas com um nome distinto. Uma terceira função do “Salvar como” consiste em exportar um determinado ficheiro num formato diferente. Por exemplo, posso estar a trabalhar num documento no meu processador de texto e querer guardá-lo em PDF em vez de DOCX ou ODT. Ou posso querer produzir uma imagem a partir do meu editor de imagens e sei que devo exportá-la em JPEG se se destinar à *web*, em PNG se quiser manter algumas transparências, em TIFF se o objetivo for imprimi-la, etc. Sabemos de igual forma que o TXT (ou *plain text*), por não ter formatação nem marcações visíveis ou invisíveis, é o melhor formato para um texto que se destine a leitura humana (*human-readable*) mas sobretudo à leitura da máquina (*machine-readable*).

Numa espécie de lógica inversa à adequação de cada formato, sabemos também que, se tivermos um ficheiro de texto e o guardarmos como vídeo ou som, ele vai deixar de funcionar (como texto ou como o que quer que seja). É assim por exemplo que nasce a arte *glitch*. Isto parece tudo uma enorme trivialidade – e de facto é – mas os formatos são determinantes nos sistemas computacionais. O que quero destacar, porém, é que, entre as duas funções principais do “Salvar como”, as palavras-chave seriam, para a primeira e segunda funções: cópia; e para a terceira função: formato.

Os ficheiros nos nossos computadores são cópias e têm um formato. Isto deve-se à necessária estipulação de modos de leitura e escrita, para o utilizador-humano como para a máquina-computador, mas os ficheiros respondem também a uma outra necessidade, que é a necessidade de organização e acesso à informação. Se a metáfora da Interface Gráfica do Utilizador (GUI) é desde sempre a do escritório, expressa por exemplo na forma como os ficheiros são organizados em pastas, em rigor o sistema de organização da informação assenta numa outra metáfora: a da árvore. Os nossos ficheiros, independentemente do seu formato, estão todos organizados em estruturas arborescentes (diretórios e subdiretórios, a que também chamamos pastas nessa outra metáfora visual); cada um destes diretórios tem um *parent* e um *child*, à exceção do *root* (ou raiz) que não tem diretório superior (ou *parent*). A raiz é a raiz da árvore. O sistema nunca é rizomático, é sempre arborescente.

Feito este comentário inicial, quero de seguida pensar sobre árvores, mas não obrigatoriamente sobre como salvar árvores.

1. Árvores

António Ramos Rosa cumpriu muito mal o desígnio de salvar árvores. Só como poeta, publicou, entre 1958 e 2013, mais de 80 livros. A poesia de Ramos Rosa é uma “poesia arborescente”, como lhe chamou Ana Paula Coutinho Mendes (2004). No seu ensaio com esse mesmo título, a autora refere-se à ligação íntima da obra de Ramos Rosa à árvore e à natureza em geral. Para o demonstrar, destaca como a “árvore” é lexema sempre presente, seja em referência explícita a essa mesma palavra, seja através de termos da sua família ou a ela ligados, como é o caso de “folhas”, “ramos”, “raízes”, “tronco”, “frutos”, a cor “verde”, etc. (Mendes 2004: 149). Como também assinala, trata-se de recurso a um “simbolismo múltiplo e ancestral”, mas, reforça, não há nesta “recorrência das imagens arbóreas” nada que a prenda exclusivamente a “um simples e obsessivo motivo lírico de índole paisagística” (150). Por isso, para Mendes, a árvore na poesia de Ramos Rosa figura justamente um devir da própria escrita, uma escrita-árvore. Cito as suas palavras: “uma construção orgânica que se foi erguendo no tempo, por ciclos de uma mesmidade outra, como acontece com uma árvore que, ao longo dos anos, segundo os ritmos das estações se vai renovando ou transformando não deixando, contudo, de ser a mesma árvore” (156).

A imagem da árvore tem contornos relativamente diferentes, mas afins, quando Silvina Rodrigues Lopes se refere à poética de Ramos Rosa como o gesto empenhado de “abanar a árvore das imagens, para que estas se desprendam dos ramos (da ordem) e se alterem, independentemente do sentido, se alterem para que o tecido do poema não seja um muro de palavras” (2018: 1218). A completar este quadro, segundo Helena Costa Carvalho, podemos vislumbrar amiúde esta espécie de escrita vegetal por exemplo na relação “entre a folha vegetal e a folha de papel – ou a desejada comunhão com a natureza através da folha escrita –, pelo qual o ‘eu’ que aqui se apresenta coincidirá simultaneamente com o mundo natural e com a página que (se) escreve” (2022: 213). De resto, como o próprio poeta advertiu num dos seus versos: “as frases não se distinguem das sílabas da folhagem” (Rosa *apud* Mendes 2004: 153).

No projeto exploratório *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância* estamos empenhados em distinguir estas frases, sílabas e folhagens, mesmo estando já previamente advertidos pelo verso do poeta. Um dos objetivos da investigação é detetar na sua poesia elementos do mundo vegetal, mas também animal e mineral, para percebermos o que estes comunicam sobre a sua própria agência e, assim, relermos a obra de Ramos Rosa sob um lente ecocrítica e em ligação às humanidades ambientais. A componente específica que o projeto

dedica à investigação quantitativa da obra poética do autor tem sido desenvolvida com base em métodos computacionais de análise de texto e visualização. Neste caso, ler (ou reler) a obra de Ramos Rosa por exemplo à procura de árvores é também ver (ou rever) os padrões da sua poética e os seus ritmos.

Escreveu Ramos Rosa num dos poemas de *O Centro na Distância*:

A pureza forte da palavra
palavra material
branca incandescência
de *ritmo verde*
(2018: 834)

Apesar do que atrás fica dito, “árvore” não é a palavra mais frequente na obra de “ritmo verde” de Ramos Rosa. Ocupa, no entanto, um lugar entre os quinze termos mais frequentes. Conta com 777 ocorrências e habita, por ordem muito sugestiva do acaso, entre a “luz” (843 ocorrências) e o “vento” (776 ocorrências). Como veremos mais adiante, a palavra mais frequente é “palavra”. Não sem algum humor ou mesmo ironia, apetece dizer que a poesia de Ramos Rosa, por vezes acusada de repetitiva, é de facto absolutamente coerente na sua redundância tautológica.

2. Repetir

Segundo Helena Costa Carvalho, a poesia de Ramos Rosa vive da “exigência da repetição e da circularidade” (2022: 93). Para Pedro Mexia, esta repetição é uma característica negativa da sua obra num cômputo geral, como afirma a partir da crítica à antologia *Os Signos da Amizade*:

Com efeito, em *Os Signos da Amizade* encontramos uma característica negativa que assombra sempre a obra de Ramos Rosa: os poemas são todos muito parecidos, e isso produz um efeito cansativo. É como se o autor fosse uma incansável máquina lírica, sempre fluente mas nem sempre interessante. Alguns poemas fazem pensar em certos ensaios empáticos de Ramos Rosa [...], com uma apropriação de motivos e imagens de outros poetas. (Mexia 2005: §4)

Não é difícil entender o argumento de Mexia, assim como de outra crítica que aponta um certo carácter monotemático à poesia do autor. Contudo, mais difícil seria daí concluir o demérito geral da sua obra simplesmente porque se repete ou repete outros. Como Helena Costa Carvalho escreve em recensão a *Obra Poética I*, o “percurso heterodoxo” de Ramos Rosa “é marcado não só por uma escrita e uma publicação torrenciais como pela mutabilidade formal das composições” (2019: 217). E acrescenta: “Se a crítica lhe apontou como ponto fraco a primeira, na medida

em que redundava numa certa repetição, o poeta temeu mais a segunda, dizendo [...]: ‘eu não tenho medo da repetição porque repetir pode ser ainda uma renovação. [...] receio mais a disparidade’” (*ibidem*). A esse respeito conclui Carvalho: “o que [há] nessa obra de redundância e disparidade não põe em causa a sua solidez e a sua coerência” (*ibidem*).

É um problema repetir que se está vivo quando se está? E é um problema afirmá-lo à medida que de facto se vai vivendo ou revivendo?

Verso(s)	Proveniência	OP
Estou vivo e escrevo sol	<i>Estou Vivo e Escrevo Sol</i> (1966)	OP-1
Estou vivo na pedra. Entro na página	<i>Dinâmica Subtil</i> (1984)	OP-1
O meu corpo é de argila estou vivo e aceito o dia.	<i>Volante Verde</i> (1986)	OP-1
Não busco mais onde estou vivo onde não sonho	<i>As Armas Imprecisas</i> (1992)	OP-2
Perdi-me não não me perdi estou vivo na distância	<i>Clamores</i> (1992)	OP-2
Digo amanhã como se tivesse a certeza de que amanhã estou vivo	<i>Em Torno do Imponderável</i> (2012)	OP-3
Estou vivo ou estarei morto ou estarei mais além aberto entre as constelações salubres de uma gruta de veias vivas	<i>Numa Folha, Leve e Livre</i> (2013)	OP-3

Tabela I. Versos e conjuntos de versos de António Ramos Rosa com ocorrência da expressão “estou vivo”. A coluna “Proveniência” indica o livro a que o verso pertence e a coluna “OP” informa o respetivo volume de *Obra Poética* (ed. Luis Manuel Gaspar, Assírio & Alvim).

Jogos de raciocínio à parte, não parece tão monocórdica assim uma poesia viva que se manifesta enquanto tal na repetição circular da sua própria vivência. Por outro lado, que mal virá ao mundo quando um poeta se repete? E que mal virá ao mundo quando um poeta repete outro? Mesmo que a sua poesia seja “cansativa”, Ramos Rosa parece não se ter cansado de perguntar isto mesmo sob as mais diversas formas. Por exemplo no poema que, precisamente em *Os Signos da Amizade*, dedica a Gastão Cruz:

Que poderei eu dizer de outro poeta
que não seja a diferença e a semelhança
entre a minha linguagem e a dele
o que ele disse e o que dele digo
e o que direi eu se não correr o risco de jogar

tudo nas palavras
para escrever outro poema que seja meu
para ele
e de algum modo também dele para mim
(2004: 46)

Este “risco”, este “jogo”, este “risco de jogar / tudo nas palavras”, podemos vê-lo também na obra literária digital *Estou Vivo e Escrevo Sol*. Rui Torres não diz nada sobre outro poeta (“Que poderei eu dizer de outro poeta”), di-lo da sua poesia, ao mostrar, por via da “diferença” e “semelhança”, a linguagem no seu estado mais material e lúdico. Entre apropriação e remistura, podemos de facto perguntar-nos se o que Torres mostra é “outro poema que seja meu / para ele” e/ ou “também dele para mim”. Podemos, inclusive, perguntar se tudo o que mostra mostra-o não como algo que viaja de um ponto A para o ponto B mas sim como algo que circula “através” de todos os pontos, em formato reticular, em rizoma, em constelação.

3. Configurar

A poesia digital de Rui Torres estabelece com muita frequência uma ligação criativa a outros textos e autores. O tema da árvore poderia levar a inclinar-me, neste ensaio, sobre uma obra com esse mesmo título: *Árvore* (2018) usa léxico de António Ramos Rosa sobre árvores, a par de léxico de António Gedeão, Fernando Pessoa, Herberto Helder, Miguel Torga e Ruy Belo. Apesar de dar esta nota, o meu foco estará noutro trabalho, criado exclusivamente em diálogo com a poesia de Ramos Rosa. *Estou Vivo e Escrevo Sol* (2016), que desde logo se apropria do título, toma a sua forma a partir de um léxico mais abrangente, que também poderíamos dizer existir em ramificação ou em constelação. Nisto, de resto, uso dois termos caros a Ramos Rosa e, diria, também a Torres.



Figura 1. Página de entrada de *Estou Vivo e Escrevo Sol*, de Rui Torres (2016)

Na página de entrada de *Estou Vivo e Escrevo Sol* (<https://telepoesis.net/estou-vivo-e-escrevo-sol/>) lemos que a obra foi realizada “por Rui Torres através de António Ramos Rosa / com palavras corpos silêncios e sombras” (fig. 1). Quero dedicar uma parte da minha reflexão a este “através”, esta escrita de “Torres através de Rosa”. Antes disso, contudo, pretendo refletir sobre os materiais dessa escrita, que se expressa em “palavras”, mas também em “corpos”, “silêncios” e “sombras”.

Não será difícil aos leitores e leitoras de Ramos Rosa perceber, de modo bastante intuitivo, que “palavra”, “corpo”, “silêncio” e “sombra” são alguns dos elementos mais frequentes na poesia do autor e que, de certo modo, estruturam a sua poesia. Num exercício em tudo semelhante, também não é difícil aos leitores de Rui Torres intuir que, no caso desta obra, o destaque de tais palavras marca lugares específicos de apropriação. Mais, embora o léxico seja particular (o de Ramos Rosa), os materiais computacionais também são comuns a outras obras de Torres e, portanto, também não os estranhemos na sua poética: HTML+CSS, XML e JavaScript. Estas linguagens de marcação e programação são frequentemente usadas por Torres para explorar as possibilidades de combinatória enquanto método de reescrita e releitura de intertextos com determinado(s) autor(es).

Ainda na página de entrada de *Estou Vivo e Escrevo Sol*, como também demonstra a figura 1, fornecem-se alguns dos poemas em formatos estáticos, poemas esses que Torres “salvou como”... TXT e PDF. Os ficheiros PDF consistem, como lhes chama, em “variações fixadas”, isto é, são exportações de um determinado conjunto de poemas gerados automaticamente. Já os ficheiros TXT fazem parte das “fontes”, ou seja, estabelecem a matriz da qual os poemas partem para a geração automática de novos textos. Por outras palavras, queridas a máquina-leitoras mas que também

servem a leitores-humanos, uns são *output*, outros *input*.

Ainda na secção de “fontes”, o autor disponibiliza os demais ficheiros que permitiram a geração dinâmica dos poemas: em XML, podem consultar-se as listas de codificação do léxico e respetivas possibilidades combinatórias; em JavaScript, surge a *library* Poemario.js na sua linguagem de programação nativa. É sobre isso a poética de Torres: sobre a *source* e sobre o *code*, fonte e código, código-fonte, codificação de fontes, renovação das fontes pelo código. Esta obra é paradigmática. De entre a sua produção recente, talvez esta seja mesmo a que torna mais explícita – justamente por via da disposição dos ficheiros na página de entrada – a importância do código e das fontes enquanto objetos e processos de uso e re-uso criativo experimental.

Sobre a constelação, que antes afirmava ser termo caro tanto a Ramos Rosa como a Torres, cumpre notar que dois dos modos de leitura de *Estou Vivo e Escrevo Sol* surgem agrupados sob o nome de “combinatória constelação”. Um deles tem navegação automática (“.html auto”) e noutro a navegação é feita através de menu entre os sete poemas que compõem a obra (“.html menu”). O terceiro modo de leitura, acessível no fundo da página, é o modo “combinatória codex”. Este último apresenta cada poema de forma linear, verso após verso, para logo a combinatória substituir uma dada palavra por outra da lista de potenciais conjugações.

Quando acedemos a um dos modos de leitura, o que vemos no espaço do ecrã são combinatórias de texto em tempo real. Assim como o ecrã não apresenta um vídeo, o som não reproduz uma faixa áudio. A *lib* Poemario.js, conceptualizada por Rui Torres e programada por Nuno F. Ferreira, serve a geração de texto do mesmo modo que permite algo semelhante em termos aurais. Assim, o que se ouve no “modo constelação” (o único com som) não é uma banda sonora em sentido generalista, mas fragmentos da voz de Nuno M. Cardoso cruzados com outros fragmentos de texturas sonoras produzidas por Luís Aly. Se o ecrã não apresenta um vídeo, também não apresenta um *bot* de inteligência artificial como hoje se chama a tudo o que usa código informático para processamento de linguagem natural. O jogo é outro e está mais perto de Mallarmé que do ChatGPT: escolha e recolha dos dados no copo; rotação das suas faces no espaço e tempo da mesa; cálculo, combinação e recombinação infinita do sentido – dos sentidos.

```

1000  <name> "crasso" <id> "818181">
1001    <name> "crasso" <id> "818181" <id1="1" <id2="2" <id3="3" <id4="4" <id5="5" <id6="6" <id7="7" <id8="8" <id9="9" <id10="10" <id11="11" <id12="12" <id13="13" <id14="14" <id15="15" <id16="16" <id17="17" <id18="18" <id19="19" <id20="20" <id21="21" <id22="22" <id23="23" <id24="24" <id25="25" <id26="26" <id27="27" <id28="28" <id29="29" <id30="30" <id31="31" <id32="32" <id33="33" <id34="34" <id35="35" <id36="36" <id37="37" <id38="38" <id39="39" <id40="40" <id41="41" <id42="42" <id43="43" <id44="44" <id45="45" <id46="46" <id47="47" <id48="48" <id49="49" <id50="50" <id51="51" <id52="52" <id53="53" <id54="54" <id55="55" <id56="56" <id57="57" <id58="58" <id59="59" <id60="60" <id61="61" <id62="62" <id63="63" <id64="64" <id65="65" <id66="66" <id67="67" <id68="68" <id69="69" <id70="70" <id71="71" <id72="72" <id73="73" <id74="74" <id75="75" <id76="76" <id77="77" <id78="78" <id79="79" <id80="80" <id81="81" <id82="82" <id83="83" <id84="84" <id85="85" <id86="86" <id87="87" <id88="88" <id89="89" <id90="90" <id91="91" <id92="92" <id93="93" <id94="94" <id95="95" <id96="96" <id97="97" <id98="98" <id99="99" <id100="100" <id101="101" <id102="102" <id103="103" <id104="104" <id105="105" <id106="106" <id107="107" <id108="108" <id109="109" <id110="110" <id111="111" <id112="112" <id113="113" <id114="114" <id115="115" <id116="116" <id117="117" <id118="118" <id119="119" <id120="120" <id121="121" <id122="122" <id123="123" <id124="124" <id125="125" <id126="126" <id127="127" <id128="128" <id129="129" <id130="130" <id131="131" <id132="132" <id133="133" <id134="134" <id135="135" <id136="136" <id137="137" <id138="138" <id139="139" <id140="140" <id141="141" <id142="142" <id143="143" <id144="144" <id145="145" <id146="146" <id147="147" <id148="148" <id149="149" <id150="150" <id151="151" <id152="152" <id153="153" <id154="154" <id155="155" <id156="156" <id157="157" <id158="158" <id159="159" <id160="160" <id161="161" <id162="162" <id163="163" <id164="164" <id165="165" <id166="166" <id167="167" <id168="168" <id169="169" <id170="170" <id171="171" <id172="172" <id173="173" <id174="174" <id175="175" <id176="176" <id177="177" <id178="178" <id179="179" <id180="180" <id181="181" <id182="182" <id183="183" <id184="184" <id185="185" <id186="186" <id187="187" <id188="188" <id189="189" <id190="190" <id191="191" <id192="192" <id193="193" <id194="194" <id195="195" <id196="196" <id197="197" <id198="198" <id199="199" <id200="200" <id201="201" <id202="202" <id203="203" <id204="204" <id205="205" <id206="206" <id207="207" <id208="208" <id209="209" <id210="210" <id211="211" <id212="212" <id213="213" <id214="214" <id215="215" <id216="216" <id217="217" <id218="218" <id219="219" <id220="220" <id221="221" <id222="222" <id223="223" <id224="224" <id225="225" <id226="226" <id227="227" <id228="228" <id229="229" <id230="230" <id231="231" <id232="232" <id233="233" <id234="234" <id235="235" <id236="236" <id237="237" <id238="238" <id239="239" <id240="240" <id241="241" <id242="242" <id243="243" <id244="244" <id245="245" <id246="246" <id247="247" <id248="248" <id249="249" <id250="250" <id251="251" <id252="252" <id253="253" <id254="254" <id255="255" <id256="256" <id257="257" <id258="258" <id259="259" <id260="260" <id261="261" <id262="262" <id263="263" <id264="264" <id265="265" <id266="266" <id267="267" <id268="268" <id269="269" <id270="270" <id271="271" <id272="272" <id273="273" <id274="274" <id275="275" <id276="276" <id277="277" <id278="278" <id279="279" <id280="280" <id281="281" <id282="282" <id283="283" <id284="284" <id285="285" <id286="286" <id287="287" <id288="288" <id289="289" <id290="290" <id291="291" <id292="292" <id293="293" <id294="294" <id295="295" <id296="296" <id297="297" <id298="298" <id299="299" <id300="300" <id301="301" <id302="302" <id303="303" <id304="304" <id305="305" <id306="306" <id307="307" <id308="308" <id309="309" <id310="310" <id311="311" <id312="312" <id313="313" <id314="314" <id315="315" <id316="316" <id317="317" <id318="318" <id319="319" <id320="320" <id321="321" <id322="322" <id323="323" <id324="324" <id325="325" <id326="326" <id327="327" <id328="328" <id329="329" <id330="330" <id331="331" <id332="332" <id333="333" <id334="334" <id335="335" <id336="336" <id337="337" <id338="338" <id339="339" <id340="340" <id341="341" <id342="342" <id343="343" <id344="344" <id345="345" <id346="346" <id347="347" <id348="348" <id349="349" <id350="350" <id351="351" <id352="352" <id353="353" <id354="354"
```

Figura 2. Código-fonte do ficheiro XML disponibilizado no apartado “fontes” na página de entrada.

Este ficheiro inclui todas as matrizes e listas de todos os poemas (“poemall.xml”)

Ainda que sem fazer uma descrição propriamente técnica ou sequer exaustiva das operações codificadas nesta obra, vale a pena explicar como se interliga tudo isto. O ficheiro XML funciona como uma espécie de “base de dados” que inclui 3092 linhas, em que as primeiras 57 estabelecem a estrutura-matriz de cada verso e as restantes compõem o léxico a combinar em substituição das palavras desses versos (fig. 2). O ficheiro JavaScript Poemario.js é o “programa” que vai tornar efetiva a combinatória a partir dessa matriz e das diferentes possibilidades que o código oferece. Enquanto isso, digamos que o HTML (com correspondentes estilos em CSS) é a “superfície” onde todo o jogo se torna visível ao utilizador(a) e leitor(a).²

Como antes apontado e, ainda, de acordo com a informação fornecida por Rui Torres no separador intitulado “txt” (fig. 1), os termos “palavra(s)”, “corpo(s)”, “silêncio(s)” e “sombra(s)” são alguns dos mais recorrentes na poesia de Ramos Rosa. Isto pelo menos tendo em conta os índices de frequência gerados a partir do “húmus” usado por Torres, como ali apelida e descreve: III poemas num total de 2350 versos e 17500 palavras. O que acontece se fizermos um exercício semelhante, baseado em estatística simples, mas agora aplicado à obra poética completa de Ramos Rosa?³

	Sample RT		Corpus ARR	
Termo	FA	FR (%)	FA	FR (%)
palavras(s)	106	0,60	2256	0,57
corpo(s)	89	0,50	1943	0,49
silêncio(s)	77	0,44	1746	0,44
sombra(s)	77	0,44	1684	0,44

Tabela 2. Quatro termos mais frequentes no *sample* de Rui Torres (total=17500 palavras) e no *corpus* poético de António Ramos Rosa (total=391106 palavras) dispostos por frequência absoluta (FA) e frequência relativa (FR)

Em primeiro lugar, o que é curioso nos resultados contrastivos da tabela 2 é que, de facto, *sample* e *corpus* coincidem nos destaques das quatro palavras com maior número de ocorrências: “palavra(s)”, “corpo(s)”, “silêncio(s)” e “sombra(s)” são efetivamente os termos mais frequentes na obra poética de António Ramos Rosa. Ainda assim, as regras básicas da estatística ditam que não podemos olhar para a frequência absoluta (FA) de um dado termo num determinado conjunto e compará-la com a de outro conjunto muito diferente. Isto é, não podemos olhar para o *sample* de 17500 palavras de Torres (III poemas) e equipará-lo em termos absolutos ao *corpus* total de 391106 palavras da poesia de Ramos Rosa (mais de 2500 poemas).

Assim, se calcularmos a frequência relativa (FR), chegamos a uma segunda constatação, ainda mais curiosa que a primeira: de facto o *sample* de Torres revela índices surpreendentemente semelhantes ao *corpus* total da obra de Rosa. Como mostra a tabela, a frequência relativa das ocorrências do termo “palavra(s)” no *sample* é de 0,60% e no *corpus* é de 0,57%, sendo ainda mais reduzida a margem entre os 0,50% e os 0,49% da ocorrência do termo “corpo(s)” num e noutro. “Silêncio(s)” e “sombra(s)” têm inclusive o mesmo resultado.⁴

Por um lado, isto reforça a ideia de que a poesia de Ramos Rosa assenta em elementos de repetição e unidade que permeiam toda a sua obra. Isto é, se desenharmos dois ou três *samples* de forma mais ou menos aleatória, muito provavelmente encontraremos padrões semelhantes. Por outro lado, não menos relevante neste caso, estes resultados mostram-nos que o *sample* de Torres é exemplar. Será, por isso, caso para dizer que a obra de Rui Torres é uma obra-*sample* em duas diferentes aceções: ao nível crítico do recorte que faz da obra que *sample* e ao nível criativo enquanto obra que resulta ela mesma de um exercício de *sampling*. Como se depreende, esta última aceção é afim, por exemplo, da linguagem musical e,

em concreto, das práticas de *remix*.

As obras de Torres são com muita frequência obras de relação textual realizadas a partir de autores/as tão diversos/as como Sophia de Mello Breyner Andresen, Florbela Espanca, António Aragão, Clarice Lispector, Herberto Helder e Raul Brandão, Fernando Pessoa, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Mário Cesariny, entre outros, sem esquecer os trovadores medievais, os *slogans* publicitários e os discursos de propaganda do Estado Novo. Assim, Torres parte de outros autores como mote (a nível conceptual) mas também como fonte de apropriação (a nível material) ao incluir os seus poemas enquanto ponto de partida explícito para as operações que se vão realizar (a nível algorítmico). A unir estes três níveis, na maior parte das suas obras a matriz consiste em versos que reproduz *ipsis verbis* como base para depois suportar a combinatória. No caso de *Estou Vivo e Escrevo Sol* não é isso que acontece, visto que a base são poemas previamente gerados num jogo entre uma certa liberdade e o índice de frequências, como sugere o ficheiro TXT na página de entrada. Esta espécie de intertextualidade de segunda ordem não tem repercussões muito distintas nesta e noutras obras, podendo também aqui ser interpretada enquanto exploração crítico-criativa do “poema como base de dados” (Portela 2012).

A literatura eletrónica, neste caso específico da produção de Rui Torres, poderia também ser vista, ou pelo menos entre-vista, como um modo específico de “leitura distante” ou “macroanálise” do texto literário, para usar os termos popularizados por Franco Moretti (2013) e Matthew Jockers (2013), respetivamente. Pese embora mostre os índices de frequência dos termos com que trabalha, o que uma obra como *Estou Vivo e Escrevo Sol* faz não é tanto analisar o texto – de forma estatística, probabilística ou outra. Propõe, sobretudo, examinar esses textos prévios pela prática no preciso exercício de uma reescrita renovada das suas leituras. Nesse sentido, a sua exploração é computacional e textual mas é mais criativa do que analítica, porque aberta.

Na interface da obra de Torres, é possível que em algum momento, por “acaso objetivo” como diria André Breton, possamos ler um verso exatamente igual a um verso de Ramos Rosa. Porém, importa frisar que o interesse não é esse. É o contrário: que uma semente brote e se transforme noutra coisa, e que essa coisa logo se torne uma ramificação distinta, ainda que com a sua raiz no igual. Uma “escrita através”, atravessada, se quisermos, uma escrita-árvore, uma enxertia de escrita e leitura.

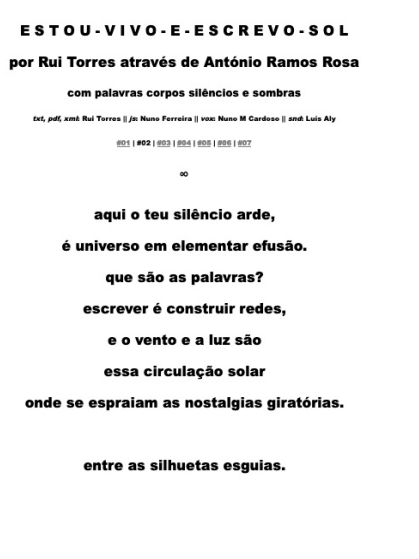
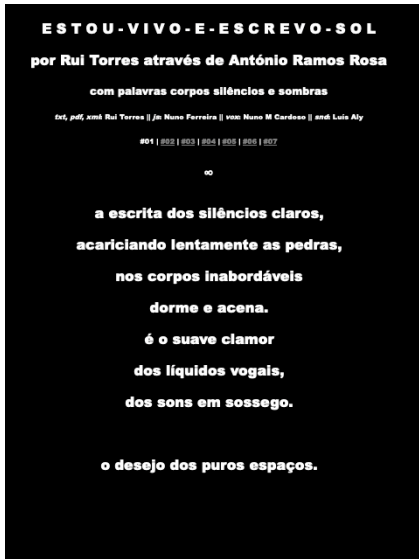
4. Ler

Pode parecer excêntrico dedicar este ensaio a uma obra literária sem propriamente a ler (ou ver ou navegar). Não foi por acaso. Quis mostrar primeiro como o texto acontece, porquê, de que modo e para que fim, para poder agora olhar o resultado desses processos materiais de apropriação, processamento e programação criativa.

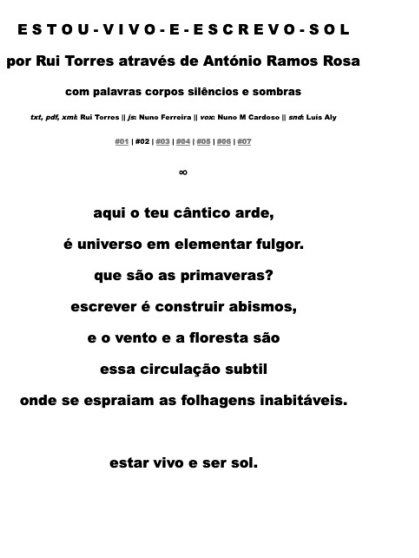
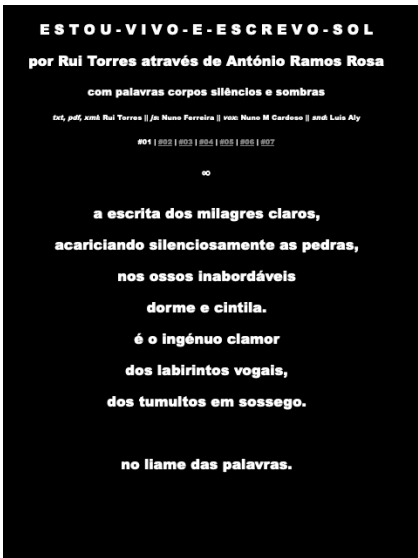


Figura 3. Poema #01 no modo de leitura “combinação constelação” (versão automática). Aos nove versos de base que começam por surgir no ecrã vão juntar-se outros versos gerados de modo automático e igualmente distribuídos de forma aleatória pelo espaço gráfico.

Retomando o que antes foi descrito de forma sucinta, a figura 3 ilustra o modo de leitura “combinação constelação”. Esta está programada para tomar a matriz codificada dos versos e suas variáveis e fazê-las surgir no ecrã num efeito não linear, pautado pelo acaso da distribuição gráfica dos versos no espaço da página. Como a figura também demonstra, este modo é rico do ponto de vista visual e expressivo. Liga-se nisto à ideia já antes evidenciada de constelação em Ramos Rosa, mas sobretudo marca uma conexão ao veio experimentalista histórico, que explorou o espaço topográfico da página impressa como elemento expressivo. A este respeito, não podemos esquecer que, enquanto surgia no Brasil a poesia concreta, na Europa Eugen Gomringer produzia os primeiros poemas a que chamava “constelações”.



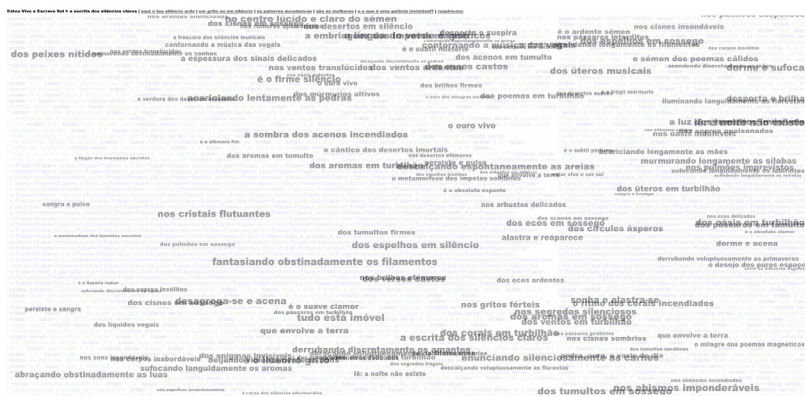
Figuras 4 e 5. Poemas #01 e #02 no modo de leitura “combinação codex” (visualização da matriz, quando se inicia o poema)

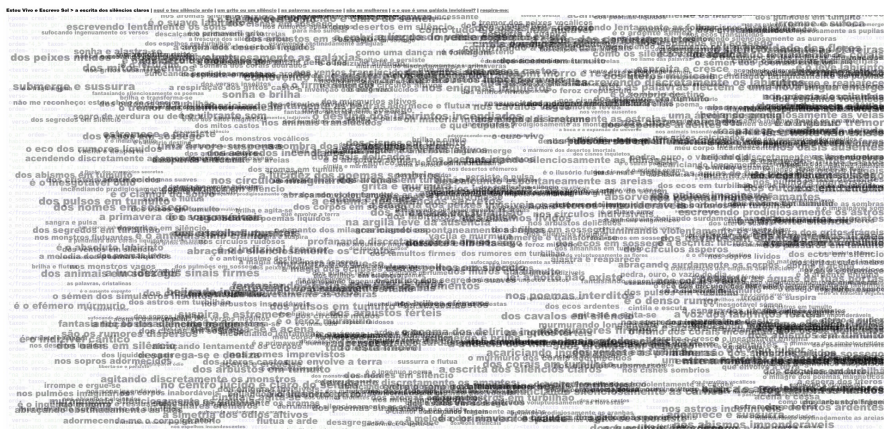


Figuras 6 e 7. Poemas #01 e #02 no modo de leitura “combinação codex” (transcorridos cerca de 2 minutos do início do poema)

De qualquer das formas, porque esta linha de argumentação não é a fundamental do meu ensaio, gostaria de centrar os meus exemplos e análises no modo de leitura linear, se assim o podemos denominar, que é o modo “combinatória codex”. É este que serve de maneira mais didática o meu propósito de descrever e analisar algumas das potencialidades desta escrita de Rui Torres “através” de António Ramos Rosa. Para o fazer, apresento dois poemas em diferentes momentos da leitura. As figuras 4 e 5 mostram as matrizes desses poemas assim que abrimos as respetivas páginas; estes versos são sempre os mesmos a cada acesso e funcionam como “semente”⁵ a partir da qual a geração textual se vai desenvolver. Assim, vemos nas figuras 6 e 7 exemplos dessas transformações segundo as regras da combinatória aplicadas àqueles versos. As palavras que lemos nestes exemplos poderiam ser outras num momento distinto ou num computador diferente. Aliás, os versos serão sempre diferentes ou em grande medida diferentes, visto que é esse o princípio aqui em jogo.

No modo “combinatória codex”, as palavras alteram-se com a passagem do tempo, mas a estrutura do poema mantém-se inalterada no espaço do ecrã. Enquanto isso, como víamos antes, no(s) modo(s) “constelação”, a mesma base aparece desde logo espacializada no ecrã e os novos versos gerados vão-se acumulando na interface à medida que o tempo de leitura avança. A versão “auto” está programada para saltar para o poema seguinte decorrido apenas um minuto. A versão “menu” permite ao leitor controlar essas transições. O que o leitor não pode controlar, porém, é a propensão para a ilegibilidade da palavra no espaço, efeito que decorre do passar do tempo (figs. 8 e 9). Em ambas, podemos referir-nos ao que Diogo Marques e Ana Gago descreveram, acerca da obra *Árvore*, enquanto “disrupção dos tempos e modos que tendem a caracterizar as nossas interações em ambientes multimodais digitais” (Marques / Gago 2021: 76), disrupção que “se materializa por meio de uma determinada ideia de inoperabilidade ou utilização disfuncional da interface” (*idem*: 77).





Figuras 8 e 9. Poema #01 no modo de leitura “combinação constelação” (versão com menu), decorridos cerca de 10 minutos (fig. 8) e 60 minutos (fig. 9) de geração textual.

Importa frisar que o XML que especifica as possibilidades de combinatória do poema #01 é o mesmo nos modos de leitura “constelação” e “codex”. É esse XML que vemos como imagem de fundo nos primeiros poemas. Avançando nos poemas, do poema #01 ao #07, seja através do salto programado (no modo “constelação”) ou por iniciativa do leitor (no modo “menu”), visualizamos também como fundo a *lib* Poemario.js. Ou seja, o que na página de entrada se explicitava enquanto “fontes” de *Estou Vivo e Escrevo Sol* é também incluído de forma metarreflexiva em cada uma das suas partes, num jogo entre superfície e fundo. Tanto mais que, à medida que se avança do poema #01 para o poema #07, o fundo vai perdendo a transparência, isto é, o código vai ganhando algum protagonismo visual. O resultado é, também aqui, uma certa ilegibilidade ou, pelo menos, uma leitura dificultada.

Estou Vivo e Escrevo Sol é uma obra sobre o cuidado da leitura e a leitura em cuidados. Torres explora formas de leitura e atenção no tempo e espaço mediatizado através da legibilidade ou interpretabilidade do código (linguístico e informático) e das interfaces (humanas e maquínicas). Como aludido, o trabalho está programado para que, ao fim de um minuto, o poema salte automaticamente para o seguinte no modo de leitura “constelação”. Há uma prática de ilegibilidade à medida que se avança também no modo “menu”. Esta ilegibilidade tem lugar ao nível da interface, por exemplo no fundo gradualmente menos transparente, que assim mostra o código a emergir como camada de sentido; mas também nas cores da tipografia do texto gerado de que o poema #06 é o exemplo mais radical (fig. 10). Além disso, o poema #07 apresenta uma acumulação dos versos gerados mas como fundo, numa espécie de inversão da lógica de superfície e subfície que caracteriza as *interfaces* computacionais. De modo em tudo semelhante, algumas texturas

sonoras tornam inaudíveis ou parcialmente imperceptíveis as palavras lidas.

Figura 10. Poema #06, “e o que é uma galáxia inviolável?,” no modo de leitura “combinação constelação” (versão com menu)

O poema foge – e foge sempre. Foge porque está constantemente a ser gerada uma nova palavra para ocupar um determinado verso ou está sempre a aparecer mais um verso no ecrã num lugar que os nossos olhos têm de perseguir. O poema foge porque desaparece quando não esperávamos, ao saltar automaticamente para o poema seguinte. Foge, também, porque o fundo quer tornar-se superfície, digladiando-se código natural linguístico e código informático, linguístico também. Foge porque a superfície se torna imperceptível, pela acumulação excessiva ou pela parca nitidez da inscrição.

Podemos ler esta fuga e ilegitimidade na linha de exploração crítico-criativa de uma desautomatização da escrita. Ainda que Domingo Sánchez-Mesa se reporte a uma obra diferente de Rui Torres, vale a pena considerar as suas palavras quando, a propósito de *Amor de Clarice*, sublinha o efeito da experientiação da obra como forma de desautomatização da leitura:

Recorrer, explorar, navegar y reescribir la pieza digital, al tiempo que se lee y re-configura el texto de Lispector, inmersos en la palabra oída, leída, móvil, evanescente, transitoria, cuántica, fantasmagórica, audiovisual y plena de color, es experimentar y operar una desautomatización que nos obliga a pensar sobre dichas palabras y sus sentidos posibles, habituales, dormidos y latentes. (Sánchez-Mesa 2021: 36)

A automatização da escrita através da programação de mecanismos de geração de texto é, ironicamente, uma forma de desautomatizar a leitura, obrigando-nos,

como sugere Sánchez-Mesa, a pensar duas vezes no que lemos e, portanto, no que diante de nós aparece escrito, para logo desaparecer. Já no código XML de *Estou Vivo e Escrevo Sol* tudo permanece visível, porque ali se codifica o poema em todas as suas possibilidades de geração. Assim, ler o código é ler o poema, sem ser ler o poema. Ler o código pode também ser ler todos os poemas, embora seja humanamente impossível ler todos os poemas no código. Como mais um exercício de leitura, a figura 11 ilustra um – apenas um – dos versos de Torres e as respectivas possibilidades de combinação e recombinação.

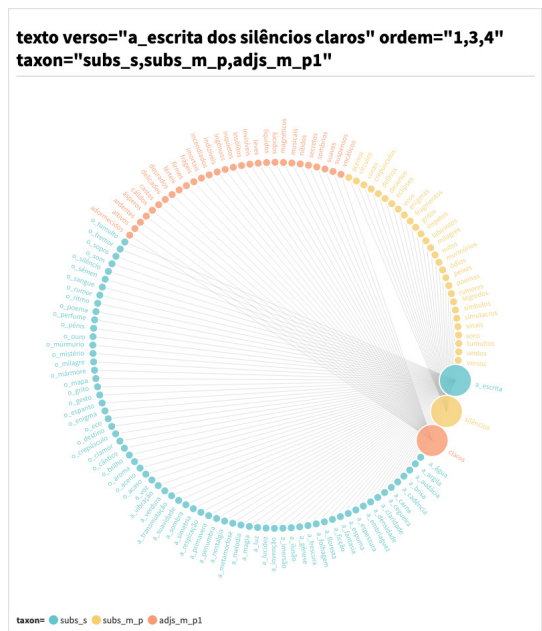


Figura 11. Visualização diagramática sob a forma de gráfico radial das combinatórias possíveis do verso “a escrita dos silêncios claros” (primeiro verso do poema #01, comum aos modos “constelação” e “codex”)

No gráfico acima não é aleatória a escolha pelo método de análise de rede – como chamado em Visualização da Informação – nem a forma radial que esta adota (*radial network graph*). Além de servir o objetivo de ilustrar ligações e combinatórias possíveis, o que quero com isto destacar é que o esquema de combinatória não é propriamente arborescente nem rizomático. Por um lado, não há nele a hierarquia vertical da árvore, com ramos a abrirem-se de outros ramos, ou raízes a abrirem-se de outras raízes, uma vez que a regra é que as palavras ocupem de forma aleatória uma das três posições (“a_escrita” dos “silêncios” “claros”). Por outro lado, também não se trata propriamente de uma organização em rizoma, até porque apenas há dois

níveis no código (ex. nível I constituído pela matriz “a_escrita”, que logo é substituída no nível 2 por “o_tumulto”, “o_tremor” ou “a_voz”, “a_vibração”, “a_água”, etc.).⁶ Claro que, na experiência performativa da leitura, podemos sempre afirmar que algo se aproxima ao rizoma na medida em que uma palavra dá lugar a outra, numa abertura sempre horizontal que vai tecendo as suas ligações no rizoma dos possíveis. Nesse sentido, tem absoluta razão Vinícius Carvalho Pereira quando fala da obra *Árvore*, de Torres, não como um “texto-raiz” mas como “texto-rizoma”:

Alicerçado na diferença, e não na mesmidade, o texto-rizoma lançaria sempre seu leitor a um ponto mais à frente, em busca de uma interpretação que incessantemente se esvai para um ponto mais além na semiótica fluida, labiríntica e multimodal em que a máquina realiza sua performance poética. (Pereira 2019: 143)

Como lembram Diogo Marques e Philipp Teuchmann, também a partir de Deleuze e Guattari, “[o] rizoma é, por excelência, uma figura da diferença, de ligações múltiplas, não lineares, horizontais - a antítese da sobre-codificação e da verticalidade, da mesmidade e, em última instância, da pura repetição e instrução” (Marques / Teuchmann 2023: 172). Porém, como também advertem, é necessária alguma cautela ao associar a noção de rizoma à esfera computacional. Em grande medida o computador continua e continuará a assentar em esquematizações arborescentes. E assim será pelo menos até à chegada da computação quântica às nossas secretárias de trabalho. Neste contexto, e como afirmava antes, parece-me mais interessante pensar que em *Estou Vivo e Escrevo Sol* não há raiz nem rizoma, mas sim rede.

5. Escrever

“Escrever é construir redes” (fig. 5), lê-se num dos versos de base do segundo poema de Torres, a partir do qual outros versos vêm construir novas redes de sentido. Por exemplo: “escrever é construir abismos” (fig. 7); mas também: “comunicar é atravessar corpos”, “existir é ler silêncios”, “viver é refazer sombras”. Ressoa em cada novo verso a poética repetitiva mas mutável de António Ramos Rosa, aqui com uma dinâmica própria (e subtil), mediada e mediadora, numa espécie de deambulação oblíqua - se me permitir também a mim mesmo jogar com títulos de livros do autor.

Como sintetizou Ana Paula Coutinho Mendes, António Ramos Rosa “nunca escamoteou ou negou a permeabilidade fundamental da sua poética” (1997: 187). Por isso mesmo, como afirmou a propósito de alguns livros redigidos a várias mãos com outros poetas:

O desejo ou a profunda necessidade do “outro” levou estes poetas a radicalizar exemplarmente a presença dialógica, já manifesta na linguagem em geral, e a estabelecer

uma corrente no que pode significar não de sujeição ou agrilhoamento, mas de fluidez encadeada (192)

Por certo não será exagerado afirmar que a obra de Torres prolonga e “radicaliza exemplarmente” as formas de dialogismo, através das “correntes” que estabelece com Ramos Rosa, também aqui sem “sujeição ou agrilhoamento” aos seus textos, temas e motivos. É esta uma prática de “fluidez encadeada”, efetivamente em fluxo contínuo, repetido e variável, calculado mas sempre imprevisível.

Do mesmo modo, como lembra Coutinho num diferente ensaio, ainda que visando ainda as escritas colaborativas de Ramos Rosa com outros, também em Torres “os ramos antecedentes podem prenunciar mas não chegam a resolver a indeterminação das ramificações por vir” (Mendes 2004: 158). A indeterminação é uma forma de escrever o futuro na sua imprevisibilidade. O que está para vir escreve-se, reescreve-se, metaescreve-se.

Ainda sobre a partilha da linguagem e a escrita a várias mãos, Helena Costa Carvalho pede emprestado o título do livro de António Ramos Rosa, *Meditações Metapoéticas*, escrito em colaboração com Robert Bréchon, para caracterizar a poesia de Ramos Rosa sob a perspetiva do que nela há de autorreflexão e autorreflexividade e do que dela resulta no que denomina de metapoesia:

A meditação metapoética rosiana gravita [...] essencialmente em torno da escrita do poema, ou, antes, do “escrever”, visto que procura pôr em cena o movimento de actualização de uma potência poética e a dimensão performática da escrita que só o infinitivo consegue acomodar. Nessa medida, é a esse “escrever” que todos os tópicos da sua metapoesia parecem ser reconduzidos. (Carvalho 2022: 113-114)

Como declarou Gustavo Rubim e Carvalho sublinha, a poesia de António Ramos Rosa configura sobretudo uma “poética da escrita” ou uma “poética do escrever” (Rubim *apud* Carvalho 2022: 113), visto que não concebe a poesia como um discurso mas antes como “a insistente força que faz surgir e ressurgir nos poemas a figuração da escrita, da palavra, do texto”.

Para regressar ao paralelismo que tenho vindo a traçar, também a poética de Rui Torres é uma “poética do escrever”. Muito devido ao uso expressivo das capacidades do meio computacional, esta figuração do ato de escrita é quase tautológica. As palavras surgem de facto no ecrã onde antes não estavam, para mais à frente desaparecerem e, depois ainda, ressurgirem de novo. Não quer isto dizer que haja uma encenação pseudo-mimética do que é a escrita ou o “escrever”. Seria muito pouco interessante enquanto experiência de leitura e ainda menos relevante em termos de reflexão (crítica) e autorreflexão (criativa). É em termos crítico-criativos que surge a sua “insistente força”, para me apropriar também aqui dos termos de

Rubim. Por isso, a poética de Rui Torres é uma “poética do escrever” mas é também uma “poética do escrever a leitura”. Nisto, o fluxo combinatório marca a escrita e a leitura, proliferando tanto a nível textual como metatextual. Como observa Manuel Portela:

Da maioria das obras de Rui Torres para computador pode dizer-se que funcionam, ao mesmo tempo, como obra nova e como análise crítica dos textos-fonte, objetivando os processos de criação textual. Analisadas enquanto metatextos, isto é, enquanto descritores estruturais e estilísticos dos textos de partida, são úteis para a compreensão dos procedimentos gerativos a nível gramatical, discursivo e narrativo. (2012: 204)

Com base nestas observações, torna-se evidente que a poesia de Rui Torres é, também ela, uma metapoesia. No exemplo de que me ocupo, poderemos encontrar a dimensão metapoética em vários níveis. *Estou Vivo e Escrevo Sol* oferece uma metareflexão sobre (1) os textos de que parte, (2) os textos gerados no ato de escrita computacional, (3) a distância e ligações entre os textos de que parte e os textos que gera, (4) os mecanismos da própria escrita, da poesia, da linguagem, (5) os próprios meios computacionais de escrita e leitura enquanto suportes de inscrição e sistemas de processamento da linguagem.

Em *Estou Vivo e Escrevo Sol*, o exercício de combinação e recombinação dá nova vida aos materiais de que parte. Portanto, repete-os na escrita, variando-os sempre na leitura, isto é, gerando novas possibilidades de sentido sem nunca deixar de manter a ligação a essa prévia “palavra material”. Se quisermos recuar à expressão herbertiana de Pedro Mexia, trata-se também aqui, embora já de outra forma, de uma “máquina lírica” que, com efeito, parte da “apropriação de motivos e imagens de outros poetas” – ou melhor, parte de palavras mesmo, assim como de “corpos, silêncios e sombras”, material uma e outra vez repetido e variado. A repetição é para Torres, como era para Ramos Rosa, uma renovação. A mutabilidade das formas marca a sua potência e não o seu problema.

Uma vez que a obra de Torres expande na sua linguagem a linguagem apropriada de Ramos Rosa, apetece recorrer a semelhante ritmo expansivo, ainda que regressando somente à “palavra material” de Ramos Rosa e ao seu “ritmo verde” para lhe seguir o compasso e abrir a novas notas. Completando com mais uma estrofe a citação realizada antes, podemos ler:

A pureza forte da palavra
palavra material
branca incandescência
de *ritmo verde*

Um novo canto e um novo en-canto:
a revolução entendida ao mesmo tempo como
um movimento de um astro
e uma insurreição da palavra no re-novo da revolução
A tradição
deixa de ser a traição de um esquecimento
e desdizendo-se retorna repentinamente
ao que gera a sua ficção.
(Rosa 2018: 834)

Em *Estou Vivo e Escrevo Sol*, de Torres, que “ficção” é esta que escreve através da “palavra material” num “novo canto” e “novo en-canto”, dizendo e desdizendo, revolucionando o movimento entre a “tradição” e a “traição”? Será oportuno ver, na obra de Torres, uma “ficção” afim da de Ramos Rosa nos termos em que, por exemplo, Carvalho a coloca? Ou seja: “A poesia é [...] a ficção suprema, porquanto é a pura criação” (Carvalho 2022: 167).

6. Escrever através

Para responder a estas perguntas tenho de retomar uma outra: o que é escrever através? Preciso de desdobrá-la: o que significa um autor escrever através de outro autor? Não escrever *a partir de*, não escrever *com base em*, nem sequer escrever *com*, escrever *através*. Claro que no contexto de *Estou Vivo e Escrevo Sol* podemos sempre pensar na noção de intertextualidade. Já sabemos que a intertextualidade não é um artifício ou estratégia de composição textual; é sim a condição de todo o texto. Obras como a de Rui Torres promovem os intertextos. Não obstante, mais interessante a meu ver, o prefixo “inter” em “intertextualidade” parece algo desadequado para pensar uma escrita que não acontece “entre textos” mas “através de textos”.

Mesmo que sem respostas definitivas, podemos procurar pistas *através* de três outros autores: John Cage, Jerome Rothenberg e Marjorie Perloff. Para Cage, o “writing through” foi sempre uma prática de escrita que toma palavras, sílabas ou letras de outros autores e as re-estrutura em novas composições experimentais. São conhecidos os exemplos das suas “escritas através” de James Joyce ou Ezra Pound, por exemplo, usualmente sob a forma de “mesósticos”. No caso de Rothenberg trata-se de algo ligeiramente diferente. A sua “escrita através” simboliza um ato similar de se apropriar palavras de outros e reescrevê-las em novos textos, porém toma uma forma menos formalizada ou formalizadora, digamos, ocorrendo através de textos de outros poetas mas sobretudo de outras vozes, nomeadamente vozes indígenas da tradição oral. Já para Perloff, potencialmente como síntese daquelas duas, a noção de “writing through” ou “escrever através” surge ligada à problematização da noção de originalidade ou pelo menos de uma originalidade total. Por exemplo, em *Unoriginal*

Genius (2010), Perloff declara que, ao contrário dos artistas em geral, se exige aos poetas que sejam originais ao produzir palavras, frases, imagens e locuções que nunca ouvimos antes. A autora rebate esta perspectiva com a ideia de originalidade na repetição, de que o “escrever através” é então um dos exemplos. Nesse sentido, poderemos dizer que escrever *através* significa escrever *a partir de*, escrever *com base em*, escrever *com*, mas tudo isto em simultâneo, com tudo em jogo, incluindo a tensão.

Por outro lado ainda, “write through”, em computação, é um método de armazenamento de dados na memória temporária do computador (*cache*) e na memória principal em simultâneo. A função deste método é garantir que os dados podem ser acedidos com facilidade e rapidez (porque estão na *cache* temporária) mas garantindo sempre que não há perdas em caso de falhas (porque os dados estão também armazenados na memória principal). Na prática o que acontece é que o sistema cria automaticamente uma cópia dos dados da *cache* para a memória. Vale a pena lembrar o que disse no início sobre o “Salvar como”: o que essa opção nos permite é fazer uma cópia noutro formato ou noutro lado ou com outro nome.

Segundo N. Katherine Hayles, a leitura em meios impressos e a leitura em meios digitais distingue-se, entre outros, pela relação entre memória de trabalho e a memória de longo prazo. Na esteira dos estudos de Nicholas Carr, nomeadamente aqueles que demonstraram como a internet tem influência cognitiva na nossa atenção e percepção do tempo, Hayles afirma o seguinte sobre a leitura:

O material é guardado em memória de trabalho durante apenas alguns minutos, e a capacidade da memória de trabalho é bastante limitada. [...] Para reter matérias mais complexas, o conteúdo da memória de trabalho tem de ser transferido para a memória de longo prazo, de preferência com repetições para facilitar a integração do novo material nos esquemas de conhecimento existentes. As pequenas distrações que caracterizam o hipertexto e a leitura web – clicar em ligações, navegar uma página, fazer rolar a página para baixo ou para cima, e assim por diante – aumentam a carga cognitiva sobre a memória de trabalho e, desse modo, reduzem a quantidade de material novo que pode conter. (2012: 71)

Por outras palavras, a leitura linear impressa e a leitura hipertextual eletrónica trabalha com memórias diferentes e em capacidades distintas. Passar um material da memória temporária (similar à *cache* por analogia) à memória de longo prazo (similar à memória principal) é algo que nem sempre se consegue alcançar por impedimento cognitivo efetivo. Daqui se depreende, não sem ironia, que qualquer computador tem de facto melhor memória que o humano porque tem melhores recursos para criar e gerir memórias. Isto, porém, não é de todo o que acontece em *Estou Vivo e Escrevo Sol*, obra programada para que tudo se perca na geração de novos versos, que

fogem, isto se de facto for possível alcançá-los no tempo e no espaço da sua geração e regeneração automática.

Nesse seguimento, retomoo “writethrough” enquanto método de armazenamento e acesso simultâneo às memórias temporária e principal para perceber como estas inscrições se ligam à escrita e leitura. Num sistema computacional, “armazenar” um dado é uma função da escrita, enquanto “aceder” a um dado é uma função de leitura. De facto, fora a especificidade do método invocado, historicamente os sistemas computacionais assentam sempre em duas funções: leitura e escrita. Por exemplo, se no meu sistema de ficheiros e pastas – como aquele arborescente que indiquei de início – tiver um ficheiro que é somente de leitura (*read-only*), sei que poderei lê-lo mas não alterá-lo; já se esse ficheiro for de tipo leitura e escrita (*read-write ou R/W*), tanto posso lê-lo como escrever nele. A dicotomia é auto-explicativa pois sabemos que a escrita muda a leitura, mas o que interessa perguntar é: a leitura não muda também a escrita?

Afirmou António Ramos Rosa em entrevista a Miguel Serrano e José Jorge Letria: “Considero que uma das razões fundamentais por que sou poeta é porque sou um leitor de poesia” (1988: 14). Não estranhámos com certeza esta afirmação. Se a ela me refiro é porque a relação entre leitura e escrita é fundamental na obra de Ramos Rosa como na obra de Rui Torres. Não apenas num sentido mais comum, perto do *cliché*, de ser necessário ao poeta ler para depois escrever. Mais importante é de facto perceber como se relaciona aquilo que poderia parecer dicotomia ou pelo menos funções separadas. No fundo, em obras como *Estou Vivo e Escrevo Sol* encontramos uma prática da leitura através da escrita ou, em rigor, uma releitura feita pela reescrita ou, se quisermos ainda, uma “escrileitura”, para usar um termo de Pedro Barbosa, ou mesmo um gesto de “plagiotropia”, para usar um termo de Haroldo de Campos – noção essa sobre a qual o próprio Rui Torres tem escrito a propósito dos seus trabalhos (ver por exemplo Torres 2012).

No mesmo testemunho antes citado, Ramos Rosa afirma: “penso muitas vezes que o poeta, assim como é um fingidor – como diz o Pessoa –, é também um plagiador” (1988: 15). Já numa outra entrevista, vai declarar mais tarde: “Sou um poeta extremamente influenciável e um pouco plagiador” (1992: 12).⁷ Neste depoimento o autor fala deste seu lado “plagiador” sobretudo na relação da leitura com a escrita, isto é, uma certa imitação ou réplica a outros autores que o influenciaram. Adianta também não ter qualquer pejo com a ideia de plágio, dando exemplos, que refere serem anedóticos, desse gesto plagiador na sua obra, sobretudo com apropriação de versos traduzidos literalmente do francês. Este último aspeto é naturalmente o mais interessante, embora também seja sempre revelador ler as palavras desprendidas de um poeta que parece não ter vivido angústias de influência, talvez por causa de viver numa relação de “liberdade livre” com os seus textos e os dos outros. “Pura criação”, como se dizia antes, mas com

a noção fina de que toda a criação é sempre impura, conectada, relacional, e que portanto a própria criação é a ficção em si.

Diz António Ramos Rosa: “parece-me que a meia dúzia de plágios que fiz [...] se justificavam na medida em que [...] actualizam virtualidades implícitas no contexto original” (*idem*: 13). É como se só o plágio pudesse revelar o escrito quando a escrita é incorporada num novo contexto de leitura. De resto, o termo “incorporações” é também usado neste contexto por Ramos Rosa. Neste sentido, “incorporar” parece-me o mesmo que “escrever através”. No fim de contas, é como se só o plágio pudesse revelar o escrito porque só a leitura pode dar conta da escrita. Por outras palavras: será que a leitura pode salvar a escrita? Como, porquê e para quê? Para de novo reler, para de novo escrever? Talvez nada disso, talvez tudo o que importe aconteça “através”: “Quem escreve / quer juntar-se / à pedra / à árvore // e ser através delas / o tranquilo sopra / do inominável” (Rosa 2020: 311).

Notas

* Bruno Ministro é investigador contratado no Instituto de Literatura Comparada Margarida Rosa (U. Porto). É doutorado em Materialidades da Literatura (U. Coimbra). A sua investigação tem sido dedicada ao estudo da poesia contemporânea através de metodologias dos estudos comparados dos média e humanidades digitais. É atualmente Investigador Responsável do projeto exploratório FCT *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância*. Entre a sua produção científica recente, conta-se a edição de um número da revista eLyra dedicado às “Poéticas e Políticas da Repetição” (n.º 22) e a coedição dos livros *Adília Lopes – do privado ao político* (Documenta, 2024), *Performances Poéticas | Poéticas Performativas* (ILC Livros Digitais, coleção Cassiopeia, 2023) e *Poesia Programa Performance: projetos, processos e práticas em meios digitais* (Publicações Fundação Fernando Pessoa, série Cibertextualidades, 2021).

¹ Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no projeto exploratório *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância*, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (<https://doi.org/10.54499/2022.08122.PTDC>) e atualmente em curso no Instituto de Literatura Comparada Margarida Rosa (<https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

- ² Devemos entender o XML disponibilizado na página de entrada como um exercício meta-reflexivo de explicitação da natureza dos materiais apropriativos e das poéticas algorítmicas que lhes são aplicadas. Isto porque, do ponto de vista das operações, não é exatamente este o XML usado na geração de cada texto, sendo que há um XML para o Poema #01, outro para o #02 e assim sucessivamente, em ambos os modos (“constelação” e “codex”). Se quisermos usar linguagem “literária” ou “editorial”, este XML é uma antologia. É de notar que também a *lib* Poemario.js é, em cada poema, customizada pelo *script* incluído no respetivo HTML, o qual dá instrução dos parâmetros que vão ser especificamente convocados para Poema #01, #02, etc., parâmetros esses que, acima de tudo, estabelecem as diferenças de geração e visualização entre os modos “constelação” e “codex”.
- ³ Neste contexto entenda-se por obra poética completa os livros coligidos nos três volumes de *Obra Poética*, preparados por Luis Manuel Gaspar para a Assírio & Alvim. O primeiro volume foi publicado em 2018, o segundo em 2020 e o terceiro está no prelo em 2024, mas foi já incluído no nosso *corpus* de análise graças à generosidade do editor e de Maria Filipe Ramos Rosa, a quem deixo o meu público agradecimento em nome da equipa do projeto *Ver a Árvore e a Floresta*.
- ⁴ Os outros termos do *sample* de Torres listados na continuidade daqueles quatro são: “água(s)” (61 ocorrências), “pedra(s)” (60), “espaço(s)” (52), “terra(s)” (51), “árvore(s)” (40), “vento(s)” (39), e o *stemma* “escrev-” (38). Estes posicionamentos e frequências, mesmo que consideradas em termos relativos, não coincidem com exatidão com as do *corpus* completo, embora também seja verdade que todas estas palavras estão entre os 20 termos mais frequentes da obra poética de Ramos Rosa.
- ⁵ O termo “texto-semente” é de Pedro Barbosa (1996: 14). Não só esta é uma feliz expressão para descrever aquilo que acontece em obras combinatórias como também serve, aqui, para voltarmos à árvore do início deste ensaio para a ver brotar e florescer. Como equivalente do “texto-semente”, Barbosa refere também o “texto-ovo”: “tal como o ovo não é ainda o animal que dele irá nascer, nem a semente é a árvore gerada, também o texto virtual não deverá ser confundido com a obra que o leitor irá fruir” (*ibidem*). Serve este apontamento para traçar um novo paralelo, merecendo destaque os seguintes versos de *O Não e o Sim* de Ramos Rosa: “Raiz a raiz, gema a gema, / construí um murmúrio, a estrela de um jardim” (Rosa 2020: 214).
- ⁶ Como se comprova pelo exemplo de verso que é dado, as listas de palavras desta obra seguem, mesmo que de forma flexível, as categorias da linguística numa divisão por classe gramatical, pessoa e género. No caso: substantivos no singular (‘subs_s’) e substantivos no masculino plural (‘subs_m_p’ e ‘adjs_m_pl’). Mais importante de notar: a constituição destas listas poderia seguir quaisquer outras regras, visto que tal é possível de conceber no XML e processar pelo Poemario.js. Esta foi só a escolha do autor para esta obra em particular. Por outras palavras: não se trata, aqui, da construção de uma “máquina linguística”, mas efetivamente de uma “máquina lírica”, o que são coisas distintas.
- ⁷ Agradeço à Helena Costa Carvalho por me mostrar estes materiais de arquivo com os quais ela mesmo trabalhou e por, assim, me permitir plagiá-la aqui também eu.

Bibliografia

- Barbosa, Pedro (1996), *Teoria do Homem Sentado*, Porto, Afrontamento.
- Carvalho, Helena Costa (2019), recensão a *Obra Poética I*, de António Ramos Rosa, *Colóquio/Letras*, 201: 215-218.
- (2022), *A Lucidez do Poema. A meditação metapoética como caminho filosófico e sapiencial em António Ramos Rosa*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses e Românicos apresentada à Universidade de Lisboa, <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/55933>> (último acesso em 16/04/2024).
- Hayles, N. Katherine (2012), “Como nós lemos: close, hiper, máquina”, tradução de Manuel Portela, *Revista de Estudos Literários*, 2: 57-95, <https://doi.org/10.14195/2183-847X_2_2> (último acesso em 16/04/2024).
- Jockers, Matthew Lee (2013), *Macroanalysis: Digital methods and literary history*, Urbana, IL, University of Illinois Press.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2018), posfácio a *Obra Poética I*, de António Ramos Rosa, ed. Luis Manuel Gaspar, Lisboa, Assírio & Alvim, 1211-1218.
- Marques, Diogo / Ana Gago (2021), “As florestas não brotam, não se multiplicam, não suspiram’: ciberliteratura e educação ambiental”, *Entreler*, 1: 73-88, <www.pnl2027.gov.pt/np4/file/3150/Entreler_1.pdf> (último acesso em 16/04/2024).
- Marques, Diogo / Philipp Teuchmann (2023), “Repetição e instrução: para uma crítica da (in)operatividade cibertextual”, *eLyra*, 22: 161-187, <<https://doi.org/10.21747/21828954/ely22a10>> (último acesso em 16/04/2024).
- Mendes, Ana Paula Coutinho (1997), “A poesia como corrente electiva”, *Colóquio/Letras*, 143/144: 184-194.
- (2004), “A poesia arborescente de António Ramos Rosa”, *Espacio / Espaço Escrito*, 23/24: 149-163.
- Mexia, Pedro (2005), “Uma obra que joga tudo na palavra. Crítica a *Os Signos da Amizade*, de António Ramos Rosa”, *Diário de Notícias*, 11 de março, <www.dn.pt/arquivo/2005/uma-obra-que-joga-tudo-na-palavra-612059.html> (último acesso em 16/04/2024).
- Moretti, Franco (2013), *Distant Reading*, Londres/Nova Iorque: Verso.
- Pereira, Vinícius Carvalho (2019), “Do vegetal ao digital em *Árvore*, de Rui Torres”, *Texto Digital*, 15, 1: 137-157, <<https://doi.org/10.5007/1807-9288.2019v15n1p137>> (último acesso em 16/04/2024).
- Perloff, Marjorie (2010), *Unoriginal Genius: Poetry by other means in the new century*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- Portela, Manuel (2012), “Autoautor, autotexto, autoleitor: o poema como base de dados”, *Revista de Estudos Literários*, 2: 203-240, <https://doi.org/10.14195/2183-847X_2_6> (último acesso em 16/04/2024).

- Rosa, António Ramos (1988), entrevista: “A poesia para mim é um acto de afirmação vital”, *O Diário*, 16 de abril: 14-15.
- (1992), entrevista: “Sou um poeta extremamente influenciável e um pouco plagiador”, *Jornal de Letras*, 25 de agosto: 12-13.
- (2004), *Os Signos da Amizade*, Porto, Asa.
- (2018), *Obra Poética I*, ed. Luis Manuel Gaspar, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2020), *Obra Poética II*, ed. Luis Manuel Gaspar, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Sánchez-Mesa, Domingo (2021), “Especificidad cibertextual de la poesía digital. Una lectura estrecha de Amor de Clarice, de Rui Torres”, *Theory Now – Journal of Literature, Critique, and Thought*, 4, 2: 19-44, <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/21261/20848>> (último acesso em 16/04/2024).
- Torres, Rui (2012), “‘The dead must be killed once again’: plagiotropia as critical literary practice”, *Electronic Book Review*, August, <<https://electronicbookreview.com/essay/the-dead-mustbe-killed-once-again-plagiotropia-as-critical-literary-practice/>> (último acesso em 16/04/2024).
- (2016), *Estou Vivo e Escrevo Sol*, <<https://telepoesis.net/estou-vivo-e-escrevo-sol/>> (último acesso em 16/04/2024).

Rave / Escrita: Práticas para um tempo sem futuro¹

Inês Cardoso*

Universidade do Porto, ILCML

Resumo: Partindo da obra *Raving* (2023), de McKenzie Wark, este ensaio explora o modo como as práticas de escrita e rave podem constituir ferramentas para processar coletivamente a catástrofe. Ao repensar a *dissociação* a partir de um prisma estético – e tendo em conta as interseções entre *techno*, corpo e escrita – procura-se debater o papel das raves na produção de novas linguagens e na criação de formas alternativas de *ressociação*.

Palavras-chave: McKenzie Wark, cultura rave, techno, autoficção, dissociação

Abstract: Drawing on McKenzie Wark's *Raving* (2023), this essay examines how the practices of writing and raving can function as collective tools for processing catastrophe. By reframing *dissociation* through an aesthetic lens—and exploring the intersections of techno, the body, and writing—it investigates the potential of raves to generate new languages and foster alternative modes of *ressociation*.

Keywords: McKenzie Wark, rave culture, techno music, auto-fiction, dissociation

Techno began as the sound of blackness giving itself a future in the ruins. What did it become? At worst – well, I don’t want to get into that. At best – a machinic, sonic time that can be endured. An endurational time, k-time, for a period in which durational time is no longer available to us. A trans time, with no future, yet which makes a present of the present. The gates to paradise are locked. It became private property. But we can go round the back and hop the fence.

A What is an art of life for what feels like the end of a world?

Aponte-se o óbvio: escrever “the end of a world” (o fim de um mundo) é necessariamente diferente de escrever “the end of the world” (o fim do mundo). A formulação não é inócua – o que não significa que seja esperançosa, ou que do horizonte de possibilidade que nela se imiscui se deva depreender um desejo de utopia. A pergunta em causa surge na contracapa de *Raving* (2023), livro escrito por McKenzie Wark para integrar a série *Practices*, editada por Margret Grebowicz na Duke University Press. Trata-se da primeira obra produzida pela autora após iniciar a toma de estrogénio, processo que a impediu de escrever durante três anos e sobre o qual afirmou, em entrevista concedida a Jack Hjerpe:

I wrote *Reverse Cowgirl* before I went on hormones. I actually wrote a lot of stuff, anticipating that it would sort of fuck me up as a writer. It was like, if instead of the keyboard, my instrument was a saxophone. I had gotten good at it over decades, and suddenly, it’s a fucking clarinet. I can still play it, but I’m not fluid; I can’t do a jazz solo anymore. I had to learn a new instrument in a sense, sort of repurposing the things I knew about how to be a writer. (Wark 2023c: s/p)

Pese embora McKenzie Wark nunca tenha saído para dançar com o intuito de escrever sobre isso, *Raving* surge enquanto resultado direto dessa prática e necessidade: “I didn’t go dancing with the intention of writing about it. I was doing it because I needed it. Then this commission came along, and thus it was born. It broke the drought, changed my writing” (*ibidem*). Se, por um lado, o livro é sintomático de uma dupla alteração (do corpo e da escrita), por outro, pode ser considerado dentro de uma linha de continuidade – nomeadamente, pelo modo como retoma o trabalho desenvolvido pela autora em torno de diferentes tipos sociais. Relembre-se que em *A Hacker Manifesto* (2004), Wark debruçou-se amplamente sobre a classe *hacker*, tendo essa reflexão sido, de certa forma, recuperada e reatualizada em *Capital is Dead. Is This Something Worse?* (2019). Já em *Gamer Theory* (2007), foi a partir da figura do gamer que construiu a sua reflexão. A possibilidade de estabelecer nexos entre *hacker*, *gamer* e *raver* foi já referida pela própria em diversos contextos, o que

não invalida que consideremos aquilo que, no plano da escrita, os distingue. A esse propósito, Wark referiu, em conversa com Ryan Mangione:

I'm a raver, more so than I ever was a hacker or a gamer. A bit of my approach to social types comes from Duchamp. Duchamp chose ready-mades on the principal of visual indifference, so I used to write about aesthetic objects that I was indifferent to. For instance, I'm interested in the avant-garde side of gaming, and I tried to do it justice in *Gamer Theory* – but it's not my world, you know? Raving is closer to home for me, so I needed to find a different set of formal strategies for approaching it. (2024: s/p)

De forma sistemática, os livros de McKenzie Wark têm procurado frustrar qualquer tentativa de categorização. Neles, o questionamento do género binário faz-se acompanhar de um permanente questionamento do género literário, sendo do esbatimento das fronteiras entre ficção, correspondência, biografia e ensaio que emerge uma escrita visceral – ou, se preferirmos, uma escrita onde sexo, amor e masturbação se misturam com reflexões sobre marxismo, psicanálise, situacionismo, indústria cultural, entre outros. O caso de *Raving* não constitui uma exceção a esta dupla desestabilização, mas propõe uma estratégia específica: “I choose terms for this writing, this practice, that are derided and ridiculed—autofiction and autotheory, as they are to genre what we trannies and faggots are to gender: not to be taken too seriously” (Wark 2023d: 50). Vale a pena notar que, para Wark, a autoficção e a autoteoria não constituem duas técnicas totalmente distintas, já que ambas permitem trabalhar textualmente aquilo que é percecionado (ora de um prisma afetivo, ora de um ângulo conceptual). Por essa razão, esclarece no início do livro:

Let's have some concepts of raving emerge out of some participation and observation. I'm going to take you raving.

My practice for writing about raving will be to describe some situations, in some messy heterogeneous detail, highlight some emerging concepts, and then wrap it all up with distillation of those concepts before the beat stops, or rather, before the book ends. (Wark 2023d: 4)

De um modo geral, as *raves* podem servir vários propósitos, desejos ou interesses – embora, na sua maioria, estes possam ser endereçados através de outras práticas. As raves podem ser legais ou clandestinas, ocorrer no interior (discotecas, armazéns, edifícios desocupados) ou no exterior (terrenos baldios, florestas, praias), oferecendo assim atmosferas e ambientes diversos. São, por isso, diferentes das festas que caracterizam a cultura *clubbing*, o que não invalida que possam partilhar de certas características e objetivos. No ensaio intitulado “Meet me halfway – sound, music, and the disco club in construction of lesbian communities” (2024),

por exemplo, Nina Dragičević debruça-se sobre a realidade vivida pela comunidade lésbica de Ljubljana, dando a ver como certos bares e discotecas configuram espaços de simultânea proteção e celebração das identidades *queer*. Para Dragičević, mais do que constatar que “[a] nightclub is a space of sociality in which loud sonority is at its forefront”, importa considerar o que nessas sonoridades existe de significativo: o facto de apontarem para “a materialized effect of a certain ideological, discursive design” (2024: 29). Por isso, refere a dado ponto da sua reflexão:

In their representation as loud, they are often an explicit declaration of power, they can be a means of terror, dehumanization, and annihilation. However, they can also be used as means for an act against oppression. When an oppressed group uses loud sounds precisely to confront and resist the loudness and omnipresence of the oppressor and its dominant sonorities, in other words, when an oppressed group realizes that sounds are not a given but produced from a vital organism which then uses precisely sounds to renew its vitality, the effect of loud sonority can have a subversive effect. (*Ibidem*)

O modo como o espaço (interior ou exterior) da *rave* não se esgota na sua função de entretenimento, podendo, em determinadas circunstâncias, constituir-se como uma plataforma de colaboração, experimentação e disrupção, é amplamente explorado por McKenzie Wark: “We are of that party experimenting with new machinic configurations, here and now. Not putting off to the revolution – that over the rainbow time – to do it for us” (2023d: 32). Para a autora, uma boa *rave* é sempre uma tensão entre invenção e intenção. Uma *situação temporária* na qual o trabalho desenvolvido por promotores, DJs, designers, anfitriões e engenheiros de som converge, oferecendo aos/às participantes um conjunto de constrangimentos e possibilidades. Não se trata, portanto, de uma situação onde se prefigura a utopia, mas de um espaço que se abre a novas configurações e no qual se ensaiam mundos possíveis:

All of the tensions and problems of the world run right through the dance floor. The dance floor is also about antagonism. There’s sharp elbows. But there can just be a little bit of a pocket world where you can experience what I call “sideways time” in the book. There might not be a lot of future. We just have to process that somehow, emotionally. And this is one way some of us do it, in the sideways time of the rave. It’s not the revolution, it’s not utopia, but it’s not nothing. (Wark 2023b: s.p.)

As metáforas elencadas por Wark ganham uma dimensão acrescida se as considerarmos como sendo paralelamente aplicáveis às origens do *techno*, género musical que floresceu em Detroit, em meados da década de 1980. Sobre a sua génese enquanto artefacto histórico, DeForrest Brown Jr. relembra, em *Assembling a Black*

Counter Culture (2022), que o techno encontra a sua premissa central na vontade de um grupo de jovens afro-americanos em construir um futuro para lá das falhas estruturais que caracterizaram o colapso pós-industrial do final do século XX:

Formulated out of an intuitive response to the urban degradation plaguing Detroit and other cities around the United States in the late twentieth century, techno is evidence of post-Civil Rights Movement Black youth adapting to the industrialized Northern states, using the technology available; techno is not, as is widely believed, a generic component of the globalized drug-induced nightlife economy. At the same time, techno attests to a collective engineering of stereophonic intelligence, a modernized method of Black expression that would transform the African American musical continuum of the slave song, the Negro Spiritual, blues, and jazz, spanning several centuries, into a technologically optimized form of soul music. (Brown Jr. 2022: 5-6)

Não obstante o *techno* ser, hoje, um produto amplamente exportado e que adquiriu nuances específicas na Europa – nomeadamente, através de uma forte cultura de *raves* em Inglaterra, da consolidação ocorrida na Alemanha após a queda do muro de Berlim e da emergência do *hard techno* na Bélgica –, importa considerar as suas raízes, já que nelas se imiscui um ímpeto de resistência. Se remontarmos às suas primeiras manifestações, o *techno* surge como uma prova da adaptação da juventude negra às tecnologias de consumo nos estados industrializados do Norte – isto é, como uma forma de construção de um mundo sonoro específico, no qual a troca de informações codificadas nasce de uma longa linhagem de luta e de insurreição afro-americanas. Não por acaso, nas primeiras páginas de *Raving*, McKenzie Wark define a rave como sendo “one of several gifts of blackness” (Wark 2023d: 9), reforçando a urgência de não esquecer, perante a crescente absorção do techno pelo mercado de consumo, as suas origens:

To be free of a world that hates us, disrespects us, misunderstands us: it’s almost impossible, even in New York City. A good rave, on a good night – that is where I can feel like my body is not an anomaly, or rather: not the only anomaly. It’s a distribution of anomalies without a norm, anomalous only to each other. That’s what a good rave makes possible. Although let’s never forget that we took this configuration of fugitive possibilities – from Black people. (*Idem*: 13)

Nas primeiras páginas de *Raving*, McKenzie Wark é, desde logo, categórica ao elencar o tipo de pessoas e de necessidades que lhe interessam: “I’m interested in a specific set of needs and a particular range of people for whom the rave itself is the need. (...) I’m interested in people for whom raving is a collaborative practice that makes it possible to endure this life” (*idem*: 4-5). Refletir sobre a *rave* enquanto

prática que promove uma *distribuição de anomalias* implica, por isso, repensar paralelamente a ideia de *dissociação*. Tratando-se de um processo mental no qual a pessoa se desconecta dos seus pensamentos, sentimentos, memórias ou identidade, a dissociação pode ser experienciada em diferentes graus, não sendo a desconexão em relação àquilo que nos rodeia tida como invariavelmente problemática. Porém, quando considerada patológica, a dissociação diz respeito uma desconexão em relação ao eu físico e emocional que impacta a capacidade de levar a cabo as atividades do dia-a-dia.

Embora um quadro patológico seja muitas vezes associado a eventos traumáticos (de natureza diversa), a excesso de *stress* ou à privação de sono, importa notar que, no caso das pessoas trans, os estados dissociativos podem apresentar-se como resposta específica à disforia de género. Nesse sentido, ainda que McKenzie Wark reconheça que as pessoas trans não são as únicas capazes de vivenciar estados dissociativos, não deixa de considerar que são elas quem os podem experienciar de forma ambivalente:

Trans people are not the only ones who dissociate – but we tend to be good at it. We’re a kind of people who need to not be in body or world. The body feels wrong. The world treats us as wrong. Dissociation can be debilitating. And also sometimes not. I used to write a lot, in dissociated states. Then I transitioned, and couldn’t write at all. And yet still needed to dissociate. I felt better about being embodied, but the world didn’t. So—raves. And out of raves, the writing came back, slowly. (*Idem*: 8)

Assim, e ancorando-se nas reflexões de Charlie Markbreiter (2018) e Maxi Wallenhorst (2021), McKenzie Wark propõe um hackear da conceção patológica de dissociação: “*To exist inside those beats is like hacking into a new brain, one that doesn’t hate my body, that can run on the dj’s track and not the track of my anxiety, that allows my body to be a fucking body*” (*idem*: 80). Ao remover o enfoque da dimensão patológica, Wark procura não só repensar a dissociação enquanto habilidade, mas também entendê-la como uma categoria estética em si mesma. Acerca da dissociação enquanto estilo, Wallenhorst afirma:

Dissociation does not only take shape as a relatively distinct episode one is able to leave behind by being melodramatic—or not. Skillfully abstracted away from experience, it can also become its own style. A style in which the fact that there are parts which don’t seem reconcilable indicates neither romanticist fragmentation nor pseudo-deconstructive relativism. Their non-integration is not reduced to a formal gesture but becomes a formal infrastructure in its own way—that can hold, for example, the beautiful and the analytic, in their disparity, without collapsing one into the other or approximating them in a collage. (2021: s.p.)

Um entendimento da dissociação enquanto *infraestrutura formal*, na qual a coexistência do difuso, do díspar e do aparentemente irreconciliável não opera nem um colapso nem uma aproximação fusional, pode também ser depreendido das palavras de Jessica Dunn Rovinelli. Para a cineasta, o espaço da *rave* é, por definição, um espaço dissociativo:

Ravespace is dissociation, pure id and pure superego and nothing else. It can provide space for existing within and without the body simultaneously, a state of freedom that requires endless re-extension. Hence the possibility of addiction, physical or mental, the queer/trans sense of wellness, and the endless proliferation of new forms of movement alongside endless proliferation of stasis. (Rovinelli *apud* Wark 2023d: 19-20)

Em *Raving*, Wark apropria-se do termo *ravespace* para nomear um dos vários tipos de dissociação que procura captar e descrever. Trata-se de uma forma de dissociação que passa por existir simultaneamente dentro e fora do corpo, possibilitando um monólogo interior livre de subjetividade, alcançado através do movimento repetitivo. Nesse sentido, distingue-se tanto do que a autora define como *enlustment* (um modo de dissociação que implica um excesso do corpo, sentido “as an intense kernel of expansive lust indifferent to *ongoingness*”), como da experiência que designa por *xeno-euphoria* (um estado no qual o corpo habita o seu estranhamento, rumo à alteridade) (Wark 2023d: 91).

Apesar das particularidades que caracterizam cada um dos estados dissociativos potenciados pela rave, vale a pena notar que todos se intercetam no que Wark denomina de *k-time* (*ketamine time*): um tempo gerado pelo *continuum* da rave, um tempo maquínico, finito, que corrompe a duração e a continuidade, a memória e a expectativa. Por isso, mais do que refletir sobre o que cada um desses estados possibilita, interessa-me salientar aquilo que os une: a capacidade de tornar a dissociação numa experiência *ressociativa*.

The brain cops’ only concept of dissociation is that to detach from this world must be a bad thing. But this world is broken. Even more than our bugged-out psyches. Maybe sometimes to dissociate can also be to “ressociate”. Why isn’t that a word? That there’s no words for where we go is maybe the sign that we’re on our own, but on our own together, trying to find the ways we can endure the end of this world. (*Idem*: 29)

Embora as palavras de McKenzie Wark não ofereçam qualquer tipo de prescrição para a salvação do mundo, debruçando-se mais sobre como podemos, coletivamente, suportar o seu fim, o certo é que não deixam de apontar para uma possibilidade: construir algo a partir dos destroços de um mundo que já não nos serve. Essa é uma coordenada detetável no processo criativo que pauta o *techno*, estilo musical que

Wark define como uma tecnologia sónica produzida para *aliens*, uma experiência sonora na qual todos os corpos podem sentir-se em casa, precisamente porque nenhum corpo humano é mais bem-vindo do que qualquer outro. Destruir e construir, desagregar e remisturar, dissociar e re(a)ssociar são noções que ecoam na definição que Paul D. Miller (aka DJ Spooky that Subliminal Kid) oferece de *sampling*:

Sampling is a new way of doing something that's been with us for a long time: creating with found objects. The rotation gets thick. The constraints get thin. The mix breaks free of the old associations. New contexts form from the old. The script gets flipped. The languages evolve and learn to speak in new forms, new thoughts. The sound of thought becomes legible again at the edge of the new meanings. After all, you have to learn a new language. (2004: 28)

A propósito da criação e aprendizagem de uma nova linguagem, vale a pena considerar que, para Paul D. Miller, não há qualquer contradição em afirmar que “Dj-ing is writing, writing is Dj-ing” (*idem*: 56). No seu livro *Rhythm Science*, publicado em 2004, Miller explica que embora adore o seu trabalho como DJ e o impulso tecnológico que o estúdio proporciona, tal não implica um afastamento em relação a práticas como a escrita: “there’s something about the labor of writing and the sense of being part of the continuum of writing that goes back thousands of years. It is an ancient form, and in some ways it doesn’t quite fit what’s happening” (*ibidem*). Para o autor, o desafio reside, portanto, em conseguir descrever a vivência de uma prática utilizando um meio de comunicação distinto:

I know people who are totally electronic and it’s fascinating to see them, but in some ways their consciousness works differently than mine. I’m still part of Gutenberg’s Galaxy. There’s a reflexivity that comes with having to compose and letting language come through you. It’s a different speed, there’s a slowness there. And I’m attracted to writing’s infectiousness, the way you pick up language from other writers and remake it as your own. (*ibidem*)

Note-se que as palavras de Paul D. Miller são duplamente significativas neste contexto, já que não só apontam para a mesma estética de apropriação (e de reassociação) que McKenzie Wark tem vindo a cultivar ao longo dos anos, como afloram uma das problemáticas centrais de *Raving*: a procura de uma escrita assente na linguagem produzida pela própria rave. É nesse sentido que Wark afirma: “I want a practice of writing that is more adapted to the rave situation, even if it has to be adapted from my other practices. The discipline of indiscipline, as the anarchists say. A scholarly practice of pleasure, of play, that opens to expansive need, in selves and others” (Wark 2023d: 49). Trata-se de uma prática de escrita, também ela, dissociativa

- uma prática que sucede aos estados dissociativos gerados pela *rave*, ao mesmo tempo que os antecede:

The practice of writing, I have to disclose, comes in not only after raving, but before. Even if raving comes from a need to get out of myself, it's still a particular self: an old white coworker, who is crip, queer, trans—and a writer. So many particularities. The concepts abstract from those particulars, toward other particulars with which the concept may or may not resonate. (*Idem*: 50)

Numa entrevista concedida poucos dias antes da publicação de *Raving*, Wark afirmou que delinear ambições modestas para o que é alcançável talvez seja a única forma de enfrentar um sistema em colapso (Wark 2023a). Trata-se não de propor o eterno adiamento de uma revolução, mas de procurar frações do mundo abertas à exploração colaborativa de novas práticas. Práticas que criem, pelo exercício da *dissociação*, formas incisivas de *ressociação*. Práticas que inventem, num mundo em que nos falta o vocabulário para o reimaginar, novas linguagens. Práticas que permitam, num tempo sem futuro, processar a catástrofe.

Notas

* Inês Cardoso é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu, na mesma instituição, o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, apresentando uma dissertação intitulada *O futuro já mostra que ontem foi há muito tempo: A resistência à globalização em Alberto Pimenta* (2016). Atualmente, aguarda as suas provas de doutoramento, tendo desenvolvido uma tese dedicada às *poepráticas* de Salette Tavares e António Aragão - projeto pelo qual lhe foi atribuída uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). É investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML) e membro da equipa editorial da *SKHEMA: Revista Interartes*. O seu último livro coorganizado intitula-se *Performances Poéticas | Poéticas Performativas* (com Bruno Ministro e Lúcia Evangelista; Porto: ILC, 2024).

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

Bibliografia

- Brown, DeForest, Jr. (2022), *Assembling a Black Counter Culture*, Nova Iorque, Primary Information.
- Dragičević, Nina (2024), “Meet me halfway - sound, music, and the disco club in construction of lesbian communities”, in Víctor Aguado, Ramón del Buey e Brandon Labelle (eds.), *Party Studies. Volume 2: Underground clubs, parallel structures and second cultures*, Berlim, Errant Bodies Press / Madrid, AMEE.
- Markbreiter, Charlie (2018), “Cruel proptimism”, *The New Inquiry*. <<https://thenewinquiry.com/cruel-poptimism/>> (último acesso em 04/12/2024)
- Miller, Paul D. (aka DJ Spooky that Subliminal Kid) (2004), *Rhythm Science*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Wallenhorst, Maxi (2021), “Like a real veil, like a bad analogy: dissociative style and trans aesthetics”, *e-flux Journal*, nº 117. <<https://e-flux.com/journal/117/385637/like-a-real-veil-like-a-bad-analogy-dissociative-style-and-trans-aesthetics/>> (último acesso em 04/12/2024)
- Wark, McKenzie (2004), *A Hacker Manifesto*, Cambridge e Londres, Harvard University Press.
- (2007), *Gamer Theory*, Cambridge e Londres, Harvard University Press.
- (2019), *Capital is Dead. Is This Something Worse?*, Londres e Nova Iorque, Verso.
- (2023a), “For McKenzie Wark, The Practice Of Raving Is Essential To Living” [entrevista concedida a Sophia June], *Nylon*. <<https://nylon.com/life/raving-mckenzie-wark-interview>> (último acesso em 04/12/2024)
- (2023b), “McKenzie Wark on Raving and the ‘gentrification of ketamine’” [entrevista concedida a Michelle Lhoq], *Interview Magazine*. <<https://interviewmagazine.com/literature/mckenzie-wark-on-raving-and-the-gentrification-of-ketamine>> (último acesso em 04/12/2024)
- (2023c), “McKenzie Wark on raving and the infrastructure of queer life” [entrevista concedida a Jack Hjerpe], *Document Journal*. <<https://documentjournal.com/2023/03/mckenzie-wark-raving-interview-nightlife-duke-university-press-practices-capital-is-dead-reverse-cowgirl-book-release/>> (último acesso em 04/12/2024)
- (2023d), *Raving*, Durham e Londres, Duke University Press.
- (2024), “Trans women have never had an ongoing, well-documented, accessible, aesthetically varied, interracial culture” [à conversa com Ryan Mangione], *November*, vol. 8. <<https://novembermag.com/content/mckenzie-wark>> (último acesso em 04/12/2024)

A ideia de salvação nos contos “Famigerado”, “A terceira margem do rio” e “A benfazeja”, de Guimarães Rosa¹

Ivana Schneider*

Universidade do Porto, ILCML

Resumo: Este artigo pretende analisar o modo como Guimarães Rosa aborda a temática da salvação a partir de três de suas narrativas de *Primeiras Estórias*. Partindo de variadas perspectivas, cada uma das narrativas aponta para diferentes preocupações acerca da concepção de salvação. “Famigerado” evoca a exploração dos sentidos da palavra como ferramenta de salvação; “A terceira margem do rio” trata da relação entre salvação e perdição dentro de um cenário onde esses termos parecem se confundir; “A benfazeja” leva em conta não apenas o conceito de salvação, mas também evoca a ideia de culpa e sacrifício.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, linguagem, salvação, perdição, sacrifício

Abstract: This essay aims to analyze the way Guimarães Rosa addresses the theme of salvation in three of his narratives from *Primeiras Estórias*. From varied perspectives, each narrative points to different concerns regarding the conception of salvation. “Famigerado” evokes the multiple meanings of a word as a tool for salvation; “A Terceira Margem do Rio” deals with the relationship between salvation and perdition within a scenario where these terms seem to blur; “A Benfazeja” takes into account not only the concept of salvation but also evokes the idea of guilt and sacrifice.

Keywords: Guimarães Rosa, language, salvation, perdition, sacrifice

Desde *Sagarana* até suas últimas narrativas, encontramos na escrita de Rosa a reflexão sobre a ideia da salvação; não necessariamente do mundo, mas do homens e mulheres que arriscam a vida diariamente no duro e perigoso percurso pelo sertão. No entanto, a presença deste tema em suas obras é instituída sobretudo pelo viés da ambiguidade, uma vez que o significado de *salvação* pode assumir diferentes formas, muitas vezes contraditórias. Isso se coaduna com o projeto literário de Rosa, já que a exploração da ambiguidade é um artifício recorrente em sua escrita, especialmente pelo modo como reflete sobre o caráter plurivalente das palavras e seus limites expressivos.

Embora tenhamos de algum modo a presença da ideia de salvação em quase todas as narrativas de Rosa, visto que seus personagens são frequentemente rodeados de uma atmosfera de ameaça, quero me concentrar aqui na ideia de salvação em três contos de *Primeiras Estórias*, partindo do pressuposto de que salvar a si próprio ou salvar um indivíduo é necessariamente salvar o mundo daquele que se sente ameaçado.

Antes de passarmos para o texto de Rosa, gostava de levantar algumas questões para pensarmos na ideia de salvação na sua ambígua e fecunda relação com o seu sentido. A ambiguidade a que me refiro tem a ver com aquilo que Pedro Eiras já havia apontado em seu artigo sobre a palavra *salvação*: de que o verbo *salvar* pode ter um significado bastante paradoxal, associando-se muitas vezes ao seu sentido oposto. Ou seja, às vezes salvar pode significar perder, sacrificar, renunciar, paralisar,² morrer. Isso ocorre especialmente pela sua natureza polissêmica. Daí a reflexão de Pedro Eiras:

Talvez a polissemia da palavra nunca possa ser inteiramente eliminada: talvez nunca se possa saber ao certo em que sentido(s) alguém, falando, usa a palavra “salvar”. Talvez, na leitura ou audição desse vocábulo, na hermenêutica de um texto que o usa, seja preciso hesitar muito mais, ler mais “de/vagar”, como sugere Herberto Helder (2009: 128), compreender que existem aí significados contraditórios latentes – e talvez convocá-los em simultâneo. Não é certo que uma palavra, mesmo num dado contexto (e em que texto poderíamos esgotar a descrição do contexto?), tenha um só significado. Talvez seja preciso renunciar já a qualquer definição exaustiva, aceitar que a mesma palavra terá inevitavelmente uma significação plural, de contornos imprecisos; talvez seja preciso fazer o elogio da dúvida e da polissemia. (Eiras 2021: 10)

Considero um dos exemplos mais emblemáticos da referida associação paradoxal da palavra *salvação* o caso do romance *Myra*, de Maria Velho da Costa. Nessa narrativa, a protagonista para escapar dos seus algozes e se salvar da situação terrível de abuso em que se encontra, decide se jogar pela janela com seu cão Rambô. Para ela, a morte é a sua única salvação. Myra aceita seu destino trágico ao afirmar

“tem de ser” (Costa 2008: 221), descrevendo a queda como um singelo mergulho ao mar:

A ver se não caímos em cima de ninguém.

O cão, aterrado, disse,

Tem de ser?

Myra disse,

Tem de ser.

[...]

Myra tomou-o nos braços e atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarina. (Costa 2008: 221. Negritos meus)

Tal imagem havia sido preconizada pelo cego Afonso, outro personagem de *Myra*, o qual, em uma passagem anterior, afirmara: “o mar quando não livra, mata. E às vezes mata livrando” (Costa 2008: 80). Assim, o episódio derradeiro da morte de Myra e Rambô exprime o sentido trágico do suicídio, mas também faz uma clara evocação da ideia de salvação.

Encontramos outro exemplo ainda mais extremo na obra *Intermitências da morte*, de José Saramago. Nesse romance, o desejo da imortalidade finalmente concedido à população de um determinado país transforma-se num terrível pesadelo, levantando questões sobre as consequências catastróficas que a ausência da morte poderia causar em uma dada sociedade. Temos aqui, de maneira ainda mais explícita, a reflexão sobre ideia de salvação bastante próxima da ideia de perdição, visto que neste romance voltar a morrer figura-se como a salvação para os moradores daquele lugar.

Estes exemplos são pertinentes para entendermos que o significado de uma dada palavra depende do contexto de seu uso, o que nos conduz ao argumento de Wittgenstein. Este filósofo afirma que “[o] sentido que tem para nós uma expressão é caracterizado pelo uso que dela fazemos. O sentido não é um acompanhamento mental da expressão” (Wittgenstein 2008: 116), pois “é unicamente o uso particular de uma palavra que dá à palavra o seu sentido [...] O uso da palavra, na *prática*, é o seu sentido” (*idem*: 121). Por isso, abordar o tema da salvação utilizando como ponto de partida as narrativas de Guimarães Rosa pareceu-me bastante apropriado. Afinal, o autor brasileiro, se esquia das fáceis generalizações, explorando a ambiguidade das palavras e a multiplicidade de seus sentidos para adicionar complexidade às suas narrativas, levando em consideração não apenas seu caráter polissêmico, mas também o fato de que seus significados podem variar de acordo com os diferentes contextos em que são empregadas. Foi isso também que quis dizer Emir Rodríguez Monegal quando afirmara:

Guimarães Rosa (como Mallarmé, como Borges) sabia que a literatura é, antes de tudo, palavra [...]. E não só o que a palavra significa, mas também o peso do saber de cada uma de suas sílabas, a cor e a ressonância subconsciente de sua forma, a magia encerrada nos signos. Inclusive o lugar de cada palavra na frase, a forma como se articula com as vizinhas, como faz ressaltar ou ensurdecer seus valores, contava sempre para ele. (*apud* Fantini 2003: 39)

A palavra em Rosa, contudo, não reflete apenas uma preocupação estética. Ela exerce outros papéis fundamentais, servindo muitas vezes como mecanismo de salvação no universo sertanejo. Quero com isso dizer que, em certas instâncias, a capacidade expressiva da palavra é, para Guimarães Rosa, um recurso que pode remeter à ideia de salvação, reiterando assim o seu poder e seu protagonismo nas narrativas rosianas. Se pensarmos, por exemplo, em “O recado do morro”, de *Corpo de Baile* (1956), temos ali uma narrativa que coloca no centro de sua temática a ideia de salvação, mas esta dependerá exclusivamente da capacidade interpretativa dos ouvintes do recado emitido pelo morro. O sentido ocultado na mensagem do morro refere-se à traição planejada por alguns dos membros do grupo chefiado por Pedro Orósio, que planejavam justamente o assassinato deste chefe. Transmitido por sete personagens, o recado será apenas compreendido por Pedro Orósio quando reinterpretado e cantado pelo músico da comitiva, Laudelim Pulgapé, reiterando, portanto, o poder de revelação e salvação da palavra cantada. Desvendando a profecia do morro, Pedro Orósio escapa da morte, evitando assim o seu destino trágico.³

Embora possamos nos interrogar sobre a real capacidade das artes em salvar vidas, também é verdade que contribuem consideravelmente para uma reflexão profunda sobre a natureza humana e suas diversas experiências. Na literatura, e também em outras artes, busca-se frequentemente oferecer diferentes formas de observar o mundo, abrindo novos horizontes de reflexão para problemas que nos são familiares ou não. Deste modo, as artes em geral podem servir como espaços de reflexão, advertência e divulgação de ameaças e injustiças, muitas vezes vivenciadas pelo outro, e que nos são alheias, despertando-nos, portanto, um sentido de empatia. Assim, apesar de não oferecer efetivamente uma salvação, as diferentes formas artísticas podem exercer um papel transformador e iluminar questões imprescindíveis para compreensão de situações problemáticas, o que já é um etapa fundamental para o processo de salvação do mundo. Podemos dizer, então, que as artes não mudam o mundo, mas evocam reações e emoções nos seus leitores e espectadores, sensibilizando-os e mudando, consequentemente, o modo como estes veem o mundo. Embora este questionamento seja de fato primordial nas obras de Guimarães Rosa, a ideia de salvação em suas narrativas pode ser observada de múltiplas formas.

Esta recorrência temática na obra de Rosa, envolvendo a cuidadosa articulação entre *perigo* e *salvação*, é desenvolvida mais abertamente em *Grande Sertão: Veredas*, visto que, neste romance, o sentido da palavra *salvar* abarca não apenas a salvação do homem ameaçado pela guerra entre os jagunços, mas inclui também questões que envolvem a ideia de salvação e perdição da alma. Embora *Grande Sertão: Veredas* seja certamente um excelente exemplo para explorarmos a temática da salvação nos seus múltiplos sentidos, quero aqui me concentrar em outra obra na qual este tema é mais subjacente, mas igualmente pertinente. Refiro-me à coletânea de contos intitulada *Primeiras Estórias*, publicada em 1962. Para as reflexões que buscarei levantar neste ensaio, escolhi três contos desta coletânea – “Famigerado”, “A terceira margem do rio” e “A Benfazeja” –, cada um partindo de uma perspectiva diferente: o primeiro tem a ver com a ideia de salvar a si próprio e tem a linguagem como objeto central de sua trama; o segundo quer refletir sobre a salvação do outro e de como salvar o outro pode também significar a sua própria salvação, mas também levanta questões sobre as fronteiras entre os significados de salvação e perdição; o terceiro trata da salvação de todos por meio de uma personagem que servirá como uma espécie de bode expiatório, abordando, portanto, questões que envolvem a ideia de salvação e sacrifício.

“Com um pinga no i, ele me dissolvia”: a salvação pela linguagem em “Famigerado”

Em “Famigerado”, o primeiro dos contos que me proponho analisar, a problemática da salvação está diretamente associada à exploração dos múltiplos sentidos da palavra *famigerado* e à manipulação da linguagem como recurso fundamental. Trata-se da história de um jagunço chamado Damázio, dos Siqueiras, descrito como “o feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (Rosa 2022: 21). A narrativa consiste, sobretudo, na chegada de Damázio à casa do médico local, considerado “uma pessoa instruída” (*idem*: 24), para que este possa lhe esclarecer o significado da palavra *famigerado*.

Segundo Abel Barros Batista, “Damázio está ali porque suspendeu eventual acção punitiva contra certo moço do Governo que lhe chamara famigerado, fazendo-a depender do resultado de um inquérito linguístico” (Batista 2020: 6). Em outras palavras, Damázio quer saber se tal palavra era de ofensa para poder medir o tamanho da punição que concederá ao homem que a proferiu. Esta ameaça, no entanto, é, de algum modo, estendida a todos os envolvidos, como é possível inferir nas seguintes passagens:

Sei desse tipo de valentão, que nada alardeia, sem farroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. (Rosa 2022: 20)

Dava para sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. [...] Aquele propunha sangue, em suas tenções [...] Sua máxima violência podia ser para cada momento. (*idem*: 21)

Assim, temendo a reação de Damázio, o personagem narrador, com aguçada habilidade, desenvolve seu discurso com extrema cautela, medindo as palavras para sua própria proteção: “[a] conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios” (*idem*: 22). Diante da situação ameaçadora e consciente de sua vulnerabilidade, o personagem narrador reconhece nada poder contra aquele perigoso homem: “Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingão no i, ele me dissolvia” (20). Portanto, sua sobrevivência dependerá diretamente do modo como responderá ao inquérito do jagunço. Vejamos a resposta no tenso diálogo:

- *Famigerado* é inóxio, é “célebre”, “notório”, “notável”...
- “Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mas me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?”
- Vilita nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...
- “Pois... o que é que é, em fala de pobre, linguagem em dia-de-semana?”
- *Famigerado*? Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...
- “Vosmecê agarante, para a paz das mães, mão na Escritura?”
- Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:
- Olhe: eu, como o senhor me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado - bem famigerado, o mais que pudesse!... (*idem*: 23. Itálicos do autor)

Como podemos notar, a salvação do protagonista e do homem do governo é assegurada pelo modo como o médico local manipula o signo linguístico. Como bem apontou Joana Matos Frias, “em *Famigerado* [...] o acto de fala que gerou a acção está envolto numa espessa neblina. Damázio e o narrador consultado apenas conhecem a locução, não a ilocução do ‘moço do Governo’” (Frias 1995: 616). Deste modo, o narrador consultado se beneficia por ter a palavra fora do seu contexto de enunciação e, por isso, oferece apenas o significado parcial para se salvaguardar de qualquer rompante de fúria daquele perigoso jagunço. Para José Miguel Wisnik, há neste conto um delicado embate entre os dois personagens centrais, no qual “um homem cuja linguagem é a da faca e a da bala está suspenso pelo fio sutilíssimo de uma palavra, podendo no entanto, e a qualquer momento, cair matando” (Wisnik 2002: 181).

De fato, a salvação neste conto está claramente associada ao domínio e ao manuseio da linguagem operadas pelo personagem narrador. Ao esquivar-se do

significado depreciativo da palavra, ele consegue acalmar o jagunço, se salvar da ameaça e reestabelecer a ordem. É também por essa via que Eduardo Coutinho afirma que a linguagem neste conto se constitui como eixo central em que “a salvação do protagonista é garantida pela manipulação que faz do signo linguístico [...], utilizando-o poeticamente, ou mesmo conscientemente para o seu próprio benefício” (Coutinho 2019: 185).

Deste modo, em “Famigerado,” há uma evidente reflexão sobre como o sentido da palavra depende do seu contexto de uso, reiterando assim os pressupostos de Wittgenstein mencionados anteriormente. Neste conto rosiano, o autor explora os sentidos contraditórios da palavra *famigerado*, atribuindo-lhe uma função salvadora na narrativa e, conseqüentemente, elevando-a ao papel de protagonista, pois é justamente a sua ambivalência semântica que salva o personagem narrador de um possível final trágico.

A importância que Rosa confere às palavras, à linguagem e aos modos de narrar é também observada em outras de suas narrativas. No conto “Desenredo”, de *Tutameia* (1967), o personagem Jó Joaquim, por meio de um processo de reconstrução da história e de apagamento dos fatos, consegue desfazer a má fama de sua infiel esposa, Vilíria.⁴ Ou seja, ao apagar os vestígios de suas traições, salva a imagem da personagem perante a comunidade:

Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira [...]. Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma. [...] Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim [...]. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. (Rosa 2009 [1967]: 74).

Jó Joaquim realiza, então, um processo de desconstrução do seu próprio enredo, como é possível perceber na seguinte citação: “Jó Joaquim, genial, operava o passado - plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (*ibidem*).

Deste modo, há também neste conto de Rosa uma evidente reflexão sobre os modos de narrar, sobretudo quando demonstra que é possível, por meio do discurso, modificar a história de sua personagem. Assim, o narrador de “Desenredo” explora as potencialidades da língua para *reescrever* os fatos, alterando, conseqüentemente, o destino de Vilíria: “[p]ois, produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro [...]. Todos já acreditavam Jó Joaquim primeiro que todos” (*idem*: 75).

“Cursava no rio, solto solitariamente”: a salvação pela renúncia em “A terceira margem do rio”

Em “A terceira margem do rio”, um dos contos mais estudados de Guimarães Rosa, a ideia de salvação é desenvolvida a partir da relação entre um pai e um filho. O conto é centrado na vida de uma família ribeirinha, narrado do ponto de vista de um dos filhos, o qual relata a curiosa e insólita história de seu pai, que, subitamente, sem nenhuma explicação, decide mandar fazer uma canoa para sozinho embarcar em uma viagem sem volta para lugar nenhum. Permanece, portanto, ali, no meio do rio, entre as margens, na simbólica “terceira margem” que dá nome ao título do conto, sem nunca retornar à terra:

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalcou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez alguma recomendação. (Rosa 2022: 53-54)

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços, do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. (*idem*: 54)

Embora essa narrativa tenha como trama central a estranha decisão do pai, logo percebemos que o conto quer também tratar das consequências devastadoras dessa decisão, especialmente para a vida do filho, narrador da história. Sem conseguir se desvencilhar da ideia de salvar o pai, ou ao menos de ajudá-lo a permanecer vivo, este personagem passa o resto da sua vida à beira do rio cuidando do pai, deixando-lhe mantimentos ao longo dos anos. Acaba, então, condenado a sacrificar a sua vida, abdicando de tudo, como se também estivesse naquela canoa: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito” (*idem*: 57-58).

Depois de muitos anos, com o receio de que seu pai, já muito idoso, falecesse naquela canoa, o filho decide fazer um último apelo. Na tentativa derradeira de salvá-lo, o narrador propõe trocar de lugar com seu pai. E finalmente, depois de tantos anos de silêncio, o pai parece aceitar a proposta:

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rastos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio. (*idem*: 59)

História de sacrifício e culpa, “A terceira margem do rio” permanece como uma das mais ambivalentes narrativas de Rosa, sugerindo múltiplas e contraditórias interpretações, dado o caráter misterioso das ações de suas personagens. A passagem acima, que narra o derradeiro encontro entre pai e filho, é exemplo dessa complexidade, visto que problematiza as noções de salvação e perdição.

Afinal, se observarmos os eventos narrados pela perspectiva do pai, sua excêntrica escolha não parece constituir um problema. O personagem, como fica claro ao fim da narrativa, não está preso à canoa e poderia retornar à terra firme caso assim o desejasse. Para ele, seu exílio autoimposto não representa uma situação a ser superada, mas antes um destino voluntariamente abraçado. Para ele, o rio é o espaço onde poderia viver “solto solitariamente” (*idem*: 55). Dessa forma, é possível ler este isolamento como a forma encontrada por ele para se salvar do mundo.

É o olhar do filho que insiste em enxergar a situação do pai como um problema a ser resolvido. Essa incompreensão aprisiona-o à beira do rio, subordinando a sua própria salvação à suposta necessidade de resgatar o pai. Quando este então estende a mão e aceita realizar a troca, percebemos uma reversão dos papéis: ao filho, é oferecida a oportunidade não apenas de se salvar, mas de finalmente compreender o mundo pelos olhos do pai. Descobre, porém, não ser capaz de realizar essa ruptura e, aterrorizado, desencadeia sua própria perdição.

O conto nos fornece outras passagens que fundamentam a leitura de que o pai buscava no rio a sua própria salvação. Esta ideia é sugerida quando o filho relembra de ter ouvido falar que, tal como Noé, seu pai teria sido avisado do fim do mundo:

Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada, mais. Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estivam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. (*idem*: 58)

A referência ao grande dilúvio é também percebida em outras obras do escritor mineiro. Temos, por exemplo, em “O burrinho pedrês”, primeiro conto de *Sagarana* (1946), uma clara alusão ao dilúvio quando, durante uma enchente devastadora,⁵ toda

a esperança de sobrevivência é depositada na figura do burrinho Sete-de-Ouros, que atravessa a enchente levando consigo Badu e Francolim, os únicos dois sobreviventes de toda a comitiva da boiada com quem viajava pelo sertão.

Em “A terceira margem do rio”, embora inicialmente tenhamos a impressão de que o pai é quem está perdido e a espera de salvação, ao chegarmos no final do conto percebemos que, na verdade, o filho está muito mais aprisionado à beira do rio do que o pai em sua canoa. Para concluir, poderíamos presumir que, neste cenário que se desenha ao fim da narrativa, é o filho quem precisa de salvação, pois sacrificara sua vida inteira para servir ao pai. Deste modo, embora não haja resposta certa para estas questões, talvez possamos dizer que o triste relato do filho representaria, assim, uma espécie de gesto de apelo, um chamamento por socorro.

“A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todo”: a salvação pelo sacrifício em “A Benfazeja”

Em “A benfazeja”, a ideia de salvação é explorada de forma ainda mais abrangente, pois a ameaça que paira neste conto recai sobre uma comunidade inteira. Trata-se da história de Mula-Marmela, que, para salvar a comunidade dos atrozes crimes de seu marido, Mumbungo, decide assassiná-lo. Mumbungo é descrito como “um hediondo, o cão de homem, calamidade horribilíssima, perigo e castigo para os habitantes deste lugar” (Rosa 2022: 176), “homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias [...], o avultado demo – o ‘cão’” (Rosa 2022 [1962]: 177). Ele é a representação de todo o mal que assolava aquela cidade, e Mula-Marmela, a única capaz de acabar com a ameaça que esse homem representava:

A Marmela, pobre mulher, que sentia mais que todos, talvez, e, sem o saber, sentia por todos, pelos ameaçados e vexados, pelos que choravam os seus entes parentes, que o Mumbungo, mandatário de não sei que poderes, atroz sacrificara. **Se só ela poderia matar o homem que era seu, ela teria de matá-lo.** Se não cumprisse assim – se se recusasse a satisfazer o que todos, a sós, a todos os instantes, suplicavam enormemente – ela enlouqueceria? (*idem*: 179-180. Negritos meus)

Entretanto, embora todos desejassem o fim de Mumbungo, após o seu assassinato, todo o ódio associado a ele é transferido a Mula-Marmela. A comunidade parece estar imersa numa espécie de cegueira social, incapaz de observar os gestos de altruísmo da personagem, que passa a ser segregada, vivendo nas ruas a pedir esmolas, juntamente com o enteado, o cego Retrupé, que, tal como o pai, revelase perverso, tirano e de “maligna índole” (*idem*: 180). A figura de Mula-Marmela é, portanto, uma legítima representação da exclusão social e de uma desmedida falta de empatia com o outro. Sem direito a um nome, é chamada de Mula-Marmela pelos moradores daquela comunidade, mas também de “malandraja”, a “Malacafar”, a “suja

de si”, a “abominada”, a “Maldita” (*idem*: 175, 181). Privá-la de um nome é também uma maneira perversa de desconstruir sua própria identidade e de apagar as suas características mais humanas.

Ao tornar-se a figura para quem desagua toda a violência do abandono social, a protagonista do conto rosiano assume o papel da vítima sacrificial. Ela é aquela que, como bem definiu o narrador, “[a] para, em seu de-cor de dever, o ódio que deveria ir só para os dois homens” (*idem*: 180-181), aproximando-se, portanto, daquilo que René Girard definiu como vítima expiatória. Girard afirma que, “[à] medida que a crise [sacrificial] se exacerba, todos os membros da comunidade tornam-se gêmeos da violência” (Girard 2008: 104). Na crise sacrificial, segundo ainda Girard, “destruindo a vítima expiatória, os homens acreditarão estar se livrando de seu mal” (*idem*: 107); assim a paz seria restaurada.

É significativo, portanto, que, ao descrever a partida da personagem do espaço da cidade, a narrativa rosiana demarque linguisticamente a ideia de expiação: “E ela ia se indo, amargã, sem ter de se despedir de ninguém, tropeçante e cansada. Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode – seu expiar [...] Vocês, de seus decretantes corações, a expulsavam” (Rosa 2022: 186).

Mula-Marmela é, então, elevada ao patamar de heroína trágica quando, num gesto de sacrifício, em detrimento de seu próprio bem-estar, pratica uma ação que beneficiará a todos os membros de sua comunidade: “[a] mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora – da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam” (*idem*: 179).

O narrador aqui exerce um papel fundamental, pois é por meio de seu discurso retórico e enfático que temos acesso a natureza heroica de Mula-Marmela. O que faz o discurso persuasivo do narrador é justamente uma espécie de reparação: a cidade que condenou veementemente o crime de Mula-Marmela passa a ser fortemente condenada pelo narrador. Vejamos alguns exemplos:

Sei que vocês não se interessam nulo por ela, não reparam como essa mulher anda, e sente, e vive, e faz (*idem*: 180).

Vocês, creio, gostariam de que ela também se fosse, desaparecesse no não, depois de ter assassinado o marido. Vocês odeiam-na, destarte. (180-181)

Sei, vocês não notaram, nada. E, mesmo, agora, vocês se sentem um pouco mais garantidos, tranquilos estamos. É de crer que, breve, estaremos livres do que não amamos, do que danadamente nos enoja, pasma. (184)

Portanto, o relato do narrador, que aparenta ter um conhecimento privilegiado dos fatos, apresenta uma dupla dimensão: por um lado, como vimos, reprova, acusa e combate a conduta dos moradores daquele lugarejo; por outro, intercede em favor da protagonista, enfatizando as boas ações de Mula-Marmela, de modo a elucidar o caráter benfazejo da personagem:

Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres do amaldiçoamento de pedidor? E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. Ela olha para tudo com singeleza de admiração. (*idem*: 180)

Mas, reparando com mais tento, veriam, pelo menos, como ela não é capaz de pegar estouvadamente em alguma coisa; nem deixa de curvar-se para apanhar um caco de vidro no chão da rua, e pô-lo ao lado, por perigoso. (183)

O papel do narrador passa a ser fundamentalmente o de construir, através do processo de releitura e revisão dos fatos, uma instância de questionamento. Por meio do seu discurso, apela para que reparem nela e pratiquem, desse modo, um exercício de empatia. Nesse sentido, podemos considerar que a ideia de salvação é estendida também à própria comunidade. Ao sugerir que tenham compaixão pela personagem de Mula-Marmela, a narrativa parece também desejar resgatar os habitantes do vilarejo da cegueira social da qual todos estão reféns.

No final do conto, com o intuito de evitar que a mesma injustiça volte a acontecer, o narrador faz mais um apelo, para que narrem a história de Mula-Marmela para as futuras gerações. Com esse gesto, ele espera salvar talvez não esta personagem, mas impedir que futuras mulheres se tornem novas “Mulas-Marmelas”:

É caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terrorosos, e não souberam impedir, nem compreender, nem agraciar. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando —: se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto. (*idem*: 186)

Cumprе acrescentar que, neste conto, Rosa convoca imagens das tragédias gregas⁶ para tratar de temas como sacrifício, salvação, justiça e culpabilidade, refletindo também sobre as fronteiras de termos aparentemente antagônicos, como bem e mal, salvação e perdição.⁷

A referência ao teatro clássico mais facilmente reconhecível em “A Benfazeja” é à peça *Eumênides*, de Ésquilo. Ao fim deste famoso texto dramático, as Erínias, deusas responsáveis por vingar os crimes de sangue cometidos dentro do seio da família, abandonam seu papel violento e convertem-se nas Eumênides, as bondosas, deusas protetoras da cidade de Atenas (Ésquilo 2014: 232-236). Essa aproximação entre o drama esquiliano e o conto rosiano está evidenciado desde o título: “bondosas”, “benfazeja.” Ademais, está representado na própria transição do papel de agente da violência para o de protetora da cidade.

No entanto, ainda há em “A Benfazeja” uma possível aproximação com uma outra tragédia grega, pois é também de *Antígona*, de Sófocles, que lembramos ao lermos a história de Mula-Marmela. Neste texto teatral, Creonte, o rei de Tebas, proíbe a realização de honrarias fúnebres ao corpo de Polínice, irmão de Antígona, determinando que este permanecesse exposto à putrefação:

que esse, já determinei à cidade, não receba sepulcro nem lágrimas, que o corpo permaneça insepulto, pasto para as aves e para os cães, horrendo espetáculo para os olhos. Esta é minha decisão, jamais de mim obterão os mais a honra devida aos justos. (Sófocles 1999: 15)

Contrariando as ordens do rei, Antígona decide enterrar o irmão não apenas para fazer valer seu direito fundamental de sepultar seus mortos, mas também para salvar a cidade do castigo dos deuses e da pestilência perigosa, mesmo sabendo que isso significaria a sua própria condenação. Como bem apontou Pedro Eiras, “[n]ão importa se Antígona é castigada com a morte: perdida para a vida, ela salva-se ao realizar o gesto justo” (Eiras 2021: 14). Em “A benfazeja”, embora o fim de Mula-Marmela não seja a morte, ela sofrerá também um castigo que consistirá, primeiro, no abandono social e, posteriormente, no seu exílio. Contudo, ao realizar o mencionado *gesto justo*, Mula-Marmela também garante sua salvação, pois sua história, como profetiza o narrador do conto, será narrada às futuras gerações. Aliás, a presença da voz profetizadora na obra rosiana também dialoga com a obra de Sófocles.

Afinal, em *Antígona*, é o adivinho Tirésias quem vem à cena para alertar Creonte das terríveis consequências de sua decisão, culpando-o, assim, pelos males que assolam a cidade:

TIRÉSIAS: [...] Os males desta cidade procedem de tua cabeça. Nossos altares e nossos lares todos estão impregnados do cheiro da carniça que ofereceste a cachorros e abutres, o filho do infeliz Édipo, tombado em batalha. Por isso, já não recebem os deuses as súplicas que sobem dos altares, nem atentam para a chama dos sacrifícios. Aves não emitem sons propícios porque se fartaram da graxa e do sangue de um ultrajado. **Reflete sobre isso, filho.** Todos os homens comungamos do erro. Uma vez cometido, esse não

pode ser considerado tolo ou desdito, que, afundado em culpa, repara o mal e não se obstina. A arrogância atrai a loucura. Detém-se ante o morto. Não queiras matar quem já morreu. Que bravura há em exterminar um cadáver? (Sófocles 1999: 72. Negritos meus).

Como já foi referido, em “A benfazeja”, é o narrador com seu discurso retórico que busca alertar a comunidade da equivocada postura condenatória que todos tiveram a respeito de Mula-Marmela. Reparem que, tal como Tirésias pede a Creonte que reflita sobre sua decisão – “Reflete sobre isso, filho” –, o narrador rosiano, no discurso final da narrativa, pede que “[p]ensem, meditem nela” (Rosa 2022 [1962]: 186). A mesma sensibilidade trágica que ensinou tantas coisas aos gregos, é percebida em várias das narrativas rosianas: o tratamento dado aos temas como a violência, a justiça, o destino, típicos do universo das tragédias clássicas, é também evidenciado nas obras do escritor mineiro.

Para encerrar, quero ressaltar que o sertão rosiano propicia muitas reflexões acerca da ideia de salvação, visto que é frequentemente caracterizado como um lugar repleto de perigos, principalmente para os mais vulneráveis, os quais estão sempre na luta pela sobrevivência. Vemos, por exemplo, no imenso monólogo de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, o uso frequente da expressão “viver é muito perigoso”, que funciona como uma espécie de refrão, reiterando, deste modo, a atmosfera ameaçadora do lugar. O sertão rosiano é, portanto, um campo fértil para a temática da salvação e seu caráter paradoxal, pois é também um espaço que obedece a regras distintas, nas quais termos aparentemente antagônicos, como bem e mal, são entendidos de acordo com a lógica sertaneja. Foi isso também que quis dizer Rosa quando afirmou: “A gente do sertão, os homens de meus livros, [...] vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos de ‘crimes’, mas que para eles não o são” (*apud* Rosa, 1994 [1965]: 35). Esse aspecto do universo sertanejo é também assinalado por Marli Fantini, para quem o sertão mineiro rosiano é um território no qual

mesclam-se várias vozes disjuntivas, distintos planos temporais, formações culturais dissonantes. O convívio tensionado entre vários e diferenciados pólos se materializa sobretudo na “terceira margem”, emblemática imagem rosiana dos entre-lugares fronteiriços onde surge a oportunidade de intercâmbio entre categorias distintas e mesmo polarizadas. (Fantini 2004: 75)

Assim, apoiando-se no princípio rosiano no qual “tudo é e não é” (Rosa 2019: 16), este que é um dos mais importantes leitmotifs de *Grande Sertão: Veredas*, Rosa desafia justamente as concepções dicotômicas calcadas na visão tradicionalista e culturalmente instituída, e abre espaço para formas mais inclusivas e questionadoras

de entender as complexas relações humanas. É assim também que Eduardo F. Coutinho entende a obra do escritor mineiro:

Nesse universo narrativo em que opostos [...] convivem em constante tensão, não há mais lugar para as velhas dicotomias, e o *to be or not to be* hamletiano, que por tanto tempo norteou a produção literária ocidental, cede lugar a uma lógica mais flexível, marcada, quem sabe, pelo signo do pluralismo ou da adição, onde a dúvida e a perquirição se erguem soberanas [...]. (Coutinho 2008: 378. Itálicos do autor)

Não é de modo algum arbitrário que em “Famigerado” a *palavra-protagonista* do conto se caracterize justamente por ser de uma família de palavras que carrega em si significados opostos. Tal como não é arbitrário que a narrativa de “A benfazeja” aborde o questionamento dos limites entre os conceitos de bem e mal, pois entende que os valores atribuídos às palavras podem ser relativizados, podendo até coexistir refletindo assim o paradoxo das contradições humanas.

Sendo a *salvação* parte desse seu repertório de temas paradoxais, termino este texto evocando aqui uma reflexão de Rosa sobre o paradoxo em suas obras. O escritor mineiro declara em uma das suas raras entrevistas: “a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (*apud* Rosa 1994: 32).

Notas

* Ivana Schneider possui graduação em Letras pela Universidade da Amazônia (2006); concluiu o curso de especialização em Língua Portuguesa: uma abordagem textual pela Universidade Federal do Pará em 2009; e em 2016, terminou o Mestrado em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a dissertação *O espaço poético sertanejo e as figuras performáticas em Corpo de Baile de Guimarães Rosa*; atualmente faz parte do quadro de jovens investigadores do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e está no programa de Doutorado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, escrevendo a tese intitulada *Abrindo espaço em círculo fechado: a diluição das margens nas obras de Guimarães Rosa e Maria Velho da Costa*, com o apoio de uma bolsa de doutoramento da Fundação para Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/146138/2019).

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

² Refiro-me aqui ao fato de que há diversas situações nas quais a paralisia pode ser benéfica em momento de maior perigo. Na novela “Buriti”, de *Corpo de Baile*, a imobilidade dos animais da floresta é uma habilidade valiosa, visto que ela auxilia a ocultar sua presença e ouvir melhor os avisos do perigo: “Principal, na jungla, não é tanto a rapidez de movimentos, mas a paciência dormida e sagaz, a arma da imobilidade. À cabecinha de um coelho peludo, sentado à porta de sua lura, no fim da tarde, devem chegar mais envios sonoros que a uma central telefônica” (Rosa 2010: 279).

³ Guimarães Rosa declara ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, que “‘Recado do morro’ é a estória [sic] de uma canção a formar-se. Uma ‘revelação’, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial” (Rosa 2003: 92). Podemos dizer, portanto, que este é um conto que levanta questões sobre os modos de narrar e sobre o poder de revelação das artes.

⁴ Vilíria é também chamada de “Ivíria”, “Rivília” e “Irlívia” (Rosa 2009 [1967]: 72), o que claramente alude ao caráter dissimulado da personagem infiel.

⁵ Vai se desenhando, em “O burrinho Pedrês”, um cenário que faz uma espécie de alusão ao fim de mundo: “O mundo está se acabando em melado! [...] O dilúvio não dava fim. Sete-de-Ouros metia o peito. [...] O mundo trepidava. Pequenas ondas davam sacões, lambendo Badu. Escurão. O burro pára. O mundo bóia. [...] Em cima, no céu, há um pretume sujo, que nem forro de cozinha. Noite ruim” (Rosa 1984 [1946] 70-71). No fim da perigosa travessia, que será avassaladora para quase todos os membros da comitiva encarregada pela travessia da boiada, o burrinho, juntamente com Badu e Francolim, volta à fazenda de onde partiu. Ou seja, a salvação aqui se caracteriza pelo reestabelecimento de uma certa normalidade, o que nos conduz às palavras de Pedro Eiras, quando afirma que “[s]alvar, neste sentido, implica manter o mundo tal como ele é” (Eiras 2021: 11).

⁶ Adelaide Caramuru Cezar já havia sinalizado a relação de “A benfazeja” com as tragédias gregas. No artigo intitulado “A presença do trágico em ‘A benfazeja’ de João Guimarães Rosa”, a ensaísta busca demonstrar que “[a] desmedida (*hybris*), a fatalidade do destino, o bode expiatório (*pharmakós*)” (Cezar 2013: 77) são marcas do trágico presentes neste conto rosiano.

⁷ O questionamento filosófico de Wittgenstein, mencionado anteriormente, também se aplica à problemática que Rosa postula neste conto. A desconstrução dos conceitos de bem e mal, especialmente no caso de “A benfazeja”, está relacionada com o contexto de seu uso. Desse modo, a culpa da personagem é reconsiderada e questionada quando o narrador expõe diferentes perspectivas dos fatos.

Bibliografia

- Batista, Abel Barros (2020), “‘Famigerado’: parábases, famigerado problema”, Roma, Bulzoni Editore, 5-28.
- Costa, Maria Velho da (2008), *Myra*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Coutinho, Eduardo de Faria (2008), “Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa”, in *A Poética Migrante de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2019), “A escrita de Guimarães Rosa: um compromisso do coração”, *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 16, nº 1, 179-190.
- Eiras, Pedro (2021), “Falhar melhor: novos apontamentos para a palavra salvação”, *Libretos*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 9-21 <<https://hdl.handle.net/10216/134144>> (20 de dezembro de 2023).
- Ésquilo (2014), *Oresteia*, trad. Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70.
- Fantini, Marli Scarpelli (2004), *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, São Paulo, Editora Senac.
- Girard, René (2008), *A Violência e o Sagrado*, São Paulo, Editora Paz e Terra.
- Lorenz, Günter (1994), “Diálogo com Guimarães Rosa”, in *João Guimarães Rosa*, Ficção completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1, 27-61.
- Rosa, João Guimarães (1984), *Sagarana*, 28ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1946].
- (2003), Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, 3ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- (2009), *Tutameia: terceiras histórias*, 9ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1967].
- (2010), *Corpo de Baile*, vol. 2, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1956].
- (2019), *Grande Sertão: Veredas*, 22ª ed., São Paulo, Companhia das Letras [1956].
- (2022), *Primeiras Histórias*, Lisboa, Tinta da China [1962].
- Saramago, José (2014), *As Intermitências da Morte*, Porto, Porto Editora.
- Sófocles (1999), *Antígona*, trad. Donald Schöler, Porto Alegre, L&PM Editores.
- Wisnik, José Miguel (2002), “O famigerado”, *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 5, nº 10, 177-198.
- Wittgenstein, Ludwig (2008), *O Livro Azul*, Lisboa, Edições 70.

CONTRA CHEIRO • BAFIO

Neste volume, Bruno Ministro parte de uma reflexão sobre a função «salvar como», presente no *software*, para pensar modelos como a rede, a raiz e o rizoma, observando o imaginário da árvore na poesia de António Ramos Rosa e o processo de reescrita experimental em Rui Torres, numa «permanente tensão relacional entre repetição e variação», criação, incorporação, liberdade; Inês Cardoso lê *Raving*, de McKenzie Wark, a partir de uma evocação do «fim de um mundo», demonstrando a capacidade de resistência e reinvenção de si em actividades como a escrita, a participação na rave, a autoficção, a autoteoria, um «hackear da conceção patológica de dissociação», reequacionada a partir do seu potencial estético e «ressociativo»; e Ivana Schneider interroga a polissemia inerente à ideia de salvação em três narrativas de Guimarães Rosa («Famigerado», «A terceira margem do rio», «A benfazeja»), interrogando os conflitos entre o indivíduo e o seu contexto – familiar, social, natural –, e demonstrando que salvar alguém é também «salvar o mundo daquele que se sente ameaçado».

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA