

# Poesia, tecnologia e catástrofe: notas sobre o conto “O versificador”, de Primo Levi

---

*Poetry, technology and catastrophe: notes on the short story “The versifier, by Primo Levi*

Vinícius Carvalho Pereira\*  
Marcelo Ferraz de Paula\*\*

9

## RESUMO

No presente artigo analisamos o conto “O versificador”, de Primo Levi, no qual se apresentam, de forma irônica e lúcida, uma série de questões relativas à relação entre poesia e humanidade com foco em um controverso dispositivo técnico que ocupa o centro do argumento no texto: o Versificador. No enredo, tal tecnologia tem por fim a produção automática de versos, encontrando hoje correspondentes diretos em projetos artísticos desenvolvidos com computadores e inteligências artificiais. No entanto, já na época da publicação do conto, nos anos 60, tinha a ficção lastro no mundo histórico, quando se realizavam os primeiros experimentos com textos literários gerados por máquinas. Em nossa análise, destacamos as problemáticas relativas à autoria, ao sentido e à função da poesia quando se aventa a hipótese ficcional de um autômato versificador substituir a atividade criadora de poetas humanos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura italiana; Ficção especulativa; Poesia e novas tecnologias; Ciberliteratura; Autoria

## ABSTRACT

In this paper we analyze the short story “The Versifier”, by Primo Levi, in which issues related to the relationship between poetry and humanity are raised in an ironic and lucid way, focusing on a controversial technical device in the center of the text: the Versifier. In the plot, such

---

\* Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Atualmente é Coordenador de Ensino de Pós-Graduação da Pró-Reitoria de Ensino de Pós-graduação (PROPG/UFMT) e bolsista Produtividade em Pesquisa - Nível 2 (CNPq).

\*\* É professor da área de Teoria Literária da Universidade Federal de Goiás (UFG), membro do quadro permanente de professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL-UFG) e bolsista Produtividade em Pesquisa - Nível 2 (CNPq). É membro do GT Texto Poético (ANPOLL) e editor-chefe da revista do grupo, a Texto Poético.

technology produces verses automatically, and it finds direct correspondents nowadays in artistic projects developed with computers and artificial intelligence. However, at the time of the publication of the story, in the 60s, this piece fiction was already rooted in the historical world, when the first experiments were carried out with literary texts generated by machines. In our analysis, we highlight the problems related to authorship, meaning and the function of poetry when one considers the fictional hypothesis of a versifying automaton replacing the creative activity of human poets.

**KEYWORDS:** Italian literature; Speculative fiction; Poetry and new Technologies; Cyberliterature; Authorship

*O cérebro eletrônico faz tudo. Faz quase tudo.*  
Gilberto Gil

O italiano Primo Levi é amplamente reconhecido como um nome incontornável da chamada “literatura de testemunho”. Pode, de fato, ser considerado “um tipo perfeito de testemunha” (AGAMBEN, 2008, p. 26), paradigmático, portanto, das aporias e impasses que atravessam a escrita testemunhal. Sobrevivente do genocídio nazista, após ficar preso por cerca de onze meses em Auschwitz-Birkenau, o autor nos legou uma das mais contundentes obras a respeito da vida nos campos de concentração, expondo em seu relato a degradação imposta pelo autoritarismo e os limites do pensamento e da linguagem humana diante de um evento extremo como a Shoah.

Sua produção testemunhal forma uma trilogia produzida com esmero entre o término da guerra e a sua morte, no fim da década de 1980. Essas três obras consagradas pelo inequívoco caráter testemunhal são bastante distintas entre si, mas mantêm em comum a perspectiva do sobrevivente e o compromisso de participar ativamente da construção da memória em torno do extermínio.

Em *É isto um homem?*, publicado pela primeira vez em 1947, Levi combina seu memorialismo lúcido e pungente com o esforço monumental de compreensão humanista da vida nos campos em seus diversos aspectos: econômicos, políticos, filosóficos, éticos e históricos. O livro alcançou enorme êxito mundial nos anos 1950, após uma fria recepção inicial no ano de lançamento, sendo ainda hoje sua obra mais conhecida. Em 1963 publicou A

*trégua*, onde relata o destino dos sobreviventes após a libertação do campo pelas tropas soviéticas, e, já em 1987, *Os afogados e os sobreviventes*, obra de caráter ensaístico que, dentre outras reflexões, responde diretamente à onda de revisionismo e negacionismo históricos que ganhou projeção a partir do fim dos anos 1970.

Além dessas três obras centrais, Levi publicou *A tabela periódica*, em 1975, livro composto por breves fragmentos textuais de memória individual e coletiva da Shoah, cada um deles intitulado como um elemento químico diferente. Para além da óbvia relação com sua formação como químico, a estrutura organizacional do livro remete à ideia de que as experiências humanas, apesar de aparentemente disjuntas, se conectam em estruturas maiores, que desencadeiam transformações e reações em cadeia de dimensões muitas vezes trágicas e inimagináveis, as quais só podem ser captadas pela memória como recolhas de partes a que se tenta atribuir algum sentido pela escrita. Em *A tabela periódica* se evidencia um esforço de conjugação entre o compromisso testemunhal e a escrita formalmente especulativa, ou mesmo experimental, que será a tônica de suas narrativas curtas.

Além dos internacionalmente consagrados livros de testemunho, Primo Levi tem uma produção ficcional ampla e relevante, além de uma significativa obra poética. Tal produção, embora premiada e parcialmente incorporada ao cânone literário italiano, ainda goza de pouca repercussão fora de seu país natal. Ademais, a posição dessas obras abertamente ficcionais ou poéticas dentro da trajetória do autor ainda faz ecoar questões críticas complexas. Em parte porque o autor fez questão de enfatizar em diversas ocasiões que se tornou escritor por um imperativo ético muito específico: a experiência do Lager e sua condição de sobrevivente, vocacionado a narrar o horror vivido, seja como denúncia e advertência a novas gerações, seja como uma forma de reordenamento psíquico e enfrentamento terapêutico do trauma sofrido - dualidade, aliás, característica da escrita testemunhal. Ora, se conforme Agamben (2008, p. 26) o químico de formação “torna-se escritor unicamente para testemunhar”, como podemos pensar a sua produção ficcional, distante,

em grande medida, tanto do tema-experiência quanto do sentido ético de missão e responsabilidade que subjaz à sua produção mais célebre?

Podemos afirmar que na narrativa ficcional de Primo Levi a memória de Auschwitz é uma presença-ausente ou um silêncio que pulula na construção dos mundos perturbadores que sua imaginação artística elabora. Maurício Santana Dias, na abertura da edição brasileira dos contos de Levi, a coloca nos seguintes termos:

as narrativas de *Histórias Naturais*, *Vício de forma* e, em parte, de *Lilith* seriam representações ficcionais de um universo de dúvidas que Levi mitigara ou reprimira voluntariamente em seus relatos autobiográficos: nestes, ele pretendeu “fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana”, como afirmou no prefácio a *É isto um homem?*; naquelas o escritor de ficção deixou que viessem à tona, sob formas desimportantes, os destroços daquele naufrágio. (DIAS, 2005, p. 15)

O primeiro livro de contos de Primo Levi chama-se *Histórias Naturais* e foi publicado na Itália em 1966. Diferentemente do hibridismo formal das obras testemunhais, o seu gênero é relativamente simples de definir: são narrativas curtas de ficção científica que exploram o fantástico, o nonsense e o insólito, expondo a desorientação do homem moderno num mundo cada vez mais dominado pela técnica e a burocracia. Os impasses morais em que os personagens são lançados pela tecnologia contrastam ainda com os instintos mais elementares do ser humano, outro fascínio de Levi, que traz de sua formação como químico enredos atravessados por conhecimentos e vocabulário das ciências naturais. O corpo biológico vulnerabilizado e as ameaças inorgânicas da técnica constituem, portanto, o mote principal da maioria das narrativas. Os ecos de Kafka são os mais evidentes, especialmente no interesse pela burocracia moderna e suas fantasmagorias: quase todos os seus personagens exercem profissões ligadas a este domínio, são contadores, bancários, secretários de escritório.

Embora plenamente apreciáveis de maneira autônoma, vários contos do livro dialogam entre si, compartilham personagens e aludem a acontecimentos uns dos outros, como a formar uma diminuta e fragmentária comédia humana balzaquiana. O principal índice de aproximação entre as narrativas é o personagem Simpson, representante de uma misteriosa empresa norte-

americana chamada NATCA e que aparece nos contos “O versificador”, “Ordem a bom preço”, “Algumas aplicações do Mimete”, “A medida da beleza” e “Regime de Aposentadoria”.

Em “O versificador”, que constitui o objeto central de nossa reflexão, temos um conto dramático, construído à maneira de um argumento teatral concentrado e cômico, recurso narrativo explorado também em outros contos do livro. Sua divisão apresenta quatro partes: lista de personagens, prólogo, cena principal e epílogo. A ironia é um procedimento decisivo para a construção de sentidos na obra e começa já na lista de personagens, quando o versificador - a máquina que será negociada - comparece em meio aos personagens humanos. Tal indicação, por um lado, indica de saída o versificador como um personagem pleno e antecipa o movimento de antropomorfização da máquina, ao listá-la em meio aos demais personagens, todos humanos. Essa ironia se dilata no epílogo, quando o personagem Poeta toma a palavra e anuncia ao público que a história lida foi totalmente produzida pelo versificador, isto é, que aquele que vemos durante a ação como um objeto avaliado e negociado pelos personagens humanos é, na verdade, o autor ativo do texto que temos diante de nós.

No prólogo do conto temos o diálogo entre o poeta e sua secretária, em um dia corriqueiro de expediente no escritório onde o escritor/empresário despacha as inúmeras encomendas de poemas que recebe. Ao ser indagada sobre os trabalhos do dia, a secretária responde que “não há muita coisa: dois poemas conviviais, um poemeto para o matrimônio da condessa Dimitrópulos, quatorze inserções publicitárias e um cântico pela vitória do Milan, domingo passado” (LEVI, 2005, p. 37). A relação estritamente comercial que gere o processo criativo do autor é amplificada pela discrepância irônica entre a afirmação “não há muita coisa” e o número de encomendas de fato recebidas e os propósitos vários a que se destinam, reforçando uma situação na qual a poesia é banalizada, solapada por uma lógica empresarial implacável. Nesse sentido, se o objetivo mais evidente do conto é nos fazer refletir sobre os impactos da produção poética feita por meio de uma máquina - marcando uma crítica de fundo à mecanização e impessoalidade do processo criador -, num plano concentrado se efetiva uma crítica mais geral ao processo de

mercantilização da arte, assinalando um contexto social e histórico em que os poetas precisam dedicar grande parte de seu tempo a obras de encomenda, voltadas para a sua subsistência imediata. Como diria Ezra Pound, “a maior causa da má literatura é a econômica”, afinal, “muitos autores querem dinheiro ou precisam dele” (POUND, 2006, p. 152).

Assim, a narrativa aborda a questão da autonomia relativa do escritor, pois com o esgotamento histórico das relações de mecenato, ele passa a depender da venda de seu produto em um mercado cultural competitivo e embrutecido. Sendo a poesia a menos rentável entre as mercadorias literárias, o conto retrata o dilema do poeta entre atender ao necessário “momento livre de inspiração” ou cumprir em escala industrial o trabalho extenuante que garante o seu sustento numa sociedade capitalista. É diante desse impasse que a aparatosa máquina de versificação surge como uma provável solução: ela é consequência, sintoma, (saída?) e não a causa da mecanização que o conto denuncia. Sem rodeios, o prólogo indica que a aquisição do versificador já foi feita e que seu proprietário encontra-se totalmente satisfeito com o produto. É somente a partir da fixação dessa satisfação irrestrita do poeta-proprietário - ou seja, colocando em primeiro plano um irônico final feliz - que a narrativa regressa dois anos antes e detalha a negociação em torno da compra da máquina.

Retomando novamente as considerações de Maurício Santana Dias, observa-se que as narrativas ficcionais de Primo Levi esboçam amiúde um mundo pessimista, desumanizado (DIAS, 2005, p. 16). Sem dúvida, a poesia é evocada em “O versificador” como símbolo maior da subjetividade e sensibilidade humana; assim, se mesmo ela passa a ser operada por máquinas, forjada na frieza dos interesses mercantis, temos uma imagem distópica por excelência. A ideia de uma máquina que cria poesia provoca não apenas a perspectiva moderna mais popular, de base romântica, da poesia enquanto criação genuína do espírito e expressão de uma subjetividade pulsante, como parece profanar suas origens mais remotas, ligadas ao sagrado e ao mágico.

Contudo, a escrita de Primo Levi é zelosa para que esse caminho mais óbvio fique apenas latente durante a leitura e seja tensionado por outros elementos, impedindo que a interpretação se esgote na denúncia apocalíptica.

De várias maneiras as escolhas formais do autor revelam essas ambivalências. Por exemplo ao adotar o gênero ficção científica, de amplo apelo popular e comercial, como crítica a esses mesmos preceitos. A estrutura dramática também contribui para ocultar os juízos de um narrador diante do quadro apresentado, de modo que o leitor fica bastante livre para avaliar e sopesar a matéria lida somente através dos diálogos entre os personagens que, como dito antes, tendem a um desfecho de satisfação para todos os envolvidos, do vendedor ao comprador, chegando também à inicialmente cética secretária. É, claro, a felicidade de um negócio bem realizado, que escancara um problema de fundo muito mais complexo e parece deixar sem lugar a poesia, mesmo numa história em que tudo gira em torno dela.

Além do versificador, são três os personagens principais da história: o Poeta, o senhor Simpson e a Secretária. Figura recorrente nos contos de *Histórias Naturais*, Simpson é caracterizado como “um apaixonado pelas máquinas NATCA, [que] crê nelas com uma fé sincera e cândida, se tortura com as suas falhas e defeitos, exulta com seus triunfos” (“Ordem a bom preço”; LEVI, 2005, p. 65). Além de seu entusiasmo sincero com as tecnologias que vende, seu caráter também é marcado por uma “rigidez puritana” (“A medida da beleza”; LEVI, 2005, p. 107) que o torna o protótipo perfeito do empregado acrítico, deslumbrado com os produtos que vende, incapaz de tolerar outros usos (mais criativos e/ou mais perversos) do que aqueles indicados estritamente pela empresa norte-americana que representa.

Enquanto Simpson assume o papel do vendedor hábil, enfileirando vantagens do versificador, a Secretária cumpre função oposta, revelando incredulidade em relação ao produto. Porém, enquanto o discurso de Simpson é persuasivo e apela à praticidade trazida pelo produto e ao *pathos* do novo, as desconfianças da Secretária são expostas de maneira claudicante, truncada, soando às vezes como mero conservadorismo paralisante, atropeladas pela sedução do progresso simbolizada pelo versificador. Sem nenhuma ponderação filosófica ou ética mais profunda a respeito do versificador, sua objeção é logo tomada pelo Poeta como simples receio de perder o emprego, substituída pelo equipamento.

Cria-se, assim, uma espécie de duplo entre Secretária e Versificador, que funciona como argumento do enredo do conto, em conformidade com a história real das tecnologias digitais de edição de texto, sobretudo à época em que o texto de Levi foi escrito. Hoje utilizados para toda sorte de produção textual, inclusive a poética, os processadores de texto foram originalmente desenvolvidos para uso exclusivo em rotinas administrativas de escritórios (KIRSCHENBAUM, 2016). Até a década de 1970, eram frequentes os usos de palavras como “computer” ou “word processors” tanto para designar dispositivos tecnológicos quanto as trabalhadoras que os operavam - à época, majoritariamente mulheres empregadas como digitadoras -, numa ambiguidade entre o humano e o maquínico que ressoa ao longo do conto.

Novamente, percebemos que este traz a máquina não exatamente como uma ameaça sinistra, mas como uma sedutora praticidade para um poeta já esgotado pelas demandas econômicas que eliminam, antes da aparição do versificador, sua condição criadora e complexificam questões do trabalho atravessado pelas novas tecnologias: “Já me enchi desse trabalho sujo: eu sou um poeta, um poeta premiado, não um borra-botas. Não sou um menestrel.” (LEVI, 2005, p. 38), daí sua concordância em “confiar às máquinas os trabalhos mais ingratos, mais cansativos” (p. 39).

Vale a pena enfatizar outra vez a ambiguidade: enquanto, por assim dizer, a aura das narrativas de ficção científica tradicionais nos leva a desconfiar das máquinas e ver no versificador uma ameaça brutal ao ideal de autonomia e subjetividade vinculado à poesia, o enredo nos revela que a aquisição do produto significaria para o poeta a efetiva libertação dos afazeres cotidianos, demandados por uma ordem social e econômica que não poupa a arte no âmbito das relações produtivas.

Como emblema da modernidade que representa, o versificador é prisão e libertação, promessa de reconquista do ócio criativo, por parte do Poeta, mas cobrando um preço, o de normalização definitiva da forma mercadoria, a qual ele simultaneamente responde e encarna. Por isso, ao longo do diálogo entre o Poeta e o vendedor as questões práticas, estéticas e comerciais relacionadas ao produto se sobrepõem continuamente, revelando o avanço da última sobre



as demais. Logo após o torpor diante de um belo decassílabo expelido pela máquina, sucede-se um pedido de desconto no valor final ou um ajuste no prazo de entrega do produto, como se estes constituíssem domínios indissociáveis em nossa modernidade. Esta parece ser a crítica mais enérgica do conto, para além do uso ou não de computadores na criação poética. Todavia, ainda é interessante aproximar o conto de um debate mais amplo sobre a escrita feita por máquinas.

A perspectiva de uma criação mecânica ou computadorizada de literatura, tal como exposta em “O versificador”, se insere num contexto de debates - e de muitas polêmicas - culturais nas décadas de 1960 e 1970, e que tiveram na Itália de Primo Levi um terreno dos mais fecundos. É um pensador italiano que cunha uma das sínteses mais conhecidas desses embate, quando Umberto Eco examina as divergências entre “apocalípticos” e “integrados” (ECO, 1993). Em 1962 já eram conhecidos no país os primeiros experimentos de “poemas eletrônicos” feitos por Nanni Balestrini, um dos principais nomes da neovanguarda italiana e expoente do movimento “Gruppo 63”. Seus experimentos poéticos utilizaram técnicas combinatórias e algoritmos que permitiam ao computador produzir poemas únicos, a partir da base de dados fornecida pelo poeta-programador (IADEVAIA, 2018, p. 87-88). Através dos códigos e *inputs*, a máquina realizaria variações textuais que resultariam em poemas únicos, definidos pela confluência de operações no eixo paradigmático (seleção de unidades no banco de dados) e no eixo sintagmático (combinação de unidades conforme regras definidas algoritmicamente).

Muito embora tenham se alterado, conforme o ritmo acelerado do desenvolvimento tecnológico, os dispositivos que compõem textos por processos combinatórios - dos analógicos aos digitais, dos mais previsíveis aos sistemas ditos “inteligentes” etc. -, mantêm de modo geral os mesmos pressupostos permutacionais, segundo um princípio aprimorado com o avanço das reflexões sobre a chamada *ciberliteratura*:

O artista concebe o *modelo* da obra a realizar (programa), a máquina desenvolve e executa as múltiplas realizações concretas desse modelo dentro de um *campo de possíveis*. O texto-matriz (*pattern*), concebido pelo autor em estado latente

ou potencial, abre-se sempre a um campo de possíveis mais ou menos vasto, e tendencialmente infinito, que constituirá o conjunto dos estados textuais actualizados ou concretos. Tal *campo de possíveis* dará origem a um *campo de leitura*, o qual pode ser explorado pelo autor, que nele irá colher e seleccionar o(s) textos(s) a apresentar ao leitor, mas pode também ser explorado pelo próprio leitor, dependendo disso de quem use no computador o programa criado. (BARBOSA, 2001, p. 6, grifos do autor)

Nessa fase de uso experimental dos recursos computacionais para a criação literária, interessam, tanto ou mais do que o resultado poético em si, as implicações teóricas, filosóficas e estéticas latentes nesse tipo de execução, questionando até mesmo o estatuto ontológico da obra artística: O engenho poético estaria em conceber um modelo potencial, a ser atualizado pelo sistema em cada ciclo de funcionamento? Em conceber uma máquina capaz de operar entre o texto-matriz virtual e as realizações concretas? Ou em cada uma das instanciações produzidas pelo computador em velocidade massiva e inumana, para atender a demandas comerciais no contexto das personagens de “O versificador”?

Além disso, a quebra definitiva da aura dos materiais artísticos traria à tona questões espinhosas relacionadas à autoria - seja em sua concepção iluminista ou romântica -, sublinhando a crise de sua estabilidade em um contexto hipermoderno e massificado, em especial se pensarmos na possibilidade de um escritor que cria por meio de algoritmos generativos. Trata-se de uma concepção muito particular de autoria, esfumando as fronteiras conceituais entre o sujeito criador, o ato de criação e o produto criado. Jean-Pierre Balpe (2005), pesquisador da literatura generativa, prefere, por isso, referir-se ao autor desse campo como um meta-autor: um sujeito que, em vez de produzir um texto literário, desenvolve um artefato tecnológico que descreve sua concepção de literatura por meio de procedimentos generativos.

No conto de Primo Levi, o embaralhamento deliberado da autoria, mais do que emular o tema central da narrativa ou estabelecer um efetivo cômico de surpresa, expressa os dilemas da produção artística no alvorecer da informática. Este curto circuito, ou sistema de *feedback* em *loop* (e eis-nos no campo semântico da cibernética, tão caro ao conto), funciona mais ou menos

assim: o texto que lemos, associado ao autor Primo Levi, é, no epílogo, atribuído ao próprio versificador. A máquina por sua vez é tema e autora do conto, bem como de uma série de versos que serão comercializados pelo Poeta sem que este os tenha escrito, dado que delega ao sistema a tarefa de criação para atender às demandas de seus clientes, alegando: “Não sou um versificador”. Enquanto isso, em sentido contrário, os poemas que são atribuídos ao versificador durante a narrativa, sendo esta uma construção ficcional, nascem da autoria de Levi, que emula com precisão os cacoetes de uma nascente escrita computadorizada. Do duplo entre Secretária e Versificador, mencionado anteriormente, passamos, pois, a outro, entre Poeta/Escritor e Versificador, mas mantendo-se sempre no horizonte da discussão as relações do que é humano e o que é artificial, ou de como a palavra escrita pode dar dimensão humana à experiência da vida, como em todo o projeto literário de Levi. O jogo provoca o leitor e exhibe as fraturas de uma autoria fixa, feitas pelo mesmo escritor que, por meio de sua escrita testemunhal, recolocou em primeiro plano no debate literário questões como autobiografia, sinceridade, verdade e memória.

Um célebre ensaio de Italo Calvino, proferido como conferência pela primeira vez em 1967 com o título “Cibernética e fantasmas”, também toma partido na celeuma da escrita eletrônica. Dialogando de perto com a efervescência teórica do estruturalismo, e em particular com a tese de morte do autor de Roland Barthes, Calvino olha com simpatia para as potencialidades da escrita em contextos computacionais. Afirma o autor:

Vocês se perguntarão por que comunico com ar tão sossegado perspectivas que, na maioria dos homens de letras, provoca queixas lacrimosas pontuadas por gritos de execração. [...] A literatura, da maneira como eu a conhecia, era uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra, conforme determinadas regras definidas ou, com maior frequência, regras não definidas nem passíveis de ser definidas mas que podiam ser extrapoladas de uma série de exemplos ou protocolos, ou regras que inventamos especificamente, isto é, que derivamos de outras regras que outros seguem. (CALVINO, 2009, p. 123)

Importante lembrar que Calvino foi o primeiro grande intelectual italiano

a saudar *É isto um homem?*, ainda em 1947, e acompanhou com interesse a trajetória de Levi nas décadas seguintes, estimulando-o, quando editor da Einaudi, a se aventurar pela escrita ficcional (DIAS, 2005, p. 10). É bastante provável que, além das neovanguardas italianas e de outros artistas experimentais de seu conhecimento, como os cibernéticos soviéticos, o conto de Levi tenha participado ativamente de suas reflexões a respeito das polêmicas em torno da escrita cibernética.

Ao defender a materialidade da criação (e da leitura) literária enquanto processo de combinação, decifração e arranjo de signos e frases, Calvino absolve da escrita feita por computadores o caráter fantasmático e obscuro a ela associado e argumenta que os fantasmas estariam, em última instância, nas teorias que associam a escrita literária à pura intuição, ao transe criativo, ao irracionalismo, e não na perícia técnica dos computadores. Portanto, ele conclui, “o escritor, assim como ele tem sido até hoje, já é máquina que escreve” (CALVINO, 2009, p. 122).

Desse modo, Calvino adotava uma postura diante da literatura combinatória semelhante à de escritores franceses do grupo Oulipo<sup>1</sup>, com quem manteve profícua interlocução por anos. No contato com os escritores oulipianos, Calvino pôde acompanhar muitas de suas investigações em torno da ideia do texto literário como realização de uma potência inscrita em restrições formais de base matemática. A crítica especializada recorrentemente aponta tal influência do grupo francês nos textos ficcionais calvinianos de cariz estrutural mais explícito, nos quais a permuta constitui a mola matriz da organização do enredo, a exemplo dos romances *Se um viajante numa noite de inverno*, *O castelo dos destinos cruzados* e do conto “O incêndio da casa

---

<sup>1</sup> A sigla Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle* ou, em português, Ateliê de Literatura Potencial) designa um grupo de escritores franceses que, desde meados do século XX, dedicaram-se à exploração da literatura como fenômeno potencial. Para tanto, investiram na criação de *contraintes*, isto é, restrições formais a partir das quais os textos deveriam ser desenvolvidos. Exemplos célebres de tais regras são o lipograma (a escrita de um texto deliberadamente suprimindo palavras que contenham uma letra específica), o S+7 (a reescrita de um texto substituindo todos os seus substantivos pelo sétimo substantivo subsequente em um dicionário) e a bola de neve (a escrita de poemas em que cada verso tem exatamente uma letra a mais que o seu predecessor). Entre oulipianos famosos, destacam-se escritores como Raymond Queneau, Georges Perec, Marcel Bénabou e Jacques Roubaud.

abominável”.

Nesse contexto, um pouco como o “versificador” de Levi, o oulipiano Raymond Queneau construiu anos antes da popularização dos computadores domésticos um engenho analógico de geração automática de poemas: o livro de artista *Cent mille milliards de poèmes* (1961), antecedente em mídia impressa da ciberliteratura e capaz de gerar até  $10^{14}$  sonetos diferentes, apenas pela manipulação pelo leitor de 140 versos cortados em filetes recombináveis. Tal cifra astronômica chama atenção por ser muito maior do que qualquer leitor humano poderia processar. No prólogo de Queneau (1961) a seu próprio livro, o autor calcula minuciosamente quanto tempo se levaria para ler todos os  $10^{14}$  sonetos, se isso fosse feito sem interrupção, com 45 segundos dispendidos para cada texto. O resultado é um número incomensurável para o período da vida de uma pessoa: cerca de 190.258.751 anos. Também no conto de Levi a potência absurda de produção poética da máquina nos faz questionar em última medida para que servem textos compostos em uma velocidade incompatível com o ritmo de leitura: “vinte e oito segundos para um soneto, o tempo de pronunciá-lo, naturalmente, porque o tempo de composição é imperceptível, uma fração de segundo” (LEVI, 2005, p. 50).

Se a agilidade do versificador já seria demasiada, o vendedor anuncia a existência de outro dispositivo, ainda mais complexo e *eficiente* - nos termos que só a ideia de literatura como mercadoria pode conceber -, capaz de produzir em um volume e em condições que leitor algum pode suportar: “‘o trovador’, uma máquina fantástica, um poeta mecânico *heavy-duty*, capaz de compor em todas as línguas europeias vivas ou mortas, capaz de poetar ininterruptamente durante mil laudas, de  $-100^{\circ}$  a  $+200^{\circ}$  Celsius, em qualquer clima e até debaixo d’água e no vácuo” (LEVI, 2005, p. 41). Só como ironia pode esse enunciado ser processado, talvez em consonância com a lapidar frase de Alan Turing (*apud* QUENEAU, 1961), figura proeminente da computação e da cibernética, sobre o mesmo tema: “Só uma máquina pode apreciar um soneto escrito por uma outra máquina”.

Cumprido notar, em suma, que “O versificador”, embora escrito numa época em que a cibernética ainda engatinhava, não pratica um futurismo

longínquo e especulativo, mas parte de uma observação atenta, ainda que hiperbólica e satírica, de aspectos incipientes em sua realidade de origem - como toda grande ficção científica o faz, diga-se de passagem. Apesar disso, o termo “computador” e suas variantes não comparecem no conto, de modo que a sua máquina mantém uma configuração própria, peculiar e enigmática. O versificador não é, na narrativa, uma função ou adaptação de um computador comum, mas um produto concebido para fins específicos e com um hibridismo entre aspectos eletrônicos e outros analógicos, manuais, como fitas à maneira de um teletipo e um teclado que se assemelhava a um órgão ou linótipo.

Diferentemente dos experimentos vanguardistas de Balestrini, no conto o uso da máquina atende a um propósito rotineiro, instrumental. Sua funcionalidade está em substituir o poeta em seus exercícios menos inspirados, para os quais se empenhava mais esforço do que imaginação lírica. O seu funcionamento evidencia o processo de combinação esquemática de códigos típicos da escrita computacional, num infinito de variações possíveis a partir de parâmetros estabelecidos pelo usuário: “Simpson: [...] Aqui no alto (*aciona*) se coloca o assunto: três a quatro palavras já bastam. Estas teclas pretas são registros: determinam o tom, o estilo e o ‘gênero literário’, como se dizia antigamente. Finalmente, estas outras teclas definem a forma métrica.” (LEVI, 2005, p. 42).

Interessante, nesse sentido, é notar o modo como o conto antecipa, além das possibilidades de geração de texto por combinatória, outro importante aspecto das artes digitais contemporâneas: a *cultura de banco de dados*. Para Manovich (2001), esta seria uma das dimensões mais evidentes na linguagem dos novos mídias, em que não só a distribuição e o consumo de produtos culturais, mas também seu desenvolvimento, se dá por operações de seleção de parâmetros por usuários comuns a partir de menus previamente definidos. Criar, sob tal paradigma, não estaria relacionado à concepção de algo novo, podendo em larga medida reduzir-se à escolha de opções definidas pelos desenvolvedores de ferramentas (e pelos conglomerados empresariais que as comercializam). Assim, no já referido duplo entre Versificador e Poeta ensejado no conto, uma série de questões estéticas formais que atravessam a escrita

poética são reduzidas às teclas apertadas pelo operador da máquina, como quem hoje escolhe no computador filtros para uma foto, emojis para um texto ou distorções para uma música mixada.

Os ruídos e solavancos que a máquina produz enquanto trabalha na produção dos poemas constituem a mais recorrente rubrica deixada na constituição dramática do conto, expondo, assim, a sua importância para a construção da ação. Do som que indicava o seu funcionamento regular (“[som de] cigarra: três sinais breves e um longo”) ao barulho perturbador que antecipa a suposta queima de um fusível em meio à produção de um soneto (“Ronco forte, estalo, assobio, solavancos, crepitações”), os ruídos são elementos que amplificam o caráter insólito da cena, como se a máquina quisesse expressar uma angústia criativa, um esforço sobre-humano no cumprimento de sua tarefa.

Os sucessivos testes que o Poeta e a Secretária fazem para aferir as funcionalidades e a eficiência do equipamento vão crescendo em complexidade. Aos desafios mais triviais a máquina responde com fria competência, gerando comentários ora de descrença pela secretária, ora de aprovação do poeta, atravessados de ironia: “Não está mal. Acredite em mim, conheço colegas que não fariam melhor. [...] Genial não, mas comerciável. Mais que suficiente para os objetivos práticos.” (LEVI, 2005, p. 44).

A mesma ironia é observável quando um dos temas que o Poeta programa na máquina é justamente o dos “Limites do engenho humano”, desencadeando, no plano do enunciado, a produção artificial de mais um texto pelo computador. Este começa com três versos de marcado tom derrisório sobre o que (não) pode a mente humana: “Cérebro tolo, a que teu arco tendes?/ A que, se no trabalho em que és versado/ Consomes dia e noite e não entendes?”. Num jogo de remissões em que o humano se ficcionaliza como maquínico e vice-versa, o cérebro é aqui descrito como um dispositivo tolo que trabalha dia e noite, mas nada entende, talvez em alusão invertida ao versificador que pode trabalhar incessantemente, produzindo textos a mancheias, mas sem compreendê-los.

A certa altura a Secretária, um tanto maliciosamente, lhe impõe uma tarefa mais inusitada ao eleger somente a opção “tema livre”, sem mais parâmetros ou codificadores. O interesse em ver a máquina lidar com a

liberdade total e, por consequência, testar seus limites de criação, leva a um resultado hilário, pois o texto nascido da “escolha livre” do versificador é um poema erótico, repleto de duplos sentidos, como a expressar um desejo sexual genuíno do aparelho ao ser tolhido de seus parâmetros reguladores<sup>2</sup>. Não por acaso, na tentativa seguinte, ao ser regulada para produzir um soneto, a máquina emperra. Simpson atribui a falha à queima de um fusível, decorrente de variações na corrente elétrica, mas, como vendedor interessado em concluir a negociação, merece a nossa desconfiança. É possível que a máquina possa não ter suportado a liberdade criativa imposta pela Secretária?

Aqui, um curioso jogo se estabelece entre os poemas algo desconexos que a máquina produz a cada vez que se lhe aumenta, num dos controles, a escala de *licença* para deformar ou inventar vocábulos para atender requisitos métricos, e a *licenciosidade* do poema erótico composto quando em total liberdade. Nessa tensão entre regra e autonomia, em termos de forma e conteúdo poético, observa-se mais uma vez a dualidade entre humano e maquínico que permeia todo o texto, indicando-se como os “cérebros” tanto do Poeta quanto da máquina estão sujeitos a “limites do engenho” nos “trabalhos em que são versados”. No entanto, apenas o Poeta, e não o versificador, é consciente desses limites: enquanto este entra em pane quando operado de maneira indevida, aquele reconhece no epílogo que não amortizou ainda o investimento na compra, mas vai delegando a ele as tarefas mais comezinhas do escritório enquanto lhe ensina a escrever também em prosa, nos seus próprios termos.

Assim, sem aderir ingenuamente ao grupo dos apocalípticos e mantendo mesmo uma fresta de esperança em relação à escrita computacional (afinal, ao assumir a labuta maçante do poeta fica a expectativa de que ele possa recuperar sua paixão pela escrita, ou o que tiver restado dela), Primo Levi deixa

---

<sup>2</sup> Como toda ficção científica tem lá o seu quinhão de profecia, recentemente saiu a notícia de que foi desenvolvida, pela Universidade Carolina de Praga, aquela que seria a primeira peça teatral escrita inteiramente por inteligência artificial. E o resultado foi uma obra erótica, carregada de despudores e alusões sexuais. Cf. “Sexo e códigos: a primeira peça escrita por um robô é erótica”, de Felipe Germano, In: *Tilt*: Canal de Tecnologia, disponível em <https://www.uol.com.br/tilt/colunas/sexting/2021/03/05/sexo-atores-e-codigos-a-primeira-peca-escrita-por-um-robo-e-erotica.htm>



claro o seu olhar humanista sobre o fazer poético. Tal postura encontra coerência no conjunto de sua obra, na qual a poesia é um assunto recorrente. Conforme Macedo:

O poema tem na obra do escritor um caráter fundante, e uma anterioridade lógica em relação à prosa. Levi inseriu poemas como epígrafes em todos os seus livros de cunho testemunhal. Seu primeiro testemunho, *É isto um homem?* Traz, como epígrafe, o poema “Shemá”, donde se extrai, também, o verso que dá título ao livro. A poesia comparece do início ao final, como contracanto à narrativa testemunhal. (MACEDO, 2019, p. 1)

Podemos compreender melhor essa concepção em um conto de *Futuro anterior*, sua última coletânea de narrativas curtas, na qual um de seus narradores afirma que compor uma poesia digna de ser lida e recordada é um dom do destino: “acontece a poucas pessoas, fora de toda regra e vontade, poucas vezes na vida [...] ocorrera poucas vezes, a consciência de ter uma poesia no corpo, pronta para ser fisgada no voo e pregada no papel como uma borboleta.” (LEVI, 2005, p. 447). Perspectiva, obviamente, oposta àquela exemplificada por Italo Calvino e certamente incompatível com uma criação pautada por máquinas e suas técnicas combinatórias. Haveria, pois, outras possibilidades de futuro para a poesia, vistas de um presente da enunciação que já se teria tornado passado quando de sua realização. O título *Futuro anterior*, nesse sentido, sugere algumas das alternativas para que a poesia se mantivesse da ordem precipuamente humana, e não mecanicamente produzida por um “versificador”.

Outra passagem lapidar do modo como Levi pensava e valorizava a poesia está presente em um dos episódios mais conhecidos de *É isto um homem?*. No capítulo “O canto de Ulisses”, ele relata uma breve lição de italiano que dá ao seu companheiro de infortúnio Jean Samuel. Ambos faziam parte do comando químico de Auschwitz e, ao saírem para buscar as panelas com a sopa para os prisioneiros (uma atividade relativamente leve para os padrões do campo e não diretamente vigiada), eles mantêm um diálogo amistoso enquanto percorrem o caminho mais longo, como a prolongar aqueles breves minutos de quietude. A aula de italiano dada ao amigo se apoia na *Divina Comédia*, de Dante, mais

precisamente na passagem da punição a Ulisses e a narração de sua dor. Nela “Primo Levi altera o *ethos* original de Dante e o desloca em seu texto para o ponto de vista do condenado Ulisses, compadecendo-se e projetando-se em sua situação de igualmente condenado”. (VIEIRA; OLIVEIRA, 2017, p. 150).

Entusiasmado com a evocação do poema, o autor ativa, por meio dele, memórias da infância, como a “penumbra do crepúsculo quando eu retornava de trem para casa!” e o faz experienciar uma evasão deleitosa da situação na qual se encontra: “por um momento, esqueci quem sou e onde estou” (LEVI, 1988, p. 167). Enquanto hesita na recordação de um verso que a memória torna difuso, ele faz uma afirmação comovente: “Eu renunciaria à minha ração de sopa para poder ligar ‘non ne avevo alcuna’ com os versos finais” (LEVI, 1988, p. 169). No contexto de Auschwitz, renunciar à ração de sopa equivale, efetivamente, a arriscar a vida, com o corpo já castigado pela fome.

Na mais degradante condição imposta ao ser humano, o narrador se re-humaniza através da poesia e faz dela uma das respondentes à indagação que intitula o livro, criando uma resposta positiva: “apesar de tudo, de todas as ‘monstruosidades’, e justamente por terem atingido um ponto extremo, tanto as vítimas quanto os carrascos ali descritos continuavam participando do humano, ainda que constituíssem uma humanidade exacerbada em suas potencialidades”. (DIAS, 2005, p. 15). A poesia seria, nesse caso, uma via de reencontro com uma humanidade e seus valores mais essenciais, apontando em vetor bastante distinto dos maquinismos e mercantilismos de “O versificador”, os quais reduziriam o poético à mera repetição formal de esquemas de rimas e metros, configurados num painel.

Primo Levi é testemunha direta da mais perversa face que a modernidade assumiu, vítima que foi das sofisticadas indústrias da morte alemãs, onde a racionalidade, a organização e a impessoalidade foram eficazmente manipuladas para o cometimento de um crime monstruoso contra a humanidade. Em seus testemunhos todo o esforço intelectual é mobilizado para compreender aquele horror, suas causas e consequências na Europa supostamente ilustrada do século XX. Suas narrativas ficcionais, por sua vez tecidas numa delicada conjugação entre pessimismo e fino humor, reorientam este compromisso com

a compreensão e defesa do humano, deslocando os impasses, as ameaças e recaídas, para uma modernidade que segue, no pós-guerra, atualizando os mecanismos e estruturas que levaram à catástrofe. “O versificador” acena para a necessidade da poesia, embora a veja obstruída pelas pressões mercantis, a burocracia e as convenções - e sutilmente nos provoca: as tecnologias que criamos, como o computador e os incontáveis e incontornáveis êxitos da cibernética, serão aliados nessa necessidade humana elementar ou, em sua exatidão sem risco, nos dispensarão de vez da aventura de criar?

## REFERÊNCIAS

AGAMBEM, G. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

BALPE, J.-P. Principles and Processes of Generative Literature. *Dichtung Digital*, Berlim, vol. 1, 2005. Disponível em: <http://www.dichtung-digital.de/2005/1/Balpe/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

BARBOSA, P. O computador como máquina semiótica. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, nº 29, Universidade Nova de Lisboa, 2001.

CALVINO, I. Cibernética e Fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, I. *Assunto Encerrado* - Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

DIAS, M. S. Primo Levi e o zoológico humano. In: LEVI, P. *71 contos de Primo Levi*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1993.

IADEVAIA, R. (Ghost of) Generative Literature in Italy between Past, Present and Future. *MATLIT*, Coimbra, vol. 6, 2018, pp. 85-105.

KIRSCHENBAUM, M. G. *Track Changes: a Literary History of Word Processing*. Londres: Belknap Press, 2016.

LEVI, P. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *71 contos de Primo Levi*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

MACEDO, L. F. de. Primo Levi: sonho, poesia e política. *Arquivo Maaravi*, Belo Horizonte, vol. 13, nº 25, nov. 2019, pp. 1-10.

MANOVICH, L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

OULIPO. *La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.

POUND, E. *Abc da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUENEAU, R. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961.

VIEIRA, T.; OLIVEIRA, A. Primo Levi e a salvação pela linguagem. In: PAULA, Marcelo Ferraz de. *Ética, Estética e Políticas do Testemunho*. São Paulo: Nankin, 2017.