

AUTOAUTOR, AUTOTEXTO, AUTOLEITOR: O POEMA COMO BASE DE DADOS¹

Manuel Portela

Universidade de Coimbra

1. O POEMA COMO BASE DE DADOS E COMO ALGORITMO

O eu do autor ao escrever dissolve-se: a chamada ‘personalidade’ do escritor é interna ao acto de escrever, é um produto e um modo de escrita. Também uma máquina escrevente, em que tenha sido inserida uma instrução a condizer, poderá elaborar na página uma ‘personalidade’ de escritor destacada e inconfundível, ou então poderá ser regulada de modo a evoluir ou a transformar ‘personalidades’ por cada obra que compõe. O escritor, tal como tem sido até agora, já é máquina escrevente, ou seja, é-o quando funciona bem. (Calvino: 215)

¹ Este artigo faz parte do projeto de investigação *PO.EX 70-80: A Digital Archive of Portuguese Experimental Literature*, financiado pelo programa FEDER (COMPETE) e pela FCT (Referência: PTDC / CLE-LLI / 098270 / 2008). Integra-se também numa das linhas de investigação do novo programa de doutoramento em Materialidades da Literatura, que teve início na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2010-2011. Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no colóquio «Leituras: De Camões à Literatura Electrónica», organizado pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança e pelo Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, a 8 e 9 de Outubro de 2010. Esta versão é a tradução para português da versão publicada em simultâneo em inglês na revista *Writing Technologies* (volume 4, 2012, em linha).

Rui Torres tem utilizado a programação informática para investigar regras e padrões incorporados em processos específicos de escrita. Na verdade, as suas obras parecem confirmar a conjectura de Calvino e dos Oulipianos sobre a escrita enquanto exploração material de regras e restrições internas ao código linguístico. Se o escritor já é uma máquina literária, então usar o computador para emular o processo de escrita significa usar uma máquina literária para conhecer outra máquina literária. Da maioria das obras de Rui Torres para computador pode dizer-se que funcionam, ao mesmo tempo, como obra nova e como análise crítica dos textos-fonte, objetivando os processos de criação textual. Analisadas enquanto metatextos, isto é, enquanto descritores estruturais e estilísticos dos textos de partida, são úteis para a compreensão dos procedimentos gerativos a nível gramatical, discursivo e narrativo. Os ‘motores poéticos’ de Rui Torres convidam os leitores a recombina elementos retirados de *corpora* literários pré-existentes, revelando a potencialidade de sentido desses corpos textuais. A maior parte das suas obras começa a partir de textos produzidos por autores portugueses e brasileiros. Ao longo da última década, usou textos escritos por Clarice Lispector, Sophia de Mello Breyner Andresen, José-Alberto Marques, António Aragão, E.M. de Melo e Castro, Herberto Helder, Raul Brandão, Florbela Espanca, Fernando Pessoa e Salette Tavares.²

Os seus textos-fonte são digitalmente recodificados através de operações algorítmicas específicas: algumas estruturas sintáticas de base, recolhidas nos textos-fonte, são utilizadas como matrizes para a iteração de permutações de itens lexicais que foram codificados em XML e introduzidos na base de dados. Esta base de dados lexical

² Para uma lista integral das suas obras (a maior parte das quais está disponível em linha), consultar a secção final da bibliografia.

pode ser o resultado da análise estatística do vocabulário de um determinado autor ou autora, mas pode ser suplementada por novos itens adicionados pelos leitores para cada categoria gramatical. Os itens lexicais de diferentes categorias (nomes, adjetivos, advérbios e verbos) são suscetíveis de combinação e recombinação de acordo com sequências pré-programadas e de acordo com as intervenções dos leitores no campo textual. Estas permutações semi-aleatórias, que estão abertas a reordenações determinadas por escolhas efetuadas no decurso da leitura, levam os leitores experimentar a produtividade das estruturas originais e do léxico de determinado autor. A escrita é apreendida como um exercício constrangido por regras, dependente de estruturas recursivas e de permutações abertas, cujas propriedades criativas derivam em parte dos automatismos da gramática da língua, sobredeterminados por constrangimentos discursivos, padrões culturais e preferências estilísticas que privilegiam certas associações.

Estas matrizes ou modelos podem ser ou um único poema ou, mais frequentemente, um pequeno conjunto de fragmentos textuais. Em *Mar de Sophia* (2005), por exemplo, uma das matrizes usadas é o poema ‘Retrato de uma princesa desconhecida’ de Sophia de Mello Breyner [Figuras 1, 2, 3]. Em *1 Corvo Nunca +* (2009), a matriz é a tradução do poema ‘The Raven’, de Edgar Allan Poe, feita por Fernando Pessoa em 1924. Em *Do peso e da leveza* (2009), a matriz é um conjunto de fragmentos recolhidos em textos de Sophia e Pessoa a partir da tópica do título. Em *Húmus Poema Contínuo* (2008), os textos-fonte são quer *Húmus: Poema Montagem* (1967) de Herberto Helder, quer *Húmus* (1917, 1921, 1926) de Raul Brandão. Esta obra é uma espécie de *mise-en-abîme* dos seus tropos de programação, uma vez que Rui Torres programa um texto da década de 1960 que já era uma colagem permutacional de um texto da década de 1920:

Húmus – poema montagem parte do *Húmus* de Herberto Helder (baseado em «palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do Húmus de Raul Brandão») para criar um poema combinatório re-alimentado pelo léxico de Brandão. A regra combinatória a que foi submetido inscreve-se no âmbito de «liberdades, liberdade», como no texto de Helder. O leitor pode despoletar a combinatória interagindo com determinadas palavras, além de ter a possibilidade de alterar as listas lexicais. A textura sonora é gerada dinamicamente. (Torres 2008, <http://telepoesis.net/humus/humus.html>).



FIGURA 01. Rui Torres, *Mar de Sophia* (2005), ecrã de abertura [captura de ecrã].
© Rui Torres.

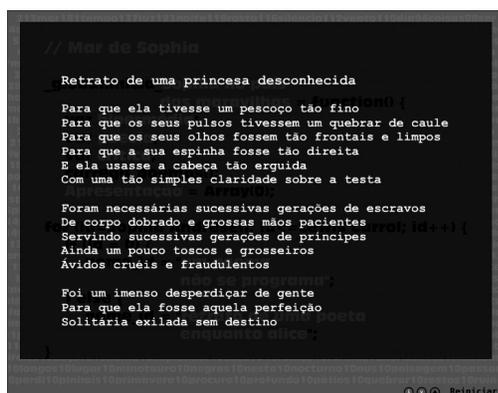


FIGURA 02. Rui Torres, *Mar de Sophia* (2005), matriz textual para um motor poético [captura de ecrã].
© Rui Torres.

Para que ela tivesse
 um pescoço tão fino
 Para que os seus olhos fossem
 tão frontais e limpos
 E ela usasse a cabeça
 tão erguida
 Com uma tão simples
 claridade sobre a testa

Para que os seus pulsos tivessem
 um quebrar de caule
 Para que a sua espinha fosse
 tão direita

© Rui Torres

Para que ela tivesse
 um pescoço tão eterno
 Para que os seus fusos rompessem
 tão vivos e solenes
 E orpheu usasse a cabeça
 tão elaborada
 Com uma tão simples
 claridade sobre a testa

Para que os seus contornos sustentassem
 um quebrar de bordo
 Para que a sua espinha crescesse
 tão nua

© Rui Torres

FIGURA 03. Rui Torres, *Mar de Sophia* (2005), uma iteração aleatória da primeira estrofe [captura de ecrã].
 © Rui Torres.

Húmus Poema Contínuo é também típica das suas obras programadas porque as ocorrências textuais geradas pelos leitores podem ser acrescentadas às combinatórias geradas pelo autor. Os textos são transformados em instrumentos textuais para produzir outros textos, ficando assim a autoria distribuída entre o autor do algoritmo, as regras da gramática da língua e as intervenções dos leitores. Esta obra de Rui Torres está explicitamente filiada nos processos combinatórios e metafóricos formalizados por Herberto Helder em algumas das suas primeiras obras, tais como ‘Máquina de Emaranhar Paisagens’

(1964) e *Electronicolímica* (1964) (Portela 2009). Em *Húmus Poema Contínuo*, o algoritmo da obra expande, através da automatização, o princípio composicional usado por Herberto Helder no seu texto impresso. Este método é reaplicado por Torres ao léxico retirado da obra de Raul Brandão de um modo que automatiza a produção de associações inesperadas através de permutações seriais. Uma vez que os poemas de Helder são usados como matrizes, pode dizer-se que a montagem de Helder é usada como estrutura de dados para organizar o corpus textual de Brandão.

A montagem original de Helder consistiu em selecionar livremente expressões e palavras dos campos textuais da obra de Brandão e em ligá-las em novas associações. *Húmus: Poema-Montagem* (1967) opera na base da justaposição de elementos de *Húmus* (1926), por vezes organizando os espaços em branco na página de forma a assinalar a ausência dos elementos que ficaram de fora. A maior parte do seu vocabulário e algumas das suas estruturas sintáticas têm origem no texto-fonte, da mesma forma que muitos textos podem ser vistos como resultado de uma intervenção editorial e da reordenação de repertórios linguísticos e discursivos pré-existentes. A sua energia lírica deriva, em parte, do ato de tornar mais próximas palavras e expressões já contidas nos campos lexicais e semânticos do texto-fonte. A análise de Rui Torres à reescrita que Helder faz de *Humus* (1926) revela diversos tipos de operação realizados sobre o texto-fonte, incluindo ligação, separação, repetição, reestruturação, omissão, adição e transformação (Torres, 2010: 24-37). Helder e Torres leram performativamente os significantes dos seus textos-fonte através de atos de leitura que se tornam atos de reescrita, os quais, por sua vez, criam situações de metaleitura, isto é situações que mostram a produtividade e interatividade da leitura. Ambas as obras chamam a atenção para a iterabilidade dos artefactos textuais retroalimentada interminavelmente em processos de leitura e de escrita

que leitores e escritores têm de atualizar de cada vez que encontram o mundo na escrita.

**Pátios de lajes soerguidas pelo único
 esforço da erva: o castelo -
 a escada, a torre, a porta
 a praça.**
**Tudo isto flutua debaixo
 de água, debaixo de água**
**- Ouves
 o grito dos mortos?**

999999691693280 poemas possíveis
 @ Ouves? Ouves o grito dos mortos?...

FIGURA 04. Rui Torres, *Húmus Poema Contínuo* (2008), primeira matriz textual (versos 1-8 de *Húmus* de Herberto Helder) [captura de ecrã].
 © Rui Torres.

**Impérios de regras despedaçadas pelo absoluto
 horror da pedra: o sepulcro -
 a avenida, a pedra, a vila
 a mesa.**
**Tudo isto ecoa debaixo
 de pedra, debaixo de máscaras**
**- Conservas
 o canto dos ouvidos?**

999999778009352 poemas possíveis
 @ Ouves? Ouves o grito dos mortos?...

FIGURA 05. Rui Torres, *Húmus Poema Contínuo* (2008), iteração de 1 substituição em cada uma das 17 posições [captura de ecrã].
 © Rui Torres.

Depois de identificar o texto-fonte usado por Helder (a versão de 1926 do romance), a obra gerativa de Rui Torres usa onze excertos do poema de Helder (com extensões variáveis entre os 2 e os 15 versos) como matrizes sintáticas para as permutações [Figuras 4 e 5]. Estas

permutações são alimentadas por listas lexicais compiladas a partir do texto-fonte de Helder. Isto significa que o regresso à versão de 1926 da prosa modernista de Brandão é mediado pela seleção e colagem de fragmentos realizada por Helder, mas é também uma montagem inteiramente nova composta por muitos elementos que podem ser aleatoriamente inseridos em cada uma das posições permutacionais dentro das onze matrizes. *Húmus Poema Contínuo* reescreve a rescrita que Helder faz de Brandão, ao mesmo tempo que se constitui como uma leitura crítica de Helder e de Brandão, e de Helder lendo Brandão. As apropriações de Helder e as transformações do texto de Brandão demonstram o poder da linguagem para dizer o mundo de novo. Trata-se de mostrar a linguagem como acontecimento genético no qual dizer e gerar o mundo se tornam comensuráveis. A escrita torna-se leitura, a qual por sua vez se torna escrita enquanto parte dos processos gerais de substituição que tornam possível a significação.

O texto gerativo de Rui Torres é um texto sobre outro texto que já era um texto sobre outro texto, expondo a citação e a iteração como funções exponenciais na produção de sentido literário. *Húmus Poema Contínuo* (2008), *Húmus: Poema-Montagem* (1967) e *Húmus* (1926) são colocados numa complexa rede intertextual, que sugere as cadeias infinitas da língua, dos discursos e dos géneros. ‘Húmus’ – o nome que descreve estas três obras individuais – pode ser lido como metáfora da deposição contínua de camadas textuais que conferem à literatura iterabilidade infinita, profundidade alusiva e potencialidade significativa. Os leitores de Herberto Helder saberão que em 2001 ele coligiu a sua poesia sob o conceito geral de ‘poema contínuo’, i.e., como se todos os seus poemas e livros de poesia individuais fossem parte de um processo contínuo e interminável de génese verbal. A citação desta ideia de continuidade torna-se numa forma de adotar este ponto de vista de Herberto Helder sobre a natureza

permutacional da língua como princípio de criação poética e sobre a produção literária como um processo autoconsciente e palimpsêstico de escrita sobre escrita.

A generatividade da língua, a substituição metafórica e a iterabilidade dos significantes escritos enquanto meios de produção da experiência literária são suplementarmente contextualizados no domínio da literatura gerada e lida por máquinas. Cada texto historicamente existente e cada texto potencialmente virtualizado são colocados num mesmo continuum, no qual cada ocorrência textual acrescenta aos estratos de significantes escritos. A intermediação ser humano-máquina constitui apenas uma outra forma da natureza social e histórica dos atos de escrita e de leitura. Nas suas últimas obras (incluindo a versão em linha de *Húmus Poema Contínuo*), Rui Torres introduziu uma ferramenta de correio eletrônico que permite aos leitores gravarem e publicarem instâncias textuais da sua própria escolha num blogue, *Poemário* <http://telepoesis.net/poemario/>. Instâncias particulares de iterações maquínicas editadas e autoradas pelos leitores tornam-se parte de um processo contínuo de proliferação textual, em que cada permutação subtrai um poema do número total de poemas possíveis. Essas instâncias textuais, enquanto escritas lidas e leituras escritas, parecem ter-se libertado de qualquer origem autoral definida. Passam a fazer parte do fluxo signifiante e ressignifiante de associações emergentes produzidas pela interação entre regras programadas, estrutura da base de dados, processamento automático e atos de leitura. Uma vez inscritas e registadas como expressão atualizada de uma escolha afetiva de um conjunto específico de significantes, ficam disponíveis para iterações de releitura e reescrita futuras: uma leitura maquínica é lida por um ser humano e é registada por outra máquina como novo fragmento de escrita disponível para novos atos de leitura e de escrita, humanos e maquínicos.

```

1 // Mar de Sophia - Poema virtual de Rui Torres
2 // A partir de textos de Sophia de Mello Breyner Andresen
3 // Programação Actionscript de Nuno E. Ferreira e Rui Torres
4
5 System.useCodepage = true;
6
7 var NUM_FRASES:Number;
8 var MIN_BOTAC:Number;
9 var MAX_BOTAC:Number;
10 var REGRA_NUM:Number;
11 var CENA:Number;
12 var palavras:Array;
13 var botoes:Array;
14 var linguas:XML;
15 var formatacao_fonte:TextFormat;
16 var textos_cenas, poemas_cenas:Array;
17 _global.handle_int = 0;
18 _global.regra_do_sorteado = 0;
19 _global.botao_clicado = 0;
20 _global.intervalo = 1000;
21
22 // ----- CONFIG
23 NUM_FRASES = 50;
24 // ----- CHANGE
25 MIN_BOTAC = 0;
26 MAX_BOTAC = 21;
27 REGRA_NUM = 0;
28 CENA = 0;
29 // -----

```

FIGURA 06. Rui Torres, *Mar de Sophia* (2005), código ActionScript [captura de ecrã].
© Rui Torres.

Mas as obras gerativas de Rui Torres não se limitam a analisar gramatical e lexicometricamente os textos-fonte. Elas recodificam os textos impressos de partida ao reinscrevê-los na multimodalidade da materialidade digital. Algoritmos randomizados e procedimentos permutacionais são aplicados a um conjunto de objetos digitais constituídos por texto verbal, vídeo, voz, música e animação. Deste modo, os significantes linguísticos de origem são integrados numa base de dados multimédia constituída por sons, imagens e animações, que reforçam a virtualidade do sentido enquanto instanciação combinatória de elementos modulares. Ao explicitar o paradigma e implicitar o sintagma, a cultura digital interfere profundamente com os modos narrativos de produção de sentido. Com efeito, a tensão entre a lógica narrativa e a lógica de base de dados, descrita por Manovich (2007) como um elemento estrutural dos média digitais, constitui o eixo estético de obras de Torres. Uma sequência textual, coincidente

ou com um poema ou com um fragmento de poema ou de narrativa, é transformada em matriz geradora de outras ocorrências textuais possíveis, recontextualizadas num espaço audiovisual imersivo tridimensional. Tratado como mera atualização e instanciação singular de um estado textual potencial, o texto-fonte reabre-se à potencialidade turbulenta de significantes e significados, e aos processos de remediação e ressignificação característicos das literacias digitais.

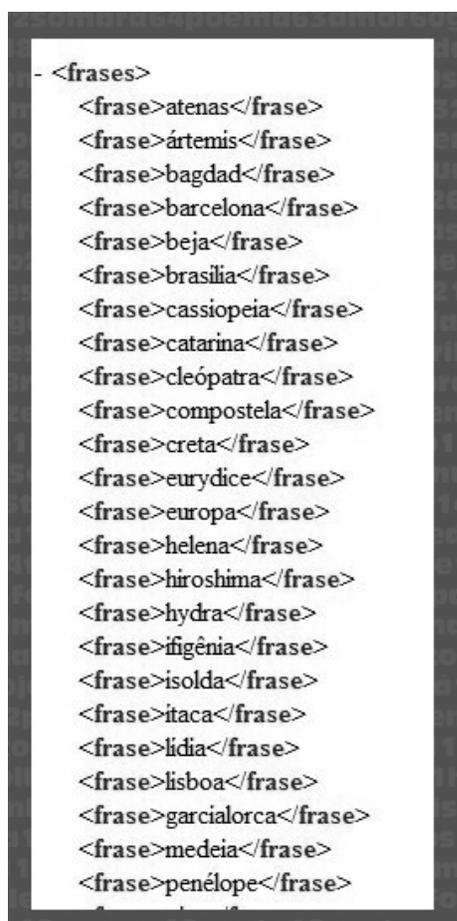


FIGURA 07. Rui Torres,
Mar de Sophia (2005), eixo
 das substituições lexicais
 [captura de ecrã].
 © Rui Torres.

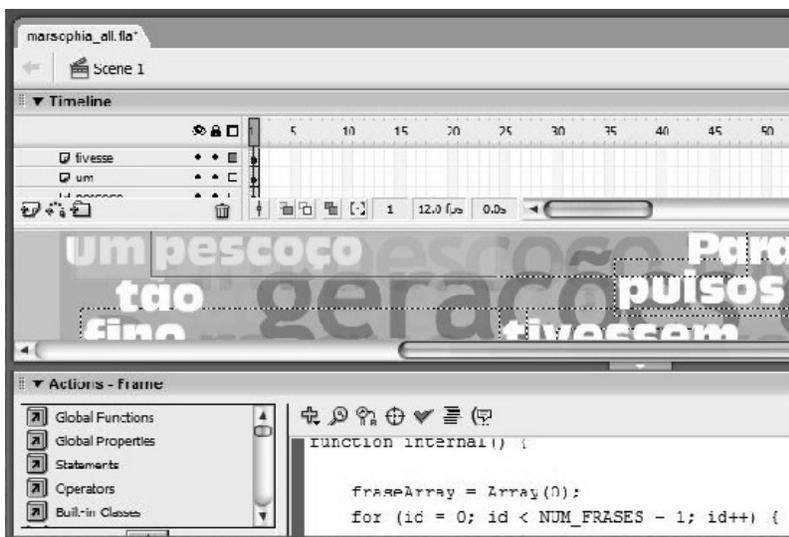


FIGURA 08. Rui Torres, *Mar de Sophia* (2005), texturas de codificação e de animação em Flash [captura de ecrã]. © Rui Torres.

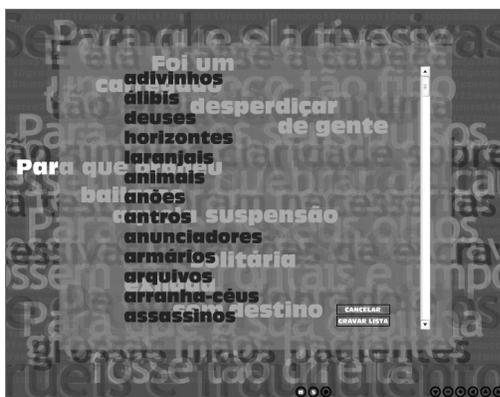


FIGURA 09. Rui Torres, *Mar de Sophia* (2005), 3.º ecrã, lista de palavras [captura de ecrã].

© Rui Torres.

Mar de Sophia (2005) pode ser descrito ao mesmo tempo como uma análise computacional da poesia de Sophia de Mello Breyner e como um poema digital de Rui Torres. Nesta obra, Rui Torres utili-

zou um conjunto de ferramentas computacionais para recolher e analisar a obra de Sophia, incluindo pesquisa automática e coleção de poemas em linha, e análise estatística de ocorrências lexicais [Figuras 6, 7, 8, 9].³ O ‘mar’ do título contém ao mesmo tempo uma alusão à palavra mais frequente no corpus de 450 poemas em linha recolhidos (refletindo o lugar daquele item no léxico da poeta) e uma alusão metafórica ao mar de poemas de Sophia disponíveis em linha. Estes poemas em linha documentam os atos de apropriação e de leitura dos inúmeros leitores portugueses e brasileiros que os transcreveram e publicaram. Quer dizer que os textos de partida são também os textos de Sophia mediados pelos atos de leitura refletidos na sua transcrição e partilha. Neste sentido, ‘mar’ pode aludir à socialização da produção de sentido que ocorre na comunicação literária. *Mar de Sophia* demonstra a natureza disseminativa, derivativa e intertextual dos processos de leitura e de escrita ao transformar um corpus

3 Para levantamento lexical e estatístico foram utilizados o Tapor Tools e o Web Frequency Indexer. Para tratamento de texto foi usado o Open Office. O léxico reunido foi indexado em listas XML. As animações e tratamento hipermédia recorreram ao programa Flash. As linguagens utilizadas incluem Actionscript, para geração de texto; XML, para listagem de palavras e sons; PHP, para envio e gravação de texto no servidor; e Python, para criação de *RSS feed* com o poema. O corpus utilizado contém 450 poemas recolhidos de 10 sítios web portugueses e brasileiros. Rui Torres (2006b) lista as seguintes aplicações: «Macromedia Flash (e Actionscript); OpenOffice Tools (para edição de texto, criação de listas e codificação XML); Web Frequency Indexer (para determinação de ocorrências); Adobe Audition (para tratamento de todo o áudio); QuickTime VR, Vue e Cinema 4D (para 3D e panorâmicas); Macromedia Authorware (para integração final de Flash e 3D).» Sublinha também a natureza colaborativa da obra final: «Rui Torres (concepção, criação e desenvolvimento; programação Actionscript, XML, animação, sonoplastia); Nuno Filipe Ferreira, Filipe Valpereiro e Jared Tarbel (Actionscript); Nuno M. Cardoso (voz); Luis Aly (som); Luis Carlos Petry (programação 3D e ambiente topofilosófico).» Uma análise literária das suas obras implicaria considerar as linguagens de programação e as aplicações comerciais usadas como elementos da sua descrição genológica e formal. Essa análise requer também a consideração da divisão do trabalho necessária para a criação de obras hipermédia complexas.

estruturado de provas recolhidas de outros leitores no dicionário e na gramática de uma nova obra. *Mar de Sophia* é, num certo nível, um ensaio sobre a poesia de Sophia e sobre a Internet como um conjunto de práticas socializadas de leitura e de escrita.

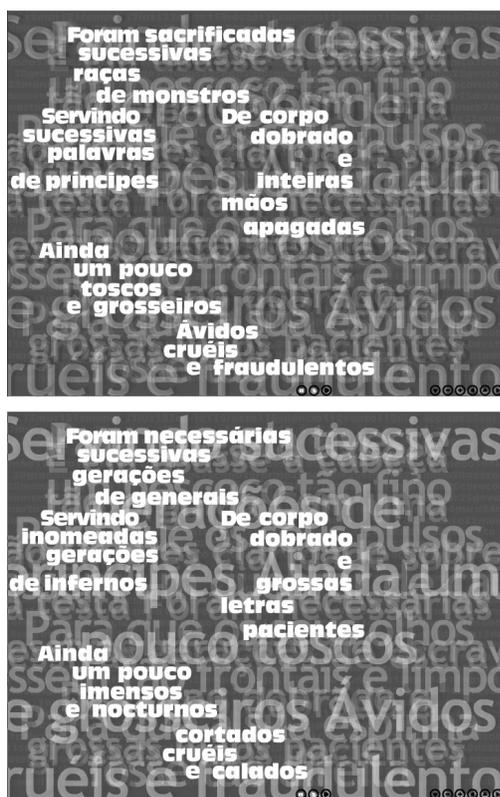


FIGURA 10. Rui Torres, *Mar de Sophia* (2005), duas iterações aleatórias da segunda estrofe [capturas de ecrã]. © Rui Torres.

Enquanto obra digital, *Mar de Sophia* contém uma arte poética digital explícita, uma vez que a execução da obra é antecedida e acompanhada por uma descrição do método de composição nas suas etapas técnicas, explorando aquilo que o autor designa como as relações entre hipermédia, poesia e crítica na poética digital. Rui

Torres descreve o poema como algoritmo, isto é, como uma função que associa elementos segundo um processo formalizado. Ao designar o texto escolhido para matriz sintática como ‘texto virtual’, coloca a ênfase na potencialidade significativa do processo de substituição que associa e reassocia significantes [Figura 10]. Este processo de substituição ocorre no interior de uma estrutura sintática criada pela autora-fonte, recorrendo a um dicionário obtido a partir de uma larga amostragem da sua obra feita pelos leitores. A automatização da produção de novas associações tem o efeito de virtualizar o texto, isto é, de devolvê-lo às cadeias associativas da língua. A modularização inerente aos objetos digitais resulta precisamente na inversão da relação entre o eixo da presença e o eixo da ausência. É a presentificação do paradigma (o eixo das substituições lexicais) que transforma o poema numa base de dados cujo modo de apresentação afirma a potencialidade, a mobilidade e a transformação.

```
// Mar de Sophia
_global.inicia_Sophia no país
das maravilhas = function() {
  var hipermédia;
  var poesia;
  var critica;
  carrega_poemas();
  Apresentação = Array(0);

  for (id= Sophia Andresen; id<=Lewis Carrol; id++) {
    if (id = 0) {
      nome_id = 'um poema
      não se programa';
    } else {
      nome_id = 'retrato de uma poeta
      enquanto alice';
    }
  }
}
```

FIGURA 11. Rui Torres, *Mar de Sophia* (2005), Sophia no país das maravilhas [captura de ecrã]. © Rui Torres.

Ao léxico de Sophia, Rui Torres juntou ainda uma amostra de léxico extraído de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, sugerindo deste modo a ligação do seu poema-processo com os nexos

surreais e inesperados das aventuras de Alice [Figura 11].⁴ Estes nexos improváveis são, igualmente, uma simulação hipermédia da própria dinâmica da língua no seu processo de diferenciação contínua e de ressignificação infinito. Enquanto poema hipermédia, a lógica combinatória e permutativa da língua é igualmente aplicada aos restantes elementos materiais – imagem, animação e som –, que funcionam em constante contraponto com a visualidade meramente verbal. A recorrência hipnótica de sons sintéticos, a sobreposição de camadas de texto com diferentes transparências, o desfazamento entre a voz, que repete os versos do texto matriz independentemente das mudanças gráficas que fazem aparecer novas palavras no ecrã – todos estes elementos contribuem para a objetificação da materialidade verbal e digital da obra, transformando os signos em objetos sensuais e sensoriais. Assimilando a experimentação verbivocovisual pós-modernista e a literatura programada das últimas duas décadas, Rui Torres prossegue, no contexto da reprodutibilidade técnica digital, o programa experimental de transformação da poesia em experiência.

2. O POEMA COMO INTERVALO SEMIÓTICO ENTRE TEXTO-ESCRITO E TEXTO-LIDO

Escrever para dialogar com um texto: admitir a possibilidade de ser a reescrita criativa dos textos que lemos um dos possíveis nódulos da crítica literária. É investido desta estratégia que aqui apresento um poema que foi escrito com a intenção de ler o conto *Amor*, de Clarice Lispector, expandindo, em vez de limitar, a carga significativa que existe em potencial no texto da autora brasileira. O poema-leitura *Amor de Clarice* inscreve-se, por isso, na tradição devoradora e ‘plagiotrópica’ da poesia experimental. (Torres, 2006a)

4 *Mar de Sophia* utiliza a tradução brasileira de Clélia Regina Ramos, Editorial Arara Azul, publicada em linha pela eBooksBrasil.com http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/infantis/alice_no_pais_das_maravilhas.htm

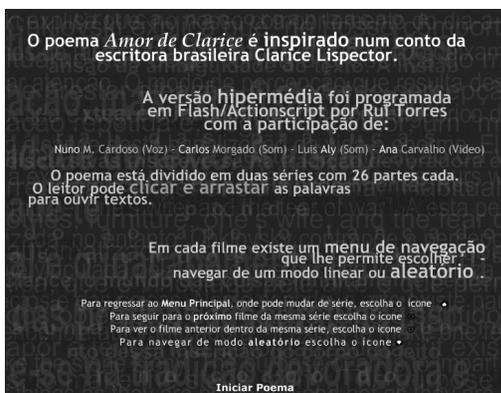


FIGURA 12. Rui Torres, *Amor de Clarice* (2005), instruções de leitura [captura de ecrã].
© Rui Torres.

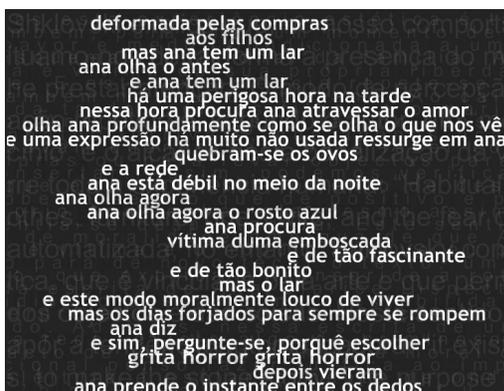


FIGURA 13. Rui Torres, *Amor de Clarice* (2005), menu inicial com as 26 partes da obra [captura de ecrã].
© Rui Torres.

Em *Amor de Clarice* (2005) – uma reescrita hipermédia do conto de Clarice Lispector ‘Amor’, publicado originalmente em 1960 – as obscuras epifanias da protagonista sobre a sua vida interior são recriados em ritmos e imagens hipnóticas [Figuras 12, 13].⁵ As 26

5 A obra *Amor de Clarice* está incluída em *Electronic Literature Collection* (volume 2), uma antologia organizada por Laura Borrás, Talan Memmott, Rita Raley e Brian Kim Stefans, College Park, Maryland: University of Maryland, 2011. Disponível em linha no endereço URL: <http://collection.eliterature.org/2/>

sequências que constituem este poema são formadas por fragmentos da história original que surgem gradualmente sobre camadas sobrepostas de texto e sobre imagens e vídeos encaixados. A cada sequência/ecrã textual estão anexados ficheiros de som que correm em *loop* as respetivas sequências musicais. Cada elemento verbal (palavra ou grupo de palavras) dentro de cada sequência/ecrã está indexado e ligado a um ficheiro de voz que lê os fragmentos escritos tal como surgem no ecrã ou de cada vez que os leitores clicam ou arrastam o item respetivo, interferindo na sequência pré-definida. O texto é executado de acordo com a sua própria sequência pré-programada, mas as linhas e os ecrãs podem ser clicados e alterados a qualquer momento. O leitor pode reordenar as sequências de palavras, alterando a estrutura textual interna de cada ecrã. Permutações dentro de cada ecrã e em toda a rede de ecrãs resultam em inúmeras sequências possíveis das suas hipnóticas camadas verbais, visuais e sonoras.

Os vídeos encaixados, por exemplo, contêm figurações metonímicas em que objetos e espaços são reconhecíveis, mas surgem mais como manchas de luz e cor, por vezes desfocadas ou em contraluz, e não tanto como imagens foto-realistas [Figuras 14, 15, 16]. Os objetos escolhidos para as sequências de vídeo são representados fragmentariamente e descontextualizados (janela de autocarro, limão, plantas, sapato de salto alto, lâmpada, etc.) e ligam-se obliquamente ao texto. O seu contributo para sugerir um espaço (a casa, o transporte público, a rua, o jardim, a cozinha, a sala, o quarto de dormir) é em geral oblíqua e obtida por um efeito fortemente metonímico. Este processo permite uma recriação expressiva do estado de consciência perturbado da personagem, através de repetições cíclicas (*loops* de texto, vídeo, sons e voz) que sugerem a presença insidiosa do real como uma ordem arbitrária e injustificável prestes a revelar-se e apoderar-se do sujeito feminino a qualquer momento.

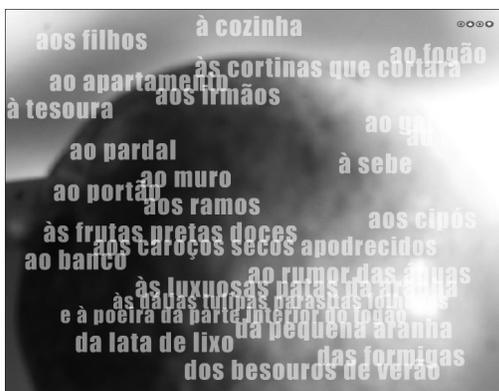


FIGURA 14. Rui Torres, *Amor de Clarice* (2005), 'aos filhos' (texto sobre vídeo) [captura de ecrã]. © Rui Torres.

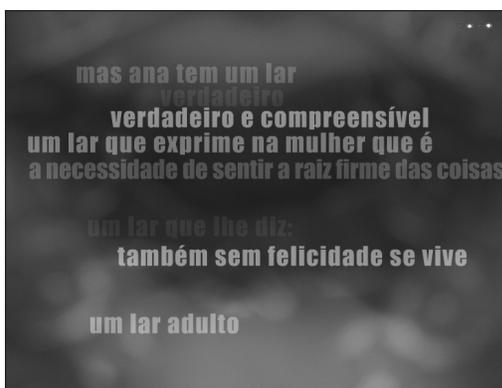


FIGURA 15. Rui Torres, *Amor de Clarice* (2005), 'mas ana tem um lar' (texto sobre vídeo) [captura de ecrã]. © Rui Torres.

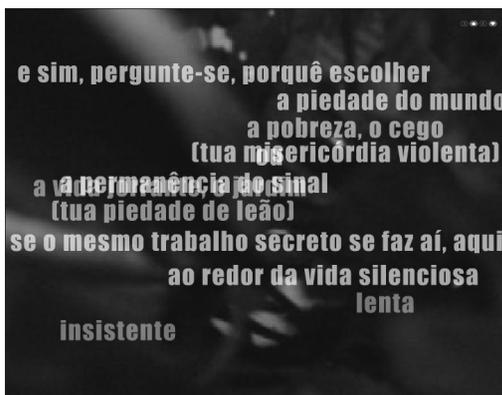


FIGURA 16. Rui Torres, *Amor de Clarice* (2005), 'e sim, pergunte-se, porquê escolher' (texto sobre vídeo) [captura de ecrã]. © Rui Torres.

Cada elemento textual pode ser clicado e arrastado: cada clique sobre uma sequência ativa o ficheiro de som correspondente. As camadas de som (música de fundo + voz humana) sobrepõem-se de modo equivalente à sobreposição de camadas de texto sobre texto ou sobre vídeo. O espaço virtual imersivo criado por Rui Torres é o espaço maquínico do processamento automático e da visualização pixelada dos monitores. A fragmentação palimpséstica do sentido é materializada nas camadas de texto com diferentes cores e graus de transparência, com diferentes fontes e corpos tipográficos. O texto-fonte de Clarice Lispector emerge sob a forma de uma coleção de fragmentos dispersos, como se o texto original tivesse sido desconjuntado e as suas lexias se dispusessem separadamente em nós de sentido cuja associação dá consistência discursiva e ideológica à teia da estória e às emoções e recordações de Ana. *Amor de Clarice* é, de certo modo, uma leitura do conto que, à maneira das experiências de Barthes com o conto *Sarrasine* de Balzac, mostra a produtividade da leitura através de processos de entrada e saída nos múltiplos nós do sentido.

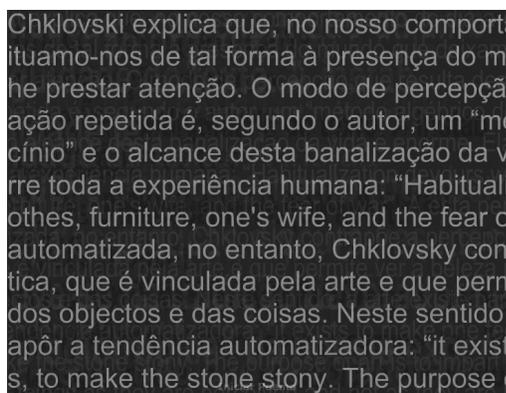


FIGURA 17. Rui Torres,
Amor de Clarice (2005),
ecrã inicial
[captura de ecrã].
© Rui Torres.

A citação fragmentada de Viktor Shklovsky, que surge como uma espécie de prelúdio ao poema, recupera o conceito formalista sobre

o ato literário como intensificação da experiência do mundo através de operações verbais de desabituação e desfamiliarização capazes de devolver aos objetos a sua intrínseca coisidade: ‘Habitualization devours works, clothes, furniture, one’s wife, and the fear of war. [...] And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known.’ (Shklovsky: 12) [Figura 17]. *Amor de Clarice* recria digitalmente a experiência de Ana, transferindo o processo de confronto com a violência e a estranheza do cotidiano para o nível dos próprios signos. A experiência de náusea e vertigem de Ana, que sente por instantes a arbitrariedade da ordem humana do mundo e da sua vida em particular como sujeito humano e como sujeito mulher, são traduzidas para a experiência de náusea e vertigem do leitor, confrontado com a mobilidade e a proliferação de significantes verbais, áudio e vídeo.

À medida que os leitores interagem com os ecrãs sucessivos, o campo da escrita executado pela máquina que escreve é visto como correlato dos seus movimentos hápticos de clicar e arrastar. Os leitores percebem os seus próprios movimentos a serem escritos sob a forma de apresentações sonoras e textuais específicas, uma consequência da programação dinâmica de todos os elementos da obra. Novas sequência de leitura, baseada na reordenação das linhas individuais, interferem com as sequências em *loop* pré-definidas que geram as camadas textuais de forma automática e as quais, por seu turno, estão ligadas aos ficheiros de voz que lêem aquelas linhas e expressões [Figuras 18, 19]. Este jogo recursivo dentro do campo dos significantes proporciona uma experiência sensorial da base de dados como uma série organizável de elementos discretos. A escrita é encenada como uma apresentação cinética programada de linhas escritas e ditas, cujas propriedades cinéticas são reatu-

alizadas pelos movimentos hápticos e ópticos do leitor. Por meio dessas intervenções materiais o texto (re)constitui-se. A estrutura espacial e temporal da escrita como animação programada (que enche sequencialmente o ecrã de cima para baixo) está sujeita a uma reestruturação no espaço e no tempo pela cinemática da leitura. Todos estes efeitos surgem amplificados porque o conjunto da obra hipermédia já é, em si mesmo, uma leitura de uma obra impressa anterior.

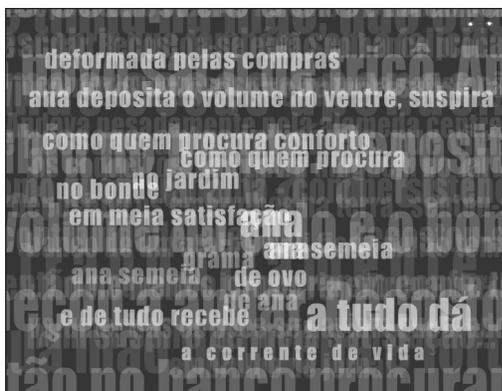


FIGURA 18. Rui Torres, *Amor de Clarice* (2005), 'deformada pelas compras' (texto sobre texto) [captura de ecrã].
© Rui Torres.

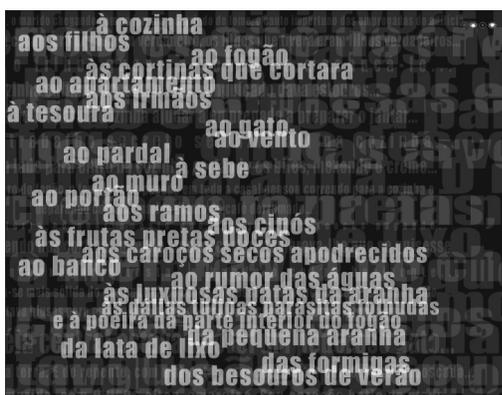


FIGURA 19. Rui Torres, *Amor de Clarice* (2005), 'aos filhos' (texto sobre texto) [captura de ecrã].
© Rui Torres.

Os códigos de programação são um recurso fundamental da retórica e da poética digital, que se apropria das funções interativas dos menus e dos ambientes gráficos e os utiliza como tropos com efeitos literários, cognitivos e afetivos específicos.⁶ Enquanto a animação cinematográfica de significantes é uma propriedade formal da digitalidade, a representação da escrita e da leitura como significantes em movimento aponta para a eventualidade enquanto propriedade geral dos processos de significação e interpretação. Ao descrever o seu processo criativo, Rui Torres (2006a, 2006b, 2010) explica o seu método de virtualização de textos como uma integração das funções de criação, investigação e ensino. Ele vê as suas obras programadas simultaneamente como ambientes textuais hipermedia e como instrumentos para analisar textos literários e para aprender mais sobre eles. Este encontro interpretativo entre criação textual e análise textual mostra como os instrumentos computacionais podem ser usados para processos críticos que valorizam modos humanísticos de produção de conhecimento. As suas obras fazem uma utilização especulativa e estética dos códigos computacionais próxima daquela que tem sido defendida por Johanna Drucker (2009):

The event of interpretation in a digital environment includes many steps: creating a model of knowledge, encoding it for representation, embodying it in a material expression, and finally encountering it in a scene of interpretation. Each is part of a performative system governed by basic principles of second-generation systems-theory, in particular, codependence and emergence. These can be used to describe an aesthe-

6 Para a reflexão sobre o código como escrita, vejam-se Glazier 2002, Glazier 2006, Hayles 2005, Bootz 2006, e Cayley 2006. Para diversas abordagens críticas ao estudo da literatura programada em rede, vejam-se Schreibman e Siemens 2008, Kirschenbaum 2008, Hayles 2008, Gutierrez *et al.* 2009, e Simanowski *et al.* 2010. Para uma introdução às novas abordagens da disciplina emergente de estudos de software, vejam-se Manovich 2008, e Wardrip-Fruin 2009.

tic experience grounded in subjective judgement just as surely as they can be used to describe formal systems. (Drucker 2009: xiv-xv)

Os leitores podem ver de que modo os textos se constituem e reconstituem. Num primeiro nível, vêem-nos como resultado de um conjunto de instruções programadas. Num segundo nível, vêem-nos como consequência de uma resposta particular a novas instruções resultantes de interações, momento a momento, entre os leitores e os campos gráficos, sonoros, cinéticos e verbais. O conjunto de operações textuais e metatextuais que encontramos na poesia hipermédia de Rui Torres pode ser apreendido através da concetualização tripartida de Philippe Bootz (2004, 2005, 2006) relativa aos campos textuais na literatura assistida por computador. Bootz tentou clarificar a relação entre aquilo que designa como «the incompleteness of the program, the activity of the reader and the intermedia transitoire observable» (2006), propondo uma performatividade específica dos signos programáveis. A performatividade programada estabelece uma posição de meta-leitura, i.e., uma posição de leitura que tem possibilidade de aceder a todas as camadas estéticas que compõem o conjunto da construção de uma obra programada, incluindo os signos que não são apresentáveis:

There are signs in the 'texte-auteur' that don't have any corresponding trace in the 'texte-à-voir,' no elements of it there are present as an hint of these signs. We can conclude that the reader is not the destined recipient. I don't mean the person who is reading, but the role of the reader in the situation of communication. In other words, reading does not allow one to access all of the aesthetic layers of the programmed work of a digital medium. In order to fully access the work, another position must be maintained: that of the meta-reader. A meta-reader is one who knows the 'texte-auteur' or its properties and who observes someone else in the process of reading. He is thus able to interpret what happens during this reading. (Bootz 2006)

A programabilidade dos signos na geração automática de texto promove a ilusão de uma auto-montagem textual. Todavia, o funcionamento destas bases de dados abertas é também experienciado como resultado da interferência entre os algoritmos de programação e as respostas dos leitores a esses algoritmos através da mediação da interface da obra. As iterações textuais são ao mesmo tempo instanciações do potencial de escrita contido no algoritmo e instanciações de atos de leitura específicos que topicalizam certos elementos da base de dados evolutiva do poema. Entre o texto-autor [*texte-auteur*] do autor e o texto-a-ver [*texte-à-voir*] do leitor há um intervalo semiótico criado pelo processamento automático de dados introduzidos pela própria interatividade e que tornam descoincidentes um e outro. Em última análise, este jogo algorítmico interativo serve para estimular os movimentos turbulentos da escrita e da leitura como funções codependentes na produção de sentido. A incompletude do programa e a infinitude do texto são expressões materiais dessa turbulência entre a escrita que lê e a leitura que escreve.

3. O POEMA COMO HIPERESPAÇO VIRTUAL IMERSIVO PARA INTERVENÇÕES DE LEITURA

As intervenções dos leitores no campo semiótico da obra são mediadas pela interface, que funciona como princípio organizativo e narrativo que impõe ordem a um banco de dados composto de sinais, ou agregados de sinais, modulares. Esta interface de mediação cria uma sequência de leitura privilegiada ou suscita várias sequências possíveis, que resultam em instanciações específicas da materialidade formal da obra. Pode dizer-se que as interfaces gráficas do programa funcionam de maneira semelhante ao layout da página no design tipográfico: ambas codificam uma série de instruções de leitura. Enquanto instruções de leitura, ambas definem um horizonte de expectativas para o leitor e estabelecem um gênero espe-

cífico. Neste caso, todavia, a experiência de leitura da obra torna-se parte explícita da obra porque o texto está concebido para existir em estados e estratos sobrepostos que são apenas parcialmente idênticos. Porque a forma material do texto não é inteiramente imune às ações que temos de realizar para que o texto se torne visível/legível, podemos dizer que os movimentos de leitura ficam escritos na forma de texto. A instanciação material de texto, e a nossa consciência perceptiva dele, refletem parcialmente a nossa interação háptica e visual com a interface.

Todos os atos de leitura deformam os seus objetos na medida em que realçam ou secundarizam elementos do campo textual de acordo com a atenção perceptiva e a intencionalidade do leitor. De certo modo, a leitura, enquanto percepção visual e interpretação, co-produz sempre o seu objeto. Exceto sob sistemas altamente controlados, disciplinados e fechados, codificação e descodificação nunca são inteiramente coincidentes. A produtividade simbólica da linguagem natural e de outros sistemas semióticos tende a ultrapassar a intencionalidade codificada na sua forma, que tem que ser feita e refeita em cada novo ato de leitura. Aquilo que têm de especial as obras de literatura ergódica (Aarseth 1997), ou seja, obras cuja instanciação se encontra apenas parcialmente determinada antes de haver uma intervenção material do leitor, é que os leitores podem experimentar esta instabilidade e multiplicidade ao nível perceptivo como correlato da instabilidade e multiplicidade ao nível concetual. O leitor percebe a emergência do sentido como efeito desse jogo semi-determinado com os significantes na turbulência das suas associações e substituições.

Naturalmente, alterações materiais no texto estão elas próprias sujeitas a atos de interpretação, que não podem ser programados ou simulados no próprio texto, uma vez que dependem de condições e práticas históricas e sociais efetivas. Assim, a retroalimentação entre a escrita e a leitura implica uma quebra de reciprocidade e sime-

tria, uma vez que enquanto artefacto simbólico e evento histórico o poema não pode ser auto-suficiente. Enquanto evento histórico, ele participa da heterogeneidade e da alteridade de todas as práticas sociais. Todavia, ao autoproduzir-se em resposta ao programa e às intervenções dos leitores na turbulência do seu campo significativo, oferece o dispositivo literário ou motor poético como um espaço sensorial e concetual virtualizado. Um espaço que se caracteriza, no caso da poesia digital hipermédia, pela acumulação de estratos significantes multimodais. A programação da escrita, do texto e da leitura em dispositivos combinatórios automáticos intensifica sensorialmente a experiência da indeterminação e da processabilidade.

O princípio da montagem cinemática dos elementos visuais do texto ecoa a lógica permutativa que observamos nos elementos verbais, que se tornaram semanticamente ligados através da sua associação sintática temporária. O dispositivo metafórico, responsável pelo movimento de ressignificação dentro da camada semântica da língua, parece ganhar um análogo visual nas justaposições e substituições verbais e multimédia. Nas obras gerativas de Rui Torres, a metáfora é visualizada enquanto movimento de significação e ressignificação que permite a produção, reprodução e transformação do sentido. O poema transforma-se numa base de dados de palavras e expressões escritas e faladas, de imagens, de videoclips e de sons sintetizados, que existem enquanto série de estados potenciais sobrepostos ao invés de uma única instância sintática atualizada. Esta potencialidade é fruto da explicitação do algoritmo do texto, isto é, da mecânica concetual que resulta em diversas instanciações materiais. Como estas instanciações estão sujeitas a interferência material subsequente pelo leitor, podemos dizer que o texto revela no seu comportamento material a dimensão quântica da leitura – uma dimensão que tem sido localizada com mais frequência ao nível da interpretação (McGann 2002). John Cayley (2006), Philippe

Bootz (2006), Pedro Barbosa (2006)⁷ e outros autores de literatura programada têm destacado esta flutuação material e a conseqüente virtualização do texto como o aspeto determinante na retórica da literatura eletrônica gerativa.

Através deste processo de transformação e virtualização material, os poemas hipermédia de Rui Torres produzem uma crítica da crença dos textos-fonte na natureza necessária das formas que os constituem. A crença de um texto na sua própria forma, isto é, na possibilidade de vinculação de uma forma e de um sentido, é mostrada enquanto mera instância combinatória ou instantâneo do fluxo verbal. A possibilidade de continuar a dizer-se ou de dizer-se de outras formas, que o

7 Pedro Barbosa começou a explorar a geração automática de texto na década de 1970. Os seus primeiros livros continham um conjunto selecionado de textos automáticos produzidos por vários motores textuais. Com E.M. de Melo e Castro, Pedro Barbosa foi um dos primeiros teóricos portugueses sobre o uso de computadores na criação literária. Os seus primeiros artigos foram posteriormente recolhidos na obra *Ciberliteratura: Criação Literária e Computador* (1996). As suas obras e teoria têm estreitas afinidades com a poética programável do grupo francês L.A.I.R.E. (Lecture, Art, Innovation, Recherche, Écriture), 1989-2004, que foi objeto de um extenso estudo de Pedro Reis (2005). Um dos motores textuais de Pedro Barbosa é o 'SINTEXT-W', uma versão web de um sintetizador de frases anterior (o 'sintext'). As matrizes textuais da versão em linha baseiam-se em três tipos textuais: um documento burocrático oficial (um requerimento cheio de fórmulas e linguagem deferente), um texto didático, e um texto aforístico lírico. A substituição pré-programada automática das palavras originais por itens recuperados da base de dados lexical gera inúmeras frases e imagens inesperadas, que destroem a coerência semântica e referencial dos originais, pondo em causa a sua identidade discursiva e a sua função pragmática. O texto virtual funciona como uma estrutura literária que é ativada por um algoritmo: os itens lexicais das listas que alimentam a matriz textual podem também ser substituídos ou complementados por novos itens adicionados pelos leitores. Pedro Barbosa refere-se ao seu programa como uma 'máquina semiótica', isto é, uma estrutura geradora de significantes. Leitores/utilizadores podem intervir em ambos os eixos (vertical e horizontal), seja introduzindo itens lexicais nas listas pré-definidas, seja criando uma matriz textual que será usada para gerar novas ocorrências textuais. Uma versão web de demonstração de 'sintext-w' (1999), com funcionalidades limitadas, está disponível em linha: <http://www.pedrobarbosa.net/SINTEXT-pagpessoal/SINTEXT.HTM> Sobre a noção de texto quântico, veja-se o artigo do autor neste volume.

texto automatiza a partir da gramática da língua, expõe as limitações discursivas e ideológicas do poema enquanto enunciado capaz de se dizer a si próprio e ao mundo. Estas operações geradas pelo código da máquina põem em causa a reificação da expressão ou do estilo. Através desta automatização da textualidade, a reificação da singularidade de expressão é percebida como fazendo parte da ideologia da poesia e da ideologia da ficção. É como se o texto deixasse de poder coincidir consigo próprio e as forças heterogêneas da língua e do discurso reabrissem a tensão criada pelo desejo de fixação numa forma verbal singular. A aparente autogênese da forma auto-suficiente e autocontida da escrita explode na alteridade criada pelo código de programação, que torna o texto diferente de si próprio, abrindo-o aos campos de força do discurso.

De certo modo, encontramos um simulacro da função-autor incorporada no código das obras graças às propriedades de auto-montagem e auto-organização. O texto autoautoriza-se ao gerar-se de forma automática. A subjetividade já não é anterior às associações particulares de signos e palavras – enquanto marcas de uma escrita do eu que se escreve ao escrever-se –, mas é projetada sobre os signos *a posteriori* pela intencionalidade dos leitores – que respondem como intérpretes ao feixe de associações geradas pela máquina. A constituição do sentido de si na linguagem é textualmente experimentada como constituição de si na e pela linguagem da máquina. A função-autor, uma função discursiva historicamente constituída, permanece intacta ao nível da programação do texto: o autor da obra é agora o autor do metatexto (*texton*) que cria uma representação de segundo nível do texto original. No entanto, parte da sua mecânica interna é mostrada enquanto modo de produção de novas associações da língua e dos signos em geral, inerente aos modos de articulação formal dos próprios códigos. Enquanto as associações e os significados preferenciais estabelecem a identidade estilística e hermenêutica

do uso da linguagem por um determinado indivíduo, as associações geradas por computador quebram essa identidade, tornando as suas possibilidades discursivas, incluindo algumas das mais improváveis, simultaneamente presentes.

A utilização de bases de dados lexicais derivadas do léxico real de um determinado autor tem um duplo efeito. Por um lado, isso significa que os textos gerados aleatoriamente podem ostentar uma certa semelhança com o estilo de um autor e do seu uso da linguagem. Algumas ocorrências textuais poderiam até ser consideradas parte do repertório futuro ou potencial desse escritor. As regras poéticas e narrativas foram inferidas a partir de um corpus das suas obras, e foram depois introduzidas como restrições iterativas nas regras do programa. Algumas das combinações realizariam portanto um determinado modo de escrita ou estilo singular. A este nível, o que encontramos é o início de uma análise das obras que torna explícita a singularidade expressiva de certo uso dos signos. Por outro lado, a multiplicação de ocorrências textuais põe em causa o estatuto privilegiado de uma única instância textual. Ao sugerir um continuum de possíveis associações, cada qual com sua própria implicação semântica, os textos gerativos mostram a forma enquanto ideologia, correndo a reificação do sentido, da presença autoral e da estabilidade textual e interpretativa na produção do sentido. O sentido, cristalizado pela repetição consecutiva da identidade formal de um poema e das suas leituras dominantes, abre-se de novo às associações entre significantes que tornam possível pensar-se e dizer-se outras coisas.

Rui Torres tira partido da base de dados como um novo recurso para conhecer e experimentar a literatura. A integração que faz da geração de texto com as formas hipermédia e com os média sociais origina formas intermédia em linha, com múltiplas camadas, mostra a hibridiz da literatura eletrónica atual e deixa antever a emergência de novos géneros. Na sua poesia programada em rede, as funções

estética e crítica retroalimentam-se de um modo que ilumina os *loops* da escrita e da leitura enquanto processos literários. A sua poética de base de dados contém também uma investigação crítica da base de dados enquanto forma cultural e instrumento expressivo para as artes dos novos média. *Mar de Sophia*, *Amor de Clarice* e *Húmus Poema Contínuo* instanciam a produtividade estética e crítica da base de dados para compreender as cadeias que ligam autor, texto e leitor enquanto funções particulares de estruturas semióticas e discursivas.

REFERÊNCIAS

- AARSETH, Espen J. (1997), *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BARBOSA, Pedro (2001), «O Computador como Máquina Semiótica», in *Revista de Comunicação & Linguagens*, No. 29: 303-327.
- BARBOSA, Pedro (2006), «Aspectos Quânticos do Cibertexto», in *Cibertextualidades*, Volume 1, 11-42.
- BOOTZ, Philippe (2004), «L'art des formes programmées», in *alire* 12, http://motsvoir.free.fr/alire_12_edito.htm (30 Dez 2010)
- BOOTZ, Philippe (2005), «The Problematic of Form Transitoire Observable: A Laboratory for Emergent Programmed Art», in *dichtung-digital*, 2005.1, <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2005/1/Bootz/index.htm> (30 Dez 2010)
- BOOTZ, Philippe (2006), «Digital Poetry: From Cybertext to Programmed Forms», in Tim Peterson, ed., *Leonardo Electronic Almanac, Special Issue: New Media and Poetics*. Vol. 14, No. 5-6, http://www.leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n05-06/pbootz.html (30 Dez 2010)
- CALVINO, Italo (1986), «Cybernetics and Ghosts» [«Cibernetica e fantasmi», 1967], in *The Uses of Literature*, Tradução de Patrick Creagh, New York: Harcourt Brace Jovanovich, pp. 3-27.
- CAYLEY, John (2006), «Time Code Language: New Media Poetics and Programmed Signification», in Adalaide Morris and Thomas Swiss, eds.,

- New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, MA: MIT Press, 307-334.
- DRUCKER, Johanna (2009), *SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*, Chicago: Chicago University Press.
- GLAZIER, Loss Pequeño (2002), *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- GLAZIER, Loss Pequeño (2006), «Code as Language», in *Leonardo Electronic Almanac*, 'New Media Poetry and Poetics' Special Issue, Vol 14, No. 5-6, http://www.leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n05-06/lpglazier.html (30 Dez 2010).
- GUTIERREZ, Juan B., Mark C. MARINO, Pablo GERVÁS & Laura Borràs CASTANYER (2009), «Electronic Literature as an Information System», *Hyperrhiz: New Media Cultures*, No. 6, <http://www.hyperrhiz.net/hyperrhiz06/19-essays/74-electronic-literature-as-an-information-system> (30 Dez 2010)
- HAYLES, N. Katherine (2005), *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago: The University of Chicago Press.
- HAYLES, N. Katherine (2008), *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame.
- KIRSCHENBAUM, Matthew G. (2008), *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, MA: MIT Press.
- MANOVICH, Lev (2007), «Database as Symbolic Form» [2001], in Victoria Vesna, ed., *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 39-60.
- MANOVICH, Lev (2008), *Software Takes Command*, publicado em linha no endereço <http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html> (30 Dez 2010)
- MCGANN, Jerome (2002), «Textonics: Literary and Cultural Studies in a Quantum World», publicado em linha no endereço http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_01.html (30 Dec 2010)

- PORTELA, Manuel (2009), «flash script poex: a recodificação digital do poema experimental», in *Cibertexualidades*, Volume 3: 43-57. Também em linha no endereço https://bdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/1357/1/cibertxt_3_p43-57_portela.pdf (30 Dez 2010)
- REIS, Pedro (2005), *Repercussões do Uso Criativo das Tecnologias Digitais da Comunicação no Sistema Literário: O Caso da Poesia Intermediática Eletrónica*, Lisboa: Universidade de Lisboa [tese de doutoramento inédita].
- SCHREIBMAN, Susan and Ray SIEMENS, eds.(2008), *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford: Blackwell. Também em linha no endereço: <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/> (30 Dez 2010)
- SHKLOVSKY, Viktor (1965), «Art as Technique» [1917], in Lee T. Lemon & Marion J. Reis, eds., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, pp. 3-24.
- SIMANOWSKI, Roberto, Jürgen SCHÄFER, and Peter GENDOLLA, eds. (2010), *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, Bielefeld: transcript Verlag.
- TORRES, Rui (2005a), *Mar de Sophia*, <http://telepoesis.net/mardesophia/index.html> (30 Dez 2010)
- TORRES, Rui (2005b), *Amor de Clarice*, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa [CD-ROM e CD áudio]. Também em linha no endereço: <http://telepoesis.net/amorclarice/index.html> (30 Dez 2010)
- TORRES, Rui (2006a), «Ler Clarice Lispector, re-escrevendo *Amor*», in *Portal da Ciberliteratura: Arqueologia da Ciberliteratura Luso-brasileira*, http://po-ex.net/ciberliteratura/index.php?option=com_content&task=view&id=95&Itemid=32 Também em <http://telepoesis.net/papers/clamor.pdf> (30 Dez 2010)
- TORRES, Rui (2006b), «*Mar de Sophia*: Um Poema Não Se Programa», in *Portal da Ciberliteratura: Arqueologia da Ciberliteratura Luso-brasileira*, http://po-ex.net/ciberliteratura/index.php?option=com_content&task=view&id=47&Itemid=39 (30 Dez 2010)

TORRES, Rui (2008), *Húmus Poema Contínuo*, <http://telepoesis.net/humus/humus.html> (30 Dez 2010)

TORRES, Rui (2010), *Herberto Helder Leitor de Raul Brandão: Uma Leitura de Húmus*, Poema-Montagem, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

WARDRIP-FRUIN, Noah (2009), *Expressive Processing: Digital Fictions, Computer Games, and Software Studies*, Cambridge, MA: MIT Press.

OBRAS DE RUI TORRES EM LINHA:

8 brincadeiras para Salette Tavares (2010)

<http://telepoesis.net/brincadeiras/index.html>

poemas no meio do caminho (2009)

http://www.telepoesis.net/caminho/caminho_index.html

<http://telepoesis.net/caminho/caminho1.html>

http://collection.eliterature.org/2/works/torres_poemas_caminho.html [*Electronic Literature Collection*, Vol. 2]

poems in the middle of the road: streamflow conditions (2009)

<http://telepoesis.net/streamflowconditions/index.html>

1 Corvo Nunca + (2009)

<http://telepoesis.net/pessoa/menu.html>

Do peso e da leveza (2009)

<http://telepoesis.net/dopesoedaleveza/index.html>

Poemário (2008-2011)⁸

<http://telepoesis.net/poemario/>

<http://telepoesis.net/galeria-poemas/peditor.php>

⁸ *Poemário* é um weblog dinâmico para publicação de textos escolhidos pelos leitores a partir das permutações geradas pelos motores poéticos de Rui Torres. Contém também um editor de texto que permite aos leitores introduzirem novos itens na base de dados que alimenta o motor poético. Desta forma, *Poemário* é uma recolha de instâncias textuais em curso gerada socialmente.

Húmus Poema Contínuo (2008)

<http://telepoesis.net/humus/humus.html>

http://telepoesis.net/humus/humus_index.html

Poemas encontrados (António Aragão) (2007)

<http://po-ex.net/flash/foundpoetries2.swf>

http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=35&lang=

Amor-mundo, ou a vida, esse sonho triste (2006)

<http://telepoesis.net/amor-mundo/index.html>

Mar de Sophia (2005)

<http://telepoesis.net/mardesophia/index.html>

Amor de Clarice (2005; também CD-ROM e CD-áudio)

<http://telepoesis.net/amorclarice/index.html>

http://collection.eliterature.org/2/works/torres_amordeclarice.html

[*Electronic Literature Collection*, Vol. 2]

IP-oema (2005)

<http://www.telepoesis.net/ipoema/index.html>

Homeóstatos (2005-2008)

<http://www.motorhueso.net/homeostatos/>

<http://www.po-ex.net/homeostatos/>

Tema procura-se (2004)

<http://telepoesis.net/tema/index.html>

Poemaudio (texturas sonoras) (2004)

<http://telepoesis.net/audio/index.html>

Untitled for Ana Mendieta (1999)

<http://www.telepoesis.net/untitled/index.html>

RESUMO

Este artigo constitui uma introdução à literatura eletrônica portuguesa contemporânea, centrada na obra de Rui Torres. Partindo frequentemente de textos de outros autores, as obras gerativas de Rui Torres recodificam os textos originais inscrevendo a sua sintaxe e semântica na materialidade digital e na significação programada. Algoritmos aleatorizados, procedimentos permutativos e funções interativas são aplicados a conjuntos de objetos digitais constituídos por texto verbal, vídeo, voz, música e animação. Os seus poemas hipermédia tornam evidente que os códigos de programação se tornaram recursos específicos da retórica e da poética da criação digital. Analiso a sua poesia de base de dados, observando o jogo algorítmico entre escrita e leitura em três obras hipermédia: *Mar de Sophia* (2005; <http://telepoesis.net/mardesophia/>), *Amor de Clarice* (2005; <http://telepoesis.net/amorclarice/amor.html>) e *Húmus Poema Contínuo* (2008, <http://telepoesis.net/humus/humus.html>).

Palavras-chave: Rui Torres, poesia digital, geração automática de texto, poética de base de dados; Sophia de Mello Breyner, Clarice Lispector, Raul Brandão, Herberto Helder.

ABSTRACT

This article contains an introduction to contemporary Portuguese electronic literature, focusing on works by Rui Torres. Starting from texts by other 20th-century authors, Rui Torres' generative works recode their source texts by opening up their syntax and semantics to digital materiality and programmed signification. Randomized algorithms, permutational procedures and interactive functions are applied to sets of digital objects consisting of verbal text, video, voice, music, and animation. His hypermedia poems demonstrate that programming codes have become crucial elements in the rhetoric and poetics of digital creation. I analyze his database poetry

by looking at the algorithmic play between writing and reading in three hypermedia works: *Mar de Sophia* [*Sophia's Sea*] (2005; <http://telepoesis.net/mardesophia/>), *Amor de Clarice* [*Clarice's Love*] (2005; <http://telepoesis.net/amorclarice/amor.html>), and *Húmus Poema Contínuo* [*Humus Continuous Poem*] (2008, <http://telepoesis.net/humus/humus.html>).

Keywords: Rui Torres, digital poetry, text generation, database poetics, Sophia de Mello Breyner, Clarice Lispector, Raul Brandão, Herberto Helder.