

# Um outro amor: uma leitura de *Amor de Clarice*, de Rui Torres

Rejane Cristina Rocha

Departamento de Letras, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, Rodovia Washington Luís, km 235, 13565-905, São Carlos, São Paulo, Brasil. Email: rjncris@gmail.com

**RESUMO.** A leitura de *Amor de Clarice*, de Rui Torres, impõe pelo menos dois constrangimentos à análise crítica. Um deles relaciona-se com o fato de que a peça submete a leitura, desde o título, à estética clariceana, quando elege como ponto de partida da criação o conto de Clarice Lispector, publicado em *Laços de família*, em 1960. O outro, diz respeito às dificuldades que a criação digital impõe à leitura literária, no que diz respeito a sua formalização material, e que exige mecanismos de análise atentos à configuração hipertextual, bem como à convivência da linguagem verbal com outras linguagens. Este ensaio parte do pressuposto de que ambos os constrangimentos podem ser elaborados criticamente e usados como ferramentas de análise: os significados consolidados do conto de Clarice Lispector podem ser lidos como elementos que ‘desprogramam’ (Machado, 2007) a técnica digital, empregada na formalização material de *Amor de Clarice*, ao mesmo tempo em que essa formalização material poderia ser identificada como o que possibilita deslocar e ampliar os significados do conto clariceano. A análise do objeto em questão está amparada pelas reflexões de Marku Eskelinen (2012) sobre a intertextualidade no contexto da cibertextualidade e nas de George Landow (1994; 2009), sobre o hipertexto.

**Palavras-chave:** literatura digital; intertextualidade; hipermídia; desprogramação da técnica.

## One other love: a reading of *Amor de Clarice*, by Rui Torres

**ABSTRACT.** The reading of *Amor de Clarice*, by Rui Torres, imposes at least two embarrassments to the critical analysis. One of them is due to the fact that the piece submits reading, since the title, to the Clarice Lispector's aesthetics, when it elects as the starting point the creation of the Clarice Lispector's short story, published in *Laços de família*, in 1960. The other, is related to its material formalization, and it requires analysis mechanisms attentive to the configuration hypertextual, and also the coexistence of verbal language with other languages. This essay is based on the assumption that both embarrassments can be elaborated critically and used as analysis tool: the meanings consolidated in Clarice Lispector's short story can be read as elements that ‘deprogram’ (Machado, 2007) the digital technique, employed on the material formalization of *Amor de Clarice*, at the same time that this material formalization can be identified as what enables displacing and expanding the meanings of Clarice Lispector's short story. The analysis of the piece is supported by the reflections of Marku Eskelinen (2012) about the intertextuality on the context of cybertextuality and by those from George Landow (1994; 2009), about the hypertext.

**Keywords:** digital literature; intertextuality, hypermedia; deprogramming of the technique.

Received on May 23, 2018.  
Accepted on October 23, 2018

## Introdução

Este artigo propõe a análise do poema transmídia *Amor de Clarice*, de Rui Torres (2018), constituindo-se como um ensaio de método que surge de um contexto específico e parte de pressupostos que convém elucidar. O contexto é o da emergência e popularização das mídias digitais que tem, nas últimas décadas, alterado a maneira como se produz e se consome a textualidade, bem como a maneira como ela é colocada em circulação; os pressupostos dizem respeito a i) o fato de que essa alteração de produção, consumo e circulação da textualidade, em geral, caminha a par de uma alteração na produção, acesso e circulação da produção literária, especificamente; ii) de onde advém um segundo pressuposto, que diz respeito ao fato de que, embora não se possa, ainda, ver tais alterações na proposição de uma revolução estética ou de uma

vanguarda, elas podem ser identificadas em obras que exigem uma abordagem atenta às suas especificidades, sejam elas observáveis em sua configuração formal, nos seus protocolos de leitura, nos seus espaços de circulação e de legitimação.

Quando, em 2007, Arlindo Machado propôs a discussão sobre artemídia, o fez também em consonância a um contexto específico de produção das artes e atento a alguns pressupostos. O estudioso argumentava, então, que a expressão artística sempre se construiu a partir dos meios técnicos e das tecnologias que tinha a sua disposição, em diferentes momentos e que, se as mídias eletrônicas e digitais são os meios e tecnologias disponíveis e mais populares, no nosso tempo, não seria de se estranhar que a arte do nosso tempo com eles dialogasse, a partir deles se construísse. Tal observação, tão prosaica, encontra, no entanto, resistência de parte da crítica que vê, na consolidação de uma expressão artística assim construída, uma espécie de assimilação que rebaixaria a arte às funções corriqueiras da mídia: a propagação de conteúdos homogêneos e hegemônicos, a partir de uma linguagem de fácil acesso, que não assume riscos formais, justamente porque precisa atingir, da maneira mais simples possível, um público mais amplo possível. Um posicionamento que se justifica pelo papel corriqueiro que a mídia cumpre em uma sociedade capitalista, que é o de massificar desejos, corporificando-os em bens de consumo e modos de vida que retroalimentam indefinidamente o sistema.

O contra-argumento elaborado por Arlindo Machado (2007) nos interessa na medida em que pode nos guiar na difícil tarefa de avaliar criticamente uma expressão literária que se constrói à luz da tecnologia digital e que, portanto, se constrói à margem de todo um arsenal metalinguístico elaborado no contexto da cultura impressa, essa que, se não findou, convive cada vez mais com a cultura digital. Examinemos a argumentação de Machado (2007, p. 13-14, grifo do autor):

Existem, portanto, diferentes maneiras de se lidar com as máquinas semióticas cada vez mais disponíveis no mercado eletrônico. A perspectiva artística é certamente a mais desviante de todas, uma vez que ela se afasta em tal intensidade do projeto tecnológico originalmente imprimido às máquinas e programas que equivale a uma completa *reinvenção* dos meios [...].

O que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa que ele utiliza, é manejá-los no sentido contrário ao da sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades.

O argumento de Machado é, portanto, claro: a tecnologia midiática, suas possibilidades comunicacionais, seus produtos e serviços é parte inextricável de nossa realidade contemporânea e, portanto, fornece matéria, assunto e possibilidades de expressão para a arte, como toda técnica, ao longo da história da civilização. O que - diríamos com os receosos do rebaixamento da arte frente às possibilidades que as mídias apresentam - 'salva' a arte da cooptação é o uso que a expressão artística faz da técnica, dos artifícios, dos dispositivos da mídia; um uso que coloca em xeque justamente a sua técnica, os seus artifícios, os seus dispositivos. Um uso que "[...] desprograma a técnica, distorce[r] as suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar 'fora' de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução" (Machado, 2007, p. 22, grifo do autor).

De certa maneira, podemos partir do contra-argumento do estudioso para responder a uma das indagações colocadas por Reinaldo Laddaga (2002) quando discute a possibilidade da literatura no contexto digital. Em artigo anterior ao ensaio de Arlindo Machado (2007), Laddaga, que se recusa a ver uma relação disjuntiva entre textualidade eletrônica e literatura (no sentido de que, onde a primeira se consolidasse seria impossível a existência da segunda), questiona-se acerca do que, convencionalmente, ao longo de séculos, descrevemos e compreendemos como obra literária, decantando, de tais convenções, os seguintes elementos: "[...] alta densidade semântica, grande complexidade formal, capacidade interruptiva, potência reveladora ou crítica" (Laddaga, 2002, p. 18). Ocioso discutir, aqui, de que maneira tais características, sobretudo as três primeiras, que rapidamente se consolidaram ao longo do tempo como parâmetros a amparar juízos de valor e critérios de legitimação estão intrinsecamente relacionados à hegemonia de uma

cultura em específico, a impressa<sup>1</sup>. Interessa-nos, no entanto, examinar o que o autor compreende por ‘potência reveladora ou crítica’, que ele também chama, em outro lugar do seu texto, de ‘prática crítica’. A sua preocupação diz respeito a como que um texto ubíquo, sem a materialidade de uma inscrição física em uma superfície física, sem integridade delimitada e que é produzido e lido em paralelo e simultaneamente a outros textos, prosaicos, no mesmo dispositivo, pode, ainda, deslocar o leitor de suas práticas cotidianas, na direção de uma ruptura, seja das formas linguísticas usuais, seja do senso comum, seja de ambos. E, parecidos, Arlindo Machado (2007) pode nos oferecer um caminho para responder a essa preocupação, se alçarmos a sua ideia de ‘desprogramação’ da técnica à categoria de um conceito-valor, cuja produtividade está relacionada com o fato de que surge não da recusa à técnica, mas sim da elaboração de um seu uso, o artístico.

E qual seria, então, o uso que a literatura faz da técnica e da tecnologia digitais que poderia ser identificado a um uso artístico, uma vez que inseriria na textualidade eletrônica - caracterizada em negativo pelos critérios identificados por Laddaga, a saber: superficialidade semântica, simplicidade e planificação formal, circulação ubíqua - um questionamento aos seus modos de funcionamento e a suas características correntes, de onde emergiria, então, a sua ‘potência reveladora e crítica’?

A resposta a essa questão só pode ser parcial, uma vez que uma das características da expressão artística é, justamente, responder à homogeneidade com diversidade, à hegemonia com pluralidade. Nesse sentido, cada objeto literário que se constrói por meio das técnicas, artifícios e dispositivos próprios do contexto digital encontrará procedimentos e optará por alternativas formais e temáticas diferentes, que colocarão em questão o papel prosaico da tecnologia digital na produção, na leitura e na circulação das textualidades.

Assim, a contribuição que oferecemos para o debate é o exame de uma obra literária digital em específico, a fim de compreender de que maneira a sua ontologia aparentemente paradoxal - pelo menos quando se parte da ideia corrente de disjunção entre arte e técnica - expressa uma ‘prática crítica’ (Laddaga, 2002) bifronte, que tem como objeto tanto o lado artístico-literário quanto o lado técnico-digital do paradoxo. Em outras palavras, interessa-nos discutir de que maneira e a partir de quais procedimentos a obra põe em questão os significados literários que se consolidaram em torno da obra de Clarice Lispector, fazendo-o por meio de sua configuração formal digital (portanto constituindo-se a partir de técnicas, artifícios e dispositivos próprios da tecnologia digital); ao mesmo tempo em que investigamos de que maneira os significados literários podem ser compreendidos como forma de questionar o uso corrente da tecnologia digital na composição das textualidades contemporâneas. Trata-se, enfim, de examinar uma espécie de ‘desprogramação’ em dupla via.

### *Amor de Clarice*

Se qualquer obra literária digital digna desse nome deve propor uma prática crítica no interior mesmo dos mecanismos digitais de produção, leitura e circulação da textualidade no tempo presente, há que se levar em consideração que *Amor de Clarice* apresenta a peculiaridade de fazer isso a partir do estabelecimento de um diálogo intertextual com outra obra literária. A obra composta por Rui Torres assume, de saída e desde o título, um diálogo intertextual com outro texto literário, talvez um dos mais populares entre os contos escritos por Clarice Lispector. O ‘poema transmídia’ *Amor de Clarice*, de Rui Torres<sup>2</sup>, sobrepõe-se intertextualmente ao conto ‘Amor’, de Clarice Lispector - aqui, a ideia de sobreposição não está relacionada à de superioridade; antes, inspira-se na metáfora do palimpsesto, proposta por G. Genette. Todo diálogo intertextual pressupõe o estabelecimento de uma complexa relação entre textos distintos; complexa porque pode ser de variados objetivos, configuração, natureza e motivação. Para além disso, cabe questionar, no caso específico do poema de Rui Torres, que significados a eleição de uma obra literária canônica como base de um intertexto anunciado desde o título aportam à obra literária digital. Em outros termos, e retomando a proposta de Arlindo Machado, construir uma obra literária digital fazendo

<sup>1</sup>A esse respeito, consultar Landow (2009, p. 55 e seguintes; 1994, p. 33 e seguintes) e Eskelinen (2012, principalmente o capítulo intitulado *The textual whole*).

<sup>2</sup>Disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice/>. Acessado em 14/05/2018. O acesso à obra requer Adobe Flash Player atualizado.

ecoar os sentidos de outra obra literária pode ser uma forma de ‘desprogramar’ a técnica, imprimindo aos mecanismos próprios da textualidade digital, de antemão, significados artísticos, literários, que questionam a planificação dos sentidos que circulam nas mídias massificadas. Embora não nos interesse discutir esse aspecto da questão, neste artigo, é ainda importante sublinhar que a eleição de uma obra literária como ponto de partida para uma obra digital estabelece, para esta, uma filiação interessante, capaz de inseri-la no campo do literário, a despeito de este último ser tão claramente vinculado ao objeto livro, ainda nos dias de hoje.

Se partirmos da constatação de David Bolter (1991), para quem a escrita eletrônica duplica o processo de interpretação, uma vez que ao processo dito ‘tradicional’, que ocorre na mente dos leitores, soma-se aquele que é produzido pelos hiperlinks, no caso de *Amor de Clarice*, dada a sua configuração transmídia, soma-se, ainda, uma terceira camada de significação, aquela que resulta da reorganização topográfica, em links, de um texto já existente. E isso, ainda, complexificado pelo fato de que a obra de Rui Torres acrescenta, à matéria verbal decantada do texto de Clarice Lispector<sup>3</sup>, elementos não verbais que podem ser entendidos como i) o resultado de uma primeira interpretação do texto, feita pelo poeta e sua equipe e ii) o convite para uma reinterpretação do texto, ao mesmo tempo atenta e inerente ao seu caráter multimodal e transmidiático. Em um e outro caso, não sai do horizonte das leituras, tanto do escritor quanto dos leitores da obra digital, a obra clariceana em geral e o conto ‘Amor’, em específico. No jogo de transparências que rege todo palimpsesto, como propõe Gerard Genette (2006), as referências ao conto estão sempre presentes: o título do poema, como já mencionamos anteriormente, a sua apresentação, na tela inicial (ver Figura 1), as palavras e sintagmas escolhidos pelo autor para compor seus versos e que remetem ao universo criado pelo conto clariceano, suas personagens (Ana, seu filho, o marido e seus familiares) e o espaços onde se movem (a casa, o jardim botânico, o bonde). Em uma chave mais subjetiva, também estão presentes, no poema de Rui Torres, sobretudo quando se leva em consideração a matéria não verbal que o compõe, uma sensação difusa e iminente de ruptura, que no conto é construída paulatinamente - e também linearmente - e cujo início se dá ‘nas horas perigosas da tarde’, atinge o auge no instante da epifania, ou seja, no momento em que a personagem vê o cego mascando chicletes e entra em certa zona de acomodação quando Ana retorna ao lar.

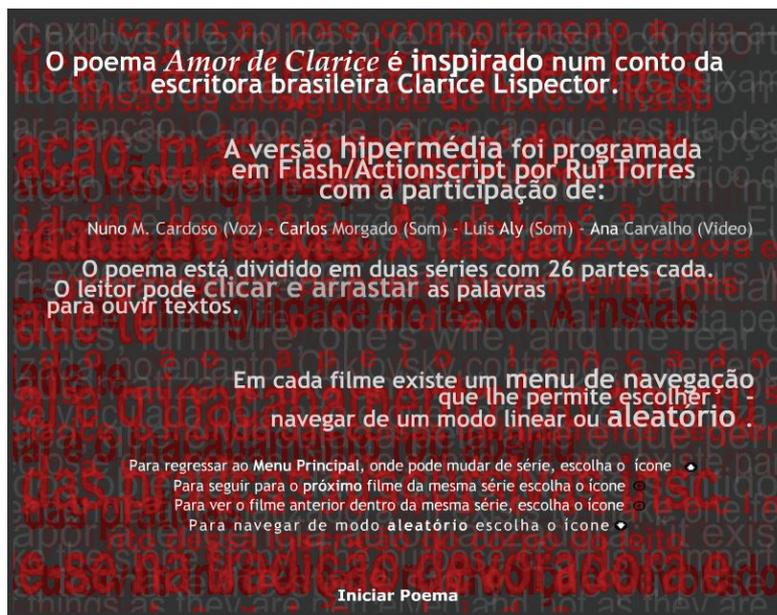


Figura 1. Tela inicial de *Amor de Clarice* (disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice/>)

<sup>3</sup>Manuel Portela (2012) descreve o processo pelo qual Rui Torres desloca palavras e sintagmas de textos pré-existentes para produzir as suas obras.

A remissão a Genette (2006, p. 5, grifo do autor) nos permitiu especializar um pouco a natureza da relação intertextual em geral, a partir da metáfora do palimpsesto, “[...] um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsesto (mais literalmente ‘hipertextos’), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”. Se levamos adiante a metáfora, sublinhando o sentido da transparência que a ela subjaz, é necessário, então, ponderar que a análise crítica de um poema como o de Rui Torres deve partir dos textos sobrepostos - nos termos de Genette (2006), o hipertexto e o hipotexto - para, enfim, atingir os significados que derivam da sobreposição. Nesse ponto é útil a distinção que o autor (Genette, 2006, p. 43-44, grifo do autor) faz entre a intertextualidade (como a compreendeu a crítica pós-estruturalista) e a hipertextualidade<sup>4</sup>:

[...] contrariamente à intertextualidade conforme a descreve bem Rifaterre, o recurso ao hipotexto nunca é indispensável para a simples compreensão do hipertexto. Todo hipertexto, ainda que seja um pastiche, pode, sem ‘agramaticalidade’ perceptível, ser lido por si mesmo, e comporta uma significação autônoma e, de certa maneira, suficiente. Mas suficiente não significa exaustiva. Há em todo hipertexto uma ambiguidade [...] [que] se deve precisamente ao fato de que um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com o hipotexto.

Podemos, ainda, argumentar que, se uma leitura rigorosa de *Amor de Clarice* não pode prescindir dos significados aportados, no poema, pelo conto, qualquer leitura do conto ‘Amor’ realizada depois da leitura do poema de Rui Torres não poderá prescindir dos significados construídos por meio da relação entre os dois textos.

Essa discussão, levada a cabo teoricamente por tantos estudiosos da intertextualidade, adquire novas nuances quando a ‘transformação’ operada por um texto a partir de outro extrapola a matéria verbal e está relacionada, também, com as especificidades do meio em que a obra foi produzida e circulará, alcançando o leitor. Isso porque as principais ‘transformações’ que a obra de Rui Torres propõe desde a sua reconstrução do texto clariceano estão relacionadas com as possibilidades abertas pela textualidade digital.

Para começar, podemos partir da apresentação do poema, feita pelo autor, na tela inicial da sua obra. Nessa espécie de paratexto (Genette, 2006), Rui Torres assume a relação intertextual com o conto de Clarice pelo título que lhe dá, como já apontado, e pela primeira descrição que faz dessa relação, entendida pelo poeta como de ‘inspiração’. Não é ocioso retomar Genette (2006) para afirmar que, explicitando a relação com o hipotexto, o autor define, para o leitor, um caminho de leitura: aquele que vai identificar aproximações e diferenças entre o texto de Clarice Lispector e aquele que tem diante de si, na tela. Se a primeira informação da tela inicial aponta para a filiação do texto de Rui Torres, inspirado no texto de Clarice, a segunda informação sublinha importantes diferenças: trata-se de um poema e trata-se de um poema em ‘hipermídia’. A seguir, dão-se os créditos da equipe envolvida no projeto e as instruções de leitura/usabilidade da obra.

Como se apresenta, então, um poema hipermídia e como essa configuração possibilita a ‘transformação’ do conto de Clarice em outra obra autônoma?

Bolter e Grusin (2000, p. 31) elegem alguns traços como característicos do que chamam de ‘*hypermediacy*’ no contexto dos dispositivos digitais: i) o ‘*windowed style*’, que está presente nas páginas web, na interface dos programas de computador, nos programas multimídia e nos videogames; ii) interatividade; iii) acesso aleatório iv) configuração multimídia. Os autores chamam a atenção, também, para o fato de que, desviando-se do seu desenho e objetivo iniciais, que pressupunham a transparência das janelas e da interface, ou seja, que fossem imperceptíveis ao usuário, o desenvolvimento do estilo acabou por entregar algo muito diverso disso, já que cada uma das janelas cria “[...] um espaço heterogêneo, competindo pela atenção do espectador”<sup>5</sup> (Bolter & Grusin, 2000, p. 32, tradução nossa). Essa observação é importante, uma

<sup>4</sup>Nesse ponto, é importante esclarecer que o conceito de hipertexto, no contexto dos estudos da textualidade eletrônica, é compreendido de maneira diferente e foi teorizado, pela primeira vez, por Theodor H. Nelson, na década de 60: “*Con hipertexto me refiero a una escritura no secuencial, a un texto que se bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por enlaces que forman diferentes enlaces para el usuario*”. (apud Landow, 2009, p. 25).

<sup>5</sup>No original em inglês: “*a heterogeneous space, as they compete for the viewer’s attention*”.

vez que esclarece uma lógica de funcionamento da hipermídia, que está relacionada a uma multiplicidade de pontos de vista simultâneos, ao alcance de um clique, já que cada uma das janelas põe à disposição do leitor/usuário um universo verbal, gráfico e visual próprios. Uma lógica de funcionamento que pressupõe, também, uma lógica de leitura/navegação: “oscila-se entre manipular as janelas e examinar seu conteúdo, vendo o hipertexto apenas como tecido de links, e olhar através dos links para as unidades textuais como linguagem”<sup>6</sup> (Bolter & Grusin, 2000, p. 32, tradução nossa).

Embora Ted Nelson tenha feito distinções entre os fenômenos da hipermídia e do hipertexto (sendo o primeiro conceito dedicado a descrever fenômenos que agregam textos e expressões não verbais, atados por meio de links, portanto mais amplo do que o segundo, que descreveria apenas fenômenos que atam textos - matéria verbal - por meio de links), tem se percebido uma indistinção dos conceitos, sobretudo quando se parte de um conceito mais amplo de texto<sup>7</sup>. Landow (2009, p. 25, tradução nossa) esclarece a sua opção pelo termo hipertexto:

A expressão hipermídia simplesmente amplia a noção de texto hipertextual, ao incluir informação visual e sonora, além de animação e outras formas de informação. Uma vez que o hipertexto, ao poder conectar uma passagem de discurso verbal a imagens, mapas, diagramas e som, tão facilmente como a outro fragmento verbal, expande a noção de texto para além do meramente verbal, não farei distinção entre hipertexto e hipermídia<sup>8</sup>.

Partindo das características elencadas, é possível, então, analisar *Amor de Clarice* a partir de duas perspectivas complementares: uma que explicita quais são as possibilidades de leitura que se oferecem ao leitor quando diante da obra, possibilitadas pela sua configuração hipermidiática - e que estão sumariamente descritas na página inicial do poema; outra que investiga quais significados resultam da própria possibilidade de eleição de uma via de leitura em detrimento de outra(s).

## Amor de Rui Torres

A tela inicial de *Amor de Clarice* (Figura 1), como já mencionamos, dispõe-se como um paratexto e, entre as informações que ali constam, estão instruções de leitura/usabilidade.

É interessante sublinhar que a segunda palavra talvez seja mais adequada para caracterizar o que se espera do leitor de *Amor de Clarice*, uma vez que dele se espera não apenas leitura, mas também agência<sup>9</sup>, no sentido de que, desde essa página inicial exige-se que o leitor aja sobre a obra: clique (da maneira como escolher, dentro das possibilidades dadas pelo poema/ algoritmo) para mudar de tela e (se assim quiser) movimente os versos que constam em cada uma telas. É verdade que a agência do leitor, no caso em questão, não é tão ampla quanto os casos discutidos por Murray (2003) em seu livro, e que a limitação das ações possíveis do usuário - como descreveremos a seguir - coloca a obra no limiar daquilo que poderíamos caracterizar como um texto interativo ou ergódico (*ergodic*, no original em inglês), como foi preconizado por Espen Aarseth (1997, 32-33, tradução nossa, grifos do autor)<sup>10</sup> nos seguintes termos:

Durante o processo cibertextual, o usuário terá efetuado uma sequência semiótica, e esse movimento seletivo é um trabalho de construção física que os vários conceitos de leitura não explicam. A esse fenômeno eu denomino ergódico, usando um termo apropriado da física que deriva das palavras gregas *ergon* e *hodos*, que significam ‘trabalho’ e ‘caminho’. Na literatura ergódica é necessário esforço não trivial para que o leitor possa atravessar o texto.

<sup>6</sup>No original em inglês: “She oscillates between manipulating the windows and examining their contents, just she oscillates between looking at a hypertext as a texture of links and looking through the links to the textual units as language”.

<sup>7</sup>Pierre Lévy (2000, p. 56, grifo do autor) conceitua da seguinte forma o hipertexto: “O hipertexto é constituído por nós (os elementos da informação, parágrafos, páginas, imagens, seqüências musicais etc) e por links entre esses nós, referências, notas, ponteiros, ‘botões’ indicando a passagem de um nó a outro”.

<sup>8</sup>No original em espanhol: “La expresión hipermídia simplemente extiende la noción de texto hipertextual al incluir información visual y sonora, así como la animación y otras formas de información. Puesto que el hipertexto, al poder conectar un pasaje de discurso verbal a imágenes, mapas, diagramas, y sonido tan fácilmente como a otro fragmento verbal, expande la noción de texto más allá de lo meramente verbal, no haré la distinción entre hipertexto e hipermídia.”

<sup>9</sup>No sentido empregado por Janet Murray (2003, p. 127), “[...] agência é capacidade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas”.

<sup>10</sup>No original em inglês: “During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of ‘reading’ do not account for. This phenomenon I call ergodic, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning ‘work’ and ‘path’. In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text.”

Em *Amor de Clarice*, as janelas não se sobrepõem e/ou se acumulam para o leitor, mas sim se substituem no decurso da leitura, sendo oferecidas ao leitor algumas opções de navegabilidade por meio de botões situados na parte superior direita de todas as telas, excetuando-se a tela de apresentação (ver Figura 2), da qual o leitor só tem a possibilidade de seguir em frente, clicando em ‘Iniciar Poema’ e da tela inicial, onde se apresenta o poema em sua totalidade, sobreposto a um extrato textual de Chklovski e com um efeito cinético em que os versos se movimentam horizontalmente na tela.

A partir dessa tela, ao leitor é oferecida a possibilidade de clicar 1) sobre cada um dos versos ou 2) nos espaços não ocupados pela matéria verbal. Fazendo uma ou outra ação, uma nova tela substitui a anterior e o verso que o conduziu até ali será o mote inicial para uma outra composição verbal.

A essa altura, se tiver optado por 1, acederá a uma nova página (ver Figura 3), em que a composição verbal se expõe cineticamente sobre um fundo composto por outras palavras/sentenças sobrepostas. Tais palavras/sentenças são reconhecíveis como advindas do texto clariceano e também estão presentes em outras telas da obra. Aqui, uma voz em *off* narra, sob um fundo musical, os versos que aos poucos e precariamente se compõem na tela. Se tiver optado por 2 (ver Figura 4) acederá a uma tela em que a matéria verbal - o mesmo poema que se apresenta no caso de o leitor ter optado pelo caminho descrito anteriormente - se sobrepõe a um vídeo com contornos mais ou menos figurativos, mais ou menos definidos, e também convive com um fundo musical e a narração em *off* de uma versão do poema do qual se oferece a expressão escrita. Vale sublinhar que, optando por qualquer dos dois caminhos, é dada ao leitor a possibilidade de mover os versos de lugar, na mesma página, clicando sobre um deles, arrastando-o e largando-o em qualquer parte da tela; esse gesto determina uma alteração da narração em *off*, que passa a declamar justamente o verso que o leitor moveu.

Dessa forma, então, o leitor pode percorrer a obra do início ao fim (desde que clique no primeiro verso da página inicial), de maneira linear, optando por seguir sempre as telas em que só há matéria verbal (e música e narração em *off*) ou optando por seguir sempre as telas em que há matéria verbal e vídeos (e música e narração em *off*). Em ambos os casos, as janelas que se abrem ao clicar na tela inicial e, depois da primeira tela, no botão no canto superior direito da página, se sucedem, se substituem uma a outra; o retorno à tela anterior é possível a partir dos botões, mas também acarretará a substituição da tela em que se está pela nova que se vai abrir. Outra possibilidade é seguir uma lógica aleatória, por exemplo, clicando em versos aleatórios na primeira página e, depois, clicando em um botão que garante a navegação aleatória pela obra.

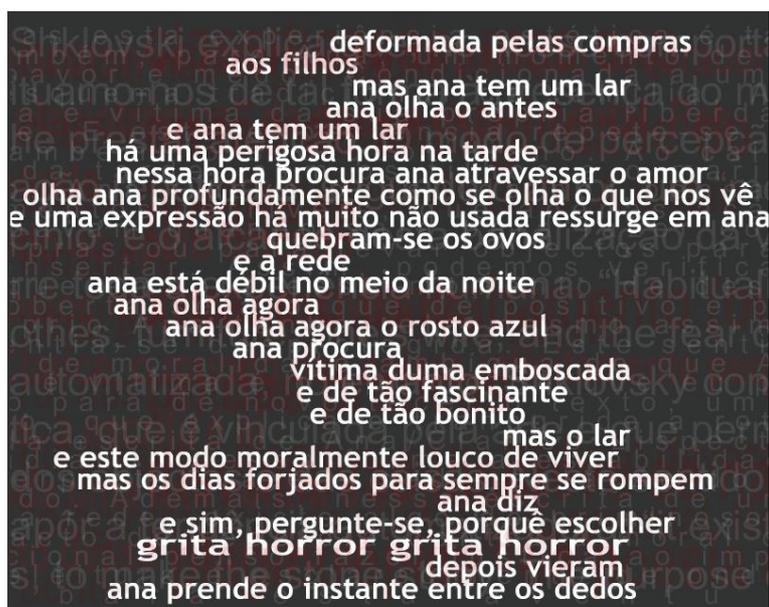


Figura 2. Frame de *Amor de Clarice*. (disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice/>)

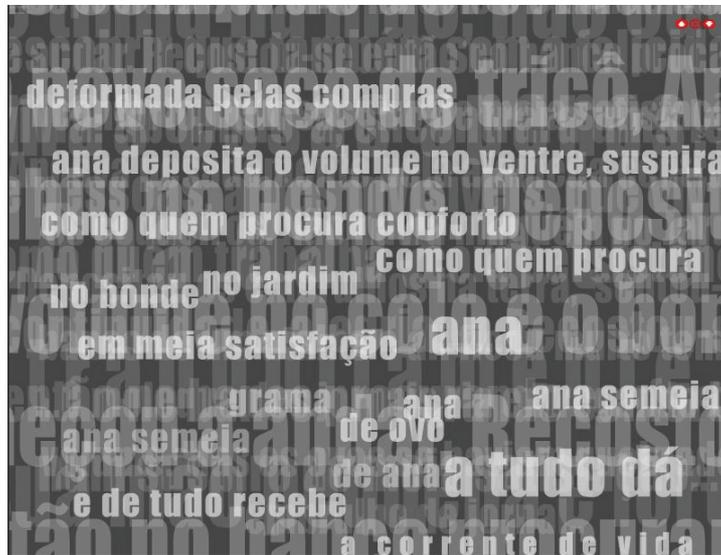


Figura 3. Frame de *Amor de Clarice*. (disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice>)

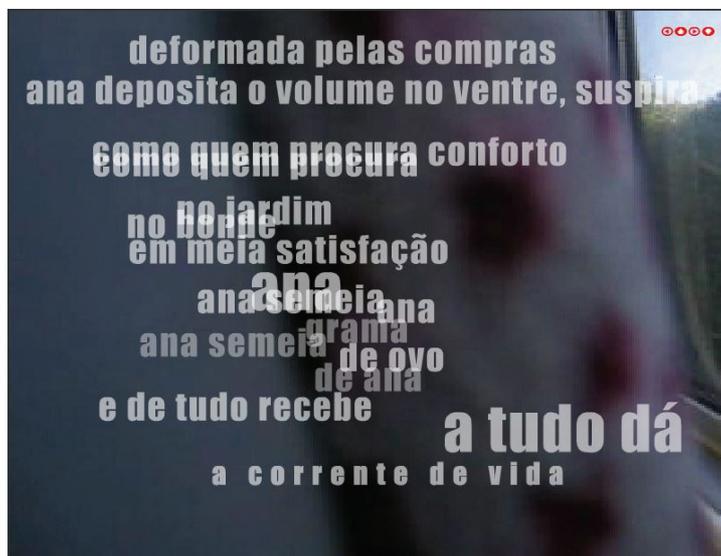


Figura 4. Frame de *Amor de Clarice*. (disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice>)

Essa descrição, embora cansativa, das possibilidades de leitura da obra de Rui Torres, não é, ainda, completa, uma vez que a obra garante um grande número de percursos possíveis entre as suas telas/poemas, o que, por certo, ocasionará sentidos de leitura diferentes. Embora, como já antecipamos, a obra de Rui Torres não tenha um grau elevado de interatividade, as possibilidades oferecidas ao leitor são suficientes para que se torne impossível a reprodução de senso de linearidade que caracteriza o conto ‘Amor’ e outros contos e romances de Clarice Lispector, senso esse que garante um dos principais traços da escritora, que é a presença da epifania. Ao optar por reconstruir a obra clariceana em um poema e, especificamente, em um poema em que cada verso assume o papel de um hiperlink unidirecional que conduz a um outro poema<sup>11</sup>, o autor abre mão de conduzir o seu leitor pela construção/exposição paulatina dos sentimentos que, na personagem Ana, culmina com a sua crise subjetiva e com o clímax do conto. Assim, substitui a tensão que perpassa o conto, alcançando o auge no momento epifânico, pelos recursos sonoros escolhidos para construir o poema transmídia, sempre diferentes em cada tela, mas tendo em comum a tonalidade dramática, quase exasperante.

<sup>11</sup>Aqui, recorreremos à descrição dos tipos de hiperlinks elaborada por Landow (2009, p. 38).

De acordo com Landow (2009), a construção de um hipertexto a partir de links unidirecionais de palavra/frase (no caso em questão, versos) a lexia (no caso em questão, à outra página, que abriga outro poema) apresenta a vantagem de estabelecer, com clareza, uma 'retórica de partida', ou seja, é simples, para o leitor, reconhecer o link (verso a partir do qual será possível aceder à lexia); menos simples para o leitor é reconhecer, como local de partida, o espaço da tela entre os versos, embora isso não se apresente como um problema depois de uma primeira exploração da obra. Por outro lado, o autor observa que a desvantagem do uso desse tipo de construção hipertextual se relaciona com a lexia de chegada, ou seja, ocorre que em lexias constituídas por textos longos - ou, acrescentaríamos, por um ambiente multimodal, como é o caso em questão - pode ocorrer uma sensação de desorientação por parte do leitor, sobretudo pelo fato de que não pode retornar ao ponto de partida exato da lexia. Em *Amor de Clarice*, cada verso é um ponto de partida que leva a uma lexia composta por uma tela em que se sobrepõem texto, narração em *off*, imagem e/ou cinestesia e a única maneira de o leitor voltar ao ponto de partida é clicando em um dos botões da parte superior direita da tela em que ele está, o que o levará de volta à página do poema, em sua totalidade, mas não ao verso exato ou ponto sem matéria verbal no qual clicou.

Se a sensação de desorientação em contextos informacionais é desvalorizada, na medida em que é, normalmente, resultado de um truncamento da comunicação, o mesmo não ocorre na literatura. Vale lembrar que muito do estilo de Clarice Lispector, mais em seus romances do que nos contos - e de outros escritores modernistas que lhe antecederam, como, por exemplo, Virgínia Woolf e James Joyce - constroi justamente esse sentido de desorientação, sobretudo a partir da representação narrativa de níveis de consciência dos personagens, que vão se constituindo como realidades paralelas àquela dita 'objetiva' pelo racionalismo; algo a que Virgínia Woolf chamou de 'cavernas' e que Auerbach (2009) analisa minuciosamente no capítulo final de *Mímesis*<sup>12</sup>. Assim, parece-nos que a sucessão de telas a que o leitor vai tendo acesso - e se ele optar pelo percurso aleatório isso é ressaltado -, sem a possibilidade de retornar a um ponto seguro, fixamente demarcado, expõe a representação de fragmentos das obsessões de Ana. Embora as obsessões possam ser as mesmas, no conto e no poema, no caso da obra de Rui Torres, pela ausência de uma linearidade narrativa, elas parecem menos delimitadas entre aquelas ditas racionais, objetivas - a casa, o marido, o filho - e aquelas que são resultado da crise subjetiva pela qual passa a personagem.

Em outras palavras, no conto as realidades objetiva e subjetiva, embora convivam, ainda se constituem como realidades separadas, que se contaminam e provocam a crise da personagem - algo que pode ser observado, mesmo, na sucessão de espaços fechado (a casa, o bonde), aberto (o jardim botânico), fechado (a casa, novamente) -, graças à linearidade própria do texto narrativo, que só pode dizer uma coisa depois da outra, a despeito de tantos artifícios que, ao longo da história da literatura, foram desenvolvidos e empregados para construir a ideia da simultaneidade. Em contrapartida, no poema transmídia de Rui Torres, a despeito de as janelas/telas se sucederem, não há, aí, linearidade narrativa e as obsessões de Ana já não podem ser identificadas e separadas a partir da oposição racional x irracional ou objetivo X subjetivo. Ana é tudo isso ao mesmo tempo e sua realidade é complexa e não há para onde voltar, para se salvar da paixão que lhe acomete.

Em grande medida, tal complexidade de representação simultânea de estados psíquicos tão distintos - que a literatura modernista representou, paradigmaticamente, por meio do fluxo de consciência e das alternâncias temporais - é propiciada pela forma do poema, nesse caso liberto da causalidade narrativa, mas também, e arriscaríamos dizer, sobretudo, pela configuração transmídia da obra de Rui Torres. Ao sobrepor, em um mesmo espaço, matéria verbal e não verbal de diversas origens, configurando-o como um hipertexto, é possível construir significados que se sobrepõem e, também, que se potencializam.

No caso das imagens, que convivem com os poemas aos quais se acede clicando no espaço vazio entre os versos, na página inicial, elas remetem para alguns significados presentes no texto clariceano e recuperados pelo texto de Rui Torres: o universo feminino está presente nas imagens de vestuário (p. e. ver Figura 5), ao

---

<sup>12</sup>Estou sem tempo de descrever meus planos aqui. Pretendo dizer um bocado sobre *The Hours* e minha descoberta; como eu cavei lindas cavernas atrás dos personagens; acho que isso dá exatamente o que eu quero. Humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas devam se conectar e cada uma vem à tona neste momento" (Woolf, 1989, p. 263).

lar remetem as imagens de bibelôs e utensílios domésticos (p. e. ver Figura 6), e a ‘hora perigosa da tarde’, momento que antecipa, no conto, a crise epifânica, está representado pelo relógio que aponta sempre para o mesmo horário (ver Figura 7).

Um outro grupo de vídeos (p. e. ver Figura 8) recoloca, no texto de Rui Torres (2018), o movimento da personagem Ana nos espaços - abertos, públicos, sublinhe-se - que não são aqueles nos quais ela se sente confortável e protegida; espaços nos quais, no conto, a crise epifânica se dá.

É interessante notar que Rui Torres não opta por representar, por meio dos vídeos, o momento exato da crise epifânica, quando a personagem vê o cego mascando chicletes, e o seu desdobramento, sua incursão pelo Jardim Botânico. Na tela cujo poema remete ao instante em que ela vê o cego (ver Figura 9), o vídeo sobreposto pelos versos apresenta um objeto de tal modo (desfigurado, desfocalizado) que não é possível definir a sua natureza. O mesmo ocorre no caso do poema em que se remete ao espaço do Jardim Botânico (ver Figura 9).

A análise de cada hipertexto, em cada uma das telas que compõem a obra, apontaria para importantes conclusões a respeito de como a convivência entre matéria verbal e não verbal produz, em objetos literários digitais, significados que se constroem pela convivência de diferentes mídias. Infelizmente tal análise é inviável para os limites desse texto. É possível, no entanto, observar certas características reiteradas nos diferentes vídeos e certo modo de organização na sua apresentação (quando o leitor opta pelo percurso linear).



Figura 5. Frame de *Amor de Clarice*. (disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice>)



Figura 6. Frame de *Amor de Clarice*. (disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice>)

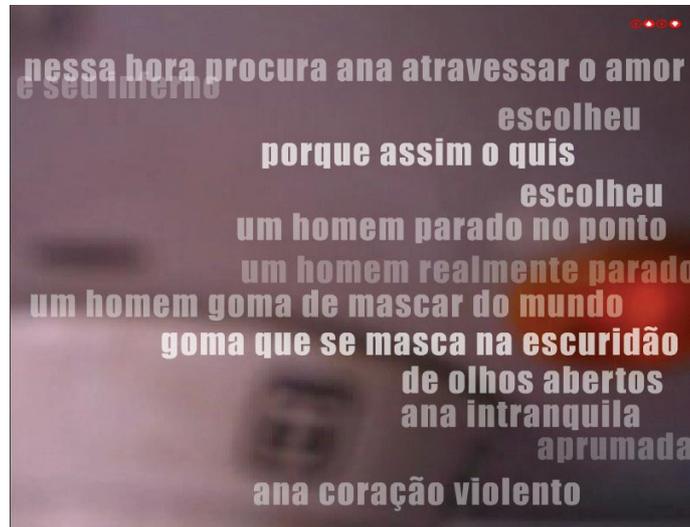


Figura 7. Frame de Amor de Clarice. (disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice>)

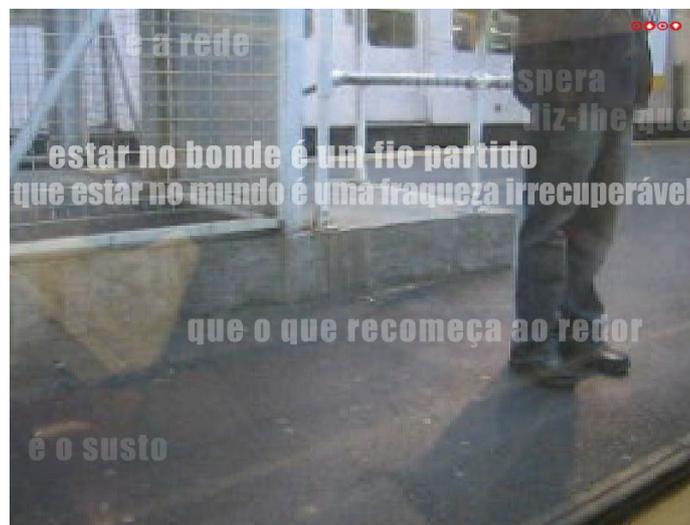


Figura 8. Frame de Amor de Clarice. (disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice>)

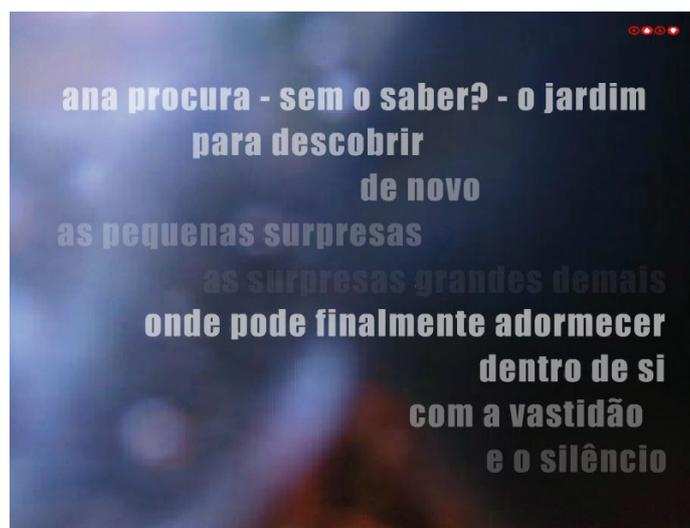


Figura 9. Frame de Amor de Clarice. (disponível em: <https://telepoesis.net/amorclarice>)

Algo a ser observado é um padrão repetitivo na composição de cada vídeo, que apresenta uma cena de alguns segundos que se repete indefinidamente, enquanto o leitor permanece na tela em questão. Tal padrão, em *looping*, para além de ser uma opção formal, é, também, uma possibilidade aberta pelo *software* utilizado na composição da obra, o *flash*. A sensação é de circularidade, de algo que não tem começo, meio e fim, mesmo nos vídeos em que a cena é de movimento (no interior de um vagão de trem/metrô ou de um ponto de ônibus/trem ou metrô, visto pela perspectiva de quem está dentro) e que vai na contramão dos vídeos narrativos tão massivamente populares em tantas plataformas de vídeo. A repetição ou circularidade, outrossim, parece também ser o paradigma da narração em *off*, já que há uma repetição e uma sobreposição de versos narrados, dificultando, para o ouvinte/leitor, determinar onde começa um e termina outro (que estão ou não representados na matéria verbal transcrita e sobreposta aos vídeos). Para além disso, é necessário lembrar, o leitor/usuário tem a possibilidade de, movendo os versos de lugar, não apenas interferir na disposição (e, claro, no significado) da matéria verbal transcrita, mas também na disposição dos versos narrados que, mais uma vez, se repetem sempre que movidos.

Um sentido geral atravessa a obra de Rui Torres, quando a analisamos a partir de sua configuração hipertextual, ao mesmo tempo que recordamos que ela parte de outra obra literária já existente, com a qual mantém uma relação de interpretação e recriação. Como afirmamos anteriormente, a ausência de causalidade narrativa do poema inicial aponta para uma indistinção entre as realidades objetiva e subjetiva, entre a 'vida normal' e a crise; não como se não existissem, mas sim como se se atravessassem mutuamente. Tal sentido, que se desprende da leitura da matéria verbal que inaugura a obra, é aprofundado pela configuração dos vídeos em *looping* que compõem cada tela hipertextual que se segue ao poema inicial e, também, pela narração em *off* dos versos e, ainda, pela agência do usuário na movimentação dos versos em cada tela.

## Conclusão

A análise empreendida do poema *Amor de Clarice* permite afirmar que a obra de Rui Torres não pode ser descrita apenas como uma transposição transmídia do conto 'Amor', de Clarice Lispector. Nessa obra, o código informático não apenas modela a formalização material da obra e remodela a sua configuração de gênero, fazendo com que um conto se converta em poema de configuração multimodal, como também concorre para a construção de significados outros que, latentes ou inexistentes no conto clariceano, explicitam-se na obra de Rui Torres. Importante sublinhar que a relação intertextual que se estabelece entre uma e outra obra é marcada profundamente pela atuação do código informático, seja por ser o gerador/possibilitador da multimodalidade, que faz de *Amor de Clarice* um compósito perfeitamente articulado de matéria verbal e matéria não-verbal (sonoridade, imagens, cinestesia), seja reorganizando os sentidos da obra graças às características mesmas do software empregado - vimos, por exemplo, como o padrão em *looping* das imagens e da voz em *off*, uma das especificidades do *flash*, recoloca, no texto de Rui Torres, a dimensão da linearidade e da epifania, tão presentes em Clarice.

O diálogo intertextual com a obra de Clarice Lispector permite, ao autor de *Amor de Clarice*, estabelecer uma filiação para a sua obra, inserindo a sua criação no universo literário. E isso não é pouca coisa, levando-se em consideração o fato de que o que a crítica tem chamado, nas últimas décadas, de literatura digital, ainda carece de reconhecimento do público em geral, legitimidade por parte da crítica especializada e parâmetros específicos de avaliação crítica. Ao mesmo tempo, oferece a matéria prima sônica para que o autor interfira no código informático, manipulando-o para que ele ofereça as possibilidades estéticas para as quais ele não foi - ou pelo não foi primordialmente - programado.

O desafio enfrentado pela crítica, diante de obras como *Amor de Clarice*, consiste em articular um arsenal teórico-crítico-metodológico que se construiu ao longo da consolidação da cultura impressa às questões que surgem no momento da emergência e popularização da cultura digital. Em estando de acordo com a percepção de muitos estudiosos que não veem a substituição da primeira pela segunda, mas sim uma longa etapa - talvez que nunca finde - de convivência entre as duas (ver, p. e. Bolter & Grusin, 2000; Jenkins, 2009), o desafio é inserir a produção literária digital naquilo que compreendemos como literatura, sem, no

entanto, descurar de suas especificidades. A etapa atual é a de compreender como o código informático oferece possibilidades e impõe limites aos significados literários. E vice-versa.

## Referências

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Auerbach, E. (2009). *Mimesis* (5a ed.). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: understanding new media*. London, GB: The MIT Press.
- Eskelinen, M. (2012). *Cybertext poetics*. London, GB: Continuum.
- Genette, G. (2006). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (Luciene Guimarães & Maria Antonia Ramos Coutinho, trad.). Belo Horizonte, MG: Fale.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência* (Susana Alexandria, trad.). São Paulo, SP: Aleph.
- Laddaga, R. (2002). Uma fronteira do texto público: literatura e meios eletrônicos. In H. K. Olinto & K. E. Schollhammer (Orgs.), *Literatura e mídia* (p. 17-31). Rio de Janeiro, RJ: PUC/Loyola.
- Landow, G. P. (1994). *Hyper. Text. Theory*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Landow, G. P. (2009). *Hipertexto 3.0: la teoria crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Barcelona, ES: Paidós.
- Lévy, P. (2000). *Cibercultura* (2a. ed., Carlos Irineu da Costa, trad.). São Paulo, SP: Ed. 34.
- Machado, A. (2007). *Arte e mídia*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Murray, J. (2003). *Hamlet no Holodeck* (Elissa Khoury Daher, trad.). São Paulo: Unesp.
- Portela, M. (2012). Autoautor, autotexto, autoleitor: o poema como base de dados. *Estudos Literários*, 2, 203-240.
- Torres, R. (2018). *Amor de Clarice*. Recuperado de <https://telepoesis.net/amorclarice/>
- Woolf, V. (1989). *Os diários de Virginia Woolf*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.