



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CAMYLLA HERCULANO CABRAL DE BARROS

“NENHUM PROBLEMA TEM SOLUÇÃO”: uma adaptação crítico-criativa do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, para o mundo virtual

Recife
2020

CAMYLLA HERCULANO CABRAL DE BARROS

“NENHUM PROBLEMA TEM SOLUÇÃO”: uma adaptação crítico-criativa do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, para o mundo virtual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

B277n Barros, Camylla Herculano Cabral de
“Nenhum problema tem solução”: uma adaptação crítico-criativa do
Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa, para o mundo virtual /
Camylla Herculano Cabral de Barros. – Recife, 2020.
120f.: il.

Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui referências.

1. Fernando Pessoa. 2. Livro do Desassossego. 3. Literatura Eletrônica.
4. Arquivo LdoD. 5. Manuel Portela. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo
(Orientadora). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-108)

CAMYLLA HERCULANO CABRAL DE BARROS

“NENHUM PROBLEMA TEM SOLUÇÃO”: uma adaptação crítico-criativa do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, para o mundo virtual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 10/02/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ermelinda Maria Araujo Ferreira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª.Dr^ª Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Gonçalves Tenório (Examinadora Externa)
Universidade Católica de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Valéria e Alexandre, que são razões de minhas inteiras possibilidades. A palavra desaparece aqui, diante deles e é meu corpo nascido o sentido de sua invisibilidade.

E sigo, nesse ciclo da minha existência lembrando de pessoas que são o mundo próprio, invisível e privado desta dissertação. Projetados à tela permaneceram em meus olhos abertos a tantas de suas visões e são em mim, agora, palavras na carne de todos nós.

À Camila de Matos, tela de luz, às minhas avós, signos só comigo, ao meu irmão, irresistível presença/ausência, à Mini pela leveza de sua existência, à Patrícia Tenório pela suavidade de suas palavras e colaboração para finalização desse projeto.

À Fernando Pessoa que dentre as palavras melancólicas de um desassossego diário, era o meu sorriso de carnaval e minha vontade de ser um ser escrevente.

À Diego G., viajante que mesmo submerso é ser vidente e ser vivente, que em sua essência me aproximou do *Desassossego* de Pessoa.

Entre os videntes, minha orientadora, Ermelinda, que com incomparável argúcia soube como se expor ao risco desta visão e trouxe-me pela mão e me fez vivo e concreto o amor a Pessoa.

Em especial à Adriano que me desatinou e desatou meus nós dentro da escrita, estirando meus músculos para dentro da poesia, do amor e da vida.

À psicologia, a literatura e tantas outras teorias que em cada leitura me faziam aceitar que tudo é passível de mudança e me ensinaram que imersa em mim poderia me encontrar nas palavras de Pessoas e assim nos faríamos um só.

Às músicas que trilhavam meu processo de escrita e que me permitiam expressar aquilo que não encontrava nos signos verbais e me faziam entender que nesse lugar da melodia me encontraria e faria de mim minha própria casa.

Aos meus amigos, familiares tantos outros que não citei, mas que foram meus e eu deles e que mesmo na ausência das palavras, me fizeram no conforto de um abraço, da paciência e das preces me sentir inteira e capaz. Gratidão ao universo pela possibilidade de existir.



NENHUM PROBLEMA TEM SOLUÇÃO: UM ARQUIVO DIGITAL DO LIVRO DO DESASSOSSEGO



Fonte: <https://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/ldod>

Nenhum problema tem solução. Nenhum de nós desata o nó górdio; todos nós ou desistimos ou o cortamos. Resolvemos bruscamente, com o sentimento, os problemas da inteligência, e fazemo-lo ou por cansaço de pensar, ou por timidez de tirar conclusões, ou pela necessidade absurda de encontrar um apoio, ou pelo impulso gregário de regressar aos outros e à vida. Como nunca podemos conhecer todos os elementos de uma questão, nunca a podemos resolver. Para atingir a verdade faltam-nos dados que bastem, e processos intelectuais que esgotem a interpretação desses dados. (PESSOA, 2018, p.333)

RESUMO

Esta dissertação pretende discutir o diálogo entre a literatura e as novas tecnologias, traçando um caminho histórico do *Livro do Desassossego* - assinado por Bernardo Soares e Vicente Guedes, semi-heterônimos de Fernando Pessoa, publicado pela primeira vez em 1982 por Jacinto do Prado Coelho, e aqui analisado na sua estrutura fragmentária *protohipertextual*, que entendemos como precursora do “hipertexto” até a sua versão como arquivo digital, lançada em 2018 pela equipa liderada pelo Professor Doutor Manuel Portela, da Universidade de Coimbra, denominada *Arquivo LdoD — Nenhum problema tem solução*. Procuramos analisar como a forma do livro impresso, tal como foi concebido pelo autor, em seu inacabamento e abertura, já apontava para uma forma diferenciada de leitura, que viria a se configurar com o advento da internet, renunciando a sua futura existência – e permanência – não apenas num novo suporte, mas numa nova realidade: a realidade virtual. Este termo, que implica um paradoxo – proposição cara a Fernando Pessoa – tem na sua interpretação por Pierre Lévy um componente fundamental à poética pessoana: a ideia de que o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. Ou seja, virtual é tudo o que pode vir a ser; é tudo o que já existe em potência, embora ainda não necessariamente em materialidade. O caráter virtual do *Livro do Desassossego* é notório em toda a sua trajetória, tendo sido elaborado como um projeto futuro ao longo da vida do poeta, redigido em variados suportes do seu cotidiano (folhas, papéis, guardanapos) à medida que as ideias lhe ocorriam, guardados esses fragmentos heterogêneos na famosa arca de seus escritos, muitos identificados e datados, outros não, e recolhidos por pesquisadores e filólogos décadas depois da sua morte em 1935, alcançando uma primeira materialidade “Livro” na sua primeira edição impressa em 1982. Desde então, várias edições do *Livro do Desassossego* foram surgindo, cada uma diferente da outra, todas dialogando e disputando entre si como o famoso quarteto heteronímico já encenava, bem humoradamente, em seus textos críticos e analíticos da poesia pessoana. A mais recente e ambiciosa versão do “Livro”, que inaugura sua existência como objeto digital, toma a forma de um imenso arquivo que compila, analisa, compara e disponibiliza o material já existente, não apenas os fac-símiles dos fragmentos pessoanos originais, que serviram aos pesquisadores para a montagem das diversas edições impressas, mas também os textos integrais dessas edições, arriscando ainda novas aberturas que projetam para o público leitor anônimo a possibilidade de conceber suas próprias versões desassossegadas da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa. Livro do Desassossego. Literatura Eletrônica. Arquivo LdoD. Manuel Portela.

ABSTRACT

This dissertation intends to discuss the dialogue between literature and new technologies, tracing a historical path of the *Book of Disquiet* - signed by Bernardo Soares and Vicente Guedes, Fernando Pessoa's semi-heteronyms, first published in 1982 by Jacinto do Prado Coelho, and analyzed here in its fragmentary protohypertextual structure, which we understand as the precursor of "hypertext" - until its version as a digital file, launched in 2018 by the team led by Professor Doctor Manuel Portela, from the University of Coimbra, called *LdoD* \neg file - No problem has a solution. We tried to analyze how the shape of the printed book, as it was conceived by the author, in its unfinished and openness, already pointed to a different way of reading, which would be configured with the advent of the internet, foreshadowing its future existence - and permanence - not just in a new medium, but in a new reality: virtual reality. This term, which implies a paradox - a proposition dear to Fernando Pessoa - has, in its interpretation by Pierre Lévy, a fundamental component to the Pessoa's poetics: the idea that the virtual is not opposed to the real, but to the current. In other words, virtual is everything it can become; it is everything that already exists in potential, although not necessarily in materiality. The virtual character of the *Book of Disquiet* is notorious throughout its trajectory, having been elaborated as a future project throughout the life of the poet, written in various supports of his daily life (sheets, papers, napkins) as ideas occurred to him, these heterogeneous fragments kept in the famous ark of his writings, many identified and dated, others not, and collected by researchers and philologists decades after his death in 1935, reaching a first materiality "Book" in its first printed edition in 1982. Since then, several editions of the *Book of Disquiet* emerged, each one different from the other, all dialoguing and disputing with each other as the famous heteronymic quartet already staged, humorously, in his critical and analytical texts of Pessoa's poetry. The most recent and ambitious version of the "Book", which inaugurates its existence as a digital object, takes the form of an immense archive that compiles, analyzes, compares and makes available the existing material, not just the facsimiles of the original Pessoa's fragments, which served the researchers to assemble the various printed editions, but also the full texts of these editions, risking new openings that project for the anonymous reading public the possibility of conceiving their own disquiet versions of the poet's Book.

KEYWORDS: Fernando Pessoa. *Book of Disquiet*. Electronic Literature. *LdoD File*. Manuel Portela.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quatro edições do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa/Bernardo Soares.....	15
Figura 2 - Leonor Areal. Fernando Pessoa Multimédia (CD-Rom).....	20
Figura 3 - Hermenegildo Sábat e Milton Ribeiro. Fernando Pessoa.....	23
Figura 4 - Livro-jogo: I-Ching.....	26
Figura 5 - O livro combinatório de Raymond Queneau.....	28
Figura 6 - Experiências narrativas protohipertextuais na América Latina.....	29
Figura 7 - Experiências narrativas protohipertextuais na América Latina.....	29
Figura 8 - Slogan Coca-Cola.....	34
Figura 9 - Julio Pomar. <i>Fernando Pessoa</i>	35
Figura 10 – Homenagem a Marielle Franco na sua mais recente obra feita em Lisboa no Miradouro panorâmico de Monsanto prestada por Vhils.....	36
Figura 11 - A arte urbana - Território escolhido pela Microsoft Corporation para lançar um novo tablet Surface Pro 4.....	37
Figura 12 - Artes de rua com a imagem e frases de Fernando Pessoa.....	38
Figura 13 - Estátua de Pessoa em frente ao Café A Brasileira, no Chiado.....	40
Figura 14 - <i>Disquiet Heart</i> , de Tamara Alves - 2017.....	41
Figura 15 - Mural de Aka Corleone (Pedro Campiche).....	42
Figura 16 - Mural artístico de André da Loba.....	42
Figura 17 - Costa Pinheiro. Fernando Pessoa.....	43
Figura 18 - Julio Pomar. Fernando Pessoa.....	44
Figura 19 - Fac-símile do texto LdoD.....	53
Figura 20 - Wladimir Dias-Pino – Extraído do Livro-poema “A Ave”, publicado entre 1953- 1956.....	58
Figura 21 - Livro Sólida, 1962.....	59
Figura 22 - Codificação TEI.....	81
Figura 23 - Protótipo do site desenhado pela equipe de Coimbra.....	82
Figura 24 - Fluxo de funcionamento do LdoD.....	84
Figura 25 - Modelo da funcionalidade do LdoD.....	86
Figura 26 - Caminho de acesso a primeira funcionalidade do livro – Leitura.....	98
Figura 27 - Funcionalidade da sequência Leitura.....	98
Figura 28 - Recomendações de Leitura – Critérios de ordenação.....	99

Figura 29 - Funcionalidade da sequência de Leitura, comparação entre obras e fragmentos.....	99
Figura 30 - Caminho de acesso a primeira funcionalidade do livro virtual.....	100
Figura 31 - Caminho de acesso a primeira funcionalidade citações do twitter.....	100
Figura 32 - Aba documentos – testemunho.....	101
Figura 33 - Fac-símile e transcrições disponibilizadas na funcionalidade testemunho.....	101
Figura 34 - Fragmentos codificados na aba documentos.....	102
Figura 35 - Aba edições.....	102
Figura 36 - Aba de edições – segundo menu.....	103
Figura 37 - Tela do jogo da classificação.....	104
Figura 38 - Menu de criação do Livro do Desassossego.....	104
Figura 39 - Aba Twitter.....	105
Figura 40 - Aba de Pesquisa e subcategorias.....	105
Figura 41 - Funcionalidade da Pesquisa simples.....	105
Figura 42 - Funcionalidades da pesquisa avançadas.....	106
Figura 43 - Funcionalidade comparativa.....	106
Figura 44 - Tabela de variações e comparações entre edições.....	107
Figura 45 - Opções de visualizações apresentadas pelo site.....	107

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Comparação entre fragmentos e critérios de ordenação do Livro do Desassossego.....	88
Tabela 2 - Comparação da ordenação dos fragmentos.....	89
Tabela 3 - Uma descrição funcional do Arquivo LdoD que distingue três funções: representação textual, simulação contextual e interação interpretativa. © Manuel Portela, 2011.....	96

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	ESCRITA DO HOMEM, ESCRITA DA MÁQUINA.....	23
2.1	A POSSIBILIDADE HIPERTEXTUAL DA LEITURA.....	23
2.2	PESSOA PROCESSO.....	31
2.3	LIVROS DESASSOSSEGADOS.....	43
3	O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO.....	50
3.1	O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO.....	79
3.2	A DINÂMICA AUTOR/LEITOR NO <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i>	87
3.3	A CULTURA <i>FANDOM</i> E O <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i>	91
3.4	O FUNCIONAMENTO DO PROJETO.....	95
4	CONSIDERAÇÕES NADA FINAIS.....	111
	REFERÊNCIAS.....	113

1 INTRODUÇÃO

A inserção de novas tecnologias trouxe outras formas de articulação entre os diferentes tipos de linguagem de um único material, através de um recurso de multimodalidade, onde o papel do autor vai além de escrever o texto e se propõe a tornar o processo mais interativo para leitor. Dessa forma, surge uma necessidade do autor de explorar novos aspectos computacionais; e do leitor de explorar não apenas a dimensão artística do autor, mas das linguagens verbal, visual, sonora e cinética proporcionadas pelo recurso, cuja regra é ir além. Esse novo modelo de escrita, que buscou uma base inicial no hipertexto, e que tem sido identificado ora como “Literatura Eletrônica” (N. Katherine Hayles), ora como “Literatura Ergódica” (Espen Aarseth), é definido como uma literatura que acontece nos meios eletrônicos, onde a ação de ler torna-se interativa e o leitor passa a atuar como um co-autor. Neste modelo, é comum haver uma conjunção de hipertextos e de recursos multimidiáticos como sons, imagens e movimentos.

Nossa proposta com este projeto é discutir o diálogo entre a literatura e as novas tecnologias, traçando um caminho histórico do *Livro do Desassossego* – assinado por Bernardo Soares e Vicente Guedes, semi-heterônimos de Fernando Pessoa, publicado pela primeira vez em 1982 por Jacinto do Prado Coelho, e aqui analisado na sua estrutura fragmentária *protohipertextual*, que entendemos como precursora do “hipertexto” – até a sua versão como arquivo digital, lançada em 2018 pela equipa liderada pelo Professor Doutor Manuel Portela, da Universidade de Coimbra, denominada *Arquivo LdoD— Nenhum problema tem solução*.

Procuramos analisar como a forma do livro impresso, tal como foi concebido pelo autor, em seu inacabamento e abertura, já apontava para uma forma diferenciada de leitura, que viria a se configurar com o advento da internet, renunciando a sua futura existência – e permanência – não apenas num novo suporte, mas numa nova realidade: a realidade virtual. Este termo, que implica um paradoxo – proposição cara a Fernando Pessoa – tem na sua interpretação por Pierre Lévy um componente fundamental à poética pessoana: a ideia de que o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. Ou seja, virtual é tudo o que pode vir a ser; é tudo o que já existe em potência, embora ainda não necessariamente em materialidade.

O caráter virtual do *Livro do Desassossego* é notório em toda a sua trajetória, tendo sido elaborado como um projeto futuro ao longo da vida do poeta, redigido em variados suportes do seu cotidiano (folhas, papéis, guardanapos) à medida que as ideias lhe ocorriam, guardados esses fragmentos heterogêneos na famosa arca de seus escritos, muitos identificados e datados, outros não, e recolhidos por pesquisadores e filólogos décadas depois da sua morte em 1935,

alcançando uma primeira materialidade “Livro” na sua primeira edição impressa em 1982. Desde então, várias edições do *Livro do Desassossego* foram surgindo, cada uma diferente da outra, todas dialogando e disputando entre si como o famoso quarteto heteronímico já encenava, bem humoradamente, em seus textos críticos e analíticos da poesia pessoana.

A mais recente e ambiciosa versão do “Livro”, que inaugura a sua existência como objeto digital, toma a forma de um imenso arquivo que compila, analisa, compara e disponibiliza o material já existente, não apenas os fac-símiles dos fragmentos pessoais originais, que serviram aos pesquisadores para a montagem das diversas edições impressas, mas também os textos integrais dessas edições, arriscando ainda novas aberturas que projetam para o público leitor anônimo a possibilidade de conceber suas próprias versões desassossegadas da obra.

Buscamos, assim, contemplar três instâncias do *Livro do Desassossego* em sua trajetória, analisando as características das estruturas precursoras do hipertexto presentes no projeto, suas categorias narrativas quando do seu estabelecimento, e o funcionamento de sua recepção no espaço virtual: ou seja, a construção inacabada do *Livro* pelo autor, a construção efetivada do *Livro* pelos compiladores dos fragmentos originais, e a possibilidade de reconstrução do *Livro* pelos próprios leitores – possibilidade esta constatada desde os primórdios de sua recepção, e agora ampliada pela sua inserção no mundo como objeto digital, a partir do *Arquivo LdoD – Nenhum problema tem solução*.

Entendemos que o *Livro do Desassossego*, desde a sua origem, foi concebido como um espaço narrativo aberto, que vai se edificando no decorrer do tempo – não tanto o tempo da obra (a cronologia do diário), mas o tempo de sua recepção. Zenith (2001, p. 34) – antecipando, talvez, o funcionamento do texto em meio digital – defende que a melhor organização do *Livro* seria uma edição onde as páginas fossem soltas e o leitor pudesse ordená-las de acordo com seus próprios critérios. Essa afirmação levanta uma importante questão sobre a natureza da autoria, fundamental a Pessoa, o criador de outros, poetas colaboradores ou rivais com os quais encenou o grande drama heteronímico, drama este que Harold Bloom identificaria, mais tarde, como a alegoria ideal de sua teoria sobre a Angústia da Influência.

Walter Benjamin (1994, p. 20) afirma que existe uma resistência a tudo o que é novo: “o convencional é desfrutado sem críticas, o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão”. Para ele, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perde sua aura, pois deixa de existir o caráter ritualístico na percepção da obra. Esse sentimento de resistência tem sentido quando se compreende a leitura como um processo construído por vivências e experiências, que precisa de um tempo para que se torne um hábito social, tornando difícil desmistificá-lo.

Entretanto, a literatura virtual é uma realidade e tem formado costumes, sendo assim merecedora de atenção e pesquisa.

O próprio Benjamin (1978, p. 77-79) já visionava, em 1929, que o livro, na sua forma tradicional, encaminhava-se para uma espécie de “fim”, um esgotamento de seu atual suporte em papel. As mudanças na forma de produzir o texto hoje são tão importantes quanto as que víamos em outros momentos, como a substituição de pincéis por caracteres, ou a dos códices pelos impressos. O avanço das novas tecnologias no campo das Letras, visto como um prenúncio da extinção do objeto livro tal como foi concebido desde a invenção da imprensa, ameaça, portanto, a tradição literária na sua visão mais arraigada, a que pressupõe uma hierarquia de valores e um destino canônico à permanência. Entretanto, essa visão da tradição é questionada por Bloom, que inspirado em Jorge Luis Borges defende que a tradição, desde sempre, foi fruto de um contínuo embate entre poetas fortes, onde o mecanismo da desleitura do original ou referente é fundamental à sobrevivência da obra em novos contextos históricos.

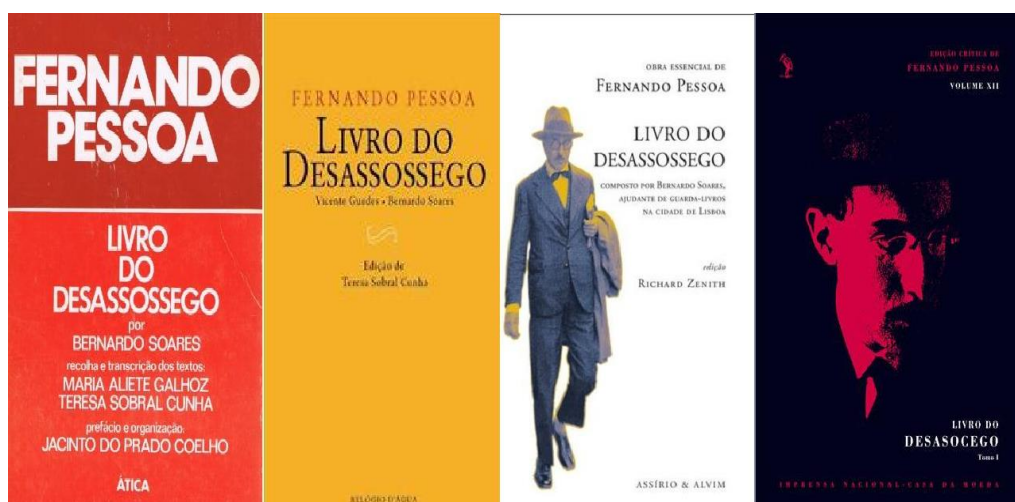
Diz-se que ler um clássico é já relê-lo – reconhecemos o texto antes da primeira página, pelo menos em seus traços fundamentais de personagens, ambientação e trama. Inversamente, reler um clássico é sempre lê-lo pela primeira vez, porque a pleora de leituras possíveis que ele permite faz dele um livro novo a cada vez que o revisitamos. Borges, é claro, traz a esses lugares-comuns o seu toque irreverente e genial: o clássico é sempre visto pelo leitor como um objeto sacrossanto, irretocável; porém, o mesmo livro poderia muito bem ter sido escrito de maneira diferente pelo autor, o que entra em choque com o “dogma da infalibilidade” do original. A reverência cega pelo texto original é, no fim das contas, unilateral; o leitor a pratica, o autor não. A famosa arca pessoana nada mais é do que um desafio a esse dogma, como bem atestam os esforços da Crítica Genética na compilação, e da Crítica Textual no estabelecimento do texto pessoano, sempre sujeito à traição pela dificuldade da transcrição de seus fragmentos dispersos.¹

¹ A Crítica Textual objetiva o estabelecimento do texto, a Crítica Genética sua reconstrução e interpretação do processo de criação, ou seja, os rumos tomados, e também os acidentes e alterações feitas para a criação de uma obra. A Crítica Genética visa o que se denominou de prototexto, que seria o conjunto de documentos que precedem o texto (notas de leitura, cópias impressas, rascunhos, provas corrigidas, projetos, cópias passadas a limpo, testemunhos da obra). Sobre essa perspectiva de prototexto Grésillon (2009, p. 43) afirma que “Todos esses documentos têm em comum o fato de precederem o texto, de serem escritos antes do texto”. Eis o motivo dos geneticistas terem adotado o termo *prototexto*, proposto em 1972 por Jean Bellemin-Noel em sua obra fundadora *O texto e o prototexto*. Essa noção fazia sistema com a série terminológica ligada à palavra “texto”, foco central da teoria do texto; em conexão com a série “pós-texto”, “intertexto”, “paratexto”, “hipertexto”. O termo “prototexto” tem uma imensa vantagem: ele salienta ao mesmo tempo a radical diferença entre o que é e o que não é (ainda) texto. O avanço nas teorias e áreas de pesquisa é inevitável, e com certeza os filólogos, críticos e geneticistas estão e estarão sempre encontrando as melhores formas para usufruir das novas metodologias de pesquisa, adequando-as ao material que têm em mãos para trabalhar ou analisar. Willemart (1999, p. 202) afirma que a Filologia não está, portanto, a serviço da Crítica Genética ou vice-versa, mas os dois campos iluminam e esclarecem o texto publicado.

A grande generosidade do *Livro do Desassossego*, jamais finalizado pelo próprio autor, confunde-se com a generosidade de um poeta que, concebendo um mestre para a sua poesia – o heterônimo Alberto Caeiro – nivela a sua própria criação à dos demais desleitores deste suposto original: os heterônimos Álvaro de Campos e Ricardo Reis, os quais, ao seu lado, transformam-no em mais um membro do quarteto, e não o principal. Da mesma forma, Fernando Pessoa, em seu diário íntimo, e metamorfoseado ora em Vicente Guedes, ora em Bernardo Soares, escreveu um livro que nunca viria a ler, um livro que adquiriria muitas faces conforme as opções e escolhas de seus compiladores, cujos nomes apareceriam na capa, ao lado do seu. Um livro ofertado ao futuro e aos leitores, à impermanência e à incessante atividade que o legitimam como um texto desassossegado.

Posto no espaço virtual no século XXI, este livro parece adquirir um novo fôlego e uma inusitada amplitude. Isso acontece porque o livro eletrônico apresenta uma grande potencialidade interativa, possibilitando inúmeros desdobramentos. Ao fornecer, ao lado de imagens dos documentos autógrafos, novas transcrições desses documentos e ainda transcrições de quatro edições da obra, disponibilizadas gratuitamente na internet – a de Jacinto do Prado Coelho (Ática, 1982), a de Teresa Sobral Cunha (Relógio D'Água, 1997/2008), a de Richard Zenith (Assírio & Alvim, 1998/2009) e a de Jerônimo Pizarro (Imprensa Nacional da Moeda, 2010), – esse produto amplia exponencialmente o alcance crítico-analítico da obra pessoana.

Figura 1 - Quatro edições do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa/Bernardo Soares



Fonte: <https://br.pinterest.com>

O Arquivo Digital Colaborativo do *Livro do Desassossego* (LdoD) demorou seis anos a ser preparado – de 2012 a 2017 – por investigadores do Centro de Literatura Portuguesa da

Universidade de Coimbra (CLP) e do Instituto de Engenharia de Sistemas e Computadores em Lisboa (INESC-ID Lisboa). Esta plataforma interativa, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e pela União Europeia, foi oficialmente apresentada, no Auditório da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), pelos seus principais responsáveis, Manuel Portela, do CLP, e António Rito Silva, do INESC- ID Lisboa. A Biblioteca também é uma das colaboradoras neste projeto, através da disponibilização dos manuscritos referentes ao *Livro do Desassossego*.

Como dissemos, o *Livro do Desassossego*, uma das maiores obras de Fernando Pessoa, é um livro fragmentário (com mais de 500 textos distribuídos por diversos documentos), permanentemente em estudo por investigadores pessoais, que têm interpretações díspares sobre o modo de organizar o livro, já que este ficou inacabado e os fragmentos não têm ligação entre si, embora funcionem como um todo. Para alguns estudiosos, o livro é um trabalho de autor; para outros, é uma composição de mais de um autor, como é o caso de Teresa Sobral Cunha, que organizou, em conjunto com Jacinto do Prado Coelho e Maria Aliete Galhoz, a primeira edição do livro, publicada apenas em 1982. Segundo a estudiosa, existem dois *Livros do Desassossego*, um de Vicente Guedes, dos anos 1910 e 1920, e outro de Bernardo Soares, do final dos anos 1920 e 1930.

Além da leitura e comparação das transcrições, o *Arquivo LdoD* permite que os utilizadores colaborem na criação de edições virtuais do *Livro do Desassossego*. A página digital está, assim, dividida em cinco grandes capítulos: "Leitura", que permite ler a obra de acordo com diferentes sequências; "Documentos", que contém a listagem de todos os fragmentos e informação acerca das fontes; "Edições", que permite a visualização dos originais e a comparação das transcrições; "Pesquisa", que permite selecionar fragmentos de acordo com múltiplos critérios, e "Virtual", que permite criar edições virtuais e suas taxonomias.

Através da integração de ferramentas computacionais num espaço simulatório, o *Arquivo LdoD* oferece um ambiente textual dinâmico, no qual os utilizadores podem desempenhar diferentes papéis literários, como se pode ler num texto introdutório ao *Arquivo LdoD*: "Trata-se de um recurso multiplataforma e multidispositivo (smartphone, tablet, computador portátil) em acesso aberto, cujas funcionalidades servem para múltiplas atividades, incluindo leitura de lazer, estudo, análise, investigação avançada e criação literária".

Assim, o *Arquivo LdoD* não apenas oferece uma ferramenta riquíssima e indispensável aos pesquisadores pessoais, mas também parece propor o *Livro* como um objeto de culto contemporâneo, à maneira do que acontece com algumas obras literárias abordadas por grupos

de *Fandom* no espaço digital, ao abrir possibilidades genéricas de livre criação a partir do texto original ou de suas versões. Em sua Dissertação de Mestrado “O *Fandom* como sistema literário: uma análise crítica do texto na era da reapropriação virtual” (UFPE, 2009), Fabiana Miranda comenta:

Talvez a principal novidade do sistema *Fandom* resida na sua contribuição efetiva para a formação de um novo leitor. Um leitor que, além de receber, compreender e interpretar um texto individualmente, procura nos livros a oportunidade de participar de uma comunidade na Internet. Este novo leitor, que nasceu na era virtual, não aceita uma recepção passiva e não entende a leitura como uma atividade isolada. Além disso, considera-se realmente um fã dos livros, assumindo a relação entre erudição, mídia e entretenimento. Se o leitor individualizado no mundo real sujeita-se a receber/perceber o cânon institucionalizado respeitando as normas e códigos que presidiram à sua sistematização, o leitor coletivizado do *Fandom* apresenta-se muito mais independente, selecionando não só o seu cânon particular como estabelecendo novas regras para a recepção/percepção da obra literária, incluindo estratégias de leitura produtiva e criativa através dos mais diversos recursos tecnológicos disponíveis no ciberespaço. (MIRANDA, 2010)

Para Fabiana Miranda:

O sistema *Fandom* e o novo leitor digital representam para os estudos literários um desafio perturbador, na medida em que propõem novos comportamentos que parecem desestabilizar atitudes e modelos há muito consolidados. A passividade diante do texto não é mais admitida. A leitura individual e silenciosa, que em certo momento da história foi considerada, inclusive, um avanço e uma conquista, cede paulatinamente espaço a práticas mais coletivas, que parecem comungar com as dos antigos contadores de histórias. Partilhando em tempo real, apesar de virtual, suas percepções sobre a leitura, os integrantes do *Fandom* transformam o ato de ler numa espécie de jogo, onde a principal regra é a interatividade. Ao ingressar num *Fandom*, o novo leitor busca um modo de ler através do qual também possa atuar. O texto precisa se converter numa provocação argumentativa, num manancial de ideias a ser continuamente revisitado, desconstruído e recriado. Neste sentido, a interpretação deixa de ser entendida como a “busca de um sentido” para se converter numa “produção de sentidos”. A atividade hermenêutica torna-se, assim, essencial e deliberadamente pragmática. (MIRANDA, 2010)

Mas nem tudo são flores. Em *A questão dos livros: presente, passado e futuro* (2010) – coletânea de seus ensaios publicados no *The New York Review of Books* – o historiador Robert Darnton fala de suas expectativas relativas à resistência dos livros (impressos e digitais) face ao controle sobre as explorações comerciais dos periódicos científicos, à manutenção e reordenamento das bibliotecas após o advento dos meios eletrônicos de arquivamento, entre

outras importantes dúvidas que hoje se impõem aos pesquisadores, de maneira geral. “O futuro, seja ele qual for, será digital” (2010, p. 15).

Esse “futuro” é o tema da primeira parte desta obra, que reúne ensaios nos quais o historiador mostra-se apreensivo quanto aos rumos do acesso ao conhecimento acumulado ao longo de séculos nas páginas de livros. Em “O *Google* e o futuro do livro” (p. 21-38), por exemplo, ele questiona o processo de digitalização em massa de livros levado a cabo pela multinacional sediada nos Estados Unidos, com o projeto *Google Book Search*, que teria desencadeado uma ação judicial de autores e editores violados em seus direitos autorais.

Se, por um lado, há o argumento de que a digitalização serve à democratização do acesso ao conhecimento através de uma disponibilização massificada desse material pela internet; por outro lado, a empresa digitalizadora torna-se detentora não só de todos os acervos antes pertencentes apenas às bibliotecas, sem que se estabeleçam os critérios sobre os direitos de uso deste patrimônio universal, bem como sobre os propósitos e as garantias de sua real divulgação.

Em “O futuro das bibliotecas” (p. 60-75), Darnton disserta sobre os acervos das universidades, e a empreitada digitalizadora do *Google* é retomada de forma profundamente crítica. O acordo judicial da empresa é trazido à baila e os perigos do monopólio são reapresentados, inclusive com prescrições sugeridas pelo historiador – também um gestor de biblioteca. As particularidades dos centros e editoras universitárias são apresentadas, ao mesmo tempo em que explana sobre preocupações pragmáticas, como a conservação de mensagens eletrônicas e sua potencialidade documental, a composição de acervos digitais nacionais e internacionais com acesso público garantido e a disposição correta dos orçamentos agora direcionados a aquisições tanto impressas como virtuais.

Apesar de suas importantes ressalvas na área de segurança e direito no meio digital, que também impactam a veiculação pública do projeto *Arquivo LdoD*, Darnton revela-se, em geral, otimista sobre as possibilidades do e-livro, sobretudo no aspecto da autonomia e iniciativa do leitor, nesta citação em que descreve as vantagens do funcionamento de um objeto com natureza similar à daquele aqui estudado:

Penso em mergulhar: quero escrever um livro eletrônico. Eis como minha fantasia toma forma. Ao contrário de um códice impresso, um e-book pode conter diversas camadas, organizadas em forma de pirâmide. Leitores podem fazer download do texto e realizar uma leitura superficial da camada superior, redigida como uma monografia comum. Se ficarem satisfeitos, podem imprimir o texto, encaderná-lo e estudá-lo ao seu bel-prazer na forma de brochura confeccionada sob medida. Caso encontrem algo em especial que lhes interesse, bastará um clique para passar a outra camada, contendo um

ensaio suplementar ou um apêndice. Os leitores podem ir ainda mais fundo no livro, explorando um *corpus* de documentos, bibliografia, historiografia, iconografia, música de fundo, tudo que eu possa oferecer para permitir a compreensão mais completa possível do meu tema. Por fim, os leitores transformarão o meu tema em seu próprio tema: encontrarão seu próprio caminho dentro dele, lendo horizontalmente, verticalmente ou diagonalmente até onde os levarem os links eletrônicos. (DARNTON, 2010, p. 78).

Escrever é uma atividade complexa que exige dedicação, seja no meio físico ou digital. Regina Zilberman, em o *Fim do livro, fim dos leitores?*, fala sobre os problemas da literatura na atualidade, mostrando que ela só existe conceitualmente enquanto conteúdo autossuficiente e autorregulado, dependendo para a sua existência da circulação e acolhimento desses produtos, da resposta positiva ou não aos anseios dos seus consumidores:

Enquanto esses pareciam constituir uma unidade, não era difícil falar em leitor enquanto um ser homogêneo, contínuo e, de certo modo, imutável. Aquela unidade, formada por um produto e um mercado, pôde subsistir enquanto literatura e livro puderam contar com um intermediário confiável e universal – a escola, que alfabetizava segundo um padrão linguístico, extraído, não por coincidência, das obras consagradas do passado. A escola garantiu a consolidação de um cânone, nacional e internacional, que difundiu por meio de seus aparelhos e de profissionais habilitados ao exercício de tal encargo. E obteve êxito, porque seus destinatários pertenciam à classe social de onde provinham seus criadores – a burguesia, que identificava na educação um instrumento competente para veiculação de seus valores e cultura. (ZILBERMAN, “Os Congressos de Leitura e a crise de leitura, então e agora”, in: *Leitura: teoria e prática*. São Paulo, v.34, n.67, 2016, p.27-38)

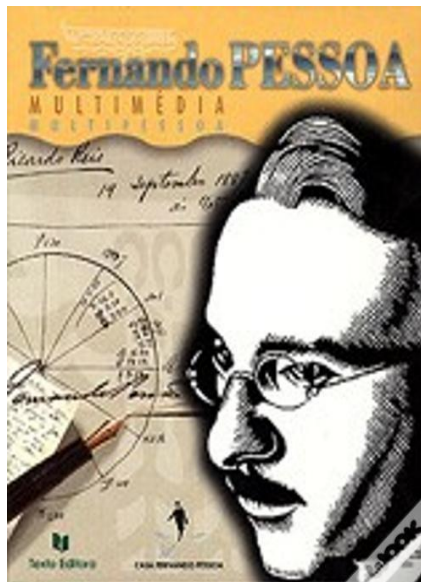
Para Zilberman, essa concepção do livro e da literatura, que parecia sólida e imutável, teria perdurado longamente até a corrosão de suas bases pelo andamento da própria sociedade burguesa que, focada no êxito econômico, passou a multiplicar os produtos literários a serem oferecidos, dando margem ao aparecimento, consolidação e expansão da chamada indústria cultural e da literatura de massa. Ao ampliar as fronteiras de sua clientela, deparou-se com um novo contingente de consumidores que dispunham de suas próprias expressões, que não coincidiam com o paradigma vigente:

Estilhaçou-se a literatura em matérias e gêneros diversos, aos quais se agregam aqueles provenientes da nova condição propiciada pela difusão do mundo digital. Assim, aos gêneros literários tradicionais, adicionam-se tipos de textos que não podem ser descritos pelos mecanismos usuais da história ou da teoria da literatura, sejam eles performances, grafites, novelas gráficas,

blogues, emails, postagens. Como organizar, em um único vocábulo, o que se vale da palavra, mas não só, recorrendo ao corpo, ao som ou à imagem; e aparece em livros, mas também em muros, sites, gestos, sendo que esses prescindem daquele?(ZILBERMAN, “Os Congressos de Leitura e a crise de leitura, então e agora”, in: *Leitura: teoria e prática*. São Paulo, v.34, n.67, 2016, p.27-38)

Refletindo essas mudanças e conflitos da nova era, a migração da arca pessoana para o universo digital parecia inevitável. Pelo menos outra tentativa de digitalização e disponibilização da obra pessoana chegou a ser experimentada em 1997, pela equipa de Leonor Areal, que elaborou o projeto *Fernando Pessoa Multimédia*, veiculado num suporte hoje já em desuso, o CD-Rom. Produzido pelo grupo Texto Editora, continha um vasto material de e sobre o poeta, organizado da seguinte maneira: 1. *Labirinto* (viagens ao universo pessoano para curiosos e estudiosos); 2. *Obra completa* (expedições livres na obra pessoana para amantes e estudiosos); 3. *Pessoana* (citações, iconografia, vídeo e áudio); 4. *Jogos* (jogos pessoanos e exercícios, como o “drama em gente”, para criar diálogos com frases dos heterônimos; “heteroloto”, para adivinhar os heterônimos a partir de seus versos; e “puzzle”, para construir outros poemas a partir de versos soltos).

Figura 2 - Leonor Areal. *Fernando Pessoa Multimédia* (CD-Rom)



Fonte: <https://www.wook.pt/multimedia/fernando-pessoa-cd-rom-leonor-areal/35062>

Comenta a autora sobre as razões para realização de um CD-Rom sobre Fernando Pessoa:

Como é sabido, a obra de Fernando Pessoa é constituída por inúmeros textos, dispersos uns, organizados outros pelo próprio autor, a maior parte inéditos à data de sua morte. No entanto, a obra possui uma enorme coerência baseada

na construção de um universo ficcional e dramático, cujos intervenientes se assumem como heterônimos – personalidades literárias diferentes entre si. A dificuldade em compreender essa obra está em ele não ser só um autor, mas “toda uma literatura”. O sistema literário de Fernando Pessoa é como um labirinto com múltiplos acessos, uma teia interminável de relações intertextuais, um universo construído a múltiplos níveis e constituído por inúmeros textos fragmentários, aparentemente não estruturados, mas entrelaçados como um hipertexto. Destas características surge então a ponte para adaptar a obra pessoana a um sistema hipermídia, ou seja, um sistema em que todas as relações desejáveis são possíveis de se construir de modo não linear, através de hipertexto ou de navegação cruzada. (AREAL, “Por que Fernando Pessoa?, apresentação do *Fernando Pessoa Multimédia* (CD-Rom), in: FERREIRA, Ermelinda. *Dois estudos pessoanos*. Recife, Edufpe, 2002, p. 117)

Nesse sentido, os autores da era multimídia, “um pouco como o autor de teatro, são governados não mais pela tirania das formas do objeto-livro tradicional, mas, no próprio processo de criação, pela pluralidade das formas de apresentação do texto permitida pelo suporte eletrônico” (CHARTIER, 1998, p. 72).

Em seu artigo “Os muitos desassossegos” (Revista do CESP, Belo Horizonte, v.36, n.55, p. 11-27, 2016), Jerônimo Pizarro ressalta que, de todas as tentativas póstumas de reunir numa obra completa a realidade arquivística do *Livro do Desassossego*, a iniciativa da Equipa de *Arquivo LdoD - Nenhum problema tem solução* parece partilhar a percepção de Leonor Areal quando da confecção do CD-Rom, ao não pretender organizar novamente o livro plural de Pessoa, mas construir um arquivo digital coletivo e colaborativo desse livro protético.

O que Manuel Portela sugere é algo que já outros críticos tinham afirmado antes, e talvez ninguém com tanta força quanto Leyla Perrone-Moisés num artigo de 1990: “O verdadeiro e definitivo *Livro do Desassossego* nunca existiu, e não existirá jamais” (2001, p. 293). Mas por que esse livro é vários livros e por que se transformou em mais livros e por que não existirá jamais como um único livro, “verdadeiro e definitivo”? Simplesmente, porque Pessoa foi várias “pessoas-livros”, porque Pessoa não chegou a organizar esse todo sonhado do qual só publicou alguns trechos em vida, e porque o editor de Pessoa não poderá nunca organizar de um modo “verdadeiro e definitivo” o que o próprio autor não chegou a dispor numa determinada ordem. Mas seria este um problema passível de correção? ... Penso que não. Penso que não é um problema, é apenas a realidade, e, portanto, não precisa ser solucionado nem corrigido. A meu ver, temos que nos adaptar à pluralidade literária de Fernando Pessoa, da mesma forma que temos de reconhecer a pluralidade editorial dos seus livros, visto que não é negativo, e sim extremadamente positivo, pois é um signo de vitalidade que Pessoa seja cada

dia mais múltiplo em termos de edição e de interpretação.

Refletir sobre essa realidade, suas possibilidades e seus desafios é o objetivo do nosso trabalho nesta dissertação.

2 ESCRITA DO HOMEM, ESCRITA DA MÁQUINA

Figura 3 - Hermenegildo Sábat e Milton Ribeiro. *Fernando Pessoa*



Fonte: <http://literaturaportuguesaaps.blogspot.com/2017>

2.1 A POSSIBILIDADE HIPERTEXTUAL DA LEITURA

Foi sempre com desgosto que li no diário de Amiel as referências que lembram que ele publicou livros. A figura quebra-se ali. Se não fora isso, que grande! O diário de Amiel doeu-me sempre por minha causa. ... Talvez o meu destino seja eternamente ser guarda-livros, e a poesia ou a literatura uma borboleta que, pousando-me na cabeça, me torne tanto mais ridículo quanto maior for a sua própria beleza.

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares

É fascinante saber que o *Livro do Desassossego*, coerente com seu título, será para sempre uma obra em mutação; que sua forma verdadeira e definitiva será sempre uma nostalgia, um anseio de unidade e coerência como aquele que o homem Pessoa acalentava, sabendo-o irrealizável. Livro das mutações, poderíamos consultá-lo como o *I-Ching*, se a sorte aí não fosse sempre tão irremediavelmente triste.

Leyla Perrone-Moisés, Introdução ao *Desassossego*

O *Livro do Desassossego* não foi concluído. Muitos pesquisadores consideram-no um diário pessoal do poeta, no qual ele refletiu sobre aspectos pessoais de sua vida, e fez experimentos sobre projetos para a sua obra. Curioso é que Pessoa comparou o seu *Livro* ao *Diário Íntimo* de Amiel, com quem parecia partilhar a mesma percepção de incapacidade, de abulia ou de destinação ao fracasso. Nascido em 1821, órfão ainda jovem, Amiel passou toda a vida em Genebra, onde morreu em 1881, sem em nada distinguir-se do grande número de professores comuns que mecanicamente preparavam suas preleções a partir dos últimos livros

de sua área de especialidade e as transmitiam a seus ouvintes de maneira igualmente mecânica; e do número ainda maior de versejadores carentes de substância, que oferecem essas mercadorias ainda vendidas às dezenas de milhares em periódicos que são publicados – embora ninguém precise delas. Não teve o menor sucesso nem acadêmico nem literário. Quando já se aproximava da velhice, escreveu de si mesmo o seguinte:

Que é que eu soube tirar dos meus dons, das minhas circunstâncias particulares, do meu meio século de existência? Que é que eu fiz a minha terra produzir? Será que toda a minha papelada reunida, a minha infinita correspondência, as minhas treze mil páginas íntimas, os meus cursos, meus artigos, minhas rimas, minhas notas diversas, outra coisa são do que folhas secas? Para quem e para que terei sido útil? Será que o meu nome vai durar um dia a mais do que eu, e para alguém alguma coisa significará? Vida nula. (AMIEL, Henri-Frédéric. *Diário Íntimo*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: É Realizações, 2013, p. 403. In: TOLSTÓI, Liév. Introdução ao Diário de Amiel. *Revista Digital Terminal*)

Dois escritores franceses bem conhecidos escreveram sobre Amiel e seu diário – seu amigo e famoso crítico Edmond Scherer e o filósofo Edme María Caro. É interessante notar o tom simpático, mas condescendente, desses escritores ao se referirem a Amiel, lamentando nele a ausência das qualidades necessárias para a produção de obras verdadeiras. Contudo, passado o tempo, percebe-se que as obras críticas de Scherer e filosóficas de Caro dificilmente sobreviverão a seus autores, enquanto a obra acidental e quimérica de Amiel, o seu *Diário*, permanecerá sempre viva e necessária aos homens e os atingirá de modo frutuoso.

Isso nos leva a crer que essa aproximação pessoana não foi casual. Há muitos elementos em comum em suas biografias, dado que Pessoa, nascido em Lisboa em 1888, ficou órfão de pai aos cinco anos, e aos sete mudou-se para a África do Sul para viver com a nova família de sua mãe, que se casara com um cônsul. Aos 18 anos retornou a Portugal, de onde nunca mais saiu até a sua morte em 1935 – exceto nos sonhos mirabolantes de seu heterônimo Álvaro de Campos, o engenheiro naval das aventuras. Sua ligação com o semi-heterônimo Bernardo Soares é visceral exatamente porque ele retrata o seu dia a dia comum, medíocre, como um mero ajudante de guarda-livros nas ruas da Baixa lisboeta, convivendo com funcionários públicos, pequenos comerciantes e gente do povo, a maioria incapaz de compreender seus arroubos poéticos e muito menos de atingir com apreço o nível de sua produção intelectual. Salvo pelos amigos boêmios, com os quais partilhava seus versos e algumas acanhadas publicações, morreu sem ver o sucesso que previra para si ainda muito jovem, ciente da qualidade do seu talento: “Serei o poeta do Supra-Camões!”.

Entretanto, como diz Leyla Perrone-Moisés:

O Livro do Desassossego é um texto que pode arrasar que dele se aproxime demais. Mais do que qualquer outra obra de Pessoa, esta tem por matéria a angústia, a depressão, o dilaceramento e a evanescência. É difícil suportar sua leitura ininterrupta, de tal forma ela nos contagia com sua insidiosa negatividade; mas também é difícil abandonar essa leitura que, a cada passo, nos surpreende com belezas fulgurantes. O texto, esta é a alquimia plenamente realizada por Pessoa/Soares. Tematizando o tédio, o malogro, a inação, a estagnação, sua escrita é uma ação permanentemente retornada e, no total, vitoriosa. Em seu aparente e declarado desleixo, esses fragmentos se cristalizam em formas de rara felicidade. (PERRONE- MOISÉS, 1986, p. 23)

Cristalizações como esta meditação, que fornece a medida da melancolia pessoana no *Livro do Desassossego*:

Sim, se eu tivesse sido rico, resguardado, escovado, ornamental, não teria sido nem esse *breve episódio de papel bonito entre migalhas*; teria ficado num prato da sorte – “não, muito obrigada” – e recolheria ao aparador para envelhecer. Assim, rejeitado depois de me comerem o miolo prático, vou com o pó do que resta do corpo de Cristo para o caixote do lixo, e nem imagino o que se segue, e entre que astros; mas sempre é seguir. (PESSOA/SOARES, 1986, p. 82)

Também é curioso, para o propósito das nossas considerações, a aproximação que Leyla Perrone-Moisés faz do *Livro do Desassossego* com o *I Ching* ou o *Livro das Mutações*, um texto clássico oriental composto de várias camadas sobrepostas ao longo do tempo. É um dos mais antigos textos chineses que chegaram até os nossos dias. *Ching*, que significa “clássico”, foi o nome dado por Confúcio à sua edição desses livros. Antes, era chamado apenas de *I*: o ideograma “I” é traduzido de muitas formas e, no século XX, ficou conhecido no ocidente como “mudança” ou “mutação”.

O *I Ching* pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria. Na própria China, é alvo de estudo diferenciado realizado por religiosos, eruditos e praticantes da filosofia de vida taoísta. O *I Ching* é um complexo sistema divinatório e de significação. A complexidade semiótica do sistema é em tudo superior à de sistemas como as Runas nórdicas ou o baralho do Tarot.

Leyla Perrone-Moisés segue uma linha orientalista na sua leitura de Pessoa. Em *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, ela dedica um capítulo ao “Caeiro-Zen”, no qual afirma que (2001, p. 168) “só em Caeiro, Pessoa consegue serenar o drama em gente, a angústia da identidade que, nos outros heterônimos e no ortônimo, se encena para se suportar e

se mascara para ser.”. A sua reflexão é importante quando analisamos essa predisposição constitucional multidimensional da obra pessoana, que emerge da natureza do ser Pessoa, e que parece se alinhar mais confortavelmente aos parâmetros de um mundo migrado para um espaço inexistente à sua época, o da assim chamada “realidade virtual”. Diz a autora:

Expor discursivamente o *status* do Eu para o Zen é uma contradição com tudo o que o Zen ensina: porque ele parte exatamente da impossibilidade de se analisar o Eu como objeto, e propõe uma vivência total da subjetividade que, por definição, não é verbalizável. Ainda com essa ressalva, pode-se acrescentar que o Eu do Zen é transindividual, na medida em que se reconhece o indivíduo como uma ilusão; mas não é desencarnado, porque ele só pode ser experimentado em um corpo concreto. Esse Eu particular, experimentado numa mente-corpo concreta, participa da vida universal, desapega-se de toda sentimentalidade individual, tranquiliza-se com relação ao nascer e ao morrer, num processo que não é de auto-anulação, mas pelo contrário, de intensa autovivência num nível físico que transcende o individual. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 168)

De alguma maneira evocando as premissas da filosofia japonesa Zene o funcionamento do *I-Ching* chinês, o hipertexto, ao contrário do texto linear, é estruturado em forma de rede, constituído de nós (links) e de conexões e ligações entre esses nós. Ao contrário da estrutura estática do texto tradicional, o hipertexto caracteriza-se pela metamorfose e pela constante mutação. Com o hipertexto, foram introduzidas formas de escrever performativas, substituindo as formas de escrever das mídias impressas. É neste sentido que se pode entender o *I-Ching* como um livro protohipertextual, ou seja, precursor do hipertexto digital, pois sua leitura não é linear. Seu sistema de símbolos foi inventado há mais de cinco mil anos e é composto de 64 hexagramas, que são combinações de 6 linhas em dois estados possíveis, cada uma com um texto grande e seis outros menores, um para cada linha.

Figura 4 - Livro-jogo: *I-Ching*



Fonte: <https://www.greenme.com.br/viver/arte-e-cultura/5906-i-ching-o-livro-das-mutacoes-sabedoria>

De uma forma simplificada, o ritual do *I Ching* consiste em fazer uma pergunta ao oráculo, jogar as moedas de forma a obter dois hexagramas, relacioná-los entre si e com a experiência pessoal do leitor para chegar a uma resposta. Essa estrutura aberta e o ritual das perguntas e moedas, não mudado nos últimos três mil anos, nos permite participar ativamente do processo de produção do sentido. A combinação de dois hexagramas gera 4096 possíveis textos, que, combinados com a pergunta do leitor e sua realidade, resultam em infinitas respostas. O *I Ching* é, portanto, um livro um livro ilegível pelos padrões convencionais, pois não segue as convenções da leitura passiva.

Hipertexto e hipermídia são formas diferentes de se acessar a informação. Usando o hipertexto, o usuário pode se mover através de estruturas de informação de modo não sequencial, acessando, simultaneamente, os dados que necessita. Com a hipermídia, pode acessar a informação expressa em uma enorme variedade de formatos. Uma das maiores atrações dessas tecnologias é a sua capacidade de suportar um método mais natural de se processar informação, pois elas funcionam de maneira análoga à mente humana, que não recebe a informação linearmente, mas por associações de ideias.

Mas não só os textos digitais podem ser considerados hipertextos. Elementos de um texto impresso, como as notas de rodapé e a bibliografia podem ser considerados formas mais arcaicas de conduzir o leitor a informações complementares a respeito do assunto tratado. A novidade do hipertexto é que ele só é viável num sistema que abrigue a mensagem desconectada de seu suporte. Um sistema digital, como as telas de um computador, é uma possibilidade.

É importante ressaltar que a ascensão da literatura aos meios digitais trouxe grandes modificações para o leitor e para o autor: o conceito de coerência textual foi superado pelo conceito de construção coletiva, o que fortificou essa relação de colaboração. Com o surgimento desse novo meio, o leitor escolhe o caminho a seguir. Mas muitas das características dos hipertextos tiveram sua origem no livro impresso: a quebra da linearidade, a estima do fragmento, o emprego de índices e intertítulos orientadores de leitura.

Várias experiências literárias na modernidade, contudo, exploraram as possibilidades hipertextuais antes do advento da internet. As criações do OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, ou *Oficina de Literatura Potencial*) podem ser consideradas uma delas. Trata-se de uma corrente literária formada por escritores e matemáticos que propõe a libertação da literatura, aparentemente de maneira paradoxal, através de constrangimentos literários. Surgida na França na década de 1960, tem como principais expoentes Raymond Queneau, François Le Lionnais, Italo Calvino e Georges Perec, entre outros. Seus autores procuram propor regras para

suas produções literárias, tais como escrever um romance inteiro utilizando uma só vogal (*Les revenentes*, de Georges Perec), ou utilizando ao máximo a linguagem oral (*Zazie no Metrô*, de Raymond Queneau), entre outras restrições. O pequeno livro *Cent Mille Millions de Poèmes*, por exemplo, escrito por Raymond Queneau em 1961, tem 10 sonetos cortados em uma tira para cada linha, formando 140 elementos. O leitor é estimulado a combinar aleatoriamente as linhas, gerando 1014 combinações de sonetos, ou 100 trilhões de possibilidades de leitura. Marcel Bénabou e Jacques Roubaud, no artigo intitulado “Qu’est-ce que l’OuLiPo?” (“O que é o OuLiPo?”), definem o movimento como “a literatura em quantidade ilimitada, potencialmente produzível até o fim dos tempos, em grande quantidade, infinita para todos os usos”.

Figura 5 - O livro combinatório de Raymond Queneau

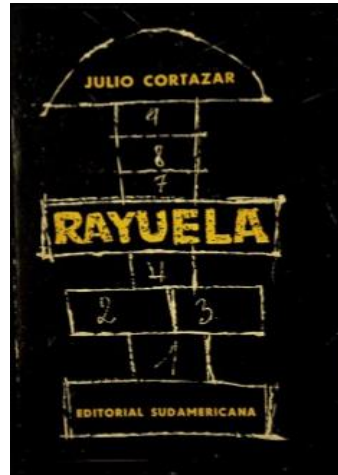


Fonte: <https://makingarthappen.com/2012/09/09/tarefas-infinitas>

As experiências mais delirantes em papel podem ser adaptadas com facilidade para sistemas de hipertexto na web. Podemos admitir que livros como *O Jogo da Amarelinha*, do argentino Julio Cortázar, cujos capítulos podem ser lidos em ordens diferentes; e o romance *Avalovara*, do brasileiro Osman Lins, concebido na estrutura de uma espiral sobre um quadrado mágico, e repleto de referências plásticas e musicais, constituem a pré-história dos links. Livros cheios de referências como o *Finnegans Wake*, de James Joyce, também. E até livros fantásticos como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, são talvez mais fáceis de se ambientar em um site digital do que no meio impresso. Provavelmente este é o caso do *Livro do Desassossego*, desde a sua concepção, mesmo que inadvertidamente. O texto comum, linear, como o conhecemos é, portanto, apenas um caso especial do hipertexto multilinear sujeito à convenção de uma leitura palavra a palavra, do início ao fim. Ao contrário, a natureza do

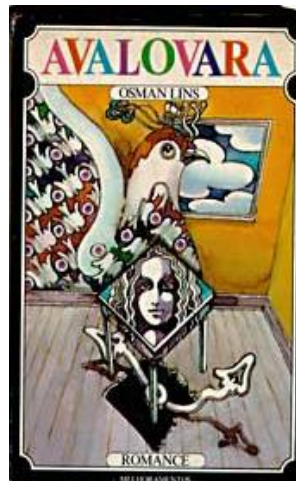
hipertexto é a de um texto tridimensional, sem começo nem fim, onde os eventos não acontecem em sequência, mas simultaneamente, cabendo ao receptor organizá-las.

Figura 6 - Experiências narrativas protohipertextuais na América Latina.



Fonte: <https://www.languagetrainers.com/reviews/book-reviews/argentina/hopscotch>

Figura 7 - Experiências narrativas protohipertextuais na América Latina.



Fonte: <https://tionitroblog.wordpress.com/2016/08/08/avalovara-osman-lins-uma-obra-prima-de-arquitetura-literaria-nitroleituras/>

O suporte hipertextual foi tomado e hegemonizado em muitos segmentos acadêmicos como um instrumento inovador – processo hegemônico que se instaurava a partir da galopante propagação das redes digitais, – notando-se que, pela primeira vez, o gesto literário compreenderia não só relações com signos gráficos fixos e previsíveis (letras, desenhos, fotos), mas também com recursos sonoros e imagéticos variados (animações, vídeos, músicas, informações oralmente registradas, dentre outras), os quais convidavam o usuário para uma

nova postura em seu gesto de leitura. Este convite à participação resultaria em uma prática de leitura que Espen Aarseth viria chamar de atividade ergódica. Esta estaria inscrita como parte fundamental do sistema de atualização dos textos eletrônicos, aos quais Aarseth denomina de cibertextos, entendendo-os como dispositivos mecânicos para a produção de textos, e não como um gênero literário.

Deste modo, constrói um modelo teórico que irá descrever um *texto dinâmico* caracterizado por uma forma de comunicação híbrida na qual o computador atua tanto como elemento mediador entre humanos, quanto no nível humano/máquina, por exemplo, na intermediação de mensagens entre o usuário e o *software* em um Jogo Eletrônico. O conceito de *texto dinâmico* vem se opor assim ao texto impresso, o qual é percebido por Aarseth como um modelo *estático*.

O elemento determinante para a dinâmica do cibertexto é chamado de *atividade ergódica*, ou seja, um gesto de leitura mediante o qual o leitor, ou o usuário deve exercer uma dada performance para que a leitura seja possível. O autor salienta que este tipo de atividade não é uma exclusividade dos cibertextos, embora lhes seja condição *sine qua non*. Tal prática remeteria, por exemplo, ao modo como se dá a leitura do *I Ching*, a qual se realiza mediante a articulação de frações textuais a partir de um desempenho externo do leitor que, no caso do *I Ching*, é determinado pelo lançamento de três moedas, e no caso dos Jogos Eletrônicos pode ser verificado através do uso do *mouse*, do teclado ou do *joystick* como modo de articulação do escrito. Todavia, este autor compreende haver uma significativa mudança em face do surgimento da tecnologia do computador.

Desta forma, os cibertextos deixam de ser apenas uma técnica de leitura, como no caso do *I Ching*, configurando-se também como um novo objeto textual. Se a despeito do caráter ergódico um leitor desejar conhecer todos os aforismos contidos naquela obra chinesa, bastaria lê-los um a um. Entretanto, com o advento de suportes como, por exemplo, os jogos eletrônicos, o único modo de travar conhecimento com seu conteúdo é exercendo a atividade ergódica, estando subserviente às regras de uso e lógica construtiva estabelecidas pelo *cibertexto* a ser lido. Disto se conclui ter havido, com o hipertexto digital, o surgimento de um objeto diferenciado daqueles que se prestavam à prática ergódica antes do advento da tecnologia dos computadores.

2.2 PESSOA PROCESSO

Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto. Fernando Pessoa/Bernardo Soares. *Livro do Desassossego*.

É esta ausência o que mostra até que ponto a mitologia íntima de Pessoa se converteu de sigla para raros em espetáculo para todos. Não o lamentemos. Exposto, diversamente percebido e encarnado, o mistério-Pessoa, celebrado em imagem, encontrou um outro registro, mas não mudou de sentido.

Eduardo Lourenço

O poema processo foi um movimento artístico de vanguarda que ocorreu no Brasil em plena ditadura militar, no período de 1967 a 1972, decorrente do Concretismo. Wladimir Dias-Pino, um dos expoentes do poema processo, participou da Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1957, e no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957, ao lado de nomes como Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, entre outros. Em 1967, rompeu com o grupo concreto e lançou o poema processo, com Álvaro de Sá e Moacyr Cirne.

Segundo Moacyr Cirne, o primeiro texto-manifesto, publicado na 4ª Exposição Nacional de Poema Processo, em abril de 1968, no Museu de Arte Moderna da Bahia, aparecem as ideias que norteariam a prática e teoria do grupo. Embora tenha apresentado trabalhos diversos, o poema processo desejava um objeto artístico reprodutível que atendesse às necessidades de informação e comunicação das massas, pautado pela lógica do consumo imediato. O signo verbal, no poema processo, perde suas particularidades lógico-semânticas e dá lugar à visualidade pura, criando a possibilidade de uma linguagem e comunicação universais. “O poema se faz com o processo e não com palavras. Importante é o projeto e sua visualização; a palavra pode ser dispensada” (DIAS-PINO, 1971): a exploração da linguagem semiótica visual em lugar dos experimentos com a palavra (“poemas não tipográficos”). O poema seria construído a partir da negação ou da posituação do espaço e a função criativa do artista seria a de humanizar os processos informacionais, transformando-os, pelo uso.

Cirne afirma que o poema processo precisou, por separar a língua da linguagem e, assim, a poesia do poema, criar sua própria teoria, a partir dos conceitos de “processo”, “projeto”, “versão” e “contra-estilo” — em lugar das tradicionais noções de “estrutura”,

“palavra”, “tradução” e “estilo”, respectivamente. O “processo” seria o gerador da leitura, uma forma de manipular linguagens não-verbais: é a partir da transformação, do movimento dos signos, da participação do consumidor/ fruidor que a estrutura (matriz) é levada à condição de processo. O “projeto” uma espécie de “liberdade assistida” da obra aberta: o artista como um matemático construtor de um objeto que é uma imagem objetiva e verificável. “Versão” aparece como a possibilidade do consumidor do objeto artístico recriar o processo do autor, apropriando-se desse processo e atribuindo a ele sua lógica pessoal, transformando-se, assim, também em autor. O “contra-estilo” é o conjunto de soluções visuais possíveis para desencadear o processo do poema.

Para Cirne, o poema processo, segundo seus próprios realizadores, parte do cardinal, relativo à lógica euclidiana de linguagem — na qual se encontra a “matriz” ou “fase didática”, ao ordinal, o próprio processo, em uma nova noção de espaço-tempo. Segundo Neide de Sá, poeta co-fundadora do movimento, a correlação do processo com o tempo não envolve a linearidade, mas uma dinâmica do imprevisto. Sem começo ou fim, o processo se desenvolve em diversas direções, passando de uma relação de condensação (relativa à lógica metafórica) ao deslocamento (relativo à lógica metonímica), abrindo uma quantidade de encadeamentos que se realizam simultaneamente.

Talvez uma das principais contribuições do poema processo tenha sido a preocupação de produzir um objeto artístico que visasse à reconfiguração do indivíduo, obrigando este a, também, reconstruir o processo lógico que ordena o universo, aparentemente caótico, dos signos constituintes da linguagem do texto. Esse indivíduo, agora consciente, a partir da prática, do poder da linguagem em fundar mundos talvez estará mais atento quando se deparar com tentativas de imposição de discursos alienantes.

A preocupação dos participantes do poema processo com a formação crítica do leitor e a constante afirmação, na prática e teoria de poesia, que este, além de indivíduo, é sujeito e cidadão, aproxima-os do grupo de poetas que entende que a poesia está intimamente relacionada ao exercício da construção da autonomia do ser, que é rompimento de fronteiras, funde-se à vida e à política, como afirma a poeta portuguesa Sophia Mello de Breyner Andresen:

“É a poesia que desaliena, que funda a desalienação, que estabelece a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros, e com a vida, com o mundo e com as coisas. E onde não existir essa relação primordial limpa e justa, essa busca de uma relação limpa e justa, essa verdade das coisas, nunca a revolução será real. (...) Compete à poesia, que é por sua natureza liberdade e libertação inspirar e profetizar todos os caminhos da desalienação.” (ANDRESEN, 1977, p.78.)

O poema/processo, desde o início, abriu espaço para as vertentes semânticas. Daí o conceito de projeto. A própria matriz passava a ser um projeto, capaz de gerar novos poemas, sejam eles em séries gráficas, sejam eles os projetos semântico-verbais. Que poderiam se transformar em poemas/projetos cinéticos, ambientais, tipográficos, comestíveis, sonoros. E assim por diante. E aqui estamos diante de uma diferença radical em relação à poesia concreta, por exemplo: toda poesia concreta é acabada, “fechada”, monolítica; já o poema/processo, para ser de fato um poema/processo, implica trans/formações”:

Com o poema /processo é possível apostar numa vanguarda militante. Estruturalmente militante. Produtivamente militante. Politicamente militante. Como o poema/processo é possível apostar no Poema, processo ou não. É possível apostar no Poema, verbal ou não. E, por vias atravessadas, é possível apostar na própria Poesia. Afinal, parafraseando um grande poeta português, tudo vale a pena se a poetização não é pequena. (CIRNE, Moacyr. *Poemas Inaugurais*. Natal, RN, Sebo Vermelho Edições, 2003)

Em “Fernando Pessoa e a traição das imagens”, do livro *Dois estudos pessoanos*, Ermelinda Ferreira comenta que a poética pessoana é um “verdadeiro tratado sobre a desleitura, a superinterpretação e a relatividade da permanência das obras literárias” (2002, p. 63). Para Pessoa, só perdurariam as obras coletivas:

Por isso, atribuindo a autoria de sua obra a outros, o nome de Pessoa navega através, por exemplo, do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, que, reconstituído através de fragmentos esparsos, pode adquirir tantas formas quantas forem as intenções de seus compiladores. Navega, também, pelo inacabado romance heteronímico, concebido como um drama estático no qual Pessoa alegoriza o problema da criação literária do ponto de vista da recepção. Entre o poeta-mestre, Alberto Caeiro, e os discípulos, os Campos, Reis e o próprio Pessoa, estabelece-se um diálogo do qual resultam as obras individuais que se constroem a partir de uma intensa atividade de leitura, interpretação, teorização e citação uns dos outros. Os textos fragmentários forjados a partir deste jogo, a maioria sob forma de manuscritos, foram deixados na famosa “arca cheia de gente”, a gente que ele colocou lá dentro na pessoa dos heterônimos, e a gente que depois entrou lá e continua entrando para garimpar seus papéis e construir histórias, tantas e tão diversas que já não se sabe se o poeta sequer as reconheceria como suas. (FERREIRA, 2002, p. 64)

Leyla Perrone-Moisés, em artigo sobre o pintor Costa Pinheiro nas *Actas do IV Congresso Internacional sobre Fernando Pessoa*, comenta que nenhum escritor do século XX teria inspirado tantos artistas plásticos como Pessoa, sobretudo porque a inspiração se refere menos às imagens contidas na sua poesia do que à própria efígie do poeta.

Diz Ermelinda Ferreira (2002, p. 71) que “um dos melhores exemplos do flâneur como personagem marcadamente urbano definido por Baudelaire e Benjamin pode ser encontrado em

Bernardo Soares, que deambula por Lisboa com se a cidade fosse a sua casa, “casa” que nem ele nem seu criador e alter-ego jamais possuíram realmente”. Robert Bréchon lembra que essa ligação de Pessoa com o espaço urbano era tão visceral que ele chegou a elaborar um guia turístico da cidade: *What the tourist should see*.

Pouco se comenta, também, sobre a incursão pessoana na área da publicidade. Entre 1927 e 1928, o poeta, que era colaborador da agência de propaganda *Hora*, de seu amigo Manuel Martins da Hora, foi encarregado de criar a frase que deveria marcar a entrada do refrigerante norte-americano Coca-Cola em Portugal, que resultou no slogan: “Primeiro estranha-se. Depois entranha-se.”

Figura 8 - Slogan Coca-Cola

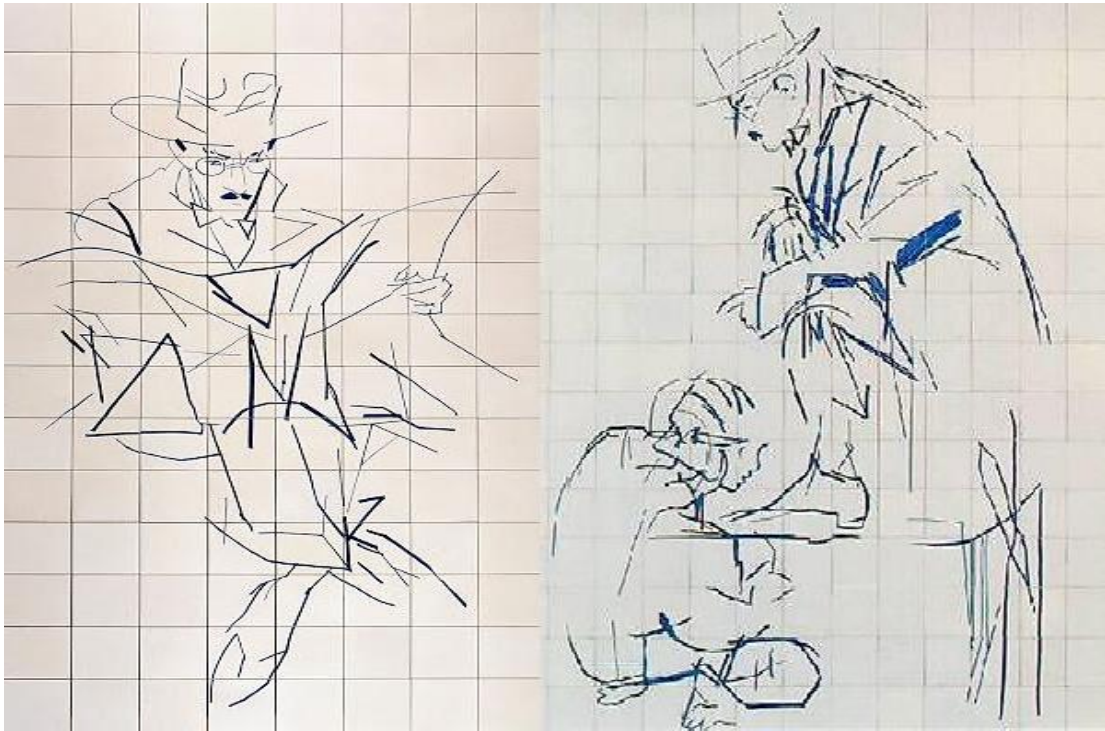


Fonte: <https://www.lpm-blog.com.br/wp-content/uploads/2016/01/CocaColaEstranhase.png>

O slogan, apesar de criativo e verdadeiro, acabou por dar motivos ao diretor de Saúde de Lisboa, Ricardo Jorge, para apreender todo o carregamento do produto e jogá-lo inteirinho no mar. Segundo o diretor, o produto continha derivado de cocaína e o slogan atestava que o produto era tóxico e causava dependência, afinal, ficaria entranhado no corpo. A Coca-Cola ficou, portanto, a ver navios em Portugal e só viria a entrar no país décadas depois. Mas o slogan de Pessoa segue sendo moderno. Prova disso é que, recentemente, no lançamento do “Frize”, uma água limão-cola, o slogan do poeta foi recriado para: “Primeiro prova-se; depois aprova-se”, como observou Andréia Galhardo, da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa (UFP), do Porto, no artigo “Sobre as práticas e reflexões publicitárias de Fernando Pessoa”.

Não estranha, portanto, a riqueza dialógica que se observa desde sempre entre os artistas plásticos e a obra/imagem do poeta. Um dos primeiros pintores a conduzirem Pessoa às massas foi Julio Pomar, com a sua série de azulejos decorativos criados para os murais da Estação dos Moinhos do Metropolitano de Lisboa.

Figura 9 - Julio Pomar. *Fernando Pessoa*.



Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Pomar_Fernando_Pessoa_Metro_Alto_dos_Moinhos.jpg

Para Ermelinda Ferreira (2002, p. 106): “Soterrado no espaço do subsolo da modernidade, esbarrando diariamente com a multidão indiferente e apressada, o Pessoa de Pomar aparece como um autêntico flâneur dos bulevares de outras épocas, com tempo para engraxar os sapatos, ler os jornais, passear despreocupadamente ou sentar-se à mesa da memória dos cafés para conversar com os heterônimos”. A autora afirma ainda que:

A capacidade provocativa da imagem-Pessoa à leitura criativa parece inesgotável. Somada às tantas interpretações que em tão variados campos se deram de sua obra, Pessoa é, hoje, autor de um *Livro* que guarda relações com o sonho de Mallarmé – *Le Livre* –, e que Arlindo Machado define como ‘um livro integral’, múltiplo, que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações’. (FERREIRA, 2002, p. 114)

Essa capacidade parece tomar forma com grande intensidade na faceta criativa prevista pelo projeto *Arquivo LdoD. Nenhum problema tem solução* – alvo desta pesquisa– cujas

implicações literárias contemporâneas ecoam, como já comentamos, os fenômenos digitais conhecidos como “*Fandoms*”, ou domínio dos fanáticos por livros, nos quais os leitores se apropriam das obras, relendo-as, criticando-as, complementando-as ou criando novos enredos a partir das provocações do original. Mas a produtividade pessoal também parece adquirir uma intensa vida no âmbito das artes. “Pessoa processo” – ampliando contemporânea e lusitanamente o conceito do “poema processo” brasileiro, num dialogismo sugerido pela provocação do próprio projeto *LdoD* – pode ser entendido como um fenômeno que ganha presença contínua na cidade, saindo das galerias e museus para os muros, fachadas e espaços públicos da Lisboa que o poeta habitou e que encenou em seus textos. Eventos, música, teatro e happenings recriam espetacularmente seu pensamento poético fragmentário e inacabado como outros modos de “leitura”, povoando o imaginário popular como nunca antes.

Lisboa é, hoje, uma galeria a céu aberto, não só pelas belas fachadas cobertas de azulejos, pela sua arquitetura e monumentos e pelas calçadas decoradas em mosaicos de pedras, mas também pela arte urbana. A capital portuguesa é reconhecida como uma das cidades com melhor arte urbana no mundo, e alguns artistas locais, como Vhils e Bordalo II, têm obras difundidas internacionalmente. Vhils é conhecido por esculpir rostos em fachadas, enquanto Bordalo II cria arte a partir de lixo.

Figura 10 – Homenagem a Marielle Franco na sua mais recente obra feita em Lisboa no Miradouro panorâmico de Monsanto prestada por Vhils



Fonte: <http://portugalmania.over-blog.net/2018/10/obra-de-vhils-marielle-franco-no-miradouro-panoramico-de-monsanto-em-lisboa.html>

Após a revolução de 25 de Abril de 1974 houve uma explosão de murais políticos, e hoje o grafite artístico é apoiado pela Câmara Municipal, que criou a *Galeria de Arte Urbana* junto ao emblemático Elevador da Glória. Várias intervenções artísticas vão surgindo e desaparecendo na cidade, muitas delas com temáticas pessoais:

Figura 11 – A Arte Urbana - Território escolhido pela Microsoft Corporation para lançar um novo tablet Surface Pro 4



Fonte: <http://portugalmania.over-blog.net/2017/10/fernando-pessoa-par-sergio-odeith.html>

Outros exemplos da presença da imagem pessoal nos espaços públicos da cidade, em interpretações mais espontâneas e menos elaboradas, dividem espaço nos becos e vielas com os outdoors propagandísticos mais elaborados e sofisticados como o do jardim do Torel:

Figura 12 – Artes de rua com a imagem e frases de Fernando Pessoa.





Uma iniciativa pública que muito tem contribuído para a promoção dessas releituras e recriações urbanas toma forma no evento *Dias do Desassossego*, promovido pela Casa Fernando Pessoa e pela Fundação José Saramago. Saramago nasceu a 16 de novembro e Pessoa morreu a 30 de novembro, dia em que, anos mais tarde, foi inaugurada a Casa Fernando Pessoa. Nas duas semanas entre estas datas, essas duas casas de literatura programam em conjunto propostas multimidiáticas. São os *Dias do Desassossego*, que desde 2014 tem contribuído para promover e divulgar os efeitos da leitura nos criadores, nos públicos e nas pessoas. São leituras encenadas, música, entrevistas, passeios literários e arte urbana.

Figura 13 - Estátua de Pessoa em frente ao Café A Brasileira, no Chiado

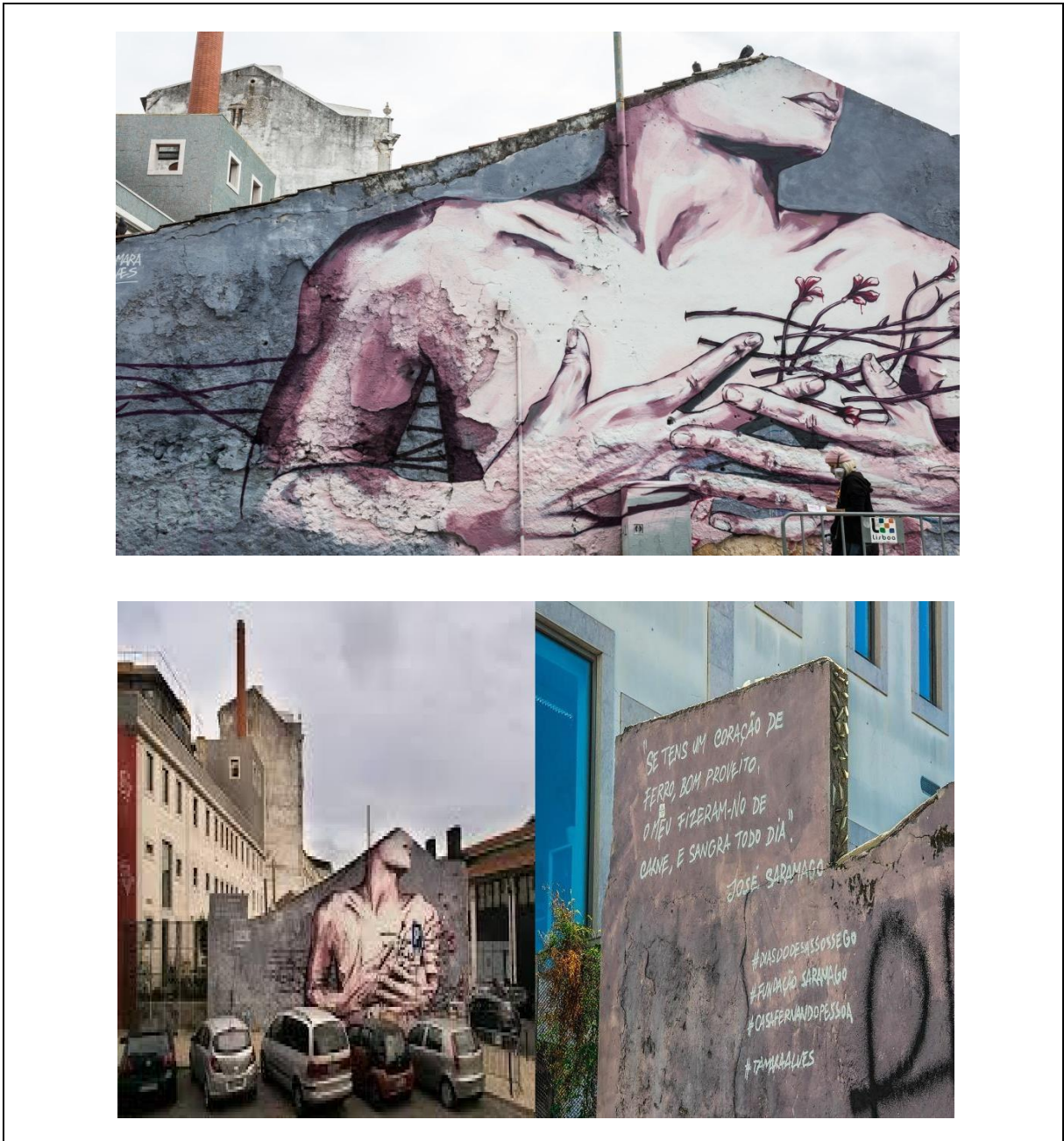


Fonte: <https://descubralisboa.com/cafe-a-brasileira-lisboa>

Entre o dia de nascimento de José Saramago e o dia da morte de Fernando Pessoa, a leitura e os seus efeitos são pretexto para encontros na Casa Fernando Pessoa e na Fundação José Saramago, mas também noutros locais da cidade de Lisboa, como o Teatro São Carlos ou o Teatro São Luiz.

Alguns exemplos de arte urbana promovida pelo evento em questão comprovam a riqueza e variedade do diálogo desconstrucionista ou dialógico da imagem com a literatura:

Figura 14 – *Disquiet Heart*, de Tamara Alves – 2017



Fonte: <https://tamaraalves.com/Disquiet-Heart>

Disquiet heart, de Tamara Alves, é de 2017, fica junto ao Mercado da Ribeira, no Largo D; Luís (Cais do Sodré) e está já um pouco vandalizada. Não obstante, continua a ser uma das peças mais bonitas da cidade. A inspiração veio das palavras de Saramago: “Se tens um coração de ferro, bom proveito. O meu fizeram-no de carne, e sangra todo o dia”. (em *A Segunda Vida de Francisco de Assis*).

Figura 15 – Mural de Aka corleone (Pedro Campiche)



Fonte: <https://www.under-dogs.net/blogs/public-art/aka-corleone-29>

Mural de Aka Corleone (Pedro Campiche) num prédio da Rua Damasceno Monteiro, junto ao Miradouro Senhora do Monte, que contou com o apoio da Galeria Underdogs, que disponibilizou o material e acompanhou o processo em vídeo. Chama-se Desassossego, já que “representa de uma forma bastante livre a personagem que mais representa a cidade de Lisboa, Fernando Pessoa, num sonho psicodélico”.

Figura 16 – Mural artístico de André da Loba



Fonte: <http://www.arcadedarwin.com/2019/05/26/dias-do-desassossego/andre-da-loba-2>

Obra de André da Loba realizada no âmbito dos *Dias do Desassossego* em novembro de 2016. De acordo com o artista, representa uma “tempestade emocional”. Um ano antes, em 2016, André da Loba pintava uma empena na R. de São Bento. No site da GAU encontramos a descrição que o próprio autor fez da peça: “O Desassossego é, em Pessoa, a deslocação do Eu, o frenesi da mente. Em Saramago é antes a deslocação do Tu, a provocação moral e política. Nesta parede representa-se uma tempestade emocional, em que os dois agentes podem ser a mesma pessoa, ao espelho, ou o Outro, em interação. Está prestes a chover...”

2.3 LIVROS DESASSOSSEGADOS

Figura 17 - Costa Pinheiro. Fernando Pessoa.



Fonte: <https://hellterskelter.wordpress.com/2015/11/02/antonio-costa-pinheiro-fernando-pessoa-nao-ele-mesmo>

Figura 18 - Julio Pomar. Fernando Pessoa.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/pedrosimoes7/27128269532>

Como autor de *Mensagem*, Pessoa não passaria de um poeta português, por mais dotado que fosse para a evocação de um mistério universal. Como não- *Mensagem*, o *Livro do Desassossego* anula o sublime do nosso imaginário e, por intercessão do seu olhar de anjo do quotidiano, obriga-nos a penetrar no espaço sem fronteiras do imaginário universal. Existem Bernardo Soares de Lisboa a Tóquio. Este *Livro*, não tanto um livro como a cinza dos livros todos tornada luz, foi escrito para eles.

Eduardo Lourenço, “Uma poética do silêncio (à propósito do LdoD)”,
in: *O Lugar do Anjo*. Ensaios Pessoaanos.

Não esmaga as vontades, mas enfraquece-as, domina-as e as dirige; raramente força alguém a agir, mas constantemente opõe resistência à ação; não destrói, mas impede o nascimento; não tiraniza, mas torna-se obstáculo.

Alexis de Tocqueville

No esboço de enredo possível para o romance potencial que reverbera nas páginas do *Livro* há uma cena emblemática: o encontro de Fernando Pessoa com Bernardo Soares num pequeno restaurante com feitiço de “taberna decente”, numa sobreloja de rua comercial, destinado a atender aos funcionários dos estabelecimentos no entorno. O texto é narrado em primeira pessoa por uma voz anônima, numa especularidade paradoxal muito ao gosto do poeta. Os dois jovens cruzam olhares, o narrador define o outro fisicamente, ambos começam a se aproximar aos poucos. Um dia, o narrador senta-se ao lado do outro, que lhe pergunta se ele escreve. O narrador confirma, e menciona a recém-lançada revista *Orpheu*, que descobre ser apreciada pelo outro, cujo nome não é mencionado. Estão ali, os dois, face a face. São

diferentes, mas são o mesmo. Tímidos, solitários, abatidos, esmagados pelo cotidiano espúrio da cidade, descobrem inadvertidamente a existência de um vínculo com uma arte “que sói ser para poucos”.

Essa arte, Gilles Deleuze e Felix Guattari talvez identificassem com a “literatura menor”. Em *Kafka – por uma Literatura Menor*, esses filósofos defendem a estranha escrita kafkiana como uma escrita de resistência, que simultaneamente corrobora e corrói a escrita oficial em que se manifesta. Assim, o que chamam de “literatura menor” não é aquela oriunda de uma língua menor, mas aquela produzida por um grupo oprimido por uma língua “maior” ou normatizada como dominante, um conceito que pretende dar conta da potência das formas de expressão encontradas pelos alijados dos discursos de poder na sociedade contemporânea.

Esses alijados são muitas vezes representados na obra desse judeu de Praga que escrevia fundindo o iídiche de sua família e o tcheco de sua origem num alemão peculiaríssimo, manifesto tanto nas camadas superficiais como nas implicações profundas de seu texto. Em *Metamorfose*, por exemplo, surge no discurso de Gregor Samsa, ao incorporar um caixeiro viajante explorado pela família para o pagamento de dívidas, que certa manhã acorda transfigurado num indivíduo imprestável para o trabalho, passando a ser descrito como um inseto asqueroso e abjeto.

Já em *O Processo*, a história se inicia subitamente, quando o personagem principal, Josef K., é surpreendido pela manhã em seu quarto por dois homens desconhecidos. Ele descobre que são policiais, funcionários da Justiça, e que ele está preso. Os guardas, porém, não sabem e nem se sentem na obrigação de lhe informar quem o acusa, nem qual foi o seu delito. Eles apenas cumprem ordens e seu dever é o de informar-lhe sobre este novo fato e de vigiá-lo a partir de então. Estranhamente, esta prisão não implica em nenhuma mudança dos aspectos ordinários e cotidianos da vida de Josef K.. Ele pode continuar trabalhando em sua função burocrática no banco e seguindo seus demais afazeres. De início, basta saber que o processo foi iniciado. É como uma mudança ontológica: o ser, enquanto ser, não é mais o mesmo. Torna-se um ser consciente de sua condição de vigiado: um ser destituído de liberdade.

A condenação final à morte – comum a todos – torna-se, assim, um mero desfecho de uma punição permanente, que é saber e conviver com o poder. O poder paira sobre toda a história. Ele é a meta. Absoluto e imutável é, ao mesmo tempo, inalcançável e incognoscível. Não emana das instituições nas quais o personagem aprendeu a confiar: a Família, a Igreja, a Justiça, o Trabalho. Assim, ele não sabe quem o condena nem qual é a sua culpa, mas esta inconsciência não o inocenta, não o redime nem reduz o seu castigo. Um poder demiúrgico e inacessível como o Grande Irmão Orwelliano é a moeda, o elo que rege as relações entre as

personagens.

Outro texto emblemático da literatura menor e das relações de sujeição dos humanos no mundo corporativo moderno é ainda mais antigo, data de fins do século XIX e é de autoria do escritor norte americano Herman Melville: *Bartleby*, o escrivão, que também narra a história absolutamente vulgar de um empregado de escritório, contratado por um famoso advogado de Wall Street para o trabalho monótono de copiator e revisor de processos. A certa altura, este personagem simplesmente desiste de continuar a executar sua função, mas hesita em liberar o espaço para outro, contentando-se em permanecer passivamente na sua baia, atravessando seus dias melancolicamente a contemplar a parede de tijolos que vislumbra de sua janela.

Gilles Deleuze também se debruça sobre esta obra em *Crítica e Clínica*, explorando a potência do “não” na famosa fórmula “Preferiria não fazer”, com que o copista responde educadamente às ordens advindas das instâncias superiores. O sistema panóptico está na base do que Gilles Deleuze chama “sociedade de controle”. Em seus últimos textos, Deleuze evoca a “instalação progressiva e dispersa de um sistema de dominação” de indivíduos e populações, dando origem à “sociedade de controle”. O filósofo toma emprestado o termo “controle” do escritor William Burroughs, mas, para formular sua ideia, apoia-se nos trabalhos de Foucault sobre as “sociedades disciplinares”. Nessas sociedades, que Foucault situa nos séculos XVIII e XIX, e cujo apogeu ocorre no início do século XX, o indivíduo continua a mover-se de um meio de confinamento para outro: a família, a escola, o exército, a fábrica, o hospital, a prisão. Todas essas instituições, das quais a prisão e a fábrica seriam modelos privilegiados, são igualmente dispositivos propícios à vigilância, ao esquadramento, ao controle dos indivíduos constituídos como corpos dóceis, inseridos em moldes.

Como diz Carlos Augusto Peixoto Júnior, comentando Deleuze:

Com o seu ceticismo, Bartleby afirma uma preferência e uma potência que já não servem para assegurar a primazia do ser sobre o não ser porque existem sem razão de existir, na indiferença entre o ser e o nada. No entanto, essa indiferença não implica na equivalência de dois princípios opostos, mas no modo de ser de uma potência purificada em relação a qualquer razão. O seu “*não ter mais razão para existir do que não existir*” é a própria afirmação da existência de algo além do nada. À famosa questão hamletiana de Shakespeare, que supostamente resolve todos os problemas existenciais através da alternativa entre ser ou não ser, a fórmula do escrivão opõe um termo que ultrapassa os outros dois: o “não ainda”. Ser capaz de suportar um “não ainda” entre o ser e o nada a partir de uma potência pura, permanecer até o fim na impotente possibilidade que ultrapassa a um e ao outro, essa é a prova de Bartleby. (PEIXOTO Jr., Deleuze, Agamben e Bartleby, in: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, 2015, Vol. 8, nº 1)

Poderíamos dizer que Bernardo Soares incorpora-se à galeria de personagens profundamente desassossegados da contemporaneidade, prestadores de serviços burocráticos como Gregor Samsa, Joseph K. e Bartleby, entre outros, cientes e angustiados pela percepção de sua própria inutilidade e da insignificância de suas ações num mundo cada vez mais hostil e indiferente ao humano. São corpoemas, textos encarnados que experimentam na pele, e na alma, as mutações do sistema social, no que diz respeito à destinação do sujeito urbano moderno à alienação de seus dons e bens mais arraigados, em função dos efeitos dos instrumentos tecnológicos de controle.

Seriam *Humuments*, talvez, para evocar a criação de Tom Philip². Esses personagens, em suas estratégias de insubordinação, reagem criativamente aos recentes desdobramentos do clássico regime panóptico de controle estudado por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*. *Pan-óptico* é um termo utilizado para designar uma penitenciária ideal numa sociedade disciplinar, concebida pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785, que permite a um único vigilante observar todos os prisioneiros, sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados. O medo e o receio de não saberem se estão sendo observados leva-os a adotar o comportamento desejado pelo vigilante.

Por requerer menor número de vigilantes, o sistema panóptico teria, segundo Bentham, a vantagem de ser mais barato do que o adotado nas prisões de sua época, sendo aplicável não só às prisões mas a qualquer outro tipo de estabelecimento baseado na disciplina e no controle, como escolas e hospitais. Desde então e até o início do século XXI, o panóptico foi se atualizando e se individualizando, adquirindo aspectos refinados decorrentes dos recursos proporcionados pelas novas tecnologias de comunicação e de informação, detentoras da “verdade”.

²*Um Humumento*: um romance vitoriano tratado é um livro alterado do artista britânico Tom Phillips, publicado em sua primeira edição em 1970 e concluído em 2016. É uma obra de arte criada sobre o romance *A Human Document*, de WH Mallock, de 1892, cujo título resulta da exclusão parcial do título original: *A Human document*. Phillips desenhou, pintou e colou sobre as páginas, deixando parte do texto original para mostrar na forma de apagamento. Através desse processo, *A Humument* é uma nova história com um novo protagonista chamado Bill Toge, cujo nome aparece apenas quando a palavra “juntos” ou “completamente” aparece no texto original de Mallock. Desde que foi criado ao longo de muitas décadas, segue uma narrativa não linear e, nas edições recentes, Phillips reescreveu páginas para incluir referências à história moderna que, em parte, parecem anacrônicas.

Com o advento da Internet, surgem outras formas de vigilância dissimuladas, a ponto de não serem absolutamente percebidas pelos indivíduos, e naturalizadas em seu cotidiano. O

uso de aparelhos celulares pessoais, por exemplo, dotados de sistemas GPS (*Global Positioning System*) podem dar conta da presença e posição de qualquer indivíduo a qualquer momento e sem a necessidade de nenhum vigilante. Trata-se de um sistema de navegação por satélite, que fornece a um aparelho receptor móvel a sua posição, assim como o horário, sob quaisquer condições atmosféricas, a qualquer momento e em qualquer lugar na Terra, desde que o receptor se encontre no campo de visão de três satélites GPS.

Da mesma maneira, as câmeras de “segurança”, postas em cada esquina e no exterior e interior de cada prédio, na esmagadora maioria das grandes cidades do planeta, mantêm as multidões humanas em contínua observação. Os computadores e dispositivos móveis, dotados de *webcam*, levam para a intimidade dos lares a inspeção dos indivíduos e de suas atividades mais íntimas, destruindo toda a ideia de privacidade; para não mencionar o controle exercido pelas tão populares “redes sociais”, onde o cidadão costuma fornecer ao sistema detalhados diários ilustrados de suas vidas, relações, ideais, projetos, além de conversações cotidianas que perdem seu caráter fortuito ao serem gravadas, podendo ser acessadas a qualquer momento e sob o pretexto da hora, por quem de direito for.

Da mesma forma, como já mencionamos, a digitalização generalizada de documentos e bibliotecas inteiras transfere para regiões vagas e incertas – as “nuvens”, transfigurados em códigos e algoritmos, o controle da história e da memória humanas até então acumulados em registros impressos ou materiais. A esse respeito, Siva Vaidhyathan comenta:

O Google é muito mais do que a empresa mais interessante e bem-sucedida da história da Internet. Ao catalogar nossos juízos individuais e coletivos, nossas opiniões e nossos desejos, a empresa vai se transformando numa das mais importantes instituições globais. À medida que aumenta nossa utilização de serviços associados à marca Google, como o Gmail e o Youtube, o Google está prestes a se tornar indistinguível da própria Internet. A googlelização de tudo terá significativos efeitos transformadores nos próximos anos, bons e ruins. O Google influenciará o modo de agir de organizações, empresas e governos, tanto a favor como, às vezes, contra seus “usuários”. Para entender esse fenômeno, precisamos moderar nossa fé ilimitada no Google e em sua benevolência corporativa, adotando uma postura agnóstica. Uma boa maneira de começar é constatar que não somos *clientes* do Google, somos *produtos* dele. (VAIDHYANATHAN, Siva. *A Googlelização de tudo*. São Paulo: Cultrix, 2011, p. 16)

Podemos admitir que, sob alguns aspectos, o *Livro do Desassossego* já guardava desde a sua origem uma percepção crítica sobre as formas difusas que assumiriam as sociedades de controle na era digital, estabelecendo em seu centro um personagem indistinto, porém resistente no sentido bartlebianos; ou seja, um sujeito consciente de que o seu “*não ter mais razão para*

existir do que não existir” é a própria afirmação da existência de algo além do nada. Assim, para além de toda a negatividade explícita do *Livro*, há esta emanção de força e resistência que se consolida no próprio ato de escrever. Escrever um diário também é uma forma de proteção e salvaguarda da saúde mental exercitada pelo personagem Winston na distopia *1984*. Não se trata, porém, em ambos os casos, de um diário espetacular, exposto e confiado a estranhos, como nas versões do Facebook e similares. Trata-se de um diário íntimo, instrumento de uma meditação continuada sobre a natureza do ser, num esforço supremo do ser de não perder a conexão com sua identidade humana, tão erodida quanto necessária.

Eduardo Lourenço vislumbra, portanto, no *Livro do Desassossego* uma destinação pessoal contrária à da *Mensagem* do Supra-Camões, único livro que Pessoa, de fato, concluiu e publicou em vida. A *Mensagem* revelar-se-ia, paradoxalmente, tão menor quanto maior a sua grandeza, ou quanto mais essa grandeza estivesse aferrada à ideia de pequenos nacionalismos históricos localizados. O *Livro* fragmentário de Bernardo Soares e Vicente Guedes, ao contrário, aferrando-se ao menor, ao ínfimo, ao destituído das grandezas da Terra, estaria destinado a uma contínua e inaudita expansão, na medida mesma de sua vacuidade e imprecisão, e, portanto, de sua potencial adaptabilidade a diferentes épocas e contextos:

A presença de Pessoa impôs-se, um pouco pelo mundo inteiro, graças ao *Livro do Desassossego*. Essa vitória externa, sob o signo da publicidade universal, é menos importante do que as causas que a determinam. Aquilo que Lipovetsky chama a Idade do Vazio tinha já os seus escribas épicos ou burlescos de gênio, de Kafka a Beckett e Ionesco, ou os seus comentadores brilhantes como Cioran; mas ainda não dispunha do seu “contabilista” neutro. Neutro, e simultaneamente por dentro e por fora dessa experiência do vazio como essência da Modernidade. É aí que reside o alcance do *Livro do Desassossego* e da sua estratégia oblíqua. É no rosto das coisas menos gloriosas, apanhadas por assim dizer à traição, que, servindo-se de Bernardo Soares como de um Watson inteligente, Pessoa captura nas suas redes esse “vazio” inerente a tudo e que, ao apanhá-lo, o nega no preciso instante em que por ele é contaminado. O milagre é imprevisível. Mas basta que um adjetivo, colocado no sítio exato, ilumine a paisagem como um relâmpago para que o não-ser do mundo se suspenda e se transforme em *escrita do ser*. (LOURENÇO, Eduardo. Uma poética do silêncio (a propósito do LdoD), in: *O Lugar do Anjo*. Lisboa: Gradiva, 2004, p. 107)

3 O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO

O *Livro do Desassossego* tem uma característica base que é ser configurado como uma obra aberta, um livro moldável, uma obra em processo que nos faz pensar sobre muitos conceitos, entre eles o da própria existência de uma obra, bem como refletir sobre o conceito de obra aberta, onde o linear e o cronológico seriam uma possibilidade. O entendimento da obra aberta se amplia para o entendimento de que não há apenas um movimento dentro do texto, mas para além do texto no tocante ao leitor e à interpretação.

Quando pensamos nesse conceito relacionando a obra de Pessoa, podemos perceber o convite ao diálogo obra/leitor, o que possibilita a ideia de continuidade e da possibilidade de novas interpretações. Artistas de diferentes ramos colocavam em suas obras essas possibilidades. Marcel Duchamp apresentava seus *Ready-Mades*, por volta de 1913, como uma nova forma de fazer artístico e vinha com uma forte crítica aos cânones e seus moldes tradicionais. Sua obra estimulava a participação do público a partir do momento que o artista desenvolvia uma pluralidade interpretativa da obra. Duchamp em 1957 lança em *O acto criativo* chamado para refletir sobre o papel do espectador frente a obra, uma vez que ele é capaz de tornar um objeto apresentado em substância conceitual e racional. Entende-se nesse ser alguém capaz de contribuir e se tornar ativo no processo de construção, conclusão ou modificação da obra de arte. Assim, acontece no *Livro do Desassossego*, o leitor se torna ativo colaborando no processo de decifrar, interpretar e ressignificar a obra.

A obra é aberta e em movimento quando torna o sujeito ativo e quando permite uma liberdade interpretativa. O artista, nesse sentido, é um mediador e o leitor/espectador é aquele que pode vivenciar e tornar a obra um acontecimento. Para Eco (1991, p. 28) a obra apresenta níveis de intensidade:

1) as obras “abertas” enquanto *em movimento*, que se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2) num nível mais amplo (como gênero da espécie “obra em movimento”) existem aquelas obras que já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas, que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal. (ECO, 1991, p. 64)

Para o autor a troca entre o obra/leitor traz grandes possibilidades de um sujeito ativo

no processo criativo. O *Livro do Desassossego* não foi a primeira e nem a última obra considerada como inacabada, fluída, aberta, mas é de grande importância para a literatura. No final do século XIX, Mallarmé produzia a obra *Le Livre*, a primeira obra inacabada, plural, onde as páginas não possuíam ordem podendo ser reagrupadas aleatoriamente. Assim, como o *LdoD* não apresentava linearidade em sua construção.

O projeto de Mallarmé trazia um possibilidade que até então era nova e apenas o suporte do livro materialmente falando não suportava tamanha genialidade que só poderia ser sentida, enquanto efetivação, com o surgimento do computador, de acordo com a formulação de Arlindo Machado (1993), pois tal mecanismo poderia dar conta do “sonho” de Mallarmé de um livro integral, múltiplo e que contivesse todos os outros. Isso por que, assim como a obra de Fernando Pessoa, fugia de um padrão de escrita comum, mudando o procedimento de produção/recepção, sendo uma literatura polifônica, de tal maneira que a obra torna capaz a participação de leitor que coopera. Desta forma, Mallarmé desprezar-se-ia de toda tradição literária. Por isso, em seus poemas,

[...] “a realidade é sentida como algo insuficiente, a transcendência com o Nada, a relação entre uma e outra com uma dissonância insolúvel. O que permanece? Um dizer que tem sua evidência em si mesmo. O poeta está só com a linguagem.” (FRIEDRICH, 1979, p.139)

O poema *Um Lance de Dados* permite que o leitor desenvolva a construção de infinitos conceitos que se formam, assim como o *LdoD*, a partir de estilhaços, fragmentos que buscam sair de um subjetividade e migrar para uma intersubjetividade, mesmo compreendendo as questões do autor, do poema, das palavras que mergulham em companhia dos sentimentos do leitor, existindo assim um processo sógnico que se relaciona a sensibilidade da escrita, de forma geral, é como se esses autores se esvaziam na escrita. E o leitor/colaborador motiva-se com seus sentimentos e escolhas a construção de infinitos significados, que entra em um conceito de extrema importância que é de *experiências cognoscitivas* que faz parte da teoria fenomenológica de Merleau- Ponty que levantava em Umberto Eco o seguinte questionamento: “Como posso ter a experiência do mundo, como um indivíduo existente em ação, quando nenhuma das perspectivas segundo as quais o vejo consegue esgotá-lo e quando os horizontes estão sempre abertos?” (ECO, 1991, p. 59). Logo, a teoria fenomenológica trazia para Eco a importância que o mundo fosse aberto, não no sentido de concreto, mas no sentido de possível. Tanto Mallarmé, quanto Fernando Pessoa tentavam vencer o acaso palavra a palavra, aproximando a palavra de quem se permite a ler e emergir no movimento da obra dita

aberta. Para Eco (1991, p. 61):

O mundo multipolar de uma composição serial, onde o fruidor, não condicionado por um centro absoluto, constitui seu sistema de relações fazendo-o emergir de um contínuo sonoro, em que não existem pontos privilegiados, mas todas as perspectivas são igualmente válidas e ricas de possibilidades – parece muito próximo do universo espaciotemporal imaginado por Einstein, no qual tudo aquilo que para cada um de nós constitui o passado, o presente, o futuro é dado em bloco, e o conjunto dos acontecimentos sucessivos (do nosso ponto de vista) que constitui a existência de uma partícula material é representado por uma linha, a linha de universo da partícula [...] (ECO, 1991, p. 61)

Nesse sentido, Eco aponta para uma relação de seu conceito de *obra em movimento*, com as questões de continuidade e temporalidade de Einstein, assim, a obra aberta tem um sentido que é manter um fluxo vital ativo, integrando e diversificando as escolhas e interpretações de determinado tema. Da mesma maneira como Umberto Eco discute a questão de espaço e tempo imaginado por Einstein, Bergson se empenha em distinguir-se da concepção de Einstein afirmando que ele não se preocupa com a questão tempo-duração, e sim com o tempo-simultaneidade. Para Bergson duração é o tempo real, e um dado importante na nossa consciência, é de fundamental importância para nossa experiência e a simultaneidade seria precisamente a possibilidade que dois ou mais acontecimentos teriam de entrar numa percepção única e instantânea. Logo, a duração é pura, qualitativa e heterogênea, e por outro lado nossas experiências são espacializadas e expressadas pelo uso dos signos. Para Bergson (2006), a linguagem é lógica e racional. Para o autor, interpretar, por exemplo, é inventar verdades, e essa capacidade interpretativa é uma tradução, baseada na exposição daquilo que o próprio autor/indivíduo não foi capaz de perceber. E que através dessa relação tempo e espaço permanece viva a capacidade ativa e em movimento da obra, a partir do momento que compreendemos as possibilidades que podem surgir de cada interpretação.

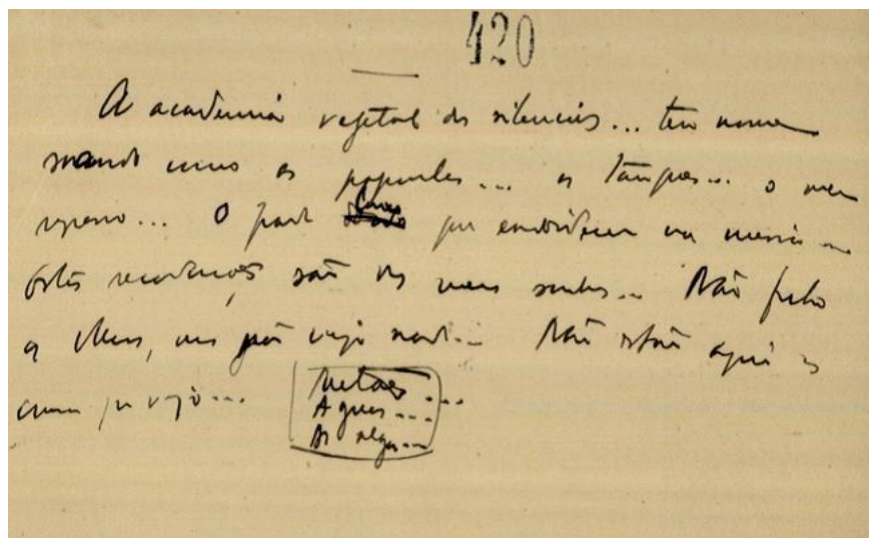
Tanto Pessoa quanto Mallarmé deixaram os seus livros não publicados, apenas em manuscrito. A diferença entre os dois se dá pelo fato do segundo não querer que esses fragmentos fossem publicados, “queimem” estava escrito entre outras palavras no seu livro. Além dessa afirmação, Mallarmé deixou também algumas orientações, como a quantidade de volumes que seu livro deveria ter, diferente de Pessoa, que colocava poucas sinalizações nos manuscritos. O movimento da obra de Mallarmé era menos semântico do que físico assim como o do poeta português, a preocupação de ambos era com o movimento que era permitido pelas páginas fazendo possíveis inúmeras combinações.

Os fragmentos encontrados dispersos na arca pessoal com rubricas “LdoD” ou “Livro do Desassossego”, foram compilados ao longo das décadas por inúmeros pesquisadores. Na *Edição Crítica de Pessoa*: o modelo editorial adotado, Ivo Castro, especialista em codificação e um profundo conhecedor desta obra, afirma:

Talvez não haja forma satisfatória de resolver o dilema entre clareza da página e riqueza de informação, sobretudo quando a realidade textual a representar é constituída por uma abundância de manuscritos profusamente emendados, entre os quais se reconhece uma evolução nem sempre linear. Como informar de tudo isso o leitor na superfície da página? Por outro lado, como não informar? Como negar ao leitor o máximo de conhecimento sobre o que está escrito por Pessoa nos manuscritos, quando sabemos que dentro de uma geração, provavelmente, nem o leitor, nem nós, seremos ainda capazes de decifrar a tinta sumida dos papéis. (CASTRO, 1988, p. 31).

O árduo trabalho da transcrição dos originais implica num acúmulo de dúvidas e de decisões a serem tomadas pelos filólogos, que muitas vezes divergem em suas interpretações dos trechos da obra mais problemáticos e indecifráveis. O próprio autor deixava, em alguns escritos, variações hipotéticas do seu pensamento, não concluindo sobre a melhor palavra para finalizar a frase, abrindo espaço para diferentes possibilidades. Veja-se o fragmento:

Figura 19 - Fac-símile do texto LdoD.



Fonte: <https://ldod.uc.pt/fragments>

Podemos na imagem acima perceber pelo menos três possibilidades de leitura. Cada editor buscou sua própria interpretação, utilizando a palavra que considerava, dentro dos seus critérios, como a mais adequada dentre as três variantes. Na edição de Jacinto do Prado Coelho (PESSOA, 1982, p. 247, vol. I) e na de Richard Zenith (PESSOA, 2012, p. 308) a frase termina

com a palavra “águas”. Já Teresa Sobral Cunha (PESSOA, 2008, p. 168) preferiu concluir a mesma frase utilizando três palavras: “Água... Metais... As algas”. Jerónimo Pizarro (PESSOA, 2010, p. 85), por sua vez, concluiu a frase com “As algas”.

No caso do arquivo digital do *Livro do Desassossego*, a possibilidade de escolha também partirá da escolha do leitor. Porém é importante considerar as questões epistemológicas e ontológicas do texto. Assim Jerome McGann em sua obra *The textual condition* fala a questão das variações:

“Variação, em outras palavras, é a regra invariável da condição textual. Os diferenciais interpretativos (ou a liberdade do leitor) não são a origem ou a causa da variação, são apenas o conjunto de sintomas mais manifesto” (MCGANN, 1991, p. 185. Tradução livre)

Quando falamos, por exemplo, da relação das mídias digitais relacionadas a hermenêutica e as possibilidades de variações no processo de codificação, nos deparamos com um conceito muito importante que é o de *intersubjetividade*. Atualmente, esse conceito tem ganhado uma grande dimensão nas discussões, principalmente quando compreendemos que no processo de comunicação humana existem pontos essenciais que precisam ser entendidos e respeitados. Para JRW Penteado (1993) esses pontos essenciais seriam basicamente: o envolvimento conjunto de parceiros, significados compartilhados, e natureza simbólica.

Dentro deste contexto, a intersubjetividade tem sido discutida em diversos campos, mas entre as divisões feitas por Braten (1998) ressalta que o seu conceito pode assumir três significados distintos: o de compartilhamento interpessoal, o de comportamento de atenção conjunta, relacionando a atenção de dois ou mais sujeitos a um objetivo, e, o último, de compreensão da comunicação mediada por (meta) representações, o que permite o envolvimento em estados mentais uns dos outros. Assim, ressaltamos que a experiência é importante para o compartilhamento das informações e torna importante a intersubjetividade para o fazer científico como pontuado por Béné e Lejeune (2009):

Um dos principais conceitos da hermenêutica é representado pela frase *liber et speculum*, que significa que “o mistério contido no texto é explicitado em nossa experiência” e “nos entendemos no espelho das palavras” [...] Na hermenêutica filosófica, a ideia *de liber et speculum* é chamada de “entendimento” por Dilthey. [...] Como observamos acima, o entendimento requer um background cultural e a consciência do envolvimento histórico de alguém (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein* de Gadamer). Assim, o entendimento exige a consideração do contexto histórico do fenômeno, o contexto da análise e a diferença entre essas duas subjetividades. Por causa dessa alteridade, a subjetividade não implica falta de rigor científico; é uma garantia disso. (BÉNEL & LEJEUNE, 2009, p. 567-568).

Compreendemos então que a intersubjetividade produz sujeitos, que são por sua vez

estruturas singulares para semiótica e são responsáveis por transformações que surgem de suas competências individuais e para destinações que se revestem de papéis simulacrais dando novos sentidos a medida que a instância intersubjetiva o chama, ou seja, a subjetividade de dois ou mais sujeitos em conexão produzindo sentidos e conseqüentemente experiências. A tecnologia surge nesse sentido com a possibilidade de conectar essas intersubjetividades, comparando a subjetividade dos estudiosos e curiosos, tornando real e fácil essa interatividade. Quando pensamos na tecnologia relacionada à literatura, podemos pensar na capacidade que esse meio permite de mediar a relação entre dados, metadados e interpretação de quem codifica e isso se torna importante a medida que compreendemos que compilar informações ajuda a manter viva a memória do arquivo e facilita processos de estudo e criação literária, como revisar, comparar, catalogar e compreender as diferentes possibilidades dos textos.

Compreender que a dimensão poética e de importância da obra de Fernando Pessoa, são importantes independente dos fragmentos ou das edições compiladas, sua pluralidade reverbera em sua atemporalidade. A interpretação de fato não pode ficar isenta da carga subjetiva de quem a transcreve e deve ser considerada requisito da investigação. Mas o resultado de sua obra deve permanecer causando o indizível, o processo de durabilidade e percepção de beleza da sua obra deve permanecer.

A literatura ao decorrer dos séculos vem assumindo diferentes significados em decorrência das mudanças no contexto social a qual está inserida. Dessa forma, esses diferentes papéis também afetam o autor e o leitor. Assim, o fluxo de transmissão de sentidos que o texto permite pode ter ao decorrer do tempo também ter sofrido algum tipo de variação. Quando começaram a entender as modificações percebemos as variantes do processo de escrita, publicação, organização e leitura do texto.

O surgimento da imprensa possibilitou com ele o surgimento das erratas como ferramentas que tornava possível ler e corrigir o que foi lido, surge uma padronização da correção. A padronização também era presente nas ferramentas que buscavam facilitar o uso do livro, como os guias de leitura, índices e outras ferramentas que tinham em sua essência a sistematização da leitura. O ato de ler, assim, o próprio livro, foi modificado, a leitura passou a ser mais ativa, agregando em seu processo uma prática de coleta de dados e referências. Era um caminho exploratório, tanto o livro quanto a leitura, uma busca por uma “nova literatura” e uma caminho que saia de uma literatura engajada politicamente falando, para um fluxo de ideias surrealistas onde arte seria tudo que se diz que é, a ideia nesse momento era ser inovador, daí a necessidade de fazer e se expressar diferente.

[...] Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dá a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria História. (BARTHES, 1986, p. 151)

A escrita linear e rígida tanto no ato de criar quanto no ato de comunicar, gerava grande insatisfação, sobretudo nos escritores vanguardistas. E a partir dessa inquietação surgia a necessidade de uma nova configuração da escrita e os escritores se propunham a discutir e pensar sobre questões como descentralização do texto, interatividade, permissividade de outras vozes tecerem o texto, começam a dar novos sentidos e papéis a escrita e a leitura, os papéis de desconstrução.

A presença do hipertexto permite essa quebra na escrita linear e transforma o modo de ler, escrever e pensar o próprio texto. Quando pensamos no processo do hipertexto, nos aproximamos das tecnologias digitais, porém já éramos servidos no próprio texto impresso. Na obra de Pessoa, percebemos características hipertextuais como essa possibilidade de leitura fragmentada, assim como ao lermos livros que direcionam para outros pontos de texto. No meio digital existe a perda do suporte do papel, mas isso não o torna um meio imaterial. Segundo Furtado (2007, p. 71) não podemos falar em desmaterialização no texto eletrônico, pois existe uma matéria que é o *software*. Assim Roncaglia (APUD Furtado, 2017, p. 78) afirma que as características do interface utilizado não são de modo algum “neutrais” e não deixam de influenciar quer a estrutura textual quer os modos de fruição do texto. Também precisamos compreender que o livro impresso não é a única forma de conter palavras, e como existe uma relação firmada entre leitor e obra no papel, existe com o leitor e obra no meio digital e que essa mudança também reflete na mudança da relação entre obra e leitor. O texto tem um conceito amplo e pode ser aplicado para além do material impresso, ele deve e pode existir numa multiplicidade de formas e materiais. McKenzie (1999, p.13) traz sua definição de texto:

“Defino texto de forma a incluir dados verbais, visuais, orais e numéricos, na forma de mapas, impressos, e música, de arquivos de som gravado, de filmes, vídeos, e qualquer informação armazenada em computador, na realidade tudo desde a epigrafia até as formas mais recentes de discografia” (MCKENZIE, 1999, p. 13).

O texto possui diversas formas de se apresentar, assim como a literatura possui diversas formas de leitura. Para Fischer (2004, p. 11) o ato da leitura é variável e nunca absoluto. Recordando o *Livro do Desassossego* não existem apenas diversas formas de organizá-lo mais diversas possibilidades de leituras. Para Barbier (1995) as leituras podem ser feitas com base em diversos fatores:

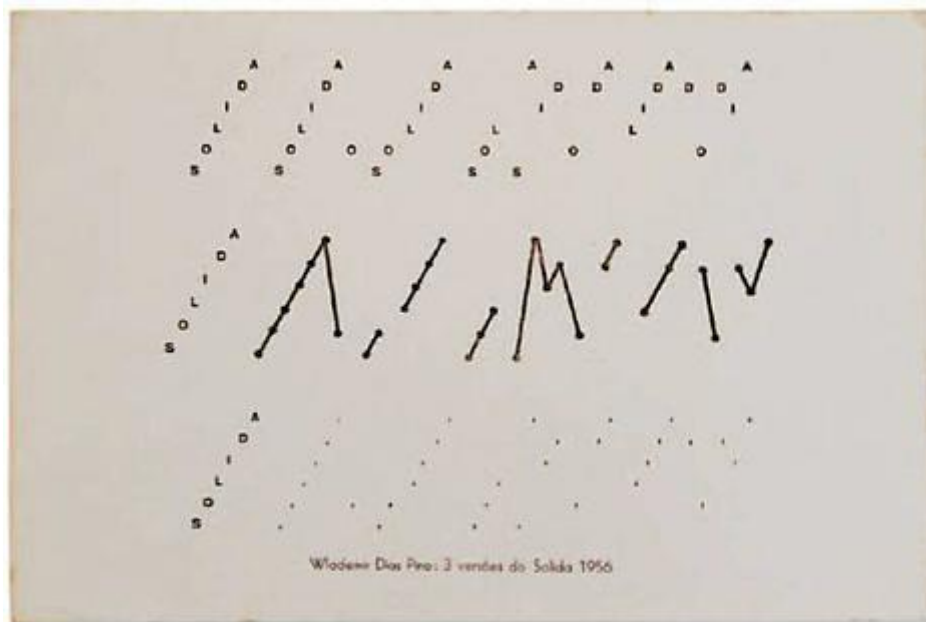
Não há uma, mas muitas, uma infinidade de leituras, consoante a natureza dos volumes, o tipo dos textos lidos, as pessoas que os lêem, os momentos e as situações em que os lêem, as necessidades a que dão (ou não) resposta. (BARBIER, 1995, APUD. FURTADO, 2007: 92-93).

Ressaltamos a importância também do contexto e cultura para o ato de ler. Ler Pessoa no século XX e ler no século XXI acarreta leituras diferentes. A mudança tecnológica com a transformação do suporte, e a nova organização da escrita, também é uma mudança formal. Conforme pontua Chartier (1997, p.34), ler através da tela do computador é uma forma diferente de ler, incluindo no sentido cultural, pois exige do leitor novas habilidades e competências.

Trazer o leitor para experimentar a construção da obra, através de obras que apresentam sua composição fragmentada e multilinear, tanto na escrita quanto no processo de leitura, nos permite aproximar, por exemplo, do poema processo, gênero praticado no Brasil durante a década de 1960, em suas características conteudísticas/temáticas, tornou a literatura como algo revolucionário. Um grupo de vanguarda do Poema/Processo, composto por estudiosos da poesia concreta na terceira fase do modernismo no Brasil, surgiu em 1967 simultaneamente no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Norte. O surgimento se deu no meio de toda inovação no campo da poesia experimental era escritores que traziam nas suas obras um teor radical, advindo de estudos concretistas e motivado pelas implicações políticas da realidade nacional e pela falta de inovação na literatura pós-moderna. Para Cirne (1975), a intenção inicial do movimento era aflorar uma crítica capaz de superar, nos mais variados níveis, os vícios ideológicos do impressionismo impregnado nas produções literárias que buscavam romper os padrões estéticos da época.

Podemos aqui, adentrar no primeiro livro-poema que segundo Moacyr Cirne e Álvaro de Sá, no ensaio *A origem do livro-poema*, lançado em 1971, afirma que a primeira publicação com essas características é o poema “A Ave”, de Wladimir Dias-Pino, que sua estrutura rompe drasticamente com a estrutura de uma leitura padrão.

Figura 21 - Livro *Sólida*, 1962



Fonte: <https://garadinervi.tumblr.com/post/182478187836/wladimir-dias-pino-tr%C3%AAs-vers%C3%B5es-do-poema>

O livro *Sólida*, lançado em 1962, trouxe em seu arranjo poético, um diferencial na leitura, assim como a proposta de leitura não linear do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. O livro *Sólida* era apresentado em uma caixa com páginas soltas e não numeradas, de uma forma que o leitor pudesse ter a liberdade de leitura. Em sua composição, possui um apêndice, que funciona como um manual introduzindo o leitor no processo de desconstrução do poema. O poema, totalmente recodificado em formas geométricas, ganha o espaço em esculturas dobráveis de papel.

São nesses dois poemas, que se tornaram livros-objetos “manipuláveis” que temos o surgimento da vanguarda em seus primeiros passos revolucionários. Realça Dias-Pino:

O livro recebeu um tratamento de máquina, com suas folhas soltas, perfuradas, cortadas, codificadas em séries etc., quase ao ponto de ser um computador de bolso. Trata-se na verdade, de um livro que se explica ao longo do uso e do manuseio, e se divide em várias partes. A leitura é conseguida pela transparência do papel, desenvolvida até a transparência total que é a perfuração. (DIAS-PINO, 1973, p. 152)

O movimento concretista trazia consigo uma tentativa de produção da literatura para a população crítica da época. A base da proposta era algo que pudesse abranger seus aspectos verbais, sonoros e visuais. Assim, a poesia seria um objeto, um meio para mostrar a realidade do poema, captando e transmitindo a realidade das cidades através de uma linguagem

verbivocovisual, procurando pôr em evidência o significante, isto é, a representação do que o poema, como um todo, seria captado pelo público. As características concretistas são: poemas visuais, palavras entrecortadas ou figuras, poema em forma de figura, temas universais e atuais e primitivismo em alguns poemas. Já o poema processo se preocupa com a estrutura, o que o objeto traz ao leitor vem de dentro.

O que o poema processo reafirma é que o poema se faz com o processo e não com palavras. Importante é o projeto e sua visualização, a palavra pode ser dispensada. Poesia é apenas um vocábulo. Com isto não estamos esquecendo o valor da palavra – como elemento oral na convivência humana diária: por exemplo, na leitura de uma planta arquitetônica, os valores da interligação e da circulação não são representados por preposições ou conjunções gramaticais, mas pela simples distribuição de vazios, por consequência é mais estratégia do que a funcionalidade da estrutura de engrenagens. Essa dispensa, entretanto, não deve ser entendida como um “combate rígido e gratuito ao signo verbal”, mas como uma “exploração planificada das possibilidades encerradas em outros signos (não-verbais). (DIAS-PINO, Wladimir, 1973)

A fluidez do poema-processo na atualidade, quando colocado a ideia da relação hipertextual. As intensas transformações e revoluções entre os séculos XVIII e XX ganhavam dimensões políticas, econômicas e sociais, e a expressão artística se tornou uma forma de resistência e de grande importância para sociedade:

Enquanto a arte preservar, com a promessa de felicidade, a memória dos objetivos inatingidos, pode entrar, como uma ideia reguladora, na luta desesperada pela transformação do mundo. Contra todo o feiticismo das forças produtivas contra a escravização contínua dos indivíduos pelas condições objetivas (que continuam a ser as do domínio), a arte representa o objetivo derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo. (MARCUSE, 1981, p. 75)

Especificamente os modernistas, de 1922, buscavam a ruptura do tradicional, através da valorização da luta do povo, que buscavam mudanças e melhoras dos governos repressivos.

Apenas a partir do século XVIII e, mais especificamente, do século XIX, com seu processo de industrialização e mercantilização exacerbadas, inclusive da cultura e da arte, é que a originalidade ascende à posição de valor supremo: assim o exige um mercado ávido por coisas diferentes que, exatamente por serem diferentes, devem valer mais do que as coisas conhecidas. Um mercado esfomeado de novidades. (COELHO, 1998, p. 18)

As vanguardas modernistas buscavam quebras de paradigmas segundo Carl Rogers (apud COELHO, 1998, p.30), a sociedade que não consegue acompanhar as transformações do mundo se fragmenta e fracassa, para ele numa época em que o conhecimento, construtivo e

destrutivo, avança a passos gigantescos para uma era fantástica, uma autentica adaptação criativa parece representar a única possibilidade que o homem tem de manter-se ao nível das mutações caleidoscópicas de nosso mundo. Perante as descobertas e as invenções que crescem em progressão geométrica, um povo passivo e tradicional não pode fazer face às múltiplas questões e problemas. [...] Ao menos que o homem possa realizar uma adaptação nova e original no seu ambiente, nossa cultura corre o risco de perecer. Não serão apenas as desadaptações pessoais ou as tensões de grupo que representarão o preço que teremos de pagar por essa ausência de criatividade, mas a aniquilação das nações.

Os artistas em plena era da comunicação virtual buscavam um estilo de vida que se adequasse a sua forma de pensar. As palavras em meio a essa modernidade e pós- modernidade se libertavam das formas mais tradicionais e lineares, e se aproximavam de uma forma de comunicação mais visual. Existe um rompimento do discurso normativo e a palavra se torna fragmentária, decomposta. Começar a perceber o concretismo como desbravador de um espaço gráfico é essencial para entender esse processo:

[...] explora as potencialidades gráficas da palavra e mergulhava num nível de significação que a poesia tradicional não considerava. Portanto, nada mais natural que, um dia, a viagem visual prosseguisse para a não-verbal e a poesia concreta passasse a incorporar a fotografia, a colagem, o desenho e os grafismos de toda ordem. (SIMON e DANTAS apud ABDALA-JÚNIOR e CAMPEDELLI, 1997, p. 254)

Assim como o livro moldável de Fernando Pessoa, o modelo concretista procura a aproximação entre leitor e obra, tornando a participação mais ativa, e com mais possibilidades interpretativas. E, no projeto de Manuel Portela o poeta concretista pode ao longo do processo de criação usar diversos recursos como espaço tipográfico, visual, acústico, entre outros. Ambos podem e devem ser entendidos como um caminho de leitura não-linear. Entender a significação poética que reflete em outros discursos e interpretações é importante quando se fala em uma linguagem não-linear:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de *intertextual*. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. (KRISTEVA, 1974, p. 174)

Essa multiplicidade falada depende do histórico de referências de cada leitor. Já o

processo de relação entre textos representa pensamentos e reflexões dos anos 60 e dos avanços da semiose em relação às artes, literatura e poesia.

Um risco se firma ao estudar caminhos tão pouco explorados, surgindo a necessidade de entender o percurso que se faz através da literatura que sai do papel e se arquiteta no meio digital. Assim é primordial conhecer, aprofundar, questionar e entender uma nova modulação de escrita que não se configura como algo simples, mas de grande complexidade. Nossa proposta, inicialmente, é definir o que representa para a literatura o hipertexto, a cibercultura e a literatura eletrônica, mergulhando nesses conceitos com o objetivo que permeia o entendimento das aproximações e distanciamentos que existem entre o papel impresso e literatura digital. Buscamos compreender as questões socioculturais envolvidas nessa transposição e quais as características dessa nova textualidade eletrônica. Nosso ponto de partida é refletir sobre como uma potencial hipertextualidade já se anunciava no projeto modernista, muito antes do advento da internet.

Com uma história de aproximadamente seis mil anos, o livro é um objeto simbólico que vai muito além de sua materialidade. Na perspectiva de Debray (1996, p. 141), o livro é um repositório de tudo o que de melhor a humanidade conseguiu produzir nas ciências e nas artes. Sua influência atravessa povos e eras, e ultrapassa limites éticos, sociais, econômicos e culturais. A principal forma pela qual esses registros se manifestaram ao longo de todo esse tempo foi a escrita, que consiste na utilização de sinais (símbolos) para exprimir as ideias humanas. É a escrita o que nos distingue como seres sencientes³.

A grafia é uma tecnologia de comunicação, historicamente criada e desenvolvida na sociedade humana, que consiste em registrar marcas em um suporte. Os instrumentos usados para se escrever, e os suportes em que essa escrita é registrada podem, em princípio, ser infinitos. Embora, tradicionalmente, afirme-se que a escrita tem maior durabilidade que a fala, os instrumentos, suportes, formas de circulação, bem como a função comunicativa do texto escrito, são determinantes para sua durabilidade ou não.

Como meio de representação, a escrita é uma codificação sistemática de sinais gráficos que permite registrar com grande precisão a linguagem falada por meio de sinais visuais regularmente dispostos; óbvia exceção a esta regra é a bastante moderna escrita Braille, cujos sinais são táteis. Existem dois principais tipos de escrita, a baseada em ideogramas, que representa conceitos, e a baseada em grafemas, que representam a percepção de sons ou grupos de sons. Um tipo de escrita baseada em grafemas é a alfabética.

³Senciência é a capacidade dos seres de sentir sensações e sentimentos de forma consciente. Em outras palavras:

é a capacidade de ter percepções conscientes do que lhe acontece e do que o rodeia. A palavra *senciência* é muitas vezes confundida com *sapiência*, que pode significar conhecimento, consciência ou percepção.

Ao pensarmos sobre o livro no meio digital, nos deparamos com grandes debates, principalmente porque algumas pessoas pensam na tecnologia, quando relacionada a esse “novo produto”, como apenas uma reprodutora dos textos, imagina-se somente o e-book e o hipertexto, Sérgio Luiz Prado Bellei (2002 p.12) atenta para o medo do desaparecimento da “própria manifestação material da essência imaterial do humano”.

O livro impresso em sua essência produz um efeito no leitor não apenas tátil, mas também olfativo, e talvez daí o medo do perder a “materialidade” desse objeto. Alguns lugares no mundo buscam essa relação do livro impresso através do cheiro. A editora francesa online *CaféScribe* oferece para quem compra seus e-books, adesivos que exalam “um cheiro agri-doce de livro antigo ao ser colocado no computador”. Também é possível encontrar perfumes como o *Paper Passion*, criado pelos perfumistas Geza Schoen e Gerhard Steidl, cuja embalagem em formato de livro foi elaborada por Karl Lagerfeld, onde o produto é acomodado em um recorte na caixa que simula páginas criando uma espécie de compartimento secreto. Há ainda o spray *Smell of books* que dentre suas fragrâncias existe o “cheiro de livro novo” e “clássico cheiro de mofo”. Também é possível encontrar no mercado as velas aromáticas com cheiro de livro, que buscam essa aproximação do sujeito com o objeto de forma que essa experiência seja multissensorial.

Entendendo a importância e a memória afetiva que esse objeto sendo palpável traz, é preciso ampliar a consciência no sentido de compreender que não se perde a materialidade livro quando migra para o meio digital, ela nos leva para imaterialidade. Atualmente a possibilidade de interação do leitor com a obra proporciona também a afetividade a partir do momento que o leitor se torna parte da obra, trazendo para esse meio novas experiências.

E foi com a ideia de ampliar o campo de experiências entre leitor e autor, além de se formar uma rede de colaboração e integração dos interessados em se aprofundar na Literatura realizada no meio digital, que em 1999 nos Estados Unidos surgiu a ELO (*Electronic Literature Organization*), uma organização totalmente sem fins lucrativos que se propôs a reunir não apenas escritores, artistas, professores, estudantes, mas também desenvolvedores. A intenção era além de discutir e fomentar a literatura nascida digitalmente, também propor caminhos para que esse tipo de fazer literário se intensificasse no meio acadêmico e no mercado, trazendo também para esse campo a possibilidade de novas experiências. Assim, em 2006, a ELO sob a organização de Katherine Hayles, publicou a primeira coletânea de projetos de literatura eletrônica, disponível em CD-ROM e pelo site. Porém, as dificuldades por trás de tal projeto eram claras. Segundo Hayles (2009):

[...] ao chamar essas obras “literatura”, meus coeditores e eu esperamos estimular as perguntas sobre a natureza da literatura na era digital. Uma obra artística deve conter palavras (ou sons que se aproximam de palavras, tais como a arte protosseântica da “poesia sonora”, como Steve McCaffrey a chama)? Eu diria que, embora possamos desejar manter esse critério de arte verbal para a “literatura”, precisamos de uma categoria mais ampla que englobe o tipo de trabalho criativo em exibição na CLE. Proponho o termo “literário” para esse propósito, definindo-o como trabalhos artísticos criativos que interrogam os contextos, as histórias e as produções de literatura, incluindo também a arte verbal da literatura propriamente dita. (2009, p. 22)

A denominação desse termo surge por ela ter nascido e por necessitar do aparato tecnológico para que permaneça viva. Para Hayles (2009) ela surge como um processo de adaptação para o contexto atual.

[...] ela também é movida pelos motores da cultura contemporânea, especialmente jogos de computador, filmes, animações, artes digitais, desenho gráfico e cultura visual eletrônica. Nesse sentido, a literatura eletrônica é um “monstro esperançoso” (como os geneticistas chamam as mutações adaptativas) composto por partes extraídas de diversas tradições e que nem sempre se posicionam juntas de forma organizada. (2009, p. 21)

No Brasil, a Revista Digital Artéria 89, organizada por Omar Khouri entre 2003 e 2004, traz experiências semelhantes a ELO, fugindo em suas publicações do livro tradicional e optando por uma apresentação desses livros de forma diferente. Muito interessante o trabalho do *web designer* Fábio Oliveira Nunes trazendo sensações diferentes ao processo de leitura. Diferentemente da *Electronic Literature Collection*, a Revista é um único arquivo em *Flash* que dá acesso a dezenas de poemas, identificados pelo nome do poeta.

E, baseados nessas experiências e compilações possíveis através do aparato tecnológico, acreditamos que no espaço digital há uma possibilidade de construção textual no qual a linguagem se instala constituindo dentro do ciberespaço uma das formas mais contemporâneas do texto literário. Lemos (2003, p.12) em sua obra *Olhares sobre a cibercultura* afirma que o termo “cibercultura” tem vários sentidos, entre eles podemos compreendê-la como “a forma sociocultural que emerge da relação simbiótica entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias de base micro-eletrônica que surgiram com a convergência das telecomunicações com a informática na década de 70”. Logo, para que exista uma cultura no ciberespaço é necessário um envolvimento da sociedade produzindo-a. É nesse espaço digital que encontramos diversas formas de interação social: *internet banking*, voto eletrônico, *pages*, comunicações fáceis a distância e a própria literatura eletrônica, essa que vem ampliando a

forma de ver/ler e interagir com o texto.

A literatura eletrônica se configura como um meio de promover a escrita, a publicação e a leitura em meios eletrônicos, mobilizando novas formas do fazer literário, movidas pela cultura contemporânea. Assim não se trata de um processo de digitalização de um livro para o computador, mas da criação de uma possibilidade de interação entre leitor e obra. O leitor passa a ser participante ativo criando possibilidades de leituras, além de permitir a articulação de diferentes linguagens em um único material. Essa interação leitor-obra cria um caminho que soma ao que antes era ler, compreender e produzir um texto verbal, uma dimensão interativa ampliando os aspectos do objeto de leitura. Incluindo desbravamento do conhecimento computacional, passa-se para uma dimensão criativa, visual, interpretativa, cinética, sonora e totalmente participativa na produção textual.

O desenvolvimento dessas novas tecnologias ligadas ao processo de leitura, desenvolve um perfil de leitor reflexivo, movente e emissor, que transita de uma linguagem para outra, do meio impresso para o meio digital e que necessita apreender em sua construção novas habilidades para que possa interagir de forma adequada. Surge com esse novo fazer o conceito de multimodalidade que permeia o leitor exigindo dele uma capacidade de criar sentidos e interagir com diversas linguagens. Esse conceito traz consigo um entendimento amplo do processo de letramento, onde a partir dele é possível compreender que a leitura não se restringe apenas a linguagem verbal, mas também as textualidades contemporâneas que formulam novos sistemas semióticos, uma literatura multimodal que existe na qual leitores sejam multiletrados.

Nessa relação de possibilitar uma aproximação entre diferentes formas de fazer literatura, relacionando diversas representações do texto literário como a inclusão do visual, do sonoro e do computacional, devem ser considerados no processo de leitura, segundo Dionísio (2006, p. 138), todo e qualquer recurso, pois sua função é dar sentido ao texto. Assim, não devem ser levados em conta apenas os aspectos verbais na construção dos sentidos.

É preciso perceber que as imagens (estáticas ou dinâmicas) e os sons são concluintes de uma obra que, ao considerá-los, a elaboração de sentidos tomará muitos outros caminhos além daquele formado estritamente pelas palavras. Com isso, os textos passam a ser entendidos como “modos de dizer” que não precisam ser exclusivamente escritos: podem também apresentar elementos visuais e sonoros ou acontecer formas estáticas ou em movimento, como vemos em filmes ou propagandas. [...] isso construiria a multimodalidade ou multissemiose dos textos, as quais instauram várias possibilidades de construção de sentido (ROJO; MOURA, 2012, p.182).

Para Rojo e Moura (2012), as novas práticas sociais demandam leitores mais críticos

que sejam capazes de ler e atribuir sentido a textos cada vez mais multissemióticos, resultantes dos avanços tecnológicos. Essa necessidade surge da própria necessidade que o leitor atual exige.

Tal exigência do leitor talvez configure uma possível crise na literatura. Alguns autores e críticos sentem-se privilegiados por pertencer à última geração letrada (Cf. SANT'ANNA, 2001) e lamentam a falta de conhecimento literário das gerações contemporâneas, seu “iletrismo” ou sua “iliteratura”. Isso porque essa crise é refletida na falta de leitores interessados. Vive-se em uma sociedade onde tudo ocorre de forma rápida e as pessoas se adaptam a esse processo buscando a praticidade, torna-se mais fácil andar com um *kindle* ou um *tablet* na bolsa e ter acesso a inúmeros livros dentro de um aparelho do que andar com vários livros nas mãos. Para Chartier, essa atitude se reflete em uma mudança de comportamento tanto no leitor (no ato de ler), quanto do escritor (no ato de criar), trocar o papel e a caneta por uma tela de computador, ocasiona um distanciamento corporal em relação à obra que produz. Segundo Chartier:

A inscrição do texto na tela cria uma distribuição, uma organização, uma estruturação do texto que não é de modo algum a mesma com a qual se defrontava o leitor do livro em rolo da Antiguidade ou o leitor medieval, moderno e contemporâneo do livro manuscrito ou impresso, onde o texto é organizado a partir de sua estrutura em cadernos, folhas e páginas. (CHARTIER, 1999, p.13)

Essa possibilidade de mais uma capacidade de armazenamento em um equipamento digital, como um *Kindle* ou *iPad*, representa uma vantagem, uma vez que a partir da introdução de novas tecnologias de impressão e a mudança das dinâmicas das cidades, o leitor movente já começou a ter sua relação com a memória modificada.

Santaella (2004, p. 27) afirma que, na pós-modernidade, o ser humano passou a se preocupar muito mais com a vivência do que com a memória. Além dessa capacidade de armazenamento, o meio digital tem outra vantagem: o acesso à internet, que possibilita que essa capacidade seja ampliada, diferentemente do livro impresso, no que todo o conteúdo possível já está nele. O que é novo é a atualização que cada leitor faz do texto.

O leitor de um livro ou de um artigo no papel se confronta com um objeto físico sobre o qual uma certa versão do texto está integralmente manifesta. Certamente ele pode anotar nas margens, fotocopiar, recortar, colar, proceder a montagens, mas o texto inicial está lá, preto no branco. Já realizado integralmente. (LÉVY, 2003, p. 39)

Dessa maneira, cada leitor faz as próprias ligações semânticas dentro da própria

memória com outras obras e com toda a sua bagagem intelectual – a leitura é sempre algo novo. Já o conteúdo do livro é estático. No caso dos *e-books* existe ainda uma função multimidiática, os conteúdos podem ser montados com hipertextos, que podem trazer textos com sons, imagens, vídeos, etc. Mas reforça-se que os livros impressos também podem ser multimídia, já que ilustrações e imagens também são formas de multimídia.

Em *O que é o virtual?* (2003), Levy se posiciona sobre as diferenças nos modos de leitura de um texto impresso e de um texto eletrônico. Para ele, o leitor que utiliza livros e artigos em papel se depara com o objeto palpável, o que determina que a versão do texto está integralmente manifesta. Por outro lado, na produção em tela, como defende Chartier (1999, p.13), não existem barreiras bem delimitadas e visíveis. Além disso, há recursos que permitem uma reunião de textos que se misturam e se relacionam em uma mesma memória. Dessa forma, Lévy nomeia a tecnologia, especificamente o computador, como uma nova máquina de ler, um lugar onde existe uma reserva de informação possível para cada leitor.

O livro impresso tem uma sequência preestabelecida pelo autor em função da configuração física do material, o livro, e de seus objetivos a alcançar com o texto. O leitor até pode fugir desta sequência, optando por ler aleatoriamente, mas sem garantias de que terá acesso à totalidade da proposta original. É indubitável que a dimensão física do texto limita a forma de manuseio e de recepção. Por isso, a liberdade implicada no meio virtual permite ao leitor ultrapassar as configurações autorais mais restritivas do livro impresso, pois existem possibilidades ilimitadas, inclusive a mais característica, e intrínseca ao hipertexto, que é a da interferência prevista do receptor na construção de estruturas diversas para a obra. Essa característica se torna de fácil compreensão quando pensamos no *Livro do Desassossego* do escritor português Fernando Pessoa.

A flagrante fragmentariedade do *Livro do Desassossego* é resultante não só da sua estrutura de “diário”, mas, sobretudo do seu inacabamento por Pessoa, que o escreveu em trechos dispersos ao longo de toda a sua vida, em suportes imprevisíveis como em guardanapos dos cafés, por exemplo; e não teve tempo – ou intenção – de concluí-lo numa forma fixa e acabada, o que confere às versões publicadas um caráter, por assim dizer, “protohipertextual” – precursor do “hipertexto”. Seu funcionamento e sua forma de recepção parecem prever, e até mesmo exigir, ainda no meio impresso, uma realização futura num meio mais flexível, capaz de assegurar a mais pessoas – além das pessoas dos críticos e pesquisadores dos fragmentos “*LdoD*” em sua famosa arca, que publicaram suas versões do *Livro* – a oportunidade de acesso desordenado aos trechos, a fim de que cada um possa construir seus próprios caminhos e encontrar suas travessias independentes no processo de interação com a

obra.

Surge a partir da produção de uma obra literária, um alimento para reflexão e análise. Dispor-se a um texto é colocar-se de frente não apenas a manifestação de uma escrita, mas a todo um movimento criativo que emerge desse processo, esse movimento funcionando como uma alavanca que impulsiona o escritor a escrever. Dessa forma, as palavras ganham corpo nesse “ser escrevente”, resultando tal expressão corporificada numa obra literária. Expressar se torna inevitável para um escritor quando se coloca à disposição de estímulos como viver, observar a própria vida e o que a move.

Essa expressão tem ganhado diversas possibilidades. Em 1986, a *Microsoft* lança o conceito de enciclopédia eletrônica, no estado norte-americano de Washington na cidade de Seattle. O termo logo se tornou conhecido e tomou uma enorme proporção. Isso refletiu em transformações notáveis na forma de organização das informações. Castells (2002, p. 78) denomina a sociedade a qual vivemos de sociedade da informação onde, para o sociólogo, monta-se uma estrutura em forma de redes, responsável por um novo espaço global. Mattelard (2003, p. 66), acreditava que esse tipo de sociedade só poderia ser possível se não existissem barreiras e afirma que a sociedade da informação já se configurava em meados do século XX. Essa possibilidade de uma vida sem barreiras representa um dos principais postulados do meio digital. Sobre essa nova possibilidade, Santaella afirma:

Não só as redes digitais, mas qualquer meio de comunicação é capaz não só de moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também de propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais. (SANTAELLA, 2003, p.13)

Apesar desse amplo espaço de discussão social e cultural ter ganhado maior proporção devido aos meios digitais, especificamente quando pensamos no hipertexto e na possibilidade dessa função nos levar para outros caminhos relacionamos ao que buscamos, lemos ou discutimos, é importante compreender que diferentemente do que muitos acreditam, a função hipertextual não nasceu junto da internet, que não é apenas a internet que possibilita essa expansão de busca sobre essas temáticas. Mesmo assim, quando se busca pela definição do hipertexto, grande parte dos achados remete à sua presença dentro de contextos virtuais. Lemos (2002, p. 130) apresenta uma definição de hipertexto:

Os hipertextos, seja *online* ou *offline*, são informações textuais combinadas com imagens, sons, organizadas de forma a promover uma leitura (ou navegação) não-linear, baseada em indexações e associações de ideias e conceitos, sob a forma de *links*. Os *links* funcionam como portas virtuais que abrem caminhos para outras informações. O hipertexto é uma obra com várias entradas, onde o leitor/navegador escolhe seu percurso pelos links.

Dessa forma, o autor relaciona o hipertexto à utilização dos *links* comuns nas páginas da *web*. Lévy (1993, p.72) formula sua teoria sobre o hipertexto considerando-o uma metáfora da comunicação humana. Para ele, existe um caminho no hipertexto de conectar palavras e até mesmo frases, ligando seus significados. Logo, todo e qualquer texto é sempre um hipertexto uma vez que faz com que surja na mente do leitor uma rede de associações. Ferreira (2007, p.1) atenta para que em um certo sentido:

[...] qualquer narrativa, mesmo a mais convencional, pode funcionar como um hipertexto, na dependência do leitor. Se ele interrompe sua leitura e vai procurar palavras no dicionário, ou pesquisar noutros livros sobre as inevitáveis alusões e citações da obra, ou verificar as referências contidas em eventuais notas de rodapé ou na bibliografia, ele já assume o comportamento interativo exigido do leitor de um hipertexto.

O termo hipertexto foi criado por Ted Nelson na década de 60. A sua concepção hipertextual previa a criação de links bidirecionais, onde as ligações partiam nos dois sentidos, diferente dos links unilaterais que visualizamos na internet, onde o usuário é levado por caminhos únicos e pré-determinados, e não existe a inclusão de novos destinos daquele hipertexto, somente escolhas entre opções fornecidas pelo programador da página. Contudo, é inegável a evolução no meio digital e já podemos ver através da literatura eletrônica, uma direção para o desenvolvimento de um sistema mais interligado, onde se torna possível uma maior interação entre leitor e escritor.

O hipertexto já existia, segundo Burke e Bringgs (2002, p.54), nos manuscritos no início da Europa Moderna. Os textos eram menos fixos e mais maleáveis, e o responsável pela transcrição tinha a liberdade de acrescentar ou subtrair algo dos versos que copiava. Assim, é possível perceber a bilateralidade proposta por Nelson no conceito criado.

Cabe ressaltar que o leitor contemporâneo também se depara com novos métodos de leitura, as revoluções tecnológicas e, especificamente, a cibercultura⁴ e o surgimento do livro eletrônico, impactaram diretamente no modo de leitura e no perfil dos escritores, trazendo uma democracia na possibilidade da escrita (todos podem escrever) e uma exigência de novas habilidades (tanto para escritores como para os leitores), uma vez que as novas produções advindas desse modelo tecnológico têm como característica a articulação de diferentes tipos de linguagem em um único material.

⁴ O neologismo ‘cibercultura’, especifica [...] o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (LÉVY, 1999, p. 17).

O papel do leitor nesse recurso multimodal vai além da compreensão e produção de um sentido para as palavras colocadas no papel. O leitor se torna protagonista na história e interage com a própria obra. O escritor passa a ter não apenas domínio na linguagem verbal e escrita, mas também a linguagem visual, a cinética e a sonora, assim como o leitor se torna reflexivo, movente e imersivo. Esse novo modelo de escrita, que buscou uma base inicial no hipertexto, chama-se Literatura eletrônica ou ergódica.

Literatura eletrônica ou Literatura ergódica, dessa forma, é uma literatura que acontece nos meios eletrônicos. A ação de ler torna-se interativa, e o leitor, um “jogador”. Poderíamos comparar esse modelo aos *happenings*⁵, uma vez que em ambos existe um envolvimento (direto ou indireto) do público. Assim como o hipertexto, essa literatura reafirma essa interação do leitor com a obra, ou seja, participação ativa de leitores no mundo virtual, e a capacidade de mergulhar na imaginação e ter uma sensação de que foi convidado a participar do processo, já que o leitor tem esse papel ativo, como trazido por Janet Murray (2003, p. 11), no livro *Hamlet no Holodeck*:

Quando entramos em um mundo fictício, não apenas “suspendemos” uma faculdade crítica; nós também exercitamos uma faculdade criativa. Nós não suspendemos a descrença tanto quanto ativamente criamos a crença. Por causa do nosso desejo de vivenciar a imersão, concentramos nossa atenção no mundo que nos envolve e usamos nossa inteligência mais para reforçar do que para questionar a veracidade da experiência.

Assim, não se trata apenas de um texto, propriamente dito, mas de um espaço narrativo que vai se edificando no decorrer da narrativa. Um espaço lúdico surge, e, assim como o espaço, os personagens também podem ser construídos pelos leitores, como forma de incentivo para que continue a interação com o texto. Essa abertura para o meio digital também tem levantado muitos questionamentos, porque alguns autores que acreditam que passa a existir um enfraquecimento da figura autoral e um fortalecimento do leitor. Manovich (2000, p. 61) acredita que o leitor sai prejudicado, uma vez que para ele, à medida que o leitor escolhe um caminho para seguir, ele está seguindo caminhos que já foram preestabelecidos pelo autor, assim, estaria subtraindo a capacidade mental de suas próprias associações.

⁵ O termo *Os happenings* foi utilizado como modalidade artística pela primeira vez, em 1959, pelo artista Allan Kaprow. O *happening* são performances que geram um caráter de imprevisibilidade, porém no que se refere à performance, ela é mais cuidadosamente elaborada e pode ou não ter a participação dos espectadores.

No Brasil, tivemos alguns autores que se aventuraram nessa escrita em movimento. Podemos citar, por exemplo, Clarice Lispector que em seu livro *Um sopro da vida*, em nota em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lispector (1999, p. 7) escreve “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu. C.L.” A partir desses questionamentos, muitos outros questionamentos surgem, mas nos deteremos aqui às aproximações com a obra o *Livro do Desassossego*. Clarice (1999, p. 19-20) deixou também sua obra em manuscrito, e não nos oferta uma história linear, como a obra de Pessoa, também foi fundamentada em fragmentos. Porém a autora, em determinado momento da obra fala sobre o não acaso de uma obra fragmentária:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. [...] O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. Este trecho aqui foi na verdade escrito em relação à sua forma básica depois de ter relido o livro porque no decorrer dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. No entanto, sem dar maiores razões lógicas, eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela quanto em mim. (LISPECTOR, 1999, p. 19 -20)

Em epígrafe, Clarice Lispector (1999, p.9) coloca em uma página, sozinha, centralizada, a seguinte frase: “Quero escrever movimento puro”. Assim como Mallarmé (2013, p. 81) trazia o movimento fragmentário de sua obra a partir do prefácio com a seguinte observação: “A ficção aflorará e se dissipará, rápido, conforme a mobilidade do escrito, em torno das interrupções fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada”. Em Pessoa, esse movimento é perceptível quando compreendemos que não é possível uma edição única. Pizarro, em entrevista concedida a Gustavo Bragança (2011, p. 7), afirma que seria impossível chegar a uma “edição definitiva das obras de Fernando Pessoa”. Essa afirmação não é restrita apenas ao *Livro do Desassossego*, mas tudo aquilo que Pessoa deixou pode ser visto, na verdade, como “fragmentos, fragmentos, fragmentos”, caminho de raciocínio que foi tomado por Eduardo Lourenço (1993, p. 89) quando afirma que o Livro comporta todos os textos de Fernando Pessoa, todas as suas mais características tonalidades desde o ultra-simbolismo sonambúlico dos jovens anos até o simbolismo (ultra também ou menos ultra) de fim de percurso e vida. [...] [O Livro é um] texto onde dialogam indistintamente os fantasmas bem presentes de Caetano de Castro, Reis e sobretudo de Campos, mas igualmente o do nunca

sepulto autor da ‘Floresta do alheamento’ que aqui, em sumptuoso ‘requiem’ à memória do wagneriano Luís II, nos aparece como Fernando, rei da nossa Baviera de sonho. (LOURENÇO 1993, p.89)

É importante perceber essa relação de descontinuidade nas escolas, fragmentos que fazem um convite a múltiplas intervenções, um convite a participação do sujeito na obra.

Percebendo esse movimento fluído e plurívoco da obra é importante compreender o sentido de obra aberta e entender que nem sempre deve ser relacionada apenas a relação material do objeto, mas principalmente a relação dos estímulos com uma intenção estética. Podemos então compreender a partir das palavras de Eco (1991):

[...] a *abertura* é a condição de toda fruição estética e toda forma fruível, como dotada de valor estético é “aberta”. É “aberta”, como já vimos, mesmo quando um artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua. Contudo, a pesquisa sobre as obras abertas realizadas contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de abertura *explícita* e levada até o limite do extremo [...] (ECO, 1991, p. 89)

Seria nesse sentido uma abertura em segundo grau. Sempre verificando a obra como algo multiplicador de potenciais e significados possíveis. Uma outra obra, que segue o mesmo caminho contemporânea, é a obra do escritor baiano Arthur de Sales, intitulada *Poemas do mar*, assim como o *LdoD* também possui uma estrutura descontínua, viabilizando diversas intervenções. Arthur de Sales pensava em escrever sobre o mar e escreveu poemas, mas não os publicou, deixou os poemas dispersos, alguns rubricados com o nome dado ao livro, outros faziam referência ao suposto título em cartas. O livro publicado pelos compiladores soma um total de 39 poemas, entre poemas completos e fragmentários. A organização dos poemas também pode ser moldável, mas apesar da característica fragmentária e de manuscrito a obra não chega a dimensão de Pessoa, no caráter genético, editorial e social de seus escritos.

A literatura se configura com um discurso, que permite uma comunicação sobre diversos campos, sobretudo com a existência humana e os limites das possibilidades da linguagem. A obra quando transcrita e/ou traduzida exige um cuidado para que não transcenda a intenção do autor. Não se deve cristalizar o processo, porém no momento da tradução, sai de cena o autor dando espaço para o intérprete. A arte deve causar mudanças em quem a contempla e por mais que existam diferentes interpretações, existe um limite na linguagem que pode transgredir a intenção do autor.

Esse transgredir é percebido em Fernando Pessoa e nas vozes presentes em suas obras, que fazem com que o autor negue a autoria delas, desconstruindo-se como o sujeito que a cria e a antecede. Pessoa se coloca como um “autor-ficcional”, incompleto como em seus textos. Dessa forma, é importante compreender como se é feito o processo de construção do Pessoa autor, personagens, ou de suas múltiplas vozes e do processo de transcrição das suas obras, uma vez que o autor, deixou alguns de seus fragmentos do *LdoD*, por exemplo, em guardanapos, pedaços de papéis o que acreditamos dificultar o processo de tradução.

A linguagem traz consigo a capacidade de recriação, desde mundos e culturas a sensações e personagens, além de dizer o que é indizível. Calvino (2009, p. 208) afirma que, a batalha da literatura consiste em um esforço para superar os limites da linguagem.

Tradicionalmente, a linguagem permite uma diferenciação dos outros seres vivos. Ela nos torna humano e traz consigo a temporalidade da história. Fernando Pessoa transcende esse conceito ao escrever de uma forma fragmentada, na qual a concepção de linguagem vem por meio de falta, da incompletude. As vozes presentes em Pessoa, que fazem com que o autor negue a autoria de suas obras, desconstruindo-se como o sujeito que cria e antecede o que escreve. O lógico seria que a criação não pudesse superar o autor, uma vez que sem autor não há personagens. Pessoa se coloca como um “autor-ficcional”, como se por trás dos heterônimos não existisse um eu coerente, incompleto como em seus textos.

A voz abre, de fato, o lugar da linguagem [...], entregue desde sempre a uma temporalidade. Uma vez que tem lugar na Voz (isto é, no não-lugar da voz, no seu ter-sido), a linguagem tem lugar no tempo. Mostrando a instância de discurso, a Voz abre, simultaneamente, o ser e o tempo (AGAMBEN, 2006, p. 57)

Para Agamben (2006, p. 44), a capacidade de transcender o ser e o mundo é, acima de tudo, uma questão de linguagem, que perpassa o dito, o não-dito e o *Meinung*, que para Hegel em sua obra *A fenomenologia do espírito* significa o “querer- dizer”. Veena Das (2006) cita Wittgenstein quando tenta explicar sobre uma experiência de limite. Na percepção da autora a constituição de sujeito esbarra nos limites da linguagem, só se é dito o que é possível dizer dentro das possibilidades linguísticas. A literatura ultrapassa o próprio social e seus limites, ela possibilita desarticular os signos linguísticos constituindo sujeitos ilimitados.

Pensar em arte e em sua construção nos faz refletir sobre alguns conceitos como autoria e interpretação, transcrição. A obra quando transcrita e/ou traduzida exige um cuidado para que não se transcenda a intenção do autor, não se deve cristalizar o processo citado, porém no momento da tradução, sai de cena o autor dando espaço para o intérprete. Assim a arte deve causar mudanças em quem a contempla e por mais que existam diferentes interpretações existe

um limite na linguagem que pode transgredir a intenção do autor porém o próprio autor por vezes se vê com novas interpretações e intenções para sua obra. Sobre traduções/transcrições, Barthes (1988, p. 68 -69) afirma:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura [...] Na escritura múltipla [...] tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a escritura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz da malha de uma meia que escapa) em todas as suas retomadas.

Pessoa é um autor que apresenta uma sensibilidade linguística. Isso é possível perceber devido as notas encontradas em sua arca, com planos de publicações com um propósito de pensar em questões da linguagem.

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie —nem sequer mental ou de sonho—, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. (PESSOA, 2010, p. 257)

Nesse sentido, as palavras para o autor ganham corpo e são palavras palpáveis. Pessoa, ainda compara as palavras a uma sereia, cujo mito diz que os homens se perdem no mar enfeitiçados pelo seu canto. Talvez para o poeta a palavra o encanto e sua construção vem com a intenção de encantar quem lê seus escritos.

Muitos questionamentos surgem quando discutimos linguagem, incluindo questionamentos sobre as ideias de verdade, principalmente no sentido de autoria e heterônimos, uma vez que a autoria de muitos textos de Fernando Pessoa eram dadas a seus heterônimos. O heterônimo é um exemplo de verdade, no sentido nietzschiano, que possibilita apagar sua gênese, dando origem a metáforas esquecidas, desgastadas pelo tempo e pelo uso. Ou seja, a verdade é algo relativo à linguagem, a subjetividade. Alberto Caeiro pontua:

Verdade, mentira, certeza, incerteza...
 Aquele cego ali na estrada também conhece estas palavras.
 Estou sentado num degrau alto e tenho as mãos apertadas
 Sobre o mais alto dos joelhos cruzados.
 Bem: verdade, mentira, certeza, incerteza o que são?
 O cego para na estrada,
 Desliguei as mãos de cima do joelho
 Verdade, mentira, certeza, incerteza são as mesmas?

Qualquer coisa mudou numa parte da realidade – os meus joelhos e as
 [minhas mãos.
 Qual é a ciência que tem conhecimento para isto?
 O cego continua o seu caminho e eu não faço mais gestos.
 Já não é a mesma hora, nem a mesma gente, nem nada igual.
 Ser real é isto. (PESSOA, 1965, p. 232)

Quando falamos de autoria, é importante retratar o papel do tradutor, que passa a ser um participante ativo na escrita, buscando palavras que mais se encaixem dentro da língua para a qual está traduzindo. Para Haroldo de Campos (1996) o limite da tradução é não ter limites, ele acredita que o papel do tradutor é fazer a tradução da sua própria tradução, ou seja, da sua interpretação. No decorrer da dissertação, entraremos em uma reflexão sobre as transcrições através de *Fac-símile*⁶, que significa uma edição fiel ao original e reproduzida por processo fotomecânico ou tipográfico. Fernando Pessoa, deixa sua obra nos mais diferentes locais, escritas em guardanapos, por exemplo. Quando a tradução vem do fac-símile, muitas vezes o tempo e a qualidade tornam ilegíveis as escrituras. Nossa discussão irá exatamente, no impacto que uma transcrição não feita com a qualidade total pode prejudicar o processo de compreensão da ideia que o autor pretende passar.

É, dessa maneira, importante preservar a integridade do texto, da intenção e dos aspectos culturais e literários. Desde a antiguidade, os textos escritos trazem ao homem uma necessidade de preservação, uma vez que podem apresentar um valor sócio- histórico, sendo de interesse não apenas da literatura, mas das mais diversas áreas, em grande maioria, seu estudo fica a cargo da filologia. Para Santiago-Almeida (2005, p. 224):

[...] no sentido mais amplo (*lato sensu*), a Filologia se dedica ao estudo da língua em toda a sua plenitude – linguístico, literário, crítico-textual, sócio-histórico, etc. – no tempo e no espaço, tendo como objeto o texto escrito, literário e não-literário (manuscrito e impresso).

As obras de Fernando Pessoa, por vezes, passam uma impressão de textos inacabados, fragmentados, que torna perceptível uma ruptura entre o homem e a língua. É comum nos depararmos com adjetivos para algumas de suas obras como inacabadas, impossíveis, misteriosas, possíveis. Assim foi no *Livro do Desassossego* e na obra *Fausto* por exemplo. Cabe ressaltar que, segundo Blanchot (2005, p. 29), a obra fragmentada não necessariamente faz referência, puramente, a seu significado literal. Fazer em pedaços, e sim no sentido de ser algo descontinuo. Assim como o *LdoD*, o *Fausto*, também foi composto de fragmentos encontrados na famosa arca do autor.

⁶Reprodução exata de uma assinatura, escrito ou estampa; do latim *fac-simile*, significa “faz coisa semelhante”

Em *Fausto* existe uma tentativa que a linguagem busque atingir o que talvez seja inatingível. Isso é um mistério que permanece em outras obras de Pessoa. Em *Fausto*, existe uma presença de repetição e faz com que se abra margem para diferentes interpretações. Nesse sentido a linguagem ocupa o lugar central atingindo não apenas o leitor, mas também o personagem, que traz uma reflexão sobre esse desconhecido.

Para Paul Valéry, o poema nunca está acabado, somente abandonado. Podemos questionar esses conceitos de inacabado e abandonado na própria obra de Pessoa, tanto na obra *Primeiro Fausto* ou *Tragédia Subjetiva*, quanto no *Livro do Desassossego*. Não existe um livro e sim livro projeto-livro, se faz presente uma possibilidade de criação. Nessa primeira obra, é possível ver a fragmentação com a presença de espaços vazios, reticências entre os versos de uma mesma fração do poema, isso é percebido principalmente na primeira versão, publicada em 1952, no livro *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa*, compilados por Eduardo Freitas da Costa.

É abismadamente curioso
E transcendentemente negro e fundo
Ver os seres, os entes a mover-se
A rir a [...], a falar, a [...]
(PESSOA, 1991, p. 17)

Considerado o escritor de um livro-impossível, com sua obra *o Livro do Desassossego* talvez Fernando Pessoa tenha se tornado o autor do livro que mostra a possibilidade dentro da impossibilidade e fora dos padrões tradicionais de estruturas textuais. O autor mostra com sua escrita que é possível uma escrita desfragmentada e incompleta fazer sentido e promover uma experiência entre autor/leitor/compilador. Muitos pontos são trabalhados desde os encontrados fragmentos até o processo de compilação pelos seus tradutores, quando a obra passa a ser editada por outra pessoa, que não é o próprio autor. Muitas questões corroboram para discussões acerca da linguagem: a compreensão das palavras encontradas e muitas vezes escritas de forma não legível pelo autor, a questão da compreensão do que o autor gostaria de passar, a ordem de organização dos próprios fragmentos.

Para compreender a intenção do autor é importante compreender a noção que é discutida por Foucault (2006) em *O que é um autor?*, no qual o autor traz um caminho histórico desse conceito, e perpassa pela questão da autoria frente a textos ficcionais que circulavam de forma anônima e questionamentos sobre as verdades presentes na escrita. Especificamente na obra *LdoD*, obra mais estudada do poeta, a função autor encontra-se alheia ao escritor. Desde o início, ele projeta para o outro, nesse caso, os editores. Foram várias as compilações do *Livro*.

Segundo Mendes (1996, p.31), alguns compiladores seguiam uma ordem quantitativa, outros qualitativa e até o próprio conteúdo nem sempre era reproduzido de forma integral.

Cabe aqui refletir sobre até que ponto essas compilações seguiram as instruções de Fernando Pessoa (1999, p. 505), que em própria nota sugere a forma que o livro fosse organizado, de maneira que existisse revisão geral do próprio estilo, sem que ele se perdesse em expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam.

Desde os primórdios se é discutido a dicotomia entre tradução literal e tradução livre, principalmente quando se trata da tradução de uma língua para outra. Esse debate perpassa pela antiguidade clássica e permanece nos dias atuais. Para os gregos, o processo de tradução dividia-se em dois: metáfrase e paráfrase. A primeira fazia referência à tradução literal, já a segunda fazia referência a uma tradução livre. Em Roma, essa dicotomia entre tradução livre e literal existia, porém era, segundo Furlan (2001, p. 16), principal teórico da Roma Clássica, Cícero que defendia uma tradução onde o tradutor não fosse intérprete, mas um orador. Para ele não existia a necessidade de uma tradução literal, e sim, uma tradução com sentidos/pensamentos, costumes e força mantidos.

Essas questões sobre manter ou não todos os traços da língua-mãe persistem até as discussões mais atuais, o que implicou na criação de duas linhas básicas: Os que acreditam em uma tradução igual à original, e que os textos não precisam de qualquer esforço para sua interpretação, uma vez que serão traduzidos, exatamente como o texto original, com exceção de pequenas modificações para adequar o texto a língua- receptora. A segunda linha é formada por um grupo que acredita que a tradução deve ser voltada para a língua receptora, tentando buscar a forma mais clara para satisfazer essa transmissão, devendo inclusive ser modificada, com o propósito de causar o mesmo impacto da língua mãe. Orduary (2008, p.1) citando Tianmim, diz que “a tradução é simultaneamente descontextualização e recontextualização, sendo portanto produtiva, mais que reprodutiva... A tradução nunca é inocente”.

Muitos questionamentos corroboram para questionamentos sobre a linha tênue entre a fidelidade e a infidelidade no processo de tradução. Segundo Campos (1987, p.11), em sua obra *O que é tradução*, afirma que, nenhuma tradução tem o propósito de substituir os originais. E que por mais fiel que seja jamais será completamente igual ao texto original. Campos sugere em sua obra que traduzir algo é como se fosse fazer uma travessia seja de uma língua para outra, de uma cultura para outra ou de uma literatura para outra. E assim como qualquer travessia, marcas são consequências desse processo.

O verbo “traduzir” vem do verbo latino *traducere*, que significa “conduzir ou fazer passar

de um lado para o outro”, algo como “atravessar” ou “traduzir nada mais é do que isto: fazer passar, de uma língua para outra, um texto escrito na primeira delas” (CAMPOS, 1987, p. 7).

Talvez o medo do processo de traduzir, venha da necessidade de existir um conhecimento mais amplo do autor, do seu estilo e da sua obra. Para o tradutor é preciso buscar manter a sonoridade das palavras, o sentido da obra e a essência do escritor. Sobre o processo de tradução, Antunes (1991) cita Manuel Bandeira, em *Estética de Croce*:

Toda tradução é impossível se pretende o transvasamento de uma expressão em outra, como o líquido de um recipiente a outro; não podemos reduzir o que já tem forma estética a outra forma estética. Toda tradução com efeito, ou diminui e estrofia, ou cria uma expressão nova. Assim, a tradução que merece o nome de boa é uma aproximação que tem valor de obra de arte, e que pode viver independentemente. (ANTUNES, 1991, p. 04)

Por mais de quarenta anos, a editora Ática é responsável por todo o processo de publicar, divulgar, catalogar e realizar o acompanhamento das traduções da obra de Fernando Pessoa. Esse cuidado faz com que o sentido da obra não se perca junto com o processo de tradução além de não dizer o que o poeta não se propôs a dizer, narrar o inenarrável. Pessoa escreveu sua própria obra em português e em inglês, sendo em português sua única obra, publicada em vida, *Mensagem*, 1934. O poeta também se dedicava a traduzir obras literárias. Entre os autores que foram traduzidos, encontram-se Luís de Góngora, Francisco de Quevedo, William Wordsworth e Edgar Allan Poe. Para o escritor, não é possível ser fiel a obra-mãe. O fato da incompatibilidade entre línguas não permite que o texto seja traduzido sem que não seja sofridas perdas nessa travessia.

O único interesse em traduções é quando elas são difíceis, isto é, de uma língua para outra, ou de um poema muito complicado embora em uma estreita linguagem aliada. Não há diversão em traduzir, digamos, espanhol e português. (PESSOA apud LOPES, 1993, p. 220)

Para exemplificar, o poder da tradução e como a língua pode interferir no contexto, podemos citar a tradução feita pelo próprio Fernando Pessoa e a realizada por Machado de Assis, de *O Corvo*, do escritor Edgar Allan Poe. O primeiro autor traduz um dos versos para “P’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais” enquanto o segundo autor traduz o mesmo verso como “Repouso (em vão!) à dor esmagadora, destas saudades imortais”. A intenção do tradutor também faz parte da construção do processo, nesse sentido podemos ressaltar que a intenção de Pessoa em sua tradução era de uma busca para preservar os componentes rítmicos presentes na obra original, a carga poética de Poe foi um dos cuidados

que Pessoa desejou manter em sua versão. Já Machado de Assis busca trazer alterações no verso original, talvez buscando uma melhor adequação a sua língua, buscando uma liberdade ao recriar, trazendo novos elementos, e compondo um novo texto.

Para concepção do projeto *Nenhum problema tem solução*, do pesquisador português Manuel Portela foi realizado inicialmente uma transcrição do *Fac-símile*. Cabe nesse sentido uma diferenciação entre a edição *fac-simílica* e a semidiplomática ou diplomático-interpretativa. A primeira é basicamente uma foto do arquivo original, que quase não sofre interferências do editor. Na segunda forma existe uma interferência no sentido de desdobrar o texto para que fique claro as palavras originais sem perder nada da obra. Após o processo de recebimento dos fac-símiles é feita a transcrição e a criação da linguagem computacional *T.E.I.*

As novas ferramentas surgem com a perspectiva de contribuir com o fazer teórico, mas abordar esse imaginário necessita também de novas formas reflexivas. Pierre Lévy traz em sua obra que o hipertexto não precisa ser necessariamente composto de sons e imagens, porém é um texto não linear constituído de nós. O autor afirma que “o hipertexto seria constituído de nós (os elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, sequências musicais etc.) e de ligação entre esses nós (referências, notas, indicadores, botões que efetuam a passagem de um nó para outro)”. Em Pessoa é possível ver estruturas hipertextuais assim como em outros autores como Barthes, Foucault e Derrida. Pierre Lévy estima que a leitura de uma enciclopédia clássica já configura uma estrutura hipertextual, se consideradas suas ferramentas de apoio: dicionários, léxicos e sumários. Patrícia San Payo, em seu ensaio *A máquina-literatura*, exemplifica da seguinte forma: as lexias em Barthes, os conceitos de epistema e função do autor em Foucault, a natureza teórica dos escritos e a paginação de Glas, e *La vérité en peinture*, de Derrida, evocam as estruturas de um texto multimídia.

3.1 O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO

Fernando Pessoa produziu em seu livro inacabado talvez um grande desafio para seus editores o processo de transcrever, interpretar, ordenar e gerar um sentido para os fragmentos. O livro aparentemente movido por uma auto-reflexão, gera uma narrativa autoral preocupada e ao mesmo tempo cuidadosa com a vida e a cidade que o circula. São impressões pessoais gerando fragmentos de um diário íntimo.

O *Livro* padronizou sua primeira edição em 1982, gerando grandes discussões no

sentindo da produção literária, os fragmentos, sob o olhar dos compiladores davam vida a um livro que ele não conseguiu (ou não quis) concretizar. Desde então, esse livro se tornou um grande desafio de organização, uma busca pela ordem perfeita, tornou-se uma obra manipulável e manipulada

A própria denominação do livro é questionada, Fernando Pessoa (2010, p. 88) em alguns momentos o chamava de *Diário ao acaso*, mas outros escritores como Leyla Perrone-Moises (1988, p.86-87) o denominava como *Livro perverso*, ou *Livro caixa e Livro sensações*. Mas, o que de fato percebemos é um livro de possibilidades que pode em sua incompletude ser classificado como obra aberta, devido ao movimento permitido pela obra. Reforçamos aqui as aproximações com a obra aberta, que segundo defendida por Umberto Eco (2001, p.10) é:

[...] não a *obra-definição*, mas o mundo de *relações* de que esta se origina; não a *obra-resultado*, mas o *processo* que preside a sua formação; não a *obra-evento*, mas as características do *campo de probabilidades* que a compreende (ECO, 2001, p.10)

Percebemos um movimento na obra e nos fragmentos deixados por Pessoa que possibilitem um movimento de compilação e de leitura. Podemos pensar nos compiladores como coautores, afinal pensando na concretização da obra, eles organizam os fragmentos de acordo com seus critérios, tornando possível o livro inacabado. A complexidade do projeto é tamanha que existe em si inúmeras formas de tornar sua existência concreta, podendo ser compreendida por múltiplas perspectivas.

Em março de 2011, no centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, surge a proposta de tornar o *LdoD* um arquivo digital hipermídia⁷, intitulado *Nenhum problema tem solução*, sob a coordenação do pesquisador Prof. Dr. Manuel Portela. A ideia da construção deste arquivo surgiu da percepção do idealizador de que as novas tecnologias permitiam uma nova forma de edição textual. As edições digitais começaram a ser trabalhadas no final da década de 1990, principalmente na língua inglesa, e por meio das diversas versões que surgiam. Manuel Portela começou a pensar

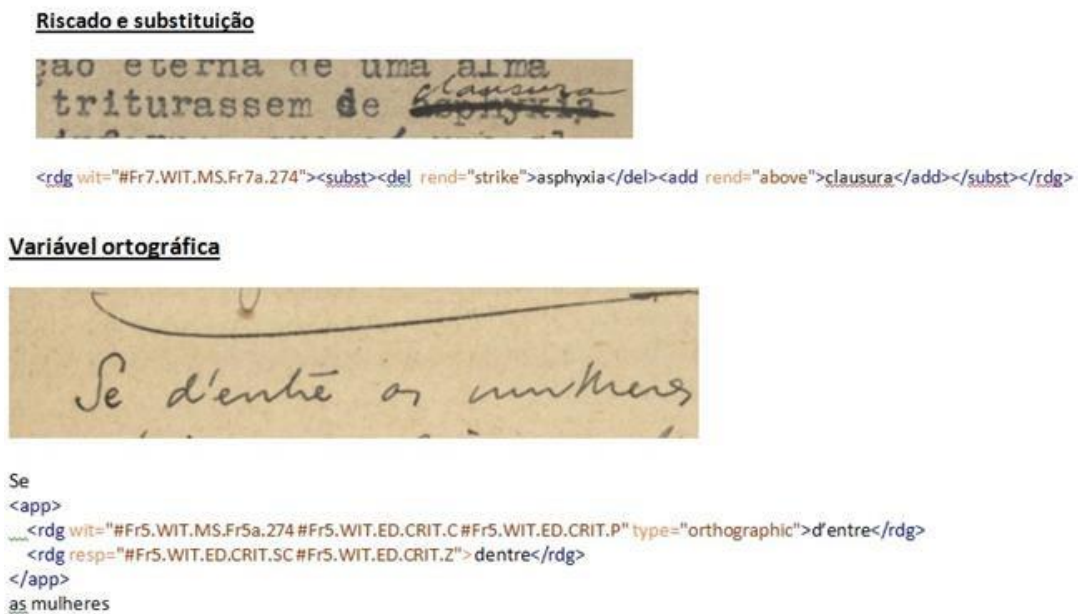
⁷ O termo hipermídia é entendido como deslocamento do conceito de hipertexto formulado nos anos 60 por Theodor Nelson que já se reportava ao texto eletrônico como escrita ramificada que sugere ao usuário/leitor percursos previamente predefinidos, permitindo abertura do texto e, consequentemente, possibilitando a circularidade por parte do sujeito usuário no tocante às estruturas significantes digitais.

na adaptabilidade genética, por assim dizer, do *Livro* pessoal para o espaço virtual, pelas características prototípicas do hipertexto já comentadas.

Além da dimensão genética (construção do *LdoD* pelo autor) e da dimensão social (construção do *LdoD* pelos editores), o Arquivo Digital do *LdoD* prevê uma dimensão virtual (construção do *LdoD* pelos leitores), com um conjunto de funcionalidades interativas e dinâmicas explicitamente programadas no modelo. (PORTELA, 2013, p. 12)

Jerome McGann (1995), em seu ensaio intitulado *The Rationale of Hypertext*, desenvolve um argumento que sugere que a lógica e a racionalidade do hipertexto permitem pensar os textos e as obras de uma forma não hierárquica, o que apoia a ideia trazida por Portela, em certa forma pensando em módulos do livro (partes, seções).

Figura 1 - Codificação TEI.



Fonte: https://projetoldod.files.wordpress.com/2013/10/tei_fp_ort.jpg

Manuel Portela diz acreditar que o que torna o *LdoD* interessante é o fato de não conseguir adivinhar onde é que ele vai chegar a partir da primeira frase, mas consegue-se perceber que ele o transporta para outro lugar. Alguns autores utilizam para que essa sensação exista a Teoria de Hemingway, denominada Teoria do *Iceberg*, a qual prevê que, na escrita os fatos flutuam sobre a água, o não dito prevalece sobre o dito. Ou seja, o escritor mostra somente o necessário para se contar uma história, mas sem entregar a essência, o principal, o que lhe sustenta, dessa maneira o mais importante nunca conta.

O leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas. A dignidade do movimento do *iceberg* é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água. (HEMINGWAY *apud* MOSCOVICH, 124).

Porém, no caso do *LdoD*, existe uma dificuldade em estabelecer nexos narrativos entre os fragmentos. Cada fragmento se centra na escrita e toma de consciência da sensação; já na teoria de Hemingway os nexos narrativos estão presentes, ou seja, as histórias possuem início, meio e fim.

Figura 2 - Protótipo do site desenhado pela equipe de Coimbra.

The screenshot displays the LdoD website interface. At the top, there is a navigation bar with links for 'Arquivo LdoD', 'Acerca', 'Edições', 'Pesquisa', 'Virtual', 'Admin', and 'Sair'. Below the navigation bar, the main content area is titled 'Os sentimentos que mais doem' and includes a search filter for 'BNP/E3, 2-43'. The central part of the page shows a scanned manuscript page on the left and its digital transcription on the right. The transcription is titled 'L. do D.' and contains text in Portuguese. To the right of the transcription, there are two sections: 'Edições dos Peritos' and 'Edições Virtuais'. The 'Edições dos Peritos' section lists three editions with their respective counts: Jacinto Prado Coelho (312), Teresa Sobral Cunha (566), and Richard Zenith (196). The 'Edições Virtuais' section lists one edition: Jerónimo Pizarro (323). Below these lists are buttons for 'ClassW' and 'Adicionar'.

Fonte: <https://ldod.uc.pt>

Para Portela (2013, p. 1), a migração de textos impressos e manuscritos para o meio digital resultou na progressiva formalização de princípios e normas de codificação eletrônica que permitem tirar partido da processabilidade automática. O projeto é um arquivo que disponibilizaria os *fac-símiles* digitais dos materiais documentais do *LdoD*, transcrições e quatro edições do *Livro do Desassossego*, a primeira de 1982 compilada por Jacinto Coelho, a de Tereza Cunha (2008), a de Richard Zenith (2012) e a de Pizarro (2010). Além dessas edições possibilita pesquisas e análises dentro da plataforma, além de contar com uma dinâmica de construção, leitura, edição e escrita para quem acessasse a plataforma.

Dessa forma, após se aprofundar na temática do hipertexto, o autor, precisou conhecer a linguagem de codificação TEI (*Text Encoding Initiative*)⁸, cujo principal o objetivo é unificar

a forma como os textos são representados eletronicamente e assim facilitar o processamento automático da informação, permitindo também a comparação automática de diferentes testemunhos textuais. Assim, é possível que esse recurso desenvolva um importante papel no conteúdo linguístico uma vez que traz para seu modelo uma grande interação dos recursos linguísticos e maior possibilidade de apresentar variantes ao texto como ortográficas, textuais, interpretativas e editoriais.

O arquivo irá agregar, segundo Manuel Portela (2011), *fac-símile* digitais de todos os materiais documentais do *LdoD*, transcrições diplomáticas desses materiais, uma tábua de concordâncias para as principais edições portuguesas publicadas entre 1982 e 2010 e ainda ferramentas de pesquisa e análise textual. A proposta do projeto, é combinar uma edição “genética” e uma edição social do livro, trazendo uma relação entre a rede potencial de intenções autorais e a construção de seus sucessivos editores.

A proposta é ir além da digitalização de arquivos, permitindo que o leitor compare os manuscritos originais com as quatro edições. Além de ter a possibilidade de arrumar os fragmentos como quiser, também permite fazer anotações, sugerir leituras e até continuar a escrita. A proposta é convidar o leitor a participar dessa obra, construindo-a. Com esse projeto de passagem para o digital busca-se, para o *LdoD*., a resolução do problema de sua inadequabilidade genética à tecnologia do livro impresso.

O livro é basicamente sua materialidade (nos dias de hoje, o papel criado a partir das árvores). No ocidente é também um sistema de leitura preposto, que estabelece uma ordem de progressão da esquerda para direita e de cima para baixo, da página inicial à página final. Involuntária ou intencionalmente, Pessoa aborda a possibilidade de dispor os “capítulos” numa qualquer sequência pré-estabelecida, característica que também foi experimentada por outros seus contemporâneos, como o escritor austríaco Robert Musil, que em *O homem sem qualidades* nunca se decidiu sobre o local exato do encaixe de todos os capítulos alternativos que produziu para suspender o desenlace do romance.

A passagem do *Livro do Desassossego* para o mundo digital tornará possível ao leitor percorrer a selva desorganizada da escrita pessoana e ordenar, se assim o quiser, os fragmentos sem versões alternativas possíveis, participando como coautor da obra.

⁸ TEI (*TextEncodingInitiative*): Designa uma norma de codificação de textos em formato digital, desenvolvida desde 1988 por um consórcio de instituições (universidades, bibliotecas, associações científicas).

Relacionados ao *TEI-Text Encoding Initiative*, foram utilizados esquemas e marcadores XML. A intenção, segundo Portela (2013, p. 02), foi aumentar a processabilidade dos textos e a interoperabilidade entre diferentes sistemas e plataformas. O projeto busca não apenas depositar informações, mas criar um espaço de interação colaborativa, os leitores, a partir desse projeto também podem se tornar coautores. Para que ficasse fácil a compreensão do “*Nenhum problema tem solução,*” em forma de radical, tentou propor como ficaria essa rede de ligação com outras redes através do livro inacabado. Sendo assim, segundo Portela (2012), a rede ganharia a seguinte forma:

Figura 24 - Fluxo de funcionamento do LdoD.



Fonte: https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830_1-1_1/pdf

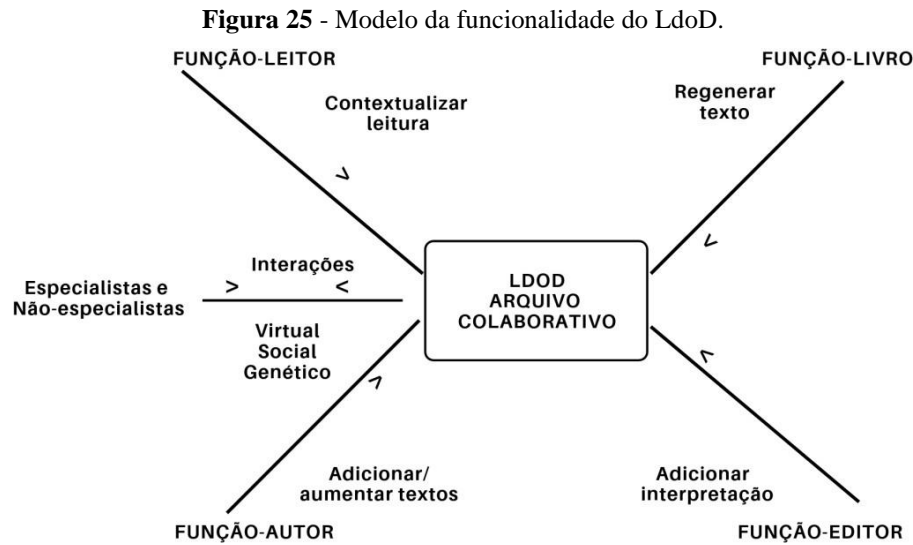
No processo de interação é levando em consideração as duas perspectivas (genética e social) e posteriormente surge uma terceira (virtual) que tem como objetivo trazer uma maior interação do leitor com a obra e com co-autor, através dos recursos computacionais.

Entre os objetivos do arquivo digital está promover um espaço investigativo que possibilite explorar arquivos, interpretá-los e interagir com eles. Peter Robinson (2013, p. 123) traz em sua obra a ideia sobre edições digitais e retrata que devemos ficar atentos a

dois aspectos: o texto como trabalho e o texto como documento. O Arquivo do *LdoD* busca que além de um documento (digitalização dos manuscritos e que as produções permaneçam arquivadas como documentos) exista um processo contínuo e co-dependente de produção de significado por meio de atos de leitura. Conhecer e se aprofundar no mecanismo de intercâmbio *TEI* é de extrema necessidade para quem planeja fazer esse tipo de transposição. Compreendendo que ainda existem algumas limitações que precisam de outros aparatos tecnológicos bem como as outras linguagens encontradas no meu meio digital como *XML*, *HTML*, *Web*.

A utilização dos mecanismos *TEI* trazem em sua constituição uma linguagem customizada que reduz significativamente as idas e voltas aos bancos de dados. Porém para que seu funcionamento seja eficaz é necessário, conforme apresenta Schlitz e Bodine (2009), uma separação clara entre conteúdo e apresentação. Com finalidade de simplificar a apresentação dos dados desse mecanismo foi desenvolvida uma representatividade clara que quando transpomos para a comparação de uma média de três páginas que quando transformadas em código *TEI* percebemos que se gera uma média de dez páginas de codificação. Daí a necessidade nesse processo de se ter algum profissional específico da área computacional.

Forma-se dessa maneira, intencionalmente, uma rede de múltiplas intenções de autoria e possíveis novos editores com o suporte do computador. O leitor passa a emergir em um mar de descobertas através desse projeto, inicialmente conhecendo as instâncias documentais e históricas reais do livro, podendo criar a partir dos fragmentos disponibilizados uma reorganização e uma criação de um próprio livro e fazer sua análise textual, por meio de anotações. Essa exploração permite experienciar o processo de criação e edição do livro. As intervenções podem assumir duas formas: selecionar, ordenar e anotar fragmentos como parte de uma edição virtual definida pelo usuário; ou selecionar fragmentos ou partes de fragmentos como sementes textuais para criar variações e extensões baseadas no *LdoD*. Ao adentrarmos na dimensão virtual do livro a percebemos como completamente participativa e dinâmica, na qual o leitor se torna agente ativo na construção da obra.



Fonte: Imagem produzida pela autora

Existe no *LdoD* uma flutuação da obra no sentido de uma construção material. No arquivo digital há uma possibilidade de criar e recriar sua construção material enquanto livro, existindo um caminho possível a ser percorrido dentro da obra. Como além de produzir sua obra, pode-se observar as dinâmicas de escrita, leitura e edição e compreensão dos papéis que podemos assumir nesse universo textual e metatextual, o *Arquivo LdoD* recria e modela a própria dinâmica da performance literária (PORTELA E SILVA, 2014). No arquivo desenvolvido por Manuel Portela também é possível fazer o resgate de uma forte experiência que é a de escrever nas margens do livro, de forma metafórica, uma vez que o suporte é completamente diferente.

Essa importância de experimentar as margens em um livro vem desde a relação entre o manuscrito e o códex, isto é, através das anotações nas margens dos livros e grifos em coisas que são consideradas de grande valia. Segundo Chartier (2002, p. 94), “anotações marginais foram assim compreendidas como um dos gestos e um dos momentos da técnica intelectual que governa as práticas de leitura e de escrita nos séculos XVI e XVII”. Essas anotações são conhecidas como *marginalias*, e para o autor “constituem de fato uma forma de encontrar as citações e exemplos que o leitor retém”.

No projeto do *Livro do Desassossego* o autor consegue não apenas realizar anotações, mas também completar o texto, acrescentando palavras ou frases. Reiteramos que as edições virtuais permitem a construção de novas edições por utilização das transcrições existentes e o seu enriquecimento com comentários e etiquetas semânticas. Não são construídas então apenas edições do livro, mas novas interpretações através da seleção, ordenação e anotação dos fragmentos.

3.2 A DINÂMICA AUTOR/LEITOR NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

A ruína dos ideais clássicos faz, de todos, artistas, e, portanto, maus artistas. Quando o critério de arte era a construção sólida, a observância cuidadosa de regras – poucos podiam ser artistas, e grande parte desses são muito bons. Mas quando a arte passou a ser tida como *criação*, para ser tida como expressão dos sentimentos, cada qual podia ser artista, porque todos têm sentimentos. *Livro do Desassossego*, p. 383. Seleção de Leyla Perrone-Moisés.

Mesmo sem o suporte dos computadores, escritores já pensavam em suas produções de forma hipertextual, como Stéphane Mallarmé e Fernando Pessoa. O *Livro do Desassossego*, também denominado por Pessoa como o *LdoD*, proporcionou inúmeras produções de ensaios, artigos e conferências, que vão se reproduzindo incessantemente. Apesar de não fazer parte da literatura eletrônica, uma vez que não acontece no meio digital, segue essa característica hipertextual de possibilitar aos leitores uma interferência em sua leitura. O *Livro* teve sua primeira publicação em 1982, onde, dos quinhentos fragmentos, apenas doze foram lançados.

Os textos foram encontrados na famosa arca de Pessoa, porém estavam dispersos e sua publicação dependia não apenas da tradução, mas da organização desses fragmentos, motivo pelo qual existem diversas edições, ou seja, as suas publicações não são iguais e depende do ponto de vista de cada compilador, uma vez que apresenta essa liquidez em forma de organização. Houve publicações em Portugal, no Brasil, na Itália, Espanha, Alemanha, Inglaterra e França, além da tradução para os países do leste europeu e da Ásia.

O *Livro do Desassossego* busca essa atitude cooperativa do leitor para com o autor na tentativa de construir um sentido, o sentido na percepção do leitor/compilador. Um livro móvel e moldável, sem ordem fixa, onde seus fragmentos poderiam se permutar em todas as direções e sentido.

O *Livro do Desassossego* é uma não-obra, um não texto. [...] Dado que é não- orgânico, a sua inexistência textual não permite qualquer projeção de totalidade. Nem sequer sob a forma mínima de dois conjuntos claramente diferenciados, consistindo numa espécie de primeira e segunda fase da sua escrita. (MARTINS, 2000, p. 221)

Pessoa através de fragmentos arquitetou uma estrutura que permitia um encadeamento da história. Não existia uma ordem de publicação. Richard Zenith, que em 1998, ao publicar sua versão da obra, defende na introdução que o livro é inexistente de forma material, ele é uma subversão, um livro-sonho. Dessa forma, Zenith (1998, p.32) propõe um desafio ao leitor, “suposto quebra-cabeça sem solução. Cada leitor pode montar um *Livro do Desassossego*

peçoal” (CUNHA, 2005, p.45). Jacinto do Prado Coelho já havia lançado a mesma proposta em sua edição lançada em 1982:

A ordem aleatória da inventariação do espólio literário de Fernando Pessoa parece-me de rejeitar *in limine*, já que, desorientando a leitura, obrigaria cada leitor a fazer ele próprio uma montagem, um jogo de *puzzle* que, além de penoso, exigiria um poder de construção de que só disporiam leitores privilegiados. (COELHO, 1982)

Nesse sentido, existe em seu texto uma expressão íntima, porém, uma liberdade para organizá-lo e desorganizá-lo, mantendo um sentido lógico. A elaboração e a escrita do *Livro do Desassossego* mostram o desdobramento da consciência e da individualidade, a partir da fragmentação marcada no próprio fluxo do texto, um texto fragmentado em busca de um autor (SOUZA, 2011, p.186-191). Dessa forma, percebe-se que cada compilador buscou uma liberdade lógica para conectar os fragmentos e também escolher quais fragmentos estariam em suas compilações. Para comprovar essa afirmação usaremos 4 organizadores, através de um quadro comparativo:

Tabela 1 - Comparação entre fragmentos e critérios de ordenação do Livro do Desassossego.

Compilador	Ano	Editora	Fragmentos	Critério de ordenação
Coelho	1982	Ática	520	Temáticas
Cunha	1997	Relógio d' Água	723	Cronológico
	2008			
Zenith	1998	Assírio & Alvim	514	Subjetivo
	2009			
Pizarro	2010	Imprensa Nacional Casa da Moeda	586	Cronológico

Além de uma divergência entre quantidade de fragmentos e critérios escolhidos pelos organizadores, também existe a possibilidade de ordenação entre os fragmentos. Para ilustrar serão usados os fragmentos publicados por Fernando Pessoa na revista *Descobrimto*, podendo dessa maneira, demonstrar a capacidade de interação dentro do livro, onde o leitor possui essa liberdade de organizar ao seu modo, sem que se perca o sentido lógico da escrita.

Tabela 2 - Comparação da ordenação dos fragmentos

Fragmentos	Pessoa (1931)	Coelho (1982)	Cunha (2008)	Zenith (2009)	Pizarro (2010)
Prefiro a prosa ao verso	Frag1	Frag 13	Pág 493	Frag 234	Frag 331
Nuvens... hoje tenho consciência	Frag2	Frag 154	Pág 478	Frag 216	Frag 332
Gosto de dizer	Frag3	Frag 15	Pág 495	Frag 261	Frag 333
Sim, é o poente. Chego à foz	Frag4	Frag 181	Pág 492	Frag 232	Frag 334
Assim como quer o saibamos	Frag5	Frag 239	Pág 481	Frag 219	Frag 335

Se cotejarmos as tabelas apresentadas perceberemos claramente que cada compilador – com exceção de Pizarro, que manteve-se fiel à certa ordem definida por Pessoa – seguiu sua própria ordem, montou seu próprio *Livro do Desassossego*. Porém, essa característica só se torna possível devido ao método de escrita do autor, que permitiu uma escrita aberta, característica hipertextual.

Zenith (2001, p. 34) defende que a melhor organização do *Livro* seria uma edição onde as páginas fossem soltas e o leitor pudesse ordená-las de acordo com seus próprios critérios. Essa afirmação levanta outra questão: a participação ativa do leitor através desses hipertextos e a capacidade de moldar o próprio livro, não dariam o título de coautoria, uma vez que existe uma interferência na obra inicial? Seno (1984, p.185), quando questionado sobre a obra pessoana, defende que a “obra fragmentada não é senão mais uma das suas várias obras, por pessoas várias”, isso não se refere apenas aos personagens ficcionais que constroem a obra, mas a qualquer pessoa que contribuiu de alguma forma para construção dos vários *Livros do Desassossego*.

Theodor Holm Nelson (1982), na sua obra *Liberary Machines*, resumiu o conceito de hipertexto como “escrita não-sequencial” e “rede interligada” onde os leitores podem percorrer de forma “não-linear”. Isso no meio eletrônico possibilita uma maior interação autor-leitor, conseqüentemente uma maior colaboração do leitor com a obra. Surge a partir daí a lógica metagráfica, isto é, uma lógica que liga o conteúdo conceitual e o conteúdo visual dos textos. Buscamos em Deleuze e Guattari (1995 p. 33) a sua definição de platô que são estratos independentes e, ao mesmo tempo, inter-relacionados ou seja, são compostos de uma multiplicidade conectável que podem se estender e se tornar um rizoma. Podemos entender a ideia do hipertexto como um rizoma, que conecta ideias e o leitor se torna um ser que desbrava esses caminhos.

É importante ressaltar que a ascensão da literatura aos meios digitais trouxe grandes

modificações para o leitor e para o autor. O conceito de coerência textual foi superado pelo conceito de construção coletiva, o que fortificou essa relação de colaboração. O leitor, com o surgimento desse novo meio, escolhe o caminho a seguir. Mas, muitas das características dos hipertextos tiveram sua origem no livro impresso, conforme Genette (1982) informa: a quebra da linearidade, a estima do fragmento, o emprego de índices e intertítulos orientadores de leitura. Até essa participação do leitor na obra já fez parte de alguns livros impressos, assim como no *LdoD*.

O *LdoD* busca alguém que o complete, ordene e o torne possível. Mas essa característica de um final inacabado, ou incompleto está presente também em muitas outras obras. Burton Pike organizou um ensaio, onde apresentou uma seleção de obras que tinham em seu final essa característica de um final aberto ou que de fato não concluem aquilo que iniciaram: *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, com o retorno de um filho pródigo não reconciliado com o mundo; os romances de Kafka, que terminam por um *coup de théâtre* que nada explica, como no *Processo* ou no *Castelo*, sem que a personagem alguma vez entre no castelo; a *Recherche* de Proust, que acaba quando o narrador está preparando-se para começar a escrever o romance que o leitor acabou de ler; o *Finnegans Wake*, cuja última meia frase se completa na outra metade que inicia a obra. Outra obra que cabe ser citada é *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas, que conta a história de um personagem que se nega à literatura e ao decorrer do seu diário escreve o que denomina de notas de rodapé para um texto invisível. O narrador, um escritor que decide parar de escrever, ao decorrer do texto lista academicamente escritores não escritores, suas histórias e motivos para negar a escrita e até seu passado na literatura.

Dentre essas obras de múltiplas possibilidades de interpretação, podemos citar a obra da década de 60 de Júlio Cortázar, *O Jogo da Amarelinha*. Em sua estrutura surgem histórias fora de ordem e que surgem ao acaso. São blocos posicionados que formam estágios que formam a analogia com *O Jogo da Amarelinha*. Essa obra abre espaço para um gênero de livros classificados como ficções em hipertexto ou apenas hiperficção, que oferecem, assim como o *Livro do Desassossego*, narrativas abertas e possibilidades de leitura. Em *O Jogo da Amarelinha* a ordem pode mudar de acordo com o direcionamento de páginas que o leitor decidir, ele se depara com duas possibilidades, no caso do *Livro do Desassossego*, com inúmeras, mas isso não reduz a importância e o grande marco da obra de Cortázar para novas formas de ver o livro. O autor no início dos seus escritos explica sua própria visão sobre a obra:

À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das seguintes possibilidades: O primeiro

livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra Fim. Assim o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois. O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo... (CORTÁZAR, 2003, p. 5.)

A elaboração e a escrita do *Livro do Desassossego* além das suas possibilidades de leitura e organização demonstram a fragmentação da consciência e da individualidade. A fragmentação está marcada no próprio fluxo do texto, um texto fragmentado em busca de um autor (SOUZA, 2011, p.186-191). Essa busca de tornar o *Livro do Desassossego* um livro possível e completo, na tentativa de aproximar o leitor ainda mais da obra e da liquidez permitida pela sua escrita pessoana, fez com que muitas ideias surgissem.

3.3 A CULTURA FANDOM E O LIVRO DO DESASSOSSEGO

Conhecer a cultura do outro e se tornar ser ativo e crítico é um dos grandes papéis da literatura e assim o processo de tradução é um grande colaborador, afinal, ela proporciona oportunidades de leitura e inserção de culturas estrangeiras, sendo mediadora entre línguas. Aprofundando no contexto de produção e edição de livros, percebemos que quase em todas as editoras, o número de obras estrangeiras traduzidas ultrapassa o número de publicações de autores nacionais na área de literatura. Existe ainda um visão capitalista no mercado, onde traduzir um obra que é sucesso no mercado, é mais seguro no campo econômico que o risco de lançar obras novas.

Para André Schiffrin (2006), em uma de suas análises do mercado especificamente norte-americano, as editoras são em grande parte influenciadas pela indústria do entretenimento e isso traz como consequencia uma mudança no processo de publicação do livro. Para ele somente livros com alto potencial de venda chegam a ser publicados. O cânone muitas vezes perde na balança das editoras para o *best-seller*, ou seja elas buscam traduções de livros que já sejam campeões de número de leitores e de cópias vendidas.

Alguns pontos dentro do processo de tradução mobilizam os estudiosos. Um deles é a forma como o processo de tradução deve ser feito, no sentido de o que é colocado como tradução é realmente o que o autor quis falar. Para Campos (1987, p. 12), nenhuma tradução é capaz de substituir o original, sendo “apenas uma tentativa de recriação” de uma obra, assim seria uma cópia e precisa seguir a fidelidade da obra original. Nesse sentido, nos questionamos

como deve ser feita a tradução de palavras criadas pelo autor em sua liberdade poética. Pessoa é considerado um dos autores mais lidos no mundo e ao mesmo tempo de difícil tradução. Ele forjava palavras como “desdormir”, trazia combinações sintáticas inesperadas como “fazer não fazer nada” e construções verbais não consentidas pela norma como “sofro-me o invólucro de mim mesmo”. Tratam-se de exemplos que podem dificultar o processo do tradutor. O que seria de fato uma boa tradução? Para Saphiro (apud VENUTI, 2004, p.1), a tradução deve ser considerada boa a partir do momento que o tradutor não é percebido no texto, ele precisa ser neutro.

Essa interação da obra ficcional em maiores proporções, faz com que exista um movimento entre a obra propriamente dita e o leitor ou expectador, usando as redes sociais como forma de trazer suas próprias impressões. Além disso o processo de tradução, tradutor e editorial, vêm ganhando outra dimensão não apenas dentro das redes sociais mas também do meio digital como um todo, gerando novas perspectivas do fazer tradução no mundo contemporâneo pela visão dos fãs, que dessa forma comentam e interagem uns com os outros. O mesmo ocorre no projeto de Manuel Portela, que possibilita um espaço virtual de integração, de possibilidades de construções e de expansão de horizontes no tocante da obra de Fernando Pessoa. É um espaço que proporciona assim como no *Fandom* uma discussão da narrativa em torno de expansão da experiência de leitura.

O termo *Fandom*, tem sua origem das palavras *Fan Kingdom* e significa Reino dos fãs, onde existe entre fãs um processo de troca e traduções de maneira participativa entre obra e leitor. Onde o processo de tradução continua a ser estimulado, estudado e problematizado. Segundo com Henry Jenkins (2006), cada *Fandom* se origina em resposta a condições históricas específicas e está em constante movimento. Esses grupos têm um modo de falar, agir e se comunicar, muitas vezes fazendo referência ao universo do objeto de admiração de modo que só outro integrante desse grupo consiga entender. Além disso, realizam eventos, trocam ideias, fazem de seu objeto de admiração um verdadeiro objeto de culto. Diferente de um *Fandom* que se firma por meio de uma tradução livre e espontânea, o *Nenhum problema tem solução*, demandou um longo processo de tradução e uma equipe técnica bem estruturada para que as obras fossem disponibilizadas da melhor forma. Porém tanto o projeto, quanto *Fandom* apresentam características semelhantes como a possibilidade de reunir no meio digital fãs e interessados na obra de Pessoa e nos dois casos podem existir a participação do outro. Os leitores se tornam participantes e produtores ativos dentro da plataforma midiática, possibilitando o estímulo do caráter criativo, gerando o que é conhecido como cultura participativa.

A cultura participativa ganhou grande espaço na internet. A velocidade, o processo de

participação sobretudo na literatura eletrônica demonstra essa relação do cliente com o produtor. E é a esse novo tipo de relacionamento que Henry Jenkins (2009) denomina cultura participativa. Movimento esse que está intimamente ligada à cultura de convergência e que, de acordo com Jenkins, diz respeito:

[...] ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2009, p. 29)

Existe nesse sentido dentro dessa ideia um choque entre as mídias (novas e antigas) não no sentido de exclusão do velho modelo midiático, mas da junção de formas de comunicação. Para Jenkins, a convergência transcende a tecnologia, ela representa uma mudança cultural que acontece também na mente do consumidor. Para ele, a cultura de convergência é o lugar “onde as velhas e novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (JENKINS, 2009, p. 29). A participação/interação é o grande diferencial nesse tipo de mídia, o usuário se torna ativo dentro da produção.

E partindo da compreensão que os *Fandoms* fazem parte como grandes representantes dessa nova forma de interação no meio digital, que representam acima de qualquer coisa fãs engajados. Assim quando se busca a origem da palavra Fã, adentramos no século 19 e a palavra deriva de *fanatic*, que por sua vez proveio do latim *fanaticus*, cujo significado é “inspirado por um deus”. Ainda de acordo com o dicionário *on-line Oxford*:

Em sua primeira aparição em inglês, *fanatic* era usado como um adjetivo para descrever o tipo de discurso ou comportamento frenético, característico de indivíduos possuídos por um deus ou demônio. Como um substantivo, ele significa originalmente “uma pessoa insana” e posteriormente “um maníaco religioso” [...]

Inicialmente, devido a significação do nome se existia um grande preconceito, pelo estereótipo gerado ao entorno da palavra fanático. Para L. Bardin (1997), os estereótipos são “uma composição semântica pronta, geralmente muito concreta e imagética, organizada em torno de alguns elementos simbólicos simples [que] vêm imediatamente substituir e orientar a informação objetiva ou a percepção do real”. A esse significado Chianca (2007, p. 72) acrescenta:

A estereotipia, constituindo uma estrutura cognitiva adquirida, pode ser expressa sob forma de julgamento indiferenciado (favorável ou não) sugerindo que, ao interior de um grupo como uma nação, todos os indivíduos são semelhantes sob um aspecto em particular. (CHIANCA, 2007, p. 73)

O fato de ser relacionado aos estereótipos aconteceram por um período de tempo, mas existe hoje um movimento de quebra desse preconceito, partindo para o processo de compreensão do que é de fato o *Fandom* e relacionando a reunião de fã. O projeto *Nenhum problema tem solução* se assemelha ao *Fandom* nessa proposta de reunir fãs.

Existe entre o projeto de Manuel Portela e o *Fandom*, uma clara diferença. No *Fandom* os usuários alimentam as páginas, criando desde o processo inicial sua enciclopédia livre, a interação também é livre, no projeto do *Livro do Desassossego*, existe uma interação livre, mas igualmente preestabelecida, os arquivos estão na rede não instaurados pelos usuários, mas pelos desenvolvedores, e a interação se dá com base nos arquivos de Fernando Pessoa. Não há uma intenção clara em divulgar alguma marca ou produto através do projeto e sim tornar acessível a leitura e a proposta do livro, no lugar que ela mais possibilita esse funcionamento, que é a rede virtual.

Assim como o estereótipo dos *Fandoms* a utilização da internet teve um caminho de resistência. Suas tendências eram interpretadas como o fim de modelos mais tradicionais, principalmente com a web 2.0 e as redes sociais que não só disseminavam a interatividade desses grupos de fãs, mas a forma de ler livros. No artigo *The call of the future*, Tom Vanderbilt relativiza os medos que surgiram com a internet comparando aos temores do surgimento do telefone, dividindo o processo de implementação em três etapas: desinteresse, argumentos contras e a favor e por fim, aceitação.

Produzir sentido a um texto através da construção coletiva é um grande exercício de envolvimento com a leitura, entregar-se ao processo independente do meio que sustenta a obra. Porém o meio digital possibilita esse registro e essa interação de forma mais clara e dinâmica. Entender sobre o sentido do texto e como ele deve ser lido é importante. Roger Chartier (1997, p. 14) afirma que as formas do texto enquanto materiais, o modo como se posicionam e se dão ao processo de leitura, influenciam no sentido que tais textos venham a assumir, ou seja, a leitura é influenciada pela forma como o texto existe. Dessa forma alguns pesquisadores acreditam que a mudança do suporte do livro seja do meio físico para o digital ou entre um meio e outro modifica o sentido do texto. Refletimos aqui sobre o suporte que Fernando Pessoa deixou seus fragmentos, soltos, livres e moldáveis.

Outros fatores, podem impactar como o texto passa a ser percebido pelo leitor, por exemplo sua constituição psicológica. Para Chartier (2004, p. 15-15) o sentido dos textos também depende das capacidades, das convenções, e das práticas de leitura próprias às comunidades que constituem, na sincronia ou na diacronia, os seus diferentes públicos. Dessa forma, cabe a cada leitor levar as suas construções mentais para aquilo que se propõe a ler. E o ato de ler mesmo antes de concretizado já possui uma teoria por trás ou, como refere Alberto Manguel (2011, p. 52), nenhuma leitura é inocente. Partindo desse entendimento a construção de uma escrita colaborativa traria novos livros, novos pensamentos, e, no caso do *Livro do Desassossego* novas possibilidades de leituras.

É possível perceber três camadas quando se trata da migração de um livro eletrônico para um digital. Segundo Bruno Blasselle (1998 p. 126-127) a primeira instância se concentra no autor, que ao escrever consegue disseminar sua obra rapidamente; a segunda refere-se ao texto, que ganha liberdade de leitura, no caso da literatura eletrônica e no projeto do *Livro do Desassossego* esse caráter moldável percebido na estrutura genética da obra e que se torna possível com essa plataforma; por último no leitor, se começa a ser inserido no processo da obra como construtor de significados, assim como no *Fandom* e no *Nenhum problema tem solução*, adentramos em uma prática mobilizadora de colaboração. Para Racine (2011, p. 27) é uma eclosão de novas formas de produção de textos, incluindo os literários, seja por um processo de criação do suporte computador, dentro da denominada literatura algorítmica ou pelos os usuários (um ou múltiplos autores) que utilizam-se desse suporte para criação de suas obras, na produção da literatura dita literatura hipertextual.

3.4 O FUNCIONAMENTO DO PROJETO

O arquivo digital do *Livro do Desassossego* não se resume a uma edição digital, mas um espaço colaborativo com capacidade de remediação e de processamento algorítmico para descobrir coisas novas sobre a escrita e o livro no *LdoD*. A ideia de Manuel Portela não é substituir as edições publicadas, mas possibilitar um espaço de simulação da escrita, do caráter editorial e da leitura como processos de produção do livro. A partir dessa ideia o idealizador define seu projeto em algumas instâncias.

Tabela 3 - Uma descrição funcional do Arquivo LdoD que distingue três funções: representação textual, simulação contextual e interação interpretativa. © Manuel Portela, 2011.

Descrição funcional do arquivo LDOD		
Função 1	Função 2	Função 3
Representação textual	Simulação contextual	Interação interpretativa
Dados sobre os documentos originais (metadados sobre manuscritos, materiais impressos e outras características bibliográficas – datas, heteronímia, LdoD, etc).	História da composição do LdoD (dimensão genética do arquivo).	Definição de tipologias documentais e matrizes de codificação para efeito de processabilidade, interoperabilidade e visualização (<i>TEI-XML</i> , <i>XSLT</i> , <i>HTML5</i> , etc).
Dados sobre ficheiros digitais (metadados sobre formato, processo, Standards, acesso, atualização, etc).	História do LdoD como construção editorial; a recepção do LdoD (dimensão social do arquivo).	Pesquisa agregada de acordo com múltiplos critérios (possibilidade de constelação radial de documentos em diversas configurações).
Variação e fluidez textual: <i>fac-similes</i> , digitais e transcrições textuais, marcação das variações nas várias escalas textuais.	A escrita e o livro na imaginação modernista: o LdoD no contexto de outras experiências com a escrita e o livro.	Criação de um espaço de interação no qual os documentos possam ser reorganizados, anotados, colecionados, expandidos e partilhados (dimensão virtual do arquivo).
Protocolo de preservação e interoperabilidade: possibilidade de agregação em repositórios maiores.	O arquivo como contexto: Intratextualidade e intertextualidade (criação de múltiplos trajetos associativos dentro do arquivo).	Reinterpretação crítica: O arquivo como espaço de leitura, escrita e investigação; aberto a edição e reestruturação.

Uma descrição funcional do Arquivo LdoD que distingue três funções: representação textual, simulação contextual e interação interpretativa. © Manuel Portela, 2011.

A partir da descrição funcional se tem uma ideia ampla da construção do projeto, entendendo como as três funções vão atingir o leitor e obra. O gatilho para um bom funcionamento do site se manifesta no momento que passa a existir a integração de novas leituras e conseqüentemente novas edições. Logo, existe um desejo de uma ampliação de arquivo para bibliografia, através do comprometimento real da proposta com a obra. Para construção do arquivo digital, fez-se necessário uma compilação de dados referentes a representação textual, como registros bibliográficos, *fac-similes*, transcrições textuais, além de derivados digitais. Para isso foi necessário um aprofundamento em normas, formatos e resoluções digitais. Basicamente, seu caminho dentro do projeto se dividiu em três instâncias: Resgatar a história, a codificação eletrônica e transformar o espaço em um espaço investigativo e colaborativo da obra.

Para compor cada parte utilizada no arquivo digital a equipe envolvida no processo de

criação usou a ideia transmitida por Pessoa, que parecia ciente da dimensão que sua obra tinha.

A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, Adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à psicologia de Bernardo Soares, tal como agora surge, a essa vera psicologia. Aparte isso, há que fazer uma revisão geral do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam. Há que estudar o caso de que se devem inserir trechos grandes, classificáveis sob títulos grandiosos, como a Marcha Fúnebre do Rei Luís Segundo da Baviera, ou a Sinfonia de uma Noite Inquieta. Há a hipótese de deixar como está o trecho da Marcha Fúnebre, e há a hipótese de a transferir para outro livro, em que ficassem os Grandes Trechos juntos. (PESSOA, 1982, p. 8)

O próprio autor traz a partir dessa ideia a fragmentariedade do livro, levando em consideração o estilo do seu semi-heterônimo Bernardo Soares, que carrega em sua natureza uma desconexão de ideias. Basicamente suas ideias se estruturam de duas formas: A primeira leva em consideração a estrutura sintática e a estrutura por afinidades estilísticas e semânticas. O projeto busca trazer para o meio digital o espaço de construção de um inacabamento do livro, possibilitando ressignificar a escrita e o espaço material do livro. A capacidade de ordenar os fragmentos faz com que assim como o livro se forma, o sujeito que escreve também se forme enquanto autor do livro.

O *Arquivo LdoD* foi desenvolvido no âmbito do projeto de investigação “Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do *Livro do Desassossego*” do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra (CLP). Projeto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER). Ao acessar o site encontramos as orientações e o resumo do que podemos encontrar, dividido em seis capítulos:

As funcionalidades principais do Arquivo *LdoD* têm expressão em seis menus diferenciados:

1. Leitura: leitura da obra de acordo com diferentes sequências;
2. Documentos: listagem de todos os fragmentos e informação acerca das fontes;
3. Edições: visualização dos originais e comparação das transcrições;
4. Pesquisa: seleção de fragmentos de acordo com múltiplos critérios;
5. Virtual: criação de edições virtuais e suas taxonomias;
6. Escrita: escrita de variações a partir dos fragmentos [funcionalidade em desenvolvimento].

No primeiro ponto podemos verificar algumas informações conforme imagem abaixo:

Figura 26 - Caminho de acesso a primeira funcionalidade do livro – Leitura.



Fonte: <https://ldod.uc.pt>

Especificamente no capítulo leitura, o leitor encontra a permissividade de ler diferentes sequências, conseguindo buscar de diferentes formas. Dentro dessa funcionalidade o leitor pode navegar em três tópicos: Sequência de leitura, livro visual e citações no *twitter*.

Figura 3 - Funcionalidade da sequência Leitura.



Fonte: <https://ldod.uc.pt/reading>

Na sequência de leitura o leitor pode acessar nessa aba as obras compiladas por Jacinto do Prado Coelho, Tereza Sobral, Richard Zenith e Jerónimo Pizarro chamados por Manuel Portela de peritos. E ainda pode ordenar sua busca através de critérios preestabelecidos.

Figura 4 - Recomendações de Leitura – Critérios de ordenação.



Fonte: <https://ldod.uc.pt>

Essas recomendações permitem que o pesquisador relacione seu interesse com a busca, fazendo um comparativo da ordem que o fragmento foi utilizado nas outras edições.

Figura 5 - Funcionalidade da sequência de Leitura, comparação entre obras e fragmentos.

JACINTO DO PRADO COELHO	TERESA SOBRAL CUNHA	RICHARD ZENITH	JERÓNIMO PIZARRO		RECOMENDAÇÃO
27 ← →	15 ← →	310 ← →	1 ← →	MINHA ALMA É UMA ORCHESTRA OCCULTA	JP 1
78 ← →				Minha alma é uma orchestra occulta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como symphonia.	JP 55 →
259 ← →				Todo o esforço é um crime, porque todo o gesto é um sonho morto.	
357 ← →				As tuas mãos são pombas presas. Os teus lábios são rolas mudas. (que os meus olhos vêem arrulhar).	

Fonte: https://ldod.uc.pt/reading/fragment/Fr574/inter/Fr574_WIT_ED_CRIT_C

Essa funcionalidade facilita principalmente no campo da pesquisa, conseguir compreender as diferentes formas de organização observam a percepção de cada compilador em sua estruturação é de fato uma construção importante. Dessa forma podemos resgatar as ideias de Fiorin e Saviolo (2001, p.16) que um texto literário é como qualquer outro texto, ou seja, um todo organizado de sentido. Ainda para os autores citados, o sentido de cada parte é definido pela relação que mantém com as demais constituintes do todo; o sentido não é mera soma das partes, mas é dado pelas múltiplas relações que se estabelecem entre elas. Assim, se faz necessário entendimento sobre organização e a forma como os sentidos se estruturam através de algumas compilações.

Ainda na aba de leitura é possível encontrar o subtópico Livro visual. Essa funcionalidade, é uma edição virtual cujo leitor pode interagir de forma virtual, além das edições dos peritos existe a opção de escolha das obras a partir das quantidades de fragmentos utilizados.

Figura 30 - Caminho de acesso a primeira funcionalidade do livro virtual.



Fonte: <https://ldod.uc.pt/ldod-visual>

No painel “Citações do *Twitter*”, o site capta todas as citações do *Twitter* que falam sobre Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, ou heterônimos de pessoas.

Figura 31 - Caminho de acesso a primeira funcionalidade citações do twitter.

Citações no Twitter (3648)

Data	Fragmento	Tweet	Texto	Localização Geográfica	Pais
02-01-2020 13:46	A vida é para nós o que concebemos nella	Tweet	De sonhar ninguém se cansa, porque sonhar é esquecer, e esquecer não pesa e é um sono sem sonhos em que estamos desertos.(Fernando Pessoa)	Rio de Janeiro	
02-01-2020 11:12	Releio passivamente, recebendo o que sinto	Tweet	Porque eu sou do tamanho do que vejo, e não, do tamanho da minha altura. - Fernando Pessoa	Brasil	

Fonte: <https://ldod.uc.pt/citations>

O *site* traz múltiplas possibilidades, que proporciona ao pesquisador se envolver no campo de pesquisa. Na segunda aba desenvolvida pelo projeto e denominada “Documentos” é possível localizar alguns documentos que foram transcritos e consultar sua versão em *fac-símile*. Dessa forma podendo assim compreender as questões de tradução e transcrição já desenvolvidas ao decorrer desta dissertação.

Figura 6 Aba documentos – testemunho.

Arquivo LdoD INICIAR SESSÃO

Testemunhos (754)


Documentos	Transcrição	Data	Tipo	Marca LdoD	Dimensões	Fac-símiles
A Revista, n.º 2	Amo, pelas tardes demoradas de verão	1929	Impresso			(1) A Revista, n.º 2
A Revista, n.º 1	Na perfeição nítida do dia	1932	Impresso			(1) A Revista, n.º 1
A Revista, n.º 4	Tenho deante de mim as duas paginas	1929	Impresso			(1) A Revista, n.º 4
A Águia, n.º 20	Na Floresta do Alheamento	01-08-1913	Impresso			(1) A Águia, n.º 20 (2) A Águia, n.º 20 (3) A Águia, n.º 20 (4) A Águia, n.º 20
BNP/E15, 2719-1r-2r-3r-4r-5r-6r-7r-8r	[Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 de Janeiro de 1935]	13-01-1935	Datiloscrito(BLACK_INK)	Não	27,4cm X 21,6cm 27,4cm X 21,6cm	(1) BNP/E15, 2719-1r-2r-3r-4r-5r-6r-7r-8r (2) BNP/E15, 2719-1r-2r-3r-4r-5r-6r-7r-8r

Fonte: <https://ldod.uc.pt/source/list>

Figura 7 - Fac-símile e transcrições disponibilizadas na funcionalidade testemunho.

Realçar Diferenças
 Mostrar Apagados
 Realçar Inseridos
 Realçar Substituições
 Mostrar Notas
 Fac-símile

Amo, pelas tardes demoradas de verão



TRECHO

DO "LIVRO DO DESASOCEGO", COMPOSTO POR BERNARDO SOARES, AJUDANTE DE GUARDA-LI VROS NA CIDADE DE LISBOA

Amo, pelas tardes demoradas de verão, o socego da cidade baixa, e sobretudo aquelle socego que o contraste accentua na parte que o dia mergulha em mais bulicio. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfandega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfandega cessa, toda a linha dos caes quedos - tudo

Testemunhos

- BNP/E3, 1-88r
- A Revista, n.º 2

Edições dos Peritos

Jacinto do Prado Coelho

- < 65 >
- Teresa Sobral Cunha
- < 442 >
- < 443 >
- Richard Zenith
- < 3 >
- < 68 >
- Jerónimo Pizarro
- < 169 >
- < 170 >

Edições Virtuais

Arquivo LdoD

Ativar o Windc

65

Acesse Configuração

LdoD-JPC-anot

cc

Fonte: <https://ldod.uc.pt/source/list>

Ao clicar na aba transcrição é possível consultar a *fac-símile*, a versão transcrita e em qual sequência cada um dos chamados peritos disponibilizou dentro de suas compilações, sendo possível verificar as diferenças, realçando as diferenças, substituições e termos apagados.

Figura 34 - Fragmentos codificados na aba documentos.

Fragmentos Codificados (720)

Título	Jacinto do Prado Coelho	Teresa Sobral Cunha	Richard Zenith	Jerónimo Pizarro	Testemunho	Testemunho	Testemunho
[Carta a Alvaro Pinto, 29 de Julho de 1913]	Título: Carta a Alvaro Pinto, 29 de Julho de 1913 Heterónimo: Não atribuído Número: 0 Página: 40 Data: 29-07-1913 Nota: C-1982 p. XL; Nota: Na edição de Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz transcreve excertos desta carta num conjunto de testemunhos iniciais de Fernando Pessoa sobre o "Livro do Desassossego" (1982: XXXV-XLVII).				Identificação: JPC-1982 p. 40 Heterónimo: Não atribuído Formato: Folha Material: Papel Colunas: 1 LdoD Mark: Sem marca LdoD Manuscrito : Fac-símile ainda não disponível. Data: 29-07-1913 Nota: Carta dirigida a Alvaro Pinto, datada de 29 de julho de 1913. Na edição de Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz transcreve excertos desta carta num conjunto de testemunhos iniciais de Fernando Pessoa sobre o "Livro do Desassossego" (1982: XXXV-XLVII). Fac-símiles:	-	-

Ativar o Windows
Acesse Configurações para ativ

Fonte: <https://ldod.uc.pt/fragments>

Na aba “Fragmentos codificados”, percebe-se a forma encontrada pelos compiladores de demonstrar os fragmentos de forma codificada, com informações de como foram utilizados, e informações como notas, páginas e se existe o *fac-símile* do trecho citado.

Figura 35 - Aba edições.

Arquivo LdoD INICIAR SESSÃO

ACERCA ▾ LEITURA ▾ DOCUMENTOS ▾ EDIÇÕES ▾ PESQUISA ▾ VIRTUAL ▾ PT EN ES

Edição Virtual: [Twitter](#)

Editores: António Rito Silva, Duarte Oliveira, Manuel Portela

Sinopse: Edição virtual sobre o corpus da edição Richard Zenith, com os fragmentos codificados de todos os títulos nos últimos 30 dias, ordenados por ordem decrescente de número de citações, criada no contexto da tese de mestrado de Duarte Oliveira.

45 Fragmentos:

JACINTO DO PRADO COELHO

TERESA SOBRAL CUNHA

RICHARD ZENITH

JERÓNIMO PIZARRO

ARQUIVO LDOD

LDOD - JPC - ANOT

LDOD - JOGO - CLASS

LDOD - MALLETT

LDOD - TWITTER

Número	Título	Categoria	Usa Edições
--------	--------	-----------	-------------

Fonte: <https://ldod.uc.pt/>

Ao clicar em edições, o leitor se depara com as principais edições e além de uma edição experimental realizada pelos desenvolvedores do arquivo digital com a intenção de testar as funcionalidades do ambiente textual colaborativo. A ordenação escolhida pela equipe segue as cotas da Biblioteca Nacional de Portugal, procurando aproximar-se de uma ordenação arquivística dos materiais, isto é, prévia a uma seleção e organização genética, crítica ou temática. A classificação de toda essa edição em específico foi feita com a colaboração dos

pesquisadores: Ricardo Namora, Daniela Côrtes Maduro e Manuel Portela, que buscaram criar uma rede semântica de tópicos e subtópicos que sustentem determinadas constelações de fragmentos. Na descrição dessa edição é explicada a ideia central da sua criação.

As categorias da taxonomia são usadas como referência na interface de leitura, para as sugestões de recomendação, quando o critério de recomendação selecionado é "taxonomia". O objetivo principal desta edição virtual é mostrar uma edição em construção, isto é, a meio caminho entre a ordem textual do arquivo da obra e a ordem textual da edição da obra. Deste modo, a edição virtual "Arquivo *LdoD*" permite instanciar a passagem do documento ao texto e do texto ao livro, tornando observável a tensão dinâmica entre a processualidade da obra enquanto projeto autoral e enquanto projeto editorial.

Assim, o pesquisador adentra na primeira versão criada virtualmente do *LdoD*.

Figura 36 - Aba de edições – segundo menu.

720 Fragmentos:

Search

Número	Título	Categoria	Usa Edições
1	A arte é um esquivar-se a agir	Arte Ação Emoções Obra Sonho	->BNP/E3, 1-1r
2	Omar Khayyam Omar tinha uma personalidade	Dispersão Interior Eu Alheio Eu Múltiplo Eu Outro Omar Khayyam Personalidade	->BNP/E3, 1-2r
3	O governo do mundo começa em nós mesmos	Artificial Força Governo do Mundo	->BNP/E3, 1-3r

Fonte: <https://ldod.uc.pt/edition>

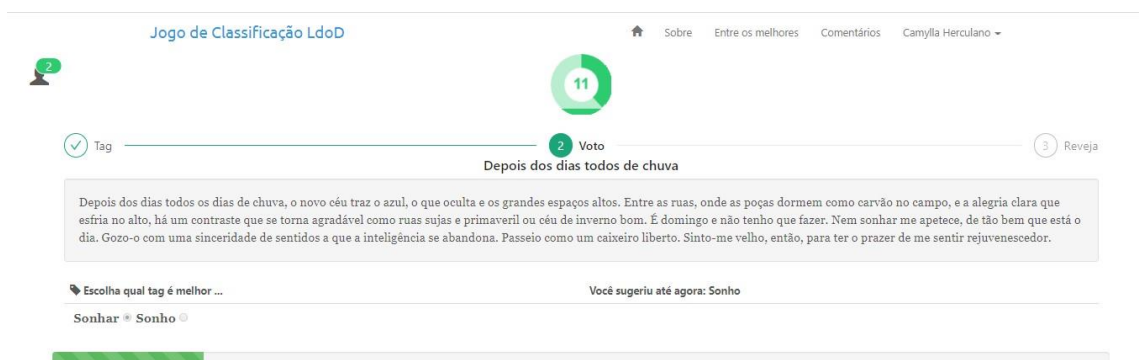
Na aba de edição, o pesquisador pode além de ler a edição verificar a quantidade de fragmentos utilizados, além dos temas apresentados e quais edições foram utilizadas para montagem do arquivo.

Ainda na aba edições, existem algumas outras edições de testes como a edição de Jacinto Prado Coelho impressa em 1982 e lançada no meio virtual em 2017, por um grupo de estudantes do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura, sob a coordenação de Rita Catania Marrone, cujo objetivo era testar as funcionalidades do sistema de edição virtual (seleção e ordenação de textos; criação e aplicação de taxonomias). A visualização automática das associações resultantes da indexação original permite analisar a lógica temática daquela edição, que agrupou a maior parte dos textos em 56 constelações de tópicos e subtópicos.

Há também um link de acesso a versão *gameficada* da organização de Richard Zenith,

com etiquetas geradas pelo Jogo de Classificação, que cria um contexto da tese de mestrado de Gonçalo Marques. Um novo jogo é automaticamente gerado cada 15 minutos e estando disponíveis apenas os utilizadores autenticados. O jogo só pode ser jogado com no mínimo duas pessoas, onde são apresentados fragmentos e os jogadores assumem o papel de resumir em palavras chave o que mais se aproxima da definição do fragmento.

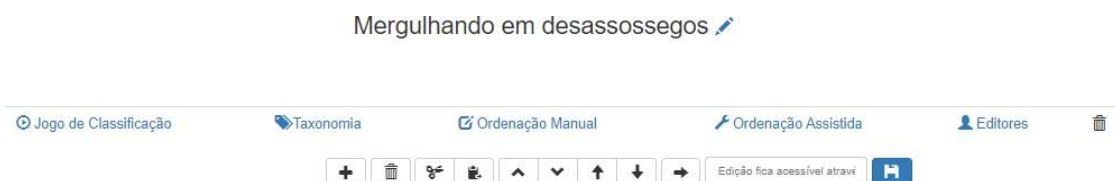
Figura 8 - Tela do jogo da classificação.



Fonte: <https://ldod.uc.pt/classification-game>

Após cada jogador definir suas palavras chave, elas aparecem na tela para todos os jogadores para eles possam eleger a que melhor sintetiza a obra e todos votam, vence o jogo quem receber mais votos. O jogo se torna importante também para o leitor que quer usar os fragmentos que foram escolhidos na formação de sua própria obra. Na criação da obra o leitor ativo pode incluir o texto, selecionar edições ou fragmentos ou importar do jogo da classificação.

Figura 9 - Menu de criação do Livro do Desassossego.



Fonte: <https://ldod.uc.pt/virtualeditions>

A versão disponibilizada de Mallet faz uma classificação de acordo com as 3 palavras mais relevantes do tópico gerado, associando fragmentos as categorias. E por fim, uma edição fruto da tese de mestrado de Duarte Oliveira, que sobre o corpus da edição Richard Zenith, compila os fragmentos citados no *Twitter* nos últimos 30 dias, ordenados por ordem decrescente de número de citações.

Figura 10 - Aba Twitter.

Data	Fragmento	Tweet	Texto	Localização Geográfica
08-01-2020 13:31	O homem não sabe mais que os outros animais	Tweet	O homem não sabe mais que os outros animais; sabe menos. Eles sabem o que precisam saber. Nós não. Textos Filosóficos - Fernando Pessoa	
08-01-2020 13:04	Às vezes, quando ergo a cabeça	Tweet	"Agir, eis a inteligência verdadeira. Serei o que quiser. Mas tenho que querer o que for. O êxito está em ter êxito, e não em ter condições de êxito. Condições de palácio tem qualquer terra larga, mas onde estará o palácio se não o fizerem ali?" Fernando Pessoa	Brasil - São Paulo
08-01-2020 10:11	Entrei no barbeiro no modo do costume	Tweet	Amanhã eu também serei o que deixou de passar nestas ruas, o que outros vagamente evocarão com um "o que será dele?". Livro do desassossego, Bernardo Soares.	Maceió/Marechal Deodoro
08-01-2020 03:13	Por entre a casaria	Tweet	Eu vejo como via, mas por trás dos olhos, vejo-me vendo. E só com isso, se obscurece o sol, o verde das árvores é velho, e as flores murcham antes de aparecerem. Do Livro do Desassossego - Bernardo Soares.	Marabá, Brasil

Fonte: <https://ldod.uc.pt/edition/acronym/LdoD-Twitter>

No controle do *Twitter* o site compila todos os fragmentos que fazem referência a obra estudada, definindo a localização geográfica e a data da publicação, dessa forma gerando um grande armazenamento e controle das publicações.

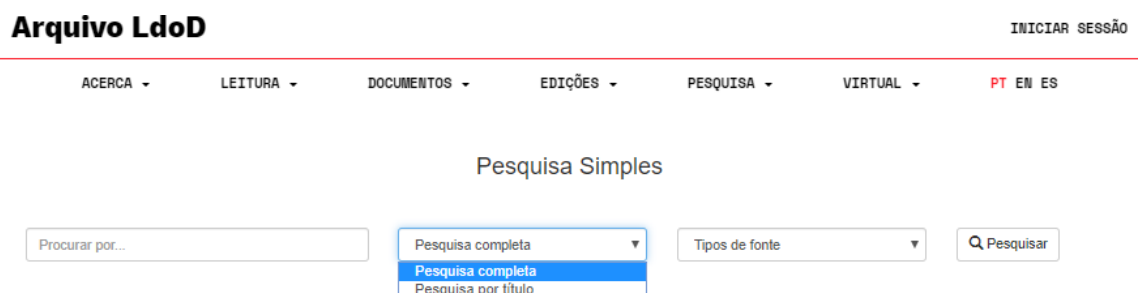
Figura 40 - Aba de Pesquisa e subcategorias.



Fonte: <https://ldod.uc.pt/>

No *menu* pesquisa, é possível ver a divisão das abas apresentadas em simples e avançada. Na pesquisa simples o leitor pode procurar a palavra buscando o termo no título ou de forma geral nas palavras, além de buscar pela fonte, que incluem as principais obras já editadas.

Figura 11 - Funcionalidade da Pesquisa simples.



Fonte: <https://ldod.uc.pt/search/simple>

Na pesquisa avançada, o leitor pode pesquisar por inúmeras categorias, usando um ou todos os critérios conforme figuras “funcionalidade de pesquisa simples” e “funcionalidades da pesquisa avançada”, as categorias podendo filtrar se houve a assinatura do *LdoD*, taxonomia, data, entre outros.

Figura 42 - Funcionalidades da pesquisa avançadas.

The screenshot shows the 'Arquivo LdoD' website with a navigation bar containing 'ACERCA', 'LEITURA', 'DOCUMENTOS', 'EDIÇÕES', 'PESQUISA', 'VIRTUAL', and 'PT EN ES'. A 'INICIAR SESSÃO' button is in the top right. The main heading is 'Pesquisa Avançada'. Below it, there is a dropdown menu set to 'De acordo com todos os seguintes critérios'. There are three filter boxes: 'Edição' (with a dropdown menu open showing options like 'Manuscrito', 'Datiloscrito', 'Publicado', etc.), ' Incluídos em', and 'Todas'. There are also minus and plus signs for adjusting filters.

Fonte: <https://ldod.uc.pt/search/advanced>

E é possível, no campo de pesquisa, comparar as diferentes edições, através de uma tabela de variações que surge ao selecionar mais de um editor, além de sinalizar no texto através de marcadores as modificações que foram realizadas pelos editores, conforme funcionalidade comparativa e a tabela de variações.

Figura 12 - Funcionalidade comparativa.

The screenshot shows a comparative view of two editions of a text. On the left, the 'Cascata' edition is shown with original text. On the right, the 'CASCATA' edition is shown with modifications highlighted in red and blue. A sidebar on the right lists 'Testemunhos' (BNP/IE3, 5-6) and 'Edições dos Peritos' (Jacinto do Prado Coelho, Teresa Sobral Cunha, Richard Zenith, Jerónimo Pizarro) with navigation arrows and counts. At the bottom, there are links for 'Edições Virtuais', 'Ativar o Windows', and 'LdoD-JPC-anot'.

Fonte: <https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr300>

Figura 13 - Tabela de variações e comparações entre edições.

<p>Título: Cascata Heterónimo: Bernardo Soares Volume: II Número: 441 Página: 186 - 187 Nota: [5-6, ms.];</p>	<p>Título: CASCATA Heterónimo: Vicente Guedes Número: 270 Página: 228 - 229 Nota: [5-6, ms.];</p>
--	--

Tabela de Variações (56)

Coelho Cascata	Cunha CASCATA
(style) <i>Cascata</i>	(style)
(paragraph)	(paragraph) A (orthographic) criança sabe que a boneca não é real, e trata-a como real, até (orthographic) chorá-la e se desgostar quando se parte.
A (orthographic) creança sabe que a boneca não é real, e trata-a como real, até (orthographic) choral-a e se desgostar quando	

Fonte: <https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr300>

O arquivo apresenta, ainda um serie de maneiras de visualização do arquivo, o leitor, pode explorar os fragmentos buscando por ordem de edição, por ordem que foi publicado por uma edição específica, por fragmentos lançado na mesma data de um fragmento específico ou por semelhança de texto, exemplo quando seleciona-se a temática saudade, pode-se escolher selecionar todos os fragmentos com o mesmo tema. Dessa forma, o leitor pode buscar em sua leitura partes da obra que mais se assemelham do seu interesse.

Figura 14 - Opções de visualizações apresentadas pelo site.



Atividades a partir do fragmento atual:

Fonte: <https://ldod.uc.pt/ldod-visual>

O arquivo digital, a medida que acessado e alimentado, se torna um autoarquivo, ele se torna responsável, através das funções preestabelecidas por manter os registros escritos e de imagens, a partir do momento que é disseminado pelo sujeito que se dispõe a alimentá-lo. Isso acontece pela própria função repositória da internet, como se a sua existência lhe fosse conferida apenas a posteriori. Um *Arquivo* que possibilita antes de tudo um estímulo ao caráter criativo e criador do leitor.

É importante refletir, sobre alguns conceitos a fim de aprofundar no processo de interatividade, criatividade e ação que a obra permite ao leitor. Assim, iniciamos com uma reflexão sobre esse tipo de literatura como uma performance, onde existe um lugar de ação, uma interatividade, o texto nesse caso do *Arquivo Digital do LdoD* deixa de ser fim para ser um meio, não é só apenas algo que transmite algo, mas possibilita criar algo e sua mensagem se modifica a partir da interação e ordenação dos fragmentos, o livro está em movimento. Esse tipo de linguagem contemporânea traz uma quebra entre sujeito e conteúdo, dessa forma a obra é performática criando diversos significados e formas a obra.

O arquivo, é um exemplo de que essa relação obra/leitor não necessariamente precisa ser separada, a experiência da leitura é sempre única, mas no caso de arquivos que se apresentam dessa forma, soltos, isso estreita e transgride a relação obra/leitor. A linguagem passa a ser uma ferramenta de construção, uma empreitada do leitor através do movimento.

O Arquivo do *LdoD* faz um convite ao leitor, que é para que ele se torne ativo e interativo na construção do livro com base em referências do próprio autor e/ou de seus compiladores. A narrativa sai do lógico e os elementos podem ser embaralhados gerando um grande experimento e mesmo que os fragmentos em sua essência sejam mantidos, modificações e ordem e complemento podem ser feitas. O Livro que se caracteriza como uma literatura de diário e ter a possibilidade de criar o próprio livro o transformando em uma nova obra de outro estilo, uma vez que dentro do processo de uma escrita criativa, se nasce um novo livro não mais de uma perspectiva de diário já que não se trata das experiências do “novo autor”.

Essa escrita fragmentária que traz essa oportunidade de criação potencializa o potencial múltiplo do processo criativo da escrito tornando também o próprio objeto como um objeto de múltiplas dimensões. As experiências se tornam ainda mais particulares. Qualquer pessoa pode escrever se compreendemos a escrita como fruto da linguagem e não necessariamente do sujeito, na proposta digital, o leitor se torna um cientista descobrindo conjunções que façam sentido para sua experiência, um labirinto onde os caminhos de entrada e saída e percorrido pelo próprio leitor, agora colocado na posição de autor.

Existe a presença da incerteza do que vem adiante, quando pensamos em fragmentos

que precisam de uma reordenação. Um linha tênue que se coloca entre o real e o surreal, que se apresenta como incerteza do produto final, uma incerteza sobre o enquadramento.

Quando pensamos em uma perspectiva maior, entendemos que seja nas artes plásticas, no cinema ou em qualquer tipo de expressão artística, o enquadramento se configura como o espaço para formulação de significados. Assim, o *Arquivo Digital* permite brincar com contextos. Na obra intitulada “*A theory of play and fantasy*”, o escritor Gregory Bateson (1972, p. 139) contribui trazendo uma perspectiva de diversas áreas, sobre a visão do jogo como fonte de aprendizado e forma de metacomunicação, no sentido de ser um fator no desenvolvimento humano, sendo uma das etapas na construção da comunicação, através da compreensão que sinais são sinais, mesmo quando são apresentados através de uma representação virtual.

A construção da obra é de inúmeras possibilidades, onde caminhar pela obra, modificar ordens de fragmentos, completar o texto com base nas traduções ou nos *fac-similes*, possibilita que o leitor possa interagir com o objeto, mesmo que não fisicamente através do suporte apresentado. O projeto abre uma possibilidade de criação, invenção, aproximação do leitor com o autor e com a obra. O *Arquivo* torna possível (re)significar todas as leituras, além de jogar, criar e interagir.

A possibilidade de pensar, criar e inventar nos faz adentrar na ideia de Escrita Criativa, que vem sendo disseminada desde a década de 70 no Brasil, através de oficinas literárias e faz referência a um método de exercício de escrita que se baseia na utilização criatividade para construção de novos textos e pode fazer referência a qualquer gênero de escrita de uma obra literária, não necessariamente fazendo parte do meio academicamente formal.

Cabe compreender inicialmente o conceito de Criatividade, que segundo literaturas, foi aprendido de forma mais mística. Para Todd Lubert, em sua obra (20107, p.11) traz a ideia das Musas, que segundo principio histórico, sopravam nos ouvidos do artista versos. A inspiração nessa abordagem seria algo fora do campo da racionalidade. Já Aristóteles defendia a ideia que a inspiração não seria algo místico já que para ele estaria no interior do individuo e vem a tona através de suas associações mentais. Suassuna (2008, p.266) concebe a ideia que a intuição e a criatividade denominada por ele de imaginação criadora, se estabelece na forma. O termo “forma” não é utilizado por Ariano no sentido de estética, mas no conjunto que une ofício e técnica. A exemplo disso podemos citar José Saramago em sua obra Ensaio sobre a cegueira, onde o autor excluiu os sinais de pontuação, deixando que o leitor interferisse, participando da escolha da entonação dada aos diálogos de seus personagens, definindo assim seu próprio estilo de escrita. A forma criativa de escrever pode está relacionada a um estilo pessoal.

Entendemos que o *Projeto* se estabelece como um exemplo de escrita criativa, qualquer

pessoa se torna ativo, atuante e pode ter seu próprio livro, utilizando sua forma de escrever, seu próprio estilo a partir da construção lúdica que escolhe caminhar com os fragmentos e através da alternativa de caminhar através da escrita.

4 CONSIDERAÇÕES NADA FINAIS

Procuramos, nesta dissertação, realizar uma análise da construção do projeto digital do *Livro do Desassossego*, considerando a revolução do livro sendo transposto para o meio digital. O *Livro* que se torna possível e moldável através do projeto da universidade de Coimbra buscou no aparato tecnológico tornar-se possivelmente moldável e com capacidade de se ajustar a uma rede colaborativa, onde cada leitor pode colaborar e construir seu próprio livro.

Buscamos entender o funcionamento dessas traduções que tanto diferem entre si – seja pela taxonomia escolhida para sua realização, seja pelo perfil dos tradutores responsáveis –, procurando observar as estratégias utilizadas nos textos transcritos, bem como o processo de edição e decodificação virtual.

Observamos como cada compilação busca sua própria estratégia, e como o *Livro do Desassossego* se firma enquanto um livro de possibilidades, levando em consideração suas dimensões genética, social e virtual. Ao final, nos deparamos com os caminhos que a não só o *Arquivo digital do LdoD* possibilitam as com o caminho que a literatura eletrônica como um todo possibilita. Entender que é possível essa interação entre leitor e obra.

Durante a feitura da pesquisa, buscamos, primeiramente, fazer um levantamento sobre algumas obras que apresentavam em sua base a estrutura protohipertextual, bem como um comparativo da proposta do pesquisador Manuel Portela com o *Fandom*, adentrando então na cultura participativa e a cultura de fãs.

De um modo geral, o relacionamento entre leitores, obra, autores e indústria editorial mudou drasticamente no decorrer do tempo com consequências sobre a maneira de elaborar produtos e serviços, que também sofreu alterações, além da modificação na forma de ler. Os leitores deixam a passividade e trazem para sua forma de ler uma participação ativa e se tornaram produtores em potencial, especificamente no *Arquivo digital do LdoD* criam seu próprio *Livro do Desassossego*.

O objetivo deste trabalho foi analisar o processo de transcrição do meio físico do livro para o meio digital. Para isso foram usados os conceitos de codificação *TEI (Text Encoding Initiative)* cujo funcionalidade é padronizar como os textos são representados eletronicamente, facilitando um processamento automático da informação. Para a produção do arquivo, além dos arquivos *fac-símiles*, foram utilizadas as compilações das obras assinadas por Jacinto Coelho, a de Tereza Cunha (2008), a de Richard Zenith (2012) e a de Pizarro (2010). Analisando também essas obras para construção do projeto, buscamos nos desvencilhar de qualquer julgamento de valor e concentrando- nos tão somente na observação de cada estratégia utilizada, organização

dos fragmentos, possibilidades de leitura. Com base em teóricos como Katherine Hayles, Roger Chartier, Italo Calvino, Pierre Levy, Walter Benjamin, iniciamos nossa análise com as leituras de conceitos como Literatura Eletrônica, Cibercultura, Língua, linguagem e tradução.

Ao adentrarmos no processo do livro, percebemos que, além da construção possível do leitor da obra, que está em processo de desenvolvimento, o site já apresenta no seu funcionamento algumas características que facilitam a pesquisa e a acessibilidade do leitor, como busca por temas, palavras, organização da estrutura. Percebemos que assim como o *Fandom* a obra possibilita uma interação nas redes sociais. No caso do *LdoDé* produzido através do *Twitter*, que alimenta o banco de dados, formando uma produção de uma obra com base nos fragmentos postados pelos seus leitores. Existe uma obra de chegada, que busca objetivar o texto do leitor, aproximando ele da obra de Fernando Pessoa.

Também adentrarmos na construção na questão da tradução, uma vez que o projeto de *Nenhum problema tem solução* buscou em sua base traduções feitas diretamente dos *fac-símiles*. Percebemos aí o quanto o papel do tradutor é importante e minucioso, sobretudo quando falamos de Fernando Pessoa e de suas criações de palavras e por vezes das palavras ilegíveis por rasura ou dificuldade de compreensão da letra. Surge uma discussão sobre a questão da tradução enquanto caminho cultural para o leitor e permissividade do leitor em ir ao encontro da cultura do outro, ou uma tradução que apenas permita ao leitor uma leitura mais fácil e compreensível da narrativa.

Ao longo desta pesquisa nos deparamos com várias barreiras que dificultaram a sua realização. Em primeiro lugar a falta de material teórico sobre o projeto que ainda estava sendo desenvolvido e não havia sido lançado material teórico sobre a própria literatura eletrônica, apesar de mais utilizado e pesquisado atualmente, ainda apresenta dificuldades de conseguir material atual, com dados sobre questões editoriais e da evolução desse processo.

Com a escassez de material acadêmico e teórico, este projeto propriamente dito circunscreveu-se aos materiais disponibilizados pelos próprios pesquisadores e pela observação a partir do lançamento do site em 2019. Embora existam estudos sobre a cultura eletrônica, percebemos que ainda são poucos, principalmente em pesquisas no contexto português e brasileiro. Por esse motivo vemos a necessidade do desenvolvimento de mais estudos sobre literatura eletrônica em si. Acreditamos na importância de pesquisas que se proponham em traçar o caminho da literatura eletrônica e da produção dessas obras em países de língua portuguesa, além de mapeamentos sobre produções já feitas anteriormente com estruturas semelhantes e um levantamento futuro sobre como a função de leitor-autor se firma no meio digital.

REFERÊNCIAS

- ABDALLA JÚNIOR, B. & M. A. P. **História Social da Literatura Portuguesa**. Ática, 4.ed São Paulo 1994.
- ABDALA JÚNIOR, B; CAMPEDELLI, S. Y. **Tempos da literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1997.
- AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- ANTUNES, B. **Notas sobre a Tradução Literária**. Alfa: Revista de Linguística, São Paulo, v. 35, 1991. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3854/3550> . Acesso em: 26 maio 2018. ARIAL, L. **Hipertexto, literatura e Fernando Pessoa**. Tabacarias n.º 5, Lisboa: Casa de Fernando Pessoa, 1997.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BAUMAN, S. 2011. “Intercâmbio x interoperabilidade”. In **Proceedings of Balisage: The Markup Conference 2011** . Série Balisage sobre tecnologias de marcação, vol. 7.
- BELLEI, S. L. P. **O livro, a literatura e o computador**. São Paulo: EDUC; Florianópolis: UFSC, 2002.
- BATESON, Gregory. **Metalogue: About Games and Being Serious; A Theory of play And Fantasy**. In: *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.
- BÉNEL, A. LEJEUNE, C. **Humanities 2.0**: documents, interpretation and intersubjectivity in the digital age. Int. J. Web Based Communities, Vol. 5, n. 4. 2009.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. **Reflections**: essays, aphorisms, autobiographical writings. New York, Helen & Kurt Wolff, 1978.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGEZ, D. et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLASSELLE, Bruno. **Histoire du livre. Volume II: le triomphe de l'édition**. Paris: Gallimard. (Découvertes Histoire; 1998).

BLASSELLE, Bruno. **Historie du livre. Volume I: à pleines pages**. Paris: Gallimard. (Découvertes Histoire; 1997).

BRAGANÇA, Gustavo. **O desafio de editar Pessoa**: entrevista com Jerônimo Pizarro. Revista Escrita, n. 13, Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2011.

BRATEN S. Introduction. In: Braten S, editor. **Intersubjectivity communication and emotion in early ontogeny**. Cambridge: Cambridge University Press; 1998.

BURKE, P; BRIGGS, A. **Uma história social da mídia**: De Gutenberg à Internet. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2002.

CALVINO, I. Cibernética e Fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: . **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, G. **O que é tradução**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, H. Das 'estruturas dissipatórias' à constelação: a transcrição do Lance de Dados de Mallarmé. IN: **Limites da traduzibilidade**, Salvador : Edufba, 1996

CARVALHO, Rosa Borges Santos. **Poemas do Mar de Arthur de Salles**: edição crítico-genética e estudo. 2002. xxxvi + 809 + 56 il. 2v. Tese (Doutorado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CASTELLS, M. **A Galáxia da Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.

CASTELLS, M. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Editora Paz e Terra. 2002.

CASTRO, I. Edição Crítica de Pessoa: o modelo editorial adaptado. In **Actas del Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 1988.

CHARTIER, R. **A aventura do livro do leitor ao navegador**: conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: 155 Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1998.

CHARTIER, R. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP, 1997

CHARTIER, R. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP, 1999

CHARTIER, R. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: UnB, 1999.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fulvia Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.

CHARTIER, R. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHARTIER, R. A “nova” história cultural existe? In **Cultura: revista de história e teoria das ideias**, v. XVIII, 2ª série. 2004

CHARTIER, R. As revoluções da leitura no Ocidente. In ABREU, Márcia (org.). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil/FAPESP. 1999

CHARTIER, R. Lecture. Histoire de la lecture. In FOUCHÉ, Pascal, PÉCHOIN, Daniel, SCHUWER, Philippe (dirs.) – **Dictionnaire encyclopédique du livre, E-M**. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2005.

CHIANCA, R. **L’Interculturel: Découverte de soi-même et de l’autre**. João Pessoa: Ideia, 2007.

CIRNE, M. **Poemas Inaugurais**. Natal, Sebo Vermelho, 2007.

CIRNE, M. **A Biblioteca de Caicó: Ensaio sobre Vanguarda, Semiologia e Cultura de Massas**. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1983.

CIRNE, M. **A Cinemateca imaginária: As obras-primas de todas as paixões**. Natal, Sebo Vermelho, 2008.

CIRNE, M. **A Explosão Criativa dos Quadrinhos**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1970.

CIRNE, M. **A Linguagem dos Quadrinhos: O Universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Souza**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1975.

CIRNE, M. **A Poesia e o Poema do Rio Grande do Norte**. Natal, Fundação José Augusto, 1979.

CIRNE, M. **Continua na Próxima**. Rio de Janeiro, Leviatã Publicações, 1994. CIRNE, M. **Seridó Seridós**. Natal, Sebo Vermelho, 2013.

CIRNE, M. **Vanguarda: Um projeto semiológico**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1975.

COELHO, J. **Camões e Pessoa, poetas da utopia**. Editora Men Martins, Europa-América, 1983.

COELHO, T. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: L&PM, 1986.

CORTÁZAR, J. **O jogo da amarelinha**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CUNHA, A. **Memorial do Desassossego: Breve história da edição do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa).

DARNTON, Robert. **A questão dos livros**. Trad. Daniel Pelizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEBRAY, R. The book as symbolic object. In: NUNBERG, G. (org). **The future of the book**. Califórnia: University of California Press, 1996.

DIAS-PINO, W. **Processo: linguagem e comunicação**. 2ª Ed, Petrópolis, RJ. Vozes, 1973.

DIONÍSIO, A. P. Gêneros multimodais e multiletramento. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO K. Sie- beneicher (Orgs.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. 3. Ed. ver. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DIONISIO, A. P. VASCONCELOS, F. Multimodalidade, gênero textual e leitura. In: BUZEN, C. MENDONÇA, M. **Múltiplas linguagens para o ensino médio**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

DIONISIO, A. P., VASCONCELOS, L. J., SOUZA, M.M. **Multimodalidades e Leituras: funcionamento cognitivo, recursos semióticos, convenções visuais**. Recife: Pipa Comunicação, 2014.

DUARTE, L. F. **Pequeno Dicionário de termos da Crítica Textual**. Lisboa, 1997.

ECO, U. CARRIÈRE, J. C. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, U. Metáfora e semiose. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução de Maria Rosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

FERREIRA, E. Motivos medievais em molduras hipertextuais, **Revista Hipertextus**. Recife: vol. 1, 2007.

FIORIN, J. L. Savioli, F. P. **Lições de Texto: Leitura e Redação**. São Paulo: Ática. 2001

FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura; música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

FURLAN, M, **Brevíssima História da Tradução no Ocidente: I – Os Romanos**, 2001, in Dialnet-revissima HistoriaDaTeoriaDaTraducaoNoOcidenteOsRo4925369.pdf acessado em 26 de maio de 2018

GAGNEBIN, Jeanne Marie. W. Benjamin ou a história aberta. **Prefácio a W. Benjamin**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GIMÉNEZ, D. **Fragmentación y Edición en el Libro del Desassossego**, MatLit, Volume 1, Número 1, 2013.

GRÉSILLON, A. Crítica genética, prototexto, edição. In: GRANDO, A; CIRILLO, J. (Org). **Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação**. Belo Horizonte: Editora Arte, 2009.

HAYLES, K. **Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário**. Trad. Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global, 2009.

HEMINGWAY apud MOSCOVICH, C. **De Poe a Piglia**: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. Veredas, v. 8, n. 124, out. 2006. Disponível em: <www.veredas.art.br>. Acessado em 12/05/2018.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2ª Ed. Tradução: Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H. **Fans, bloggers and gamers: Exploring Participatory Culture**. New York: New York University Press, 2006.

JENKINS, H. **Why participatory culture is not Web 2.0** (2010). *Aca-Fan* [blog da internet]. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2010/05/why_participatory_culture_is_n.html>. Acesso em: 29 jan. 2018.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEMOS, A. **Cibercultura** – tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Editora Sulina. Porto Alegre 2002.

LEMOS, A; CUNHA, P. (orgs). **Olhares sobre a Cibercultura**. Sulina, Porto Alegre, 2003.

LÉVY, P. **As Tecnologias da Inteligência**. Editora. 34. São Paulo 1993. LÉVY, P. **Cibercultura**. Editora 34. São Paulo 1999. 264p.

LÉVY, P. **O que é o virtual?**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2003

LISPECTOR, C. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, T. R. (Org.). **Pessoa inédito**. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

LOURENÇO, E. **Fernando Rei da Nossa Baviera**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993

MACHADO, A. O sonho de Mallarmé. **Máquina e imaginário**. São Paulo: EDUSP, 1993.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995

MALLARMÉ, S. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MALLARMÉ, S. **Um lance de dados**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. 2ª ed. Trad. Ana Saldanha. Lisboa: Editorial Presença. (Biblioteca do Século; 1999, p. 10).

MANOVICH, L. **The language of new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

MATTELART, A; MATTELART, M. **História das teorias da comunicação**. Tradução Luiz Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

MARCUSE, H. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MARTINS, F. C. **Editar Bernardo Soares**. Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n. 155/156, jan. 2000. Disponível em: <http://www.colouquio.gulbenkian.pt/gráfica/cl/revistas/155/lg_155_p220.jpg>. Acesso em: 19/08/2019.

MCGANN, J. Conclusion. **The Textual Condition**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

MCKENZIE, D. F. **Bibliography and the sociology of texts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MOISÉS, L. P. **Apontamentos sobre a poética do fragmento na prosa de Bernardo Soares**. Um Século de Pessoa Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Lisboa, abril de 1989.

MURRAY, J. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. Trad. Elissa K. Daher e Marcelo F. Cuzziol. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ORDUDARY, M, **Good Translation: Art, Craft or Science?**, 2008, in <http://accurapid.com/journal/43theory.html> acessado 28 de maio de 2018

PAZ, O. **O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa**. In: PAZ, Octavio. Signos em rotação. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PENTEADO JRW. **A técnica da comunicação humana**. São Paulo: Pioneira; 1993.

PESSOA, F. **Fausto: tragédia subjetiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. PESSOA, F. **Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. Ed. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. Ed. Richard Zenith. 9ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vols. I e II (Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1997.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego** Tomos I e II. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM, 2010.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. 2 volumes. Prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. 2ª ed., Lisboa: Ática, [1982] 1997.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. 2ª ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. PESSOA, F. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Org. e int. por Georg

Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

- PESSOA, F. **Poemas de Álvaro de Campos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PESSOA, F. **Poesia 1902-1917**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- PESSOA, F. Primeiro Fausto. IN: **Poemas Dramáticos**. Org. e intro. de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1997.
- PORTELA, M, SILVA, A. **A Model for a Virtual LdoD**, *Literary and Linguistic Computing*, vol. 29, 2014.
- PORTELA, M. **Nenhum Problema Tem Solução**: Um Arquivo Digital do Livro do Desassossego, *MatLit*, Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura. Vol. 1, n.1, 2013.
- PRISTA, L. **Sombras e sonhos na fixação de quadras de Pessoa**. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Brasiliense Humanas, n. 11, Lisboa: Colibri, 1998.
- RACINE, B. **La Révolution du livre numérique**. French: Odile Jacob, 2011 ROBINSON, P. **Towards a Theory of Digital Editions**. *Variante 10*: 2003 ROJO, R. MOURA, E. **Multiletramentos na escola** [Orgs.]. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- ROJO, R. **Multiletramentos**: práticas de leitura e escrita na contemporaneidade, 2010. Disponível em: < <http://public.me.com/rrojo> >. Acesso em Março de 2018.
- SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano**: Da cultura das mídias à cibercultura. Editora Paulus. São Paulo, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANT'ANNA, A. R. **Última geração letrada**. Estado de Minas, Belo Horizonte, p. 10, 4 de fev. 2001.
- SANTIAGO-ALMEIDA, M. M. Os manuscritos e impressos antigos: a via filológica. In: GIL, Beatriz D.; CARDOSO, Elis de A.; CONDÉ, Valéria G. (Orgs.). **Modelos de análise linguística**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009, v. 1.
- SAPHIRO, L. **The translator's invisibility: a history of translation**. Taylor & Francis e-Library, 2004
- SCHEIDL, Ludwig Franz. “ O Fausto em tempos de crise (Goethe, Fernando Pessoa, Valéry).” In: **Circunavagando Fernando Pessoa. Ciclo de Conferências no Cinquentenário de Fernando Pessoa**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986
- SILVA, A. PORTELA, M, «**TEI4LdoD**: Codificação Textual e Edição Social em Ambientes Web 2.0», *Revista da Iniciativa de Codificação de Texto* [Online], Edição 8
- SIMÕES, J. G. **Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.

SOUZA, C. **Vicente Guedes e Bernardo Soares: para além do Desassossego.** Revista Cultura ENTRE Culturas. Lisboa: 2011.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética.** 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ZENITH, R. Introdução. In: PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego.** São Paulo: Cia das Letras, 1999.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.