

As palavras em nós: a polissemia como percepção da violência em *Amor de Clarice* *vol.2*, de Rui Torres

Fábio Waki*

Resumo

Este artigo examina o poema digital *Amor de Clarice vol.2* (2008), do poeta português Rui Torres, à luz das teorias de Judith Butler sobre violência ética a fim de discutir em que medida esse poeta toma o conto “Amor” (1960), da escritora brasileira Clarice Lispector, como base afetiva e semântica para a criação de uma obra inteiramente nova: uma poesia combinatória cujo ergodismo consiste em estimular os seus leitores-autores a identificar por polissemia as moralidades mais prementes na narrativa clariceana, sendo assim também uma poesia cuja estética se constrói sobre uma inevitável crítica a diversas estratégias de poder que assujeitam a protagonista em sua condição social.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Judith Butler, ética e moral, humanidades digitais, materialidades da literatura

* Fábio Waki é bacharel em Estudos Literários (2012) e mestre em Estudos Clássicos (2015) pela Universidade Estadual de Campinas; é atualmente estudante de doutoramento em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra, sob a supervisão de Osvaldo Manuel Silvestre. Foi ainda pesquisador visitante na King’s College London (2015) e na Universidade de Estocolmo (2018). Trabalha principalmente com literatura comparada, em particular em contextos interdisciplinares, e com crítica literária, em particular com crítica impressionista no contexto das materialidades da literatura. Email: fabwaki@gmail.com.

Introdução

Em *O crítico como artista* (1891), Oscar Wilde (1854-1900) explica que o papel da crítica de arte é promover uma manutenção da cultura, destilando em uma essência mais fina a grande massa de trabalhos criativos nela produzidos; essa essência tem por fim não apenas garantir que os bons pensamentos promovidos por essas obras predominem sobre a ignorância que eventualmente tente esbravejar contra eles, mas também, e como consequência dessa garantia, mapear novos lugares por onde a cultura possa se espalhar¹. No entanto, Wilde também defende que a crítica deve superar a sua condição de prática puramente redutiva, tomando obras de arte não como fontes de experiência estética a se explicar ou debater, pura e simplesmente, mas tomando-as como base para novas criações artísticas, que antes busquem aprofundar o mistério dessas obras revelando nelas características formidáveis e em constante renovação – características, portanto, que muitas vezes nem tinham chegado a ser imaginadas pelos seus artistas². Ora, se esse raciocínio é válido, então o que o poeta português Rui Torres (1973) faz com o seu poema digital *Amor de Clarice vol.2* (2008) é produto de um pensamento crítico extremamente refinado a respeito do conto “Amor” (1960)³, da escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977): o poema reconta de maneira lírica o fatídico dia na vida de Ana, a protagonista do conto, mas Torres o compõe de modo a que os leitores possam modificar os seus versos por meio de simples cliques sobre as palavras, permitindo, assim, que todo leitor seja também um coautor; mas esse ergodismo, apesar de simples, propicia aos leitores-autores explorarem a fundo uma quantidade enorme de combinações sintagmáticas que, umas a umas, proporcionam narrativas e narrações – e perspectivas, portanto – inteiramente novas do conto original. Em outras palavras, consciente ou inconscientemente, Torres segue à risca as recomendações de Wilde com o seu poema: ele toma o “Amor” de Lispector como experiência estética, como base afetiva e semântica, para a criação de uma obra totalmente nova, uma obra que não apenas permite aos apreciadores dessa autora a reapreciá-la de maneira renovada, mas uma obra que também lhes permite explorar, por

¹ Oscar Wilde, *The complete works of Oscar Wilde*, Hastings, Delphi Classics, 2013, p.1502-03.

² *Ibid.*, p. 1506.

³ Clarice Lispector, “Amor”, in *Laços de família*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998 [1960].

meio de jogos polissêmicos, perspectivas muitas vezes nunca imaginadas a respeito da violência social que estrutura o conto como um todo e, sobretudo, que estrutura a psique da personagem principal.

E o que são a cultura e as artes senão os últimos refúgios contra a barbárie, os lugares últimos de uma possível redenção social?

Neste artigo, proponho então examinar o *Amor de Clarice vol.2* à luz das teorias de Judith Butler (1956) sobre violência ética a fim de mostrar como esse poema, por meio do seu ergodismo com jogos polissêmicos, permite aos leitores-autores identificarem no conto “Amor” – e no próprio poema, claro – uma infinidade de estratégias coercivas de poder que, embora muitas vezes sejam sub-reptícias, acabam por permitir uma narrativa trágica e nauseante, e, principalmente, as quais acabam por proporcionar uma enorme profundidade psicológica na personagem principal – ela que é produto sistemático da sua própria condição social de mulher, esposa e mãe, provavelmente branca, em uma classe média carioca da década de 1960.

Um adendo importante, porém.

Como alguém do gênero masculino, não convém a mim propor uma crítica à poesia de Torres de um ponto de vista ético e subalterno, isto é, do ponto de vista do lugar de fala, da etopose e da subjetividade femininos; ao examinar o poema, tentarei mostrar como o seu ergodismo, ao exigir que os leitores explorem a polissemia de uma semântica relativa ao universo de uma enorme gama de violências sociais, inclusive as de gênero, os implica em serem também autores que com frequência se veem obrigados a ocupar uma posição da qual se dá um agenciamento da violência, isto é, uma posição a partir da qual moralidades muitas vezes coercivas são articuladas e significadas. E, a meu ver, é justamente esta uma das principais qualidades críticas e estéticas da poesia de Torres: sem jamais fugir do belo trágico dos seus próprios versos e das relações afetivas e semânticas que eles estabelecem com a narrativa original, o poema, por meio de uma materialidade digital interativa, convida os assim “leitores-autores” a examinarem suas próprias convicções, ajudando-os a colocar ou a encontrar em palavras os seus conceitos e os seus preconceitos, suas buscas por mudança e seus anseios por conformidade, suas consistências éticas e suas hipocrisias morais, suas antipatias, apatias e empatias mesmo as mais inconscientes.

Assim, este artigo em grande parte consiste em mostrar que os leitores-autores de *Amor de Clarice vol.2* não são, enfim, quaisquer autores: eles são autores agentes de uma crítica literária, porque contribuem para aprofundar o mistério e expandir o sentido da narrativa original, e agen-

tes de uma crítica social, porque, como acabei de insinuar, as suas produções de sentido partem de posições um tanto constrangedoras que eles assumem em relação a moralidades potencialmente violentas.

Amor e violência, por Clarice Lispector

O conto “Amor” narra uma sequência de eventos atípicos em um dia para todos os efeitos ordinário na vida de Ana, uma mulher da classe média carioca. Esposa dedicada e mãe solícita, ela cultiva para si uma existência ritmada em uma espécie de moto contínuo, dedicada a suprir necessidades que só são suas na medida em que são, antes, as necessidades alheias das pessoas a quem ela mais ama: administrar a casa enquanto o marido trabalha, o que inclui coordenar a empregada e percorrer a cidade para fazer compras, supervisionar o bem-estar dos filhos e assegurar que a sua dedicação para com eles está garantindo a liberdade de que necessitam, assumir a logística das tarefas domésticas essenciais para a satisfação de todos na casa, incluindo as eventuais visitas. Os seus dias são, então, pequenas variações em uma rotina de eventos: verificar a ordem da casa, apurar a limpeza dos móveis e cômodos, se certificar de que não há produtos em falta na cozinha – e, se houver, sair em busca daquilo que falta; seus dias são se irritar com os problemas do fogão e aturar com naturalidade programada a multidão de pessoas no bonde, o peso da sacola de compras, o calor do fogo enquanto prepara o jantar, o suor que escorre pelo seu corpo. A existência de Ana não é senão a eterna reprise e consumação de atividades quase nunca dedicadas a ela mesma, uma melancolia naturalizada em cada pensamento seu, em cada gesto e ímpeto, em cada peça de roupa, em cada passo ou direção que ela toma. Suas afecções, seu amparo e segurança, se perfazem do cumprimento sistemático das mesmas atividades de sempre, cujo fim sumário – o bem-estar e a felicidade daqueles que precisam dela para cumprir com necessidades que para eles são antes acessórias – é para ela uma ordem de vida absoluta, natural e condizente com o tipo de pessoa que ela é em sociedade.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara

uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera.⁴

No entanto, essa ordem se desestabiliza quando, em um dia que deveria ser como qualquer outro, ela testemunha algo que foge ao espectro de afecções às quais ela está programada. Ao voltar das compras uma tarde, Ana é surpreendida por uma imagem ao mesmo tempo banal e caricata: de dentro do bonde, ela vê em uma calçada apinhada de pedestres um homem cego mascar chicletes. É apenas isto; o homem, em seu próprio mundo, mastigando o doce, vacila pela calçada tentando se situar por entre a confusão. Essa imagem, porém, produz uma anomalia na existência modorrenta da protagonista, a qual, após se ver arremessada ao piso do bonde sob o peso das sacolas de compra, não consegue evitar um mergulho em um estranhamento e reconhecimento de si mesma: desorientada em seu próprio universo e consciência, Ana carrega a si própria como um peso morto até um banco no Jardim Botânico, onde ela enfim se consuma em uma epifania, uma sublimação de si mesma em meio à sua realidade, o que lhe permite enxergar com mais clareza a vida cinzenta que ela, mais involuntária do que voluntariamente, mais passiva do que ativamente, erigiu ao redor de si mesma.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. [...] Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. [...] O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada.⁵

Ou seja, Ana a duras penas reconhece aquilo que a própria narrativa já tinha anunciado sobre ela: “O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava

⁴ Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 25-26.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera.”⁶

No entanto, esse reconhecimento de si mesma, em meio a uma vida exuberante e colorida que poderia ter sido a sua mas não foi, em meio a tudo de que ela abdicou para se sagrar uma autoridade em uma inércia social sórdida, não logra florescer em uma atitude concreta de amotinação, de tomada de poder sobre si mesma. Após recuperar seus cacões e, não sem algum esforço, arrastar a si mesma de volta ao seu apartamento, Ana enfim restabelece a ordem do seu mundo, ainda que de uma maneira um tanto desajeitada. O apartamento é o mesmo, a rotina a que ela deve dar continuidade lhe é familiar, o fogão ainda dá estouros e os móveis teimam em acumular poeira. Mas Ana, embora reabilitada na inércia ascética do seu mundo, não é mais a mesma, não realmente: o filho a estranha, pois ela não o abraça como sua mãe o abraçava; o suor entre os seios e o calor do fogo são conhecidos, mas mais sensíveis e incômodos; seu mundo é essencialmente o mesmo, mas é como se tudo estivesse alguns centímetros deslocado para o lado. A noite, com efeito, parece se seguir como deveria:

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos. Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras.⁷

Mas mesmo a consumação do esperado não se dá da mesma maneira:

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? [...] Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago.⁸

E é assim que a tragédia da narrativa se efetiva: Ana, a mãe e esposa ainda jovem que, meio consciente, meio inconscientemente permitiu que a

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

fertilidade da sua juventude se desvanecesse em uma conformidade incolor de uma vida pequeno-burguesa, tem um vislumbre sublime de si mesma, um vislumbre de tudo o que ela tinha abdicado para encontrar amor na condescendência, mas ela é incapaz de se rebelar, de tomar as rédeas que a encilham. Mas essa tragédia é também o amor de Ana; seu amor está em abrir mão de si mesma, de ser cúmplice com a normalização que a sua existência lhe impõe porque, apesar de tudo, é nessa existência onde está realmente a sua vida—seu marido, seus filhos e o amparo que eles confiam a ela e a mais ninguém, porque apenas ela está disposta a abrir mão de si própria em favor daquilo que ela tem certeza de que é o amor. O amor de Ana está em aceitar que a saciedade dos seus afetos seja, antes, a saciedade dos afetos da sua família; o seu amor está em investir o seu corpo, energia e tempo à vida da sua família, porque é nela que está o sentido de tudo de que ela abriu mão e de tudo que ela aceitou como obra sua, por mais que na maioria das vezes tudo não fosse senão uma obra já concebida.

Amor e violência, por Rui Torres

Deve estar claro, pelo que sugeri na introdução, que não utilizo aqui os termos moral e ética de maneira intercambiável: tomando por base as teorias de Judith Butler, entendo que a moral corresponde àqueles conjuntos de prescrições organizadas ou difusas que, na forma de discursos ou de dispositivos (leis, jurisdições, costumes etc.), cerceiam as ações das pessoas segundo uma lógica de bem-estar determinada pelas ideologias da conjuntura social em que essas pessoas se inserem—ideologias que, obviamente, tendem a corresponder às vontades de grupos dominantes e que buscam, portanto, garantir a heteronomia das massas e de grupos subalternos; a ética, por sua vez, corresponde a uma série de agências criativas que são normalmente respostas estratégicas e materiais às restrições e coerções articuladas por diferentes prescrições morais—cujas interações e conluios entendo aqui por moralidades—e que consistem, portanto, em expressões de subjetividade condicionadas por essas prescrições, enquanto alinhamentos ou resistências a elas⁹. Nesse contexto, violências morais são aquelas violências que buscam manter determinadas condições de heteronomia, sendo, portanto, estratégias de poder que em geral buscam garantir determinados cenários de segrega-

⁹ Judith Butler, *Giving an account of oneself*, Nova York, Fordham University Press, 2005, p. 3-5; 41-44.

ção social: classismo, sexismo e racismo são exemplos básicos de violência moral extrema. Em contrapartida, violências éticas são aquelas que buscam assegurar determinados padrões de conformidade individual e social, sendo, portanto, estratégias de poder que em geral buscam garantir determinados cenários de propriedade ou normalidade social¹⁰: tome-se, por exemplo, o desejo que gerações mais antigas têm em cultivar certas tradições em gerações mais novas, mesmo quando essas tradições já não mais condizem com a realidade dessas novas gerações; tome-se, como irei discutir aqui, a psicologia coletiva que defende que é necessário que certas pessoas assumam certas posições sociais – “marido” e “esposa”, “pai” e “mãe” – cujas natureza e suposta propriedade já estão pré-determinadas por essa mesma psicologia.

No bojo das teorias de Butler, então, performatividades de gênero são muitas vezes casos de violência ética por excelência, e o conto “Amor” é por si só uma grande narrativa sobre isso; afinal, o que temos nele é uma crítica aos significados culturais que circundam e atravessam Ana, enquanto uma pessoa do gênero feminino, e a predicam e essencializam segundo pressupostos politicamente consagrados: Ana não é simplesmente uma “mulher”; ela é uma “mulher-mãe”, uma “mulher-esposa”, uma “mulher-dona-de-casa”; uma “mulher-x” cujas possíveis predicções de enquadramento político-social se interseccionam e, não raro, pressupõem umas às outras: “mulher-esposa” implica na propriedade ou normalidade de ser “mulher-mãe” e “mulher-mãe” implica na propriedade ou normalidade de ser “mulher-esposa”. Ana não sai às compras por uma iniciativa inteiramente sua; ela vai às compras porque o marido está tomado pelo trabalho, porque seus filhos dependem dela para sustento e segurança, porque cabe a ela administrar o bom funcionamento do lar já que o marido está tomado pelo trabalho e os filhos dependem desse lar para sustento e segurança. Ana não conhece os hábitos da empregada, os problemas do fogão e a limpeza dos móveis por uma resolução inteiramente sua; ela conhece cada um desses fenômenos porque eles compõem a sua realidade material e lhe dão sentido—porque, no dia-a-dia, ela governa a cozinha, a sala e os quartos; porque, para o seu universo social, é justamente isso que lhe cabe, não apenas enquanto “mulher”, mas sobretudo enquanto a “mulher-esposa”, “mulher-mãe” e “mulher-dona-de-casa” que ela, por escolhas mais ou menos calculadas ou por mera conformidade social (leia-se “por naturalização de violências éticas”), veio a ser. A própria

¹⁰ *Ibid.*, p. 5-6; 41-44; 111-36.

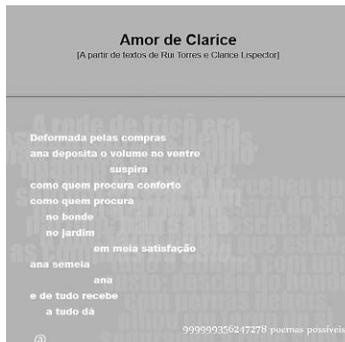
narrativa dá indícios de que, de fato, Ana é uma “mulher” cuja subjetividade em muito consiste numa conformidade com diversas pressuposições políticas da sua realidade material, do seu universo social pequeno-burguês; em outras palavras, Ana é uma “mulher-x” cujo assujeitamento “-x” em grande medida consiste no acréscimo mais ou menos condescendente de predicacões –“-esposa”, “-mãe”, “dona-de-casa” – essencializadas de antemão pelo universo social pequeno-burguês do qual ela, por escolha calculada ou por inércia, veio a fazer parte. Nesse ínterim, a violência ética se manifesta então sobre as imposições forçadas de determinadas condições “-x”: Ana, enquanto “mulher-esposa”, trata do bom funcionamento do lar enquanto o seu marido está no trabalho; enquanto “mulher-mãe”, trata da segurança dos filhos em detrimento dos cuidados que ela tem para consigo mesma – ou melhor, talvez seja mais cabido dizer que o cuidado que ela tem consigo mesma em muito tende a ser uma garantia de que ela possa exercer as suas funções éticas ideais, sua performatividade de gênero, de “mulher-mãe”¹¹.

Mas como podemos delinear melhor as características dessas predicacões, com base nas injustiças das quais elas decorrem e, principalmente, nas injustiças nas quais elas incorrem?

Como essas predicacões afetam Ana em sua psique e corporalidade?

O poema digital *Amor de Clarice vol.2*, de Rui Torres, acaba por explorar justamente o universo semântico que nos permite identificar, por meio de uma organização lexical e sintagmática, essas moralidades e violências éticas que constroem e constroem Ana em sua trágica subjetividade.

Quando acessamos a página de abertura desse poema no Arquivo Digital da PO.EX¹², nos damos com a seguinte estética inicial:



¹¹ Ver Judith Butler, *Gender trouble*, Nova York, Routledge, 1990, p. 8-9.

¹² Rui Torres, “Amor de Clarice vol.2”. Disponível em: https://telepoesis.net/amorclarice/v2/amor_index.html. Consultado em 25 de junho de 2019.

O poema combinatório de Torres é composto por pouco mais de 160 versos divididos de maneira desigual em dez seções semelhantes a essa; ao final de cada seção, no canto inferior à direita, encontramos o número de poemas que a seção ainda possibilita ao leitor-autor combinar por si próprio, bem como um botão @ que lhe permite enviar seus poemas ao poemário da PO.EX¹³, caso ele deseje. Os números de poemas possíveis em cada seção são sempre bastante grandes, da ordem de 999.999.587.835.776 ($\sim 1.10^{15}$) poemas, o que confere ao poema como um todo algo da ordem de 1.10^{150} combinações poemáticas possíveis. Algo a se notar a respeito da materialidade superficial desse poema são as estéticas visuais e musicais minimalistas e melancólicas nas quais os seus versos estão inscritos: em matéria de estética visual, o corpo do texto é sempre composto por caracteres esbranquiçados sobre um fundo acinzentado contínuo, o que confere à estesia visual do leitor-autor uma monotonia, uma melancolia que remedia e aprofunda em termos afetivos a existência sem cores de Ana no seu universo de “mulher-esposa”, “mulher-mãe” e “mulher-dona-de-casa”; em matéria de estética musical, enquanto o leitor-autor trabalha nas suas composições poéticas, nas suas combinações sintagmáticas, o poema o envolve com músicas monotônicas, sem grandes variações tonais, rítmicas ou em volume, o que também remedia e aprofunda em termos afetivos a existência marasmática de Ana em meio à sua realidade material, uma realidade amplamente arquitetada pelas violências éticas ciclicamente cometidas contra o seu gênero. Por um lado, isso obviamente mostra como Torres reconhece bem uma espécie de *Stimmung* melancólico que envolve e permeia toda a existência de Ana na sua condição de “mulher” em uma classe média urbana do Rio de Janeiro de 1960; por outro, Torres logra em remediar esse *Stimmung* por meio de uma materialidade efetivamente plástica: enquanto o *Stimmung* melancólico no conto original se estrutura sobre a narração e a narrativa da vida de Ana, o *Stimmung* melancólico do poema se escancara aos nossos olhos, impacta os nossos ouvidos e até mesmo afeta o ritual até certo ponto monótono de clicar sobre as palavras a fim de recombiná-las em novos sintagmas.

Como sugeri de início, a poesia de Torres é uma poesia interativa e combinatória cujo ergodismo fundamental consiste em identificações languageiras e polissêmicas das moralidades mais prementes na narrativa clariceana, sendo assim uma poesia cuja estética se constrói também so-

¹³ PO.EX, “Poemário”. Disponível em: <https://telepoesis.net/poemario/>. Consultado em 25 de junho de 2019.

bre uma inevitável crítica a diversas formas de violência cometidas contra o gênero feminino; assim, e com base nas imagens do excerto original acima e do excerto que proponho aqui embaixo, podemos notar como as combinações sintagmáticas do poema utilizam a narração e a narrativa do conto “Amor” como arquivo semântico para a construção de percepções, interpretações e afecções a respeito do enredo original, um enredo amplamente pautado nos dilemas existenciais de uma mulher sistematicamente sujeita a violências éticas sobre o seu gênero:



Se nos versos originais, propostos por Torres, tínhamos uma ênfase na vida monótona de Ana, na sua resignação com o eterno adiamento dos seus desejos em favor das necessidades da sua família, nos versos que eu próprio combinei temos uma ênfase na náusea que Ana sente com o reconhecimento da sua existência resignada, o qual ela logo tenta reprimir em favor da normalidade assegurada na sua condição de “mulher-esposa”, “mulher-mãe” e “mulher-dona-de-casa”. Em outras palavras, enquanto no poema original temos uma ênfase na existência típica de Ana, isto é, na sua existência regulada pelas performatividades do seu gênero, no poema que proponho, temos uma nova ênfase, deliberada, na náusea que Ana sente ao constatar quão pouco ela é do que ela própria teria gostado de ser, diante do quanto ela acabou por se tornar em resposta às expectativas da sua classe social pequeno-burguesa. Note-se que o arquivo lexical dos versos originais contém mais substantivos concretos – scompras, volume, ventre, bonde –, proporcionando uma estética mais centrada no cronotopo narrativo; na minha versão, o arquivo lexical privilegia substantivos abstratos – calor, desejo, empurrão –, os quais buscam enfatizar não propriamente o cronotopo da tragicômica sequência de eventos que Ana protagoniza, mas as pequenas revoluções psíquicas e afetivas que ela

começa a experimentar à partir e por meio dessa sequência de eventos.

Na seção seguinte do poema, temos:

aos filhos à cozinha ao fogão ao apartamento
às cortinas que cortara
à tesoura aos irmãos ao gato ao pardal ao muro à sebe
ao vento ao portão
aos ramos aos cipós às frutas pretas doces aos caroços
secos apodrecidos ao banco ao rumor das águas às
luxuosas patas da aranha
às dalias tulipas parasitas folhudas e à poeira da parte
interior do fogão
da pequena aranha
da lata de lixo
das formigas

@ 999999672400511 poemas possíveis

aos corpos à casa ao mundo ao apartamento
às cores que cortara
à família aos irmãos ao filho ao filho ao lar à cidade ao
gesto ao equilíbrio
aos atalhos aos maridos às lides viscosas doces aos
tricôs secos adormecidos ao conforto ao rumor das
cortinas às amarelas cores da cozinha
às cores vozes parasitas doces e à gota da parte
profunda do horror
da dolorosa fome
da noite de calor
das raízes

@ 99999963355498 poemas possíveis

Nos versos originais, temos uma ênfase na confluência angustiante que se estabelece entre a realidade material em que Ana alcança um reconhecimento torpe de si mesma, uma realidade que se sublima à medida em que ela organiza esse reconhecimento, e a realidade material à qual ela retorna após superar esse reconhecimento, uma realidade calcificada pela inércia melancólica que ela erigiu ao seu redor: Ana deixa para trás a natureza vistosa e perfumada do Jardim Botânico, a natureza que se sublimava à medida em que ela alçava a uma epifania sobre a sua própria condição, para retornar à natureza morta e asquerosa do seu apartamento, à natureza que ela cristalizara para si mesma ao longo da sua vida performativa. Nos versos que recombinei, temos uma ênfase na confluência angustiante que se estabelece entre a realidade afetiva dos seus desejos interiores por uma ética própria, por uma subjetividade que ela pudesse ter alcançado mais ativamente, e a realidade afetiva da sua existência exterior, uma existência alheia e à qual ela está tão disposta quanto resignada a se entregar em favor daqueles que ela ama apesar da restrição que eles próprios são a uma subjetividade mais “propriamente sua”: os mundos

interiores e exteriores que ela acabou por construir em favor de si mesma apenas porque antes ela os construiu em favor da sua família; aos caminhos que, por serem tão batidos, são ao mesmo tempo confortáveis e viscosos; à cozinha que só é tão amarela porque ela tanto a usou; o aconchego e o horror das raízes profundas que ela criou na segurança do seu lar. Novamente é possível perceber que a minha versão do poema enfatiza um arquivo lexical mais abstrato: enquanto a versão original lida claramente com a náusea epifânica de Ana no Jardim Botânico, centrada na súbita intensificação dos seus sentidos, a minha versão lida com a náusea que Ana sente diante da sua realidade efetiva, centrada na vida modorrenta que ela leva junto à sua família no seu apartamento – desde a noite pegajosa e ordinária, típica de um clima carioca que envolve a classe média da cidade, até a visita do restante da família, um evento que talvez quebre um pouco com a rotina de Ana, mas que nem por isso é realmente um evento atípico.

Notemos ainda outros dois pares de combinações – acima os originais de Rui Torres, abaixo as minhas próprias recomposições; percebe-se que a poesia inicial do poeta português mais uma vez enfatiza a objetividade da narrativa original de Lispector, enquanto que a minha recombinação, a minha releitura tanto do poema quanto do conto, enfatiza a melancolia existencial que subjaz a narrativa original. Se a versão-base de Torres busca manter uma relação clara com a narrativa clariceana, a minha versão busca enfatizar a profundidade psicológica de Ana como objeto das violências éticas que recaem sobre ela como “mulher-mãe”, “mulher-esposa”, “mulher-dona-de-casa”, violências que acabam por constrangê-la no vazio ritualístico da sua existência de si para consigo mesma. Dito de outra maneira, ainda: enquanto a versão-base de Torres nos providencia um testemunho da realidade material de Ana tal qual – o dia no bonde, o testemunho do cego que masca chicletes, o acidente com os ovos, os passos trôpegos até o Jardim Botânico –, a minha versão busca explorar aquelas chagas invisíveis das quais o conto nos dá notícia após justamente essa bizarra sequência de eventos no dia de Ana; em contraste com a versão de Torres, a minha versão mais uma vez busca mostrar os efeitos psíquicos que a violenta condição social de Ana produz nela. Algo interessante a se notar a respeito desse contraste, portanto, é o fato de que a poesia combinatória de Torres permite ao leitor-autor não apenas renarrar o conto original, mas também permite a ele explorar a sua própria interpretação abstrata desse conto – algo extremamente convidativo, levando em conta o estilo narrativo da autora, amplamente fértil a leituras existencia-listas a respeito da realidade brasileira da metade do século XX.

quebram-se os ovos
espalham-se as gemas amarelas viscosas
dos ovos quebrados
na rede
no homem
no mal irrecuperável
dum homem atrás para sempre
e a rede
agora áspera
diz-lhe que estar no bonde é um fio partido
que estar no mundo é uma fraqueza irrecuperável
que o que recomeça ao redor é o
susto

@ 999999834344078 poemas possíveis

quebram-se os demônios
espalham-se as alegrias tremulas dolorosas
dos olhos negros
na vertigem
no silêncio
no mal irrecuperável
dum momento atrás para sempre
e a dor
agora áspera
diz-lhe que estar no espelho é um fio partido
que estar no mundo é uma fraqueza irrecuperável
que o que recomeça ao redor é o
amor

@ 999999834343995 poemas possíveis

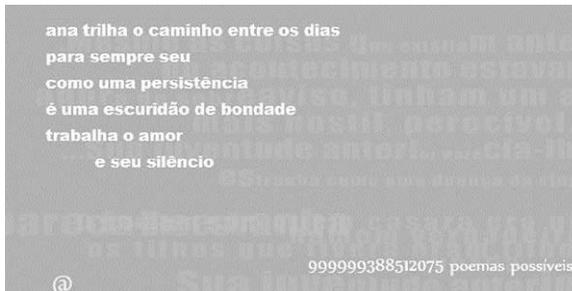
ana prende o sofrimento entre os choros
para sempre seu
como uma casa
é uma decomposição de bondade
cria o amor
e seu inferno

@ 999999603490505 poemas possíveis

ana prende o instante entre os dedos
para sempre seu
como uma borboleta
é uma vertigem de bondade
atravessa o amor
e seu inferno

@ 999999603490527 poemas possíveis

Uma outra versão dessa última estrofe, ainda dedicada à luta interior e existencial de Ana pela manutenção do seu amor em detrimento de si mesma, poderia ser também:



Como podemos ver nesses exemplos, *Amor de Clarice vol.2*, de Rui Torres, nos permite tecer as nossas próprias interpretações a respeito do conto original de Clarice Lispector, interpretações essas que podem trazer à tona não apenas as moralidades e as violências éticas que estruturam tal narrativa, mas também a própria ignorância e negligência do leitor-autor com relação às moralidades e violências éticas que estruturam a sua própria realidade—violências das quais ele por vezes até mesmo participa, ainda que inconscientemente. Em outras palavras, além de permitir aos “leitores-autores” renarrarem o conto original às suas próprias maneiras, a poesia combinatória de Torres, por meio de um arquivo lexical relativo à subjetividade de Ana, convida esses leitores-autores a uma espécie de atitude empática: a poesia nos permite revisitar a narrativa propriamente dita do conto “Amor”, mas também nos permite explorar corredores de um labirinto abstrato nem sempre evidente na narrativa original, um labirinto erigido sobre os sentimentos, emoções, sensações e intensidades melancólicos que só alguém na condição de Ana é capaz de experimentar. É claro que diferentes leitores-autores irão produzir poesias diferentes, e é claro que as minhas versões tratam deliberadamente da confusão, melancolia e náusea que Ana sente ao se deparar com o fato de que ela é o produto resignado de uma crônica convivência com violências impostas sobre o seu gênero: eu tenho consciência de que as minhas versões buscam mostrar — por meio de uma ênfase em combinações sintagmáticas que acabam por formar ideias abstratas, subjetivas e talvez um tanto filosóficas — as chagas e dores invisíveis de Ana, que suponho serem as chagas e dores invisíveis de muitas mulheres da minha própria realidade que levam alguma vida parecida com a dela; as minhas versões buscam,

enfim, mostrar como as infinitas predicções “-x” levam a esterilizações da subjetividade da personagem com base no suposto enquadramento social do seu gênero, esterilizações que, enfim, a levam a ignorar ou até mesmo a rechaçar o fato de que essas predicções são atos de violência sistemáticos, naturalizados à luz de supostas legitimidades sociais.

Conclusão

O conto “Amor”, de Clarice Lispector, é sem dúvida uma das obras mais importantes da literatura brasileira: o seu tom e teor feministas, a prefiguração do que entendemos hoje como performatividade de gênero, a crítica agri-doce à sordidez social que molda a classe média urbana, as amplas margens para uma filosofia existencialista dedicada a denunciar o quão esterilizante uma sociedade liberal tende a ser para a subjetividade das pessoas – todas essas críticas e ainda tantas outras estão estetizadas com beleza e habilidade nessa narrativa. E, se é legítima a hipótese de Oscar Wilde de que uma boa crítica de arte consiste em tomar uma obra como base afetiva para a criação de uma nova obra, então a qualidade estética do conto se reafirma no *Amor de Clarice vol.2* de Rui Torres, um trabalho também de qualidade admirável: por meio de combinações sintagmáticas infinitas em termos práticos, a sua poesia permite a criação de uma quantidade enorme de discursos de naturezas extremamente distintas – desde discursos dedicados a uma relação objetiva com a narrativa original até discursos dedicados a criticar essa narrativa de pontos de vista filosóficos. Nas versões que sugeri aqui, busquei uma espécie de meio-termo; levando em conta a minha tentativa de mostrar como as moralidades estruturadas na realidade de Ana violentam a sua subjetividade, constringindo-a a uma existência melancólica na qual há uma ritualística abdicação de si mesma em favor da sua família – o que entendemos, enfim, como o amor de Ana pelo marido e pelos filhos –, procurei estruturar os versos de modo a ser capaz de expressar essa melancolia com palavras que, por pertencerem ao arquivo lexical, semântico e afetivo da narrativa, não são palavras minhas – não realmente. A materialidade interativa e combinatória do poema acaba por mediar reconhecimentos meus que só foram possíveis por causa das palavras arquivadas no seu banco de dados, palavras elas mesmas produtos de uma crítica social dedicada a denunciar, consciente ou inconscientemente, as violências éticas que cerceiam a protagonista em sua realidade material sórdida, uma realidade que parece ter uma essência pronta para tudo o que possa vir a existir nela.