

MATLITAGENDA

Substantivo feminino **que** **q**provém etimologicamente da forma neutra plural do gerundivo do verbo latino **age****ago**, **—**-is, -ere, egi, actum. Sendo uma forma cuja modalidade possui valor **bde**ôntico projetado em relação ao futuro, significa “o que deve ser feito;”, “as coisas a fazer;”. Em termos sem**ã**ânticos, agenda encontra**—**-se nos anti**dop**as**podas** de acta, que, tratando-se do particípio passado do mesmo verbo, no mesmo género e no mesmo número, designa **—**“as coisas já feitas**—**”.

EPÍGRAFE

Veio-me esta manhã, pela primeira vez, a ideia de que o meu corpo, este fiel companheiro, este amigo mais seguro, melhor conhecido por mim do que a minha alma, não passa de um monstro dissimulado, que acabará por devorar o seu dono.

Marguerite Yourcenar, «Memórias de Adriano», trad. Maria Lamas. Editora Ulisseia, (15.ª edição), 2005 [1974]: 11.

EDITORIAL

Gralha. *Glicht*. Marguerite Yourcenar falava, pela boca do moribundo imperador Adriano, do corpo que nos devora. Estaremos porventura a ser devorados pelo não-dito, não-feito? Novembro. Em leitura ocorre um sobressalto, ruído, interrupção. Indesejado, sempre? O tempo que vivemos é diferente de todos os outros. Será esse o ruído, o diverso, a interrupção no texto dos dias? Será 2020, ano que caminha para o fim, um arrepio no funcionamento mais corrente dos anos, dos nossos anos? Esta Agenda, como todos os textos, terá gralhas que se apanham, colhem e retiram, como linhas soltas, avessas. No entanto, vivemos o sétimo (oitavo?) mês de uma linha avessa, que mão nenhuma parece capaz de corrigir. Sofia Escourido estende sobre a mesa a infinidade possível de Gralhas, em *As Minhas Materialidades*. Joana Fonseca, com «Glitch como procrastinação: falha no processamento do foco», expõe o (seu) mecanismo do *Glitch* entre o filme

Matrix e a rede Reddit, em *Materialidades da escrita de tese*. Entre ambas, Raquel Gonçalves ensaia o movimento na escrita e corpos com que Gonçalo M. Tavares pensa, na rubrica *A meia-distância*. Este número da Agenda fala de erros cheios de significado, como Tiago Schwäbl com *Erratum*, no programa Hipoglo-te. Antes que chegue dezembro, com o seu chapéu conclusivo, Patrícia Reina assina mais uma variação da capa e Thales Estefani a penúltima das «Novas Aventuras de Capuchinho Vermelho». Antes de tudo revermos, noticiamos a oração de sapiência proferida por Carlos Reis, coordenador do CLP. Registamos também: os webinários em que participou o mesmo investigador, com Ana Paula Ar-naut e Manuel Portela, coordenador do Doutoramento em Materialidades da Literatura; ainda a aula aberta de Rui Mateus e também a videoconferência de Pedro Serra. Divulgamos a publicação do último

número da Revista MATLIT: *Materialidades da Literatura* (coords. Ana Maria Machado e Ana Albuquerque e Aguilar), dedicado ao Ensino da Literatura Digital. Para ler, ainda: “Conferências do Cinquentenário da Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva” (orgs. Osvaldo Manuel Silvestre e Rita Patrício).

MATLITAGENDA, como *newsletter* do Doutoramento FCT em Materialidades da Literatura/Centro de Literatura Portuguesa, procura não ter Gralhas de maior e ser um *Glitch* que nos ligue.

O próximo número será o último do ano e também do ciclo literarizante desta *newsletter*: será altura para preparar o que aí vem, refletidamente. A MATLITAGENDA de dezembro terá como tema *Retrospectiva*.

Nuno Meireles

MATLIT EM LINHA[MatLit Facebook](#)[MatLit no "iTunesU" \[2011-2014\]](#)[MATLIT: Materialidades da Literatura](#)
[Revista em linha][MatLit no YouTube](#)[Blog MatLit](#)[Centro de Literatura Portuguesa](#)**AS MINHAS MATERIALIDADES****GRALHAS VÁRIAS**

Sofia Madalena G. Escourido

«Não há livros sem gralhas», esta foi provavelmente a premissa mais desarmante e verdadeira que aprendi. Talvez a tenha ouvido tarde na vida, talvez aprender tenha muitas camadas que se vão sobrepondo umas às outras, e às vezes uma nova pode preencher espaços que ainda havia na anterior, lacunas. Foi no meu primeiro ano do Mestrado em Edição de Texto, e o professor pronunciou-a como uma verdade, um lugar-comum, uma tangência do texto, de qualquer texto impresso – e eu não gostei de ouvir. Pois os catorze anos seguintes a trabalhar em editoras só lhe vieram dar razão e tive de ceder à sua evidência e a uma certa pacificação que vem com ela: não há livros sem gralhas, não vale a pena perder o sono por causa disso, contudo, há que trabalhar nos livros de forma a minimizar o máximo que nos seja possível a concentração desses invasores por página, por volume, por texto.

No dia-a-dia em edição já fiz um pouco de tudo: traduzi (quase nada), revi (muito), editei, servi cafés, redigi textos de capa, engendrei campanhas de promoção, avaliei originais (e recusei tantos, mas também conheci a alegria

de encontrar uma história que valeu a pena ler em primeira mão e dar depois a ler a outros), ajudei a comunicar livros e autores, participei em feiras e lançamentos e festivais literários, paginei textos, emendei textos, procurei imagens para capas, estabeleci ligações com uma multidão de pessoas que trabalham à volta de cada projecto editorial, pensei nos livros e em todos os seus componentes, até os espaços brancos que os compõem. E dediquei muitas horas às gralhas nos textos, não só dentro dos livros: em toalhas de praia, canecas, almofadas, sacos de pano, sacos de papel, capas para proteger livros, lápis, marcadores, *t-shirts*, catálogos, *banners*, cartazes, *mupis* (mobiliários urbano para informação) de rua, expositores de balcão, faixas, sinalética de livraria, *dossiers* de imprensa, CDs, convites, sobrecapas, *booklets* (brochuras que contêm partes de um livro, normalmente os primeiros capítulos), cintas, autocolantes, ... no *marketing* editorial a imaginação não é um limite e fazem-se muitos materiais que procuram acompanhar e divulgar o livro, sendo que o ideal é que o pouco texto que contêm seja também cuidado de forma a não haver gralhas, espelhando de algum modo não só o objecto editorial que comunicam mas também o cuidado com que ambos devem ser pensados e conjugados em busca de um potencial consumidor e (idealmente) leitor.

Claro que a lista acima não pretende ser uma aglomeração de aberrações a ocupar um espaço que deveria ser só do livro, e é de louvar o esforço dos responsáveis pelo *marketing* quando a escolha não colide com aquilo que determinada campanha pretende destacar de entre a multidão de livros que saem todos os meses dos armazéns das editoras para as livrarias. E é ainda fundamental que esse objecto gerado para apresentar um livro/uma colecção/um autor seja planeado a todos os níveis, incluindo o linguístico. Tudo isso não desresponsabiliza o cuidado textual: se a embalagem é apelativa e cuidada, o que contêm deveria ser consonante. Sim, estou a fazer o percurso ao contrário – do objecto, ou até depois dele, para o texto –, porque me parece que caçar gralhas é um desporto amplo que pode ser praticado em qualquer momento ou enunciado textual,

desde livros a materiais de *marketing*, a artigos de jornal e até a legendas na TV.

Se, na ornitologia, «gralha» é um género de pássaros da família dos corvos, mas mais pequenos, no texto é essa natureza pequena que torna as gralhas evasivas e capazes de se camuflarem quase ao ponto de parecerem invisíveis ao olhar. Já na tipografia, o termo «gralha» compreende uma letra invertida ou palavra trocada na composição tipográfica – essas são, aliás, as gralhas mais comuns, que os olhos, por simpatia, não vêem, tendendo a ler o que lá não está, mas a inversão ou troca de uma letra pode mudar o género, o número e até o sentido. E ainda, em aceção figurada, «gralha» é uma pessoa tagarela, que fala ao ponto de incomodar e acabar por ser quase só ruído, pelo que num texto uma gralha também poderá ser igualmente incómoda e irritante, e a única forma de a calar seria corrigi-la, se ainda se for a tempo.

Não seria necessário ir à zoologia ou aos sentidos figurativos para chegar a uma significação de «gralha» que compreenda tudo o que busco numa página quando estou a rever: «erro que, por lapso, ficou num texto escrito». Não importa quem foi o culpado: o autor, o tradutor (no caso de um livro traduzido), o revisor que deixou escapar, o paginador que corrigiu mal e introduziu esse erro, os vários leitores que não viram até que alguém reparou. Nem importa o tamanho ou a origem, pois às vezes são difíceis de determinar: a falta ou o excesso de um hífen que cria palavras-novas e formas verbais ir-remediavelmente erradas, as bengalas verbais que passam da linguagem oral para a escrita e se reproduzem prontos sem controlo, a contracção de artigos e preposições que muita gente não sabe contrair e alguém terá de corrigir, os processadores de texto que fazem correcções automáticas de que o redactor nem sempre se apercebe, as palavras que alguém decide separar ou aglutinar por não ter a certeza de como elas se sentirão melhor, as redundâncias que sobem para cima e descem para baixo na página e já são de há muito tempo atrás, a concordância pelo sentido e pelo hábito e não pela gramática, as múltiplas (im)possibilida-

des que se foram encontrando no verbo haver e como isso dá à linguística úlceras há muito tempo, as novas variantes que nenhum acordado determinou mas alguém inventou...

A linguagem é dos falantes, cabendo a estes cuidarem dela, da sua coerência. Nada tenho contra neologismos e um bom revisor sabe que isso não serão gralhas, porque além do saber técnico também é leitor do texto e não só das palavras e frases que o constituem. Um revisor competente conseguirá distinguir **criatividade** de erro e, na dúvida, pergunta. Se não há livros sem gralhas, também não há revisores sem dúvidas – e, por exemplo, ver a mesma palavra mal escrita tanta vez pode induzir a dúvida, seja num livro ou em toda a obra de um autor; mas, se certo autor coloca invariavelmente uma vírgula em vez de um ponto final num enunciado textual, e o faz ao longo da sua carreira literária de cinquenta anos, isso também poderá ser estilo. Há ainda as gralhas virais, que se multiplicam por vários textos – lembro, como exemplo, três livros que saíram no mesmo mês numa editora, todos com a mesma gralha na capa (havia um artigo a mais no nome de um jornal americano de que todos citavam uma frase). Talvez as gralhas mais difíceis sejam sintácticas e semânticas: aquelas palavras existem só que estão mal flexionadas ou desadequadas àquele contexto. Mas as mais invisíveis, para mim, sempre foram as raras dentro dos parágrafos.

Penso há muito sobre gralhas, é quase uma obsessão. Vivo com um certo pânico sempre que alguém leu um livro que eu revi e me diz que tem uma lista de correcções para me dar – às vezes têm (muita) razão e eu agradeço a generosidade e o cuidado, outras nem por isso mas aproveitam para juntar à lista o CV e são afinal revisores à procura de trabalho (sim, acontece com frequência), e há ainda os autores que não conseguem viver com as gralhas que eles próprios cultivaram e obrigam a uma reimpressão da capa, ou até de todo o livro – em última instância, é função do revisor dar conta das gralhas mais flagrantes e responsabilidade do editor assegurar esse cuidado com o texto, é verdade, contudo as gralhas causam chatice a tanta gente.

Recentemente, pensei em gralhas quando relia a minha tese para me preparar para a prova pública de defesa. A redacção da versão final já decorreu em período de confinamento e não arrisquei sair de casa para imprimir e reler (pela milésima vez) o texto antes de entregar, pelo que só percebi uns meses mais tarde como isso foi errado: é preciso alterar o suporte para desprender o olhar dos vícios, da mancha que já conhece, da estrutura gráfica para que olha há horas, meses, anos. Muitas vezes, no meu trabalho, altero o tipo de fonte quando vou reler uma versão de um texto e isso ajuda a descobrir gralhas novas. Ler no monitor e em papel também não são a mesma coisa: tenho (temos) uma memória visual do espaço da página e o suporte celulóxico ajuda a relembrar se já vimos o nome de uma personagem ou autor citado anteriormente redigido de outra forma. Sou daquelas pessoas horrendas que sublinha os livros que lê a caneta vermelha – por ser a ferramenta de revisão mais visível e eficaz que conheço e por acreditar que os livros são para ser lidos e manuseados da forma que cada leitor entender –, portanto também fui sublinhando as gralhas que palavam na minha tese em vez do que eu queria dizer. Se, como disse acima, fui conhecendo muitas pessoas dos livros, felizmente também tenho amigos revisores e acabei por pedir ajuda a uma dessas amigadas para a revisão final antes da entrega; e o meu conselho é que o façam, que peçam ajuda a um segundo leitor, sem vergonha, com brio nesse cuidado. Foram 15 dias úteis a seguir ao dia da defesa (em que a alegria sobreviveu às gralhas) a batalhar com a minha redacção, a rir-me de algumas distrações e a persignar-me de disparates vários. Enfim, não digo que a versão que entreguei (a que chamam cruelmente *definitiva*) estivesse livre desses bicharocos grasnantes, mas tive o cuidado de minimizar a existência desta espécie dentro do meu texto – como tenho sempre, até num *email*, SMS, mensagem de WhatsApp, mas uma tese de doutoramento tem muito peso na vida de quem envereda pela aventura. Se lhe dedicamos tanto, porque não alguma atenção para com as gralhas?

A MEIA DISTÂNCIA

O MOVIMENTO DO TEXTO DEAMBULAÇÕES NO TERRITÓRIO HABITADO DE GONÇALO M. TAVARES

Raquel Gonçalves

A obra de Gonçalo M. Tavares tem sido transposta para várias artes de palco, não como uma simples adaptação teatral ou performática, mas como a concretização de um projeto e de uma filosofia relativa ao texto, ao pensamento e à escrita. A passagem ao palco é, neste sentido, apenas um outro **movimento** de e no território literário. E se aqui sublinho a palavra movimento é porque ela é essencial na leitura que pretendo ensaiar: a ideia de que não estamos perante simples adaptações performativas, mas sim perante uma nova vida do texto, que concretiza uma ideia de movimento que sempre habitou a obra e que inscreve a sua profunda natureza, a sua mecânica e o seu sentido – a vida do texto em palco como simulacro, em ato, do pensamento e da oficina literária do autor.

Esta passagem da obra ao palco iniciou-se com maior pertinência em 2019, quando Gonçalo M. Tavares levou à cena *Os Animais e o Dinheiro*. O próprio autor integrava a performance, acompanhado pelo coletivo de arquitetos *Os Espacialistas*, com os quais já tinha trabalhado em alguns dos seus livros, como *Matteo Perdeu o Emprego* e *Atlas do Corpo e da Imaginação*. As duas publicações integram fotografias daquele coletivo, cujo trabalho é definido como um projeto laboratorial de investigação teórica e prática sobre ligações entre arquitetura e arte. A máquina fotográfica substitui o lápis enquanto dispositivo de desenho, de pensamento e de perceção do espaço.

Em *Os Animais e o Dinheiro*, Tavares lia o texto, marcava o ritmo, enquanto à sua volta a leitura era acompanhada por objetos, imagens e movimentos d'*Os Espacialistas*. Como acontece nos livros, também se estava perante uma realização híbrida e de difícil catalogação, que oscilava entre performance, dança, conferência. Na folha de sala o encontro entre Tavares e

Os *Espacialistas* era descrito como sendo um espaço de palavras, imagens, objetos e gestos em permanente colisão.

Para quem assistiu à *performance literária* (que se use esta designação à falta de melhor) não é difícil estabelecer um paralelo entre *Os Animais e o Dinheiro* e o livro *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, Fragmentos e Imagens*.

Um livro constituído por um texto central, e nas margens por fotografias de *Os Espacialistas*, às quais Tavares acrescentou mais uma produção textual e que, em conjunto, funcionam como uma segunda camada de sentido ou como um conjunto de hiperligações que adulteram e expandem as convenções de leitura, como explica Luís Mourão em «*A Caixa Negra do Mundo: apontamentos do Atlas*»:

Este cruzamento é o *Atlas* enquanto processo de leitura em várias camadas indistinguíveis. Uma camada: o texto-central guiando a escolha das imagens, puxando-as para uma esfera de sentido diferente [...] Outra camada: as imagens lendo o texto central, interrompendo-o, fazendo-o derivar, emaranhando-o; as imagens dizendo o texto central segundo outra lógica, [...] Outra camada ainda: as legendas. E as notas de rodapé. E os itálicos. Em suma: o mais importante nesta enumeração é mesmo que ela possa ser feita, que se torne clara a potência destes cruzamentos, a inesgotabilidade da leitura enquanto possibilidade e a sua concomitante parcialidade enquanto projeto que se executa. Dir-se-á que sempre assim é quando se lê o que quer que seja. Em todo o caso, há uma diferença quando o que lemos se lê desde logo a si mesmo segundo este movimento, e nos convoca, nos força a entrar neste movimento. (MOURÃO, 2019: 75-76)

Na performance com *Os Espacialistas* todos estes movimentos passam da página ao palco, mantendo contudo intactas as várias camadas de leitura e tornando visível e concreto o movimento entre elas. O próprio mecanismo da página torna-se compreensível de uma outra forma. O texto move-se na voz do autor, que, a todo o tempo, marca o ritmo e centralidade da leitura com a perna direita, as imagens projetadas em vídeo deslocam o sentido do texto, e os movimentos d'*Os Espacialistas* são a margem desse texto e dessas imagens, como se a

página fosse animada e permitisse a visualização em tempo real do seu próprio processo criativo. À perna direita do escritor, há a correspondência de uma perna esquerda que, a todo o momento, abre novas possibilidades e camadas de percepção.

Tal como no *Atlas do Corpo e da Imaginação*, o efeito é o de uma dispersão: os elementos em palco – texto, imagens e movimento – não partilham um mesmo sentido nem são cronologicamente coincidentes. Há a concretização de uma certa colisão entre eles, com os diversos elementos em cena a resistirem à ideia de uma coreografia obediente. O texto na sua relação com os corpos, os objetos e as imagens em rota de colisão são a génese posterior e em diferido do *Atlas*, a performance do seu ato criativo e do seu resultado final.



À direita: Imagem de *Os Animais e o Dinheiro*. Registo fotográfico de Bruno Simão. Fonte: BoCa. À direita, reprodução de uma das páginas do *Atlas*.

Depois desta primeira vida em palco do movimento textual de Gonçalo M. Tavares, este ano outras duas foram concretizadas. Pela mão do coreógrafo Victor Hugo Pontes, o espetáculo

Os Três Irmãos esteve em cena no Teatro Viriato. A temática das relações familiares, da orfanidade e da pertença são o tronco central da ‘peça’, que, segundo Victor Hugo Pontes, se desenrola «em dois níveis de leitura. Um assente na coreografia, “que potencia os conflitos e as ações” das três personagens, interpretadas pelos bailarinos Dinis Duarte, Paulo Mota e Valter Fernandes. E um outro relacionado com o texto, “que é projetado no palco e que foi escrito por Gonçalo M. Tavares, mas que nunca é verbalizado em cena». Mais uma vez, voltamos a ter vários níveis de leitura de um texto que se corporiza em movimento (em palco estão bailarinos e não atores) e que através desse mesmo movimento intensifica o seu sentido e o seu movimento inicial. Ou seja, voltamos a ter uma materialização em múltiplos registos daquilo que já existe de outra forma em algumas das realizações literárias do autor.



Imagem de *Os Três Irmãos*. Fonte: Glam Magazine.



Imagem retirada da página do Facebook do Colégio das Artes.

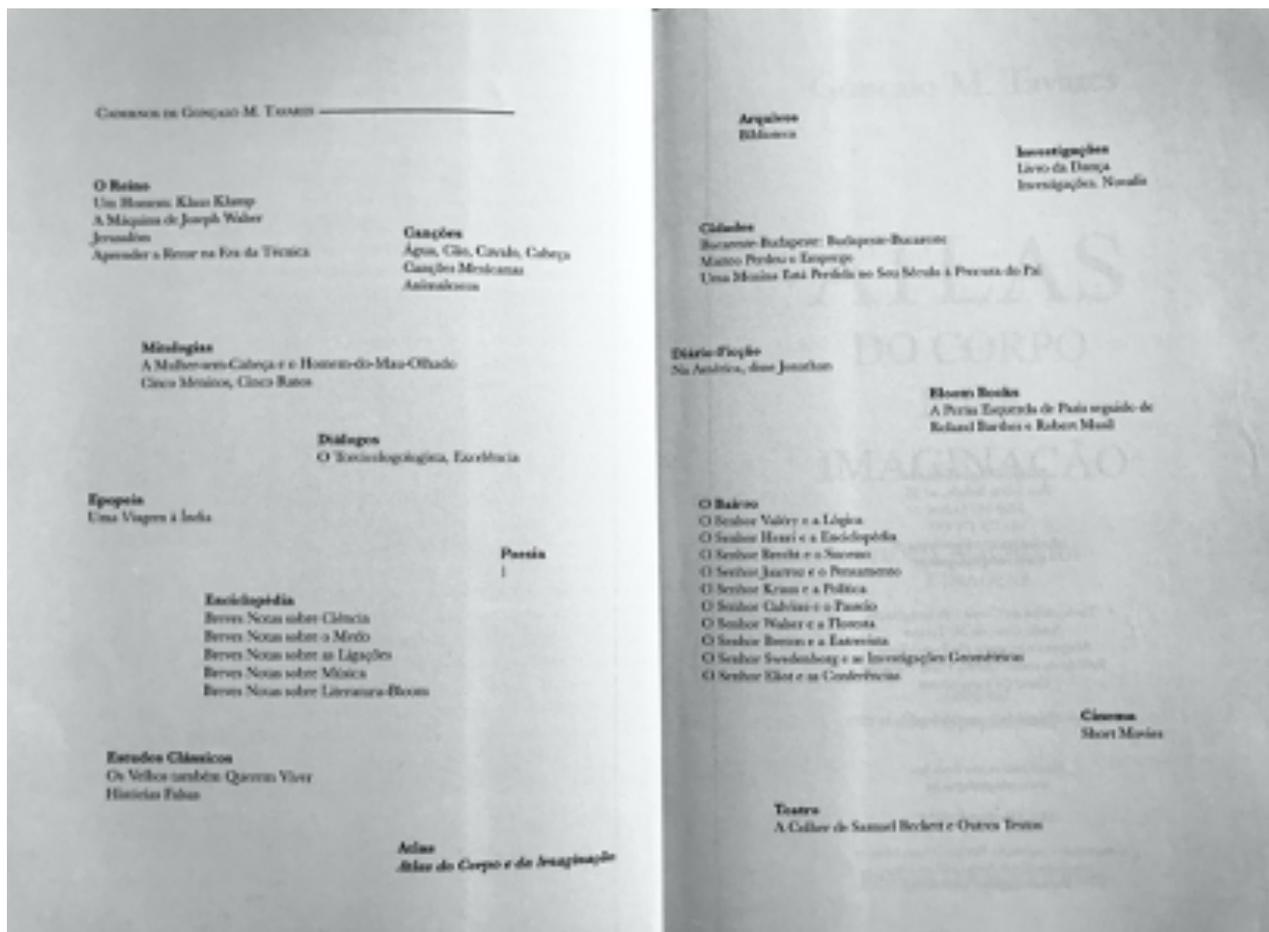
O terceiro lance desta nova vida do território literário de Gonçalo M. Tavares é fruto de uma parceria entre o Colégio das Artes e o Teatro Académico Gil Vicente, em Coimbra.

Na página oficial do TAGV, o *Ciclo Arte em Processo: Gonçalo M. Tavares & Os Espacialistas* é apresentado como uma iniciativa na qual se desenha não apenas o encontro entre um escritor e um coletivo de arquitetos, mas «também as interações de uma escrita-pensamento, o espaço expandido pela ação performativa e pela projeção videográfica».

Tome-se então esta definição de uma escrita-pensamento, acrescente-se a ideia defendida por Tavares de que o pensamento e a escrita são também movimentos. Aceite-se que a transposição para palco dos textos não é uma adaptação ou uma encenação, mas sim a concretização de toda a mecânica da obra, do seu movimento, da sua hibridez e do processo criativo do autor. Não se pode afirmar que estamos perante uma dramaturgia, pois o texto não foi feito com o objetivo de ser transposto para o palco, mas podemos defender a tese de que o texto já transporta esse movimento futuro. Reforce-se aqui a ideia de que a presença do autor em palco é o simulacro do ofício e oficina do escritor. Teríamos, assim, uma espécie de rascunho *a posteriori* do texto e da obra.

Júlia Studart, sobre o projeto literário de Gonçalo M. Tavares, defende que estamos perante uma literatura «como um *corpodançarino* entre o *poder da ficção* e o *ensaio*» (STUDART, 2016: 21). Assinala, neste sentido, a existência de um projeto que integra a ideia de ação, treino, repetição, coreografia, experiência do corpo. Uma escrita que vem, na senda de Nietzsche, «como um corpo que se pergunta o tempo inteiro se é capaz de dançar» (STUDART, 2016: 21).

Acreditando que nenhum movimento na obra de Tavares é acidental, a circunstância de o *Livro da Dança*, publicado em 2001, ter como subtítulo *Projecto para Uma Poética do Movimento*, acaba por revelar um programa autoral ou uma *coreografia da obra*. Se esse primeiro livro dá início a uma poética do movimento, mais tarde cria a curiosa construção na qual os livros são apresentados distribuídos por uma espécie de mapa de um território, e é dentro desse território que a poética de Tavares testa as mais variadas possibilida-



Reprodução do mapa dos *Cadernos* de Gonçalo M. Tavares: um índice muito particular do autor.

des, entre ensaio, romance, poesia, teatro, e todos os livros híbridos que a intensificação deste particular exercício autoral acaba por produzir. A dança do texto articula e desarticula os géneros, funde-os, recria, e faz surgir, em alguns casos, uma nova ideia de género que recusa a fixação de conceitos e que permite a invenção em livre curso. Não se trata tanto de o texto se questionar a todo o momento se é capaz de dançar, mas sim da concretização dessa dança em registos vários e até na resistência a uma catalogação. A liberdade desta *dança* é total.

O *Livro da Dança* (2001) e *Investigações Novalis* (2002) surgem no mapa sob a designação de *Investigações*. São livros compostos por fragmentos e são também essa investigação inicial das possibilidades da literatura. Para

Tavares, o fragmento «é uma máquina de produzir inícios» (TAVARES, 2009: 41) e é também um movimento urgente.

O fragmento tem essa característica: obriga o relevante a aparecer logo, a não ser adiado. O fragmento impõe uma urgência, uma impossibilidade de diferir. Um fragmento não quer que o outro fragmento que vem a seguir diga o que é da sua responsabilidade dizer. O fragmento acelera a linguagem, acelera o pensamento. (TAVARES, 2019: 41)

O primeiro movimento no território é por isso uma aceleração da linguagem, um movimento rápido, portanto. E tudo se realiza e expande num território feito para ser habitado por formas diferenciadas, por diferentes velocidades e exercícios de escrita.

O reconhecimento desta realidade confirma que a performance do texto que agora se tem ensaiado nos palcos consiste realmente num simulacro do movimento da obra, da oficina do autor e de uma ideia de literatura. Que tudo isto se concretize num mapa, num território, numa superfície na qual Tavares espacializa os seus cadernos, como depositários desse ato de criação e das suas tentativas e possibilidades, é já um ato de escrita em performance.

Estamos perante um corpo literário que se move, que exerce um exercício de várias metamorfoses quando convoca e testa, em ato de escrita, outras artes como o cinema, a música, o ensaio ficcional. Mais do que isso, a escrita como resultado primeiro de um pensamento e depois de uma ação concreta no território, no mapa que se vai expandindo: às *Investigações* seguem-se *Enciclopédias*, *Diálogos*, *Arquivos*, *Cidades*, *Cinema*, *Teatro*, *Epopéia*, *Mitologias*, *Canções*, *Reino*, *Bairro*.

Em *A Moral do Vento*, *Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*, Pedro Eiras questiona: «se tiver de haver pensamento, que ele seja material. O que é um pensamento material? É um corpo. O corpo não pode ser o suporte, o servidor do pensamento, deve constituí-lo» (EIRAS, 2006: 22). Em Tavares, existe este corpo que é parte visível do pensamento, esse movimento no território, esse posicionamento do corpo face a diferentes realizações literárias que exigem diferentes velocidades e temperaturas. As performances em palco deixam esta costura da obra ainda mais evidente, por força de simularem o pensamento e a oficina em ato. Leia-se, a propósito, Gonçalo M. Tavares:

O movimento como pensamento que age, que se explicita, que ocupa espaço, que altera o espaço; o movimento como pensamento tornado visível: move-te para que eu te possa ver a pensar, assim poderíamos dizer. [...] Se não queres falar e se não queres escrever, pelo menos levanta-te, move-te. Faz determinados movimentos com o corpo para que eu possa perceber os teus pensamentos (TAVARES, 2019: 209).

A transposição do texto de Gonçalo M. Tavares para o palco pode ser esse pensamento que ocupa um espaço, que altera esse

espaço. Passar da página ao palco, mudar de posição, permitir que o movimento do pensamento seja ainda mais visível, mais compreensível. Estamos perante várias premissas: Que o texto se levante e ande. Que o autor participe desse movimento e permita que o leitor seja também o espetador de tudo o que no território literário se escreve e inscreve e depois se movimenta numa outra materialização. Estaríamos, assim, perante a concretização plena da formulação de Tavares de que o pensamento e o movimento são dois mundos que «se misturam de tal forma que por vezes a distinção é puramente formal» (TAVARES, 2019: 273).

Mas se a ideia de movimento é constitutiva da ideia de literatura de Tavares, também o é a ideia de dança:

Quando falamos de um pensamento que dança, falamos precisamente da execução dentro da cabeça de novos movimentos do pensamento. Pelo contrário, o pensamento que repete, que reproduz, o pensamento médio, do senso comum, que rejeita os saltos, as cambalhotas, as piruetas, as metáforas, enfim, que rejeita o imprevisível, é pensamento que repete velhos movimentos, é pensamento habitual, pensamento de hábitos, que age sempre da mesma maneira. (TAVARES, 2019: 274)

Este pensamento que dança é visível não apenas na multiplicidade do território literário de Tavares, mas também na performance literária que agora surge como um segundo ato da escrita enquanto dança do pensamento. Que o pensamento e a escrita possam dançar na página é já um percurso que antecipa o movimento seguinte. Se um movimento cresce no pensamento, se esse movimento se realiza na mão que escreve, admite-se que esta fixação em papel não seja o último movimento desta coreografia. Como também postula Tavares: «a linguagem, em última análise, é consequência de um conjunto de movimentos (interiores e exteriores), acelerações, desacelerações, cambalhotas, saltos, agachamentos – e milhares de outras possibilidades atléticas» (TAVARES, 2019: 276).

Para Gonçalo M. Tavares, «a linguagem é uma experiência física, uma experiência no mundo» (TAVARES, 2019: 514). Chega mesmo

a admitir o conceito de «atleta da linguagem». Possibilidade, aliás, já formulada por outros como Herberto Helder, para quem «Na escrita reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e verdadeira escrita».

Em Tavares, não só a escrita nasce do corpo como regressa depois ao corpo, depositário final de toda a cronologia da obra. Na performance literária em palco temos a concretização plena de *um atlas do corpo e da imaginação*, que já anunciava os novos movimentos do território literário, na medida em que admitia um mesmo mapa para a imaginação e para o corpo. É a oficina em movimento num palco, com a presença física do autor ou com outros corpos em cena, que intensificam essa ideia de movimento de pensamento, de ação, de uma ética e estética literárias.

Podemos, ainda, dada a presença de Tavares em algumas destas realizações, olhar para todo este processo como uma espécie de culto de uma aura autoral, embora sob um regime de um autor que é mais uma peça na engrenagem. Ainda assim, um autor que surge no centro de vários movimentos, numa estratégia análoga à que pratica quando constrói uma literatura com base num diálogo com uma literatura anterior, sobre a qual impõe a sua marca. Ou seja, os autores que convoca para um suposto diálogo são, antes de mais, usados numa estratégia de alteração e subversão, encerrando todas as contaminações sobre a designação de *Cadernos de Gonçalo M. Tavares*.

Convém talvez aqui realçar, como nota final, que a literatura de Tavares, enquanto mecanismo filosófico de questionamento do mundo, é, ela mesma, marcada pelo corpo. É pelo corpo que os senhores de *O Bairro* testam as suas lógicas, a sua relação com objetos e com o pensamento. É também um corpo, muitas vezes doente, amputado, em processo de envelhecimento, de morte ou de loucura, que está presente em *O Reino*. É quase que um movimento natural que toda este pensamento seja devolvido a um corpo em ato de derradeira escrita e sentido.

MATERIALIDADES DA ESCRITA DA TESE

GLITCH COMO PROCRASTINAÇÃO: FALHA NO PROCESSAMENTO DO FOCO

Joana Fonseca

«This is your last chance. After this, there is no turning back. You take the blue pill – the story ends, you wake up in your bed and believe whatever you want to believe. You take the red pill – you stay in Wonderland and I show you how deep the rabbit-hole goes.»

O comprimido vermelho, adverte Morpheus, é o bilhete só de ida para a toca do coelho. O sentido metafórico da expressão, temperado desde Carroll, vem adensando o seu pendor bizarro e psicadélico, num desafio ao que é tomado por real e racional, num lugar entre complexidade científica e alterações do estado de consciência. Uma vez usada a passagem para esta esfera labiríntica e estranha, não há ponto de retorno. *Down the rabbit hole* significa, na prática, atingir o patamar da distração e da procrastinação via atenção dispensada, a um grau desproporcional, a um assunto inconclusivo ou pouco relevante, na prática. No ciberespaço, onde tudo ganha uma dimensão cósmica, a facilidade de acesso a conteúdo abundante e variado propicia a queda (muitas vezes voluntária) em *rabbit holes*, que levam a nichos de partilha e debate espetacularmente aditivos, e altamente participados, que se debruçam sobre teorias da conspiração, relatos de terror, últimas refeições de condenados à morte, etc.

Glitch in the matrix é o meu *Rabbit hole*. Ou o meu *Reddit hole*. O Reddit é uma destas plataformas digitais comunitárias que, por abranger uma quase infinidade de assuntos e, para cada qual, uma variedade de tópicos de discussão, abre caminho a um sem-número de possíveis *rabbit holes*. Como quem diz: no processo de procrastinação, a escolha é tão lata que só não há lugar para aborrecimento. O Reddit tem mais do que um fórum subordinado ao

tema [Glitch in the Matrix](#), e todos os dias há novos casos reportados, novas situações expostas, num sumo gerado em *user content*.

O pré-requisito necessário ao mergulho neste *rabbit hole* é a hipótese da simulação. O *glitch in the matrix* é uma experiência perceptual que pressupõe a possibilidade daquilo que tomamos por real se tratar de uma proposta tecnológica de simulação artificial, de uma **realidade** simulada. Com raízes no ceticismo filosófico, a atual forma da teoria da simulação é apresentada por Nick Bostrom, em 2003: «Are you living in a computer simulation?» A premissa de Bostrom assume que a capacidade computacional das gerações vindouras permitirá correr detalhadas e variadas simulações de antepassados, uma possibilidade adiantada quer pela ficção científica, quer por tecnólogos e futurologistas. Bostrom supõe que **os** indivíduos que participam desta(s) simulação(ões) estão conscientes, o que o leva a crer que uma grande maioria dessas existências aconteça em simulação, afastando-as de uma noção de «raça original». A hipótese da simulação é, também, a hipótese do afastamento de uma existência «real», biológica e «original». Trata-se, então, de uma hipótese retroativa, de existência de descendência interessada em simular uma ascendência, o que faria de nós hologramas *avant-la-lettre*.

Aqui, até seria proveitoso lembrar Baudrillard e o afastamento do real, do original, numa criação de **híper**-realidade por meio de constantes e sucessivas simulações, não fosse este o espaço sagrado da procrastinação, onde as referências teóricas e o rigor científico ficam à porta.

Importa, contudo, esclarecer que casos de *glitch* na matriz começam a abandonar a treva das teorias da conspiração, ocupando espaço no campo das possibilidades reais, via tentativas de validação científica. Ainda que algumas das pesquisas levadas a cabo neste sentido, nomeadamente em Oxford, tenham concluído a impossibilidade de simulação de um universo através de algoritmos clássicos, fica ainda em aberto a possibilidade de simulação recorrendo a métodos de computação quântica, não testada ainda por falta de capacidade tecnológica. Assim, ainda não há forma de desmontar

a teoria da simulação que, se para o astrofísico Neil DeGrasse Tyson é uma hipótese acima dos 50/50, Elon Musk, CEO e fundador da Tesla Motors e da SpaceX, dá-a como certa.

Morpheus: The Matrix is everywhere. It is all around us. Even now, in this very room. You can see it when you look out your window or when you turn on your television. You can feel it when you go to work... when you go to church... when you pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth.

Morpheus: The Matrix is everywhere. It is all around us. Even now, in this very room. You can see it when you look out your window or when you turn on your television. You can feel it when you go to work... when you go to church... when you pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth.

Neo: What truth?

Neo: What truth?

Morpheus: That you are a slave, Neo. Like everyone else you were born into bondage. Into a prison that you cannot taste or see or touch. A prison for your mind.

Morpheus: That you are a slave, Neo. Like everyone else you were born into bondage. Into a prison that you cannot taste or see or touch. A prison for your mind.

A matriz é o algoritmo da simulação, o código que faz correr uma hiperrealidade. Um *glitch* é um erro ou uma irregularidade; uma disfunção ou um problema técnico; algo de incomum, que não é suposto, ou que não é previsto. No contexto informático, um *glitch* ou falha computacional é uma disrupção temporária, cujas causas mais comuns poderão ser erros do sistema operativo, ou problemas criados por *bugs* ou vírus. Numa chamada telefónica, uma interferência acústica; numa videochamada, as interferências não só de som, como de imagem (o já clássico *freeze*).

A expressão *glitch in the matrix*, como referência a uma experiência humana de *déjà vu* causada pela ação das máquinas ao alterar a matriz, tem origem no filme *Matrix*, de 1999. Na *Matrix*, um *glitch* funciona como um sinal reconhecível, indicativo não só de uma simulação, como também de um erro nessa simulação. Em *Matrix*, quando Trinity explica a Neo que um *glitch* significa que algo acaba de ser alterado na matriz, vemos que o tapete e pavimento por detrás de Neo assumem um aspeto diferente. Assim, o *glitch* aponta para uma ocorrência improvável ou irregular, **denunciando** uma irregularidade no próprio código da simulação. Novamente em *Matrix*, Neo apercebe-se de um *glitch* na matriz quando vê o mesmo gato passar duas vezes a mesma porta. Posto isto, não faria sentido discutir fenómenos de *glitch* na matriz sem ter uma noção da teoria da simulação, já que estes são indicado-

Morpheus: What is real? How do you define 'real'? If you're talking about what you can feel, what you can smell, what you can taste and see, then 'real' is simply electrical signals interpreted by your brain.

res de uma falha na hiper-realidade decorrente de determinada matriz. São falhas que evidenciam a existência de uma anomalia a grande escala, indicando uma causa maior, ao nível da qual essa falha ocorre.

Os relatos de utilizadores do Reddit sobre experiências de *glitch* brindam-nos com títulos como: «I saw myself leaving my house... And saw myself seeing myself leave the house», ou «I saw myself sitting on a rocking chair next to my niece while she slept on a baby monitor and have never been so petrified in my life», ou simplesmente «Cigarette pack "refilled"». Explorando relatos deste género, percebemos que os exemplos mais comuns deste tipo de fenómeno incluem sensação de paragem ou lapso temporal; desaparecimento e reaparecimento de objetos; avistamento de indivíduos em diferentes locais, simultaneamente; desaparecimento de pessoas, por consideráveis períodos de tempo; mudanças em objetos do quotidiano (a cor da porta de casa, o tamanho de um cobertor); e muito mais, nesta linha de pensamento inusitada.

Um dos mais conhecidos e surpreendentes exemplos de *glitch* na matriz é o surpreendente Mandela Effect, que se refere a um conflito entre memória coletiva e realidade. O termo surge em 2009, no *website* de Fiona Broome, escritora e consultora de paranormal, que alega ter vívidas lembranças da morte de Nelson Mandela, na prisão, em 1980. Memórias essas que partilha com um largo número de internautas. Contudo, não correspondem à realidade ou, pelo menos, àquela que habitamos, na qual Mandela morre em 2013, aos 95 anos. Esta situação levou a um largo debate na Internet, em várias plataformas, que aventa diversos exemplos de falsas memórias partilhadas e possíveis explicações. Exemplos dessas memórias, talvez os que me causam mais espanto porque, de facto, partilho de uma falsa memória no que a eles diz respeito, são os desenhos animados Looney Tunes, que para mim sempre foram Looney Toones, ou a lista negra na cauda do Pikachu que, de facto, nunca existiu. Duas das causas mais prováveis e debatidas do Efeito Mandela são a da existência de realidades paralelas e a de falhas no processamento da simulação que é a nossa existência.

Morpheus: What is real? How do you define 'real'? If you're talking about what you can feel, what you can smell, what you can taste and see, then 'real' is simply electrical signals interpreted by your brain.

Muitos destes casos serão apenas resultado de erros de memória, efeitos de algum tipo de intoxicação, ou fruto de outras perturbações do foro psicológico. Os testes de cariz científico à hipótese da simulação ocupar o lugar do que tomamos por real têm-se revelado inconclusivos, daí que a mais dura crítica à hipótese de Bostrom seja, precisamente, a sua sustentação no frágil alicerce da possibilidade. Se, por um lado, a ciência nos diz que é erróneo desbloquear esta possibilidade à força da interpretação do *glitch*, em forma de advertência; por outro, convém prestar atenção aos holofotes que caem do céu antes que, Trumans sem canal, atinjamos o limite do cenário.

Creio ter encontrado a saída deste *rabbit hole*, pelo menos por hoje. Está sinalizada na percepção do tempo perdido, na falha de atenção, na concretização da relatividade. A luz ao fundo da toca é o foco que procurava, perdido há centenas de *threads* atrás, numa corrida curiosa e atrapalhada. Amanhã voltarei a perdê-lo, ao foco errante que, como um programa de computador que corre em plano anómalo, coelho apressado, soluça na descida rumo à procrastinação, numa catábase ao *upside down*. Possa ao menos, enquanto passa distraidamente, sacudir o questionamento, de salto lógico em lapso mágico.

Cypher: You know, I know this steak doesn't exist. I know that when I put it in my mouth, the Matrix is telling my brain that it is juicy and delicious. After nine years, you know what I realize?

[Takes a bite of steak]

Cypher: Ignorance is bliss.

Cypher: You know, I know this steak doesn't exist. I know that when I put it in my mouth, the Matrix is telling my brain that it is juicy and delicious. After nine years, you know what I realize?

[Takes a bite of steak]

Cypher: Ignorance is bliss.

VER / OUVIR / LER / RELER

LER

[Simpósio] Caminhos do Cinema Português



[REVISTA MATLIT: Materialidades da Literatura]

MATLIT volume 8.1 (2020)



Materialidades da Literatura

VOL. 8.1 (2020)

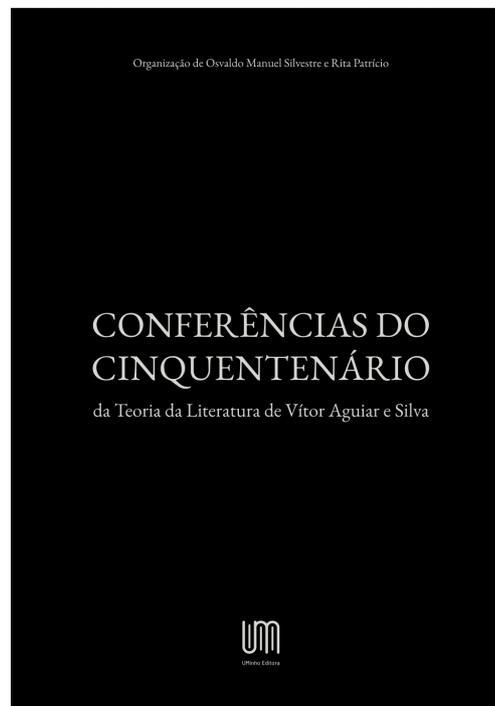
Ensino da Literatura Digital

EDITORAS

**Ana Maria Machado
Ana Albuquerque e Aguiar**



[Prémio Camões 2020 atribuído a Vítor Aguiar e Silva/publicação de “Conferências do Cinquentenário da Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva”]



[Cartaz de Tiago Santos

Conferências do Cinquentenário
A Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva

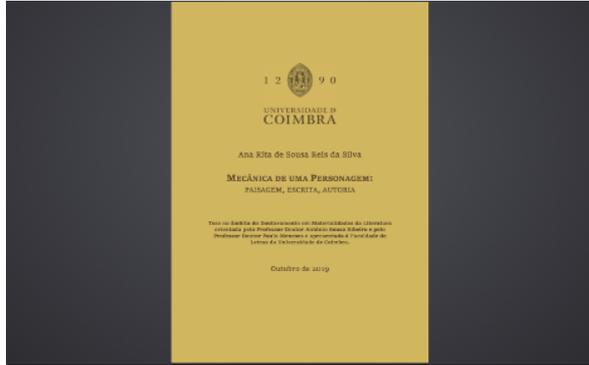
Em 1967 e numa primeira ocorrência, em Faculdade, foi editado em Coimbra, pela Livraria Alameda, a *Teoria da Literatura*, de Vítor Aguiar e Silva. Resultado de dois anos, predominantemente respondida a partir da 1.ª edição, de 1961, editada no Brasil e reeditada para o Brasil, a obra que veio a marcar um significativo momento no Brasil em termos de literaturas, conferindo-lhe o estatuto de obra de referência e de introdução ao estudo da teoria literária portuguesa e da cultura de 1957, não apenas produziu efeitos no campo da literatura acadêmica, mas também influenciou a obra e a nomeação pública de uma geração de escritores, que se distinguem do resto da geração, que se dá de então a cátedra, das mudanças sobre o pensamento e o trabalho, no âmbito da *Teoria da Literatura*, permanecendo a obra a partir do momento de resultados acadêmicos.

Ao longo do tempo, a *Teoria da Literatura* de Vítor Aguiar e Silva, da Conferência do Cinquentenário, distribuída por duas vezes nas duas edições, a 1.ª de novembro em Coimbra e a 2.ª de dezembro em Braga, tiveram as grandes questões colocadas pelo livro e pela obra de Vítor Aguiar e Silva no domínio da Teoria da Literatura e da sua relação com a Humanidade.

10800	10801	10802	10803	10804	10805
Abertas editas, por Osvaldo Manuel Silvestre	Abertas editas, por Rita Patrício	Intervenção de Vítor Aguiar e Silva	Intervenção de Vítor Aguiar e Silva	"Obras de Teoria e Inquietação: a literatura portuguesa no Brasil", por Rui Vitor de Castro (Universidade de Coimbra)	"Obras de Teoria e Inquietação: a literatura portuguesa no Brasil", por Rui Vitor de Castro (Universidade de Coimbra)
10806	10807	10808	10809	10810	10811
"A origem da teoria de uma obra acadêmica de Teoria da Literatura em estudos acadêmicos", por Carlos Reis (Universidade de Coimbra)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)
10812	10813	10814	10815	10816	10817
"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)
10818	10819	10820	10821	10822	10823
"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)	"Teoria da Literatura", por Vítor Aguiar e Silva (Universidade Nova de Lisboa)

[Teses Doutoramento em Materialidades da Literatura]

Tese distinguida com o Prémio Mário Quartin Graça 2020, na categoria de Ciências Sociais e Humanas.



(RE)VER

Oração de Sapiência: Professor Doutor Carlos Reis (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)



OUVIR

[Hipoglote] Erratum
19 de outubro 2020

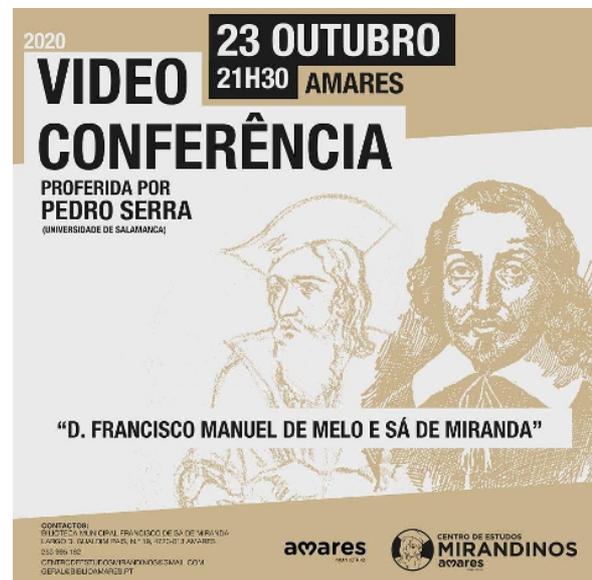
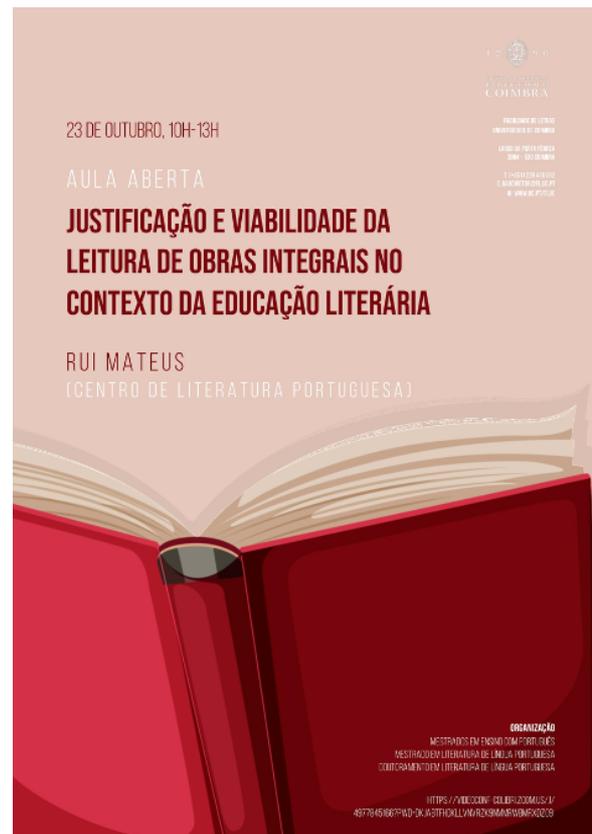


☞Tiago Schwäbl

Hipoglote: entre a voz e a palavra, da autoria de Tiago Schwäbl, é um programa de arte rádio que deambula pelas fronteiras da voz.

ACONTECEU

[Notícias Centro de Literatura Portuguesa]



um olhar no horizonte ... releituras

II Webinários de Leitura

10/10/2020
Carlos Reis
 "Releituras intermidiáticas de personagens queirozianas"

17/10/2020
Ana Paula Arnaut
 "Emendas, remendos e novas versões da História na obra de José Saramago"

24/10/2020
Manuel Portela
 "Literatura Digital: A Escrita como Releitura"

31/10/2020
Sérgio Rodrigues
 "À procura de química nos livros"

3. A designação "literatura digital" refere obras que correspondem aos usos do meio digital referidos em 2.2., isto é, àqueles usos que tiram partido da materialidade específica da computação na construção da forma literária da obra.

como se leem?

Um olhar no horizonte... Releituras - Transmissão em direto no dia 24 de outubro, às 11h00

456 a ver agora • Transmissão iniciada há 35 minutos

Ciclo de webinários FLUC
 358 subscritores

3.ª Sessão: Professor Manuel Portela, "Literatura Digital: A Escrita como Releitura" | 24 de outubro de 2020 | 11h00 (hora de Portugal continental).

VAI ACONTECER

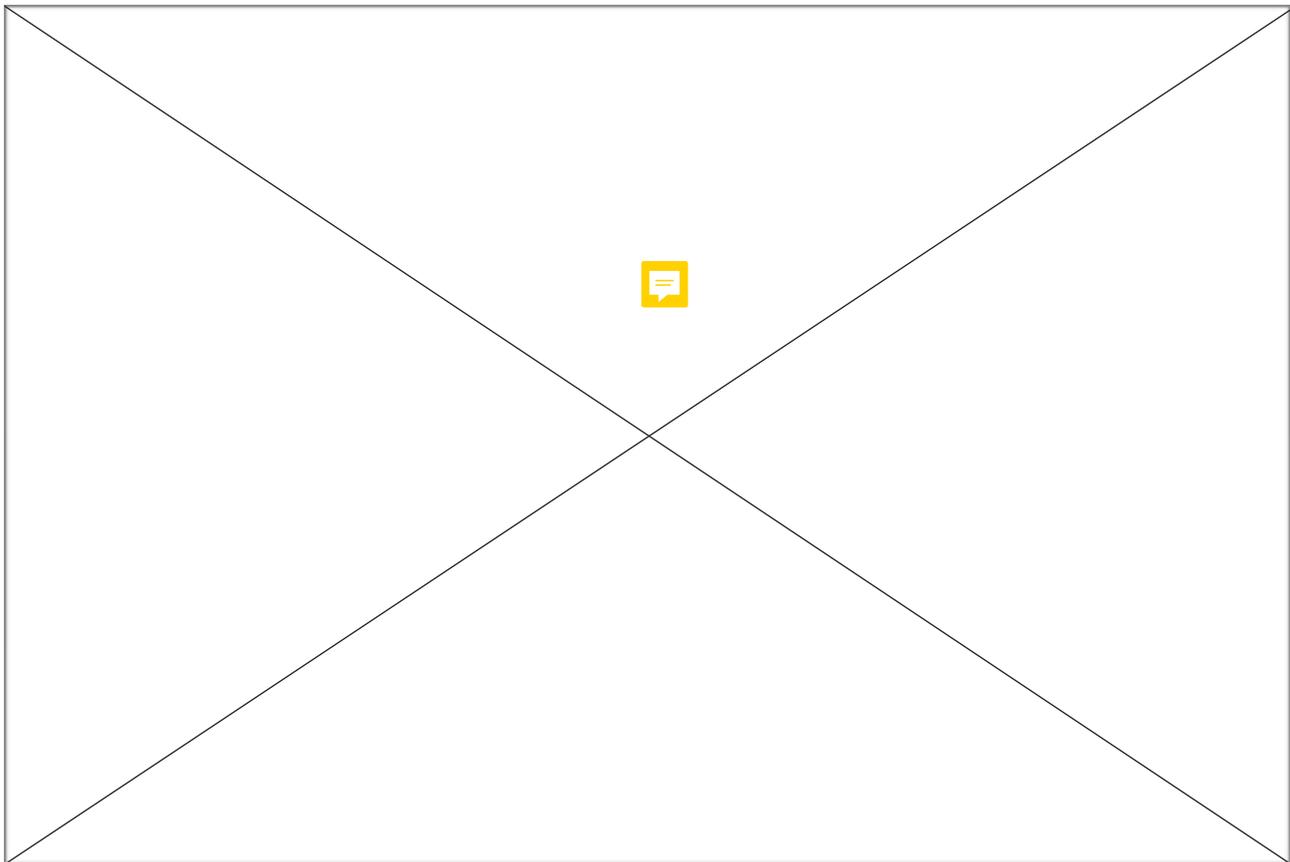
FACULDADE DE LETRAS
 UNIVERSIDADE DE COIMBRA
 CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA
 COORDENAÇÃO:
 ANA MARIA MACHADO

LINK DE ACESSO
<https://repositorio.ucp.pt/handle/handle/10400/10400>

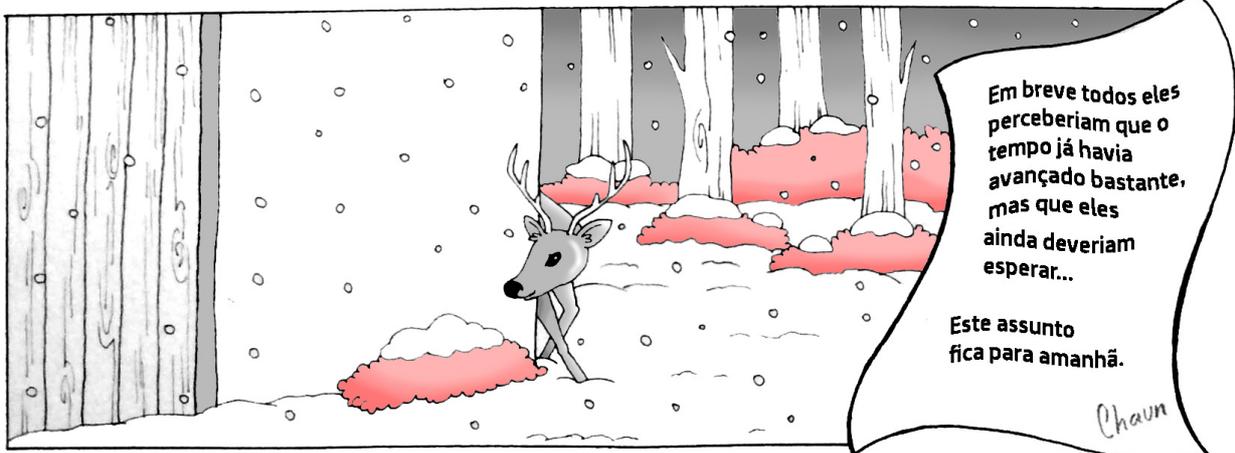
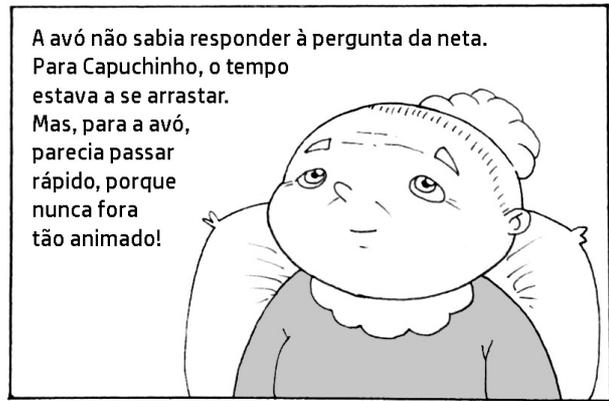
ID DA REUNIÃO 845 8645 0850
 SENHA DE ACESSO 620 01

13 DE NOVEMBRO, 10H-18H

COLÓQUIO INTERNACIONAL MEDIEVALISMO LITERÁRIO PORTUGUÊS



[Thales Estefani] As Novas Aventuras de Capuchinho Vermelho



Edição n.º 11

Mês e ano novembro de 2020

Número de páginas 16 pp.

MATLITAGENDA é uma newsletter do Doutoramento FCT em Materialidades da Literatura/Centro de Literatura Portuguesa.

Contacto da redação

redacaomatlitagenda@gmail.com

Direção e edição

Nuno Meireles

Design e paginação

Patrícia Reina

Revisão

Sofia Escourido

Colaboraram nesta edição

Joana Fonseca

Raquel Gonçalves

Tiago Santos

Thales Estefani

Esta agenda foi composta em Lora e Roboto

A capa é variação gráfica não isenta de gralha de Patrícia Reina sobre o seguinte significado etimológico de Agenda por Ana Albuquerque e Aguilar:

Agenda —

Substantivo feminino que provém etimologicamente da forma neutra plural do gerundivo do verbo latino *ago, -is, -ere, egi, actum*. Sendo uma forma cuja modalidade possui valor deôntico projetado em relação ao futuro, significa “o que deve ser feito”, “as coisas a fazer”. Em termos semânticos, agenda encontra-se nos antípodas de *acta*, que, tratando-se do participípio passado do mesmo verbo, no mesmo género e no mesmo número, designa “as coisas já feitas”.

Todos os copyrights remetem para os autores respectivos.

Esta publicação mensal respeita as grafias escolhidas pelos autores de cada colaboração, independentemente de seguirem ou não o Novo Acordo Ortográfico de 1990.

PD + F PROGRAMAS DE DOUTORAMENTO FCT

