



## POÉTICAS DA/NA INTERFACE: UMA LEITURA DE **FANTASIA BREVE, A PALAVRA-ESPUMA** – GERADOR AUTOMÁTICO DE POEMAS COM BASE EM VERSOS DE ANA HATHERLY<sup>∨</sup>

Vinicius Carvalho PEREIRA<sup>1</sup>

### RESUMO

O professor e pesquisador português Rui Torres, responsável pelo maior repositório online da poesia experimental portuguesa (PO.EX), é também poeta de vanguarda e produtor de softwares geradores de poemas. Esses sistemas, por meio de operações algorítmicas, geram poemas inéditos a partir de recombinações, permutas, ablações, enxertos e amálgamas de textos do cânone lusófono – procedimento caro à literatura contemporânea e potencializado quando de sua realização no universo digital. Nesse contexto, analisa-se no presente artigo **Fantasia breve, a palavra-espuma**, gerador automático de poemas produzido por Rui Torres com base em versos de Ana Hatherly. Indaga-se, para tanto, como esse sistema realiza uma empreitada poética de séries, adiamentos, repetições e diferenças, análoga à que também se dedicara a poeta experimental portuguesa. Com tal fito, investiga-se como o software de Rui Torres acaba por abrir portas para insuspeitas potências estéticas que o serialismo – da escrita de Hatherly e das linguagens artificiais de programação – constrói a partir de intrincados códigos. **Fantasia breve, a palavra-espuma** é, afinal, uma máquina que emula o estilo de Ana Hatherly e, pela repetição infinita que as operações computacionais em loop permitem, acaba por nos revelar um algo mais da poeta experimental portuguesa, por meio de séries sígnicas automáticas.

Palavras-chave: Gerador de poemas. Séries. Diferença e repetição. Rui Torres. Ana Hatherly.

### 1 INTRODUÇÃO

O professor, pesquisador e semiótico português Rui Torres, responsável pelo maior portal/repositório online da poesia experimental portuguesa na atualidade (PO.EX), é também poeta de vanguarda, dedicado sobretudo a trabalhos que envolvam softwares geradores de poemas. Estes, por meio de operações

<sup>∨</sup> Artigo recebido em 20/02/2019 e aprovado em 15/05/2019.

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. E-mail: [viniciuscarpe@gmail.com](mailto:viniciuscarpe@gmail.com).

algorítmicas, perpetram recombinações, permutas, ablações, enxertos e amálgamas em textos de autores do cânone lusófono internacional – procedimento caro à literatura contemporânea e potencializado quando de sua realização no universo digital. Assim, o que os leitores/usuários dos sistemas de Rui Torres veem na tela do computador é uma série de transformações aleatórias, em tempo real, de textos produzidos por grandes escritores.

Entre seus softwares, destacam-se **Amor de Clarice**, de 2005, que relê o conto **Amor**, de Clarice Lispector; **Húmus poema contínuo**, de 2006, que transforma o texto poético **Húmus**, de Herberto Helder, e o texto em prosa **Húmus**, de Raul Brandão; e **Baladas eletrônicas para AlletSator**, de 2009, que transforma poemas de E. M. de Melo e Castro. Do mesmo artista (e engenheiro de software), analisa-se neste artigo o rendimento estético de **Fantasia breve, a palavra-espuma** (TORRES, 2016), gerador automático de poemas com base em versos de Ana Hatherly. Interessa-nos, nesse sentido, indagar como a máquina de Rui Torres, por meio de operações seriais, realiza uma empreitada poética de séries, adiamentos, repetições e diferenças, análoga à que também se dedicara a poeta<sup>2</sup> portuguesa na segunda metade do século XX, ainda que em suporte analógico – isto é, no papel.

A fim de analisar essa invulgar (e ainda pouco estudada) releitura da poesia de Ana Hatherly, transcriada em suporte digital por Rui Torres, elegem-se aqui como ponto de partida para a reflexão alguns textos da autora em que ela se manifestava sobre a relação entre a poesia digital e a poesia experimental portuguesa.

O volume 44 da **Revista Colóquio/Letras**, de julho de 1978, publicou uma recensão crítica de Hatherly à obra **A literatura cibernética 1: autopoemas gerados por computador**, de Pedro Barbosa, o qual desde então já se encontrava (e até hoje se encontra) bastante engajado nas pesquisas e discussões sobre a literatura digital. Curiosamente, em vez de apreciar o tratamento que o autor do livro dava à poesia gerada por softwares, a célebre resenhista operou um volteio discursivo, dando destaque ao que era apenas periférico no livro de Barbosa: a influência da dicção maquinal sobre a poesia experimental portuguesa. Em seu argumento, a escritora cita nomes como os de E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder, mas bem poderia ter acrescentado a essa lista o seu próprio, uma vez que

<sup>2</sup> Opta-se, neste artigo, pelo uso de “poeta” como substantivo comum de dois gêneros, em consonância com as reiteradas falas de Ana Hatherly à mídia e à academia, em que se afirmava *poeta*, e não *poetisa*.

também seus textos experimentais eram marcados por uma exploração de operações de serialidade, permutação, repetição e diferença, similares às que Barbosa creditara à máquina em sua pesquisa.

Em lugar de analisar a vasta massa de dados compilados por Barbosa, a cujo livro a autora se refere como “acentuadamente documental; (...) mais um relatório do que outra coisa” (HATHERLY, 1978, p. 77), a poeta envereda em sua resenha por uma especulação acerca do que há de maquínico na poesia experimental portuguesa, “em que a ênfase se desloca da ‘expressão pessoal’ para a ‘investigação dos meios e dos métodos’ da composição/criação artística” (HATHERLY, 1978, p. 77). O ponto central de sua argumentação, no texto supostamente apreciativo à obra de Pedro Barbosa, encontra-se no excerto a seguir.

Os poetas portugueses dessa tendência [poesia experimental], não tentando de facto repetir as experiências da poesia feita com computadores mas tendo-as em mente, fizeram qualquer coisa de talvez mais criativo ainda, que foi a transposição, sobretudo dos processos combinatório e aleatório associados às “Composições” da máquina electrónica, para a realização de textos “humanos” – os seus próprios – introduzindo desse modo na escrita da poesia elementos duma renovação inusitada, realmente revolucionária, que ainda hoje deixa críticos e público menos preparados extremamente perplexos. (HATHERLY, 1978, p. 76).

Cinco anos mais tarde, quando do lançamento do número 71 da **Revista Colóquio/Letras**, veio a público novo texto crítico da poeta, mas já sobre outra obra de Pedro Barbosa: **A literatura cibernética 2: um sintetizador de narrativas**. Interessante aqui é pensar que, se a escrita dos dois volumes é produto de densa pesquisa de Barbosa, em que este “reún[e] alguns resultados das suas experiências na área do que designa por ‘texto artificial’, ou seja, com as possibilidades combinatórias da palavra, realizadas mediante a ajuda do computador” (HATHERLY, 1983, p. 99), o ato de resenhá-las permite a Hatherly a construção de um pensamento seu acerca da literatura digital. De tal modo, na recensão crítica ao segundo livro de Barbosa sobre o tema, Hatherly destaca algo que vai acompanhar tanto sua reflexão teórica quanto sua produção poética ao longo de toda a carreira: a ideia da criação como operação de mecanismos, e não como agência de uma inspiração.

Se bem que o A. tenha a maior cautela em afirmar e reafirmar que estes textos “não são apresentados pelo seu valor literário”, a verdade é que eles levantam problemas relacionados com a produção literária, sobretudo com os *mecanismos* da criação. É mesmo provável que a chave para a compreensão duma actividade como esta se deva procurar precisamente nessa área, pois os *mecanismos* da criação, sobretudo os ligados à utilização da palavra, adquirem nova acuidade no momento presente, quando a *automatização* se impõe em todas as esferas. (HATHERLY, 1983, p. 99. Grifos nossos)

Nessa resenha, a autora ressalta ainda que a automatização e a criação sob o paradigma da mecanicidade não são exclusivos da poesia digital, indicando que tal abordagem do literário já fora feita em Portugal por surrealistas e experimentalistas, os quais “desmontaram os mecanismos da composição do texto, num exercício de dissecação vivificante, que a muitos, aliás, pareceu autópsia” (HATHERLY, 1983, p. 99).

A premência de um imaginário acerca do automatismo, do dispositivo e da escrita como código – palavra a meio caminho entre a Linguística/Literatura e a Computação/Engenharia – se deixa ver nos textos teóricos e poéticos de quase todos os experimentalistas portugueses, mas, no caso de Hatherly, talvez sua expressão mais direta seja o poema “Um calculador de improbabilidades” (e o livro homónimo), de que se transcreve o fragmento a seguir:

O poeta é  
 um calculador de improbabilidades limita  
 a informação quantitativa fornecendo  
 reforçada informação estética.  
 É uma máquina eta-erótica em que as discrepâncias  
 são a fulgurância da máquina.  
 (...)  
 O maquinal eta-erótico está em astrogação  
 curso hipnótico dos polímeros.  
 Digo com precisão fenomenológica: o maquinal  
 circula em sua hiperesfera da maneira mais  
 excêntrica.  
 Digo e garanto:  
 o maquinal absolutamente absorve suas águas  
 variáveis e isso é o seu amplexo.  
 O maquinal eta-erótico é tu-eu.  
 O maquinal tu-eu  
 cuja tarefa árdua não é  
 definir a verdade está no meio da profusão  
 dos objetos  
 e considera o consumo a verdade deslocada  
 deslocação de grande tonelagem  
 laboriosa alfaiataria de eros  
 constante moribunda  
 e esse opróbrio dispersivo e vexável

indifere a vida esponjosa.  
 A história agrega a dificuldade essencial  
 das variáveis e o ensejo das coisas  
 prática difícil  
 está para o maquinal como uma indústria apócrifa (HATHERLY,  
 2001, p. 60)

A imagem central do poema, o *poeta calculador de improbabilidades*, trata o artista não como gênio inspirado, mas como dispositivo que economicamente manipula a “informação quantitativa” para amplificar a “informação estética” (termos caros a abordagens estruturalistas mais radicais do poético, à luz da Teoria da Informação). Maquinais que são, o poeta e o poema avançam aos solavancos como se fossem pistões movidos a energia mecânica, cujo ritmo bem marcado acaba por construir uma ambiência erótica, de vai e vem dos corpos, no “maquinal eta-erótico (...) em astrogação”, reforçado pelos versos ora mais projetados, ora mais retraídos na página, graças à métrica variável.

O movimento ritmado, estimulando os olhos de quem frui o poema, bem como as mãos de quem manipula a máquina, retorna periodicamente ao longo do texto, por meio de vocábulos que sugerem uma motilidade algo cadenciada, como “circula”, “profusão”, “deslocação”. A estes, soma-se o reforço rítmico da distribuição de termos proparoxítonos ao longo dos versos, na medida em que à justaposição de sílabas, num mesmo vocábulo, acresce-se uma remissão do acento tônico a um ponto sempre mais atrás, como em “máquina”, “estésica”, “erótica”, “hipnótico”, “polímeros”, “fenomenológica” e “excêntrica”.

Nesse jogo de avanços e recuos, nos extratos semântico, visual e fônico do poema, o poeta se constrói como máquina “de precisão fenomenológica”, que “circula em sua hiperesfera da maneira mais excêntrica”, “considera o consumo a verdade deslocada” e “absorve suas águas/variáveis e isso é o seu amplexo”. Na condição de “calculador de improbabilidades” oriundas desses movimentos sinuosos e pendulares, o poeta tem de lidar com o que já foi e o que ainda virá a ser (dito, vivido, experimentado), como bem marca a etimologia do substantivo *verso*, designativa de algo que se verte e, portanto, retorna a si.

É, pois, à luz de uma dinâmica análoga de avanços e retornos, em “deslocação de grande tonelagem” e “laboriosa alfaiataria de eros”, que se propõe, no presente artigo, uma leitura da obra *Fantasia breve, a palavra-espuma*, de Rui Torres (2016). Afinal, em diversos níveis, o gerador automático de poemas criado

por Torres, a partir de versos de Hatherly, dialoga com as elaborações que a escritora fizera em seus textos críticos e líricos sobre poesia e máquina, enquanto instâncias produtoras de regimes seriais. No jogo intertextual que uma empreitada dessa natureza envolve, reelabora-se, por expedientes algorítmicos, o retorno a si que toda poesia postula, mas agora com Hatherly não como *crítica* aos textos da máquina, ou como *operadora* da máquina, em sua calculadora de improbabilidades. No engenho de Torres, a escritora, por meio de seus versos transcriados, torna-se *engrenagem* da máquina digital – “está para o maquinal como uma indústria apócrifa” –, cuja apocrifia se analisa nas próximas seções deste artigo.

## 2 A MÁQUINA DE TEXTOS E SUAS FANTASIAS BREVES

Seguindo a taxonomia proposta no portal da PO.EX, **Fantasia breve, a palavra-espuma** se classifica como uma obra hipertextual digital da Literatura Generativa (TORRES; BARBOSA, 2000), visto que seus textos se derivam explicitamente de outros (no caso, os versos de Hatherly) por meio de geração automática. Obras generativas têm, por trás da interface que o leitor vê, softwares capazes de combinar aleatoriamente estruturas sintáticas programadas *a priori*, as quais são preenchidas também randomicamente por itens lexicais cadastrados em um banco de dados, agrupados conforme padrões morfossintáticos (FUNKHOUSER, 2007). Embora a ideia não seja exatamente nova, dado que operações de combinatória e permutação são empregadas na produção textual há séculos – o que a própria Ana Hatherly investigou em seus estudos sobre a herança barroca na poesia experimental portuguesa (HATHERLY, 1995) –, o desenvolvimento de recursos digitais potencializou, em termos quantitativos e qualitativos, as possibilidades de geração automática de textos.

Ainda que, em tese, qualquer gênero discursivo possa ser produzido por um gerador automático, os resultados até hoje obtidos são inegavelmente melhores na esfera da poesia do que na da prosa. Isso porque, se um poema é significativamente mais econômico, menos redundante e mais flexível quanto a contingências morfossintáticas e semânticas do que outros gêneros, então se presta mais a experimentos de produção por uma máquina (FUNKHOUSER, 2007). Ademais, as condições de interpretabilidade de um poema são, via de regra, mais abrangentes

do que as de um texto narrativo, descritivo ou argumentativo em prosa, pois as balizas pelas quais se constrói a coerência de um poema no ato da leitura podem mais facilmente ser reposicionadas do que na leitura de outros gêneros literários.

A depender da língua dos poemas gerados ou da proposta poética subjacente à programação, diferentes algoritmos podem ser acrescentados aos eixos básicos do sistema (combinação e seleção, tão ao gosto de Saussure), a fim de garantir a concordância verbal ou nominal entre os termos, o atendimento a regras de métrica ou rima, a isotopia dos itens lexicais etc. No caso de **Fantasia breve, a palavra-espuma**, bem como de outras obras poéticas generativas de Rui Torres, o software por trás da estruturação dos poemas é o **Poemário** (TORRES; FERREIRA, 2008). Já o banco de dados lexical, de onde se extraem os substantivos, adjetivos, verbos e advérbios que compõem os poemas gerados pela máquina, foi alimentado com termos retirados de célebres poemas de Ana Hatherly (identificados mais à frente neste artigo).

O *modus operandi* da máquina torreana justifica o título da obra, em cuja tela de abertura se lê, junto a outros paratextos (GENETTE, 2009), uma lapidar sentença metalinguística: “metamorfoses (fantasia breve) & indeterminações (palavra-espuma)” (TORRES, 2016, n.p.). Operando habilmente com sinais de pontuação, Torres aí desmembra o título de sua obra, substituindo a vírgula por um *ampersand* (&) e justapondo os sintagmas “fantasia breve” e “palavra-espuma” como apostos de “metamorfoses” e “indeterminações”, entre parênteses. Assim, indica ao leitor que cada poema gerado pela máquina é apenas uma tremeluzência fugaz (“metamorfoses”) que se transforma, incessantemente, em séries aleatórias (“indeterminações”).

Tampouco se pode deixar de notar que o título da obra faz referência direta a dois poemas de Hatherly, em ligação intertextual que também lança luz sobre o funcionamento do software. A expressão “fantasia breve” consta no poema “Um ritmo perdido” (HATHERLY, 1980, p. 23), em que se lê: “nuvem,/ luz e sombra,/ forma e movimento,/ fantasia breve de ânsia de infinito...”. Tal imagem da nuvem passageira, prehe de forma e movimento em constante transformação, é retextualizada na máquina de Rui Torres na medida em que cada poema gerado pelo sistema dura apenas um minuto na tela, antes de ser transformado em outro, feito também de luz e sombra (ou passagem e bloqueio de corrente elétrica, como

determinam os 1s e 0s do binarismo digital). Por sua vez, “palavra” e “espuma” co-ocorrem na primeira estrofe de “As palavras aproximam” (HATHERLY, 2003, p. 31): “As palavras aproximam:/ prendem-soltam/ são montanhas de espuma/ que se faz-desfaz/ na areia da fala”. No sistema de Rui Torres, também é de espuma que “se faz-desfaz” cada um dos poemas gerados pelo jogo de probabilidade e acaso em que opera a máquina. Tal qual a espuma da onda que arrebenta, de contornos e espessuras imprevisíveis e indeterminados, os poemas que o sistema produz se “prendem-soltam” aleatoriamente, só que na areia da tela – não mais da fala.

A temporalidade fugidia e a plasticidade das imagens evanescentes – talvez duas das principais características da literatura digital nos dias de hoje, segundo a perspectiva de E. M. de Melo e Castro (2014) – também são anunciadas por Torres na tela de abertura, em que se lê outro paratexto, com a seguinte descrição da macroestrutura da obra: “o anagrama, para ana hatherly. 9 poemas infinitos, 9 superfícies sobrepondo esses poemas, 9 minutos. reiniciar. i.e.: 9 textos em metamorfose, fantasia breve. 9 poemas em indeterminação, palavra-espuma” (TORRES, 2016, n.p.).

Como bem se nota, nove é um número quase cabalístico para *Fantasia breve, a palavra-espuma*, o qual pode ser lido como referência indireta ao livro *Nove Incursões*, de Hatherly (1962), em que a autora explora, entre outros temas, o poder encantatório da palavra. Nove é um número estruturante dessa obra de Torres, haja vista que o software está programado para produzir, a todo novo acesso, nove poemas sequencialmente, cada um deles durando um minuto (donde o arco de tempo de nove minutos para a experiência estética proporcionada pelo sistema).

No que tange ao percurso de leitura de **Fantasia Breve, a Palavra-Espuma**, o leitor é inicialmente direcionado à página de abertura, onde constam paratextos descritivo-explicativos sobre a própria máquina, conforme mencionado anteriormente. Dispõe, então, de dez segundos para a leitura desse material metalinguístico (tempo insuficiente diante da quantidade de palavras e da densidade da informação), antes que o software o redirecione automaticamente para outra página (Figura 1), onde começa a se desenrolar o primeiro dos nove poemas. Este vai surgindo letra a letra na tela (Figura 2), em um ritmo inalterado, o que ratifica, no plano de concretização do texto, diante dos olhos do leitor, a serialidade lúdica e cadenciada que Hatherly associara à produção poética barroca e à experimental.

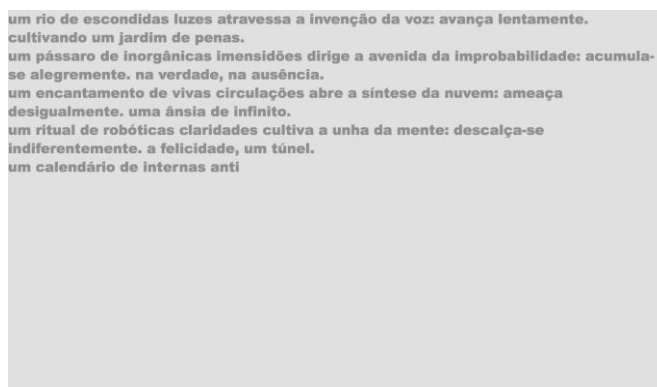


Figura 1: Início do primeiro poema de *Fantasia breve, a palavra-espuma*



Fonte: TORRES, 2016, n.p.

Figura 2: Formação progressiva do primeiro poema de *Fantasia breve, a palavra-espuma*



Fonte: TORRES, 2016, n.p.

Durante um minuto, o poema vai sendo gradativamente formado por blocos<sup>3</sup> que têm todos a mesma estrutura sintática, mas cujos termos lexicais (substantivos, adjetivos, verbos e advérbios) são substituídos aleatoriamente por outros do banco de dados, oriundos de poemas de Hatherly. A **manutenção** da sintaxe, em tensão com a **permuta** de palavras das classes supracitadas – dialética entre repetição e diferença de que tanto falaram Derrida (1991), Deleuze (2006) e outros pós-estruturalistas franceses –, é garantida pela programação. Rui Torres desenhou seu

<sup>3</sup> Opta-se aqui pela nomenclatura “bloco”, e não verso, uma vez que a disposição das unidades textuais em diferentes linhas, na tela do computador, não parte, neste software, de algo programado pelo desenvolvedor com uma intencionalidade semântica, fonológica ou visual. A quebra de linhas em **Fantasia breve, a palavra-espuma** depende tão-somente da extensão das palavras selecionadas aleatoriamente pelo banco de dados: logo, um bloco que porventura tenha sido preenchido por termos léxicos de poucas sílabas não será translineado; um bloco com muitas palavras polissílabas, sim.

sistema para que cada um dos nove poemas fosse gerado a partir de uma matriz sintática estável, homóloga à do primeiro bloco (sempre imutável) de cada poema.

No caso do primeiro poema da obra, cuja formação progressiva se viu nas Figuras 1, 2 e 3, o bloco imutável é “um rio de escondidas luzes atravessa a invenção da voz: avança lentamente”. Desse modo, se o leitor optar por atualizar a página (clcando em F5, por exemplo) durante a execução do poema, este é reiniciado e um outro texto será produzido, mas contendo o mesmo bloco inicial. Contudo, do segundo bloco em diante, o poema será diferente do anterior, haja vista que a seleção lexical automática será outra, apesar de a estrutura sintática permanecer inalterada (pois o bloco de que esta se deriva continua o mesmo).

Abaixo se transcreve parte do texto exibido na Figura 3 a fim de demonstrar a reiteração da matriz sintática ao longo dos blocos de um mesmo poema.

um rio de escondidas luzes atravessa a invenção da voz: avança lentamente. cultivando um jardim sem penas.  
 um pássaro de inorgânicas imensidões dirige a avenida da improbabilidade: acumula-se alegremente. na verdade, na ausência.  
 um encantamento de vivas circulações abre a síntese da nuvem: ameaça desigualmente. uma ânsia de infinito.  
 um ritual de robóticas claridades cultiva a unha da mente: descalça-se indiferentemente. a felicidade, um túnel.  
 (...) (TORRES, 2016, n.p.)

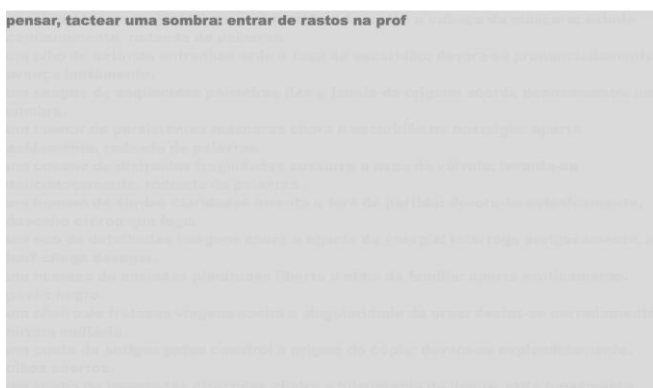
Para além das relações semânticas estabelecidas nesse trecho do poema (o que se analisará mais detidamente na próxima seção do presente artigo), identifica-se, já à primeira vista, que o texto se constrói de blocos homossintáticos, em que a estrutura repetida é: sintagma nominal [determinante (artigo indefinido) + núcleo do sintagma nominal (substantivo)] + sintagma preposicional [preposição “de” + sintagma nominal (adjetivo + substantivo)] + sintagma verbal {verbo + sintagma nominal [determinante + sintagma nominal (artigo definido + substantivo + sintagma preposicionado <preposição “de” + artigo definido + substantivo>)]}/ sinal de dois-pontos/ sintagma verbal (verbo + advérbio de modo)/ ponto final/.

Todavia, não podem o leitor ou o crítico fazer tal análise detalhada sem recorrerem a expedientes técnicos externos à obra, como as populares ferramentas e teclas de atalho para captura de tela, a fim de reterem um instante dessa ininterrupta metamorfose textual. A rapidez com que os poemas se compõem e logo se encerram – um minuto de leitura corrida e algo angustiada, diante do

funcionamento inusitado dessa máquina – não permite considerações demoradas nem quanto ao plano da expressão, nem quanto ao do conteúdo, desafio que se coloca à interpretação de parcela significativa da literatura digital produzida nos dias de hoje (DOS SANTOS, 2003).

Frente à plethora de signos move-diços, deve o leitor tentar erigir alguma significação, ainda que apressada ou só contingente, do processo pelo qual, como *fantasia breve*, o primeiro poema da máquina dá lugar ao próximo na série – o segundo numa série de nove – ao cabo do seu exíguo minuto de existência material. A transição entre ambos os textos é marcada visualmente por um recurso imagético que lembra o diluir-se da **palavra** que se quer **espuma**: a tela com o primeiro poema vai evanescendo e sobre ela se inicia, pelos mesmos processos já descritos, a composição do segundo, como se observa na Figura 3.

Figura 3: Transição entre o primeiro e o segundo poema de **Fantasia breve, a palavra-espuma**



Fonte: TORRES, 2016, n.p.

Um olhar atento a essa tela nota que, ao mesmo tempo em que vê a formação do segundo poema, em cores mais escuras, o leitor ainda enxerga, como que em plano de fundo, o esmaecido texto do primeiro. Por esse dispositivo semiótico, Rui Torres nos convida, além de ler um novo poema gerado, a refletir sobre a metáfora do palimpsesto que direcionou a composição de *Fantasia breve, a palavra-espuma*. Assim como a obra torreana se constrói sobre os ombros de Hatherly; assim como a linguagem da interface, legível ao usuário, se ampara sobre uma infraestrutura codificada em linguagem de programação (que o leitor jamais vê); e assim como cada poema atualizado é manifestação de todos os outros que existem em potência na obra; do mesmo modo, a passagem de um texto manifesto

a outro dá-se também em camadas nesse sistema, em que os planos discursivos vão se superpondo visualmente.

Da mesma maneira que o primeiro dos nove poemas formados pela máquina se inicia sempre com um bloco fixo, a partir do qual os outros se produzem por permutação lexical, igual se dá com todos os oito poemas que se constituirão pelo processo sequencial anteriormente descrito: apresentação de um bloco fixo, formação dos blocos derivados, aparecimento letra a letra, esmaecimento ao final de um minuto, composição do poema seguinte. A essa dinâmica, determinada e inescapável, opõe-se a indeterminação dos resultados que a seleção aleatória de palavras pode produzir: é na dialética de algoritmos e acasos que *Fantasia breve, a palavra-espuma* opera, formando poemas imprevisíveis a partir de blocos previsíveis. Ou, dito de outra forma: o sistema faz emergir o diferente, dentro do mesmo (DELEUZE, 2006), por meio de uma série cujos signos se movem por obra de uma linha de comando na programação do software.

Tal qual o bloco fixo do primeiro poema, os outros oito (um para cada poema) também são construídos por Rui Torres a partir de versos retirados de Hatherly, conforme evidenciado no Quadro 1:

Quadro 1: Comparação entre os blocos fixos criados por Rui Torres e os poemas de Ana Hatherly de que se derivam

<b>Número do poema software</b>	<b>do no Bloco fixo criado por Rui Torres para início do poema</b>	<b>Poema(s) de Ana Hatherly de que o bloco fixo se deriva</b>
1	um rio de escondidas luzes atravessa a invenção da voz: avança lentamente.	“Um rio de luzes” (HATHERLY, 2003)
2	pensar, tactear uma sombra: entrar de rastos na profusão dos escuros.	“Pensar” (HATHERLY, 2004)
3	o círculo, forma eleita: ovo, zero, ciclo, toda a ciência.	“A corrida em círculos” (HATHERLY, 1959)
4	noite: canto-te para que definitivamente existas.	“Noite Canto-te Noite” (HATHERLY, 1968)
5	leve arrepio, teu éter: é no ar que tudo irrompe, fulminante.	“Noite Canto-te Noite” (HATHERLY, 1968) e “Um rio de luzes” (HATHERLY, 2003)
6	pavão negro da escrita: exhibe o luxo no vazio da página.	“O pavão negro da escrita” (HATHERLY, 2003)

7	ímpeto fugidio e secreto: um calculador de improbabilidades.	“O calendário ardente de teus dias” (HATHERLY, 2001) e “Um calculador de improbabilidades” (HATHERLY, 2001)
8	as palavras, línguas dos olhos, aproximam-se: soltam montanhas de espuma na areia da fala.	“As lágrimas do poeta” (HATHERLY, 2003) e “As palavras aproximam” (HATHERLY, 2003)
9	ah, a fantasia breve, a ânsia de infinito: torrente que se abre na garganta.	“Um ritmo perdido” (HATHERLY, 1980) e “Um rio de luzes” (HATHERLY, 2003)

Uma rápida análise do quadro sinóptico acima revela que alguns blocos fixos são formados por termos de um único poema de Hatherly (por exemplo, o de número 1), ao passo que outros fundem imagens de textos diferentes da autora (como no bloco 9, por exemplo). É evidente também que essa seleção de poemas da autora foi balizada por um critério temático: a especulação metapoética. Por fim, chama a atenção o repetido uso de dois-pontos em cada bloco, ora separando sujeito e predicado, ora um sintagma e seu aposto. Em ambos os casos, esse sinal de pontuação, dual desde sua representação gráfica, instaura também uma bipartição de cada um dos nove blocos em dois membros, replicando para os planos visual e sintático a transitividade intertextual entre as obras de Torres e Hatherly.

### 3 OS TEXTOS DA MÁQUINA E SUAS PALAVRAS-ESPUMA

Sob tal paradigma de transitividade que se estabelece entre a máquina construída por Rui Torres e a poesia de Ana Hatherly, esta seção visa analisar alguns dos efeitos de sentido desencadeados nas séries sígnicas engendradas pelo sistema. Diante da impermanência material dos textos gerados pelo software, adotou-se o seguinte procedimento metodológico para a realização desta leitura: após uma exploração inicial de *Fantasia breve, a palavra-espuma*, reiniciou-se o sistema e fez-se uma leitura dos nove poemas produzidos aleatoriamente. Ao final dos 60 segundos de duração de cada um dos nove poemas, utilizaram-se as teclas de atalho do computador para captura de tela, a fim de imobilizar os textos para uma posterior análise literária mais detida. Em seguida, diante desse pequeno *corpus* de instantâneos da interface, selecionaram-se dois poemas que mais diretamente permitiriam uma análise textual em diálogo com a macroestrutura da máquina (ela também um texto) descrita na seção anterior deste artigo.

Inicia-se, pois, esta etapa de análise com a leitura de um fragmento do terceiro poema gerado aleatoriamente pelo sistema:

o círculo, forma eleita: ovo, zero, ciclo, toda a ciência. calculando probabilidades.  
 o cabelo, mensagem irreal: cabelo, ventre, aranha, toda a sombra. uma fantasia breve.  
 a aranha, fantasia essencial: interstício, espuma, cabeça, toda a espuma. oh, como os motores cumpriam seu ciclo evolutivo.  
 o humano, mensagem geométrica: porta, azul, biombo, toda a máquina. na verdade, na ausência.  
 o humano, firmeza dispersiva: pêndulo, flecha, forma, toda a luz. escrita: o luxo no vazio da página.  
 a nuvem, firmeza ansiada: computador, caminho, ovo, todo o azul. o círculo, o ovo, o ciclo.  
 (...) (TORRES, 2016, n.p.).

Como visto na seção anterior, o bloco inicial é fixo (neste poema, “o círculo, forma eleita: ovo, zero, ciclo, toda a ciência. calculando probabilidades”), e dele se deriva a matriz sintática que se repete em todos os demais. Dessa estrutura reiterada, saltam logo aos olhos os apostos explicativo (“forma eleita”), enumerativo (“ovo, zero, ciclo”) e resumitivo (“toda a ciência”) que, respectivamente, detalham, desdobram e sintetizam o primeiro sintagma nominal (“o círculo”). Por esse procedimento de organização discursiva, cada bloco do poema é construído de maneira serial em termos sintáticos, numa sequência em que cada signo retoma anaforicamente o primeiro substantivo do bloco. A essa cadeia horizontal, acrescenta-se uma vertical, pois cada novo bloco acaba contraindo uma função apositiva em relação ao primeiro, de modo que “o cabelo”, “a aranha”, “o humano” e “a nuvem” são apenas variações do que fora o ovo. Se este é o símbolo por excelência do que dorme em estado potencial, pronto para rebentar-se-lhe a casca e dar à luz uma nova criatura, as imagens que abrem os blocos subsequentes já existiam latentes no ovo, esperando apenas o momento de virem ao mundo (saindo do “ventre”, do “zero”, ou da “sombra”, conforme sugere a seleção lexical do poema). De maneira análoga funcionam as máquinas da Literatura Generativa, na qual cada poema já existe em potência no banco de dados, esperando apenas que o acaso desencadeie sua respectiva combinatória de elementos, “calculando probabilidades”.

Tal imagem de atualização na tela do que era apenas virtual, por ação de um desdobramento serial sígnico, aparece também no poema por meio de termos que

remetem ao automático e, portanto, à própria condição de software de *Fantasia breve, a palavra-espuma*: “máquina”, “computador” e “motores”. Este último termo ganha, por sua vez, um reforço semântico considerável na estrutura “os motores cumpriam seu ciclo evolutivo”, em que o ciclo em questão – o do funcionamento cadenciado e reiterado do sistema de Torres – é descrito como sendo inerente aos motores. Se, no poema “Eros frenético”, tal predicado dizia respeito a um casal de amantes, que “cumpriam seu ciclo evolutivo seu ciclo/do carbono (...)” (HATHERLY, 2001, p. 131) de maneira orgânica, no texto gerado pelo sistema o ciclo é inorgânico, pois maquínico: “mensagem geométrica” e “firmeza dispersiva”. Neste último paradoxo, resume-se bem o *modus operandi* dialético do software, que mistura a invariabilidade na ordem dos poemas e na estrutura dos blocos fixos à dispersão e ao apagamento de cada poema após o intervalo de um minuto.

Observe-se ainda que tanto “mensagem geométrica” quanto “firmeza dispersiva” figuram no poema como apostos de “humano”, reiterando a tensão entre homem e máquina como instâncias de produção, circulação e recepção da “escrita: o luxo no vazio da página”. Não se trata, porém, de uma identidade idealizada entre esses polos – sabidamente distintos, ainda que inter-relacionados. Na tessitura do poema, o que se vê no ciclo homem-máquina-homem (ou máquina-homem-máquina) é que a “forma eleita”, pela qual se conectam essas instâncias, é uma série permeada de lacunas (“interstício, espuma, cabeça, toda a espuma”), o que inibe qualquer leitura apressadamente finalista (e mesmo ingênua) da relação que poetas humanos e softwares poetas podem vir a estabelecer.

Corroborando a implausibilidade de uma leitura simples e teleológica para o devir literário da máquina (e para o devir maquínico da literatura contemporânea), inscreve-se o quarto poema gerado nesta leitura de *Fantasia breve, a palavra-espuma*, conforme excerto abaixo transcrito:

Noite: canto-te para que definitivamente existas. Desenho etéreo que foge.  
 Cabeça: abro-te para que hipnoticamente repouses. A invenção da voz.  
 Pluma: absorvo-te para que ciclicamente aconteças. Na areia da fala.  
 Esfera: elevo-te para que transparentemente brilhes. Como apertar o ar dentro das mãos.  
 Areia: adivinho-te para que alvamente brilhes. Dissolve-se no biombo da escrita.  
 Vestígio: aguardo-te para que acidamente sonhes. Sonho interrompido.  
 Espuma: atravesso-te para que misteriosamente desapareças. Um rio de escondidas luzes.

Escrita: sussurro-te para que transparentemente emudeças. Como apertar o ar dentro das mãos. (...) (TORRES, 2016, n.p.).

Nesse poema, destaca-se a reiteração da função de vocativo (“noite”, “cabeça”, “pluma”...) designando a quem o eu lírico<sup>4</sup>, na flexão verbal em primeira pessoa, acompanhada de pronome oblíquo de segunda pessoa, dirige-se: “canto-te”, “abro-te”, “absorvo-te”... O suposto diálogo que aí se cria é, porém, mero efeito de superfície: o que há é um encadeamento de apóstrofes, em que só o eu lírico fala, dirigindo-se a diferentes elementos. Estes, por sua vez, podem designar instâncias discursivas distintas, interpeladas sequencialmente (eis-nos de volta à questão da serialidade), ou variadas faces de um mesmo interlocutor (eis-nos novamente entre a repetição e a diferença). Afinal, na poesia, uma noite pode ser também uma cabeça, uma pluma, uma esfera, em exercício metafórico que o software potencializa, desencadeando a permuta automática de substantivos no eixo paradigmático.

A labilidade da metáfora renovada a cada novo bloco gerado, trocando a máscara do interlocutor a quem se dirige o eu lírico, reduz ainda a possibilidade de entender esse poema como meramente representativo, isto é, como descrição de um estado de coisas no real que supostamente se lhe antecederse. Em vez disso, por meio da incessante troca do véu que dá sucessivas formas distintas ao interlocutor, ressalta-se o caráter performático do poema, o qual põe em cena um monólogo travestido de diálogo, em que o eu lírico se dirige a algo que jamais lhe responde, visto que é diferido (DERRIDA, 1991) perpetuamente para uma posição outra na série sígnica.

A essa dimensão da performance soma-se outra: todos os blocos apresentam a estrutura prototípica do que Austin (1990) chamou de atos de fala performativos. Segundo o filósofo da linguagem, toda enunciação causa um efeito no real, alterando o estado de coisas, mas alguns atos o fazem de maneira mais incisiva e explícita, tal qual em enunciados como “eu vos declaro marido e mulher”, “eu o condeno”, “eu vos batizo”, “peço desculpas”, “prometo fazer” etc. Em tais enunciados, tipicamente marcados por um verbo transitivo flexionado na primeira

<sup>4</sup> A despeito da óbvia problemática que se coloca no uso do termo “eu lírico” para designar uma instância discursiva em primeira pessoa em um poema gerado por um sistema computacional, a discussão apropriada desse impasse requereria um artigo exclusivamente dedicado ao tema. Não sendo esta a proposta do presente trabalho, opta-se por manter o termo que figura tradicionalmente na crítica literária lusófona.



pessoa do singular, no presente do indicativo, o locutor realiza por meio da fala uma ação que não pode ser avaliada pelo metro do verdadeiro ou falso, e sim do sucesso ou insucesso, o que depende das condições de enunciação, isto é, de se tratar de pessoa com poder para fazê-lo na situação apropriada.

No poema, cada bloco introduz um novo enunciado em que o eu lírico, por intermédio de um verbo flexionado em primeira pessoa, no presente do indicativo, realiza uma ação sobre os interlocutores (“canto-te”, “abro-te”, “absorvo-te”...), a qual os plasma no universo discursivo do poema e os lança no jogo de permutas sucessivas. A força performativa de cada um desses blocos, criando a existência da noite, da cabeça, da pluma e de todos os outros elementos como imagens poéticas, dá-se a ver na oração adverbial que encerra cada frase: “para que definitivamente existas”, “para que hipnoticamente repouses”, “para que ciclicamente aconteças”, “para que transparentemente brilhes”... Cada uma dessas orações coloca a ação verbal do eu lírico como condição ontológica dos interlocutores, indicada por verbos cuja intransitividade conota seu ser-aí no universo textual (“existir”, “repousar”, “acontecer”...).

Todavia, conquanto essas orações sejam introduzidas por uma locução conjuntiva de finalidade (“para que”), não há no poema um *telos* preciso para o desenrolar do poema automático. Afinal, se o eu lírico algo enuncia para que o interlocutor exista, o ser que se cria em sua fala poética logo se dissolve (como palavra-espuma), dando lugar a outro que é interpelado no bloco subsequente. Assim, a noite é criada pelo canto, para logo se dissolver e se tornar cabeça, antes de devir pluma, virar esfera e assim sucessivamente. O movimento serial da máquina põe em *différance* (DERRIDA, 1991) essa instância a quem se dirige o eu lírico, constantemente diferida e diferente, por obra da permutação lexical que se realiza ao longo de um minuto até se apagar para sempre, esmaecendo na tela que dá lugar a outro poema.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Fantasia breve, a palavra-espuma** é um gerador automático de poemas que põe em cena – melhor dizendo, em tela – um jogo poético de séries derivadas de textos de Ana Hatherly. Tais séries são formadas por uma dialética de manutenção e

permuta da materialidade discursiva de célebres poemas da autora, o que, em última instância, é a dinâmica de qualquer operação intertextual da literatura contemporânea, aqui potencializada pelo sistema desenvolvido por Rui Torres.

Nesse jogo, ganham novos sentidos os versos da poeta, seja porque implodidos em unidades menores recombinaíveis; seja porque colocados em permuta e adiamento perpétuos; seja porque suas imagens são ressignificadas à luz da dinâmica de leitura imposta pelo software. Aliás, é mesmo de luz e sombra que os versos de Hatherly são feitos, tanto no papel, de fibras vegetais brancas e letras pretas, quanto na tela de *Fantasia breve, a palavra-espuma*, em que cada um dos nove poemas se forma numa dinâmica de luzes e sombras piscando na interface.

Esse jogo de luminosidades efêmeras – fantasias breves, enfim – está expresso também em “Um rio de luzes”, poema de Hatherly que integra o banco lexical de Torres e de que se derivam o bloco fixo do primeiro e do último poema que a máquina gera, conforme exposto no Quadro 1. No texto hatherlyano, as luzes em questão mantêm relação íntima com a voz e a palavra, hibridizando o visível e o audível em uma torrente verbal aquosa e cintilante:

**Um rio de luzes**

Um rio de escondidas luzes  
atravessa a invenção da voz:  
avança lentamente  
mas de repente  
irrompe fulminante  
saindo-nos da boca

No espantoso momento  
do agora da fala  
é uma torrente enorme  
um mar que se abre  
na nossa garganta

Nesse rio  
as palavras sobrevoam  
as abruptas margens do sentido (HATHERLY, 2003, p. 23)

A seu turno, a imagem do rio de luzes ganha nova dimensão no contexto de *Fantasia breve, a palavra-espuma*, como se nota numa das imagens aleatoriamente geradas no último poema analisado neste artigo, a qual novamente ora se transcreve: “Espuma: atravesso-te para que misteriosamente desapareças. Um rio de escondidas luzes”. Radicalizando ainda mais a ressignificação do verso de Hatherly, o rio de luzes torna-se aparecimento e desaparecimento quando

transcriado aleatoriamente pelo software. Palavra-espuma que é, o poema da máquina é feito como clarão líquido – luzente e aquoso, como rio de luzes – que se faz e desfaz em movimentos seriados, sempre os mesmos, mas já diferentes: fantasias breves.

### POETICS OF/ON INTERFACE:

A READING OF *FANTASIA BREVE*, A *PALAVRA-ESPUMA* – AN AUTOMATIC POEM GENERATOR BASED ON VERSES BY ANA HATHERLY

### ABSTRACT

The Portuguese professor and researcher Rui Torres, in charge of the biggest online repository of Portuguese experimental poetry (PO.EX), is also an avant garde poet and a producer of poem generator programs. By means of algorithmic operations, these systems generate novel poems based on recombinations, permutations, ablations, insertions and amalgams of lusophone canonical texts – a common procedure in contemporary literature, potentialized in the digital universe. In this context, we herein analyze *Fantasia Breve, a Palavra-Espuma*, a poem generator program produced by Rui Torres based on verses by Ana Hatherly. To do so, we question how this system carries out a poetic enterprise of series, deferments, repetitions and differences, similar to that of the Portuguese experimental poet. With a view to that, we investigate how Rui Torres's software opens doors for unsuspected aesthetic potencies that serialism – both in Hatherly's writings and in artificial programming languages – engenders within intricate codes. *Fantasia breve*, a *palavra-espuma* is a machine that emulates Hatherly's style and, by means of the endless repetitions permitted by computational operations in loop, it ends up revealing more of the Portuguese experimental poet through automatic sign series.

Keywords: Poem generators. Series. Difference and repetition. Rui Torres. Ana Hatherly.

### REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papius, 1991.

DOS SANTOS, Alckmar Luiz. **Leituras de nós: ciberespaço e literatura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

FUNKHOUSER, Christopher Thompson. **Prehistoric Digital Poetry: an Archaeology of Forms, 1959-1995**. Tuscaloosa: University of Alabama, 2007.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HATHERLY, Ana. **A casa das musas**: uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Estampa, 1995.

\_\_\_\_\_. **As aparências**. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1959.

\_\_\_\_\_. **Eros frenético**. Lisboa: Moraes Editores, 1968.

\_\_\_\_\_. **Fibrilações**. Lisboa: Quimera, 2004.

\_\_\_\_\_. **Nove incursões**. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1962.

\_\_\_\_\_. **O pavão negro**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poesia 1958-1978**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

\_\_\_\_\_. Recensão crítica a 'A literatura cibernética 1', de Pedro Barbosa. **Revista Colóquio/Letras**, n.º 44, 76-77, 1978.

\_\_\_\_\_. Recensão crítica a 'A literatura cibernética 2. Um sintetizador de narrativas', de Pedro Barbosa. **Revista Colóquio/Letras**, n.º 71, 99-100, 1983.

\_\_\_\_\_. **Um computador de improbabilidades**. Coimbra: Quimera Editores, 2001.

MELO E CASTRO, E. M. de. **Poética do ciborgue**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

TORRES, José; BARBOSA, Pedro. Sintext-Web: um gerador de texto automático como instrumento computacional de criação literária. **Revista da Universidade Fernando Pessoa**, Porto, UFP, setembro, 2000.

TORRES, Rui; FERREIRA, Nunes. **Poemário**. 2008. Disponível em <http://www.telepoesis.net/galeria-poemas/pplayer.php>. Acesso em 02 nov 2018.

TORRES, Rui. **Fantasia breve**: a palavra espuma. 2016. Disponível em <http://www.telepoesis.net/palavra-espuma/>. Acesso em 20 nov 2018.