

AMOR(ES) DE CLARICE E RUI TORRES

*Keilla Conceição Petrin Grande**

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: Este trabalho, buscando demonstrar uma das várias formas de diálogo entre as literaturas de expressão portuguesa, propõe uma análise do conto *Amor*, de Clarice Lispector e do poema *Amor de Clarice*, de Rui Torres. Levando em consideração que o poema parte de um texto preexistente, ou um “hipotexto”, segundo definição de Genette, analisaremos essas produções sob a ótica da tradução intersemiótica, de acordo com os trabalhos de Julio Plaza e Claus Clüver, já que esses teóricos tratam a “tradução” menos como uma transferência de sentido do original, que deve a ele se subordinar, que uma atividade a qual implica criação, portanto, transformação. A (re)escrita de Torres propõe, conforme o poeta, uma forma de fazer crítica literária na contemporaneidade. Assim, este estudo se desenvolverá no sentido de analisar como os elementos do texto clariceano foram (re)elaborados, (re)criados, transformados no poema de Rui e de que forma um trabalho do século XXI pode lançar novos questionamentos, novas perspectivas e novas reflexões a um texto do século passado.

Palavras-chave: Literatura lusófona. Tradução intersemiótica. Clarice Lispector. Rui Torres.

Introdução

Este artigo propõe um estudo entre o conto *Amor*, da escritora brasileira Clarice Lispector e do poema digital *Amor de Clarice*, do poeta português Rui Torres. Pode parecer algo comum e até mesmo inevitável colocar em diálogo as literaturas do Brasil e de Portugal, visto que nossa condição colonial nos põe desde sempre em contato com a cultura lusitana, e a própria similaridade linguística favorece o intercâmbio entre as produções dos dois países. No entanto, objetiva-se ir além dessas relações de ordem cultural, demonstrando como os textos ora analisados oferecem, em suas composições, uma multiplicidade de inter-relações que só confirmam a potencialidade do discurso literário.

Pelo fato do texto de Rui Torres se configurar como uma criação elaborada a partir de um hipotexto, de acordo com a definição de Genette, sendo, assim, uma recriação ou “reescrita”, segundo proposto pelo próprio poeta português, a presente análise será feita sob a ótica da “Transposição intersemiótica” ou “Tradução intersemiótica”, conforme os trabalhos



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

* Mestre em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, graduada em Licenciatura Plena em Letras pelo Centro Universitário do Sul de Minas (2004); Especialização em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC/MG.

de Claus Clüver e Julio Plaza, procurando demonstrar como os elementos do conto foram “traduzidos” em seus mais diversos aspectos: gênero — do conto para a poesia; suporte — do impresso para o computador, e linguagem — de verbal para hipermidiática; o que foi acrescentado, transformado, (re)elaborado, omitido, de um texto para outro.

Uma outra questão abordada relaciona-se à produção intertextual como forma de *crítica literária*, não por meio de teorias, mas pela própria criação artística, já que (re)escrever um texto significa, também, conferir-lhe possibilidades de leitura(s), proporcionando-lhe significados que se desdobram e se multiplicam *ad infinitum*.

Do texto clariceano

Antes de tratarmos do poema de Rui Torres, faremos uma análise do conto *Amor*, de Clarice Lispector, a fim de que, ao examinarmos o poema *Amor de Clarice*, os elementos postos em estudo de um texto para o outro sejam melhor elucidados.

Assim, o conto inicia com a protagonista, Ana, em um bonde, voltando para casa depois de fazer compras domésticas. Após essa primeira ação, o narrador procede a uma espécie de descrição da vida cotidiana de Ana, como se estivesse elaborando não apenas uma enumeração de atitudes da personagem, mas, sobretudo, ingressando em sua interioridade, buscando demonstrar a vida familiar de Ana, o que a circundava e a maneira como isso afetava o íntimo da personagem.

Na fala do narrador, percebe-se que Ana é a imagem da mulher comum, dona-de-casa, atada aos afazeres domésticos, que elege para si um modo convencional de viver, sem extremos de bondade ou maldade, sem envolvimento com aquilo que seja fora do seu controle e reduzida ao mundo familiar, mas que se agarra a esse modo de vida como uma forma de sentir segurança e ter domínio sobre a própria vida: “Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas.” (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Tal era sua necessidade de segurança, que a personagem chega a sentir medo quando as lides domésticas estão cumpridas e todas as tarefas executadas, pois isso significaria sua “inutilidade”, já que ela desejava fazer-se sentir imprescindível aos seus:

Certa hora da tarde era mais perigosa. (...) Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. (LISPECTOR, 2009, p. 19)
Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à **revelia deles**. (LISPECTOR, 2009, p. 21) (grifo meu)

Quatro parágrafos seguem nesse eixo narrativo até que no sexto parágrafo a viagem no bonde é retomada. É quando Ana vê, então, um cego parado no ponto mascando chicletes e essa imagem a toma de súbito, envolvendo-a de espanto e piedade: “O mal estava feito. Por

quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente” (LISPECTOR, 2009, p. 22). Tão imersa ela estava na figura do cego e de tal forma perturbada que, quando o bonde arranca, o saco de compras que trazia à mão cai, fazendo com que os ovos se quebrem e as gemas molhem os fios da rede da sacola que ela mesma tecera.

Essa parte da narrativa é extremamente significativa, visto que está carregada de símbolos que constituem elementos fulcrais no texto. Primeiramente, observa-se a presença do cego mascarando chicletes e, nesse ponto, duas questões se apresentam: primeiro, a brusca perplexidade, o espanto, a inquietação, o terror que esse homem causa à protagonista, de forma súbita. Esta é uma marca constante na obra de Clarice Lispector, denominada pela crítica de *epifania*: “Ela é expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio. Mas é também defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras com o ser.” (SÁ, 2000, p. 134). O cego é aquele que descobre “a casca do cotidiano” para Ana, pois, ao representar o ser desprovido de visão, que não possui nitidez acerca daquilo que o rodeia, que vive entre penumbra e obscuridade, ele apresenta um paralelo com a vida da própria personagem: um cotidiano encoberto por afazeres domésticos, que lhe garantiam ocupar um lugar definido em seu mundo; uma relação familiar “ideal” dissimulada pelos gestos mecânicos, pelas atitudes pensadas, que agradariam uns aos outros: “Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, **felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos.**” (LISPECTOR, 2009, p. 28) (grifo meu). Ana é aquela que não “enxerga” e parece não pretender enxergar a real condição de si.

Outro ponto que vale desenvolver é o fato do cego mascar chicletes. Esse ato já contém em si o automatismo, que representa um gesto repetitivo e constante feito sem influxo da vontade, até inconscientemente. Mais uma vez encontra-se a analogia com Ana: tarefas repetidas diariamente, a reprodução como garantia de que as coisas estão em seu devido lugar: “era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranquila vibração. De manhã, acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos” (LISPECTOR, 2009, p. 21).

Há, ainda, a goma de mascar. No livro *Clarice, uma vida que se conta*, ao estabelecer a biografia de Clarice em paralelo à produção da autora, Nádya Battella Gotlib menciona que a irmã mais velha de Clarice fala-lhe sobre “uma bala que durava a vida inteira” (GOTLIB, 2000, p. 75). A garota fica perplexa diante de tal possibilidade, mas a bala rosa, de início doce, transforma-se em “puxa-puxa cinzento de borracha que não tinha gosto de nada”

(GOTLIB, 2000, p. 76). A vida que Ana escolhera pode até parecer atraente, convidativa, “doce”, mas à medida que o tempo vai passando, o doce, gosto agradável, perde seu sabor; o rosa, cor que representa sentimentos amáveis, suaves, ternos, torna-se cinza, cor associada à morbidez, à falta de vida. Assim é o processo na vida de Ana. A escolha pelo lar estável dá-lhe segurança, porém, ao mesmo tempo, tira-lhe a oportunidade de viver novas experiências que, talvez, lhe proporcionassem sentimentos autênticos, que a livrassem da vida superficial e de aparência na qual estava inserida.

Na sequência do conto, tão aturdida Ana estava, que passa do ponto onde desceria, acabando por se encontrar no Jardim Botânico. Ali, em meio às árvores, às plantas, aos animais, à terra fofa, ao ar, Ana vê, na natureza, a vida instintiva, espontânea e inevitável: “a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.” (LISPECTOR, 2009, p. 24); a “cruzeza” do mundo sem disfarce, áspero, ofensivo. Essa comunhão entre o que sentia em si mesma e via no mundo que a rodeava no Jardim, causa-lhe fascínio e nojo. Então “a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver.” (LISPECTOR, 2009, p. 26).

Ao retornar a casa, estranha aquele lugar: “— que nova terra era essa?” (LISPECTOR, 2009, p. 26). Aquele mesmo lugar, que antes garantia a ordem, a tranquilidade, pareceu-lhe desconhecido. O contato com o lar e com o filho, ainda imbuída daquela “outra vida” que descobrira, provoca-lhe inquietação e dúvida. Ana percebe que a cena vivida no Jardim Botânico passa-se ali também em sua casa: “O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha” (LISPECTOR, 2009, p. 28): a aranha pregada nos troncos das árvores estava ali, na parte inferior do fogão; os parasitas que percorriam os troncos ali se faziam presentes; a formiga, os besouros de verão; a mesma vida silenciosa em redor; a cabeça rodeada pelo enxame de insetos no Jardim, era, na cozinha, rodeada por mosquitos. Havia um paralelo entre o que se passava no jardim e o que acontecia em seu próprio lar: a cruzeza, a espontaneidade da vida também aconteciam ali, naquele lugar no qual ela pensava ter suplantado a desordem; no qual ela sentia *a raiz firme das coisas*. Vê a vida horrível em “Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim” (LISPECTOR, 2009, p. 28).

Chega o marido, os irmãos com suas respectivas famílias e o jantar transcorre normal. Ana prende esse instante entre as mãos, para que ele não fuja de si para sempre, mas ainda sofre a vertigem do cego, do jardim, da revelação de uma nova vida que se lhe apresentou, cruel, mas real; antagônica, não linear como desejava, mas autêntica.

Ana estava envolta nas lembranças do dia, pensando em como seria sua vida dali em diante, quando ouve um barulho. Assustada, com medo, corre até o marido e percebe que foi um estouro do fogão. Tomada pela mão, o marido a leva para dormir, *sem olhar para trás*. Aquele mundo dual e antagônico que ela conhecera, que a envolvera e convidara para uma nova existência, com a mesma brutalidade e rapidez com que esse mundo lhe veio, também se lhe desvanecera. No momento em que Ana experimenta a vida anterior, que é a vida segura, sem sobressaltos, que o lar proporciona, representada pelas mãos do marido que a leva consigo sem voltar-se para trás, “afastando-a do perigo de viver” (LISPECTOR, 2009, p. 29), passa seu momento de *epifania* e ela se prende, mais uma vez, à mesmice do cotidiano:

Eis o que a literatura de Clarice nos traz: em meio à banalidade do cotidiano, a ruptura do tempo histórico, mergulhando numa outra realidade que se eterniza e se repete no gosto doce e amargo das coisas de que somos feitos. Essa experiência – de passeio pelo Jardim ou de leitura dessa Clarice – realça a inevitável convivência com a difícil realidade da condição humana. (GOTLIB, 2000, p.77)

Teorias da Tradução Intersemiótica

O texto de Rui Torres é um poema hipermídia “inspirado num conto da escritora brasileira Clarice Lispector” (TORRES)¹. Sendo assim, uma elaboração hipertextual, no sentido que Genette (2006) trabalha o termo, ou seja, o hipertexto seria o texto construído a partir de uma obra anterior — denominada *hipotexto* —, da qual o segundo texto emerge, não como texto crítico/analítico, mas como uma nova obra, pois, ainda de acordo com Genette, independente da relação entre os textos estar ou não explícita, o hipertexto de tal forma pode operar o hipotexto, que essa operação resulta em uma *transformação*².

Ampliando a ideia de que um texto produzido a partir de outro preexistente não se caracteriza apenas como semelhante ou alusivo a este, mas realiza transformações em vários níveis, serão utilizados alguns trabalhos que tratam da análise de textos hipertextuais (conforme definição esboçada acima), mais especificamente os que se referem à *tradução* ou *transposição intersemiótica*.

Claus Clüver, em *Da transposição intersemiótica*, trata de questões referentes a produções que estabelecem relações com obras já existentes. Apesar de Clüver estudar poemas que partem de pinturas ou vice-versa, suas análises oferecem subsídios para o exame

¹ Indicação colocada pelo próprio poeta na guia de abertura de seu poema. Disponível em <http://telepoesis.net/amorclarice/index.html>. Acesso em: 20/01/2012.

² Não é objetivo deste trabalho desenvolver o que Genette toma por “transformação”, mas o termo não deixa de estar em consonância com a ideia de *mudança* na operação de apropriação de um texto por outro já existente.

a que se propõe este trabalho. Vale ressaltar que o autor alemão se detém principalmente na questão da equivalência entre os textos e não deixa de abordar “as possibilidades e limitações inerentes aos (...) sistemas de signo” (CLÜVER, 2006). Ele destaca que a “tradução” é um ato de interpretação tanto do tradutor, que demonstrará seu envolvimento com o texto no ato tradutório, como do leitor, o qual apresentará diferentes formas de leitura dependendo de seu conhecimento da obra original e, ainda, se a leitura é aceita como uma transposição intersemiótica.

O pensamento de Clüver converge com a criação de Rui Torres, visto que no artigo *Ler Clarice Lispector, re-escrevendo Amor*, o poeta português afirma que o trabalho de reescrita de um texto é uma atitude crítica, não no sentido da crítica que teoriza ou busca classificações para seu objeto, por vezes emoldurando-o ou fixando o sentido da obra, mas que vai além, pois reelaborar esse mesmo objeto, através de uma nova produção artística, é explorar e ampliar suas possibilidades de leitura:

Escrever para dialogar com um texto: admitir a possibilidade de ser a reescrita criativa dos textos que lemos um dos possíveis nódulos da crítica literária. Foi investido desta estratégia que escrevi o poema Amor de Clarice expandindo, em vez de limitar, a ambiguidade potencial dos textos da autora brasileira. (TORRES, 2003).

Ainda correlacionada a essa ideia, Julio Plaza, da mesma forma, defende que a tradução é indissociável da criação:

Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam. (PLAZA, 2003, p. 39).

Essa afirmativa vai ao encontro do trabalho de Rui Torres, pois, ao reescrever o texto clariceano, ele não se limita a reproduzir elementos do conto para o poema, como tomar-lhe frases e expressões, mas, a partir de sua leitura interpretativa, ele tanto confere nova carga significativa ao hipotexto, como realiza um texto novo. Ainda que a temática do texto original permaneça, ela recebe novas conotações e outras, que são extraídas do texto clariceano, já não serão visíveis no texto de Rui, o que torna seu poema uma criação correspondente ao hipertexto, tal como aventado por Genette.

Julio Plaza não apenas discorre sobre a tradução como criação, mas elabora toda uma teoria da *tradução intersemiótica*, sobretudo amparado pelo trabalho de Peirce. Assim, Plaza apresenta “tipos de tradução”, criando uma divisão que as classifica em: *Tradução Icônica – Transcrição; Tradução Indicial – Transposição e Tradução Simbólica – Transcodificação*

(PLAZA, 2003, p. 89-94). A aplicação dessas classificações dependerá da maneira como a tradução opera com seu original, o quanto mantém ou não de similaridade com ele e como é operada no meio para o qual é traduzido.

Diante disso, este trabalho visualiza o texto de Rui Torres como uma *Transposição*, visto que, na análise que aqui será desenvolvida, entende-se que *Amor de Clarice* possui uma relação de contiguidade com o conto *Amor* e que o que se destaca nessa tradução é o meio para o qual o conto foi traduzido — a hipermídia.

É importante ressaltar que o próprio Plaza afirma que essa “tipologia” das traduções não deve ser estanque e fixa; antes de mais nada, serve de orientação para estabelecer exames nas várias formas de produção artística a partir de obras já construídas. Ele também deixa claro que os diferentes tipos podem ocorrer de forma simultânea em uma mesma tradução. Portanto, o que se pretende com a análise ora aventada é somente uma proposta de estudo que não visa a ser absoluta nem em relação às leituras interpretativas dos textos *Amor* e *Amor de Clarice*, nem em relação à classificação estabelecida por Plaza.

Amor de Clarice, de Rui Torres

Julio Plaza define a tradução indicial como aquela que

se pauta pelo contato entre o original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre o original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e trasladado para um outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula. (PLAZA, 2003, p. 91)

Mediante essa proposição, coloca-se o poema de Rui Torres.

Em primeiro lugar, o contato entre *original e tradução* se realiza desde o título do poema, que mescla o nome do conto e sua autora, bem como na tela de abertura do texto de Rui, onde há a referência do texto da escritora brasileira como ponto de partida de seu trabalho.

Para além dessas questões meramente alusivas, outros indícios do texto vão demonstrar a relação de contiguidade com o original. Nessa mesma tela de abertura, antes que se apresentem os dados técnicos e as instruções de navegação, um texto vai aparecendo gradativamente sobreposto a outro texto que uma leitura atenta mostra ser o mesmo. Apesar da impossibilidade da leitura global do excerto na tela, visto que ele aparece com as palavras “cortadas” na margem e rapidamente desaparece, por meio do artigo em que Rui fala sobre a produção em questão — *Ler Clarice Lispector, re-escrevendo Amor* — tomamos

conhecimento que o poeta português utiliza o texto “A arte como procedimento”, de Chklovski, retomando-o nos seguintes termos:

no nosso comportamento do dia-a-dia, habituamo-nos de tal forma à presença do mundo que deixamos de lhe prestar atenção. O modo de percepção que resulta desta alienação repetida é, segundo o autor, um ‘método algébrico de raciocínio’ e o alcance desta banalização da vida é enorme. Ela percorre toda experiência humana. (TORRES, 2003)

Ora, esse escrito, o qual funciona como uma espécie de epígrafe, já indica uma leitura crítica/interpretativa por parte do poeta português, pois a ideia aí desenvolvida representa uma síntese do comportamento da protagonista do conto, pois, como vimos, Ana usa as tarefas do dia a dia, executadas de maneira mecânica e repetitiva, como forma de sentir segurança e domínio sobre a própria vida, o que resulta na *banalização* citada por Rui.

Quando o leitor solicita “iniciar o poema”, ele depara com uma tela composta por 26 linhas móveis, cada uma delas com expressões ora retiradas do conto, ora baseadas ou criadas a partir dele. Aqui se vê o processo de contiguidade, ao mesmo tempo de criação, pois as expressões não são simples colagem do original.

É possível clicar em cada uma das 26 linhas num sentido linear ou aleatório e, ainda de duas formas: se clicamos em cima das palavras, somos remetidos às partes do poema que trabalham com os vídeos-textos sobre o fundo da tela; se clicamos no espaço “vazio” ao lado da expressão, remetemo-nos às telas cujos fundos contêm imagens em movimento. Essas linhas iniciais são como um “mote”, pois o conteúdo delas será o ponto de partida da tela precedente, tanto em repetição da expressão, como do restante do conteúdo desenvolvido.

Descrever o trabalho sonoro-visual de cada guia do poema tornaria este texto enfadonho, entretanto é possível estabelecer, de modo geral, os recursos que são utilizados no poema digital para continuar no percurso da sua interpretação como tradução intersemiótica e consequente criação artística.

Nas telas que trabalham o texto a partir de palavras, encontramos fragmentos retirados, de maneira fiel, do conto de Clarice. Essa estrutura permanece imóvel e pouco legível, já que as expressões criadas por Rui se sobrepõem, de maneira móvel e intermitente — em um jogo de aparecer/desaparecer/aparecer — sobre a tela (conforme ilustrado pela figura 1):

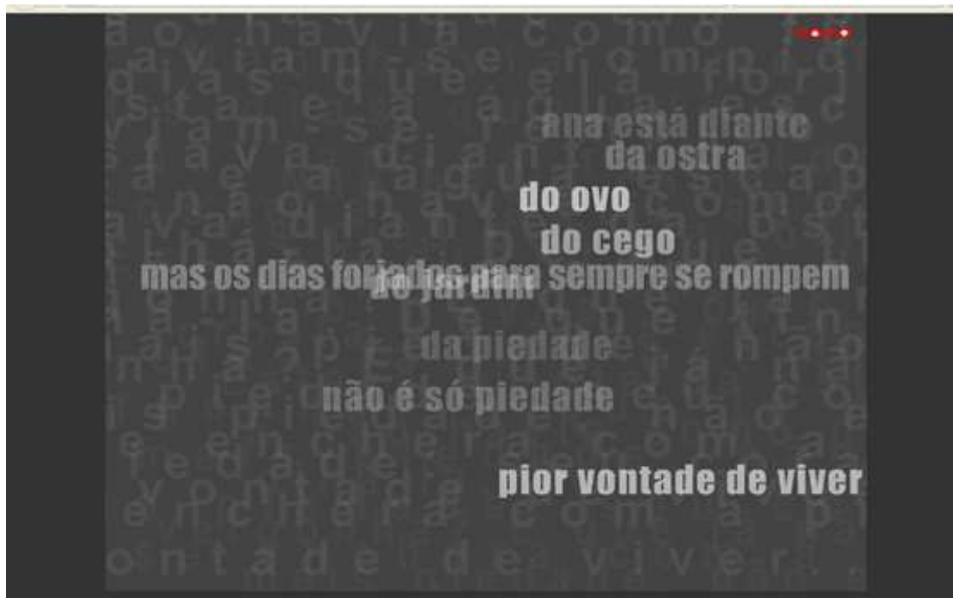


Figura 1. Tela do poema *Amor de Clarice*. In: <http://telepoesis.net/amorclarice/index.html>

É importante frisar que cada guia do poema apresenta o fundo com letras dispostas de forma diferente, em tamanhos e cores, distintas uma da outra. Em algumas, as palavras do fundo de tela estão de tal modo embaralhadas, que inviabilizam sua leitura.

No conto clariceano, vimos que a personagem sofre um momento de vertigem diante do cego parado mascando chicletes. Da leitura, infere-se que essa imagem afeta o íntimo de Ana e a faz refletir sobre a vida medíocre que escolhera para si. Percebemos que a protagonista é tomada por uma violenta perturbação interna. Essas deduções são possíveis devido à estrutura do conto e ao trabalho com a linguagem verbal.

Em termos de estrutura, a sequência narrativa ação-reflexão-ação coloca o leitor a par da vida da protagonista: inicia com ela envolvida num afazer doméstico (que é o leitmotiv da trama) e, em seguida, remete a uma digressão que mostrará o cotidiano de Ana. Nessa digressão, conhecemos o caráter apático e passional da personagem e pode-se entender o efeito que o cego nela faz quando a ação é retomada. A escolha lexical também conduz à interpretação: expressões como “um pouco cansada”, “suspiro de meia satisfação”, “aos poucos pagando”, “o bonde vacilava”, “se arrastava” criam um paralelo ao comportamento de Ana, sempre regular, mediano, sem extremos. O paradoxo “era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante” mostra os sentimentos contrastantes da personagem, bem como o oxímoro “náusea doce”. Ainda se poderia discorrer sobre as conjunções, especialmente adversativas, que em vários momentos marcam a mudança de estado da personagem, o discurso indireto livre, que presentifica as reflexões de Ana, enfim os vários recursos linguísticos de que dispõe a autora na urdidura do texto.

Em Rui Torres, ainda que preservados, esses sentidos são expandidos e explorados em uma nova reconfiguração, o que nos faz voltar a Plaza e à tradução indicial, já que, ao dispor o texto de Clarice como fundo de tela, a relação de continuidade com o original fica garantida, mas, ao mesmo tempo, sofrerá transformação, devido às possibilidades de construção oferecidas pelo novo meio para o qual é transposto — a hipermídia.

Dessa forma, as letras embaralhadas, sobrepostas, turvas, irregulares e despadronizadas não apenas sugerem a perturbação experimentada por Ana, mas na “confusão” das palavras, materializam seu desconcerto. Isso é acompanhado por uma trilha sonora que remete ao suspense, ao mistério, a uma sensação de constante tensão, tal qual imagina-se encontrar a personagem. Também a forma como o texto é declamado intensifica o sentido do conto: algumas vezes, trechos diferentes são recitados simultaneamente, tal como os sentimentos antagônicos de Ana; o eco e as expressões intermitentes personalizam as lembranças da personagem — o cego, a juventude, a família - as quais, durante todo aquele dia, iam e vinham ao seu pensamento.

Outro ponto importante nessa transposição é a ruptura com a ordem narrativa. Na verdade, não há sequência narrativa no poema de Rui. Seu texto verbal é formado por sintagmas, os quais funcionam como espécie de versos livres, que podem ser lidos/ouvidos da maneira como surgem na tela ou, ainda, moldados pelo leitor, pois é possível movê-los e dispô-los em várias combinações, formando uma infinidade de possibilidades leitoras. A não linearidade textual verbal comunga com a desordem experienciada por Ana, que até passa do ponto onde deveria descer e segue um percurso diferente. Aqui, encontra-se uma nova carga significativa, que não está no texto original. Este, seguindo a tradição narrativa, é elaborado com princípio, meio e fim. Na criação do poeta português, as expressões que fluem na tela, sem compromisso com a temporalidade, denotam que os sentimentos deflagrados na protagonista são suscetíveis de acontecer em qualquer momento e circunstância, sem necessariamente serem iguais em cada ocorrência. Do mesmo modo, deixar o texto “em aberto”, sem estabelecer-lhe um final, põe em questão a própria vivência humana, em que nada é absoluto e definitivo e onde as mais diversas experiências podem vir ou tornar a acontecer.

Existem, ainda, as telas que, em lugar de utilizar palavras em seu fundo, usam filmes em loop. Essas imagens também ampliam e reforçam a temática clariceana, pois podemos associar os elementos de que o vídeo está composto com as imagens evocadas pelo conto. Mas, mais uma vez, não estaremos lidando com simples “colagem”, visto que a própria

produção e a seleção das imagens já implica uma leitura interpretativa do autor, além da forma como elas são dispostas no vídeo, reforçadas pelo aspecto sonoro e também verbal, que não deixam de estar presentes.

Assim, temos filmes que reportam a uma viagem - tal como Ana no bonde — que tanto apresentam imagens em que a sensação que dá ao leitor é de estar dentro de um veículo e vendo rapidamente o que se passa de fora, como uma imagem não muito nítida de dentro do “bonde”. Em vários vídeos, aparecem objetos domésticos, como peças decorativas, jarros de flores, relógio, lâmpada, entre outros, que remetem ao lar de Ana, ao cuidado e à organização que ela lhe imprime. Mas o poema dá-lhes novas configurações: por exemplo, alguns aparecerem como se estivessem numa batida repetida, outros em movimento circular, tal como o cotidiano da protagonista. Há guias em que o movimento do vídeo “puxa” para dentro, num sentido de que Ana não consegue desvencilhar-se daquele lugar. Vê-se um relógio cujos ponteiros ficam em movimento de pêndulo sem nunca avançar, que nos leva à “perigosa hora da tarde” que Ana tanto temia; uma lâmpada que apaga/acende: sinal da tomada da consciência da personagem acerca de sua própria condição, mas, ao mesmo tempo, sua inércia diante da possibilidade de mudança. E assim outras imagens que vão aparecer turvas, indefinidas, obscuras, até uma mão agarrada a uma bolsa — o que nos permite ir ao início do conto de Clarice, quando Ana está no bonde com as compras no saco de tricô — dando-nos uma ideia de continuidade desse processo.

Vale ressaltar que na opção “aleatório” os vídeos em textos e imagens são mesclados uns aos outros. Mas isso só reforça a confusão, a desordem, a vertigem embutidas no conto, pois tanto lido linear ou aleatoriamente, o que o poema não vai deixar de nos transmitir é a tensão, a instabilidade, a impossibilidade de uma escolha definitiva para a personagem.

Diante dessa exposição, vimos que podemos tomar o trabalho de Rui como uma transposição intersemiótica, “de caráter metonímico” (PLAZA, 2003, p. 92), já que partes do conto são retomadas e, trabalhadas no meio hipermediático, ganham novas reconfigurações: de gênero, de estrutura, de linguagem, resultando em um novo texto, em novos sentidos.

Hipermídia como meio de produção artística contemporâneo

Discorrendo sobre as questões que permeiam a transposição semiótica, Plaza afirma:

A transposição de um signo estético num meio determinado para outro meio tecnológico deve obedecer os recursos normativos (signos de lei) do novo suporte, seus sistemas de notação. (...) A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso,

dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção. (PLAZA, 2003, p. 109)

Analisando essa proposição, entende-se que, ao trabalhar com a produção hipermediática, o artista deve fazer uso dos recursos que esse meio oferece – multimídia, interatividade, hipertextualidade -, aplicando-os em consonância com a obra que se propõe a fazer. Assim, o poema hipermediático deve mesclar som, vídeo, imagem, texto verbal, interatividade ao fazer literário, o qual implica em explorar as potencialidades da linguagem dando ao texto um caráter plurissignificativo.

Dentro dessa perspectiva incluímos o trabalho de Torres, pois seu poema não se limita a transcrever o texto original, como ocorre em algumas poesias digitais, nas quais só há mudança de suporte, portanto não podemos falar de criação nem de nova leitura. Como já explanado, ainda que sempre referenciada ao original, a produção de Rui recai em uma “criação” justamente pelos recursos hipermediáticos de que o poeta dispõe. Na leitura do conto, apesar de sermos capazes de perceber o conflito vivido por Ana, a visão que temos da personagem e dos acontecimentos ficam, de certa forma, distantes, mais na sugestão do que na sensação. Ao contrário do poema que, ao apresentar textos desconexos, palavras superpostas, esmaecidas, imagens nebulosas, efeitos sonoros que traduzem tensão, apreensão, nos tira do lugar de meros espectadores para participantes, “sentidores” do embate e da vertigem que envolvem a personagem. Pode-se especular que é quase impossível não sentir uma certa inquietação e desassossego durante a leitura do texto de Rui, isso porque, sendo um texto hipermediático, ele é capaz de alcançar e trabalhar vários dos nossos sentidos.

Há uma outra diferença singular entre os textos: no conto, a presença do cego mascando chicletes é de suma importância, pois é ela que desencadeará a turbulência vivida pela personagem e configura uma marca da produção de Clarice Lispector — a epifania. No poema de Rui, essa imagem não é enfatizada, na verdade, ela está retomada em fragmentos tal como os demais elementos do conto. Assim, Rui se desvincula do texto clariceano, pois aquilo que é fundamental neste, torna-se circunstancial naquele. Isso pode adquirir o sentido de que não apenas a imagem de “um cego mascando chicletes” levaria a um momento de “revelação”, de introspecção, mas acontecimentos outros poderiam levar a essa ocasião de reflexão e autoconhecimento. Assim, “A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (...) a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades.” (PLAZA, 2003, p. 30).

O poema, ainda, não deixa de corresponder a uma das questões mais caras à produção hipermidiática — a participação ativa do leitor. Vimos que é possível navegar de diversas formas nele, de “mover” a leitura em cada tela, de ouvir em ordens várias os trechos do poema, enfim, há uma possibilidade infinita de leitura, que acarretará em múltiplas possibilidades de sentido. Apesar de a obra de arte ser uma “obra aberta”, no conto, ainda que ele ofereça uma gama de interpretações, nossa leitura é forçadamente linear. Podemos imaginar outros eventos, outro desfecho para a personagem, mas isso não se materializa. Diferente do poema, em que a interferência do leitor é concretizada pela mobilização dos cursores. A respeito disso Bolter escreve

Nas mãos de certos autores de hipertexto, o computador pode concretizar o ato de leitura como interpretação e pode, conseqüentemente, desafiar o leitor a comprometer-se com o autor no controle do espaço da escrita. (...) O controle da apresentação do texto torna-se parte do texto em si, porque o texto consiste não apenas nas palavras do autor que as escreveu, mas também da estrutura de decisões que o autor cria e o leitor explora. (BOLTER, 2001, p. 168, tradução minha)³

Amor de Clarice propicia esse “jogo” leitor/(co)autor, pois lê-lo significa não apenas acompanhar uma estrutura que está posta *a priori*, mas o texto só será desenvolvido à medida que o leitor aplicar os dispositivos do computador aos recursos hipermidiáticos que compõem o poema. Se o leitor não os manipula, a tela/escritura torna-se inerte, desconfigurando o fazer artístico. Assim, o poema só existe porque existe o leitor, que irá construir o texto a cada leitura, que corresponderá sempre a uma nova leitura: “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente **aqui e agora.**” (BARTHES, 2004, p. 61) (grifos do autor).

Na introdução de seu livro *Tradução Intersemiótica*, Julio Plaza, retomando Benjamin, diz que, para este autor, a história é um processo *sincrônico*, ou seja, o passado não é uma categoria estanque, mas um processo que continua em desenvolvimento no presente, que se inscreve como possibilidade. Dessa forma, Plaza alia a ideia benjaminiana ao trabalho tradutor, pois a operação tradutória implica, sim, uma retomada do que foi, mas, ao mesmo tempo, lança-lhe novas perspectivas, pois questiona sobre o que poderia ter sido e conclui “que as coisas somente podem voltar como diferentes”.

³ *In the hands of certain hypertext authors, the computer can make concrete the act of reading (...) as interpretation and can therefore challenge the reader to engage the author for control of the writing space. (...) the control of the presentation of text becomes part of the text itself, because the text consists not only of the words the author has written but also of the structure of decisions that the author creates and the reader explores.*

Essa posição é assumida por Rui Torres quando ele coloca acerca de *Amor de Clarice*:

Consciente de que não se trata de uma atitude inovadora, embora talvez possa tornar-se renovadora, este poema apela a uma compreensão do(s) texto(s) enquanto entidades híbridas, em permanente metamorfose. É também uma forma de inscrever o contemporâneo corpo no território da tradição: (no)ovo novel(h)o. (TORRES, 2003).

O poeta português, através de sua produção, insere seu trabalho no contexto da criação moderna, que tem como uma de suas marcas a diluição da fronteira entre gêneros, linguagens e meios, mas também lança questionamento sobre a tradição literária fixada nos cânones. É olhar para o passado e trazê-lo como forma de (re)criar o presente.

Ainda, a forma de produção hipermidiática corresponde ao que Plaza enuncia como a *inscrição* da obra em seu próprio tempo histórico, pois ao momento presente da criação correspondem seus meios de produção e seu processo de recepção. Dessa forma, a arte hipermidiática vai ao encontro do leitor contemporâneo que vive o contexto da *inflação babélica de linguagens* e se depara continuamente com meios mais complexos, abrangentes e híbridos de informação.

Segundo Rui Torres, o texto clariceano revela “a instável relação que a mulher brasileira mantém com as exigências da sociedade patriarcal a que está subjugada” (TORRES, 2003), essa sociedade que se pretende organizada, hierarquizada, fixada em sólidos códigos e preceitos. O poema de Torres, não apenas no seu conteúdo, mas em suas estruturas, que transgridem as regras convencionais da escrita, rompem com os modos canônicos de produção, provocam ruptura na sintaxe, no gênero, na forma. Assim, ele irrompe com essa visão de sociedade estabilizada, pondo a nu a impossibilidade de se corresponder a um modo de vida padronizado e imutável. Inclusive, o poema não estabelece um “fim” para a história, o que mostra que as experiências humanas são provisórias e que estamos constantemente sob o signo da transitoriedade.

Dessa forma, através da aproximação e do distanciamento, Torres estabelece um diálogo com o texto de Clarice, inscrevendo-o e reconfigurando seu significado na contemporaneidade, ao utilizar códigos e linguagem coetâneos à sociedade atual. Isso prova que, não obstante épocas e lugares distintos de produção, ao discurso literário sempre é possível atribuir novos olhares, novas leituras, novos sentidos.

Conclusão

Em outro artigo, que também analisa o texto de Rui Torres, *Elementos (do Amor): breve leitura de alguns elementos da obra digital Amor de Clarice*, Otávio Guimarães Tavares julga a criação via hipermídia como superior a outras formas de produção. Ele afirma que a experiência de Ana não pode ser captada tão *diretamente* através da leitura do conto quanto na criação de Rui, fato que também foi demonstrado neste trabalho. Mas, a nosso ver, o que importa não é uma hierarquização das formas de produção, pois isso faria recair, mais uma vez, em uma taxonomia, o que tende a promover padrões fixos para a arte.

Seria possível ler o poema sem conhecer o conto, mas concordamos com Clüver no sentido de pensar que a tradução será melhor compreendida e apreendida se se conhecer o original. O desconhecimento deste pode até mesmo enfraquecer a leitura do novo texto, pois as potencialidades exploradas na nova linguagem serão tão mais valorizadas quanto ela puder ser posta em paralelo à anterior.

Parece preferível olhar a produção de Rui como “prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história.” (PLAZA, 2003, p. 209). Assim, a produção do poeta português deixa-nos tanto o refletir sobre a criação artística, seu desenvolvimento, transformações, apropriações, inovações como também mostram a arte como aquela que acompanha a sociedade na qual está inserida, que nela interfere e é por ela interferida. Desse modo, não há que subordinar uma criação à outra. O conto de Clarice não é superior ao poema de Rui, nem este está acima daquele. Na verdade, cada uma dessas criações tem suas peculiaridades e contextos e, ao invés de rivalizarem, comportam um diálogo que acrescenta à própria literatura, à arte em geral e ao leitor.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BOLTER, Jay David. Critical Theory in a New Writing Space. In: BOLTER, Jay David. *Writing Space* computers, hipertext, and the remediation of print. 2.ed. New Jersey: LEA, 2001. Cap.8. p. 161-188.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível* ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.107-166.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos* a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice uma vida que se conta*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1995.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22.ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 63-72.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

TAVARES, Otávio Guimarães. Elementos (do Amor): breve leitura de alguns elementos da obra digital Amor de Clarice. In: RIBEIRO, Ana Elisa et al. (org.). *Leitura e escrita em movimento*. São Paulo: Petrópolis, 2010. p.96-102.

TORRES, Rui. *Amor de Clarice*. Disponível em: <http://telepoesis.net/amorclarice/index.html>. Acessado em: 02.01.2012.

_____. *Ler Clarice Lispector, re-escrevendo Amor*. Disponível em: <http://telepoesis.net/papers/clamor.pdf>. Acessado em: 02.01.2012.

Crédito da imagem

TORRES, Rui. *Amor de Clarice*. Disponível em: <http://telepoesis.net/amorclarice/index.html>. Acessado em: 02.01.2012.

[Recebido em junho de 2013 e aceito para publicação em outubro de 2013]

Love(s) in Clarice and Rui Torres

Abstract: This article, attempts to demonstrate one of several forms of dialogue between the portuguese literatures, proposes an anlysis of the short story Amor, by Clarice Lispector and the poem Amor de Clarice, by Rui Torres. Considering that the poem is from of a preexisting text, or an “hypotext”, as defined by Gennete, analyse these productions from the perspective of intersemiotic translation according the works of Julio Plaza and Claus Clüver, since these theorists treat the “translation” less as a transfer of meaning from the original, which should be subordinate to it, an activity which involves creating thus transforming. Also, the Torres’s (re)writing proposes, as a poet, a way to make the contemporary literary criticism. Thus, this study will develop towards analyzing how text elements clariceano were (re)produced, (re)created, transformed in the poem Rui and how a work of twenty-first century can shed new questions, new perspectives and new reflections to text in the last century.

Keywords: Lusophone literature. Intersemiotic translation. Clarice Lispector. Rui Torres.

