



TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

Intertextualidade e estranhamento em “Amor de Clarice”, de Rui Torres

Intertextuality and estrangement in “Amor de Clarice”, by Rui Torres

Vinícius Carvalho Pereira^a

^a Departamento de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Brasil - viniciuscarpe@gmail.com

Palavras-chave:

Rui Torres. Poesia digital. Releitura. Intertextualidade. Estranhamento.

Resumo: No âmbito da literatura de vanguarda, o lugar-comum “toda obra enseja múltiplas leituras” corre um duplo risco: o de implodir, sob o peso de textos que não permitem leitura alguma (ou que a tanto se propõem), dado o hermetismo formal; e o de explodir, mediante a pressão centrífuga de obras que não são as mesmas a cada leitura sequer na materialidade discursiva. É dessa categoria de obras movediças que se fala aqui, na condição de aporias da leitura literária no século XXI, em que inovações estruturais do texto vão com frequência a reboque de inovações tecnológicas, as quais permitem transformações materiais na obra. No caso da ciberliteratura, tal afirmação torna-se ainda mais pertinente, uma vez que os recursos computacionais, cada vez mais sofisticados, vêm ensejando uma poética antes inimaginável, sobretudo em sua multiplicidade de figurações e leituras, dada a condição de devir em que habita sua substância. Nesse contexto, optou-se neste artigo pela análise da obra *Amor de Clarice*, do poeta português Rui Torres. Esta, valendo-se de distintos recursos tecnoestéticos digitais, potencializa a máxima “Toda obra enseja múltiplas leituras”, uma vez que relê o conto “Amor”, de Clarice Lispector, por meio de uma materialidade discursiva informática que se dissolve e transforma a cada clique no mouse. O adágio perde, assim, ares de lugar-comum desgastado pelo uso na academia e retoma, por vias algorítmicas, uma potência que só a arte enquanto estranhamento estético – proposta, em última medida, de toda releitura – pode deter.

Keywords:

Rui Torres. Digital poetry. Re-reading. Intertextuality. Estrangement.

Abstract: In avant-garde literature, the commonplace “all works engender many readings” is twice at risk: the risk of imploding, overwhelmed by texts that do not allow any reading (or that are not supposed to do it), due to their formal hermeticism; or the risk of exploding, owing to the centrifugal pressure of works that do not remain the same even in material terms. We speak here of these ever-shifting works, as aporias of literary readings in the 21st century, where structural innovations in texts go hand in hand with technical innovations that permit material changes in texts. In the case of cyberliterature, this utterance is even more relevant, since computer resources, increasingly sophisticated, claim for an unthought-of poetic, multiple in figurations and readings, due to the ever-shifting condition of its substance. In this article, we analyze *Amor de Clarice*, by the Portuguese poet Rui Torres. By means of varied digital technoaesthetic resources, this work potencializes the adage “all works engender many readings”, as it re-reads the short



story “Amor”, by Clarice Lispector, through a computational discursive materiality that dissolves and changes after every click on the mouse. Thereby, this dictum overcomes academia commonsenses and, through algorithmic means, recaptures a potential that lies only in art as an aesthetical estrangement – the proposal of any re-reading after all.

INTRODUÇÃO

Toda obra enseja múltiplas leituras: primeira lição de qualquer curso de Literatura, seja no ensino básico ou superior, variando apenas o grau de elaboração da paráfrase e os argumentos mobilizados. No entanto, a ideia geral permanece a mesma, especialmente quando se consideram obras produzidas em suportes semelhantes, para regimes de leitura análogos, com estatuto literário igualmente chancelado pela academia.

Tomando, porém, obras da literatura de vanguarda, o lugar-comum “toda obra enseja múltiplas leituras” corre um duplo risco: o de implodir, sob o peso de textos que não permitem leitura alguma (ou que a tanto se propõem), dado o hermetismo formal; e o de explodir, mediante a pressão centrífuga de obras que, sequer na materialidade discursiva (FOUCAULT, 1986), permanecem as mesmas a cada leitura.

É dessa categoria de obras movediças que se fala aqui, na condição de aporias da leitura literária no século XXI, em que inovações estruturais do texto vão com frequência a reboque de inovações tecnológicas, as quais permitem transformações materiais na obra. No caso da ciberliteratura, tal afirmação torna-se ainda mais pertinente, uma vez que os recursos computacionais, cada vez mais sofisticados, vêm ensejando uma poética antes unimaginável, sobretudo em sua multiplicidade de figurações e leituras, dada a condição de devir em que habita sua substância. Diante da miríade de textos com que a Internet embaralha nossos olhos – variedade vertiginosa acessível a um clique –, opta-se neste artigo por uma análise mais detida da obra digital *Amor de Clarice*, do poeta português Rui Torres, professor e pesquisador da Universidade Fernando Pessoa, bem como membro de uma série de grupos de pesquisa e projetos internacionais na área de Estéticas Digitais. Tal autor vem se dedicando há quase duas décadas ao labor de crítico, pesquisador e poeta das literaturas digitais, tendo criado textos antológicos nessa vertente estética, tais como *Tema procura-se* (2004). Nessa obra, um poema é formado aleatoriamente por um motor textual, o qual recombina substantivos e adjetivos de seu banco de dados, automaticamente ou mediante cliques do

leitor, em ritmo articulado ao de vozes que soam ao fundo, lendo um texto outro que nunca aparece na tela.

Também com base em diferentes algoritmos de combinatória e recursos multimodais, Rui Torres produziu obras em Flash que põem em releitura e fluxos de hibridação clássicos da literatura portuguesa, como *8 brincadeiras para Salette Tavares* (2010), relendo textos da poetisa experimentalista; *Baladas eletrônicas para AlletSator* (2009), com base em *Álea e Vazio* (1971), de E. M. de Melo e Castro, e *Aforismos* (1988), de Pedro Barbosa; *Húmus poema contínuo* (2006), jogando com *Húmus* (1967), de Herberto Helder, e *Húmus* (1917), de Raul Brandão; e *Mar de Sophia* (2004), a partir de poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Lewis Carroll.

No conjunto da produção torreana, explicitamente intertextual e digital, optou-se neste artigo pela análise da obra *Amor de Clarice*, porque esta, valendo-se de distintos recursos tecnoestéticos, enseja um número ainda maior de efeitos de sentido – e portanto de leituras –, de modo a explodir a máxima “Toda obra enseja múltiplas leituras”. Tal aforismo perde assim ares de lugar-comum desgastado pelo uso na academia e retoma, por vias algorítmicas, uma potência que só a arte enquanto estranhamento estético – proposta, em última medida, de toda releitura – pode deter.

“AMOR DE CLARICE”: RELEITURA E ESTRANHAMENTO

Amor de Clarice (TORRES¹, 2005) é um ciberpoema produzido no bojo dos experimentalismos literários digitais em Portugal, composto a partir do conto “Amor” (1998), de Clarice Lispector. Segundo a taxonomia adotada pelo *Arquivo Digital da PO.EX*² (2015), referência nos estudos portugueses de ciberliteratura, *Amor de Clarice* é uma obra metatextual alógrafa, pois se enquadra entre “textos acerca de obras e práticas artísticas produzidos por agentes que não são autores das obras” (PO.EX, 2015, n.p.).

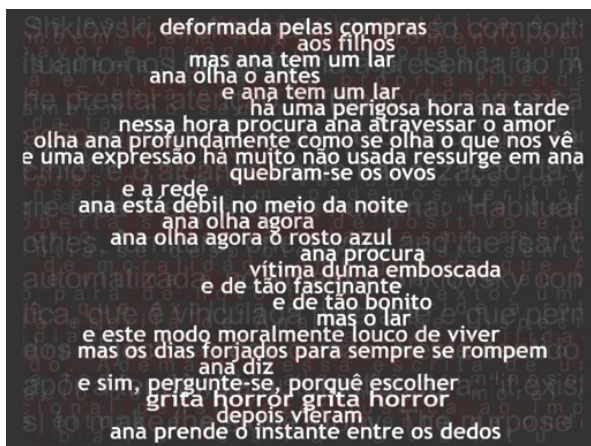
¹ Um primeiro dilema, de ordem comezinha, imposto pela ciberliteratura, coloca-se aqui: tratando-se de obra de autoria coletiva (ou difusa, ou compartilhada, como queira o referencial teórico adotado), a quem se atribui a obra para fins de registro (em citações na academia, patentes na indústria, ou contratos de direitos autorais no mercado editorial)? Apenas ao autor do texto verbal? Inclui-se o autor ou *performer* de componentes multimodais, como imagens e som? Considera-se o programador, que escreve algoritmos que constituem o estrato formal da obra? E o leitor, que acaba co-criando na medida em que seus cliques desencadeiam mudanças na materialidade do texto? Essa questão será tangenciada mais à frente no texto, mas, por ora, para fins de citação nos padrões acadêmicos, optou-se por atribuir a autoria de *Amor de Clarice* a Rui Torres, (co?)criador do texto verbal.

² Portal de literatura portuguesa experimental, sob curadoria de diversos pesquisadores, coordenados pelo próprio Rui Torres.

Tal categorização segue princípios estabelecidos por Genette (1982), que cunhou o conceito de metatextualidade para se referir a relações transtextuais do tipo comentário, frequentemente englobando gêneros como o ensaio, a dissertação ou o prefácio. A partir daí, percebe-se o entendimento de Rui Torres diante de seu poema como crítica literária ao conto da modernista brasileira, e não apenas como uma releitura artística. Tal perspectiva é corroborada por Torres em recensão crítica sobre *Amor de Clarice*, na qual o autor afirma que concebeu a releitura com vistas a “*ampliar* o lado libertador da personagem [...] no sentido de fazer uma re-escrita poética de certas frases, metáforas e imagens que Lispector explora ao longo do seu texto e que consider[a] características duma ilegitimidade fundamental” (TORRES, 2003, p.1, grifo nosso). Ao longo da resenha, o autor sublinha ainda a ideologia feminista subjacente ao conto clariceano, na medida em que a personagem principal, por um momento de epifania, liberta-se da rotina esvaziada e insossa que a sociedade lhe impunha na condição de mulher³. Nesse diapasão, os procedimentos de desnaturação da percepção e da significação que a releitura ciberpoética opera nos planos da expressão e do conteúdo “ampliar” a transgressão da personagem.

Amor de Clarice é composto de interfaces multimodais 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, como se vê na Figura 1, que representa uma captura da segunda tela do poema. Por sua vez, o leitor, enquanto assiste à deriva das palavras, pode também perpetrar desconstruções da materialidade discursiva 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 desconstrução (DERRIDA, 2008), em sua empreitada contra discursos monolíticos e canônicos – inclusive os literários –, bem sabe fazer.

³ De maneira bastante sucinta, pode-se dizer que o enredo do conto se centra no processo epifânico por que passa a protagonista Ana, ao ver, do assento do bonde onde estava, um cego que mascava chicletes na calçada. Tal evento dispara-lhe um processo de resignificação de si e do mundo a seu redor, bem como uma desnaturação da percepção, que culminam em uma desconstrução de suas certezas mais íntimas acerca de sua vida então tomada pela rotina de mulher casada, mãe, dona de casa, onde não havia espaço para o imprevisto, a desordem, o caos.

Fig. 1 – Segunda tela de *Amor de Clarice*.

Fonte: TORRES, 2005.

Tal releitura se complica ainda mais quando o leitor percebe que a sintaxe de desmontes e rearranjos não se restringe a cada cena da obra individualmente, com suas frases formadas por partes do conto. Em vez disso, os jogos de combinatória percorrem todo o *Amor de Clarice*, como um *leitmotiv* de poética de fragmentos.

Como regra desse ludo literário-computacional, o poema de Torres é composto por duas séries de interfaces, cada uma segmentada em 26 unidades, entre as quais se distribuem fragmentos e transcrições de cenas do conto, como se nos informa na tela inicial de *Amor de Clarice*. Da primeira tela (paratexto anterior ao poema, descrevendo sua macroestrutura) à segunda, exibida acima, a passagem é unidirecional: ao clicar em “Iniciar poema”, o leitor é invariavelmente remetido à mesma tela (Figura 1), que apresenta um mosaico lexical da cena mais emblemática do conto, quando Ana, no clímax da narrativa, sofre uma experiência drástica, passando a ver o mundo de outro modo.

No texto de Clarice, essa mudança de perspectiva é metaforizada pela alteração dos sentidos da protagonista, especialmente do tato: “A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido” (LISPECTOR, 1998, p.22). A malha que até então atava docilmente os ovos carregados por Ana no bonde torna-se aí um objeto estranho, incômodo à mão que testemunha o quebrar dos ovos – o irromper de um novo mundo. Já no ciberpoema, mais que casca, clara ou gema, rompem-se também as frases do conto para, recombinadas as palavras, gerar inauditas imagens da transformação por que passa a personagem, surgidas como dos ovos que rebentam e escorrem na tela revelada na Figura 1: “quebram-se os ovos/e a rede”, “mas os dias forjados

para sempre se rompem”, “ana prende os instantes entre os dedos” (TORRES, 2005). Junto à protagonista, o leitor do ciberpoema alucina a visão diante da tela movediça (qual o mundo que Ana via do bonde) e o tato angustiado do mouse ou do teclado (rede de tricô tão áspera), a partir de um simples evento que desencadeia todo o torvelinho estético seu e de Ana. Na obra de Clarice, uma visão no bonde; na de Rui Torres, um clique na tela.

Lançado, então, o leitor do ciberpoema em vertigem análoga à da personagem, ao questionar sua própria percepção do mundo, resta-lhe apenas adentrar a também vertiginosa obra digital, no que a passagem da segunda tela à próxima se dá necessariamente de modo aleatório. Um clique em qualquer parte da tela na Figura 1 lança-o randomicamente para dentro ou da primeira ou da segunda série de interfaces que recontam a história da protagonista, como lance de dados caro aos jogos de azar e combinatória.

Se lançado na primeira série, o leitor se defrontará com uma sucessão de interfaces que têm, como plano de fundo, sobreposições de excertos do conto clariceano, possivelmente sugerindo os vários estratos de significação de uma obra literária – suas “múltiplas leituras” –, as quais explodem exponencialmente no jogo da transcrição digital (Figura 2). No primeiro plano de cada uma dessas telas, mais sintagmas que recombina trechos da obra original, ora subvertendo, ora amplificando seus sentidos. Em off, ouve-se a leitura dos sintagmas tremeluzindo na tela.

Já se lançado na segunda série, o leitor encontrará segmentos que têm como plano de fundo vídeos de objetos turvos e pulsantes em *loop*, os quais remetem, como índices, à narrativa de “Amor” (Figura 3), tais quais uma xícara, um relógio, ou um vaso de flor. No primeiro plano, novamente sintagmas recombina o léxico do conto grassam à deriva, enquanto no fundo se escuta a leitura de trechos do conto de Clarice.

Fig. 2 e 3 – Respectivamente, telas aleatórias da primeira e da segunda série de vídeos de *Amor de Clarice*.

Fonte: TORRES, 2005.

Para navegar hipertextualmente ao longo de cada série ou “zapear” entre elas, dispõe-se de um menu no canto superior direito da tela, o qual permite avançar ou recuar entre as interfaces de uma mesma série; voltar ao menu principal (e talvez mudar de série, a depender da aleatória saída da segunda tela do poema); ou navegar de modo randômico, saltando entre as interfaces de qualquer uma das séries.

Para ensinar todos esses procedimentos estéticos no plano da expressão, a equipe que compôs *Amor de Clarice* teve de lançar mão de uma série de recursos algorítmicos, que desencadeiam a combinatoria dos elementos. Nessa versão do ciberpoema, Rui Torres fez a programação em Flash/Actionscript; Ana Carvalho foi responsável pelos vídeos da segunda série; Carlos Morgado e Luis Aly desenvolveram os sons musicais executados ao fundo; e Nuno M. Cardoso emprestou a voz que lê trechos recombinaados por Torres na primeira série e trechos do conto original na segunda (respectivamente, o hipotexto e o hipertexto, conforme nomenclatura adotada por Genette (1982) e retomada por Torres (n.d.) na apresentação de *Amor de Clarice*).

Diante dessa empreitada arquitetônica em equipe, pode-se entender a releitura do conto clariceano como procedimento engenhoso, de trapaça e subversão de uma obra do cânone brasileiro em um jogo a várias mãos, bem ao gosto do que Barthes definiu como sendo a Literatura: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora de seu poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 1992, p. 16).

A ideia de trapaça aqui constela uma série de sentidos, uma vez que o logro só se dá dentro do jogo, subvertendo suas regras sem romper com ele, tal como Barthes viu no funcionamento da Literatura dentro da língua, ludibriando o sistema sem estourar o código. Ademais, a ideia de subversão que a trapaça veicula está intimamente relacionada à tônica feminista do conto “Amor” e à releitura crítica feita por Torres em seu ciberpoema, conforme o autor português ressalta em resenha sobre a obra (TORRES, 2003). Por fim, um sistema que atinja efeitos expressivos inventando novas regras dentro daquelas que já existem é a definição mais simples, mas mais honesta, que se pode dar de uma mensagem poética computacional, em que o desvio, a literariedade, a trapaça, ou o que o valha, é sempre programado, ao menos enquanto potência, nas regras do sistema.

Neste ponto da discussão, toma-se como argumento para a leitura aqui proposta uma similaridade entre procedimentos poéticos e computacionais, a qual por vezes surpreende a academia na área de Letras por analisar recursos, em tese, estranhos ao campo literário, como as tecnologias das hipermídias digitais. Diz-se aqui “em tese” porque, desde Aristóteles (1973), as fronteiras entre tecnologia e arte são tênues (senão inexistentes em determinados contextos culturais), haja vista o caráter de artifício, maquinaria e técnica, em oposição à natureza e à espontaneidade, que marca o termo grego *tekhné*, em sua ambiguidade entre o técnico e o artístico.

Sob semelhante perspectiva, mais especificamente aplicada ao campo literário, Chklovsky (2013b, p. 213) afirma que, “para o escritor, respeitar a tradição [é] depender de um conjunto de normas literárias, conjunto que, como a tradição das invenções, é formado pelas possibilidades técnicas do momento”. No caso de *Amor de Clarice*, releia-se essa máxima acrescentando o prefixo “des-” ao verbo “respeitar”, uma vez que a desconstrução intertextual do conto clariceano se dá justamente nas possibilidades técnicas (ou tecnoestéticas) de nosso momento presente, isto é, no bojo das tecnologias digitais.

Nesse sentido, adota-se aqui o termo “tecnoestético” para sublinhar que cada procedimento técnico adotado pela equipe de desenvolvimento do ciberpoema é também um recurso expressional, com vistas a atingir a percepção do leitor por meio do estranhamento estético (ou desnaturalização dos sentidos), de modo algo análogo ao que se propunham os tropos catalogados à exaustão pelos retóricos e gramáticos da Renascença. Assim, enquanto mecanismos retóricos, os algoritmos que compõem a programação subjacente a *Amor de*

Clarice reforçam a literariedade do poema, se considerarmos a perspectiva formalista de Chklovsky (2013a), pois complexificam a materialidade da obra e a percepção que ela conclama, chocando-se trapaceiramente contra o horizonte de expectativas dos leitores conhecedores (ou não) do conto original.

No que tange a esse logro, que refrata os sentidos que do texto se esperavam, tornando opaca sua superfície, também no plano do conteúdo de *Amor de Clarice* comparece explicitamente o tema da desautomatização dos sentidos, “aumenta[ndo] a dificuldade da forma e a duração da percepção” (CHKLOVSKY, 2013a, p.91). Conforme comentado anteriormente, o poema se inicia com um mosaico verbal da cena em que Ana passa a ver o mundo de outra forma, metaforizada pelo estranhamento tátil ante a rede de tricô que sustinha os ovos, então rompidos.

Curiosamente, na tela do ciberpoema que narra essa cena (Figura 1), o texto verbal que aparece como plano de fundo não é um trecho do conto de Clarice; trata-se, pois, de trapaça à trapaça, subvertendo a sobreposição de hipotexto e hipertexto anteriormente apresentada na primeira série de *Amor de Clarice*. Em vez de frases de “Amor”, o plano de fundo dessa tela é excepcionalmente composto de fragmentos de texto teórico sobre o Formalismo Russo, em que a primeira palavra que se lê, no canto superior à esquerda, é o próprio nome de Chklovsky, além de termos caros à discussão dos formalistas sobre o estranhamento perceptivo, como “automatizada” e “habitual”. Tal referência direta a Chklovsky no corpo do videopoema clama metatextualmente, portanto, por uma atenção mais detida para os procedimentos tecnoestéticos desnaturalizadores da percepção que figuram como linha de força na obra.

Em “Amor”, toda a perspectiva de Ana diante de si e do mundo é desnaturalizada quando, do bonde, a protagonista vê um cego no ponto a mascar chicletes, o que desencadeia, entre outros estranhamentos, o choque sensorial com a cesta de ovos. Tal visão do homem cego e sua goma de mascar, supostamente banal, causa reverberações epifânicas na moça – como na cacofonia de textos sobrepostos em *Amor de Clarice* –, conforme se lê no excerto a seguir, retirado do conto original:

(...) o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado,

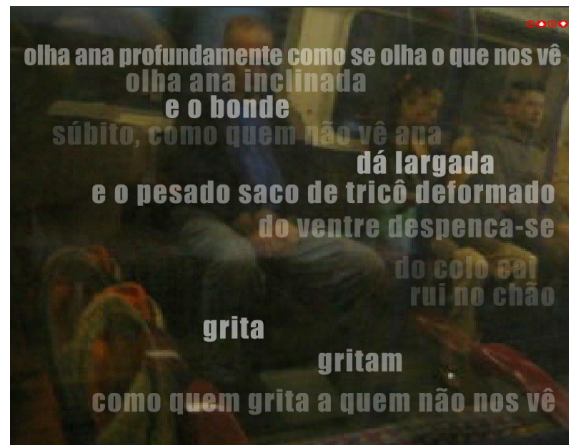
Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se apumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida. (LISPECTOR, 1998, p. 21-22).

Vendo o cego, ou aquele que *não a vê*, Ana acaba por enxergar aquilo que *não se vê*, senão quando de um choque que desloca os procedimentos perceptivos e os agudiza, em episódio que Torres (2003) classifica como epifânico, muito próximo da singularização da imagem prevista no pensamento chklovskyiano. Diante do comezinho mascar de chicletes pelo cego, Ana desperta para uma sensibilidade exacerbada, doída diante do mundo que não pode mais tolerar: “A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar” (LISPECTOR, 1998, p.22).

Tal temática do despertar sensorial, dominante em “Amor” e aludida já nas referências a Chklovsky no início de *Amor de Clarice*, é potencializada pelos próprios procedimentos de composição do ciberpoema, por meio de recursos tecnoestéticos ensejados por sua textualidade digital movediça. Assim, se toda releitura nos convida a olhar de forma diferente uma obra já conhecida – por contingência do que seja a intertextualidade –, *Amor de Clarice* o faz enquanto desnaturaçã de segundo grau, pois nos adensa a visão de um texto que já tratava, enquanto matéria narrada, de um adensamento perceptivo. Na Figura 4, pode-se observar um quadro em que a cena da epifania no bonde é retomada na segunda série de interfaces do poema de Rui Torres.

Fig. 4 – Tela de *Amor de Clarice*, relendo a cena da epifania no bonde.



Fonte: TORRES, 2005.

À primeira vista, ressalta no vídeo a permuta do meio de transporte em que se passa a cena: em vez do bonde, com seus solavancos que marcam o novo rumo na vida de Ana, aparece em *Amor de Clarice* um vagão de metrô, que sacoleja ininterruptamente no vídeo, turvo como a percepção amplificada de Ana. Tal troca do veículo sobre trilhos amplia seus efeitos de sentido se pensarmos que a passagem do bonde ao metrô é uma mudança tecnológica que impacta na forma como as pessoas se deslocam sobre o mundo (ou na forma como elas veem o mundo que se desloca da janela do carro). Do mesmo modo, a mudança tecnológica do suporte impresso para o digital, que permite a releitura de “Amor” no ciberpoema de Torres, desloca a percepção do leitor, confrontando-o com um texto que se escreve como multimodalidade impermanente, em que vídeos, sons e textos escritos cintilam por apenas alguns instantes na tela – tal qual o mundo que Ana vira por um instante da janela do bonde.

Ainda no que tange ao componente audiovisual desse trecho do ciberpoema, é interessante pensar que, enquanto no conto vemos a cena pelos olhos de um narrador onisciente, que de um não lugar enxerga Ana no bonde e o cego na rua, na releitura de Torres a focalização é interna ao metrô, deslocando o ponto zero da enunciação que constitui a narrativa e o que dela se nos dá a ver. Da visão externa à interna, do bonde ao metrô, opera-se uma transmutação semelhante à que vive a personagem que antes via o “de fora” do mundo e agora se defronta com o “de dentro” das coisas que rebenta a seus olhos: choque dos sentidos mobilizado por toda releitura – do mundo como um texto ou do texto como um mundo.

No jogo dos vários planos simultâneos que o texto de Torres enseja, sobrepondo som, imagem e texto verbal com ajuda de recursos tecnoestéticos digitais, os excertos do conto,

recombinados no primeiro plano do quadro, ressignificam o vídeo e toda a releitura dessa cena. Assim, as frases “olha ana profundamente como se olha o que nos vê”, “e o bonde/súbito, como quem não vê ana” e “gritam/como quem grita a quem não nos vê” (TORRES, 2005) retomam a questão da alternância de perspectivas – o narrador ou Ana, o bonde ou o metrô, o ver e o ser visto – que a epifania mobiliza. Estando essas frases constantemente sumindo e aparecendo na tela, a visão cambaleante de Ana passa aos olhos do leitor, incapaz de apreender o todo da cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltamos, pois, às múltiplas leituras que todo texto enseja, mas aqui múltiplas até enquanto camadas textuais simultâneas na mesma visada da obra. 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*, em que deslizam constantemente o conto de Clarice, sua releitura por Torres e as teorias de Chklovsky, desnaturalizam 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, instâncias *a priori* tão díspares no entendimento tradicional do que seja o literário.

Tal estranhamento, no caso de *Amor de Clarice*, constrói-se a partir de engenhosas remissões intertextuais, regra básica do ludo aqui analisado. Esta se instala por meio de procedimentos de escrita ainda pouco explorados na área dos Estudos Literários: a escrita em códigos de programação, que permite uma poética algorítmica e, ao mesmo tempo, desconstrutora, na medida em que postula obstáculos constantes a qualquer estabilidade semiótica, seja na interpretação ou mesmo na materialidade discursiva do poema. Como produto de tal jogo, lê-se um texto movente, em que a cada leitura do móbile, um outro texto dá-se a ver: fragmentos recombinados na interação entre leitor e letra, mediada por uma combinatória codificada em poéticos algoritmos.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In: *Os Pensadores*. v. 4. São Paulo: Nova Cultural, 1973.

ARQUIVO Digital da PO.EX. 2015. Disponível em: <<http://www.po-ex.net>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1992.

CHKLOVSKY, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013a.

_____. A construção da novela e do romance. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013b.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *Amor. Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TORRES, Rui. Amor de Clarice. In: *Electronic Literature Collection*. 2005. Disponível em: <http://collection.eliterature.org/2/works/torres_amordeclarice.html>. Acesso em: 29 nov. 2017.

_____. *Ler Clarice Lispector, re-escrevendo Amor*. 2003. Disponível em :<<http://www.ufp.pt/~rtorres/ens.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2017.