

RELEITURA, TRANSFORMAÇÃO E IMPERMANÊNCIA EM *AMOR DE CLARICE – V.2*, DE RUI TORRES

Vinicius Carvalho Pereira-UFMT
viniciuscarpe@gmail.com

Resumo: No que tange ao emergente fenômeno da ciberliteratura, os recursos computacionais, cada vez mais sofisticados, vêm ensejando poéticas antes inimagináveis, sobretudo em termos de multiplicidade de figurações e leituras, dada a condição subversiva de devir que habita a plástica substância do digital, em transformação a cada clique do leitor. Nesse contexto, optou-se neste artigo pela análise da obra *Amor de Clarice – v.2*, do poeta português Rui Torres, a fim de compreender como esta, valendo-se de distintos recursos técnicos digitais, enseja efeitos estéticos em que se destacam a releitura do conto “Amor”, de Clarice Lispector (1998); a transformação de um sistema computacional, da versão 1 para a versão 2, para fins artísticos; e a impermanência dos signos dispostos na interface do software-poema, sempre movediços, permutáveis e efêmeros.

Palavras-chave: Rui Torres. Poesia digital. Releitura. Transformação. Impermanência.

RE-READING, TRANSFORMATION AND IMPERMANENCE IN *AMOR DE CLARICE – V.2*, BY RUI TORRES

Abstract: When it comes to the emerging phenomenon of cyberliterature, the everyday more sophisticated computational resources engender never before imagined poetics, especially in terms of multiple figurations and readings, due to the subversive ever-changing condition that lies in the plastic substance of the digital, transformed at every click by the reader. In this context, we herein analyze *Amor de Clarice – v.2*, by the Portuguese poet Rui Torres, in order to understand how this work, by means of different technical digital resources, causes aesthetical effects among which we can highlight: the re-reading of the short story “Amor”, by Clarice Lispector (1998); the transformation of the

first version of a computer system into version 2, for the sake of art; and the impermanence of ever-moving, changing and ephemeral signs in the interface of the software-poem.

Keywords: Rui Torres. Digital poetry. Re-reading. Transformation. Impermanence.

Introdução

No bojo dos experimentalismos estéticos a que hoje se assiste na esfera da literatura digital¹, os pressupostos analíticos da crítica correm um duplo risco. Por um lado, podem implodir sob o peso de textos extremamente herméticos, em que a informação estética vem codificada em meio a uma barafunda de ruídos na interface da máquina. Por outro, podem os paradigmas críticos explodir, mediante a pressão centrífuga de obras eletrônicas que têm sua materialidade textual alterada em curtíssimos intervalos de tempo, em vertiginosa e contínua metamorfose na tela que o leitor mira, frequentemente atordoado.

É, pois, dessa segunda categoria – a das obras movediças – que se fala aqui, na condição de aporias da leitura literária no século XXI, em que inovações estruturais do texto em mídia eletrônica vão com frequência a reboque de inovações tecnológicas. Estas, por sua vez, vêm ensejando estéticas antes inimagináveis, sobretudo em sua multiplicidade de figurações e leituras, dada a condição de devir em que habita a plástica substância do digital.

Diante da miríade de cibertextos com que a Internet embaralha nossos olhos, opta-se neste artigo por uma análise mais detida da obra poética digital *Amor de Clarice* – v.2, do poeta português Rui Torres (2008). Tal autor vem se dedicando há quase duas décadas ao labor de crítico, pesquisador e poeta das literaturas digitais, tendo criado o

¹ Neste artigo, tomamos como sinônimos termos como “literatura digital”, “ciberliteratura” e “literatura eletrônica”, a fim de designar textos produzidos em meio eletrônico, codificados binariamente em linguagem de máquina, os quais não podem ser passados para a mídia impressa sem incontornável adulteração de sua estrutura.

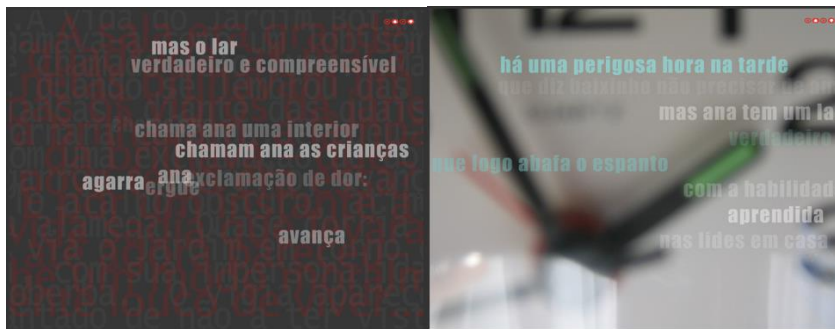
maior portal de cyberliteratura em língua portuguesa – o *Arquivo Digital da Po.Ex* (2015) – e célebres releituras digitais de textos canônicos da literatura portuguesa, como *8 brincadeiras para Salette Tavares*, de 2010, relendo textos da poetisa experimentalista; *Baladas eletrônicas para AlletSator*, de 2009, com base em *Álea e Vazio*, de E. M. de Melo e Castro, e *Aforismos*, de Pedro Barbosa; *Húmus poema contínuo*, de 2006, jogando com *Húmus*, de Herberto Helder, e *Húmus*, de Raul Brandão; e *Mar de Sophia*, de 2004, a partir de poemas de Sophia de Mello de Breyner Andersen e *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

No conjunto da produção digital torreana, explicitamente intertextual, optou-se neste artigo pela análise da obra *Amor de Clarice – v.2*. Como o título já indica, trata-se de uma segunda versão da obra poética eletrônica *Amor de Clarice* (RUI TORRES, 2005), lançada após cautelosa reelaboração estética e técnica pelo artista, que empregou diferentes recursos computacionais para a composição de *Amor de Clarice – v.2*. Em comum a ambas as versões, tem-se o movimento intertextual de releitura do conto *Amor* (1998), de Clarice Lispector.

Na análise que ora se propõe, objetiva-se compreender os procedimentos pelos quais a segunda versão da obra eletrônica convida o leitor a uma nova experiência estética da impermanência do texto que se lê. Seja na transposição de Lispector por Torres, seja na passagem do software a uma segunda versão de si mesmo, ou ainda no funcionamento de um texto literário que devém outro a cada clique do leitor, *Amor de Clarice – v.2* é um texto em perene alteridade de si mesmo, conforme analisado na próxima seção.

Amor de Clarice – v.2: textualidades em movimento

A primeira versão de *Amor de Clarice*, de 2005, é composta de 26 vídeos que transcriam o conto “Amor” ao recortar e recombinar elementos de sua superfície textual (palavras, lexias, orações ou frases). Estes, rearranjados sintaticamente em unidades novas, piscam, deslizam e se sobrepõem na interface, em direções e tempos distintos, conforme se vê em dois exemplos desses vídeos, nas Figuras 1 e 2.



Figuras 1 e 2: Frames de vídeos de *Amor de Clarice* (TORRES, 2005)

Por sua vez, o leitor, enquanto assiste aos vídeos, pode também perpetrar subversões contra a materialidade do poema, tanto no estrato visual quanto no fônico. Para tal, pode arrastar suas frases para a direita ou para a esquerda com o cursor, criando novas associações ou sobreposições vocabulares – deslocamento ou abjuração de sentidos? –, ou clicar sobre as palavras para que estas sejam pronunciadas novamente na leitura em off – replicação ou refração da voz? Perguntas, enfim, que toda a crítica da desconstrução², em sua empreitada contra discursos monolíticos e canônicos – inclusive os literários –, bem sabe fazer.

Desse modo, a primeira versão de *Amor de Clarice* replica, nos loops de vídeo, nos tremores de câmera e na deriva dos sintagmas entrecortados na tela, os estranhamentos sensoriais e as vertigens que a protagonista do conto “Amor”, de Lispector, experimenta após ver o cego que masca chicletes, deixando sua célebre rede de ovos cair no chão. Assim, tal qual a protagonista lispectoriana, tragada por uma sucessão de imagens epifânicas, é também o leitor de *Amor de Clarice* arrastado por uma movimentação ininterrupta de significantes na tela, vendo um texto que não é nunca ele mesmo, feito o mundo da personagem Ana, já outro depois do encontro com o cego.

Note-se, porém, que esse desvario dos sentidos não se encerra nos limites da primeira versão do cyberpoema de Torres. Afinal, em 2008, o autor criou *Amor de Clarice* – v.2, decalcando mais uma camada de sentidos nesse palimpsesto intertextual ensejado pelas novas tecnologias, em que a materialidade discursiva se torna cada vez mais impermanente e difusa, com o texto produzido randomicamente pela máquina sempre em movimento.

² JACQUES DERRIDA, 2008

Aliás, ao contrapormos ambas as versões, colocamo-nos já aqui diante de um dilema da impermanência estética: de que obra se fala, afinal? A segunda versão de uma obra é já outra obra ou ainda uma variação da primeira? Perdido o leitor entre a repetição e a diferença, a alteridade e a iteração, defronta-se com perguntas que o pós-estruturalismo francês já se fazia, mas agora amplificadas para um universo estético em que algoritmos combinatórios podem extrair de um texto individual tantos outros que o habitam em potência. Nesse diapasão, pode-se entender que Rui Torres extraiu de *Amor de Clarice* (não a versão 1 ou 2, mas a arquitetônica virtual que as congrega) a potencial versão 2 do software, a qual, por sua vez, extrai de excertos da primeira versão novos poemas por algoritmos combinatórios. Tem-se, sob esse paradigma, não mais apenas um sistema que produz textos pela recombinação de outros textos, mas uma metamáquina que pode produzir outras máquinas, como a versão 2 a partir da 1.

Sob tal perspectiva, considerando que a programação de *Amor de Clarice – v.2* necessariamente reaproveita trechos do código em que *Amor de Clarice* foi programado em sua primeira versão, tem-se aí uma operação intertextual feita com uma escrita em linguagem de máquina, em que as operações de recorte e colagem, no trabalho da citação³ se dão num nível subjacente à interface que o leitor vê. Necessariamente, isso significa que há na obra muito mais de transformação e recombinação do que vem o leitor a enxergar na tela.

Na crise da noção de obra que essa labilidade instaura – uma segunda versão que é, em larga medida, ainda a primeira, ao menos em trechos significativos do código –, nega-se, inclusive, uma das características mais primordiais na definição do objeto livro – ícone há alguns séculos do que seja literatura –, que é seu imobilismo⁴. Impresso – e portanto imóvel, ou mesmo testamentário, como letra morta – o livro foi nos últimos seis séculos tomado como fiel depositário de informações, a ser consultado e usado mesmo como prova, quando necessário, contra a mobilidade e a efemeridade tradicionalmente associadas à palavra oral, hoje redescobertas nas textualidades escritas em mídia digital, sobretudo na ciberliteratura.

³ ANTOINE COMPAGNON, 1996

⁴ JACQUES DERRIDA, 2004

Desse modo, *Amor de Clarice – v.2* é uma releitura sempre em movimento, mas já não se sabe do quê: dialoga com o conto de Clarice, mas também com a primeira versão do cyberpoema de Torres, embaralhando essas textualidades com outras que seu sistema enseja enquanto potência de um espaço amostral *a priori*, reatualizadas a cada novo clique do leitor. Isso porque *Amor de Clarice – v.2* é um motor textual, isto é, um software gerador de poemas combinatórios, o qual, com base em programação em Flash, Actionscript 3, Perl e PHP, via algoritmos de seleção e combinação vocabular, vai gerando novos poemas, a partir de palavras previamente registradas em um banco de dados (neste caso, retiradas do conto de Lispector).

Obras desse gênero literário, chamado por Rui Torres e Pedro Barbosa (2000) de Literatura Generativa, valem-se frequentemente de softwares capazes de combinar aleatoriamente estruturas sintáticas programadas *a priori*, as quais são preenchidas também randomicamente por itens lexicais cadastrados em um banco de dados, agrupados conforme semelhanças morfológicas e a possibilidade de figurar nesta ou naquela estrutura sintática. A depender da língua dos poemas gerados ou da proposta poética subjacente à programação, outros algoritmos podem ser acrescentados ao sistema, para garantir a concordância verbal ou nominal entre os termos, o atendimento a regras de métrica ou rima, a isotopia dos itens lexicais conjugados no texto etc.

Máquinas dessa natureza podem produzir um número inconcebível – ao menos para a mente humana – de poemas diferentes, a partir de distintos arranjos dos elementos de seus bancos de dados (variando tanto os modos de arranjá-los quanto os itens a arranjar). Experiência do infinito dentro do finito, os inumeráveis tabuleiros textuais formados a partir de um grupo fechado de peças nos fazem repensar a língua como sistema algorítmico que opera nos eixos paradigmático e sintagmático para formar um conjunto aparentemente infinito de mensagens, conforme detalhado, para o contexto de *Amor de Clarice – v.2*, na seção a seguir.

Amor de Clarice – v.2: arquiteturas sobrepostas

Antes de descrevermos o funcionamento de *Amor de Clarice – v.2*, faz-se necessário explicar algo de seu processo de composição, haja vista que, se a recepção

de textos literários impressos e digitais é significativamente distinta, muito mais o é sua produção, permeada pelo uso de ferramentas de programação.

A obra em análise é construída com apoio do *Poemário* (Figura 3), um editor online de poesia combinatória programado por Rui Torres e Nuno Ferreira, que permite ao autor: definir padrões estruturais dos poemas (algoritmos para organização frasal, métrica e acentual); cadastrar, segundo categorias morfossintáticas previamente definidas, as palavras que podem ser mobilizadas na produção dos poemas; e definir se haverá recursos audiovisuais na apresentação final dos poemas na tela, como acompanhamento de som, permuta de termos, movimentação das palavras etc.



Figura 3: Interface do *Poemário* (RUI TORRES; NUNO FERREIRA, 2008)

Sendo o *Poemário* uma ferramenta desenvolvida por um dos membros do grupo de Rui Torres para produção de poesia digital (com destaque para *Amor de Clarice – v.2*), é interessante notar que a interface desse sistema não é construída segundo preceitos clássicos do design de interação, como a usabilidade ou a comunicabilidade, os quais *grosso modo* definem que uma interface eficiente é aquela fácil de usar e que comunica claramente a mensagem do designer. Em vez disso, o *Poemário* se apresenta de forma diametralmente oposta: em lugar de simplesmente sinalizar objetivamente em sua interface como se utiliza o software para produção de poemas combinatórios, o

sistema descreve a si mesmo de forma ambígua e algo poética, visto que suas instruções de uso se estruturam por meio de trocadilhos, alteração de grafia de palavras e estruturas de encaixamento típicas da arte de vanguarda. Logo, ao olharmos para a ferramenta com que se compôs *Amor de Clarice – v.2*, encontramos não uma tecnologia supostamente neutra e objetiva, precipuamente funcional, mas sim um subsistema artístico em si, cuja interface traz mais estranhamento e desnaturação da percepção do que propriamente pragmatismo para a programação dos poemas.

Só que, aqui, ainda não é o conto de Lispector nem a obra de Torres que nos causa o estranhamento: é a ferramenta que permitiu que um se transformasse no/pelo outro. Ao olharmos o subsistema (*Poemário*) que permitiu a elaboração do sistema ora em análise (*Amor de Clarice – v.2*), deixamos nossos ovos cair da rede – metáfora última do que seja o espaço digital. No entanto, isto nos ocorre, neste momento, não ao ver um cego que masca chiclete ou uma releitura digital de um conto do cânone brasileiro. Esta primeira epifania é diante do que se supunha apenas ferramenta, a qual, desde sua película mais externa – a interface explicando como funciona o sistema – se mostra artificiosa. E por que não artística?

Em vez de claras instruções de uso, o *Poemário* se nos apresenta por meio de um poema que fala sobre o próprio software produtor de poemas por combinatória: jogo de bonecas russas cujo fundo nunca se encontra, uma vez que vai se alterando incessantemente o poema da apresentação do software, o que ratifica a impermanência dos signos que marca a experiência estética de *Amor de Clarice – v.2*. Palavras do texto explicativo do *Poemário* são automaticamente substituídas por equivalentes morfossintáticos do banco de dados em intervalos constantes de tempo, de modo que o texto nunca seja o mesmo; o *Poemário* submete a seu *modus operandi* de combinatória a própria explicação textual do que seja o sistema.

Tal procedimento pode ser atualizado também pelo leitor, caso este clique em algum dos itens léxicos do poema introdutório do *Poemário*. Aliás, é com um comando de “Atualize-se” que se encerra o texto de apresentação do sistema capturado na Figura 3, abaixo do qual vemos o número de diferentes poemas que podem ser gerados a partir da matriz textual que naquele instante está na tela. Por sua vez, esse número também se atualiza constantemente, dado que a quantidade de rearranjos possíveis depende de

quais itens léxicos figuram no poema naquele instante e quantos equivalente morfossintáticos há para eles no banco de dados.

Esse conjunto de procedimentos estéticos na interface do *Poemário*, típicos da obra de arte, fazem-nos repensar o estatuto que a ferramenta ganha em *Amor de Clarice – v.2*, e por extensão em toda a literatura digital. Não se discute se o pincel com que *La Gioconda* foi pintada é, por si só, uma obra de arte, nem se a pena ou o tinteiro de Camões são, em si, artísticos. Se, na arte tradicional, ferramenta e obra mantêm uma relação instrumental entre si, o mesmo parece não valer no âmbito de *Amor de Clarice – v.2*, visto que a ferramenta é também construída para ser obra de arte, produtora, por procedimentos algorítmicos, de outras obras. Não é, pois, mero instrumento, ou criatura, senão significante que gera outros significantes – “máquina de sonhar”, segundo o subtítulo presente na interface capturada na Figura 3.

O desenvolvedor desse sistema devém, então, co-criador dos poemas de *Amor de Clarice – v.2*, tal qual o cego que desencadeia a emergência de uma nova Ana a partir de elementos que já habitavam a protagonista de “Amor”. Nesse movimento, subverte-se mais uma vez a percepção que se tem do texto enquanto obra, haja vista que não só seus limites se tornam imprecisos, mas também a autoria se dilui entre várias mãos, ponto ao qual retornaremos mais à frente, acrescentando mais alguns complicadores a essa dinâmica interativa.

Do ponto de vista da recepção, *Amor de Clarice – v.2* se materializa ante os olhos do leitor numa interface diferente da tela de abertura do *Poemário*, conforme se observa na Figura 4.

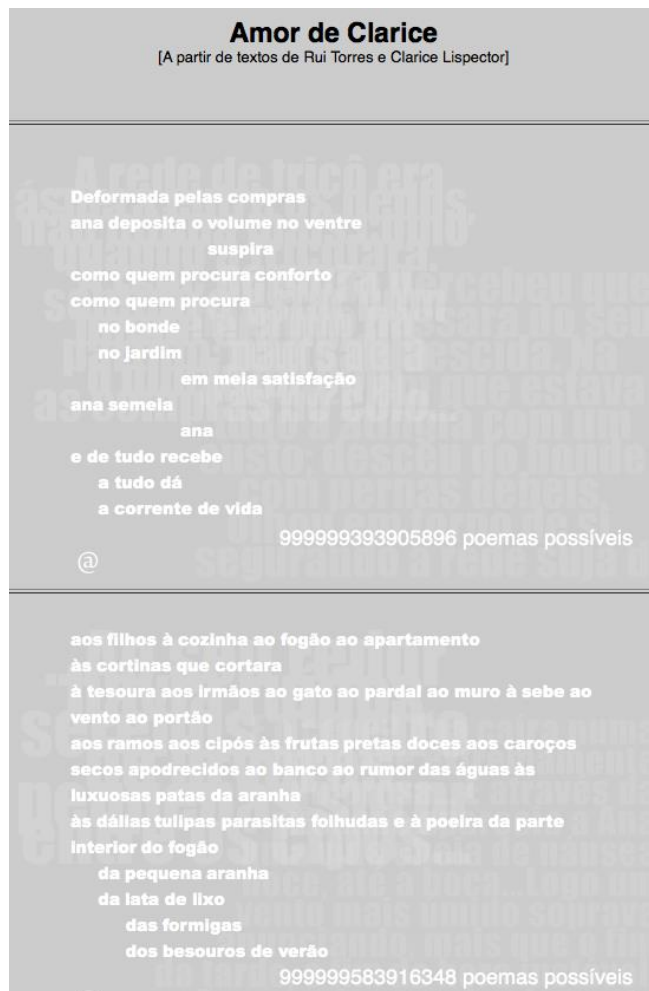


Figura 4: Parte da interface de *Amor de Clarice – v.2* (TORRES, 2008)

Apesar de aqui capturada apenas parcialmente através de dois poemas, dadas as limitações de espaço e formatação que o texto acadêmico impõe, a interface de leitura de *Amor de Clarice – v.2* apresenta sempre os mesmos dez poemas como ponto de partida para os jogos de leitura e permuta que se seguirão. Cada um desses poemas, sem título, letra maiúscula, rima ou assinatura, compõe-se de fragmentos dos elementos verbais da primeira versão de *Amor de Clarice*. Do mesmo modo, recuperando a estrutura palimpséstica do videopoema, o plano de fundo de cada um desses poemas é composto por sobreposições de fragmentos do conto “Amor”: camadas que se estriam e avolumam como massa de significantes a complexificar o ato da leitura e da percepção da obra. No plano sonoro, sucedem-se e/ou sobrepõem-se trechos esparsos da leitura

do conto de Clarice na voz de Nuno M. Cardoso, junto com uma batida de música que dá ritmo à leitura e às permutações do texto.

Confrontado com esses elementos quando de seu primeiro contato com a obra, resta ao leitor tateá-la com a extensão de seus dedos no universo digital: a ponteira do cursor. Ao percorrer o texto de um dos poemas com essa prótese virtual, o leitor sinestesticamente vê e toca as partes fixas e as peças móveis da máquina, descobrindo quem é quem pela mudança no ícone do mouse.

Entre as variáveis da equação textual que a obra permite permutar, há apenas itens lexicais, isto é, substantivos, verbos e adjetivos. Ao clicar sobre qualquer vocábulo dessas classes gramaticais no poema, o leitor desencadeia uma mudança na materialidade textual, em que o item escolhido é automaticamente substituído por outro de um banco de dados abastecido com palavras retiradas da primeira versão de *Amor de Clarice*, conforme o que Rui Torres programara no *Poemário*. Ou seriam oriundas de “Amor”, de Clarice? Entre as múltiplas leituras que enseja, o software é certamente produtor de releituras, só não se sabe bem de quê. Ou por quem.

Isto porque outro âmbito em que *Amor de Clarice – v.2* subverte nossa percepção da obra literária enquanto releitura diz respeito à função de autor – ela mesma supostamente definidora dos limites da obra segundo Michel Foucault (2009). Em lugar da morte do autor preconizada por Roland Barthes (2004), vê-se neste conjunto poemático de Rui Torres – senão em toda a Literatura Generativa – uma dissolução da autoria, radicalizando a interatividade estética que já observara na primeira versão de *Amor de Clarice*. Afinal, quem é o autor dos poemas produzidos na segunda versão da obra? Rui Torres e Nuno Ferreira, que criaram o *Poemário* por meio de uma produção escrita – o código de programação –, ensejando toda a poética permutacional de *Amor de Clarice – v.2*? Clarice Lispector, que teve seu conto transcrito por Rui Torres, na primeira versão de *Amor de Clarice*, matéria-prima, pois, da segunda versão? O próprio Rui Torres, que divisou um projeto estético de releitura de Clarice por meios algorítmicos, tomando por base sua releitura anterior do conto? Ou o leitor, que desencadeia a emergência de um novo poema a partir de uma ação motora e consciente, clicando sobre pontos deliberadamente selecionados na interface?

A questão é: nenhum destes agentes conhece o produto poético final antes que a recombinação automática aconteça. Autoria descentralizada, que paradoxalmente desconhece o produto de sua criação: trata-se de uma dialética entre o acaso e a regra, como em todo *jogo com dados* – os de cassino e os de computador –, em que se conhecem as normas, os jogadores, mas nunca o resultado antes da partida. No entanto, mais importante que identificar uma suposta origem para os textos recombinados pelo software – pergunta sem resposta senão por paradoxos e neologismos sobre a noção de autoria – é entender os processos de deriva e instabilidade que norteiam essa poética, impermanente até em termos de definição da autoria.

Nesse movimento, é interessante analisar um dos poemas-matriz que se apresentam ao leitor em *Amor de Clarice* – v.2, para mais à frente compará-lo com um dos inúmeros resultados permutacionais obtidos após alguns cliques na interface:

quebram-se os ovos
espalham-se as gemas amarelas viscosas
dos ovos quebrados
na rede
no homem
no mal irrecoverável
dum homem atrás para sempre
e a rede
agora áspera
diz-lhe que estar no bonde é um fio partido
que estar no mundo é uma fraqueza
irrecoverável
que o que recomeça ao redor é o
susto⁵

No poema matriz aqui transcrito – resistindo-se à inaplicável denominação de “poema original” –, retoma-se o clímax da narrativa de “Amor”, relido por Rui Torres: a epifania diante do homem cego a mascar chicletes, que gera a desautomatização dos sentidos da protagonista e a lança num turbilhão de sensações e percepções até então desconhecidas.

Além da fragmentação dos versos e da imagem do bonde como fio partido, análoga à casca partida dos ovos que Ana deixa cair, ressalta à primeira vista a reflexividade das construções verbais no poema matriz: “quebram-se os ovos” e

⁵ TORRES, 2008

“espalham-se as gemas amarelas viscosas/dos ovos quebrados/na rede”, em que a estrutura sintática sugere uma autonomia das coisas frente aos homens. É como se ovos e gemas pudessem agir sobre si mesmos no delírio sensorial a que a protagonista se lança após a visão do cego. Num poema dentro de um sistema computacional que gera outros poemas – significante que puxa significante –, a noção de coisas que agem sobre si mesmas, infensas à ação humana, ganha novos efeitos de sentido, agora metatextuais.

Por sua vez, as gemas dos ovos partidos que escorrem pela rede – de tricô ou de cabos de Internet –, dando a ver algo que já habitava o ovo, como um “de dentro” potencial, podem ser entendidas, metatextualmente, como referência aos novos poemas que fluem pelo sistema a cada nova combinação, rompendo a frágil casca do texto matriz.

Nessa condição de gema que vem à tona e subverte a maneira de ver o ovo-poema (no caso do leitor) e o ovo-mundo (no caso de Ana), pode-se ler uma versão recombinada do poema-matriz, atingida após alguns cliques em substantivos e adjetivos pelo leitor.

quebram-se os chãos
espalham-se as tesouras violentas secretas
dos tapetes quebrados
na rede
no homem
no mal irrecuperável
dum homem atrás para sempre
e a rede
agora distribuída
diz-lhe que estar no bonde é um fio partido
que estar no mundo é uma decomposição
irrecuperável
que o que recomeça ao redor é o
susto⁶

Mantidas as estruturas sintáticas do texto matriz, conforme algoritmos inseridos pelo autor no *Poemário*, alteraram-se, nessa recombinação, os seguintes termos: ovos > chãos; gemas > tesouras; amarelas > violentas; viscosas > secretas; ovos > tapetes;

⁶ TORRES, 2008, recombinação em 2018

áspera > distribuída; fraqueza > decomposição. A partir dessa permuta, novas isotopias emergem do banco de dados: em lugar do ovo, suas gemas e a rede áspera que os sustinha, tem-se agora uma superfície (chão ou tapete) fraturada a tesouradas violentas, em decomposição e distribuição pela rede.

Lendo esses novos termos sob um cariz conotativo, pode-se entrever uma metafórica leitura da poética de *Amor de Clarice – v.2*: uma superfície textual aberta a talhos tenazes, decompondo-se a unidade (do poema-matriz) a fim de descobrir-lhe a multiplicidade (de todas as variações permutacionais que aguardam em condição de ausência, ou paradigma, no banco de dados) e distribuí-la enquanto sintagma, ou expressão realizada, pela Internet – ou qualquer outro canal que desempenhe o papel reticular nesse processo. As tesouras que recortam violentamente o poema agem em segredo – códigos redigidos em linguagem de máquina no *Poemário*, os quais o leitor não enxerga se olhar apenas para *Amor de Clarice – v.2*, que vela, com sua interface artística, a camada metatextual de programação.

Ainda no que tange à tesoura, é interessante lembrar a cena em que esse objeto figura no conto de Clarice. Nesse episódio do enredo, entrevê-se pela primeira vez que a protagonista é por vezes assaltada de uma sensação de desassossego, no instante de ócio que lhe permite olhar para si mesma. Tal sensação de vazio é apenas minorada pela crença de que, com seu trabalho – metonimizado pela tesoura com que corta blusas para os filhos –, a mulher pode suplantar “a íntima desordem”, na medida em que laboriosamente controla o real por meio de sua ação sobre ele.

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.⁷

⁷ LISPECTOR, 1998, p.19-20

Todavia, no poema recombinação que vimos mais acima, o efeito da tesoura é inverso: em vez de conotarem um controle da realidade, as “tesouras violentas secretas” põem em frangalhos a superfície textual, instaurando uma percepção fragmentada, incompleta e, portanto, destituída de qualquer domínio sobre o mundo (no caso de Ana) e sobre o poema matriz (no caso do leitor). Como diz o poema, “estar no bonde é um fio partido/(...) estar no mundo é uma decomposição irrecuperável”.

Como efeito dos violentos talhos sobre o poema-matriz, seus estilhaços textuais, espalhados e distribuídos pela rede, tendem a desaparecer a qualquer novo clique na interface. Nisto consiste o desafio de toda leitura de obra digital: como erigir uma crítica, ou uma interpretação minimamente estável, de uma obra que só existe enquanto instabilidade? Em tentativa de responder a essa inquietação, o sistema oferece, abaixo de cada poema recombinação (Figura 4), a possibilidade de eternizá-lo, clicando no ícone @, caso se queira perpetuar um resquício da suposta aura perdida na era da reprodutibilidade técnica⁸. Ao acionar tal ícone, o sistema envia uma cópia do texto gerado para o *Blog Poemário*, onde se tem acesso a diversos poemas submetidos por leitores que fizeram o mesmo procedimento: pequeno museu de variações da mesma peça.

Considerações finais

Aceita a hipótese de que textos produzidos aleatoriamente por máquinas possam ser poéticos, *Amor de Clarice – v.2* deve ser lido e analisado considerando as características da Literatura Generativa como gênero emergente, impostas pela sua forma de enunciação: em vez de um produto poético cuja mensagem total seja o produto lógico e coerente de suas partes, como no romance realista burguês, a fragmentação é inerente a essa poética virtual. Assim como na rede mundial de computadores toda informação só pode ser captada como colagem, superposição e confronto de dados dispersos, é também como colagem, opacidade e ruído que se apresentam os versos de um texto gerado por softwares, em permanente deriva propulsionada pela programação e pelos cliques do leitor, que desencadeiam alterações na materialidade textual.

⁸ WALTER BENJAMIN, 1985

Voltamos, pois, às aporias que todo texto de vanguarda enseja. Se ver duas coisas ao mesmo tempo é não ver nenhuma das duas na verdade, mas sim uma terceira que as relaciona, o jogo de sobreposições de *Amor de Clarice – v.2*, em que deslizam constantemente o conto de Clarice e sua releitura na primeira versão do cyberpoema de Torres, subverte nossos modos de ler a página ou a tela, causando ao leitor o estranhamento de quem vê um cego mascar chicletes. Ou o estranhamento de quem vê um poema incrustado em código computacional transformar-se ininterruptamente em outra coisa, sem o mínimo de permanência material que permita erigir significações definitivas.

Em tal poética algorítmica e, ao mesmo tempo, subversiva, na medida em que postula obstáculos constantes a qualquer estabilidade semiótica, seja na interpretação ou mesmo na materialidade do poema, novos textos são recriados a cada clique do leitor. Resta, porém, aí uma questão, talvez a mais radical no que tange às múltiplas leituras ensejadas por um software como *Amor de Clarice – v.2* e seus efeitos de estranhamento: só faz sentido ler atentamente esses poemas recombinados (ou mesmo gravá-los para posteriores leituras, conforme funcionalidades de armazenamento do próprio sistema) se eles forem obras de arte; porém, o que é artístico é o poema gerado pelo software, ou o sistema que contém, em seu código, os algoritmos que desencadeiam a recombinação? Em outros termos: a poética de *Amor de Clarice – v.2* (e talvez de toda a Literatura Generativa) é resultante de uma estética do produto ou do processo? Qual é o texto que se lê, afinal? Os poemas de *Amor de Clarice – v.2* ou o sistema de *Amor de Clarice – v.2*? Como toda aporia, estas também melhor se respondem no silêncio.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO *Digital da PO.EX*. 2015. Disponível em <<http://www.po-ex.net>>. Acesso em 28 fev 2018.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Papel-máquina*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2004.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. “Amor”. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- TORRES, José Manuel; BARBOSA, Pedro. Sintext-Web: um gerador de texto automático como instrumento computacional de criação literária. *Revista da Universidade Fernando Pessoa*. Porto: UFP, setembro, 2000, no 5.
- TORRES, Rui; FERREIRA, Nuno. *Poemário*. 2008. Disponível em <<http://www.telepoesis.net/galeria-poemas/pplayer.php>>. Acesso em 02 mar 2018.
- TORRES, Rui. *Amor de Clarice – v.2*. 2008. Disponível em <http://telepoesis.net/amorclarice/v2/amor_index.html>. Acessado em 30 fev 2018.
- TORRES, Rui. Amor de Clarice. In: *Electronic Literature Collection*. 2005. Disponível em <http://collection.eliterature.org/2/works/torres_amordeclarice.html>. Acesso em 29 fev 2018.

Currículo abreviado do autor:

Vinicius Carvalho Pereira

Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, na UFMT.
Doutor em Ciência da Literatura, pela UFRJ.