

A estética da hibridação e a literatura gerada por computadores: um estudo do software *Alexandrins au greffoir*

Vinícius Carvalho Pereira¹
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Title: *The aesthetics of hybridization and computer-generated literature: a study on the software program Alexandrins au greffoir*

Abstract: *In the universe of cyberculture, the overlapping of technology and art is growingly intense, so that techniques are no longer tools for the conception of a work of art; instead, they become part of the work of art too. This hybridism is the aesthetical motto of the poem generator Alexandrins au greffoir. We herein analyze how hybridization and flows constitute the poetics of this software program and the poems it produces. To do so, we also discuss the writing and reading processes in the universe of computer-generated literature, which, to the last extent, puts at stake how to read a significant part of postmodern literature.*

Keywords: *Text-generators. Hybridization. Post-modern literature.*

Resumo: *No universo da cybercultura, a imbricação entre tecnologia e arte é cada vez mais intensa, de modo que a técnica deixa de ser instrumento para concepção da obra e se torna, ela também parte da obra. Tal hibridação é o mote estético do software gerador de poemas Alexandrins au greffoir. O presente artigo analisa como a lógica da hibridação e do fluxo constituem uma poética desse software e dos poemas por ele produzidos. Nesse sentido, são colocados em discussão também os processos de escrita e leitura no universo da literatura gerada por computadores, o que, em última instância, questiona como ler parte significativa da literatura na pós-modernidade.*

Palavras-chave: *Softwares geradores de textos. Hibridação. Literatura pós-moderna.*

Introdução

Do sujeito fraturado da modernidade às identidades construídas como fluxo e hibridez na pós-modernidade,

¹ Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ, Professor do Departamento de Letras e do Mestrado em Estudos da Linguagem (MeEL), da UFMT. E-mail: viniciuscarpe@gmail.com

operam-se mudanças de paradigmas tecnológicos, epistemológicos e estéticos a que a literatura não permaneceu incólume. Tal qual dados digitais, as identidades pós-modernas estão em constantes processos de migração e recombinação, em vertiginosos fluxos de limites cada vez mais turvos. Assim, a estética moderna do fragmento, da colagem e da justaposição passa a conviver progressivamente com uma lógica pós-moderna da imbricação e da fusão. Cada vez mais se dissolvem as afiadas bordas dos cacos – metáfora cara à ideia de fratura do homem –, formando agora um excêntrico mosaico em que não se sabe onde uma peça começa e outra termina.

Leia-se aqui “excêntrico” em toda a ambiguidade do termo, conforme proposto por Hutcheon (1991): tanto como sinônimo de “exótico” quanto como “ex-cêntrico”, pois cada peça do mosaico é descentrada de si mesma, borrando os limites entre as unidades que compõem – sempre provisoriamente – um suposto todo na pós-modernidade.

No plano do literário, diversas poéticas experimentais buscaram replicar para a dimensão do texto essa subjetividade concebida como fluidez, hibridação e descentramento. Para tanto, a própria aproximação – e por vezes indeterminação – entre arte e tecnologia tem contribuído sobremaneira. Se era como *tékhné* que Aristóteles (1987) se referia ao que hoje traduzimos como arte, o universo da cybercultura funde cada vez mais essas instâncias, em jogos estéticos que hibridam a ferramenta e a obra. Assim, se antes a técnica era apenas instrumento para produção da arte, agora a tecnologia é, ela mesma, obra de arte, na medida em que podem ser artísticos seus processos de produção, e não só seus produtos.

Tal hibridação entre as dimensões técnica e estética se manifesta na concepção do software gerador de poemas *Alexandrins au greffoir* (ALAMO, n.d.), desenvolvido no final do século XX em pesquisas experimentais acerca dos limites da literatura. Tal artefato computacional (ou máquina versejadora?), objeto de estudo do presente artigo, instaura uma poética que diz diretamente do sujeito pós-moderno e da literatura por meio da qual este se constitui, uma vez que opera

a partir de um jogo de hibridações e fluxos na própria materialidade do texto. Assim, um construto que funde tecnologia digital e poesia produz, na própria materialidade de seus poemas, textos também híbridos.

Por meio de um algoritmo de combinatória que mistura pedaços de versos de célebres poemas franceses, a identidade desses textos se mistura e dissolve, dando origem a uma série de novos poemas mesclados que se formam e dissipam em fluxos contínuos – disparados pelo clique do usuário. Porém, a pergunta que se coloca (e que se pretende investigar neste artigo) não diz respeito à simples relação entre poesia e tecnologia, uma vez que essa parece ser uma aproximação cada vez mais comum e pacífica na academia. Em vez disso, interessa-nos estudar aqui, a partir do software *Alexandrins au greffoir*, como a aporia da pós-modernidade, é a (im)possibilidade de ler a Literatura, especialmente em fins do século XX e início do século XXI, como um sistema de textos de contornos definidos, sendo talvez necessário considerar um paradigma hoje emergente de textualidades fluidas e híbridas, atravessadas pela Literatura e pela Tecnologia, mas não contingentes de um estatuto literário em si.

Das amarras formais ao deslizamento em cadeia: Oulipo e ALAMO

Na França da década de 60, onde os ambientes intelectuais apresentavam grande entusiasmo diante de uma proposta científica de descrição e análise da língua e da Literatura – o Estruturalismo –, surgiu o grupo artístico Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), preconizando um olhar iminentemente formalista sobre a linguagem e o texto literário.

Em vez das propostas surrealistas de uma escrita automática e inconsciente, Raymond Queneau, ex-integrante do movimento liderado por André Breton, pretendia com a criação do Oulipo promover uma literatura da imanência e do jogo com o caráter discreto da cadeia de significantes. Note-se que, aqui, “discreto” deve ser entendido em sua acepção matemática,

designando unidades distintas entre as quais se reconhecem intervalos, pressuposto teórico basilar de diversas teorias científicas e sistemas filosóficos da modernidade, como os de Descartes, Leibniz ou Saussure, que se construíram em torno das noções de ruptura, divisão, lacuna e dicotomia, em oposição à noção de *continuum*.

O caráter formalista do Oulipo estava associado a um desejo de elaboração estética de potencialidades presentes nas arbitrárias regras de combinação e seleção inerentes à língua e à literatura. Para tanto, negava-se o primado romanesco da inspiração e da noção de autor demiurgo romântico, buscando-se uma objetividade do texto literário, que requeria uma exploração de sua dimensão material e suas limitações. Assim, às restrições naturais da linguagem verbal (como as regras de subordinação ou coordenação entre sintagmas), os oulipianos voluntariamente acrescentavam outras (como a supressão de alguma letra, a obrigatoriedade de determinada métrica ou a imposição de certo padrão narrativo), à guisa de desafios estruturais (ou *contraintes*²) que deveriam balizar a escrita.

Tratava-se, pois, de uma prática literária que valorizava o caráter fragmentário da matéria verbal e da cadeia de significantes, a partir da imposição de uma série de regras constritivas para articulação das partes do discurso. Ganhando ares de jogo de palavras, em detrimento de um discurso inspirado, a literatura oulipiana construiu, a partir de regras seguidas à risca por seus participantes, obras que ganharam estatuto artístico, como *La disparition* (PEREC, 1969), romance de mais de 300 páginas escrito sem nenhuma palavra que contenha a letra E; e *Exercices de Style* (QUENEAU, 1982), sucessão de 99 recontos de uma mesma história, com dicções diferentes, como gustativa, onomatopaica, botânica, entre outras.

² Frequentemente traduzido como “travas” ou “restrições”, que, no contexto do Oulipo, diz respeito às regras formais autoimpostas à guisa de desafio, como a supressão de uma letra, a repetição de determinado padrão sintático, o uso de certa forma fixa etc.

Diante da diversidade de perspectivas e estilos, inerente a um grupo tão variado, alguns membros passaram a incorporar a suas pesquisas estéticas o trabalho literário assistido por computadores, mas mantendo a lógica da *écriture à contrainte*, cara ao Oulipo. Só que, nesse caso, as regras formais autoimpostas seriam implementadas por meio de elaborados algoritmos, que definissem os arranjos e seleções vocabulares dos textos produzidos. A progressiva especialização dessas atividades ligando *contraintes*, literatura e tecnologia culminou na criação de um novo grupo, o ALAMO³ (*Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs*), em 1982.

Queneau já imaginava que esse seria um dos caminhos trilhados pelo Oulipo, como se percebe nesta fala proferida no Seminário de Linguística Quantitativa de M. J. Favard, em 29 de janeiro de 1964. Ao definir o que é literatura potencial, o autor menciona o fato de ela ser “artesanal – mas isso não é essencial. Lamentamos não poder dispor de máquinas. Lamento contínuo durante nossas reuniões” (QUENEAU, 1970, p.322).

Como a literatura potencial estava intimamente associada à matemática discreta, especialmente no que tange à literatura combinatória, Queneau já percebia que os cálculos feitos com altos números e a manipulação rápida de palavras ou versos seriam facilitados pelo uso da computação. Ademais, à época em que essa fala foi proferida, estavam em plena expansão os estudos na área de informática em busca de uma linguagem de programação, que, mais tarde, realizasse a promessa oulipiana.

Segundo o próprio site do grupo, “um dos objetivos do ALAMO é a geração automática de textos literários, dadas certas *contraintes*: frases, poemas, pequenos anúncios, roteiros

³ Contam entre os membros do ALAMO Paul Braffort, Jacques Roubaud, Simone Balazard, Marcel Bénabou, Mario Borillo, Michel Bottin, Paul Braffort, Bernard Cerquiglini, Guy Chaty, Anne Dicky, Paul Fournel, Éric Joncquel, Josiane Joncquel, Jacques Jouet, Nicole Modiano, Héloïse Neefs, Paulette Perec, Jacques Roubaud e Jean-Philippe Roussilhe (ALAMO, 2011)

teatrais... usando o computador” (ALAMO, n.d.). Todavia, a *contrainte* ganha aqui outra dimensão: nos textos do ALAMO, mais do que interdição, ela é um mecanismo que desencadeia uma miríade de *fluxos* literário-digitais, substituindo a lógica da fragmentação pela noção de continuum. Afinal, a cada novo comando dado à máquina, um novo texto é produzido e o anterior se perde para sempre, em uma ininterrupta cadeia de dados e textos, que formam um mosaico literário de margens pouco nítidas. Afinal, se todos os textos são produzidos por recombinação de um mesmo banco de dados, como dizer que se tratam de textos diferentes? Não seriam, em vez disso, distintas manifestações de superfície de uma obra que existe enquanto latência, ou significante infinito? Nos termos de Kristeva (1969), o continuum se instalaria nas obras do ALAMO na medida em que cada poema gerado pela máquina é um fenotexto, ou faceta parcial, de um genotexto infinito, o qual se atualiza a cada fluxo disparado pelo clique do usuário.

O termo “fluxo”, caro às pesquisas nos estudos culturais e pós-modernistas, é fulcral para compreensão das proposições estéticas do ALAMO e da Literatura Eletrônica – ou Literatura Assistida por Computadores, como o nome do grupo sugere. Leia-se aqui “fluxo” na perspectiva de Kroeber (1952), para quem esse substantivo designaria tanto processos espaciais quanto temporais, sendo-lhe inerentes as dimensões de deslocamento e efemeridade.

No universo dos experimentos literários investigados neste artigo, ambas as dimensões de fluxo comparecem. Afinal, uma escrita sem sujeito, poética da máquina que opera por linhas de programação sucessivas e ininterruptas, desloca a figura autoral para uma posição externa, ou mesmo estranha à escrita. Tal como na escrita oulipiana, não há nos textos do ALAMO uma persona única por trás da voz poética, à guisa de sujeito doador de sentidos. A literatura computacional confirma o caráter polifônico de toda escrita, na medida em que cada poema é produto da interação entre os textos que alimentam o banco de dados, o programador da máquina e o usuário que a manipula. Só que, quando é o computador que faz a língua

falar, dando voz a tantas instâncias autorais, a assinatura do texto se perde: não há mais nem a mão que escreve, deixando rastro caligráfico ou impressão digital. Há só um texto que desliza em cadeia, diluindo o sujeito da escrita em uma sobreposição de vozes e desestabilizando o produto que chega ao leitor: deslocam-se, pois, as posições de origem ou destino para cada vez mais longe, lá onde a mão ou o olho não alcançam.

Do mesmo modo, é como deslizamento, transitoriedade e efemeridade que o texto como fluxo emerge das máquinas literárias criadas pelo grupo ALAMO. Eterno palimpsesto, um software gerador de poemas (re)escreve à revelia de quem os leia, produzindo e apagando novos textos, tais quais lampejos instantâneos. Como lanterna de código Morse, cujos fochos de luz só comunicam algo se entremeados a instantes de escuridão, os lampejos das máquinas do ALAMO devem ser entendidos como literários na medida em que se acendem e apagam para sempre. É dessa alternância e desse constante movimento espaço-temporal que se faz a textualidade proposta pelo ALAMO. Literário é o fluxo de presença/ausência (1/0 na linguagem binária da máquina); artístico é o jogo cambiante de produção e apagamento ininterrupto dos textos do ALAMO, e não cada poema produzido em si.

Ganha ecos aqui a proposição de Blanchot (2003), segundo o qual a obra nunca é escrita pelo autor. O que este pode conhecer e produzir é apenas o livro (ou o texto). Fluida e diluída entre os infinitos textos que o software pode recombinar, uma obra como os softwares geradores de poemas do ALAMO é desconhecida tanto pelos poetas cujos textos alimentam o banco de dados, quanto pelo programador do software, ou mesmo pelo leitor, visto que são infinitos os poemas a que a máquina pode dar origem. Literária, pois, é essa obra que não se dá a ler, construída como fluxo e acontecimento, e não os poemas individuais que ela engendra.

Não se confunda, porém, a noção de fluxo colocada pela literatura gerada por máquinas (ou Literatura Generativa,

como proposto por Torres e Barbosa (2000)), com desordem ou anarquia. Antes de tudo, um fluxo – seja na dimensão metafórica aqui tomada, seja na dimensão física de deslocamento de um líquido – é sempre constituído por uma direção e um sentido (HANNERZ, 1997). Como deslocamento espaço-temporal, o fluxo encaminha uma corrente que se caracteriza justamente pelo trajeto percorrido. No caso da literatura do ALAMO, as margens que balizam o fluxo são os algoritmos de programação. No entanto, como veremos mais à frente, são os mesmos algoritmos que borram as margens entre os textos formados pela máquina, especialmente nos processos de hibridação que os softwares engendram.

No que tange a um fenômeno estético concebido como fluxo, é a própria definição do trajeto que está em jogo no acontecimento artístico. Assim, um poema construído por sucessivas recombinações de elementos controladas por uma máquina é artístico não como obra acabada, onde desembocasse o fluxo de dados digitais. Pelo contrário, é no embaralhamento e reordenação desses dados que a literatura comparece: crise da obra, emergência da literatura como fenômeno que atravessa os efêmeros textos gerados pelo software.

Claro está que a abordagem acadêmica desse tipo de fenômeno como sendo de ordem literária suscita diferentes reações:

A criação literária assistida por computador constitui um domínio que não se inscreve no quadro das disciplinas tradicionais. Como ocorre em casos semelhantes, esta particularidade é frequentemente acompanhada de reações contraditórias de entusiasmo ou de reprovação. Mesmo que a pesquisa que alimenta essa área de inovação recorra a disciplinas como a linguística, a semiologia, a narratologia etc., ela não pode evitar uma proliferação de experiências e realizações que escapem ao controle acadêmico (BRAFFORT, 1994, n.p.).

Diante de abordagens ora apocalípticas ora ingenuamente deslumbradas de poemas gerados por softwares, procede-se na próxima seção à investigação de um dos

softwares criados pelo grupo, *Alexandrins au greffoir* (ALAMO, n.d.), bem como de um poema produzido por esse programa. Para tanto, toma-se como hipótese de leitura um paradigma estético de textualidades fluidas e híbridas, em que se misturam texto e intertexto, autor, leitor e programador.

Alexandrins au greffoir: fluxos e hibridações

O programa *Alexandrins au greffoir* gera randomicamente a cada clique do usuário um poema composto por quatorze versos alexandrinos, misturando em cada um deles dois hemistíquios de autores franceses famosos. O poema formado recebe sempre o mesmo título, *Quatorze alexandrins greffés qui feront honneur à notre patrimoine*.

O procedimento é sempre este, comandado pelo algoritmo da máquina: ao hemistíquio de um verso, justapõe-se horizontalmente o de outro, de poema distinto, formando um verso misto, amalgamado no ponto de cesura. Tais hemistíquios são selecionados aleatoriamente no vasto banco de dados do software, abastecido com versos alexandrinos de poemas, peças e aforismos.

Por sua vez, a esse verso híbrido, justapõem-se verticalmente treze outros versos formados pelo mesmo procedimento, dando origem a um bloco de 14 alexandrinos inusitados, compostos por metades às vezes mais, às vezes menos reconhecíveis, a depender da familiaridade do leitor com a literatura francesa⁴. Trata-se, afinal, de 28 hemistíquios aleatoriamente selecionados em um vasto banco de dados com versos da literatura francesa de todas as épocas.

⁴ Em um estudo feito em Paris (PEREIRA; MACIEL, 2013), com cidadãos franceses com nível superior, poucos foram capazes de reconhecer alguns dos hemistíquios recombinados quando apresentados a alguns poemas gerados pelo software. Muitos sequer notaram tratar-se de retalhos de poemas distintos, julgando-os apenas poemas “estranhos”. A palavra “bizarro” apareceu em mais de um depoimento dos leitores apresentados a poemas produzidos pela máquina.

Tais hibridações se dão em sucessivos fluxos multidirecionais: justapostos horizontal e verticalmente de modo aleatório, os hemistíquios são lançados pelo software em cadeias de significantes que se comportam como as da *langue*, tanto no eixo sintagmático quanto no paradigmático. Contudo, aqui a substitutibilidade infinita entre elementos de mesma classe, própria do eixo vertical/paradigmático, é projetada pelo software também no eixo horizontal/sintagmático. Assim, não só um hemistíquio pode ser trocado por qualquer outro, mas as relações entre os hemistíquios randomicamente selecionados são também permutáveis ao infinito. Cabe salientar que essa possibilidade de projetar no eixo metonímico o que é próprio do eixo metafórico é uma das propriedades da linguagem poética, conforme definido por Jakobson (1985), o que ratifica o estudo de *Alexandrins au greffoir* na área de Literatura.

Ainda no que tange a esse jogo de cortes e hibridações, no corpo mesmo do verso, não pode passar despercebido o substantivo *greffoir* (“faca de enxertia”, em português) no nome do software. A enxertia é uma prática de hibridação de espécies vegetais, por meio da inserção do tecido de uma planta A na estrutura de uma planta B, de espécies distintas. Forma-se, assim, um vegetal híbrido, que não é mais nenhuma das plantas originais, mas sim uma amálgama de ambas, realizando no reino vegetal a promessa literária de golens ou Frankensteins: criaturas mistas, fabricadas pela mão de um homem que brinca de deus. Todavia, no caso do software *Alexandrins au greffoir*, o jogo se inverte: é o fenômeno vegetal da enxertia que se realiza no plano do literário, pois aqui não são plantas que se enxertam, mas versos da literatura francesa.

Tal relação entre escrita, enxertia e textualidade já havia sido colocada por Derrida, ao designar a passagem do *grámma* ao *greffe*, e do *greffe* ao *graphie*, como balizas da história da escrita. Afinal, desde a pré-história, quando ainda não se conheciam os sistemas alfabéticos, ideográficos ou pictóricos, os humanos vêm rabiscando paredes com tintas vegetais, sangue, ou mesmo instrumentos pontiagudos abrasivos, escalavrando rastros ambíguos – *grámmas* (DERRIDA, 2008).

Do *grámma* ao *greffe*, foi um passo para as culturas agrícolas no período neolítico, as quais aprenderam a deitar seus traços e rastros sobre a vegetação. Fendendo o caule de uma planta para enxertar-lhe um ramo de outra, a fim de fundi-las em uma só, de limites indefinidos, o homem do neolítico descobriu que da incisão pode nascer um broto, capaz de alterar a conformação da planta receptora. Do *greffe* ao *graphe* (DERRIDA, 1972), mais uma metonímia se opera para sulcar uma marca gráfica, que confunde no corte a superfície e a ponta abrasiva: sejam as plantas enxertadas, o papel e a caneta, ou a tela e o pixel. Assim, o *graphos*, na sua condição de rastro, mantém o caráter incisivo da escritura, que fende o limite entre os corpora literários em *Alexandrins au greffoir*.

Na fissura da enxertia, ou na cesura entre os hemistíquios, brota a hibridação nesse software: afinal, o que pertence aos poemas originais e o que pertence ao poema recombinação? E como delimitar a margem entre os intertextos hibridados em cada verso? A dinâmica do fluxo corrobora ou dissolve as margens do texto que vira enxerto, enquanto *graphos* que vira *greffe*?

A fim de responder a essas indagações, procedemos a seguir à leitura de um dos vários poemas formados por *Alexandrins au greffoir*, selecionado aleatoriamente após alguns cliques.

*Je veux qu'elle réponde il n'est rien d'impossible
Polissez-le sans cesse et les sons se répondent
Aux enfants du limon bientôt nous plongerons
De ton premier baiser et monté sur le faîte
La critique est aisée aux yeux du souvenir
L'or pur s'est-il changé et regardait Caïn
Vous êtes empereur et le désir s'accroît
Ô n'insultez jamais tous les coeurs après soi
Rome n'est plus dans Rome et le désir s'accroît
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre
Je ne l'ai point encore ô mort vieux capitaine
À moins que l'on y songe après la plaine blanche
Avez-vous donc une âme et je suis une tombe
Ô mort vieux capitaine et le combat cessa (ALAMO, n.d.)*

O poema acima transcrito é formado por hemistíquios de diversos autores: Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Corneille, Destouches, Racine, Victor Hugo, Vigny, La Fontaine e Lamartine. Note-se, porém, que o banco de dados do software contém material extraído de textos de vários outros autores franceses, o que permitiria uma virtual infinidade de combinações possíveis.

A um primeiro olhar sobre o poema, chama a atenção o encaixe sintático harmônico entre os hemistíquios, o que é garantido por um conjunto de algoritmos que barram combinações impossíveis, como adjetivos sem substantivos, advérbios sem verbos etc. No entanto, do ponto de vista semântico, os *softwares* geradores de textos ainda estão muito aquém do desejado, combinando versos e expressões de campos isotópicos díspares, o que redundava, muitas vezes, em incoerências: retalhos poéticos mal ajambrados quanto ao sentido. Mas, se do enxerto nasce uma planta nova, dos versos hibridados pode emergir uma experiência estética nova, questionadora do estatuto da obra de arte e das condições em que estamos acostumados a apreciá-la.

Tal leitura pode ser entrevista nos hemistíquios “*polissez-le sans cesse*” e “*la critique est aisée*”, que lampejam no segundo e no quinto verso do poema acima, como um fluxo intermitente que começa num verso e reaparece mais abaixo em nova hibridação.

O primeiro desses hemistíquios faz parte de um poema parnasiano de Nicolas Boileau (1969), o qual afirma, legislando sobre o modo de escrever: “*Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,/ Polissez-le sans cesse, et le repolissez,/ Ajoutez quelquefois, et souvent effacez*”. Já o segundo pertence a uma fala da peça *Le glorieux*, de Philippe Destouches (2011): “*La critique est aisée et l’art est difficile*”.

Se Boileau, segundo o ideário parnasiano, pregava uma facção e refacção constante da obra, polindo-a, adicionando-lhe e cortando-lhe palavras, o verso do autor, cindido pelo *greffoir* do *software*, faz repensar a própria condição da arte, quando produzida por uma máquina. Poema de fragmentos hibridados,

lançados como *un coup de dés* (MALLARMÉ, 1945) no fluxo da recombinação aleatória do software, o produto de *Alexandrins au greffoir* é também resultado de uma série de adições e apagamentos, mas não atribuídos ao suor do autor parnasiano sobre a folha de papel e a pena, mas sim às operações maquímicas do programa. Ademais, se o produto costurado de tantas obras pode parecer disforme a alguns olhos, novamente o próprio poema gerado randomicamente antecipa uma resposta, no verso de Destouches: elaborar a crítica é fácil, mas a arte (de versejar, programar ou calcular) é difícil.

Do mesmo modo, se a experiência estética proporcionada pelo poema pode parecer incongruente àqueles mais afeitos a textualidades tradicionais, o próprio poema se antecipa e responde: “*Rome n’est plus dans Rome et le désir s’accroît*”. Esse verso, ao misturar dois hemistíquios de diferentes peças de Corneille (1956) - “*Rome n’est plus dans Rome,/elle est toute où je suis*”, de Sartorius, e “*(...) la même ardeur me brûle,/Et le désir s’accroît quand l’effet se recule*”, de Polyeucte – sugere que o desejo aumente como produto de uma experiência descentrada. Seja um descentramento topológico, como o de Roma fora de Roma, ou estético, como o do hemistíquio fora do poema a que ele originalmente pertence, o desejo, como cadeia ininterrupta, não cessa. Também não cessam, pois, as operações de recombinação que o software desencadeia, descentrando e mesclando sucessivamente os hemistíquios de seu banco de dados.

Em um nível macrotextual, transcendendo a dimensão dos versos amalgamados, a estrutura dos poemas de *Alexandrins au greffoir* também suscita reflexões: com quatorze versos, o poema acima transcrito, como qualquer outro produzido pelo software, remete o leitor ao gênero soneto. Porém, se a tradição literária comumente divide os sonetos em franceses, ingleses ou italianos, segundo o esquema de rimas e o agrupamento de versos (CUDDON, 2000), as fronteiras entre as estrofes se perdem em *Alexandrins au greffoir*. Mais uma vez concebido como fluxo, em oposição à lógica dos conjuntos discretos, o poema da máquina encadeia os versos em sucessão

indivisa. Por outro lado, a essa subversão estrutural, contrapõe-se a tradição: o alexandrino é o metro mais comum em língua francesa, e os autores cujos versos compõem o banco de dados do software formam o cânone da literatura francesa.

O jogo de revisitar e desconstruir esse cânone, levado às últimas consequências na medida em que o próprio verso é desmembrado em seus hemistíquios, é regido por um conjunto de regras rígidas, que garantem o respeito às regras sintáticas e à métrica do poema. Reveste-se de sentido, pois, o verso montado pela máquina no poema ora analisado: “*Polissez-le sans cesse et les sons se répondent*”. Assim, o primeiro hemistíquio, de Boileau (1969), funde-se à segunda metade do célebre verso de Baudelaire (1961): “*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*”.

Na mistura de sentidos na sinestesia do verso baudelaireano, enxerta-se a labuta formal postulada por Boileau. Do encontro entre essas ideias, emerge uma nova imagem, indivisa e mista, em que os sons – ou o poema – respondem ao trabalho formal que não cessa. Porém, para que o sintagma “*sans cesse*” seja lido de forma denotativa, não pode ser um homem a polir o verso, mas sim o software versejador, uma vez que sua escrita se dá de forma incessante, como conjunto de procedimentos em sequência disparados por uma linha de programação.

Também na imanência desse verso híbrido a poética de fluxos e deslizamentos do ALAMO comparece: articulados pela conjunção “et”, onde começam e onde terminam os hemistíquios de Boileau e Baudelaire? Se a margem entre ambos é um conectivo aditivo, o limite deixa de ser divisão e se torna encaixe, fusão, enxertia de plantas que se tornam uma só. O dicotômico devém dialético na instância do próprio verso, de modo que a polifonia de Boileau e Baudelaire devém uma voz que é única e dupla ao mesmo tempo: fala aqui “Baudelaire” ou “Boileau”⁵, em um gradiente que vai, no corpo de um mesmo

⁵ A formação de neologismos truncando nomes de poetas franceses é praticada pelo grupo ALAMO, por exemplo, no nome do software *Rimbaudelaire*, que gera aleatoriamente sonetos a partir de uma mistura

verso, do neoclassicismo ao modernismo, da regra obstinada à explosão dos sentidos. Como no rio que transborda, o fluxo engole a margem na poética do ALAMO.

Tal diluição de limites rígidos entre os dois hemistíquios confirma a visão de Blanchot (2003), para quem a Obra transcende o texto, o livro, o autor. Em “*Polissez-le sans cesse et les sons se répondent*”, os versos de Boileau e Baudelaire se fundem em um porque cada qual perde sua outra metade, de onde os hemistíquios foram extraídos. Essas metades perdidas só se leem em negativo, como ausência, o que se repete no poema inteiro, atravessado de 28 outros poemas que só comparecem na forma de um hemistíquio cada. Todavia, cada um dos hemistíquios selecionados carrega em si o eco dos textos de onde foram retirados, os quais se fazem paradoxalmente presentes na cacofonia dos ecos que se entrecrocavam.

A dissolução das fronteiras entre os hemistíquios de um verso, bem como a dissolução dos limites entre dois textos, também figura no verso “*Aux enfants du limon bientôt nous plongerons*”. “*Aux enfants du limon*” é a segunda metade de um dos versos mais citados de Nerval (1993), encerrando de forma impactante o antológico poema “*Le Christ aux Oliviers*”: “- *Celui qui donna l’âme aux enfants du limon*”. Por sua vez, “*bientôt nous plongerons*” integra originalmente o verso “*Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;*”, o qual abre o poema “*Chant d’Automne*”, de Baudelaire (1961). Juntam-se, então, o fim de um poema romântico e o início de um poema moderno em um verso sagrado e profano, que diz do fenômeno da criação, seja ela religiosa ou estética.

Se, no poema de Nerval, o eu-lírico funde as figuras de Cristo e do poeta, que, louco, dá alma “*aux enfants du limon*”,

de textos de Rimbaud e Baudelaire. Para tanto, o software seleciona ao acaso um soneto de Rimbaud em seu banco de dados e substitui todos os seus substantivos, adjetivos e verbos por palavras de mesma classe gramatical, escolhidas aleatoriamente em poemas de Baudelaire. Os sonetos resultantes atendem às regras sintáticas da língua francesa e às normas de métrica e rima das poéticas tradicionais.

filhos do barro, essa fusão ganha dimensões exponenciais no poema gerado pelo software. Afinal, nesse caso, acrescenta-se a voz da máquina à do poeta/Cristo, formando-se um enunciador tríplice que dá vida ao barro: Deus que faz Adão; o poeta que faz um soneto; ou a máquina que faz sucessivos fluxos recombina-tórios de hemistíquios.

No entanto, a ideia de criação ganha uma contraparte antitética quando juxtaposta a “*bientôt nous plongerons*”. No poema de Baudelaire, o verso “*Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres*” instala a imagem do fim do outono, prenunciando o mergulho nas trevas frias. Numa situação também de margem, aqui temporal, a fronteira entre as estações é vista não como corte preciso, mas sim como cesura fluida, em que um elemento vai gradativamente dando lugar a outro.

Essa condição de liminaridade, que já estava presente no poema baudelaireano, se transpõe para o verso mesclado por *Alexandrins au greffoir*. Em “*Aux enfants du limon bientôt nous plongerons*”, “*aux enfants du limon*” deixa de designar um objeto indireto, como no verso de Nerval, em que “*aux enfants du limon*” se dá a alma, e ganha valor locativo. Como complemento do verbo “*se plonger*”, esse sintagma passa a indicar, no poema recombina-do, que mergulhamos nos filhos do barro, e ali nos afundamos e nos perdemos, num processo reverso ao da criação. Do homem ao barro, do poema ao hemistíquio, embaralham-se aqui as noções de matéria-prima e produto, em uma situação de hibridez não só do enunciado, mas da própria enunciação.

Tal efeito de liminaridade é reduplicado para o nível da organização sintática no poema quando, em *aux enfants du limon bientôt nous plongerons*, surge uma construção a meio do caminho entre o aceitável e o inaceitável, do ponto de vista estrutural. Embora seja aceitável o uso da preposição “à” para introduzir o complemento do verbo “*plonger*”, essa construção é rara e só se encontra, praticamente, em usos conotativos para o complemento locativo desse verbo, como em “*se plonger au coeur de*”. O mais comum seria introduzir o complemento do verbo “*plonger*” com a preposição “*dans*”, mas “à” é aceitável

em alguns contextos, especialmente os metafóricos. Do corriqueiro à exceção, do que passa despercebido ao que causa estranhamento, voltamos às questões de literariedade apregoadas pelo Formalismo Russo, corrente crítica que se debruçava sobre textos que desafiavam o *statu quo* em sua época, tal qual hoje a poética do ALAMO desafia nossa cena literária. Aqui, porém, esse estranhamento se situa a meio do caminho entre uma forma neutra e uma forma marcada na língua francesa, instalando no domínio da sintaxe a situação de *continuum* que caracteriza a poética da *Alexandrins au greffoir*.

Do mesmo modo, causa estranhamento, senão verdadeiro nó conceitual, a questão da autoria não só de cada verso híbrido, mas do próprio poema gerado por *Alexandrins au greffoir*. Diante da maquinaria combinatória ou do autômato poético, confundem-se os limites da autoria, uma vez que, além dos autores dos 28 hemistíquios recombinados, há o leitor que dispara cada nova combinação com um ato físico – o clique na tela – e o programador do software, que só pode engendrar todos esses fluxos poéticos mediante um texto primeiro – as linhas de programação do algoritmo maquínico.

O autor supostamente morto, conforme anunciado por Barthes (2004), vê-se aqui diluído em um gradiente composto por todos os autores envolvidos no banco de dados do software. Como na cadeia de significantes reatualizada a cada clique do usuário, todo novo texto de *Alexandrins au greffoir* mata os autores do poema na tela para que outros ganhem vida, em uma sucessão ininterrupta como só a língua sabe fazer. O verso “*Avez-vous donc une âme et je suis une tombe*”, composto por um trecho de Lamartine (1836) e um excerto de Vigny (1986), provê evidências para essa leitura.

O primeiro hemistíquio se encontra no dístico final de “*Milly ou la terre natale*” (LAMARTINE, 1836): “*Objets inanimés, avez-vous donc une âme/ Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer?...*” Munido de alma, o software, como objeto inanimado, é prova de que o autor, onde quer que esteja, não morreu de vez, a despeito das mais diversas teorias do pós-estruturalismo francês. A alma da máquina, que se mistura à do

homem (“*qui s’attache à notre ame*”), borra os limites entre as instâncias autorais – o autômato ou o autor? – causando novas enxertias na poética de *Alexandrins au greffoir*.

E se o segundo hemistíquio, “*et je suis une tombe*”, sugere a ideia de morte, não é da morte como fim que se fala, e sim da morte como procedimento de alternância em relação à vida. Tal qual na máquina versejadora, que apaga ou traz à tona novos autores a cada clique, também em “*La maison du berger*” (VIGNY, 1986), de onde o hemistíquio foi retirado, a tumba não indica fim, como se nota no seguinte excerto:

*Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
À côté des fourmis les populations;
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
J’ignore en les portant les noms des nations.
On me dit une mère et je suis une tombe.
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas vos adorations.* (VIGNY, 1986)

Nesse poema, uma entidade suprassensível com ares de divindade e natureza mostra seu desdém pela humanidade, que morre e se renova como as estações do ano. No entanto, tal como os poemas de *Alexandrins au greffoir*, a natureza segue infensa à renovação dos homens – ou dos autores, cuja presença ou ausência ganha ares de indistinção (“*je ne distingue pas leur terrier de leur cendre*”). Assim, a hibridação sai da imanência dos hemistíquios para as instâncias autorais, cujas vozes aparecem e desaparecem na tela a cada clique, diluídas em um fluxo poético no qual só a língua permanece.

A interface do software, porém, não revela esses truques por trás da cortina. Na tela da máquina, não há referência aos autores dos hemistíquios ou ao autor do algoritmo da máquina. Tal qual a enxertia dos hemistíquios, que não deixa cicatriz no ponto de cesura, a polifonia do poema não é anunciada claramente por *Alexandrins au greffoir*. Retomando um dos versos do texto analisado neste artigo, “*À moins que l’on y songe après la plaine blanche*”, misto de um trecho de “*Le lièvre et les grenouilles*” (LA FONTAINE, 1972) e outro de

“*L’expiation*” (HUGO, 1985), a menos que se procure por trás da planície (ou da tela branca), não se percebe que vozes falam no poema. Trata-se de leitura detetivesca, com constantes buscas não só pelo autor de cada hemistíquio, mas também pelo restante dos poemas amputados que não aparecem na tela. Talvez seja essa uma nova prática social de leitura postulada por softwares geradores de textos. No crime da cópia, da amputação e da enxertia, o leitor se lança à cata dos rastros que a escrita da máquina deixa para trás, a fim de ler os ecos silenciados dos poemas que se hibridizam.

Trata-se, no entanto, sempre de uma investigação incompleta. Afinal, a cada novo clique na máquina, aleatoriamente são selecionados novos hemistíquios, embaralhando-se novamente o turbilhão de vozes que se entrecrocavam no poema. Tanto para o leitor quanto para o programador, é impossível prever, diante da vastidão do banco de dados e da multiplicidade de combinações possíveis, o produto a ser gerado pela máquina. Obra virtualmente infinita, que se dá a ver apenas parcialmente, em relances que sugerem, mas nunca revelam, sua potencialidade poética. Cada poema gerado por *Alexandrins au Greffoir* é uma pequena parte visível de uma massa poética invisível e latente, que repousa como potência randômica da Obra sob a tela.

No verso “*je ne l’ai point encore ô mort vieux capitaine*”, essa mistura de incompletude e aleatoriedade se instala, dizendo dos próprios procedimentos instáveis de significação na pós-modernidade que engendra uma literatura feita por máquinas. Retirado da peça *Andromaque* (RACINE, 1959), o hemistíquio “*je ne l’ai point encore*” fazia parte de um verso cuja estrutura sintática é rompida na cesura: “*je ne l’ai point encore embrassé aujourd’hui*”. Recontextualizado no enxerto, o verso perde o particípio passado de *embrasser*, que deveria acompanhar o verbo *avoir*, segundo as regras de formação do *passé composé*. Incompleto sintaticamente, o hemistíquio diz agora da labilidade dos textos, das vozes e dos sentidos no poema gerado pela máquina.

Tal noção é ratificada e ampliada pelo hemistíquio “*ô mort vieux capitaine*”, retirado da última parte do poema “*Le Voyage*” (BAUDELAIRE, 1961):

*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons !
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !*
(BAUDELAIRE, 1961)

Tal qual na Obra de *Alexandrins au Greffoir*, a morte, em “*Le Voyage*” não implica o fim, mas o início de nova viagem de destino incerto: “*au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*”. Do mesmo modo, o novo no software é produto de um naufrágio, como ao “*plonger au fond du gouffre*”, em que cada poema gerado desaparece, tragado pela tela, para dar lugar a um outro, randomicamente formado.

Mais ainda, a homofonia entre *ancre*, a âncora que se levanta para a nova viagem, e *encre*, a tinta com que se escreve o texto dessa nova viagem, ratifica a ideia de que, a cada recombinação proposta pelo software, morrem 28 autores para nascerem aleatoriamente 28 outros, emergindo à superfície da tela novos construtos poéticos polifônicos.

Suspendendo a âncora, que é sólida, e lançando a tinta, que é líquida, formam-se os fluxos que constituem a poética de *Alexandrins au greffoir*. Em turbilhões combinatórios, que fundem 28 textos em um só, a partir de uma seleção aleatória do banco de dados, constitui-se uma obra infinita que não cabe em nenhum dos textos produzidos. Estes, por sua vez, perdem seus limites, tanto na hibridação dos hemistíquios empregados quanto no apagamento das partes não incorporadas no poema formado. Em *Alexandrins au greffoir*, o navio de “*Le Voyage*” afunda, a cada recombinação, apenas parcialmente, alternando

as partes emersas e as submersas - destroços que flutuam na água ou hemistíquios que flutuam e se misturam na tela.

Considerações finais

Entre o cânone e a hibridação subversiva, entre o algoritmo de programação e a seleção aleatória, entre o primeiro e o segundo hemistíquio de cada verso, *Alexandrins au greffoir* instala uma poética do continuum. Transformando a fronteira em margem e a cesura em enxerto, as identidades difusas da pós-modernidade se materializam na imanência dos textos do ALAMO.

Uma poética de softwares geradores de textos subverte, em primeiro lugar, as práticas de leitura e escrita a que estamos acostumados. Quando a autoria se dilui no banco de dados; a leitura fracassa porque o texto esvai a cada clique; e nem mesmo o programador consegue antever todas as combinações da máquina; o texto não é mais lugar de certezas e balizas, e sim de opacidades, fluxos e hibridações. A margem da página ou da tela, como moldura de relativas certezas, cede lugar ao indecível da aleatoriedade.

Em segundo lugar, sem margens nítidas nem mesmo para definir a obra, já que essa se perde na miríade de textos que habitam o software como potência, a literatura do ALAMO, e mais especificamente *Alexandrins au greffoir*, mobiliza uma leitura do ilegível. A cada recombinação, aparecem fragmentos de 28 textos, mesclados para formar um só. No entanto, nem o poema que a máquina produz, nem aqueles que só estão presentes na cintilação de um hemistíquio amputado, podem ser lidos com clareza. Assim como as margens são borradas na poética do ALAMO, também é turva a leitura que o software engendra: os sentidos são sempre lançados de forma imprecisa sobre a tela, como o lance de dados mallarmeano, e nunca se sabe, de fato, que poema se está lendo.

Desse modo, em vez de percursos lineares mais canônicos, resta ao leitor perder-se de si diante da máquina, borrando mesmo as fronteiras entre aquele que lê e aquilo que é

lido. Todo clique, detonando nova combinação, é um ato de reescritura dessa obra infinita, e portanto inapreensível, mas que deixa entrever pequenas parcelas de si – sempre tão precárias – a cada novo poema híbrido que aparece ou naufraga na tela, tragado pelo fluxo digital.

Referências

ALAMO. *Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs*. Disponível em <<http://ALAMO.mshparisnord.org/index.html>>. Acesso em 20 jan 2012.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOILEAU, Nicolas. *Oeuvres complètes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

BRAFFORT, Paul. *ALAMO, Une expérience de douze ans*. Disponível em <http://www.paulbraffort.net/litterature/ALAMO/ALAMO_experience.html>. Acesso em 09 fev 2014.

CORNEILLE, Pierre. *Oeuvres Complètes de Corneille*. Paris: La Pléiade, 1956.

CUDDON, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin, 2000.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In: _____. *Margens da Filosofia*. Lisboa: Rés, 1972.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DESTOUCHES, Philippe. *Oeuvres dramatiques*. Charleston: Nabu, 2011.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*. 1997. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 06 abr 2014.

HUGO, Victor. *Oeuvres Complètes*. Paris: Laffont, 1985

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: História, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. Closing Statement : Linguistics and Poetics. In *Semiotics: An Introductory Reader*. Hutchinson, 1985.

KRISTEVA, J. *Séméiotikè*. Paris: Seuil, 1969.

KROEBER, A. L. *The Nature of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1952.

LA FONTAINE. *Fables*. Paris: Librairie Générale de France, 1972.

LAMARTINE, Alphonse de. *Oeuvres complètes*. Paris: Charles Cosselin, 1836.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

NERVAL, Gérard. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (Pléiade), vol. I, 1989, vol. II, 1984; vol. III, 1993.

PEREC, Georges. *La disparition*. Paris: Dénœl, 1969.

PEREIRA, V. C.; MACIEL, C. The user's and the designer's role in the aesthetic experience of generative literature. In: XII Simpósio Brasileiro sobre Fatores Humanos em Sistemas Computacionais, 2013, Manaus. *Anais do XII Simpósio Brasileiro sobre Fatores Humanos em Sistemas Computacionais*. Porto Alegre: SBC, 2013. v. 1.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Folio, 1982.

_____. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 1970.

RACINE, J. *Andromaque*. Paris: Larousse, 1959.

TORRES, José Manuel; BARBOSA, Pedro. Sintext-Web: um gerador de texto automático como instrumento computacional de criação literária. *Revista da Universidade Fernando Pessoa*. Porto: UFP, setembro, 2000, n5.

VIGNY, Alfred de. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1950.