

HENRIQUE LIMA ARAUJO

**NAVEGAR É PRECISO: O *LIVRO DO DESASSOSSEGO*, DE
FERNANDO PESSOA, E O HIPERTEXTO**

PORTO ALEGRE

2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA**

**NAVEGAR É PRECISO: O *LIVRO DO DESASSOSSEGO*, DE
FERNANDO PESSOA, E O HIPERTEXTO**

HENRIQUE LIMA ARAUJO

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. REGINA ZILBERMAN

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Araujo, Henrique Lima
Navegar é preciso: o "Livro do Desassossego", de
Fernando Pessoa, e o Hipertexto / Henrique Lima
Araujo. -- 2019.
165 f.
Orientadora: Regina Zilberman.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Fernando Pessoa. 2. Hipertexto. 3. Livro do
Desassossego. 4. Sujeito moderno. 5. Leitura. I.
Zilberman, Regina, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Regina Zilberman

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof^a. Dra. Jane Fraga Tutikian

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof^a. Dra. Cláudia Luiza Caimi

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Edgar Roberto Kirchof

(Letras – Universidade Luterana do Brasil)

*À Mari,
meu pouquinho de saúde,
meu descanso na loucura.*

AGRADECIMENTOS

Este percurso de dois anos que se encerra agora certamente foi um dos mais difíceis da minha vida. Se hoje concluo a dissertação, que, tantas vezes, pareceu muito longínqua e impossível, devo isto a algumas pessoas, a quem agradeço a seguir.

Primeiramente, à Mariana, meu chão e meu céu, a quem também dedico este trabalho. Mari não foi só a companheira que esteve ao meu lado durante todo o processo, sabendo lidar com minhas faltas e entendê-las, mas também a primeira interlocutora, leitora e crítica de minhas ideias. É para quem tudo isto faz um pouco de sentido.

Depois, aos meus pais, Eliane e Jorge Henrique, por serem meus, por me amarem e estarem comigo. E por, desde sempre, por empenharem-se em propiciar privilégios dentro de suas condições; por saberem como ninguém diminuir as dificuldades e ampliar os confortos; por entenderem que o que eu faço é importante, mesmo não sendo do mundo das letras.

À minha orientadora, Regina Zilberman, que, como uma meteorologista, prevê as tempestades antes que aconteçam - e indica todos os caminhos para que a gente se proteja. Como resultado, nossos dias são surpreendentemente ensolarados, ainda que tenhamos um guarda-chuva na bolsa.

Ao meu psicólogo, Charlie Trelles Severo, que, muitas vezes, acreditou mais no trabalho do que eu mesmo e por não me deixar cair quando balancei. Em um cenário onde estudantes de pós-graduação desenvolvem depressão e ansiedade seis vezes mais do que o restante da população, cuidar da saúde mental foi tão essencial para a conclusão da dissertação quanto a pesquisa em si.

Ao programador do *Literateias*, Jean Christopher de Oliveira Pinheiro, um mineirinho que me encontrou desesperado, quando o primeiro programador não entregou o site, e salvou um barco à deriva apenas com a intenção de ajudar.

Aos meus amigos da UFRGS, antigos e novos e que estiveram comigo nessa caminhada, muitas vezes sendo os ouvintes mais adequados, principalmente, Denise, Rodrigo, Tiago, Isabel e Guilherme. À Quênia, que cruzou minha vida por diversas frentes, e nunca me ajudou tanto como nessa.

À Cláudia Caimi, orientadora dos primeiros passos do *literateias*, que me ajudou como amiga durante todo o mestrado, dando dicas e emprestando livros para que eu tivesse mais segurança nos momentos de incerteza.

À Luiza Milano, parceira na inquietude e na vontade de transitar por diversas áreas, que aceitou o Desassossego como provocação e desabrochou sua poesia intrínseca na travessia da leitura em voz alta da obra durante seis meses.

Aos parceiros do mundo do teatro, principalmente Laura Leão e Thais Gombieski, que propiciaram muitos momentos sossegados em meio ao caos.

Escrever a sua autobiografia seja para confessar, seja para se auto-analisar, seja para se expor aos olhos de todos, à maneira de uma obra de arte, é talvez procurar sobreviver, mas por um suicídio perpétuo – morte total enquanto fragmentária.

Maurice Blanchot, em *A Escrita do Desastre*

RESUMO

A presente dissertação aborda o caráter hipertextual do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. A tese principal que buscamos defender, utilizando a obra pessoana como exemplo, é a do hipertexto ser apenas mais um dos momentos de transformação da leitura – e que essa leitura hipertextual pode ser uma importante fonte de extração de novos significados na literatura impressa. Para tanto, sintetizamos, no primeiro capítulo, os estudos sobre a hipertextualidade e o modo de narrar descontínuo próprio da contemporaneidade, além de elencar manifestações literárias hipertextuais. No segundo capítulo, expomos a vida e da obra de Fernando Pessoa, dando ênfase à sua participação na Lisboa das primeiras décadas do século XX. Neste capítulo, abordamos atentamente o objeto – seu contexto de produção, as sucessivas mudanças do projeto e suas características, que, em sua maioria, comungam com as do hipertexto. A segunda parte da dissertação foca as proposições de leitura virtual do *Livro do Desassossego*: a primeira, elaborada pela Universidade de Coimbra, por uma equipe coordenada pelo professor Manuel Portela, que culminou no domínio virtual do *Arquivo LdoD*, um site em que dá acesso às quatro edições críticas da obra, aos originais digitalizados e a um estudo comparativo entre os fragmentos; a segunda constitui a proposta de nossa autoria, o *Literateias*, um domínio virtual que busca explorar a hipertextualidade de livros impressos através da criação de hiperlinks no corpo do texto.

Palavras-chave: Hipertexto; Fernando Pessoa; *Livro do Desassossego*; sujeito; narração

ABSTRACT

The present work approaches the hypertextual character of *The Book of Disquiet*, by Fernando Pessoa. Our main thesis is that hypertext is one of the moments of transformation of reading - and that this hypertextual reading can be an important source of extraction of new meanings in the printed literature. For that we use Pessoa's book as an example and a model to build a website. Therefore, in the first chapter, we synthesize the studies on hypertextuality and the discontinuous narrative which is proper to contemporaneity, in addition to listing hypertextual literary manifestations. In the second chapter, we expose the life and work of Fernando Pessoa also, emphasizing his participation in the first decades of the twentieth century in Lisbon. In this chapter, we approach the object - its production context, the successive changes of the project and its characteristics, which are mostly shared with those of hypertext. The second part of the thesis focuses on the virtual reading propositions of *The Book of Disquiet*: the first part was elaborated by the University of Coimbra by a team coordinated by Professor Manuel Portela, which culminated in the virtual domain of the *LdoD Archive*, a website that gives access to the four critical editions of the work, the digitized originals, and a comparative study of the fragments; the second part is our proposal *Literateias*, a virtual domain that seeks to explore the hypertextuality of printed books by creating hyperlinks in the body of the text.

Keywords: Hypertext; Fernando Pessoa; *The Book of Disquiet*; subject; narrative

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Representação radial do <i>Arquivo LdoD</i>	98
Figura 2: Fac-símile 1 do <i>Livro do Desassossego</i>	101
Figura 3: Fac-símile 2 do <i>Livro do Desassossego</i>	103
Figura 4: Fac-símile 3 do <i>Livro do Desassossego</i>	104
Figura 5: Fac-símile 4 do <i>Livro do Desassossego</i>	105
Figura 6: As três dimensões do <i>Arquivo LdoD</i>	109
Figura 7: Acesso 1 à página inicial do <i>Arquivo LdoD</i>	110
Figura 8: Acesso 2 à página inicial do <i>Arquivo LdoD</i>	111
Figura 9: Hiperlink “Leitura”, na sessão homônima do <i>Arquivo LdoD</i>	116
Figura 10: Início da edição de Jerónimo Pizarro, no <i>Arquivo LdoD</i>	116
Figura 11: Citações no Twitter disponíveis no <i>Arquivo LdoD</i>	117
Figura 12: Sessão “Testemunhos” do <i>Arquivo LdoD</i>	118
Figura 13: Edição de Richard Zenith digitalizada pelo <i>Arquivo LdoD</i>	120
Figura 14: Pesquisa simples do <i>Arquivo LdoD</i>	122
Figura 15: Erro na caixa “Edições Virtuais”, no <i>Arquivo LdoD</i>	123
Figura 16: Edições virtuais criadas no <i>Arquivo LdoD</i>	124
Figura 17: Página inicial do site <i>Literateias.com.br</i>	129
Figura 18: Segunda faixa na página inicial do Livro do Desassossego	131
Figura 19: Imagem ao fundo do texto “O Milionário e o Caixeiro”	133
Figura 20: Tela intermediária formada a partir do tema de “Não-Erratas”	136
Figura 21: Tela Intermediária formada a partir do tema “Escritório”	138
Figura 22: Hiperlinks no texto “A Monotonia de Mim”	139
Figura 23: Texto “As Cores do Poente”	141
Figura 24: Tela intermediária da teia “Supremacia da Literatura”	144
Figura 25: Texto “Metade do Vinho”	145
Figura 26: Texto “Estilhaço do Dia”	150
Figura 27: Texto “Sintaxe”	150

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Capítulo 1: O Hipertexto	20
1.1 A virtualização enquanto evolução.....	21
1.2 A história e os diversos conceitos	27
1.3 A configuração hipertextual	31
1.3.1 As características	33
1.4 Um texto com muitos autores	41
1.4.1 Percurso histórico: Barthes, Foucault, Chartier.....	41
1.4.2 A ausência de assinatura	43
1.5 A trajetória das discussões	45
1.6 Manifestações literárias hipertextuais	48
1.6.1 Nascidos hipertextos	48
1.6.2 Potenciais hipertextos.....	50
Capítulo 2: Fernando Pessoa e o <i>Livro do Desassossego</i>.....	55
2.1 Pessoa, um quase escritor inglês.....	56
2.2 As Vanguardas Portuguesas	58
2.3 O sujeito moderno: heteronímia, fragmentação, descentramento	64
2.4 A Obra	71
2.4.1 Genealogia	71
2.4.2 Um texto com muitos autores	74
2.4.3 Os heterônimos como fantasmas desassossegados.....	78
2.4.4 Autobiografia sem fatos	81
2.5 Um livro virtual	86
2.6 As edições do <i>Desassossego</i>	89
Capítulo 3: O Arquivo LdoD	94
3.1 Suporte teórico: transformando a obra em site	96
3.1.1 Os atos de escrita	98
3.1.2 As quatro funções	106
3.1.3 As três dimensões	108
3.2 Apresentação: o site realizado	109
3.2.1 Página inicial	109
3.2.2 Acerca	111
3.2.3 Leitura	115
3.2.4 Documentos	118
3.2.5 Edições	119
3.2.6 Pesquisa	121
3.2.7 Virtual	123
3.3 Análise: efeitos na recepção	124
Capítulo 4: o <i>Literateias</i>	127
4.1 O site	128
4.2 A versão demo	129
4.3 Os hiperlinks	134

4.3.1 Hiperlinks Temáticos	135
4.3.2 Hiperlinks Sintáticos	138
4.3.3 Hiperlinks Semânticos	142
4.3.4 Hiperlinks Estruturais	147
4.3.5 Hiperlinks Diretos	149
4.4 Desafios	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
Referências Bibliográficas	160

INTRODUÇÃO

Das célebres frases atribuídas a Fernando Pessoa e que caíram no gosto popular, muitas vezes de forma equivocada, uma nos surge para iniciar a discussão a respeito da virtualidade do *Livro do Desassossego*: “navegar é preciso / viver não é preciso” (PESSOA, 2006a, p. 146), retirada não da poesia do ortônimo, mas dos versos de Álvaro de Campos e da prosa de Bernardo Soares, no próprio *Desassossego*. Pessoa tornou célebre um lema dos argonautas, os marinheiros do mito grego de Jasão. Tais navegadores, na verdade, faziam alusão a Pompeu, político romano que viveu entre 106 e 48 antes de Cristo e que teria sido o verdadeiro autor da frase, conforme Plutarco¹. A posteridade, no entanto, deu os créditos ao poeta português.

Podemos repeti-la a partir da nova semântica do verbo *navegar*, criada com os avanços tecnológicos. Vivemos em uma sociedade que parece nos dizer exatamente essa fórmula: navegar na internet é mais necessário do que viver. A regra é tão evidente, que atualmente somos dependentes de sistemas operacionais, que não só entretêm ou informam, mas também já pagam contas e avisam a hora de beber água. Uma experiência vivida e não compartilhada nas redes sociais parece não estar completa, e a hiperconectividade é tanta, que o futuro talvez se encarregue de igualar os dois verbos: *navegar* será *viver*.

Observando tal aspecto, foi sempre com incômodo que escutei as queixas de professores, que reverberavam o senso comum de que os jovens “não leem mais” ou “não leem nada”. Talvez sim, se nosso olhar se dirigir restritamente ao cânone literário ocidental e à leitura impressa tradicional. Entretanto, se ampliamos a visão para as formas contemporâneas de leitura digital e para os diversos textos publicados em redes sociais, a assertiva perde seu valor. Como afirmar que os jovens não leem quando as pesquisas mostram o elevado desprendimento de tempo diário na internet?

Durante a graduação, e com a experiência docente, notava em minhas aulas de literatura não só o desinteresse dos alunos pré-vestibulandos na leitura dos clássicos, como seu concomitante olhar para as formas estéticas digitais, ora ouvindo

¹ De acordo com Richard Zenith: “Maria Aliete Galhoz descobriu, nas *Vidas Paralelas* de Plutarco, a fonte primitiva da frase ‘Navegar é preciso, viver não é preciso’. Foi dita por Pompeu quando, apesar de uma grande tormenta, ordenou que as suas naus partissem em direção a Roma, com o trigo que tinham carregado na Sicília, na Sardenha e na África. Pessoa terá descoberto a frase num artigo de Joseph Addison publicado na revista *The Spectator* e incluído numa coletânea que possuía, assinalando a frase” (PESSOA, 2006a, p. 530).

músicas no *Spotify*, ora compartilhando textos de autores que faziam sucesso nas redes, mas desconhecidos e ignorados pela academia. A pesquisa começou a ser semeada nessas observações, na busca de constituir um diálogo entre a literatura e a internet que pudesse atrair mais leitores, principalmente o público jovem. Para isso, dirigi o olhar simultaneamente à literatura e à linguística.

É comum, na faculdade de Letras, a bifurcação entre os estudos linguísticos e os estudos literários. Usualmente, os graduandos são interrogados em qual grande grupo se veem mais à vontade, como se a linguística e a literatura fossem campos tão antagônicos quanto a química orgânica e a filosofia. Sabemos que não é bem assim. Ambas falam da palavra e da língua, sendo a maneira de olhar que as distingue: enquanto a linguística analisa o funcionamento das estruturas que formam o sentido, a literatura se preocupa com os efeitos estéticos que tais funcionamentos – ou mesmo a subversão deles – podem provocar no leitor.

Em 2014, durante a graduação, quando cursava simultaneamente uma disciplina de cada área, percebi a interferência que a linguística podia ocasionar na literatura. Os diversos questionamentos a respeito do *Livro do Desassossego* pareciam encontrar suas respostas quando estudava a forma do hipertexto, na Linguística do Texto – hipóteses que ganhavam força à medida que a pesquisa avançava. A partir do investimento nesse diálogo entre as duas grandes áreas, tornou-se clara a percepção de que ainda há poucos estudos referentes à potencialidade da literatura impressa nos meios digitais, o que, por sua vez, suscitou um contínuo interesse no tema, já que o hipertexto e a internet centralizam o cotidiano da vida contemporânea. Dessa forma, em 2016, propusemos o estudo da obra *Infância Berlimense: 1900*, de Walter Benjamin, que culminou no projeto *Literateias*, estabelecido em um sítio virtual, ambos formulados por ocasião do trabalho de conclusão de curso. A presente dissertação busca caminhar um pouco mais no projeto, dessa vez com o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, a obra que movimentou a inquietação inicial.

Este trabalho, portanto, centraliza-se na área de Estudos da Literatura, mas com um forte diálogo com as pesquisas textuais, principalmente referente ao que a Linguística do Texto vem produzindo nas últimas duas décadas a respeito do hipertexto. O objetivo final é transformar a literatura impressa em uma linguagem próxima à encontrada na internet, não da forma mecânica, como nos *e-books* ou *Kindles*, mas de uma maneira que desperte o interesse de um grande público, nem

sempre habituado à leitura tradicional, mas que navega com facilidade por horas a fio nos *smartphones* ou nas telas de computadores.

Já na condição de mestrando, a descoberta do *Arquivo LdoD*, elaborado pela equipe de Manuel Portela, em Coimbra, mudou parcialmente o rumo da dissertação. Nesta proposição lusitana, temos o mais completo site a respeito do *Livro do Desassossego* já elaborado até então. Portela sugere uma nova edição digital, e busca comparar as edições críticas do *Desassossego*, estabelecendo um forte vínculo com as hipóteses defendidas neste trabalho, sendo impossível ignorá-la. Assim, acrescentamos um capítulo ao projeto original, para analisar o site e seu funcionamento. Dessa forma, a dissertação divide-se em, primeiramente, dois capítulos de cunho mais teórico e expositivo, e, na sequência, dois capítulos de análise das proposições práticas.

O primeiro capítulo abordará o hipertexto, suas funcionalidades e características, além do diálogo desta estrutura com a literatura impressa. Apoiados em nomes como Roger Chartier, Umberto Eco e Pierre Lévy, buscaremos defender que o hipertexto não acaba com o livro tradicional, sendo apenas mais um momento de transformação da leitura, como ocorrera previamente em outras ocasiões. Na sequência, daremos ênfase ao sujeito moderno, a partir das perspectivas de Michel Foucault e Stuart Hall, para mostrar a relação entre forma de expressão e constituição da subjetividade – isto é, um sujeito que passa a ser cindido e fragmentado também começa a escrever de forma dispersa e não-linear. Para terminar o capítulo, elencaremos uma série de exemplos de hipertextos literários – tanto aqueles que já nascem nos domínios digitais quanto os oriundos da literatura impressa, adaptados às novas tecnologias.

O segundo capítulo trata a respeito do nosso objeto central, o *Livro do Desassossego*. Analisaremos a obra a partir de suas características em comum com a estrutura hipertextual – caráter associativo, fragmentação, não-linearidade, descentramento – para defender a possibilidade de inserção do *Livro* aos domínios digitais. Antes disso, no entanto, traremos uma breve biografia de Fernando Pessoa, para enfatizar sua presença nos movimentos vanguardistas de Portugal em concomitância à produção do *Livro*. Buscaremos esclarecer o quanto o *Desassossego* foi o livro da vida de Pessoa, que, apesar de não ter conseguido formulá-lo em um volume, escreveu a obra entre 1912, pouco depois de seu retorno à pátria, e 1935, ano de sua morte. Nesse intervalo de tempo, o *Desassossego* passou por um longo

hiato de produção, por diversos projetos – como a reunião de trechos simbolistas, uma autobiografia e apontamentos filosóficos – e por, pelo menos, dois autores: Vicente Guedes e Bernardo Soares. O relato do *backstage* confuso empreendido por Pessoa para a elaboração do livro pretende dar ao leitor a percepção de que o caráter dispersivo da obra é resultado, em parte, das sucessivas alterações no projeto original e nos objetivos do livro. Para corroborar a centralidade do *Desassossego* dentro da galáxia pessoana, dedicaremos uma sessão às convergências entre a prosa de Soares e os poemas dos heterônimos, expondo as reflexões que resultam em trechos muito semelhantes e, por vezes, idênticos. Ao final do capítulo, reservaremos um espaço para olhar mais atentamente às cinco edições críticas da obra realizadas até o momento.

O terceiro capítulo se ocupa de analisar o *Arquivo LdoD*, o site formulado por uma equipe de pesquisadores da Universidade de Coimbra, entre 2012 e 2015, com a publicação virtual em 2017. Nele, conferimos as funcionalidades e dimensões propostas pelo site, que possui as quatro primeiras edições críticas do *Desassossego*, podendo ser lidas em paralelo. Além disso, o site carrega extensas informações a respeito da obra, como entrevistas com editores e a digitalização de todos os originais da Biblioteca Nacional de Portugal. Parte do capítulo se detém a expor, descrever e analisar o site e outra parte explora a principal teoria publicada por Portela a respeito do *Livro*: os atos de escrita. Os pesquisadores de Coimbra perceberam que o forte processo metalinguístico presente na obra era resultado da alteração de um estado de consciência no processo de escrever o fragmento – para Portela e sua equipe, a motivação de escrita dos trechos do *Desassossego* ocorre quando a consciência atinge um limite de determinado estágio de entendimento, que é elevado a partir da escritura. Assim, o narrador está em um constante estado de autoconhecimento, e sempre chega com uma percepção diferente de si e do mundo ao fim do trecho. O achado de Portela ganha força com as diversas aproximações entre sujeito e língua feitas ao longo da obra, como se o narrador dependesse do idioma escrito para existir. Para a equipe portuguesa, os atos de escrita explicam o resultado fragmentário e dispersivo do *Livro*, pois, apesar das durações distintas de cada ato, o processo é feito de uma vez só, restringindo a extensões relativamente curtas.

Entre o terceiro e o quarto capítulo, recomendamos uma pausa na leitura para acessar o endereço <literateias.com.br/livro-do-desassossego>. Nele, está disponível uma versão demo do *Livro do Desassossego* em hipertexto, com a dinâmica de saltos

entre os fragmentos a partir de hiperlinks presentes no corpo do texto. Julgamos necessária a disponibilização de uma demonstração nesta parte da pesquisa, mesmo com um número reduzido de textos. Portanto, o site encontra-se ainda em desenvolvimento, e atualmente o *Literateias* disponibiliza noventa fragmentos do *Desassossego*.

Seguindo na leitura, o último capítulo se ocupará de explicar o projeto *Literateias* e a construção da versão demo. Como a hipertextualidade exige leituras dinâmicas e rápidas, não cabe no site a explicação dos motivos de cada escolha e de cada funcionalidade, o que optamos por desenvolver neste espaço. Assim, explicaremos minuciosamente as teias elaboradas para a versão demo, que originaram cinco diferentes tipos de hiperlinks: sintáticos, semânticos, temáticos, estruturais e diretos, diferenciados no site a partir de um esquema de cores. Com isso, voltaremos ao *Desassossego*, desta vez para explorar as suas associações no ambiente da hipermídia. Nesse sentido, priorizamos no site o diálogo entre texto escrito, imagem e áudio, para reforçar a leitura multissemiótica provocada nas telas dos computadores. Ao final do capítulo, listaremos uma série de desafios surgidos neste momento da pesquisa, que pretende ser levada adiante.

À medida que a tecnologia avança, os hipertextos se modificam. Entretanto, as características basilares, que poderiam sofrer alterações significativas com as inovações, são potencializadas: têm-se textos cada vez mais dinâmicos, rápidos, curtos e coloridos. Há diversas metáforas que usualmente servem para referenciar os hipertextos, como “areias movediças”, “canteiro de obras” e “*work in progress*”, e todas elas funcionam para o *Desassossego*, esse risco de prosa em um poeta, um projeto que permaneceu em construção mesmo sendo paulatinamente construído, um “romance” que, quanto mais era escrito, mais longe estava de ser findado, como o próprio Pessoa afirma em seus escritos. Esta dissertação, que trabalha com dois objetos extremamente voláteis, ressignificados constantemente, chegará em um resultado que não pretende ser definitivo, uma vez que não há pontos finais tanto no *Desassossego* quanto no hipertexto. Nossa intenção será a de oferecer âncoras em meio à areia movediça, ou sinalizar o canteiro de obras, dando-lhe nova forma no caos. Todavia, a areia e o canteiro continuarão lá – e a magia é esta, pois, ao final, esperamos que seja mais fácil e prazeroso enfrentá-los.

CAPÍTULO 1

O HIPERTEXTO

Como já deveríamos saber, a representação mais exacta, mais precisa, da alma humana é o labirinto. Com ela tudo é possível.

José Saramago, em A Viagem do Elefante

1.1 A virtualização enquanto evolução

Um vendedor estrangeiro aparentemente pobre bate na porta de um apartamento em que mora um outro homem, sozinho e míope, na rua Belgrano. O vendedor oferece ao morador um livro. No entanto, cada vez que o comprador tenta encontrar a primeira página, milhares se interpõem depois da capa, em uma numeração completamente aleatória. Também é impossível encontrar o final, já que as páginas surgem infinitamente. É um livro de areia, diz o estrangeiro. O míope, admirado, entrega toda a sua aposentadoria em troca do exemplar. Aos poucos, no entanto, torna-se prisioneiro de tal maravilha, e precisa se livrar dela. Esse é o enredo do conto publicado em 1975, *O Livro de Areia*, do escritor argentino Jorge Luís Borges, adequado para iniciar a discussão a respeito do hipertexto, essa areia moderna que maravilha ao mesmo tempo em que aprisiona.

De fato, a virada do século XX para o século atual propiciou mudanças significativas na experiência da leitura: se antes procurava-se em livrarias e bibliotecas por um livro que se oferecia enquanto unidade e que deveria ser lido do início ao fim, por uma sucessão de páginas folheadas em sequência, agora basta ligar o computador ou qualquer dispositivo digital para que a leitura se ofereça plenamente de forma hipertextual, isto é, fragmentária, aleatória, rápida e sem limites definíveis, tal qual um livro de areia. Atualmente estamos imersos em uma imensa – senão infinita – rede virtual movediça, que dispõe diariamente de uma quantidade grande de textos e imagens fadados ao desaparecimento em minutos ou horas para dar lugar a novos textos e imagens. No entanto, o hipertexto, esse texto volátil que temos todos os dias na internet, propicia experiências mais democráticas de leitura, uma vez que o leitor constrói o próprio caminho de acordo com seus interesses, motivo pelo qual a Internet agrada a todos. Prova disso é que, segundo o levantamento de junho de 2018, feito pela *HootSuite* e *We Are Social* e publicado pelo O Globo (G1, 2018), o brasileiro já passa mais de nove horas por dia conectado na rede – ler livros, em uma primeira análise, parece que se tornou um ato de resistência. Entretanto, os estudiosos da leitura abordados doravante já mostraram que as duas formas não são tão antagônicas quanto parecem.

Em um primeiro momento, no limiar dos anos 2000, um movimento teórico se apressou em estudar a chamada “Revolução Tecnológica”, anunciando, entre diversas transformações sociais, o hipertexto e a internet como substitutos naturais do livro enquanto objeto, que estaria com seus dias contados. E, obviamente, a

indústria da informática comprou esse discurso. Quase duas décadas depois, porém, tais previsões já se mostraram equivocadas, visto que o mercado editorial se mantém, mesmo com recentes baixas sofridas. Nesse sentido, retiramos o erre de *revolução* para tratar o hipertexto como uma *evolução* natural da antiga história da escrita e da leitura, um passo incapaz de derrubar o livro, apenas de modificá-lo. Sim, é verdade que as novas tecnologias podem subverter o modelo de leitura imposto pelo livro nos chamados *hipertextos*, textos associativos que não necessariamente precisam ser lidos da esquerda para direita e de cima para baixo. Entretanto, tais tecnologias “aderem a possibilidades já existentes e estáveis há tempos, ou seja, melhor do que dizer que sejam exclusivas e excludentes, essas tecnologias se somam a um rol de práticas de leitura e escrita, são híbridas em sua natureza e origem” (RIBEIRO, 2005, p. 126).

Roger Chartier (2002) chama a atenção dessa continuidade das técnicas de leitura, mostrando que o livro, desde a Antiguidade, já passou por outras revoluções tão significativas quanto ou mais do que essa vivenciada nos últimos anos. Mais precisamente, o autor cita três: a do códex, nos primeiros séculos da era Cristã, que substitui os rolos e insere a paginação e que muda, portanto, a forma como o leitor interage com o texto; a do livro unitário, que coloca em um mesmo volume obras de um único autor; e a da imprensa, por Gutemberg, no século XV, que permite uma técnica de reprodução em alta escala. Toda essa herança recebida e acumulada na modernidade é transformada na textualidade eletrônica, que não tem mais “códex”, nem “livro unitário”, nem “livro impresso”, mas que convive harmonicamente com os três modelos. Além disso, em uma observação pertinente, o autor atenta-se para o fato de que a virtualidade textual mimetiza o processo de leitura próprio da Antiguidade, com a dinâmica das barras de rolagem funcionando de maneira análoga aos rolos de papiro. Somado a isso, a internet também revaloriza a prática de leitura coletiva, frequente na Antiguidade Clássica e que se manteve com força, segundo Chartier (1996), nos meios urbanos dos séculos XVII e XVIII, mas que cedeu lugar a leituras privadas e silenciosas, principalmente a partir do Romantismo, no século XIX. Em raciocínio similar, Regina Zilberman, em seu *Fim do livro, fim dos leitores?* (2001), ressalta que os hipertextos enfatizam a *intertextualidade*, característica literária que ocorre desde sempre. A autora argumenta ainda que os estudos da leitura e da recepção já haviam afirmado repetidas vezes a *ação* contínua e profunda do leitor perante o ato da leitura, complementando e atribuindo sentidos únicos – movimento

que os estudos textuais recentes insistiram em colocar como próprio da leitura dinâmica propiciada pelo hipertexto. Em outra oportunidade, Zilberman e Marisa Lajolo (2009), ao analisarem desde textos digitais até literatura de cordel, passando pelo cânone literário e pela Bíblia, afirmam, de forma mais explícita, que o computador e o livro não são antagônicos; pelo contrário, se mostram parceiros, já que o computador também impulsiona e modifica o mercado editorial.

Outros dois nomes que defendem a virtualização enquanto evolução, e a permanência do livro escrito em detrimento das novas tecnologias, são Umberto Eco e Jean-Claude Carrière, no livro *Não contem com o fim do livro* (2010). Para os escritores, embora a previsão seja de que *e-books* e livros digitais entrem em um amplo domínio em pouco tempo e facilitem em muitos aspectos os obstáculos vividos com o livro impresso, suas leituras e seus propósitos não são concorrentes. Entusiastas, os autores afirmam que a invenção de Gutenberg nunca acabará por ser simplesmente perfeita: “O livro é como a colher, o martelo, a roda ou a tesoura. Uma vez inventados, não podem ser aprimorados. Você não pode fazer uma colher melhor que uma colher” (ECO; CARRIÈRE, 2010, p. 16-17). De forma similar, Gisele Beiguelman (2003) observa que o livro, desde sua criação, pouco ou nada mudou, e que tal estabilidade é impressionante. Além disso, a autora sustenta que, se a internet acabasse com o livro, então ela também acabaria com outros tipos de mídias sonoras e audiovisuais, por exemplo. E Zilberman (2001) sumaria que a história passada da leitura impede o funeral do livro, pois ela narra o leitor enquanto um componente primeiro e necessário, que pede o objeto: se os leitores não desaparecem, o livro tampouco.

Analisando tal evolução por outro viés, percebemos que, embora o livro físico tenha perdido espaço no cotidiano das pessoas, a era da informação gerou um contato maior e inédito do cidadão comum com as formas de escrita e de leitura de sua língua. A sociedade não legitima mais quem pode ou não escrever, visto que a transmissão – e, portanto, a escrita – de mensagens instantâneas em computadores e *smartphones* se potencializou nos últimos anos. Ou seja, se passamos nove horas conectados, passamos nove horas *lendo*, uma média só cumprida por eruditos até então. Sobre isso, Umberto Eco (2010) afirma que a internet impulsionou a volta à era alfabética, esmagada pela era da imagem, surgida com o cinema e a televisão, no último século. Para Eco (2010), conquanto seja um problema, pois os idiotas ganham voz social, nunca se escreveu tanto, e sobre os mais diversos assuntos. Zilberman

(2001), por sua vez, também salienta o fato de que a leitura, mesmo que sempre tenha sido vista com valor no âmbito social, nunca foi tão prestigiada como nos nossos tempos modernos.

Com leitura e escrita em alta nesse novo milênio, novas formas de estocagem precisam ser elaboradas. Os computadores assumem essa função, mas ainda não conseguem a independência do meio impresso – pelo contrário, paradoxalmente, imprime-se muito mais agora do que antes de eles existirem, afirma Eco (2010). Além disso, a computação não criou modelos originais de configuração, constituindo-se a partir de sucessivas metáforas de nomenclaturas próprias da era impressa: os e-mails têm “marcadores”; os “arquivos” são “armazenados” em “pastas”; e os sites são criados a partir de “páginas”. A própria noção de “site” já se mostra, de certa forma, problemática, pois oferece um lugar para uma virtualidade constituída pela ausência de espaço:

Talvez a metáfora do site (sítio), para designar a situação de não-localidade que estrutura o ciberespaço, esteja na raiz desse fenômeno de equívocos terminológicos que não são inconvenientes por serem errôneos, mas por mascararem a situação inédita de uma espacialidade independente da localização em um espaço tridimensional (BEILGUEMAN, 2003, p. 12).

Se esses autores olham para a história da leitura e afirmam que o hipertexto é uma evolução natural, assim também, por um caminho diferente, o filósofo francês Pierre Lévy parece chegar à conclusão semelhante. Em *O que é o virtual?* (1996), o autor observa sincronicamente diversos campos sociais para mostrar que estamos imersos em padrões de virtualização próprios da pós-modernidade e que eles não estão restritos aos novos paradigmas textuais. Por “virtual”, entende-se força, potência – assim, afirma o autor, em termos rigorosamente filosóficos, “o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual” (LÉVY, 1996, p. 5). Dessa forma, para acontecer o que está virtualmente presente, precisa-se de um movimento, de uma atualização. A atualização é entendida, por sua vez, como “uma produção de qualidades novas, uma transformação de ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (LÉVY, 1996, p. 6).

A virtualização deixa os limites embaçados, assim como as noções de público e privado, colocando em questão os pensamentos clássicos. De acordo com o autor, três campos se virtualizaram radicalmente nos últimos tempos: o corpo, a economia e o texto. Para o primeiro, o estudioso aborda a virtualização dos sentidos, como a audição para o telefone e a visão para a televisão, além de observar uma espécie de

hipercorpo na medicina, em que há bancos de sangue e passagens de órgãos de um corpo a outro, além de ultrassonografias que permitem a visualização dos bebês antes mesmo de eles nascerem. A economia, por sua vez, seria o campo em que se percebe mais claramente o quanto a virtualização em curso é radical e violenta, já que o escambo e até o papel deixam de operar como trocas e valores, sendo substituídos por taxas e moedas inteiramente virtuais cujos câmbios e oscilações são consequências das próprias ações. A economia se sustenta e se movimenta em um discurso endógeno, em que influências externas apenas balançam estruturas já formadas – por isso, uma ponta solta no discurso econômico pode gerar e inflar a grande bolha da crise. Por fim, Lévy ressalta que a informação e o conhecimento são, na atualidade, a principal fonte de riqueza para os trabalhadores, sendo ambas categorias virtuais.

Quanto à virtualização do texto, categoria que mais interessa aqui, Lévy salienta que o texto é virtual *per se*, na medida em que independe de um suporte próprio e específico, isto é, se o mesmo texto pode ser lido em livro, em folhas soltas, em celulares ou em telas de computadores, ele só existe enquanto virtualidade. O autor trabalha a leitura de uma forma original: ler é desler, afirma. Ou seja, um texto que está dobrado sobre si mesmo passa a ser amarrotado, torcido, rasgado por uma subjetividade em permanente metamorfose. Lévy aborda o hipertexto como um texto desterritorializado, apropriando-se do conceito de Deleuze e Guattari (1992), pois essa estrutura textual não possui um lugar específico, está presente por inteiro em cada uma de suas versões, que podem ocorrer simultaneamente em diversos espaços, constituindo, dessa forma, o *ciberespaço* – unidade de tempo sem unidade de lugar, sintetiza Lévy. O estudioso também chama a atenção de que essa “não-presença” do texto enquanto espacialidade parece ser decantada de um anseio da contemporaneidade de sair de uma “presença”, comprovada pelo aumento da comunicação à distância e das tecnologias de transporte, que fazem o turismo ser hoje a primeira indústria mundial em volume de negócios. Nesse sentido, tais tecnologias são feitas para suprir espaços e tempos, e o processo de virtualização é responsável pela invenção de novas velocidades, cada vez mais no âmbito do “micro”.

O hipertexto, desterritorializado, reconstitui a copresença da mensagem e de seu contexto vivo que caracteriza a comunicação oral. O texto é lido sob novos critérios: pertinência, brevidade e eficiência. Para Lévy, o computador se transforma em uma “máquina de ler”, que deixa o leitor mais ativo e reconfigura os sentidos de

um texto. Estamos, assim, diante de uma “Revolução Copernicana”: o leitor que se movia virando páginas e buscando em bibliotecas os volumes agora se encontra fisicamente estático, diante dos textos que se movem.

Sobre a inversão do que se move e do que fica estático, Maria da Glória Bordini (2016, p. 197) também chama a atenção para as consequentes mudanças ocasionadas: o livro digital, mais leve, muda constantemente aos toques do leitor, dentro de uma tela que permanece imóvel, muito diferente do que estávamos acostumados até então com o livro impresso, que precisava ser carregado, apoiado, posto em uma certa altura dos olhos de quem lia, que buscava uma posição confortável do corpo para iniciar a leitura. Goulemot (1996) também destaca a relação tradicional e indissociável da leitura com o corpo, que, por séculos, esbarrava em certas limitações físicas, como o peso e a luminosidade. Além disso, durante muito tempo, as artes visuais, por exemplo, mostraram como a leitura deveria ser recebida, sempre de forma austera e respeitosa, com leitores sentados em escritórios e bibliotecas, diante de livros postos centralizados sobre as mesas. Apenas no século XVIII essa liberdade se amplia, e os leitores começam a ser retratados na natureza, na cama, andando, e não mais em salas fechadas e gabinetes. Como texto e corpo são físicos, a interação com o suporte de papel é mais próxima e intensa, perpassando pela sensorialidade: abraçamos e cheiramos livros, por exemplo, mas não fazemos isso com telas de computadores, pois a relação com a leitura é descorporalizada. Por isso, seguindo Bordini (2016, p. 195), o que muda, mais do que o suporte, são as atitudes do leitor na recepção do texto, sendo esta uma marca conquistada, herdada, e, portanto, irreversível, pois o pensamento do homem moderno já está filiado à lógica fragmentária devida às novas tecnologias. Ampliando a afirmação, pode-se dizer que todo o leitor moderno formula um hipertexto quando lê qualquer texto, impresso ou virtual. Em um sentido próximo, em 1996, Lévy já opunha o hipertexto à leitura: o primeiro seria um texto virtual; a segunda, um texto possível. A leitura é uma leitura particular de um hipertexto. E a partir do hipertexto, toda leitura é também um ato de escrita.

1.2 A história e os diversos conceitos

Com o avanço da modernidade, acelerou-se a produção de informações textuais e imagéticas de forma vertiginosa. Se, no século XVI, um bom cientista se inteirava das pesquisas realizadas, e, no Iluminismo do século XVIII, os enciclopedistas franceses possuíam o ideal de agrupar todo o conhecimento produzido até então em sequências de livros, no século XX, com a massificação dos processos de trabalho e produção, essas utopias de totalidade ruíram. Começava-se, com a globalização, a formação de uma grande rede mundial, que se alargava de forma cada vez mais rápida rumo a limites que hoje beiram o infinito.

Um engenheiro americano identificou tal fato, percebendo que os tempos modernos só conseguiriam voltar-se a um processo semelhante de inteireza e totalidade no campo virtual. Vannevar Bush (apud LÉVY, 1993), o engenheiro, publicou um artigo denominado “As we may think?”, em 1945, afirmando que as organizações hierárquicas das informações geravam processos e conhecimentos superficiais, e propondo pela primeira vez que se criasse um programa cuja função seria mimetizar a forma como pensamos e gerenciar informações a partir de associações e não mais de forma linear. Pierre Lévy dá detalhes:

Bush reconhece que certamente não seria possível duplicar o processo reticular que embasa o exercício da inteligência. Ele propõe apenas que nos inspiremos nele. Imagina então um dispositivo, denominado *Memex*, para mecanizar a classificação e a seleção por associação paralelamente ao princípio da indexação clássica. Antes de mais nada, seria preciso criar um imenso reservatório multimídia de documentos, abrangendo ao mesmo tempo imagens, sons e textos. (...) A segunda condição a ser preenchida seria a miniaturização desta massa de documentos, e para isto Bush previa em particular a utilização do microfilme e da fita magnética, que acabavam de ser descobertos naquela época. (...) O acesso às informações seria feito através de uma tela de televisão munida de alto-falantes. Além dos acessos clássicos por indexação, um comando simples permitiria ao feliz proprietário de um *Memex* criar ligações independentes de qualquer classificação hierárquica entre uma dada informação e uma outra. Uma vez estabelecida a conexão, cada vez que determinado item fosse visualizado, todos os outros que tivessem sido ligados a ele poderiam ser instantaneamente recuperados, através de um simples toque em um botão (LÉVY, 1993, p. 17).

Com a limitação tecnológica da época, o *Memex* não avançou, mas seu idealizador é considerado o precursor da formulação do que hoje se constitui como *web* (COSTA, 2000).

O principal seguidor das ideias de Bush foi o sociólogo americano Theodore Nelson, que cunhou, nos anos 1960, o termo “hipertexto”, definindo-o como “um

conceito unificado de ideias e de dados interconectados, de tal modo que estes dados possam ser editados em computador” (NELSON, 1992, apud KOCH, 2007, p. 23). É importante salientar que o conceito de hipertexto é, portanto, anterior à internet, sendo, segundo Nelson, não só um sistema de armazenamento de dados, mas uma forma nova de raciocinar, própria do homem moderno. Nelson buscou criar, em seguida, o projeto *Xanadu*, que seria uma imensa biblioteca virtual capaz de armazenar o maior número de informações possíveis de forma hipertextual. Ou seja, o sociólogo, ainda que estivesse elaborando um novo paradigma de organização textual e informacional, recuperava o ideal enciclopedista de reunião do maior número de textos possíveis, na busca utópica da possibilidade de totalidade. A História mostra, portanto, que a internet não nasceu como ruptura, mas como um processo de continuidade, buscando ser “uma espécie de Biblioteca de Alexandria de nossos dias” (LÉVY, 1993, p. 17):

Para Ted Nelson, era necessário criar um mecanismo que desse ao usuário acesso total ao mundo do conhecimento, permitindo-lhe escolher entre vários caminhos de acesso e, assim, fazê-lo decidir livremente qual trilha hipertextual seguir de acordo com seus interesses e necessidades. Em seu Projeto Xanadu, a noção de hipertexto se liga basicamente a um sistema de escrita não-sequencial, que funcionaria da mesma forma que a mente humana, isto é, por associações, em que um item puxa outro, movendo-se, instantaneamente, para o próximo, em meio a uma complexa rede de caminhos, atalhos e encruzilhadas (XAVIER, 2003, p. 284).

Percebe-se que o conceito de hipertexto aparece para dar conta de textualidades não-lineares que privilegiariam a autonomia do leitor, imprescindível na formação final do texto, gerada a partir de escolhas subjetivas. O acerto de Nelson foi perceber que, embora o homem não pudesse mais se inteirar plenamente da produção do conhecimento, ainda era possível o espaço em que esse conhecimento pleno pudesse ser armazenado para acesso de qualquer pessoa, pelo menos virtualmente. A novidade seria a seleção dos caminhos a seguir, que passou a ser uma característica intrínseca aos hipertextos virtuais com a criação dos hiperlinks. Portanto, ainda que todo o conhecimento possa ser estocado, os leitores devem obrigatoriamente selecionar seus limitados acessos, já que se inteirar de tudo é impossível. Assim, cada usuário necessariamente deve seguir um percurso próprio, abrindo mão de outras possibilidades.

Ainda que o projeto *Xanadu* não tenha avançado rapidamente, o que Nelson tinha em mente quando elaborou o conceito de hipertexto é o que hoje conhecemos como internet, pelo menos a parte superficial dela, cujo nome da abreviação *www* é

significativo: *world wide web*, uma *rede* de computadores que abarca o mundo todo e que funciona a partir da transferência contínua de diversos hipertextos alojados nos mais variados domínios. Essas inumeráveis transferências diárias são realizadas através do código HTTP, abreviação para *hypertext transfer protocol*. Importante salientar que a *web* é apenas uma das dezenas de milhares de redes disponíveis na internet, que possui outros domínios mais “profundos”, com leituras criptografadas, responsáveis por configurações de sistemas operacionais no mundo todo. A *web* é a rede mais à superfície e mais acessada, sendo a que mais cresce e, portanto, a responsável pela propagação da internet (ARAÚJO, 2003, p. 45).

De acordo com o percurso histórico elaborado por Xavier (2003), foi o engenheiro elétrico Douglas Engelbart que concretizou o Xanadu, elaborando o *sistema online* e permitindo o acesso a textos, imagens e vídeos de forma simultânea e imediata. Júlio Araújo relata que “a Internet nasceu em 1969 nos Estados Unidos para interligar, originariamente, laboratórios de pesquisas” (2003, p. 45). Embora a internet tenha se desenvolvido nas décadas seguintes, o uso de computadores ficou restrito às universidades até meados dos anos 1980. Somente em 1991, o físico britânico Tim Berners-Lee criou o ambiente da *world wide web*, e a internet se popularizou. Dois anos depois, em 1993, criam-se os *browser* – os “navegadores” –, facilitando a interação do usuário com a rede.

De lá para cá, as características da *web* já passaram por modificações e, com isso, o conceito de hipertexto também mudou. A dinâmica hipertextual atual certamente não é a mesma da existente no início dos anos 2000. Muitos estudiosos buscam uma definição mais precisa e atemporal e, como consequência, tem-se um dos conceitos mais líquidos e indefiníveis da Linguística do Texto. Ingedore Koch (2007, p. 24) deixa isso claro quando elabora, para além da definição original de Ted Nelson, um apanhado das diversas conceitualizações trazidas nas últimas décadas: Berk e Devlin (1991, apud KOCH, 2007, p. 24) abordarão o hipertexto como “uma tecnologia de leitura e escrita não-sequenciais cuja existência depende do computador”; Pierre Lévy (1993, apud KOCH, 2007, p. 24) conceituará o hipertexto como um “conjunto de nós ligados por conexões estelares, de modo reticular”; Ilana Snyder (1997, apud KOCH, 2007, p. 24) o definirá como “um medium de informação que existe apenas on line, num computador”. Ademais, o linguista brasileiro Antônio Carlos Xavier, especialista no assunto, contribui com suas definições: primeiramente, o autor denomina o hipertexto como “um construto semiótico produzido sobre a tela

do computador, um novo modo de enunciação que surge no seio da contemporânea sociedade da informação neste século XXI” (2001, p. 167); entretanto, dois anos depois, reformula, de forma mais simples, definindo o hipertexto como “um construto multi-enunciativo produzido e processado sobre a tela do computador” (2003, p. 284). Lajolo e Zilberman também fazem uma distinção importante entre hipertexto e hipermídia: “quando ao hipertexto associam-se imagem, animação e som, entramos no universo da hipermídia” (2017, p. 18) – distinção não plenamente consensual, uma vez que diversos autores julgam como característica do hipertexto o caráter multissemiótico, isto é, um texto que seria capaz de abrigar em si a leitura simultânea de outras mídias.

Como podemos perceber, ainda não se chegou a um consenso a respeito do que é de fato o hipertexto, com os especialistas divergindo sobre variados aspectos. Talvez a síntese nunca seja possível, uma vez que a internet evolui permanentemente e adquire novos parâmetros e, assim, os hipertextos acompanham a complexidade que a internet ganha com os avanços tecnológicos. Atualmente, temos conexões mais rápidas, bem como páginas mais fluidas, com dinâmicas entre textos e imagens, além de variados tipos de hiperlinks, que eram limitados em um primeiro momento.

Parece-nos, com isso, que o ponto nevrálgico da discussão em torno do conceito de hipertexto é se ele deve ser associado intrinsecamente às telas digitais ou não, ou seja, se o suporte deve ser um pressuposto necessário para a constituição de textos “hiper”. Nas definições reproduzidas, o tom geral é de que, sim, o hipertexto se construiria *a partir* desse novo suporte, o que divergimos parcialmente. Para nós, o hipertexto *é uma estrutura textual associativa, organizada de forma constelacional, que se concretiza em suportes digitais através do uso de hiperlinks, mas que pode estar presente em textos impressos*. Defendemos que o caráter associativo é a característica imprescindível do hipertexto, cuja estrutura deixa de ser pensada em termos coesivos e de causalidades. Dessa forma, sendo a virtualização um passo regular e previsível da leitura e da escrita, é coerente afirmar que muitos textos impressos desde a Bíblia – passando pelos jornais, mas também por diversos exemplos literários, como o *Livro do Desassossego*, objeto da pesquisa – já eram estruturados a partir da fragmentação, da não-linearidade e, principalmente, das associações de ideias, formando, assim, hipertextos no formato impresso, cuja limitação do suporte inibiu suas características originais.

1.3. A configuração hipertextual

Mesmo defendendo que o hipertexto é um processo continuado da historicidade da leitura e da escrita, é inegável que sua técnica e sua produção diferem das práticas letradas tradicionais, as quais foram valorizadas e legitimadas como as de maior prestígio, a partir do ensino do cânone literário, ainda na educação básica escolar. Se, por um lado, muitos de nós aprendemos – equivocadamente – desde cedo que existia uma leitura “certa” a ser feita mediante um texto clássico, o qual se oferecia misterioso e sacralizado, e transformava a leitura em um exercício de decodificação, por outro, o aprendizado do hipertexto parece, tal como a própria língua, ser feito por instinto, dispensando o processo de ensino-aprendizagem. O que não deixa de ser uma observação, no mínimo, curiosa, e que traz certa dúvida às afirmações de estudiosos que defendem ser o hipertexto uma estrutura mais complexa. A respeito disso, Xavier e Santos (2000, p. 52) questionam se o hipertexto poderia ser um gênero terciário do discurso. Para responder (ou indagar juntos), precisamos retomar brevemente os conceitos elaborados por Mikhail Bakhtin, já que tal questionamento se sustenta em sua teoria.

Bakhtin observa que a língua transforma-se permanentemente e que a sociedade está estruturada a partir de gêneros discursivos relativamente estáveis, que se diferem em *estilo*, *composição* e *conteúdo*. Os gêneros são responsáveis pela estabilidade e pela organização das interações humanas tanto em âmbito privado quanto em âmbito público, pois é a partir deles que planejamos nossas ações linguísticas. Indo além, Bakhtin divide os gêneros em *primários*, que seriam mais simples e espontâneos, com ocorrências geralmente verbais, como conversas telefônicas, por exemplo; e *secundários*, que seriam mais complexos e vigiados, ocorridos geralmente na escrita, além de falas não-espontâneas, como discursos e conferências (BAKHTIN, 1997). O filósofo russo também observa que gêneros secundários podem absorver gêneros primários, exemplificando com um romance literário que transcreve uma conversa telefônica. Dessa forma, Xavier e Santos pensam que o hipertexto se configuraria como uma terceira ordem discursiva, que abrigaria concomitantemente a forma espontânea dos gêneros primários e a forma complexa dos gêneros secundários:

Tal como a escrita reorganizou as funções sociocomunicativas da fala e, conseqüentemente, permitiu a emergência de vários outros gêneros do discurso inexistentes até então, sem negar, anular ou substituir os gêneros

anteriores, parece-me razoável conjecturar que: as novas tecnologias de comunicação, especificamente a Hipermídia e o seu produto linguístico mais significativo, o Hipertexto, possibilitam o surgimento de gêneros textuais/discursivos híbridos, isto é, que fundem gêneros primários e secundários entre si num mesmo suporte físico, cujo resultado é um gênero do discurso de terceira ordem, que, na esteira da classificação bakhtiniana, se poderia denominar de **GÊNERO TERCIÁRIO DO DISCURSO** [grifo dos autores] (2000, p. 53).

A partir daí, os autores pensam nas modificações que o hipertexto faz nesses gêneros, para se constituir em um novo: “a reconfiguração das formatações tradicionais da escrita; a superposição de sistemas semióticos; e, por último, a complexificação das funções sócio comunicativas dos gêneros anteriores” (XAVIER; SANTOS, 2000, p. 53). De certa forma, as transformações textuais pelas quais o hipertexto é responsável são consequências das transformações sociais e linguísticas, que estão em constante movimento, assim como o próprio hipertexto, que se configura como um novo modo discursivo e enunciativo, próprio da pós-modernidade. Dito de outra maneira, o caráter hipertextual de *work in progress* potencializa e radicaliza o que é próprio da língua, que está sempre se fazendo e refazendo a partir do uso dos falantes.

Constituindo-se, portanto, como um novo gênero do discurso, o hipertexto necessariamente precisa se diferenciar das práticas discursivas primárias e secundárias que até então organizavam as relações sociais, principalmente em estilo, composição e conteúdo, as três categorias distintivas de Bakhtin. Nessas diferenças, a configuração hipertextual passa a ter um comportamento único e constante, marcado por fragmentação e descontinuidade, pela lógica constelacional e associativa, além de outras características regulares, como volatilidade, multissemiótica, descentramento, virtualidade, acessibilidade ilimitada, intertextualidade, interatividade e independência do leitor. Ainda que a Linguística do Texto já tenha se encarregado de explicar minuciosamente cada uma delas², desenvolvemos doravante algumas e acrescentamos outras a partir do nosso foco literário. Entendemos que, olhando para como o hipertexto se caracteriza, deixamos mais claro o diálogo dessa estrutura contemporânea com o objeto da pesquisa, que se configura de forma bastante similar, com a diferença de suporte.

² Ver Koch (2007); Marcuschi (1999); Komesu (2005).

1.3.1 As características

Em um primeiro momento, é importante destacar que, assim como a infinidade de tipos de textos impressos existentes, o hipertexto não deve ser tratado como uma categoria generalizante, que sempre será exatamente igual. Existem diferentes tipos de hipertexto, da mesma forma como os romances ou textos jornalísticos. A esse respeito, Michael Joyce (apud MARCUSCHI, 2001, p. 88) esforça-se para categorizar os tipos plurais de hipertexto em ao menos duas grandes áreas: a exploratória e a construtiva. A primeira, executada tanto por leitores quanto por exploradores, mantém a autoria original, mas o leitor é convidado a pular na não-sequencialidade, escolhendo seu próprio caminho; a segunda, feita para operadores e escritores, configura-se como uma escrita coletiva, na qual o leitor pode colaborar com novas ligações. De outro viés, Ilana Snyder (apud BRAGA, 2003, p. 72) ressalta que hipertextos literários possuem objetivos diferentes de hipertextos informativos e jornalísticos, e, por possuírem distintas finalidades, também serão distintos em composição. Por um lado, a autora reitera, com uma explicação relativamente diferente, as categorias de Joyce, afirmando que os hipertextos podem ter uma conclusão aparente, permitindo apenas a leitura e o clique do leitor (que seriam os exploratórios); ou que podem estar em plena construção, quando o leitor também insere constantemente seus próprios links – como as redes sociais, por exemplo (os construtivos). Por outro lado, Snyder vai além, categorizando os hipertextos à sua maneira: para ela, existem os “isolados”, que se dividem em monomodais ou multimodais; e os “em sistemas”, que podem ser abertos ou fechados.

Ainda que diversos, há uma unidade que concretiza todo e qualquer hipertexto e distingue-o dos textos impressos: a formulação de hiperlinks, que permitem os saltos de leitura, sendo, pois, a **virtualidade** uma característica necessária. Ou seja, o novo não é nem a fragmentação, nem a não-linearidade, características altamente presentes na literatura moderna, mas a possibilidade de ruptura de leitura como um princípio da construção do texto, através da interação com os hiperlinks. Isso fica evidente, por exemplo, quando imprimimos uma página da internet sem desmarcar os links existentes, que ficam sublinhados e grifados; nesses casos, embora o link continue destacado, o clique é impossível, e tal texto perde não seu caráter hipertextual, que ainda está em potência, mas a sua concretização enquanto hipertexto. Essa é a grande limitação do papel enquanto suporte.

Assim como os hipertextos, os hiperlinks são diferentes entre si e cumprem funções distintas, observadas por Esther Mendes (2012, p. 82) e também por Xavier (2001, p. 169). Mendes, a partir da análise de um material didático de ensino à distância, encontra cinco tipos de hiperlinks, distintos em suas funcionalidades e em seus destinos, a saber, 1) os âncoras, que funcionam amparando outros hiperlinks – ou seja, entradas vazias de significado mas necessárias para abrir novos caminhos do mesmo hiperdocumento ou site; 2) os internos, que levam o leitor, a partir de uma associação, a um lugar no mesmo hiperdocumento ou site; 3) os externos, que, embora prossigam no conteúdo, direcionam o leitor a outros domínios; 4) os externos propriamente ditos, que direcionam o navegador a outros sites sem referência com o assunto, complementando informações, como páginas oficiais de instituições citadas, por exemplo; e, por último, os 5) híbridos, que misturam os hiperlinks “externos” e os “externos propriamente ditos”, quando conduzem para páginas totalmente diferentes, mas direcionadas a pontos específicos desses sites que possuem relações temáticas.

Xavier, por sua vez, analisando três sites, elabora uma divisão mais geral e técnica dos hiperlinks, bifurcando-os em “dispositivos técnico-informáticos” e “mecanismos de referência digital”. Os hiperlinks do primeiro tipo são aqueles responsáveis pela navegação do leitor, os cliques de mouse que não levam a outra página ou fazem referência a outro texto, mas necessários em interações virtuais – são os remos da navegação. Já os do segundo tipo são aqueles que fazem sempre referências a outros textos – na navegação, os barcos propriamente. Ao clicar, pulamos de um a outro e iniciamos uma nova travessia. Além disso, Xavier separa os hiperlinks referenciativos em “co-hipertextuais” e “pan-hipertextuais”. Os primeiros levam o leitor para um outro domínio, mas do mesmo site; os últimos conduzem o leitor para fora do site – o que Mendes chamaria de “internos” e “externos”. Nessa dinâmica, os hipertextos deixam de usar dêiticos – geralmente os pronomes – para os processos de referência, substituindo-os pelos hiperlinks, que, de forma fragmentária e associativa, tornam-se os responsáveis pela coesão do texto, elaborada, em última instância, pelo leitor³. A formulação de um texto com hiperlinks

³ Em sua tese de doutorado, Xavier (2002) volta ao assunto, comprovando a funcionalidade dos hiperlinks como dêiticos remissivos, que estabelecem uma coesão associativa na internet. Para ilustrar, o autor estuda o site de Rubem Alves, que, a partir da ideia de ser “A Casa de Rubem Alves”, possui hiperlinks que levam o leitor a espaços cujos nomes são ambientes domésticos, como o “jardim” e o “hall de entrada”, compondo, assim, a casa onde o usuário passa a ser um “visitante” recebido pelo “anfitrião”.

muda, portanto, os paradigmas gramaticais elaborados a partir de uma linearidade supostamente exigida no impresso.

No entanto, é importante enfatizar que os hipertextos apenas alteram (e não dispensam) a maneira em que a coesão e a coerência são produzidas. Ambas continuam sendo necessárias, na medida em que qualquer texto, para se constituir, precisa ser compreendido: “é a coerência que faz um texto ser um texto” (KOCH & TRAVAGLIA apud MENDES, 2012, p. 11). A coerência confere, então, o caráter de textualidade, sendo uma ação sobre o texto que resulta na continuidade de sentidos, formulados a partir dos conhecimentos linguísticos e enciclopédicos ativados no ato da leitura, como afirma a Linguística do Texto. No entanto, segundo Mendes, como o hipertexto invoca uma leitura seletiva e parcial, a coerência está na produção de hiperlinks, que devem fornecer bases para a recepção. Dessa forma, há “duas coerências” – uma, produzida pelo autor na formulação de hiperlinks, que precisa estabelecer relações consistentes e relevantes; a outra, criada pelo leitor, na escolha de quais destes hiperlinks serão clicados. Sérgio Roberto Costa (2000) também aborda o assunto, afirmando que a coerência do hipertexto se produz na sua macroestrutura, no seu todo, cuja coesão é possível ser elaborada a partir de uma progressão em espiral. Nesse sentido, as repetições, tão rechaçadas quando formuladas em excesso em qualquer texto impresso, são úteis e necessárias ao hipertexto, pois funcionam para estabelecer os nós, que formarão, por sua vez, os links e a consequente coesão. É essa a razão de textos impressos que se configuram de forma hipertextual mostrarem-se repetitivos e, algumas vezes, incoerentes, como defendemos ser o caso do *Livro do Desassossego*.

Costa também chama a atenção de que a formulação desses nós ocorre a partir das relações semânticas entre dois textos. Sobre esse aspecto, Koch define o hipertexto como um “encapsulador de sentidos” (2007, p. 27). Dizendo de outra maneira, os elos da cadeia hipertextual não são, usualmente, de natureza morfossintática ou fonológica, mas apenas de significância, o que não necessariamente é de proximidade semântica (muito embora esses hiperlinks sejam formulados mais facilmente), já que determinadas relações associativas podem ocorrer de forma inversa, por antonímias:

articula, através deles [dos hiperlinks], posições disparatadas em torno de uma mesma questão, evidenciando a presença de beligerâncias e divergências intelectuais tão salutares para qualquer sociedade que valorize a livre expressão de pensamento. (XAVIER, 2001, p. 173-174).

Assim sendo, a liberdade de leitura valorizada nas novas tecnologias acaba não sendo tão livre assim, uma vez que esbarra em posicionamentos culturais, políticos ou ideológicos do primeiro autor do hipertexto, responsável por inserir sua subjetividade na formulação dos hiperlinks. Em seu estudo de práticas de hiperleitura, a linguista Regina Cláudia Pinheiro (2005) percebeu que o tamanho, a fonte, a cor e o destaque de hiperlinks podem sugerir uma determinada manipulação ideológica. Como contraponto, Bordieu e Chartier (1996) destacam o fato de sempre ter havido um esforço por parte dos escritores de controlar a recepção, perceptível em marcas textuais ainda no suporte impresso, como o itálico e o negrito, por exemplo.

Além de estabelecer a coerência e a coesão textuais, os hiperlinks são responsáveis por formular também a **intertextualidade** de maneira inédita nos hipertextos digitais. Como muitos teóricos já afirmaram e como pensado desde a origem da nova estrutura, no *Memex* de Bush, o cérebro humano funciona por associações e por retenção de múltiplas informações simultaneamente. Pensamos de forma hipertextual. Dessa forma, em muitos momentos, e a leitura da literatura clássica nos oferece isso tão bem, conseguimos “linkar” dois aspectos aparentemente distintos, associando-os por suas semelhanças: dois personagens que são parecidos, o estilo de um autor que influencia outro, títulos e versos de poemas que conversam entre si, por exemplo. No entanto, no papel, essa sobreposição de um texto literário em outro – que é, afinal, a intertextualidade – é realizada no ato da leitura, e o diálogo de duas ou mais obras geralmente fica restrito à mente leitora. Por outro lado, no suporte digital, a intertextualidade é levada como princípio formulador e precisa ser produzida no ato da escrita. Por esse aspecto, ela ocorre de maneira mais explícita nos hipertextos, como afirma Xavier (2003).

Avançando na discussão, quero desenvolver o conceito de *intertextualidade operante*, pois, ao contrário do que ocorre no impresso, em que o cotejo de obras e autores acontece em um âmbito externo ao texto, geralmente depois, e por um exercício de crítica e reflexão literárias, nos hipertextos a intertextualidade funciona como andamento de leitura e acréscimo de informação, ocorrida simultaneamente e interferindo no caminho textual percorrido; é ela, em última instância, a aranha que tece a teia mundial de computadores. Nessa lógica, os hiperlinks não são feitos apenas para expor a intertextualidade, mas para serem clicados, sobrepondo-se, muitas vezes, ao texto original. Pode-se comprovar tal fato com Pinheiro (2005), que analisou práticas de hiperleitura em diversos contextos sociais. Os resultados

mostraram que os hiperleitores geralmente têm uma visão preliminar do texto, mas que não é raro mudarem o objetivo de leitura que tinham inicialmente, ao abrir o navegador. Além disso, os hiperleitores geralmente se ancoram em um hiperlink e não terminam a leitura de textos muito longos, desistindo tão logo seus objetivos tenham sido cumpridos ou substituídos por novos. Isso se intensifica na internet atual, que possui mais publicidade e dinamismo. O maior exemplo é o que vem acontecendo nos últimos anos, momento em que o Google se firma como o grande senhor dessa teia, oferecendo os principais serviços de busca, de e-mail e de armazenamento, além de comprar outros grandes sites, como o YouTube. Como consequência, as informações passam a estar mais interconectadas, e os hiperlinks que se oferecem para o usuário possuem relações com o histórico de navegação, sendo, portanto, facilmente atrativos. Dessa forma, a internet parece convidar cada vez mais os hiperleitores para os desvios, para a troca de objetivos, manipulando o comportamento dos usuários. Reforçando a metáfora do labirinto, fica mais fácil se perder por horas no ambiente virtual, que se transforma em jardins de caminhos que se bifurcam infinitamente, para lançar mão de outra imagem borgiana. Esses hiperlinks, cada vez mais sedutores, colaboram para que o hipertexto evidencie certo **caráter performático** na leitura, outra de suas características, e talvez a menos sistematizada no percurso recente da Linguística do Texto especialista no tema. O ideal de navegação permite que os leitores estejam *à deriva* sem que seja um problema, de modo que cada leitura feita no ambiente virtual é única, direcionada ao sabor dos ventos.

Chartier talvez observaria que a performance também não é um elemento novo, já que “cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância, é singular” (1998, p. 35), e que, portanto, ela está presente no texto impresso na medida em que cada leitura é um *ato* único. E isso é verdade. O que ocorre, entretanto, é que – e é de François Bresson (1996) o argumento – a escrita alfabética, por suas regras, fixou e estabilizou a funcionalidade de um sistema que, como consequência, limita as possibilidades de escrita e de leitura. Ou seja, se, paradoxalmente, cada leitura é única, atravessada por sujeitos que são diferentes a cada instante, essa mesma leitura tem um horizonte muito limitado por uma estrutura estável de significados e significantes, como é o livro enquanto objeto. Essa limitação é rompida no suporte digital porque a estrutura não é estável, mas virtualmente eterna, acentuando, dessa forma, a performance. Tal panorama expõe os hiperleitores ao que Marcuschi (1999, p. 1) denomina *stress cognitivo*, uma carga muito grande de informações a ser

associada, o que os faz classificarem os lugares das páginas instantaneamente e lerem de forma muito rápida, saltando para outros lugares sem a leitura concluída, em um processo denominado como “leitura de etiquetagem” por Alckmar Santos (2011, p. 44), intensificado no momento em que os navegadores permitiram o acesso simultâneo a diferentes abas, possibilitando uma navegação cada vez mais fragmentária e *aos saltos*.

Seguindo nesse aspecto, a **velocidade** é outra característica fundamental do hipertexto, e talvez seja uma das mais díspares em relação ao suporte impresso. Pierre Lévy argumenta que é ela a grande especificidade do hipertexto:

O que, então, torna o hipertexto específico quanto a isto? A velocidade, como sempre. A reação ao clique sobre um botão (lugar da tela de onde é possível chamar um outro nó) leva menos de um segundo. A quase instantaneidade da passagem de um nó a outro permite generalizar e utilizar em toda sua extensão o princípio da não-linearidade. Isto se torna a norma, um novo sistema de escrita, uma metamorfose da leitura, batizada de navegação. A pequena característica de interface "velocidade" desvia todo o agenciamento intertextual e documentário para outro domínio de uso, com seus problemas e limites (LÉVY, 1993, p. 22).

Tal aspecto está em permanente mudança, ao passo que as tecnologias também evoluem. Se antes um site demorava alguns bons minutos para ser carregado plenamente, e os recursos visuais eram limitados, atualmente, a democratização da internet e o uso difundido do sistema de “banda larga” e de conexão por redes wi-fi permitem uma leitura mais veloz. Lajolo e Zilberman (2009) comentam esse fato quando analisam as páginas digitais de jornais que possuem a veiculação em papel⁴, que, em um primeiro momento, preocupavam-se em transcrever as páginas impressas, mas que atualmente pretendem narrar o evento de uma forma praticamente instantânea, “em tempo real”, expondo a velocidade do hipertexto. À medida que a sociedade cria mais mecanismos que possibilitam a transmissão de informações e de imagens, também propicia dinâmicas que possibilitam a rapidez de leitura e de absorção fragmentária dessas informações, que serão mais velozmente substituídas. De forma inversamente proporcional, quanto mais informações disponíveis para leitura, menos tempo útil temos para lê-las.

Leituras mais rápidas mostram duas outras características do hipertexto: a **fragmentação** e a **quebra da linearidade**, abordadas aqui em conjunto por serem duas faces da mesma moeda. Alckmar Santos (2011) afirma que a dicotomia entre

⁴ Sobre evolução do ciberjornalismo e a sua divisão em gerações, ver GRUSZYNSKI (2016).

linear e não-linear já está ultrapassada, e propõe, em contrapartida, a divisão entre “contínuo” e “fragmentário”. Diferentemente dos hiperlinks e da velocidade, típicos dos processos de leitura próprios da pós-modernidade, a descontinuidade está presente na literatura impressa há tempos. É ela que permite uma aproximação do hipertexto com o *Livro do Desassossego*, cujo caráter fragmentário e não-linear é evidente. Por isso, discordamos da linha teórica que aborda o processo descontínuo de leitura como a grande inovação do hipertexto. Deleuze e Guattari (1992), com os textos impressos em mente, já traziam da botânica o conceito de *rizoma* para dar conta de estruturas com ramificações complexas, que, partindo de um eixo principal – a raiz –, poderiam se dividir e incidir em qualquer ponto. Certamente o hipertexto intensifica tal aspecto, mas não deixa de ser a formulação mais evidente das concepções pós-estruturalistas de leitura (BRAGA, 2003).

A originalidade está no funcionamento desses processos como princípios reguladores já no ato da escrita, sem mediação por parte do autor que interfira no processo de leitura. Em termos estruturais, esta é a grande novidade: o hipertexto não é organizado de forma linear, pois ele sequer é organizado. Os romances não-lineares, que começam *in media res*, montam um percurso histórico embaralhado a fim de que o leitor o organize; o hipertexto deixa soltas todas as peças do quebra-cabeça. Uma obra estilhaçada, diria Koch (2007). Por isso, muito se aborda a respeito do **descentramento**⁵, outra de suas fundamentais características: o centro de um hipertexto é um espaço vazio, ocupado por diferentes peças que se alternam à medida que o leitor busca dar sentido ao conjunto, construindo essas constelações. E como não há centro definível, também não há margens em brancos nem limites textuais, configurando-se, assim, em uma obra plenamente aberta, o que dá a ilusão de um texto eterno, como um rizoma que se desenvolvesse em um campo sem fim e que deixasse impossível a tarefa de descobrir a raiz. Por essa razão, Xavier (2001) afirma que a não-linearidade hipertextual está presente na sua materialidade, mas não no âmbito discursivo: os segmentos estão espalhados, porém, na medida que o leitor organiza essa disposição, eles são passados de forma linguisticamente linear.

⁵ É importante pensar o descentramento textual como decantação de um processo moderno iniciado no século XIX e intensificado no século XX e que faz nascer um sujeito absolutamente descentrado, com diversas identidades (HALL, 2015). Sujeito descentrado passa a produzir um texto igualmente descentrado. Por entender que ocorre no tempo de escrita do *Livro do Desassossego* e afeta plenamente a obra de Pessoa, desenvolveremos tal processo no capítulo seguinte.

Outros cuidados precisam ser tomados na supervalorização da descontinuidade. Lendo Saussure, Espéret (apud COSCARELLI, 2007, p. 113) afirma que a linearidade é de ordem linguística, não importando, portanto, o suporte a ser veiculado. Marcuschi (2001) reforça as ideias do autor, mostrando que, em muitos aspectos, o hipertexto, assim como o texto impresso, é linear – constituindo-se de letras em ordem, que formam palavras em ordem, que formam sintagmas em ordem. Assim, o hipertexto seria *plurilinear*. François Bresson (1996) também argumenta que todos os textos possuem uma ordem de leitura, um encadeamento de elementos sucessivos, cujo início da linha sempre marca onde o texto deve ser iniciado.

Aceitamos a ideia de que a linearidade é característica intrínseca ao discurso linguístico, que se ordena à medida que é construído temporalmente, mas tais autores não colocam em questão a **multissemiótica** estabelecida na tela do computador e que vem progredindo com as mudanças tecnológicas. O tato, a audição e a visão muitas vezes são testados intensa e simultaneamente. Maria da Glória Bordini, em uma observação muito acertada, chama a atenção desse fato, afirmando que

No rádio, um texto é recebido como linguagem oral, sem a mediação da letra. Na televisão, associam-se letra, imagem e som, de modo que o texto é audível e visível, e ainda complementado pela imagem, que requer uma *apreensão não linear, mas instantânea*. E ainda acrescenta-se o *movimento*, afetando as impressões auditivas e visuais com a mudança constante da informação. Por consequência, a mente do leitor, estimulada intensivamente, não tem muito tempo para a reflexão e até para a memorização do que recebe (BORDINI, 2016, p. 197). [grifos meus]

Poderíamos trazer para o discurso computacional uma dinâmica semelhante à televisão, cujo bombardeio de imagens, vídeos, áudios e textos obriga o leitor a absorver, em um curto espaço de tempo, o maior número de informações. Ou seja, a leitura hipertextual não poderia, nem se quisesse, ser linear, pois nela pressupõe-se que diversos esquemas sejam absorvidos instantaneamente. Enquanto boa parte da fortuna crítica coloca apenas o hipertexto de forma esquemática ou rizomática, como se, elaborado um esquema, nossa mente se dirigisse às diferentes setas, pulando uma a uma, a autora chama a atenção de que, na verdade, a complexidade vai além, pois a absorção do esquema é feita integral e instantaneamente: todo o texto é apreendido de uma vez só. Nesse sentido, o percentual maior de imagens e outras mídias – que não são usadas como complementos textuais, mas de forma funcional – contribui para a quebra da linearidade.

Chegamos, com isso, a uma síntese: a quebra da linearidade é provocada, entre outros motivos, pelo **caráter imagético** do hipertexto, que, por sua vez, ocorre pela necessidade de rapidez no fluxo de informações. É o que Gunther Kress (apud XAVIER, 2002, p. 110) sugere: as comunicações do novo século, por serem mais rápidas, concentram-se nos modos visuais, sendo a solução para tratar grandes conjuntos de dados. Como exemplo, o estudioso evoca os cartazes de aviões que, pela necessidade de uma transmissão urgente, funcionam mais por ícones do que por palavras.

1.4 Um texto com muitos autores

Essa dinâmica hipertextual, que se configura de forma extremamente veloz, fragmentária, rizomática, multissemiótica e virtualmente eterna, demanda um olhar cuidadoso para as noções de leitor e autor, como já vem sendo feito. Entretanto, queremos trazer aqui uma nova abordagem a este respeito.

Muito já se publicou a respeito da **coautoria do leitor** nos textos hipertextuais⁶, que é convidado a interferir no centro do texto, construindo-o de acordo com a sua subjetividade. Em tese, se é o leitor quem escolhe por onde tecer a rede, se é ele quem ordena as peças soltas do quebra-cabeça, seria de sua responsabilidade, portanto, a versão final do texto, aproximando-se do estatuto de autor. Existe, porém, uma “versão final” em um texto performático? Acreditamos que não, pois “versão final” pressupõe algo acabado e que pode ser retomado, enquanto o hipertexto está permanentemente em construção. Mais do que “versão final”, a *web* nos dá todos os dias inúmeras “versões únicas”. Embora seja responsável pelo acabamento delas, o esforço empreendido nos cliques do mouse não parece ser muito diferente ao de folhear uma página impressa – *esforço leitor*, afinal, de dar sentido à obra.

1.4.1 Percurso histórico: Barthes, Foucault e Chartier

Saber com que nome assinar os hipertextos talvez seja uma discussão um tanto ultrapassada quando temos decretada, em 1968 – à época, portanto, da conceitualização de “hipertexto” por Ted Nelson –, a morte do autor, por Roland Barthes. Barthes (1984) – na esteira da fragmentação de um sujeito moderno que também não mais exerce o domínio sobre si mesmo – mostrou que o *autor*, como era conhecido até o século XIX, detentor de uma verdade única e, digamos, maciça,

⁶ Sobre isso, ver Marcuschi (1999) e Koch (2007).

estava morto com as novas teorias estruturalistas e textuais. A partir dessa concepção, o “scriptor” nasce junto ao texto, e o primeiro não tem domínio sobre o segundo. Não há mais possibilidade da discussão acerca do que *o autor quis dizer*, pois o que emerge, para além disso, é *o que o texto diz*. Só o que resta é a porosidade (hiper)textual para um leitor que precisa, a partir de então, responder sempre ao texto.

No ano seguinte, em 1969 – a partir da ideia de Barthes e com o estruturalismo em evidência –, Michel Foucault (1992) buscou, além de definir o que é um autor, corroborar o seu sepultamento, e atrair a atenção para a noção da *função autor*. Antes disso, o filósofo construiu um panorama histórico, ressaltando que primeiramente a arte e a literatura tinham um papel coletivo e que a noção de autor constitui o momento de individualização das ideias, que passaram a ter certa propriedade. Além disso, Foucault aborda que originalmente os discursos científicos e matemáticos só eram tidos como verdades na medida que possuíam uma autoridade criativa; por outro lado, o campo literário não pressupunha essa regra, e valorizava textos anônimos e sociais. Com o tempo, no entanto, tal lógica se inverteu: enquanto a literatura necessitava de um autor, os campos científicos, a partir da consolidação de um número limitado de fórmulas e teoremas, não valorizavam os pensadores “originais”. Foucault também alerta para o fato de que a autoria só foi valorizada quando foi passível de ser punida – o conceito de autor nasce, portanto, quando é preciso identificar o transgressor. O filósofo critica o estruturalismo, que, segundo ele, estabeleceu a escrita como referência a si própria, um conjunto de signos ordenados que “matam” o autor. Para Foucault, a escrita, ainda que dialogue com a sua interioridade, também estabelece comunicações com uma exterioridade anterior, portanto, com um sujeito anterior. Por fim, o filósofo afirma que o nome do autor estabelece relações discursivas diferentes dos nomes próprios comuns, pois, enquanto os últimos podem estar presente em quaisquer textos, o primeiro assegura uma função classificativa e permite reagrupar um certo número de textos – ou seja, estabelecer uma obra ao redor do nome de um autor possibilita, ao entrar em contato com esses livros, criar expectativas prévias, saber de antemão o que pode vir às nossas mãos. Nesse sentido, uma quantidade de textos sociais são desprovidos do que ele chama *função autor*, uma característica da circulação de apenas alguns discursos.

Chartier (1998) também desenvolve o nascimento do autor, mostrando que, junto a ele, surgem as ideias de propriedade intelectual e de falsificação, que aparece logo em seguida: já no século XVIII, algumas regiões do norte da Europa buscavam

editar obras proibidas na França e vender em território francês ilegalmente, além de espectadores de teatro, que assistiam repetidas vezes a uma peça a fim de memorizá-la para uma publicação inédita, antes mesmo que a companhia de teatro tivesse feito. Assim, como uma iniciativa de proteção dos próprios editores, que, com isso, se veem ameaçados, são elaborados os *direitos autorais*. Ou seja, sequer a pirataria – que parece assombrar a internet atual, não só nas questões textuais, mas também no mercado fonográfico e cinematográfico – é de agora, propiciada pelas novas tecnologias; pelo contrário, também já era um dilema dos meios impressos.

1.4.2 A ausência de assinatura

Por todos esses motivos, parece-nos que explorar as questões de autoria no hipertexto como se ressignificassem a autoridade autoral é voltar ao século passado e dizer o que já está dito – mudar o ponto de vista e não o cerne da questão. Propriamente, o prefixo “co-” em *coautor* oferece uma ideia equivocada do movimento de leitura hipertextual, como se leitor e autor estivessem juntos na produção do texto, o primeiro auxiliando o segundo, que continuaria mais importante. E não é o que ocorre. Acreditamos, portanto, que a inovação da estrutura hipertextual não está na coautoria do leitor, mas na ausência de assinatura. Não só perdemos o “author”, mas também o “writer” deixa de existir enquanto figura no singular, passível de ser identificada. Dessa forma, minuto após minuto nos cinco continentes, leitores e leitoras operam na construção de uma teia planetária, escrevendo textos e publicando imagens não para assinarem enquanto suas propriedades, mas para colaborarem com o *work in progress* próprio do hipertexto, para a roda continuar girando. Pierre Lévy (1994) enfatiza esse aspecto quando classifica os dispositivos de comunicação a partir de diferenças nas relações entre enunciador e interlocutor; há, segundo o pensador, três casos: “Um e Um”; “Um e Todos”; “Todos e Todos”, sendo este último o ciberespaço⁷, onde todos produzem e todos recebem informações simultaneamente. Bordini (2016), por sua vez, assemelha o movimento colaborativo ao capital, afirmando que, assim como milhares de produtos são postos no mercado

⁷ A respeito dos outros dois tipos, um bom exemplo para dispositivos *Um e Um* seria qualquer conversa cotidiana em que há a alternância rápida de posição entre enunciador e interlocutor; de *Um e Todos*, Lévy entende os grandes veículos da mídia, mas nesse tipo também se encontram palestras, aulas e publicação de livros, por exemplo.

diariamente em busca do consumo, assim também são os textos lançados na rede, movimentando o estatuto literário.

Como contraponto à ausência de assinatura, os sites jornalísticos, por exemplo, muitas vezes possuem artigos e matérias assinadas, mas raramente trazem os autores como evidência. Geralmente, tais textos são publicados concomitantemente nas versões impressas, e funcionam pouco no suporte digital, por serem muito longos. Além disso, nos jornais online, pela exigência da velocidade, estes artigos são rapidamente substituídos. Já uma rede social, por exemplo, gênero discursivo propriamente hipertextual, caso comece paulatinamente a perder acesso, conseqüentemente perde o interesse dos usuários, que deixam de publicar e escrever, e a rede sucumbe rapidamente. Portanto, não interessa mais que o leitor entenda tal publicação como sendo de alguém, interessa que ele a veja antes de sumir – e comente, compartilhe, curta, interaja, enfim. Os blogs, que também funcionam na contramão, pois são estruturados a partir da individualização de um sujeito, parecem ser exceção, contudo, seguem regra similar: quando o autor escreve um texto, dificilmente é apenas para a leitura e contemplação – como um acordo implícito, “joga” um texto na rede não para chamar de seu, mas para que os leitores usem-no e apropriem-se dele, com compartilhamentos e colagens, em uma antropofagia discursiva autorizada. Quando tais autores querem se apropriar de suas escritas digitais, o movimento natural é a reunião de tais textos em um suporte impresso e a conseqüente publicação em livro físico.

Portanto, mesmo nos hipertextos que Michael Joyce chama de “exploratórios”, pois mantêm a autoria original, há um pressuposto colaborativo. A internet, nesses termos, não só armazena informações, mas naturalmente cria uma espécie de “comunidade” com limites mundiais, que funciona intermitentemente e que tem no intercâmbio de informações o bem comum. A respeito disso, Araújo (2003, p. 39) aproxima a noção de *comunidade discursiva*, formulada por Swales – “gêneros do discurso como estabilizadores e organizadores da comunicação humana” – com a de *comunidade virtual*, de Lévy, que destaca a desnecessidade de proximidade física ou geográfica para a construção desses grupos, além da escrita e da leitura coletivas a partir da formulação e dos cliques de hiperlinks. Essas comunidades virtuais formam a *cibercultura* e, conseqüentemente, novos gêneros discursivos.

Aproximando-os já aqui para não perder de vista, muito antes da internet, nos anos 1930, Fernando Pessoa parece concentrar uma comunidade em si mesmo,

pulverizando centenas de assinaturas em seus escritos, com a criação de personalidades literárias distintas. E tal como o hipertexto, no *Livro do Desassossego* a questão de autoria é amplamente debatida, e alguns editores colocam-no como um livro de quatro autores, reforçando, com isso, sua lógica pós-moderna.

1.5 A trajetória das discussões

Desde Saussure, não é novidade que a língua é viva e que evolui em tempo e em espaço. Basta olhar para a literatura dos séculos passados para comprovar isso. O hipertexto segue a mesma lógica, mas no seu jeito extremamente veloz. Nele, o percurso discursivo e linguístico parece ocorrer de forma muito mais rápida, e o suporte digital que temos no limiar da terceira década do século XXI já é bem distante daquele dos anos 1990, quando a internet dava os primeiros passos. Nada é mais efêmero do que os bens duráveis, sintetizam Eco e Carrière (2009, p. 21). Os estudiosos observam que todas as grandes inovações digitais, que “chegam para ficar” acabam ruindo rapidamente pelo próprio avanço da tecnologia. Se os disquetes nascem como um bem durável revolucionário, logo soam tão obsoletos como um gramofone, sendo substituídos pelos CD-ROMs, que também têm um vida muito curta, preteridos pelo surgimento dos *pen drives*. Para ficar em dois exemplos, a indústria cinematográfica sofreu do mesmo mal: o surgimento revolucionário do videocassete não passou de uma década, substituído pelo DVD, que também deu lugar aos *Blu-rays*, ambos ameaçados com os novos serviços de *streaming*, como a Netflix.

Dessa forma, é importante ressaltar que os estudos hipertextuais acabam ficando datados rapidamente pelo surgimento de novas dinâmicas discursivas digitais, que, à medida que avançam as tecnologias, complexificam os discursos. Em outras palavras, e seguindo Gruszynski (2016), os suportes também estão marcados historicamente, determinando as relações sociais do seu tempo.

Talvez seja por isso que o hipertexto mude tão rapidamente, já que a escrita absorve as mudanças ocorridas primeiramente na fala. A esse respeito, Marcuschi (2001, p. 99) chama a atenção de que o hipertexto se aproxima da oralidade, pois, além de ser mais veloz e sintético do que a escrita linear, simula marcas orais em expressões elaboradas a partir de sinais de pontuação e “emojis” de expressão. Lajolo e Zilberman (2009) também observam que a escrita não consegue acompanhar em tempo real as nuances e alterações da fala, mas que as duas categorias possuem um

pacto que é retomado toda vez que uma pessoa volta seu olhar a um texto, transformando-se em leitor. Assim, sempre que surgem novas formas de escrita – como as digitais –, novos pactos são feitos e essa dinâmica entre fala e escrita precisa ser ressignificada.

Como exemplo dessa rápida evolução elaborada a partir dos novos pactos de leitura e escrita, podemos citar os palpites de Pierre Lévy, que, ainda tateando o escuro da nova era digital, escreve *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática* em 1993, um estudo aprofundado a respeito do hipertexto. Lido nos dias de hoje, tais movimentos ditos como revolucionários são comuns. E algumas previsões para o futuro, por exemplo, já ocorrem: Lévy afirmava que teríamos uma espécie de mapa onde seria possível ler nossa localização em tempo real e, a partir disso, encontrar mais facilmente nossos destinos – ora, parece uma descrição exata do GPS, popularizado pelo Google Maps. Em contrapartida, no ano seguinte, Lévy (1994) erra ao prever que o conceito de página ficaria para trás com o novo suporte, pois ocorreu o contrário: o computador assumiu essa nomenclatura nos sites da internet e no “Word”.

O boom dos estudos hipertextuais, no entanto, ocorre no final dos anos 1990 e nos primeiros anos do novo milênio, quando a Linguística do Texto identifica as inovações dos discursos digitais, e os Estudos Literários buscam entender quais as interferências que a tela do computador pode provocar na literatura. Xavier, por exemplo, em 2002, relaciona acertadamente o hipertexto como um modo enunciativo próprio da pós-modernidade. Para ele, há um ciberimperialismo, no qual os países hegemônicos controlam informações a nível mundial, através de redes hipertextuais. Assim, o hipertexto se constituiria em um novo modo de enunciação – o digital –, próprio desse tempo e que acarretaria novos sentidos. Entretanto, as exemplificações de Xavier em páginas virtuais inevitavelmente são inutilizáveis, pois tanto os layouts quanto os recursos técnicos estão ultrapassados (XAVIER, 2002, p. 33). Os estudos de gênero seguem padrão similar: são comuns artigos que estudam fóruns, salas de bate-papo, blogs, chats do IRC, ICQ, MSN, enfim, gêneros textuais que se mostravam novos, mas que hoje já foram substituídos pelos aplicativos de *smartphones*.

A impressão é de que a internet avança na medida que seus recursos são dominados, isto é, se primeiramente há uma maior experimentação das novas técnicas, buscando o sucesso com hibridização de mídias, com o passar do tempo e do entendimento de tais processos, novas experiências são testadas. Assim, o que

temos atualmente é, em grande parte, o desenvolvimento desses hibridismos gerados por uma leitura proficiente e experiente dos novos recursos, como o dinamismo maior de imagens e a inserção das redes sociais. Gruszynski (2016) aborda tal aspecto sob o conceito de *letramento digital* – uma performance de leitura adequada ao suporte da tela do computador que vai muito além da decodificação de letras no papel, abarcando também o domínio de novas tecnologias. O raciocínio é comprovado quando se nota pessoas alfabetizadas com dificuldades na interação com celulares e computadores, sobretudo os mais idosos. A autora afirma ainda que, a partir dos anos 2000, ocorre uma “segunda geração tecnológica”, denominada de *Web 2.0*. Com um maior letramento digital, essa geração toma a frente nas dinâmicas digitais e, conforme Córdon García (2011), democratiza a escrita, tornando públicos muitos textos memorialísticos, autobiográficos e pessoais que não passariam pelo crivo de editores – assim, o estatuto de “ser escritor” que ganhou força após o surgimento da imprensa, mas que necessariamente precisava passar pelos filtros de editores, expande-se a um universo muito maior, em que todos têm seus lugares de escrita e suas vozes legitimadas.

Na segunda década do atual século, os holofotes se dirigem às redes sociais, que passam a centralizar os acessos da internet. Com isso, funcionam como um microcosmo da própria rede mundial, uma teia dentro de outra, pois abrigam grande número de funções, como a divulgação de programas e eventos, os recursos de conversas instantâneas, a criação de comunidades virtuais e o armazenamento de documentos, por exemplo. E os usuários das redes sociais são, em sua maioria, jovens de até 30 anos, que compõem a segunda geração tecnológica – de acordo com o IBGE (2018), 85% dos jovens entre 18 e 24 anos estão conectados, sendo este o maior nível em todas as faixas etárias.

Nesse novo paradigma virtual, surge um novo sujeito, que Wim Veen e Bem Vrakking (apud RETTENMAIER; RÖSING, 2011, p. 206), já em 2009, definiram como *homo zappiens*, em um trocadilho biológico. Da mesma forma que a Revolução Industrial mudou o pensamento e o comportamento do sujeito do século XIX por alterar as relações de produção a que esse sujeito estava submetido, a Revolução Tecnológica, que coloca o “saber” em uma relação direta com velocidade e diversidade, cria os “homo zappiens”, seres-humanos nascidos a partir da década de 1990. Diferentemente daqueles nascidos até a década anterior, que enfrentaram esse processo já com certa maturidade e precisaram se adaptar ao novo mundo que surgia,

a geração dos anos 1990 cresceu junto às transformações tecnológicas, naturalmente imersa, e, portanto, adaptada ao novo cenário. Esses sujeitos que entendem a grande quantidade de informações disponíveis e a existência de múltiplas verdades têm como inata a necessidade de filtrar e analisar diversos conteúdos e de olhar sempre adequando-o aos seus próprios objetivos. O *homo zappiens*, segundo Miguel Rettenmaier e Tania Rösing,

não seria, assim, exclusivista no que diz respeito à forma e ao canal pelos quais chega à informação. As linguagens não verbais, para ele, teriam tanto valor como as sentenças verbais, o que colaboraria também para sua capacidade de manipular excessos. O *homo zappiens* não restringiria o saber ao escrito impresso e ao conceitual. De maneira muito mais ampla, incorporaria às suas fontes e ao seu acervo pessoal de leitura todo e qualquer enunciado, do verbal ao visual, do impresso ao digital. Assim, sem a ambição de controlar o todo, de classificar o absoluto (RETTENMAIER & RÖSING, 2011, p. 205).

Assim, vemos que esse novo homem se coloca como o centro do próprio saber, na medida em que constrói sua busca e análise a partir de seus próprios objetivos e desejos. Nesse sentido, Veen e Vrakking (apud RETTENMAIER; RÖSING, 2011, p. 206) afirmam que a consequência da mudança de perspectiva que diferencia o homem pré e pós anos 1990 “é que o *homo zappiens* é um aprendiz ativo, que adota uma abordagem não linear pela qual formula a sequência de perguntas necessárias e eficientes à pesquisa que realiza”.

1.6 Manifestações literárias hipertextuais

1.6.1 Nascidos hipertextos

Intuitivamente ou não, o discurso literário entende muito rapidamente que os *homines zappiens* são um novo público a ser explorado e que a internet, além de potencializar técnicas literárias antigas, como a intertextualidade, proporciona novos recursos artísticos, limitados, até então, pelo suporte de papel. Surge, assim, o que Caparelli (2011, p. 226) chama “hiperficção ou ciberliteratura”, ou seja, aquela literatura que já nasce enquanto hipertexto – e é publicada originalmente no formato *www*. Em uma observação muito pertinente, Lajolo e Zilberman (2009) afirmam que essa migração para o universo digital salva o livro – se ainda é discutível o fim do objeto de papel, a literatura está a salvo nas telas dos computadores.

A hibridização de mídias passa a ser a toada dessa literatura pós-moderna digital, que busca explorar novos sentidos discursivos e literários a partir do uso de

outros sentidos físicos, como o tato e a audição. Chartier (2002) já observava que, como a tecnologia coloca em uma mesma tela textos de gêneros diferentes, acaba por uniformizar diferentes discursos, que se tornam mais fluidos e menos identificáveis. Se Bakhtin (1997, p. 279) afirma que “quando há estilo há gênero”, o nascimento de novos estilos acarreta gêneros inéditos. Dessa forma, a ciberliteratura constitui-se como um novo gênero discursivo, um *gênero híbrido*, que se pressupõe no entrelaçamento de diversos estilos: a literatura hipertextual só acontece em trânsito (BEIGUELMAN, 2003, p 59).

Para desenvolver tal síntese, Giselle Beiguelman realiza uma extensa e cuidadosa pesquisa sobre obras que hibridizam diversas formas textuais, jogando com conceitos tradicionais e explorando recursos hipertextuais. Da sua parte, Marcelo Spalding (2012) estuda a coletânea *Eletronic Literature Organization*, que, ainda nos anos 2000, buscou mostrar como a literatura tem força em meios digitais, podendo adquirir novos sentidos – tentativa semelhante ocorreu no Brasil com a revista digital *Artéria 8*, que publicava diversos poemas de nomes renomados, como os poetas concretos. Como a pesquisa de ambos data dos anos finais da década de 1990 e do início do novo século, muitos desses livros estudados já não se encontram disponíveis, ou se mostram ultrapassados. Mesmo assim, julgamos importante trazer, ainda que sinteticamente, alguns exemplos de hiperficção, visto que esse é um dos caminhos possíveis para o desenvolvimento do nosso projeto.

Daqueles estudados por Gisele Beiguelman que ainda estão no ar, destacamos dois: 1) *Anna Karenin goes to Paradise*⁸ (1997), da russa Olia Lialina, uma adaptação virtual do clássico de Tolstói, em que Ana Karenin, ao buscar um trem, um amor e o paraíso, tem seus possíveis destinos traçados de acordo com as palavras que o leitor joga em um campo de busca; e 2) *The Jew's Daughter*⁹ (2000), de Judd Morrissey, uma história em que os hiperlinks, ao serem clicados, não direcionam o leitor para outra página, mas reconfiguram a própria página, acrescentando novos dados e reordenando parágrafos. Assim, novos links são criados, culminando em uma narrativa virtualmente infinita.

⁸ Disponível em: <<http://www.teleportacia.org/anna/>>. Acesso em: 01 jul 2019.

⁹ Disponível em: <<http://www.thejewdaughter.com/>>. Acesso em: 01 jul 2019.

No percurso internacional de Marcelo Spalding aparecem, por sua vez, 1) a hiperficção *My Body*¹⁰, de Shelley Jackson, uma adaptação virtual do clássico inglês *Frankenstein*, de Mary Shelley, em que os textos são mostrados quando o leitor passa o mouse por cada parte do corpo do monstro; 2) *Storyland*¹¹, um poema de Nanette Wylde, cujas estrofes são independentes e se embaralham quando o leitor pede uma *new history*, construindo novos sentidos; 3) *Cruising*¹², um poema de Ingrid Ankersen e Megan Sapnar, que é lido em voz alta enquanto passa na tela, de forma horizontal, com o leitor controlando a velocidade da leitura; e 4) *Stud Poetry*¹³, de Marko Niemi, um jogo de pôquer com as palavras, cujo objetivo é construir o melhor poema possível a partir das interações das “cartas”. No percurso brasileiro, o pesquisador mostra o projeto *Ciberpoesia*, criado por Ana Cláudia Gruszynski e Sérgio Capparelli, que possui poemas interativos e “animados”; além do “livro online” *Dois Palitos*¹⁴, de Samir Mesquita, que consiste em uma caixa de fósforo de onde saem diversos microcontos aleatórios.

Lajolo e Zilberman (2009) também analisam sites que foram precursores na construção do discurso híbrido entre literatura e tecnologia, como – além do de Sérgio Caparelli e Ana Cláudia Gruszynski – as criações de Leo Cunha e Ângela Lago. Esta última adapta a história infantil da Chapeuzinho Vermelho na hiperficção *Interminável Chapeuzinho*¹⁵, em que cada nó narrativo oferece para o leitor diversos hiperlinks como alternativas de desenlace, em uma ambiência de floresta criada a partir de sons e imagens.

Marcuschi (2001), por seu turno, cita a experiência de Michael Joyce na criação do conto *Afternoon*, cuja continuidade é alterada a partir dos cliques de mouse, e a narração assume outro rumo. E Caparelli (2011) faz um minucioso estudo de caso da narrativa *A dama de espada(s)*¹⁶, de Marcos Palácios, uma história em que o leitor, a partir dos sucessivos cliques do mouse, pode acompanhar a personagem principal no

¹⁰ Disponível em: <http://collection.eliterature.org/1/works/jackson__my_body_a_wunderkammer/>. Acesso em 01 jul 2019.

¹¹ Disponível em: <http://collection.eliterature.org/1/works/wylde__storyland.html>. Acesso em: 01 jul 2019.

¹² Disponível em: <http://collection.eliterature.org/1/works/ankerson_sapnar__cruising.html>. Acesso em: 01 jul 2019.

¹³ Disponível em: <http://collection.eliterature.org/1/works/niemi__stud_poetry.html>. Acesso em: 01 jul 2019.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>>. Acesso em: 01 jul 2019.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br>>. Acesso em: 01 jul 2019.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.facom.ufba.br/dama/index.htm>>. Acesso em 01 jul 2019.

universo da ficção ou se desviar, saindo para o universo da não-ficção, em sites de locais e de informações que dialogam com o enredo.

Se por um lado tais hiperficções indicam um novo caminho literário a ser seguido, tipicamente do novo século e especificamente do suporte digital, por outro mantêm tendências literárias que se manifestam no suporte impresso. Quando estudam as novas manifestações da *ciberliteratura*, muitos autores e autoras as aproximam com textos clássicos que já buscavam explorar, a partir de certa limitação no suporte, tais recursos hoje possíveis. São os que aqui denominamos como *potenciais hipertextos*.

1.6.2 Potenciais hipertextos

O uso do hipertexto enquanto discurso fragmentário e associativo pela literatura não é isolado nem recente. Ana Elisa Ribeiro (2005) traz a Bíblia como o primeiro grande hipertexto, ideia corroborada por Lajolo e Zilberman quando afirmam que “as descontinuidades, instabilidades e hermenêuticas que atravessam e acompanham o discurso bíblico ao longo dos mais de mil anos de sua circulação têm algo em comum com o hipertexto contemporâneo nosso de cada dia” (2009, p. 10).

A poesia atribuída a Gregório de Matos Guerra, pertencente ao período barroco brasileiro, que ocorre no século XVII, já foi lida por Alckmar Santos (2000) como percursora da comunhão entre hipertexto e literatura, principalmente pela efemeridade e pela valorização da parte em detrimento do todo, que provoca uma fragmentação poética. Alckmar mostra que Gregório já trabalhava com a quebra de palavras, como no poema a seguir, do qual reproduzo a primeira estrofe:

Dou pruden nobre, huma afá
 to, te, no, vel,
 Re cien benign e aplausí
 Úni singular ra inflexí
 co, ro, vel
 Magnífi precla incompará
 (apud SANTOS, 2000, p. 35).

Nesse poema, Gregório constrói pequenas teias, em que os pedaços de palavras presentes no segundo e no quinto verso encaixam como finais das palavras tanto do verso antecedente quanto do seguinte.

Outros três exemplos são encontráveis no século XIX. Costa (2000) cita o projeto de Mallarmé, que buscava quebrar a linearidade sintática, como o poema *Um*

lance de dados, que permitia ao leitor uma série de combinações. Carlos Reis (2003) por sua vez, estuda a hipótese de pensar a viagem empregada por Garrett em *Viagens na minha terra* como uma navegação hipertextual, e Sírio Possenti (2002) alça Machado de Assis a um dos percursores da tentativa de uma leitura não-linear, como no delírio de Brás Cubas: ‘se o leitor não é dado à contemplação (...), pode saltar o capítulo, vá direto à narração’ (apud POSSENTI, 2002, p. 69). Hélio Seixas Guimarães (2004), ao estudar a recepção da obra machadiana, conceitua o leitor pressuposto por Machado em *Dom Casmurro* como um “leitor lacunar”, aquele que completaria os espaços em branco deixados por Bentinho para decidir sobre a fidelidade de Capitu. Uma das maravilhosas passagens desse clássico é quando o narrador pede desculpas ao leitor pelas páginas estarem fora de ordem: “Perdão, mas este capítulo devia ser preenchido de outro (...). Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo.” (ASSIS, 2012, p. 227). Nada mais hipertextual.

No século XX, encontramos o exemplo mais citado pelos especialistas em hipertexto: *O Jogo da Amarelinha*, de Júlio Cortázar, publicado em 1963, um livro “que é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros” (2013, p. 11), segundo palavras do próprio escritor. Nele, são oferecidas duas possibilidades de leitura logo no início: a primeira, linear, que termina no capítulo 56; e a segunda, aos pulos, cujo início é no capítulo 73. É importante salientar que a segunda leitura não só ganha importância pela referência dos pulos da brincadeira infantil no título, mas também que é subordinada à mente autoral, que conduz o leitor por um caminho determinado. Outro aspecto do livro é que o aparente caos formado por Cortázar para o jogo da amarelinha da segunda leitura tem um fio condutor linear com início no capítulo 1. Observemos:

O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo. Em caso de confusão ou esquecimento, será suficiente consultar a seguinte lista:
73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 – 4 – 71 – 5 – 81 – 74 – 6 – 7 – 8 – 93 – 68 – 9 – 104 – 10 – 65 – 11 – 136 – 12 – 106 – 13 – 115 – 14 – 114 – 117 – 15 – 120 – 16 – 137 – 17 – 97 – 18 – 153 – 19 – 90 – 20 – 126 (...) (CORTÁZAR, 2013, p. 11) [grifos meus]

Dessa forma, não há uma combinação aleatória dos capítulos, mas sim um encaixe de um ou mais episódios em uma história com início, meio e fim, como se o autor fosse inserindo parênteses entre capítulos ordenados linearmente. Talvez tão

hipertextual quanto Machado, mas sem deixar de ser um tanto inovador. Rehem (2007), em sua tese de doutorado, mostra o hipertexto na obra de Ítalo Calvino, que, por exemplo, estrutura *As Cidades Invisíveis*, de 1972, em capítulos curtos e em um encadeamento simultaneamente pendular e circular, já que compõe certas narrativas fragmentárias na medida em que vai e vem com os capítulos. Na literatura brasileira, o romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão pode ser um exemplo, já que, buscando a crítica à ditadura militar, utiliza-se do hibridismo discursivo, colando diversos gêneros, como anúncios e reportagens jornalísticas e constituindo uma narrativa fragmentária. Impossível deixar de citar novamente Borges, que com suas metáforas labirínticas e totalizantes, construiu previamente alegorias do que hoje definimos como sendo a internet: não só o livro de areia e os jardins dos caminhos que se bifurcam, mas também o *Aleph*, um globo circular em que é possível sentir todas as sensações e ver todas as imagens do mundo, e *Funes*, o sujeito que guarda todas as memórias.

Nos anos 1930, por fim, encontramos dois autores que travaram tamanha luta com a limitação do suporte impresso, que deixaram de publicar suas obras. Na Alemanha, Walter Benjamin, ao estudar o cinema, enxergou a extrema importância do processo de montagem. Benjamin percebeu que o cinema escapou muito rapidamente da possibilidade de ser um “teatro filmado”, pois extrapolou o mecanismo da montagem, assumindo uma nova linguagem artística: “Plano e montagem são os elementos básicos do cinema”, afirma Eisenstein (2002, p. 52). Para Benjamin, era a montagem a possibilidade narrativa mais condizente com o sujeito moderno, que vivia constantemente alerta e consciente, em um tempo no qual o choque passara a ser visto como norma. Por isso, elevou a montagem ao primeiro plano, tanto em suas obras artísticas quanto em seus estudos teóricos.

No seu projeto denominado *As Passagens*, o filósofo alemão buscou recolher o maior número de citações, recortes, e materiais diversos da cidade de Paris, organizando-os em um sistema de siglas em cores. Como em um jogo de lego, o leitor empreenderia uma “leitura ativa de um texto por meio da desconstrução e da montagem” (BOLLE, 2015, p. 90), construindo e desconstruindo seu próprio percurso. O projeto carregava em seu pressuposto uma lógica de inacabamento, uma vez que sempre há dados históricos a se recolher. O livro ficou inacabado, sendo organizado posteriormente por seus editores. Além disso, em *Rua de mão única*, Benjamin constrói uma espécie de “mapa constelacional” da cidade de Berlim, com pequenos

fragmentos que compõem uma cidade e, apesar de ter publicado, nunca deixou de acrescentar adendos à edição. Por fim, *Infância Berlinense: 1900* nunca foi finalizado – nele, o alemão queria retomar a criança que havia sido na virada do século através de pequenos fragmentos de memória, que estariam associados de forma constelacional e comporiam a sua infância. No entanto, o autor não conseguiu estabelecer uma estrutura linear e ordenada desses fragmentos, e o projeto só foi publicado postumamente, com diversas versões.

Contemporâneo de Walter Benjamin, encontra-se nosso último autor, Fernando Pessoa. O português empreendeu uma órbita particular, com centenas de personalidades literárias influenciando umas às outras dentro da escrita de seus poemas, não sendo raro encontrar versos dos heterônimos na poesia do ortônimo e vice-versa. O *Livro do Desassossego* é o exemplo mais bem formulado de um potencial hipertexto dentro de sua obra, por ser um livro absolutamente descontínuo e aleatório, composto por quase quinhentos fragmentos, muitos deles passíveis de associação. Inicialmente idealizado como romance, o livro foi perdendo seu caráter narrativo à medida que o poeta não conseguia dar corpo unitário e organizado à escrita, deixando os manuscritos acumulados na ocasião de sua morte. Pessoa chega a afirmar sua angústia com a escrita do romance, pois, quanto mais ele escreve, mais longe está do fim. É o nosso livro de areia, que será analisado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

FERNANDO PESSOA E O LIVRO DO DESASSOSSEGO

*Desisto
De tudo quanto é misto
E que odiei ou senti
(...)
Eis-me a dizer: assisto
Além, nenhum, aqui,
Mas não sou eu, nem isto.*

*Carlos Drummond de Andrade,
em "Sonetinho do falso Fernando Pessoa",
de Claro Enigma*

Um homem humilde, que mora sozinho em um apartamento comum, tem duas paixões: a história de seu país e os livros. Sua profissão é de revisor, ofício que pratica muito bem, talvez seja o melhor da editora na qual trabalha. Seu nome é Raimundo Silva. Certo dia, resolve sem causa aparente alterar o texto que revisa. Acrescenta-lhe um “não”, simples advérbio de negação com apenas três letras, mas que transforma toda a história do livro e do evento das Cruzadas. A editora, então, vê-se obrigada a inserir uma errata ao final do livro, afirmando que o sentido do texto é, na verdade, seu oposto. Em linhas gerais, essa é a *História do Cerco de Lisboa*, romance de José Saramago, e que escolho para introduzir esse capítulo a respeito do *Livro do Desassossego*, um livro que só existe com a necessária intervenção do editor.

No entanto, antes de adentrar esse universo movediço em que se constitui o *Livro*, julgamos necessária uma exposição do contexto de sua produção e do panorama histórico que abrangeu a vida e a obra de Pessoa. Buscamos, com esse movimento, enfatizar que a falta de unidade e a dispersão que configuram o livro – e que aqui aproximamos com as novas narrativas hipertextuais – não são isoladas, e sim um sintoma da época, que Pessoa soube diagnosticar e decantar tão bem, anunciando a modernidade de sua obra.

2.1 Pessoa, um quase escritor inglês

Fernando Antônio Nogueira Pessoa nasceu em 13 de junho de 1888, em Lisboa. Seu pai, Joaquim de Araújo Seabra Pessoa, era um funcionário público do Ministério da Justiça; a mãe, Maria Madalena Nogueira Pessoa, tocava piano muito bem, além de ter uma erudição rara para as mulheres da época, com o domínio do francês e do inglês – é ela quem ensina Pessoa a ler e a escrever ainda na tenra idade. Com as mortes prematuras do pai – por tuberculose, quando Pessoa contava cinco anos – e do irmão mais novo, Jorge, seis meses depois do pai, pela mesma doença, Maria Madalena vende parte do patrimônio da família e não demora a casar com João Miguel Rosa, um oficial da Marinha. Fernando muda-se com a mãe e o padrasto para Durban, na África do Sul, tendo, dessa forma, boa parte de sua educação em língua inglesa (RTP, 2006).

O interesse pela literatura é despertado primeiramente por nomes como Shakespeare, Byron e Walt Whitman, leituras que acompanharão o poeta durante sua vida e sua obra. As primeiras criações literárias, ainda não constituídas como heterônimos, também se expressam em outras línguas: com seis anos, Fernando cria

*Chevalier de Pas*¹⁷, a quem se refere como primeiro amigo. Lúcia Serrano Pereira (2018), em uma leitura psicanalítica lacaniana, avalia que o surgimento de *Chevalier de Pas* é o resultado da experiência de desenraizamento – que ocorre tanto pela mudança para Durban quanto pelo luto na casa e também pela internação psiquiátrica da avó Dionísia. Para a autora, a criação de um amigo imaginário ajudaria o menino a passar por uma experiência traumática, que não lhe oferecia sentido e que “ressoava em interrogação” (PEREIRA, 2018, p. 51).

Já adolescente e afeito à literatura Inglesa, o desejo de Pessoa é ingressar em alguma grande universidade britânica, como Cambridge ou Oxford. Para isso, participa, em 1903, de um concurso de ensaios acadêmicos oferecido pela Universidade do Cabo, cujo prêmio é uma bolsa de estudos no Reino Unido. Entre quase novecentos candidatos, Pessoa, então com quinze anos, conquista o primeiro lugar; porém, uma cláusula o impede de usufruir do prêmio: era necessário ter frequentado os quatro últimos anos em escolas britânicas, e Pessoa havia trancado um ano letivo de seu ensino médio para passar uma temporada em Lisboa com a família. Desestimulado, muda os planos e embarca de volta à terra natal para seguir nos estudos (RTP, 2006).

Quando volta a Portugal, em 1905, com dezessete anos, é para não mais sair. Nos primeiros tempos, manteve a preferência pelo inglês e pelo francês, e suas produções alternavam-se entre esses dois idiomas. De acordo com José Augusto Seabra (1988, p. 175), a repatriação de Pessoa pela língua não se dá imediata e facilmente, pois já havia começado “a ensaiar os seus tentames poéticos” no inglês. Ceres Storchi (2018, p. 7) afirma que as leituras do poeta “vão sofrendo grandes transformações de conteúdo” na chegada à capital portuguesa, o que mais tarde acarretaria sua participação nos movimentos vanguardistas, que agitaram a Lisboa do início do século XX. Seabra (1988, p. 175) anota que “no seu retorno a Portugal foram sobretudo os poetas simbolistas (e não os neorromânticos, que nas hostes saudosistas se alistaram) os que sobre ele exerceram mais atração”. O poeta começou a frequentar a faculdade de Letras na Universidade de Lisboa, mas abandonou o curso em seguida. Depois, fundou a editora *Íbis*, porém, sem tino para os negócios, não conseguiu mantê-la por mais de um ano. Estabeleceu-se – assim como Bernardo Soares, o último autor do *Desassossego*, vale dizer – como

¹⁷ “Cavaleiro do Nada” ou “Cavaleiro de Coisa Nenhuma”, em francês.

empregado de escritório, redigindo e traduzindo cartas comerciais, atuando em mais de vinte empresas. Também perambulou por dezenas de apartamentos entre a Baixa, o Chiado e o Bairro Alto – mais de vinte ao todo –, mas, ao que tudo indica, nunca mais deixou a capital portuguesa (RTP, 2006). Dessa forma, fixou-se em Lisboa; as referências à cidade e ao Tejo tornaram-se comuns em suas poesias e em seus textos em prosa, e adquiriram centralidade na narrativa do *Desassossego*.

Os registros biográficos apontam para dois hábitos cultivados em excesso: a bebida e a escrita. Como carregava sempre um lápis consigo, anotava pensamentos e versos soltos nos mais variados suportes, como guardanapos de cafés – o que contribui significativamente para a dispersão e fragmentação de sua obra: ao morrer, em 30 de novembro de 1935, em meio às duas grandes guerras, deixou mais de 25 mil papéis inéditos em sua arca, um espólio disperso e desorganizado. Havia publicado, em português, apenas um livro, *Mensagem*, de modo que sua fama foi póstuma. De acordo com Jane Tutikian (2006, p. 11), somente em 1942, sete anos após sua morte, é que a obra pessoana começa a ser reunida e publicada em livro, pois, até então, seus poucos textos públicos estavam dispersos em periódicos. O poeta chegou a presenciar a ascensão de Salazar, em 1933, mas não viu a potência nazista e o Holocausto; nem por isso deixou de antecipar a modernidade traumática de um sujeito fragmentário, que ganharia força na segunda metade do século XX.

2.2 As Vanguardas Portuguesas

Desde o imperialismo do século XIX, as potências europeias, principalmente França e Inglaterra, começaram a adentrar o continente africano, disputando territórios com Portugal, pioneiro na colonização à época das grandes navegações, durante os séculos XV e XVI. Na Conferência de Berlim, ocorrida em 1884 e 1885, os países europeus definiram as linhas que delimitavam seus respectivos territórios na África. Historicamente Portugal ocupava uma porção ao lado oeste, banhada pelo Atlântico (o que hoje seria a Angola), e outra de latitude semelhante, ao lado leste, banhada pelo Índico (atual Moçambique). Os portugueses reivindicavam o direito da legitimidade histórica para obter o território que ficava entre Angola e Moçambique e conquistar, assim, uma faixa inteira do continente, de leste a oeste. Ocorreu, porém, que este território onde atualmente se localiza a República de Zâmbia foi destinado à Inglaterra, conforme acordado por ocasião da Conferência de Berlim. A disputa política levou a Inglaterra a emitir um *Ultimatum*, em que exigia a retirada das tropas

militares portuguesas daquele território. Acuado e sem o poderio bélico do oponente, o governo português acabou por ceder facilmente à pressão britânica.

O *Ultimatum* impulsiona a perda de prestígio político da Monarquia portuguesa e acelera o movimento republicano: em 1891, há, no Porto, uma primeira tentativa fracassada da derrubada da Monarquia; em 1908, Dom Carlos é assassinado, o que culmina na revolução republicana, que instala o novo regime em 1910. Fernando Pessoa volta a Portugal, portanto, no meio de uma ruptura política, que provoca mudanças significativas no cenário cultural.

Com o abandono da Faculdade de Letras e ainda titubeando nas produções em língua portuguesa, há em Pessoa uma “necessidade de inserção num movimento cultural” (SEABRA, 1988, p. 175), pois o poeta já almejava a fama como escritor. Tal necessidade a que se refere o crítico parece ter sido sanada com o surgimento da Revista *A Águia*, em 1910, quando Portugal dava seus primeiros passos enquanto República. A revista se tornou o órgão da *Renascença Portuguesa*, grupo estruturado no Porto, em 1912, e pelo qual Pessoa se sentiu atraído (SEABRA, 1988, p. 201). É em *A Águia* que o poeta faz sua estreia literária, também em 1912, com uma sequência de ensaios sobre o que seria a nova poesia portuguesa. Nesse sentido, aos 24 anos, Pessoa está finalmente inserido e adaptado em Lisboa e buscando ser ativo nas transformações sociais e literárias do país, que, segundo ele, ocorreriam de forma concomitante – e nas quais *A Águia* poderia exercer um importante papel:

A Águia (...) a partir da segunda série assumiu um papel de empenhamento cívico ativo, pretendendo acompanhar no plano cultural as transformações da sociedade portuguesa, através da superação da estreiteza dos políticos do partido. Fernando Pessoa não deixa de aludir ao pano de fundo da República em que a Renascença se move. Na verdade – escreve ele –, “tendo o movimento literário português nascido e acompanhado o movimento republicano, é dentro do republicanismo, e pelo republicanismo, que está e será o glorioso futuro deduzido. São duas faces do mesmo fenómeno criador” (SEABRA, 1988, p. 176).

Pessoa pensava a escrita com um grau de responsabilidade social, pois era um exercício que demandava certa consciência necessária, e por isso a literatura era vista “como algo capaz de reorganizar a sociedade portuguesa e europeia de então” (STORCHI, 2018, p. 9).

O início literário de Pessoa no âmbito público é pretensioso: nessa série de três ensaios a respeito da nova poesia portuguesa, o poeta propõe a tese de um supra-Camões, alguém que renovaria a literatura portuguesa, superando o poeta de Os

Lusíadas, imbatível até então: “deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, (...) porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões” (PESSOA, 1980, p. 15). O poeta percebia naquele contexto português certas semelhanças com o teatro elisabetano inglês e com o período romântico francês, “pela predominância do ‘espírito nacional’” (SEABRA, 1988, p. 178), que culminariam em um período de renascimento. O pensamento do poeta afinava-se à ambição dos homens de *A Águia*, que pretendiam, na voz de Teixeira de Pascoaes (apud SEABRA, 1988, p. 172), “criar um novo Portugal, ou melhor, *ressuscitar* a Pátria Portuguesa, arrancando-a do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de obscuridade física e moral”. Assim, previa Pessoa, através da comparação com a França de Victor Hugo e com a Inglaterra de Shakespeare, o movimento português geraria grandes nomes e, por consequência, uma grande sociedade moderna, que derrubaria Camões a um segundo plano. Em seu artigo publicado no quarto número da revista, intitulado *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*, Pessoa (1980, p. 15) afirma que o “actual momento político não parece de ordem a gerar génios poéticos supremos, de reles e mesquinho que é. Mas é *precisamente* por isso que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra” para em seguida resumir: “actual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, *das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha*” (1980, p. 15) [grifos do autor]. Assim, o poeta defendia ser a sua geração um ponto de convergência social que *necessariamente* faria surgir um nome moderno, representante atualizado da identidade nacional, como no passado havia sido Camões.

É em *A Águia* que o *Livro do Desassossego* tem seu início, com a publicação do texto simbolista “Na Floresta do Alheamento”, em 1913. Por outro lado, é através de críticas ao simbolismo francês presente na revista que, a partir de 1913, uma “desconfiança recíproca se instala” (SEABRA, 1988, p. 183) entre Pessoa e o movimento da Renascença Portuguesa, do qual o poeta logo se afasta. De acordo com Arnaldo Saraiva (2004, p. 95), é nesse momento que Pessoa sente a necessidade de criar uma revista sua “e dos seus jovens companheiros mais comprometidos com a modernidade do sentimento e do pensamento”. Ainda em 1913, elabora dois projetos de periódicos: *Lusitânia* e *Europa*, cujos nomes sugerem

projetos antagônicos: “enquanto o primeiro lembra necessariamente a ‘estreiteza’ da Renascença Portuguesa’, já o segundo sugere uma visão cosmopolita que está mais de acordo com a consciência da gravidade bélica do momento europeu e mundial” (SARAIVA, 2004, p. 95). Entretanto, como de praxe quando se trata de Pessoa, ambas as revistas ficam apenas idealizadas.

No ano seguinte, o poeta mantém-se um pouco mais afastado das publicações em periódicos e do convívio com os nomes da *Renascença* porque, segundo ele afirma, é neste ano que sua teoria heteronímica é criada e desenvolvida. Leyla Perrone-Moisés contrapõe o marasmo português com o período de efervescência criativa de Pessoa:

Em 1914, tudo parecia estagnado em Portugal. País litorâneo, Portugal se marginalizara, econômica e culturalmente, através de séculos. Desde a grande aventura dos Descobrimentos, nos séculos XV e XVI, a experiência portuguesa fora a de uma longa decadência, que só conheceu relativa reversão no século XVIII. No início do século XX, apesar de o país ainda possuir um Império, a sua gerência estava subordinada aos desígnios da Inglaterra, como o demonstrara duramente o *Ultimatum* que desta recebera. Lá fora, era a Guerra; dentro, um sentimento de falta de perspectivas políticas e sociais, de mediocridade em todos os campos. Situação vivida com cotidiana indiferença e cômoda inércia pela burguesia local, e com profunda insatisfação pelos intelectuais e artistas. A maior parte da poesia também se encontrara estagnada, nas formas e temas do século XIX. Era uma poesia, por todos os motivos, decadente. Foi então que algo aconteceu (PERRONE-MOISÉS, 2018, p. 34).

No último período do excerto, Leyla está se referindo ao “parto heteronímico” elaborado pelo próprio poeta em carta famosa dirigida a Casais Monteiro, narrando o transe que teria ocorrido no dia 08 de março de 1914, quando teria criado, de uma só vez, Alberto Caeiro – o mestre –, Ricardo Reis e Álvaro de Campos – os discípulos. Hoje é sabido tratar-se de um mito, mais um dos fingimentos pessoanos, pois as obras de heterônimos não surgem em um rompante, levando-se tempo e elaboração, havendo indícios de textos anteriores assinados por esses nomes.

O início de 1915 reservaria ao poeta um encontro que mudaria o cenário do Modernismo português e que lhe faria voltar a sonhar com uma revista sua. Luís de Montalvor retorna do Brasil, onde tinha idealizado uma revista com o poeta Ronald de Carvalho, e, em meados de fevereiro, encontra Pessoa e Mário de Sá-Carneiro em um restaurante lisboeta para lhes expor a ideia daquela que ficaria conhecida como a principal revista modernista portuguesa: *Orpheu*. Pessoa e Sá-Carneiro acolhem com grande euforia o projeto, cujas expensas seriam por conta do segundo. Rapidamente acionam outros poetas modernistas para colaborarem com seus textos e a revista é

lançada pouco mais de um mês depois, em 26 de março de 1915 (SARAIVA, 2004, p. 100-101).

Tão logo publicada, *Orpheu* causa frenesi na sociedade lisboeta – e esgota-se “em duas ou três semanas” (SARAIVA, 2004, p. 109) em Portugal, mas são escassos os documentos a respeito das vendas no Brasil. Seabra vai de encontro ao que afirma Perrone-Moisés, retratando um marasmo na vida cultural e literária da época, a sociedade adormecida e a guerra ainda estrangeira. Os orphistas, como é típico das vanguardas, são taxados de loucos, “provocadores modernistas”, agitadores. Tais alcunhas derivavam das transformações feitas no âmbito da linguagem, “irredutível aos códigos domésticos. Foi essa linguagem que provocou então, justamente, o escândalo” (SEABRA, 1988, p. 189). Dirigida no primeiro volume por Luís de Montalvor, em Portugal, e por Ronald de Carvalho, no Brasil, a *Orpheu* buscava “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço”, de acordo com palavras do próprio Pessoa, indo na contramão do movimento nacionalista, mas valorizando igualmente a identidade portuguesa frente à europeia. Uma de suas marcas era a comunhão das artes plásticas, representadas na figura de Santa-Rita Pintor, com a literatura, o que mostrava certa simpatia com as demais vanguardas europeias. Entretanto, Seabra frisa o ceticismo de Pessoa e Sá-Carneiro frente às novas estéticas, que “nada tem de um entusiasmo ou de uma admiração beata. Trata-se, antes, de uma experiência de atração e fé lúcida, misturada com um ceticismo em relação às suas manifestações epigonais” (SEABRA, 1988, p. 208).

Entre os colaboradores da primeira edição, estão – além dos diretores, Pessoa e Sá-Carneiro – os poetas Almada Negreiros, Alfredo Guisado, Cortes-Rodrigues e o heterônimo Álvaro de Campos, que assina *Opiário* e *Ode Triunfal*. De acordo com Saraiva, Pessoa era responsável também pelo “Serviço de Redação”, um espaço de informativos redigidos de forma impessoal. No segundo número, de junho de 1915, aparecem novos nomes entre os colaboradores: as obras visuais de Santa-Rita Pintor; o poeta Ângelo de Lima; o brasileiro Eduardo Guimaraens; o pseudônimo feminino de Sá-Carneiro, Violante de Cysneiros; e Raul Leal. Nesse número, Pessoa assina o poema interseccionista *Chuva Oblíqua*, e o heterônimo Álvaro de Campos traz sua *Ode Marítima*. Além disso, há uma mudança significativa: Pessoa e Sá-Carneiro assinam a direção. De acordo com as cartas de Sá-Carneiro trazidas por Arnaldo Saraiva (2004), o investimento financeiro empregado na revista implicava responsabilidades, como a de cobrar do próprio diretor, Montalvor, sua colaboração

na primeira edição de *Orpheu*. É Sá-Carneiro que requisita a direção do segundo número – Pessoa não se mostra muito interessado por tal função, e, pelas suas correspondências, infere-se que privilegiava o caráter coletivo e vanguardista do periódico. Entretanto, Ronald de Carvalho parece não gostar de sair da direção da revista, e não colabora para o segundo número, que se torna ainda mais lisboeta. Tais fatos são resumidos em carta de Sá-Carneiro a Montalvor, datada de 22 de junho de 1915, na semana de publicação do segundo número:

Afinal sei que o Fernando Pessoa já te falou da ‘affaire’ da direção do *Orpheu* por causa do menino Ronaldo. Ótimo que estivesses de acordo. Bem. E agora a direção fica assim: eu e o Fernando Pessoa – com quem acabo de insistir – porque eu de forma alguma queria ficar sozinho (apud SARAIVA, 2004, p. 106).

Sobre esta hierarquia, Saraiva sintetiza: “Por tudo isto, não é a mudança de diretores no *Orpheu 2* que é estranha; estranho é que não tenham sido Pessoa e Sá-Carneiro os diretores oficiais do *Orpheu 1*” (2004, p. 105).

Como toda vanguarda, revolucionária e rápida, *Orpheu* não alcançou o terceiro número, que chegou a ser organizado, mas “ficou em provas tipográficas por não haver dinheiro para o pagar” (SARAIVA, 2004, p. 226). Em diversas cartas, Pessoa mostra sua vontade de fazer a revista completar pelo menos quatro números, o que fecharia um ano, já que era trimestral. Porém, o pai de Mário de Sá-Carneiro decide interromper o patrocínio, e os orphistas se veem endividados e sem condições de levar o projeto adiante. A morte da revista parece provocar um segundo óbito: Sá-Carneiro se exila em Paris, onde se suicidaria em abril do ano seguinte.

Depois da fase *orphista*, auge do modernismo português, ainda duas experiências vanguardistas teriam a participação de Pessoa, mostrando que o poeta manteve-se ativo e atento socialmente enquanto produzia a obra de seus heterônimos e o próprio *Desassossego*. Em 1917, com a ausência do amigo, Pessoa se aproxima de Almada Negreiros, que encabeça a *Portugal Futurista*. Nela, publica, sob a assinatura de Álvaro de Campos, o célebre *Ultimatum*, um manifesto em que o heterônimo repudia, entre outras coisas, a Europa, os burgueses e o Brasil, “blague de Pedro Álvares Cabral, que nem te queria descobrir” (PESSOA, 1981)¹⁸. Em outubro de 1924, exatamente no hiato que compreende a produção do *Livro do*

¹⁸ “A única referência negativa ao Brasil de um modernista português é a de Álvaro de Campos no ‘Ultimatum’, e não passa de uma blague inofensiva, que aliás contrasta com outras declarações do ortônimo Pessoa” (SARAIVA, 2004, p. 258).

Desassossego, Pessoa dirige, junto a Ruy Vaz, a revista *Athena*, que alcança cinco números, até fevereiro de 1925, com o objetivo de “dar ao público uma revista puramente de arte” (A REVISTA, 1924). É nesta revista que são publicados, pela primeira vez, textos de Ricardo Reis e Alberto Caeiro, além de Campos, já conhecido à época. Depois desse último fôlego, o Modernismo – tanto em Portugal quanto no Brasil – passa de seu auge e cede lugar a outros movimentos, como o Surrealismo.

Por certo, ao se encontrar com a obra pessoana, percebe-se que a modernidade que o poeta buscou levar às revistas durante as duas primeiras décadas do século passado foi executada à exaustão tanto em seus heterônimos quanto no ortônimo. Pessoa anuncia, com uma voz forte e consciente, a complexidade de formulação da identidade do sujeito moderno, altamente dispersivo e fragmentário.

2.3 O sujeito moderno: heteronímia, fragmentação, descentramento

Pessoa foi ativo literária e socialmente entre os anos finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, tempos turbulentos, cuja guerra mudava a geografia europeia e impulsionava as revoluções vanguardistas. Nesse ínterim, um novo sujeito é construído: moderno, fragmentário e descentrado. Como consequência, há também uma nova lírica, correspondente às inquietações do sujeito moderno, e que Pessoa soube traduzir exemplarmente com a dispersão das identidades em diversos heterônimos:

A lírica moderna é a poesia da dissonância: a poesia do homem fragmentado e em crise num mundo igualmente fragmentado e em crise. Neste universo não há mais lugar para a unidade e para a totalidade. A totalidade é sempre falsa porque está estilhaçada, e seu estilhaçamento produz uma cisão entre o sujeito lírico (o poeta) e o sujeito empírico (o homem) (TUTIKIAN, 2006, p. 11).

Como afirma a pesquisadora, a dispersão é um fenômeno que ocorre na passagem do século XIX para o século XX, quando há o questionamento da identidade e da unidade do sujeito, provocando a heteronímia pessoana. Tal dispersão é, portanto, uma característica geracional. Pessoa não é o único a empreender esse tipo de criação, mas é ele quem dá uma estrutura mais complexa.

Para identificar as transformações do sujeito moderno, Foucault (1975) evoca Marx, Nietzsche e Freud como os grandes “mestres da suspeita”, autores que construíram pensamentos cuja força rompeu com padrões seculares. Se Marx estabeleceu o sujeito a partir de uma relação de classes, Freud levou ao Ocidente o

que ele mesmo chamou da terceira ferida narcísica¹⁹, com o desenvolvimento do inconsciente; Nietzsche, por sua vez, mostrou que a profundidade linguística “não é senão um jogo e uma ruga da superfície” (FOUCAULT, 1975, p. 15), e que qualquer interpretação está condenada a um imenso cabedal discursivo arbitrário e primordialmente sem sentido – raciocínio semelhante ao que atravessa as páginas do *Livro do Desassossego*, quando Soares afirma a inutilidade dos seus registros. Essas três rupturas citadas por Foucault ocorrem entre os finais do século XIX e o início do século XX, época de atividade de Fernando Pessoa, estando Marx situado em uma geração anterior, e Nietzsche e Freud sendo contemporâneos ao poeta português.

Stuart Hall, em seus estudos pós-coloniais, dá continuidade ao pensamento de Foucault, e organiza didaticamente a formação de um sujeito moderno fragmentário a partir de uma série de descentramentos e da conceitualização de outros tipos de sujeito – mais especificamente três, a saber, o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno (ou moderno tardio). O primeiro tipo é alguém que possuía consciência, razão e ação, sendo unificado e centrado, “cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia” (HALL, 2015, p. 10). O sujeito sociológico, por sua vez, nasce com a complexidade do mundo moderno, pois, com as novas e mais entranhadas relações sociais, percebe-se que a identidade é formada a partir do seu diálogo com o outro. Tal concepção atravessa a filosofia pessoana, que encontra no *fingir* e no neologismo *outrar-se* os seus dois principais verbos. O sujeito sociológico “ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”, afirma Hall (2015, p. 11). Acontece, entretanto, que, apesar da consciência da formação identitária por um movimento dialético, Pessoa antecipa os valores da modernidade tardia ao perder esse núcleo ou essência interior ainda presente no sujeito sociológico: “Não sei quantas almas tenho / Cada momento mudei / Continuamente me estranho / Nunca me vi nem acabei” são versos do ortônimo que sumariam a falta de unidade e de reconhecimento sofrida pelo poeta.

O sujeito pós-moderno de Stuart Hall é aquele que se torna fragmentado, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas (...) não tendo uma identidade fixa, essencial e

¹⁹ As outras duas, segundo o próprio Freud, são “a ferida imposta por Copérnico e a feita por Darwin, quando descobriu que o homem descendia do macaco” (apud FOUCAULT, 1975, p. 14).

permanente” (2015, p. 11). Parece-nos evidente que as palavras do sociólogo poderiam ser usadas para descrever Fernando Pessoa e sua obra. Dessa forma, a constituição heteronímica e a pulverização em mais de 130 personalidades literárias (PIZARRO; FERRARI, 2013) antecipam os valores de um sujeito altamente repartido e despedaçado, que apareceria com mais força na segunda metade do século XX, momento que Hall marca como *modernidade tardia*.

O primeiro descentramento apontado pelo sociólogo provém de Marx e segue o pensamento foucaultiano: também para o pós-colonialista, Marx foi quem deslocou a proposição de que “há uma essência universal do homem” (HALL, 2015, p. 23), mostrando que todo o sujeito está plenamente marcado pela condição de classe e por seus pressupostos, como a economia, a política e a história, por exemplo. A seguir, e prosseguindo com os nomes de Foucault, o segundo grande responsável pelos descentramentos modernos seria Freud, que, a partir do estudo do inconsciente, revelou que o sujeito não tem domínio nem de si mesmo nem de seus pensamentos, já que a identidade, a sexualidade e os desejos são formados a partir de processos dos quais não possui consciência nem controle – o inconsciente, portanto, contribui fundamentalmente com a sua fragmentação, pois “arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o ‘penso, logo existo’, do sujeito de Descartes” (HALL, 2015, p. 23). O terceiro descentramento apontado por Hall, apesar de haver relação com o universo linguístico, não decorre de Nietzsche, mas de Saussure, outro contemporâneo a Pessoa. É ao fundador da Linguística moderna que o autor credita a percepção de que a língua não é um sistema individual, mas social. Dessa forma, o sujeito moderno não domina sequer o idioma pelo qual se expressa, já que ele preexiste a qualquer de seus usuários, possuindo códigos e regras internas que devem ser aceitos: “não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores” (HALL, 2015, p. 24). Parece-nos ser semelhante um dos dilemas centrais do *Livro do Desassossego*, o de alguém que considera a sua escrita como único “objeto de valor”, mas simultaneamente possui a consciência de que tal valor não tem utilidade prática, condenando o narrador à inércia, à não-ação.

Os dois últimos descentramentos apontados são posteriores ao escritor português, e ambos culminam em uma potência da fragmentação na segunda metade do século XX. O quarto nome é do próprio Michel Foucault, que “numa série de estudos, produziu uma espécie de ‘genealogia do sujeito moderno’” (HALL, 2015, p. 26). Stuart Hall argumenta que o historiador francês desenvolveu o conceito de “poder

disciplinar”, afirmando que a liberdade do sujeito é limitada socialmente, já que está permanentemente vigiado e submetido a diversas instituições que objetivam a regulamentação e a uniformização social, como quartéis, escolas e prisões. O último descentramento proposto pelo sociólogo é ocasionado pelos movimentos feministas, que começaram a ter força nos anos 1960 e que, ora mais fracos, ora mais fortes, vigoram até os dias atuais. Para Hall, foi o feminismo – e os demais movimentos contraculturais do final da década de 1960 – que enfatizou as marcas de gênero e sexualidade no sujeito, fragmentando-o ainda mais, já que, a partir de então, não se é marcado apenas por classe e por questões objetivas, mas também pela subjetividade, na qual se movimentam diversos desejos, por vezes antagônicos a outras identidades que o sujeito carrega, tornando sua definição cada vez mais difusa e difícil.

É perceptível, através dos estudos de Foucault e de Hall, que a identidade do sujeito na passagem do século XIX para o XX encaminha-se para um processo altamente descontínuo e desalinhado. Há, nesse sentido, uma ruptura em curso nos anos de produção do *Livro*, ruptura tanto do passado, mas também de diversos egos conflitantes. A esse respeito, é o próprio Fernando Pessoa quem explica, pela voz de Bernardo Soares:

Quando nasceu a geração a que pertença encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político (PESSOA, 2006a, p. 189).

A não-identificação com as gerações anteriores e com o passado acarreta uma nova ordem subjetiva, angustiada e desassossegada, que resultará um sujeito sem unidade em toda a geração à qual pertence Pessoa, que “enunciou seu tempo, trazendo as questões do mal-estar que perpassa de forma contundente o início do século e seus vários atravessamentos” (PEREIRA, 2018, p. 50-51). A fragmentação típica do sujeito moderno, que terá seu curso mais forte depois da Segunda Grande Guerra, é antecipada pelo poeta, sendo o centro de sua filosofia heteronímica, cujo acervo de identidades chega ao número de 136, de acordo com o levantamento de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari (2013). Leyla Perrone-Moisés sintetiza a importância de Pessoa para o entendimento do sujeito moderno, afirmando que “o

grande nó que Pessoa atou e desatou para mostrar os fios múltiplos que o constituem é o nó do sujeito” (2018, p. 38). É no mesmo texto a afirmação da autora de que “mais do qualquer obra de Pessoa, o *Livro do Desassossego* tem por matéria a angústia e a evanescência do sujeito” (2018, p. 37). Parece evidente que, além disso, é essa fragmentação ocorrida no âmbito do sujeito que reverberará para o domínio da escrita, produzindo narrativas não-lineares e constelacionais, como é o caso do *Livro do Desassossego*.

Não à toa, Walter Benjamin afirma que as narrativas tradicionais estão em declínio, em seu célebre ensaio de 1936, *O Narrador*. O filósofo alemão, amparado em Freud, havia percebido que os homens que retornavam da guerra não voltavam mais ricos em experiência; pelo contrário, não conseguiam narrar seus traumas. O homem se depara, nesse momento, com a pobreza de sua experiência, que se revela muda na condição traumática. Perde-se o espaço e o tempo de intercambiar experiências, pois a modernidade aceita cada vez menos o distanciamento pressuposto no ato de contar, que se torna embaraçoso. Os dois arquétipos de narradores sugeridos por Benjamin – o primeiro, o camponês sedentário, que fixou raízes em uma terra e carrega um conhecimento profundo e localizado, uma espécie de Alberto Caeiro; o segundo, o marinheiro viajante, que conhece muitos lugares e volta às suas origens com aventuras acumuladas, mais próximo de Álvaro de Campos – carregavam histórias a serem contadas no final de suas vidas, quando, em seu leito de morte, adquiriam a autoridade de quem já enxergava o sentido da existência concluído, podendo transmitir às gerações seguintes certo tipo de experiência. Essa dinâmica, entretanto, se esgota, por três motivos principais:

- 1) a sabedoria que se pressupõe necessária à narrativa também entra em declínio: “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1983, p. 199);
- 2) a comunicação mais condizente com a modernidade não é mais a narrativa, mas sim a informação; e
- 3) a morte, que concede autoridade para esse narrador sábio, é excluída do cotidiano burguês, tornando-se quase invisível quando projetada aos hospitais e sanatórios.

Nesse ensaio, Walter Benjamin leva ao plano literário/textual os incômodos e as rupturas sofridas pelo homem do pós-guerra. Em síntese, o sujeito que está, digamos, “descentrando-se” desde meados do século XIX, com Marx, reconhece sua

pobreza no contexto bélico do início do século XX, e a sua narração perde o sentido, como exemplarmente faz a obra de Franz Kafka, estudada por Benjamin. O esforço narrativo a partir de então passa a influenciar a estrutura da obra, que, assim como o sujeito, quebra-se em pedaços e perde a linearidade tradicional. Por conseguinte, ganham força na literatura da época temáticas como a memória, o fluxo de consciência, o delírio e o sonho, exemplos de categorias que se reinventam a cada narração, pois, ao se configurar como difusas, incertas e fragmentadas, possibilitam que o narrador altere sistematicamente os eventos, evidenciando as falhas da consciência. Dito de outra forma, Benjamin anuncia o declínio da autoridade que o narrador exercia até então, e a literatura de Pessoa e de seus contemporâneos comprova tal queda, evidenciando a falta de domínio que o próprio narrador tem de si próprio.

Não há evidências da fluência de Pessoa na língua alemã e sequer da leitura que Pessoa possa ter feito de Benjamin em alguma tradução, sendo consideravelmente segura a afirmação de que o poeta lisboeta não conhecia o nome do filósofo berlinense. A respeito de Freud, é curioso perceber que Pessoa conhecia, mas não se sentia muito próximo de suas ideias, o que detalha em carta a Gaspar Simões, datada de 11 de dezembro de 1931 (PESSOA, 1980). Nessa longa correspondência, Pessoa analisa o então recente livro de Simões, *O Mistério da Poesia*, fazendo uma crítica ao “relativo labirinto” ao qual o destinatário havia entrado em sua obra, influenciado por Freud. Pessoa abre um longo parêntese crítico à psicanálise, que teria ganhado seu êxtase devido principalmente à centralidade da sexualidade, assunto que não era de seu interesse. Em resumo, Pessoa julga

o Freudismo um sistema imperfeito, estreito e utilíssimo. É imperfeito se julgamos que nos vai dar a chave, que nenhum sistema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por ele, que tudo se reduz à sexualidade, pois nada se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intra-atômica. É utilíssimo porque chamou a atenção dos psicólogos para três elementos importantíssimos na vida da alma, e portanto na interpretação dela: 1º) o subconsciente e a nossa conseqüente qualidade de animais irracionais; 2º) a sexualidade, cuja importância havia sido, por diversos motivos, diminuída ou desconhecida anteriormente; 3º) o que poderei chamar, em linguagem minha, a *translação*, ou seja a conversão de certos elementos psíquicos (não só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais, e a possibilidade de se determinar a existência de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com elas ou eles (PESSOA, 1980, p. 175).

Além disso, a única menção a Freud na sua poesia aparece pelo viés negativo, no poema “A liberdade, sim a liberdade!”, de Álvaro de Campos: “Pensar sem desejo

nem convicções. / Ser dono de si mesmo sem influência de romances! / Existir sem Freud nem aeroplanos” (PESSOA, 1993, p. 137). Visto que Pessoa menciona por diversas vezes suas principais referências tanto na poesia quanto na prosa, e silencia o nome de Freud, citando-o pouco e de forma mais crítica do que elogiosa, infere-se que a decantação para o *Livro do Desassossego* das inquietações do início do século foi um processo paralelo à psicanálise, independente, com a mesma centralidade onírica, mas com uma conclusão diametralmente oposta: para Soares, o sonho leva a um estado de inércia e não é para ser interpretado, já que se configura como uma versão melhor do que a realidade. Intuitiva ou deliberadamente, Pessoa construiu em Bernardo Soares a síntese de um sujeito que não se completa, definido como um “semi-heterônimo” em carta destinada a Adolfo Casais Monteiro:

O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade (PESSOA, 2006a, p. 516)

Se Caeiro, Campos e Reis constituem-se como heterônimos completos, com nomes, biografias, obras e estilos próprios, e se, no outro oposto, Pessoa denomina todas as suas demais criações como “personalidades literárias”, nada mais moderno do que um semi-heterônimo, alguém que não consegue completar o seu nascimento enquanto outro, permanecendo no meio do caminho: um semi-sujeito, portanto, fragmentado em sua própria constituição.

Nesse sentido, o *Livro do Desassossego* não é um projeto isolado, não finalizado por falta de tempo ou impossibilidade de um poeta escrever um romance em prosa. Antes pelo contrário, seu desassossego narrativo é sintoma da infância moderna, entre o final do século XIX e início do XX, de tal forma que o “romance” se insere plenamente no contexto de sua época. Além de marcar a impossibilidade narrativa e o esfacelamento subjetivo pela figura de Soares, Fernando Pessoa antecipa um discurso hipertextual, cujas características, como vimos anteriormente, são semelhantes a esta prosa. Talvez tenha sido a limitação do suporte – e não seu curto tempo de vida – o que impossibilitou o acabamento do livro enquanto unidade: o autor, que só conhecia a forma livresca de publicação, não conseguia ordená-la porque a estrutura de sua obra pedia um não-livro, uma forma deslizante em que se sobrepujassem a desordem, o pedaço, o caos, e correspondesse, dessa forma, com

a sua personalidade cindida. Richard Zenith, um dos editores do *Livro do Desassossego*, sumaria essa inquietação pessoana:

A falta de um centro, a relativização de tudo (inclusive da própria noção de 'relativo'), o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas texto sobre texto sobre texto sem nenhum significado e quase sem nexos – todo este sonho ou pesadelo pós-modernista não foi, para Pessoa, um grandioso discurso. Foi a sua íntima experiência e tênue realidade (ZENITH, 2006, p. 8)

2.4 A Obra

2.4.1 Genealogia

Ao que tudo indica, Fernando Pessoa começou a trabalhar no projeto do *Desassossego* em 1913, quando publicou, em agosto, sua primeira literatura em prosa, “Na Floresta do Alheamento”, em *A Águia*. O autor indicou ao final o pertencimento deste trecho ao “*Livro do Desassossego*, em preparação” e assinou com o próprio nome. Em um primeiro momento, o *Desassossego* seria uma série de textos simbolistas em prosa, de autoria do ortônimo, seguindo a linha de “Na Floresta do Alheamento”, que o encabeçaria como o mais desenvolvido de todos. Vale lembrar que são aos simbolistas Camilo Pessanha e Cesário Verde que Pessoa se afeiçoa na sua volta a Portugal, introduzindo-se pela literatura através desta escola. A criação no mesmo ano da peça simbolista *O Marinheiro* parece indicar o investimento de Pessoa em outros gêneros literários para além da poesia. Além disso, *O Marinheiro* é um texto dramático transgressivo, uma vez que acontece inteiramente na mente de um personagem e não há ação, o elemento básico do drama, sendo classificado por Pessoa como um “drama estático”. Há certa similaridade no tom de “Na Floresta do Alheamento” com o de *O Marinheiro*, tentativas simbolistas de descrever, na prosa e no drama, um estado abstrato de não-ação. Pessoa hesita em publicar ambos os textos em *A Águia* por acreditar que estão além da revista – “Na Floresta do Alheamento” chega a sair, mas *O Marinheiro* é publicado apenas na primeira edição de *Orpheu*, em março de 1915. Dessa forma, em sua estreia literária, o *Livro do Desassossego* já aparece esboçado – e mesmo depois, com o desenvolvimento das poesias dos heterônimos, Pessoa mantém o permanente interesse pelo projeto, descrito em carta destinada a João de Lebre e Lima, datada de 03 de maio de 1914:

A propósito de tédios, lembra-me perguntar-lhe uma coisa... Viu, num número do ano passado, de *A Águia*, um trecho meu chamado *Na floresta do alheamento*? Se não viu, diga-me. Mandar-lho-ei. Tenho imenso interesse que você conheça esse trecho. É o único trecho meu publicado em que eu

faço do tédio, e do sonho estéril e cansado de si próprio mesmo ao ir começar a sonhar-se, um motivo e o assunto. Não sei se lhe agradará o estilo em que o trecho está escrito: é um estilo especialmente meu, e a que aqui vários rapazes amigos, brincando, chamam o 'estilo alheio', por ser naquele trecho que apareceu. E referem-se a 'falar alheio', 'escrever alheio', etc.

Aquele trecho pertence a um livro meu, de que há outros trechos escritos mas inéditos, mas de que falta ainda muito para acabar; esse livro chama-se *Livro do Desassossego*, por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante. No trecho publicado isso nota-se. O que é em aparência um mero sonho, ou entressonho, narrado, é – sente-se logo que se lê, e deve, se realizei bem, sentir-se através de toda a leitura – uma confissão sonhada da inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar (PESSOA, 2006a, p. 516-517).

Se, por um lado, Pessoa não deu fim a seu projeto, por outro, afirma como o desenho do *Desassossego* está definido desde a gênese de sua elaboração. Há, primeiramente, a menção ao caráter fragmentário da obra, pois, ainda que o texto seja coeso e findo, o poeta chama “Na Floresta do Alheamento” de um “trecho”, afirmando que é um dos diversos que comporão o livro final.

Também aqui acontece a ênfase no sonho, principal eixo estruturante da obra, e no tédio, um dos anexos do ato de sonhar, que renderá um bom número de fragmentos ao final, sendo um dos possíveis leques de abrigo às associações virtuais realizadas por hiperlinks. Tanto o sonho quanto o tédio são respostas ao *nonsense* que é a vida, duas saídas de emergência para um espaço psíquico em que não agir é o mais importante, visto que “exprimir é sempre errar” (PESSOA, 2006a, p. 328). O passo seguinte, entretanto, não é por isso mais reconfortante: ao chegar nesse novo espaço, o poeta percebe que também o sonho é inútil, condenando-se ao desassossego do título. Tal carta poderia, certamente, ter sido feita nos anos finais de sua vida, após o desenvolvimento do projeto, pois ela revela o *Desassossego* em sua intimidade e expõe a persistência de Pessoa em perseguir esse estado, objetivo que se manteve até o fim.

No ano seguinte, em três ocasiões, Pessoa menciona o romance a Armando Cortes-Rodrigues: em setembro, afirma que Ricardo Reis e Álvaro de Campos estão silenciosos, mas que tem “elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente e tortuosamente avançando” (PESSOA, 2006a, p. 517). No mês seguinte, afirma que escreve “quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*. (...) O meu estado de espírito atual é de uma depressão profunda e calma. Estou há dias ao nível do *Livro do Desassossego*” (PESSOA, 2006a, p. 517). E em novembro, observa ao amigo: “O meu estado de espírito obriga-me agora a

trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (PESSOA, 2006a, p. 517).

As menções ao *Livro* nesses três exemplos sempre ocorre por um viés negativo, isto é, a impressão é de que o romance se sobrepõe à própria vontade do poeta, que precisa domar pela escrita um sentimento amorfo: “produção doentia”, “depressão profunda e calma”, “estado de espírito obriga-me” são desabafos de um sujeito desassossegado. Na forma, a inquietação predominante é a descontinuidade pela qual o livro se apresenta: “pedaços”, “quebrados”, “desconexos”, “fragmentos” também aparecem como se se moldassem à revelia do desejo de seu autor. Dessa forma, o ego despedaçado se recompõe e se reconstitui na escrita do sonho, transplantando para a forma a sua original descontinuidade. É como se a alma antes se visse partida em um espelho inteiro e, para encontrar um estado de espírito mais sossegado, quebrasse esse espelho de maneira que pudesse se ver inteira novamente em cada um de seus pedaços – esse espelho é a linguagem.

É interessante notar ainda que o livro progride continuamente até 1915, momento em que o projeto modernista de *Orpheu* está em seu auge, sobrepondo-se a hiatos de seus heterônimos. Desses primeiros trechos de tom simbolista, Pessoa publicará apenas doze em vida – todo o restante dos fragmentos assinalados como pertencentes ao *Desassossego*, entre 450 e 500²⁰, foram relativamente reunidos por Pessoa antes de sua morte e estavam em sua arca, sendo anexados à obra posteriormente.

A fase seguinte do *Livro* ocorre na segunda metade da década de 1910, quando Pessoa começa a redigir o diário de Vicente Guedes, personalidade literária nascida alguns anos antes, em 1909, quando Pessoa ainda buscava se estabelecer em Lisboa. Teresa Rita Lopes menciona a figura de Friar Maurice como antecedente ao diário de Guedes, pois, criado por Pessoa em 1907, ano de seu regresso a Portugal, é o primeiro a ser pensado como autor de um diário introspectivo:

Podemos considerar antepassado autor do *Livro* um tal Friar Maurice – não aristocrata, neste caso – de que Pessoa até compôs a capa, numa folha isolada, como fez para Bernardo Soares: ‘The Book of Friar Maurice’. Bem anterior aos heterônimos e ao *Livro*, este ‘Frei Maurice’ assinou alguns (poucos) trechos de um diário de introspecção, em inglês, precedendo de alguns anos o dos autores do *Desassossego* (LOPES, 2015, ps. 39-40).

²⁰ O número é incerto, pois varia de acordo com cada edição e com os registros das sucessivas edições críticas feitas por diferentes editores que tiveram acesso aos originais.

Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari seguem o pensamento de Lopes ao afirmar, a respeito da figura de Friar Maurice, que “o *Livro do Desassossego* terá começado a despontar nos apontamentos deste místico sem Deus” (2013, p. 263). Investindo no diário de Guedes, o poeta começa a trabalhar nos dois projetos simultaneamente – os textos simbolistas e o diário –, todavia sem saber como conciliá-los. Parece ser nesse ponto que o *Livro* passa a ficar indomável, ganhando vida própria: “Pessoa não sabia o que fazer com os primeiros trechos, que boiavam na atmosfera nevoenta da ‘Floresta no Alheamento’, e talvez pusesse a hipótese de excluí-los todos. Que cabimento podiam ter num diário?”, afirma Zenith (2006, p. 19) no prefácio de sua edição. Mediante a crise enfrentada pela tensão entre dois estilos e dois projetos de escrita distintos, Pessoa interrompe o *Livro* em algum momento entre os anos de 1919 e 1920.

A retomada do projeto começa a acontecer em 1928, com o surgimento de Álvaro Coelho de Atayde, o Barão de Teive. Inquieto e frustrado com o mundo, Teive parece encarnar o espírito do *Livro*²¹, impulsionando Pessoa a voltar ao *Desassossego*, o que ocorre em 1929, quando Bernardo Soares assume de vez a autoria. Durante os seis últimos anos de vida, o projeto ganha corpo, quando Pessoa desiste das ideias de fazer um livro com trechos grandiosos e de fazer um romance diarístico. Nesse sentido, o poeta entra na última fase de produção do *Desassossego* investindo em apontamentos filosóficos consonantes à sua poesia, levando à prosa uma similar reflexão onírica e metalinguística.

2.4.2 Um texto com muitos autores

Caso raro na literatura ocidental, o *Livro do Desassossego* constitui-se como um texto de autoria flutuante, pois, embora todos os possíveis autores fictícios remetam à mesma consciência criativa, Pessoa atribuiu a nomes distintos à medida que compunha a obra. A este respeito, em uma boa síntese, Pizarro (2013, p. 14) afirma:

Existe um autor interno ao Livro, que primeiro foi o próprio Pessoa ou uma das suas figurações ortônimas, depois Vicente Guedes, num primeiro ato de despersonalização, em seguida outra vez Pessoa, mais tarde Bernardo Soares, num segundo ato de despersonalização, e finalmente, ao que parece, outra vez Pessoa.

²¹ Como veremos a seguir, ainda não há um consenso entre os editores se Teive é ou não um dos autores do *Livro do Desassossego*.

Pelos seus registros, podemos supor que, em um primeiro momento, Fernando Pessoa gostaria de creditar o seu nome como autor do *Livro*. Isso se evidencia pela publicação de “Na Floresta do Alheamento” e dos outros doze trechos simbolistas que estavam assinados por ele. Entretanto, o poeta percebe que, para escrever seu romance, precisaria de um viés mais narrativo, e inicia a criação do diário de Vicente Guedes, em primeira pessoa. É nesse momento que se depara com um dilema: como ter a sua autoria em um diário de outro? E como aliar o simbolismo do ortônimo ao diário de Guedes? Nessa primeira tentativa, Pessoa busca solucionar a equação da autoria carimbando em um de seus manuscritos que o *Livro* era “escrito por Vicente Guedes e publicado por Fernando Pessoa”. Assim, o poeta decide limitar-se à figura de editor do diário, retirando sua autoria e possivelmente os seus textos simbolistas, que se mantiveram sob sua assinatura até serem cedidos posteriormente a Soares.

Guedes, criado em 1909, já havia redigido alguns poemas e contos, além de ter traduzido textos de Ésquilo e Shelley e herdado um conto de Alexander Search, personalidade criada por Pessoa ainda na adolescência, em Durban. Deixou, assim como o *Desassossego*, muitos contos incompletos – a obra inacabada é um ponto em comum entre criador e criatura. Inicialmente, era para ser de Guedes a biografia “sem fatos” mencionada no início do livro. Na ficção do romance, Pessoa registra no prefácio um encontro com Guedes em um restaurante comum, trocando algumas frases com a personagem, cujas respostas interessantes fazem a conversa ter seguimento. O encontro torna-se um hábito, e Pessoa, ao perceber que Guedes “suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre” (apud PIZARRO; FERRARI, 2013, p. 341), interessa-se pelo tédio da vivência alheia. O personagem confessa, então, que não tem família nem amigos, mas que possui um diário – que seria, em última análise, o original do *Livro do Desassossego*.

No entanto, Guedes é esquecido por Pessoa durante os anos modernistas e após a criação dos heterônimos – morre, por assim dizer, sem aparecer em nenhum outro texto dos anos 1920 e 1930. Quando Pessoa retorna ao *Desassossego*, é para Bernardo Soares – a única de suas criaturas que o próprio poeta identifica como semi-heterônimo – que concede a assinatura do livro. Com isso, Pessoa parece ter finalmente encontrado a comunhão antes não resolvida entre ser e não ser o livro – assinar sendo outro, mas também sendo ele.

Bernardo Soares também já existia na galáxia pessoana, com algumas assinaturas encimando contos da década de 1920, e chegou a ser o autor dos poemas

pertencentes a *Chuva Oblíqua*, pois Pessoa acreditava que o semi-heterônimo também podia ser poeta. Na sequência, entretanto, desiste da ideia e faz uma troca: recupera os poemas de *Chuva*, assinando-os com seu próprio nome em *Orpheu 2*, mas se desprende da autoria dos trechos simbolistas “grandiosos”, legados a Soares. O ajudante de guarda-livros, para Zenith, herda igualmente a biografia de Guedes, pois o autor original

também morava num quarto andar da Baixa (só o nome da rua muda), também trabalhava num escritório e também era um diarista excessivamente lúcido. Soares até ficou, como já vimos pelos serões provincianos das paciências, com a infância de Guedes” (ZENITH, 2006, p. 21).

Importante destacar que Pessoa mantém a cena inicial do encontro no restaurante como prefácio do *Livro*, mas retira o nome de Vicente Guedes na segunda fase de produção da obra – assim, o diálogo ocorre com um homem anônimo, que pode ser lido simultaneamente como Guedes ou Soares. Outro ponto que vale a nota é a ausência de assinatura de ambos: de acordo com Pizarro, nenhum dos dois autores assina sequer um fragmento do livro, “embora os seus nomes figurem em vários outros lugares, como em planos da obra, em listas de projetos que incluem o Livro e no cabeçalho de alguns trechos” (2013, p. 14) – um exemplo é quando, em 1935, pouco antes de morrer, reúne diversos fragmentos soltos do *Desassossego*, Pessoa carimba o nome de Bernardo Soares como único autor da obra.

Há, entretanto, mais um espectro que ronda as páginas do *Desassossego*: o Barão de Teive não teria só impulsionado a volta do livro, em 1928, mas seria um de seus autores. Na recente edição proposta por Teresa Rita Lopes, a autora separa o romance em três livros: o de Vicente Guedes, o do Barão de Teive, e o de Bernardo Soares. Tal movimento, entretanto, contraria a fortuna crítica da obra, que a edita desde os anos 1980 excluindo os textos de Teive do espólio. Nesse impasse, três fatos são incontestáveis:

- 1) Em suas menções ao *Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa nunca associou a figura do Barão de Teive como um de seus possíveis autores;
- 2) Por outro lado, Pessoa aproximou Teive de Bernardo Soares como figuras “minhamente alheias”, cujo estilo seria igual ao do ortônimo – nesse sentido, Teive também poderia ser outro semi-heterônimo; e
- 3) Os escritos de Teive foram organizados, na reunião final de sua obra, junto aos textos pertencentes ao *Livro do Desassossego*, como afirma a crítica:

Nunca até hoje o Livro do Barão de Teive foi integrado no *Livro do Desassossego* pelos seus editores, contrariando a vontade expressa de Pessoa. A prova mais cabal de que ele tencionava dar guarida ao Barão nessa obra é o fato de ter começado a arrumar, pouco antes de morrer – os astros bem lhe prediziam o seu fim em 1935... – as folhas soltas do texto de Teive no mesmo maço em que juntou as destinadas ao *Livro* (LOPES, 2015, p. 22-23).

Richard Zenith também menciona o fato em sua edição, ressaltando a exclusão desses trechos: “Como nas edições anteriores, são excluídos os textos assinados pelo Barão de Teive e encontrados no envelope onde Pessoa reuniu material para o *Livro do Desassossego*” (ZENITH, 2006, p. 30-31). Entretanto, o editor não justifica a exclusão.

A esse respeito, e apoiados por Pizarro e Ferrari (2013), julgamos possível afirmar que a figura do Barão de Teive, de forma coerente à paradoxal filosofia pessoana, *é e não é* um dos autores do livro. A negação advém do plano prático: Teive assinou unicamente *A Educação do Stoico*, uma carta-suicida, em agosto de 1928; a afirmação, por sua vez, advém do plano ideológico: há muitas similaridades entre o Barão e o guarda-livros, e o motivo de seu suicídio parece ser a percepção lúcida da impossibilidade e da inutilidade da escrita de um livro que seria o próprio *Desassossego*:

Pensar que considereei uma obra este monte incoerente de coisas, afinal, por escrever! Pensar, neste momento definitivo, que me julguei com força para sistematizar esses elementos todos numa obra acabada e visível! Se o poder sistematizador do pensamento bastasse para a obra se fazer, se a sistematização fosse coisa que a intensidade da emoção pudesse obrar, como um breve poema ou um curto ensaio, então por certo a minha obra se haveria feito, pois se haveria deveras feito ela, em mim, e não eu a ela, como determinador.

Poderia eu, bem sei, fixando-me no que era possível à minha vontade pouco abarcadora, fazer breves ensaios dos fragmentos antecipados de uma obra grande jamais realizável; poderia fazer vários livros de trechos, cada trecho deveras uno; poderia escolher entre as muitas frases dispersas entre minhas notas mais do que um livro de pensamentos, que nem seria superficial nem pobre de novidade.

Meu orgulho, porém, nunca sofreu que eu me permitisse menos que o que a minha inteligência poderia fazer (PIZARRO; FERRARI, 2013, p. 613).

Esse fragmento da carta deixada por Teive é uma descrição do *Livro do Desassossego*, talvez a maior e mais exata formulada por Pessoa. Nela, se revela a impossibilidade de sistematização, da feitura completa do livro, além de seu caráter fragmentário e dispersivo, e a possibilidade de diversas associações que o *Livro* acolhe. Aproximando-se da máxima de Soares de que “expressar é sempre errar” (PESSOA, 2006a, p. 328), o orgulho de Teive o faz desistir do projeto, pois sua

inteligência nunca permitiria realizá-lo – e é essa desistência que deixa a vida sem sentido e o impulsiona para o suicídio. Entretanto, vale destacar que, em diversas ocasiões do *Livro*, o suicídio é descartado enquanto solução: “Morrer é sermos outros totalmente. Por isso o suicídio é a cobardia; é entregarmo-nos totalmente à vida” (PESSOA, 2006a, p. 234) ou “Nunca encarei o suicídio como uma solução, porque eu odeio a vida por amor a ela” (PESSOA, 2006a, p. 418). Em sua órbita de influências e referências, Fernando Pessoa talvez tenha dado para Teive o lugar de *idealizador* e não de *autor* do *Livro do Desassossego*, já com a consciência de que seria um projeto fadado ao fracasso.

O fato de Pessoa ter guardado a carta-suicida junto aos textos indicados como pertencentes ao *Livro* não necessariamente indica que o documento pertença ao *Desassossego*, mas que ambos deveriam ser lidos em conjunto, Teive como um importante precursor e idealizador da obra de Soares. Tal hipótese é corroborada pelo fato de que, quando o *Livro do Desassossego* perdeu a unidade e a coerência internas, serviu como um “depósito” para aquilo que não tinha espaço na obra pessoana, principalmente as reflexões em prosa, como é o caso da carta de Teive.

2.4.3 Os heterônimos como fantasmas desassossegados

Como o livro foi se tornando esse grande guarda-chuva que abrigava aquilo que não tinha espaço, mas tinha valor, o seu caráter dispersivo aumentou paulatinamente, assim como as referências e as aproximações com pensamentos presentes nas obras dos heterônimos. Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 209) define a arca de Pessoa como uma “lata de lixo/luxo”, pois aquilo que era descartado por não ter lugar também enriquecia a fragmentação da filosofia pessoana.

Nesse viés, o *Livro do Desassossego* ganha um caráter metalinguístico, de explicação do projeto filosófico e literário de Fernando Pessoa, que expõe a teoria do fingimento e o seu processo de despersonalização de forma livre na prosa. Não seria exagerado defender que esse é o projeto da vida de Pessoa, pois foi nele que o poeta trabalhou incansavelmente até a morte, o que resultou em um imenso intertexto com a sua própria obra poética. Dessa maneira, os heterônimos são evocados constantemente, ocupando um entre-lugar de uma ausência que, ao estruturar boa parte da reflexão linguística do livro, torna-se presente. Observemos alguns desses exemplos: “Tenho um mundo de amigos dentro de mim, com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas” (PESSOA, 2006a, p. 120); “Falar com gente dá-me vontade

de dormir. Só os meus amigos espectrais e imaginados, só as minhas conversas decorrentes em sonho, têm uma verdadeira realidade e um justo relevo” (PESSOA, 2006a, p. 78); e

De tal modo me converti na ficção de mim mesmo que qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transtorna num sentimento da imaginação (...) De tal modo me desvesti do meu próprio ser que existir é vestir-me. Só disfarçado que sou eu (PESSOA, 2006a, p. 414).

Evidente nesses trechos é a expressão do ortônimo na voz de Bernardo Soares. Não só são recorrentes as menções aos seus amigos, mas Pessoa parece querer experimentar variações de suas poesias. Assim, podemos associar alguns fragmentos do *Livro* a versos de sua obra, em um exercício hipertextual externo, como nos exemplos a seguir²²:

- 1) Em 1930, Ricardo Reis compõe uma ode com quatro versos: “Quer pouco: terás tudo / Quer nada: serás livre / O mesmo amor que tenham/ Por nós, quer-nos, oprime-nos”, cujo raciocínio final é similar a um trecho do *Desassossego* redigido em 1932: “Tanto o ódio como o amor nos oprime” (PESSOA, 2006a, p. 326).
- 2) No *Desassossego*, Bernardo Soares cita dois versos do *O Guardador de Rebanhos* em uma de suas reflexões: “Releio passivamente (...) aquelas frases simples de Caeiro, na referência natural do que resulta do pequeno tamanho da sua aldeia: ‘Porque eu sou do tamanho do que vejo /E não do tamanho da minha altura’” (PESSOA, 2006a, p. 77).
- 3) A exclamação “Quantos Césares fui!” (PESSOA, 2006a, p. 131) é oriunda de um fragmento do *Desassossego* composto em 1930, mas aparecerá idêntica no poema *Pecado Original*, composto em 1933, por Álvaro de Campos.
- 4) O poema *Aniversário*, de Álvaro de Campos, de 1929, terá sua reverberação no seguinte trecho do *Desassossego*, de 1931: “Escrevo e choro a minha infância perdida; demoro-me comovidamente sobre os pormenores de pessoas e mobília da velha casa na província; evoco a felicidade de não ter direitos nem deveres, de ser livre por não saber pensar nem sentir” (PESSOA, 2006a, p. 261).

²² As datas mencionadas a seguir foram retiradas do *Arquivo Pessoa* e do *Arquivo LdoD*.

- 5) Também de Campos, os famosos versos iniciais de *Tabacaria*, de 1928, assemelham-se ao sentimento de Soares no trecho “Não pertença a nada, não desejo nada, não sou nada” (PESSOA, 2006a, p. 218), de 1931.

Poderíamos aumentar a lista, pois os exemplos são múltiplos e variados, mas a amostra já comprova a possibilidade de um hipertexto não só intradiscursivo, associando os fragmentos do *Livro* entre si, mas também, em um panorama mais aberto, a construção de hiperlinks associativos de Soares com os heterônimos, em um discurso com a obra de Pessoa em termos gerais.

Além disso, evidencia-se pelos exemplos a maior proximidade e filiação de Soares com Álvaro de Campos. De fato, nos últimos anos de sua vida, de 1929 até 1935, Pessoa exprimiu-se, sobretudo, através dessas duas figuras (LOPES, 2015). Ambos representavam os extremos opostos de Pessoa: o heterônimo mostrava seu lado verborrágico, excêntrico e explosivo, enquanto o semi-heterônimo expunha a frustração, a vida comum e a obra sem publicação e sem mérito. Campos elaborava uma poesia cujos versos longos beiravam a prosa; Soares, por sua vez, que não sabia compor poesia, expressava-se sempre por uma prosa poética. Richard Zenith (2006, p. 10) corrobora a semelhança ao afirmar que “havia, de fato, uma forte concordância intelectual e emocional entre o ajudante de guarda-livros e o Campos do último período”. Há, no entanto, uma diferença crucial entre as duas criações, observadas por Leyla Perrone-Moisés: enquanto a linguagem para Álvaro de Campos – e para todos os demais heterônimos – é instrumento, meio que expressa seus anseios, para Bernardo Soares ela é fim, o principal motivo da existência e da própria escrita:

Há alguém, na *coterie* pessoana, que assume plenamente essa primazia absoluta da linguagem por ela mesma sobre a linguagem representativa e expressiva. Esse alguém se chama Bernardo Soares. No LD, a questão da autonomia e da intransitividade da linguagem literária é levada a extremos que não se encontram nas teorias do ortônimo e dos grandes heterônimos (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 262).

É em Bernardo Soares que Fernando Pessoa deixará mais evidente o seu projeto literário, sobre o qual construiu (ou pulverizou) sua identidade. Para ambos, a reflexão linguística elaborada naquilo que Manuel Portela (2017a) chamará de “atos da escrita” é o que alimenta o ego e sustenta a vida: “Sou, em grande parte, a prosa que escrevo” (PESSOA, 2006a, p. 203); “Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo” (p. 402); e “Minha pátria é a língua portuguesa” (p. 260) são algumas

afirmações que exemplificam essa atitude, interessante defesa de quem quase se firmou na língua inglesa, o que talvez tenha refletido tal amálgama com a língua portuguesa.

E Soares, na mesma linha de um poeta, quer, sobretudo, escrever bem – tentativas que, por mais bem-sucedidas, são julgadas como fracassadas, imperfeições de qualquer ação. Para Perrone-Moisés (2001, p. 267), diferentemente da poesia pessoana, “no *Livro do Desassossego*, a palavra é o ponto de chegada absoluto e autônomo”. Por isso, com exceção das revistas vanguardistas, que envolviam também um cunho político, nunca fez muito sentido para Pessoa a publicação de seus textos – o processo de escrita encerrava em si mesmo e cumpria seu objetivo na reconstituição subjetiva, dispensando a recepção de quem estaria alheio a esse processo. Nesse aspecto, a obra carrega um paradoxo de despreensão, pois, ao passo que se vê como um livro útil para a posteridade, quando os conselhos dados podem encontrar os interlocutores adequados, encerra-se em um movimento centrípeto, de “escrever por escrever”. O único desejo do autor é encontrar algum tipo de sossego depois de pôr as palavras no papel, exatamente como em um diário íntimo, guardado na gaveta depois de cumprida a missão de servir para o desabafo do seu proprietário. Em um dos fragmentos, Pessoa formula tal sentimento: “Se o que deixar escrito no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiverem, será bem também” (2006a, p. 42).

2.4.4 Autobiografia sem fatos

Ao abrir o livro e ler o prefácio feito por Pessoa, que conta com a já referida cena do restaurante, uma cena muito bem detalhada e concreta, aos moldes narrativos tradicionais, podemos nos enganar e pensar que a aventura do poeta pela prosa talvez tenha rendido frutos romanescos. Entretanto, ao virar a página, deparamo-nos com o aviso, em letras garrafais: AUTOBIOGRAFIA SEM FATOS. O paradoxo já nos coloca de volta ao universo pessoano, e percebemos que o seu prefácio era talvez uma armadilha, mais um de seus fingimentos.

De fato, não há enredo, nem uma progressão linear muito bem definida. Tampouco há personagens que se sustentam ao longo do livro – o mais próximo são menções a figuras recorrentes no cotidiano do narrador. As ações se revelam, na maior parte das vezes, embaçadas e inúteis, já que um dos pontos mais claros da

filosofia de Soares é não agir, pois o pensamento e a projeção sobre o fato é sempre melhor do que o fato realizado. Assim, o que perdura ao longo dos cerca de quinhentos fragmentos atribuídos ao livro são pensamentos e reflexões desse semi-sujeito, empreendidas entre observações sociológicas, aforismos e julgamentos linguísticos, literários e gramaticais:

os fragmentos esboçam uma tênue linha narrativa, constituída por breves dados sobre o passado de seu autor e pelos pequenos incidentes de cotidiano; mas, na maior parte, são páginas de descrição que, como a narração, levam a considerações filosóficas, psicológicas e estéticas (PERRONE-MOISÉS, 2018, p. 37).

A vida do personagem central, pensada originalmente para ser de Guedes e herdada posteriormente por Soares, é a de um homem comum que mora na Rua dos Douradores, na Baixa lisboeta. Guarda-livros, trabalha em um escritório na mesma rua, sob a chefia do patrão Vasques – uma das figuras mais bem constituídas do livro, que rende alguns fragmentos. Soares ainda menciona recorrentemente outro guarda-livros e seu colega mais próximo, o Moreira, além do caixa Borges. As cenas do escritório e as observações feitas por Soares da rua e de Lisboa são os momentos em que a narração alivia o leitor das reflexões e abstrações empreendidas na maior parte do tempo. Apesar de escassos, estes momentos são os que mais se aproximam de uma autobiografia.

Sobre este gênero, Jeanne Marie Gagnebin (1994), ao analisar *Infância berlinense: 1900*, de Walter Benjamin, obra considerada autobiográfica, afirma que o pensador alemão subverte o gênero nas três partes que compõem a palavra. Os argumentos apresentados por Gagnebin auxiliam, em maior ou menor medida, para pensar igualmente a obra de Pessoa: “auto”, um gesto reflexivo sobre si mesmo, já se mostra extremamente irônico em um texto que possui autores diversos que intercambiam e amalgamam suas identidades; “bio”, a vida, também é contrariado no texto, uma vez que a postura narrativa é de renúncia à vida, optando pelo escape onírico; e a “grafia” é subvertida na lógica constelacional, aberta e fragmentária do livro. A *autobiografia sem fatos* sequer chega a se constituir enquanto autobiografia, e tampouco se forma enquanto romance, ficando, como típico da obra pessoana, em um meio do caminho tensionado e de difícil nomeação. Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 234) afirma que “o desassossego não é só de alma, é também de gênero”, não podendo ser “encaixado em gênero nenhum”. Mais recentemente, no entanto, a autora arriscou nomear o *Desassossego* como um anti-romance (2018, p. 37). Nesse

texto inclassificável, além de traços romanescos e autobiográficos, há a presença de poesia, de manuais e também de diálogos e citações.

O tom predominante, todavia, é o de um livro de sabedorias. Altamente filosófico, constitui-se pela postura narrativa de superioridade – embora possua a consciência da vida ordinária, o narrador também tem a lucidez de sua superioridade perante a humanidade, já que ele, diferentemente do “homem de ação”, consegue perceber a banalidade da vida. Pessoa parece sempre projetar os aspectos cotidianos dos dias do escritório para Soares, ao passo que aproxima do ortônimo a superioridade do pensamento. Portanto, do início ao fim, o narrador coloca algumas máximas, que ora servem como síntese, ora como conselho: “Viver é não pensar” (PESSOA, 2006a, p. 138); “Ser compreendido é prostituir-se” (p. 149); e “A natureza é a diferença entre a alma e Deus” (p. 164) são alguns dos exemplos. Por consequência, o verbo “ser” na terceira pessoa do singular é o principal pilar que estrutura a sintaxe da obra.

Em termos temáticos, a narração se alicerça a partir do sonho e, com isso, da não-interação do sujeito com a vida: “Sou o intervalo entre o que sonho e o que a vida fez de mim” (p. 214), sumaria Soares. O sonho aparece como ofício, que deve ser maturado e experienciado cotidianamente, sendo levado como a segunda profissão do guarda-livros. Assim como há o trabalhador, há também o sonhador, sendo Bernardo Soares um sonhador que raciocina, comprometendo-se com seu hábito como um trabalhador deve comprometer-se com seu emprego. O sonho não só é fuga da vida, escapismo, mas também é entendido como algo *melhor* que a vida, pelo seu caráter de negação. No sonho, há uma zona de conforto produzida pela inércia, impossibilitada em sua realidade banal, que pede o desprendimento de energia para o trabalho no escritório. Sendo assim, o conteúdo que se expressa no sonho não é relevante e nem interpretado, pois o que importa é simplesmente a onipotência adquirida no ato de sonhar. Como consequência, é através do sono, este lugar da vida que mais se aproxima da morte, que o narrador encontra o estado de maior pureza e prazer: “entre matar quem dorme e matar uma criança não conheço diferença que sinta” (p. 100), afirma Soares. Coerente reflexão, pois há no narrador um aspecto infantil, ainda que maduro: tal como a criança, sua interação com o mundo empírico é sempre limitada, ocasionada pela percepção crua das coisas, distanciando-se da complexidade adulta.

Se o sonho é o tronco principal dessa árvore desassossegada, ele origina algumas ramificações temáticas que possibilitam diversas associações: a imaginação; a contemplação; a tensão entre ação *versus* não-ação; o jogo entre pensar, viver e sentir. Além destas, o sono e o tédio são assuntos recorrentes, sendo que os consideramos os ramos mais fortes trazidos pelo viés onírico. Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 214) também acrescenta às temáticas principais “o isolamento e a fama, a vida como decepção, a impossibilidade do amor, a busca malograda de uma identidade, a arte como fuga e compensação”.

O outro eixo estruturante é a metalinguagem. A consciência linguística e literária do narrador aparece repetitivamente nos fragmentos, expondo-se de maneiras variadas. Como já vimos, o diálogo com os heterônimos é uma dessas facetas, além da elaboração consciente da teoria filosófica de Pessoa, cuja síntese mais citada é o verso inicial de seu poema *Autopsicografia* – “o poeta é um fingidor”. Além disso, Bernardo Soares carrega uma série de citações e menções a escritores, o que faz o *Desassossego* ser também um mosaico de referências. Pela edição de Zenith (2006), Chateaubriand é o mais referido, em um total de oito vezes, seguidos por Shakespeare e padre Antônio Vieira, com seis. Em número menor, aparecem também Homero, Virgílio, Horácio, Sócrates, Platão, Rousseau, Goethe, Voltaire, Pascal, Milton, Kant, Hegel, e mais uma série de importantes pensadores, principalmente clássicos e românticos – o número de nomes evocados durante toda a prosa do *Desassossego* chega a 54. Desses, Soares valoriza os clássicos, despreza os românticos e tem como livros de cabeceira *A Retórica*, do Padre Figueiredo, e *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, do Padre Freire, o que revela seu empenho em escrever e dizer bem. Padre Antônio Vieira, a quem Pessoa chamou de “o imperador da língua portuguesa” (PESSOA, 2010, p. 86), é tido por Soares como um de seus grandes mestres, já que a retórica e a oratória barrocas do jesuíta são exemplos para sua escrita e estímulos para sua alma: “vale mais para mim um adjetivo do que um pranto real da alma” (2006a, p. 61), afirma Soares em uma dos fragmentos em que cita Vieira.

Tais referências são seguidas por reflexões a respeito do papel da literatura e da gramática. Para o semi-heterônimo – e também para Pessoa –, a literatura tem a função de conservação, projetando no papel uma imitação da vida, mas sempre melhor, porque a linguagem assim o faz:

A literatura, que é a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira (PESSOA, 2006a, p. 59-60).

Como se a literatura fosse o sonho da vida, nela também é possível a projeção imaginada de uma positividade ausente na realidade. Assim, não importa o que de fato acontece, se o dia é bom ou ruim, importa como ele é expresso literariamente, pois só escrito o dia se realiza imaculado. Dito em outras palavras, a literatura sempre traz consigo um viés de satisfação, de prazer, e, por isso, justifica-se o ideal de Soares de que todas as pessoas deveriam sempre tender seus esforços a ela.

Para auxiliá-la, há o domínio da gramática, que deve ser estudada, mas não obedecida rigorosamente. Como o sujeito se apoia na elaboração textual para seu processo de identificação e de reconhecimento, saber utilizá-la vai além de uma questão de domínio da técnica: é a sua própria sobrevivência. A boa escrita é a única maneira de Soares interagir com o plano concreto da realidade e, com isso, despertar em si algum tipo de sensação: “Sem sintaxe não há emoção duradora” (PESSOA, 2006a, p. 233), afirma. Entretanto, o conhecimento da forma permite a transgressão, isto é, o sujeito domina tanto a estrutura de sua língua que enxerga nela suas falhas, convidando o leitor a perceber os limites da expressão que o idioma impõe. Nesse sentido, a gramática é como um pilar que sustenta a existência de Soares, mas, ao chegar nesse patamar de sustentação, o narrador constrói um segundo pilar próprio e agramatical, que lhe permite alçar estados mais altos da existência. A passagem reproduzida a seguir é exemplar dessa reflexão metalinguística:

A gramática, definindo o uso, faz divisões legítimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para fotografar o que sente, e não para, como o comum dos animais homens, o ver às escuras. Se quiser dizer que existo, direi "Sou". Se quiser dizer que existo como alma separada, direi "Sou eu". Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo "ser" senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, anti-gramaticalmente supremo, direi "Sou-me". Terei dito uma filosofia em

duas palavras pequenas. Que preferível não é isto a não dizer nada em quarenta frases? (PESSOA, 2006a, p. 112-113).

Assim, a obra que inicialmente buscava ser constituída por grandes trechos simbolistas, e que, em um segundo momento, passou a ter uma pretensão diarística e cotidiana de um guarda-livros, acaba se solidificando como um texto metaliterário e autodescritivo, um porto-seguro linguístico para uma identidade esfacelada. Soares chega a propor uma seção de “não-erratas” ao final do livro, expondo todas as incorreções gramaticais que foram feitas deliberadamente – tal seção, no entanto, nunca chegou a existir. Concordamos com Perrone-Moisés (2001, p. 217) quando a pesquisadora afirma que “o *Livro* revela um Pessoa prosador que trabalha a língua portuguesa com cuidados de ourives”, talvez até mais do que em sua poesia, pois se, na forma poética, a linguagem também serve à original criação heteronímica, na prosa ela se autossustenta, isolando-se no lugar de protagonista. Para a autora, “Bernardo Soares é um fetichista da linguagem” (2001, p. 264), e, por isso, a busca pela expressão mais perfeita é o fim a ser atingido, dos quais os outros temas são apenas meros pretextos.

Se Soares afirma, no mesmo trecho, que se deve “dizer o que se sente exatamente como se sente – claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro” (2006a, p. 112), então essa consciência linguística contribui para a narrativa onírica ser fragmentada e associativa. O sonho, manifestação do inconsciente tão difícil de narrar, pois apresenta lacunas e confusões que não apreendemos, tem a sua forma mimetizada na estrutura do livro. Por conseguinte, os dois eixos estruturantes do *Desassossego* – o sonho, no viés temático; a metalinguagem, no viés formal – resultam em uma obra deslizante e permanentemente aberta e “reinventável”, um *work in progress* que antecipa os discursos hipertextuais.

2.5 Um livro virtual

No capítulo anterior, vimos que Pierre Lévy aproxima o conceito de virtual com aquilo que só existe enquanto potência. O *Livro do Desassossego*, portanto, é um livro virtual, já que suas realizações são projeções de uma ideia irrealizável da forma tradicional, mas potencialmente existente nas folhas soltas encontradas na arca de Fernando Pessoa. Zenith, no prefácio de sua edição, afirma que o *Livro* “nunca poderá existir” (2006, p. 8) e que “Pessoa trabalhou nesta obra durante o resto da vida, mas quanto mais a ‘preparava’, mais inacabada ficava. Inacabada e inacabável” (2006, p.

9), o que fica constatado em certo fragmento que Soares expõe sua inveja daqueles “que escrevem romances, que os começam, e os fazem, e os acabam” (2006, p. 285).

Muito possivelmente, na primeira fase de produção do livro, nos anos 1910, Pessoa pretendia ser autor de uma romance em prosa, ideia que permaneceu mesmo quando incluiu no espólio os textos de Guedes. Quando voltou ao livro, vinte anos depois, já pela voz de Soares, esse horizonte se perde, e o *Desassossego* ganha tons de um livro conscientemente impublicável. Pessoa adentra em uma estrutura movediça e parece entender que a forma livresca – único suporte conhecido até então – limitava o ideal de seu *Livro*, necessariamente dispersivo e descentrado, assumindo a ideia de que centenas de folhas soltas na arca seria mais interessante, algo a ser valorizado enquanto realização. Parece-nos seguro afirmar que o poeta assume a não-conclusão do projeto. Entretanto, unificar as folhas em um livro permaneceu enquanto ideal utópico, que se transformou no principal motor de criação. Dito de outra forma, o formato livresco, ao mesmo tempo que escapava cada vez mais de Pessoa, permitia-lhe que continuasse criando, embora soubesse que nada seria publicado. Dessa maneira, afundando-se cada vez mais na estrutura movediça que o texto ganha, deixou o problema para a posteridade, explícito em uma nota não-datada de orientação para os editores do *Desassossego*:

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. À parte 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 se se devem inserir trechos grandes, classificáveis sob títulos grandiosos (PESSOA, 2006a, p. 519) [grifos meus].

Percebe-se que o próprio Pessoa não havia resolvido algumas sínteses que o livro lhe impunha, como se o *Desassossego* ganhasse uma vida própria, e seu teor deslizante impossibilitasse uma equação. O poeta confere ao editor o caráter de curador do livro, cujas *escolha* e *interferência* nos trechos precisariam adaptar a psicologia e o estilo de Guedes aos de Soares. No entanto, Pessoa não abre mão do “desconexo lógico”, constitutivo da obra. Além disso, não resolve o caso dos Grandes Trechos, deixando para que o editor “estude” se devem ou não entrar no livro. Com tal nota, observa-se o desprendimento do escritor português em relação a seus textos; parece dizer que o *Desassossego* precisa de outros leitores, distanciados e mais

capazes de resolver algo que ele sozinho não conseguiu. Um livro que precisa de editores-curadores-autores, que alterem o texto em seu centro.

À luz do século XXI, podemos afirmar que, vanguardista, Fernando Pessoa antecipava algo que só seria efetivado na segunda metade do século XX, com os computadores: a narrativa hipertextual. Tal afirmação é possível ao aproximar as características consagradas pela Linguística do Texto a respeito do hipertexto àquelas do livro desassossegado. Ambos são fragmentários, não-lineares, constelacionais e associativos. Além disso, há no *Desassossego* uma incomodativa repetição de reflexões, ditas em diferentes fragmentos de maneiras semelhantes ou idênticas. Se, em uma primeira leitura, tal aspecto poderia soar uma falha do livro, já que a narrativa tradicional pretere a repetibilidade, em um segundo momento, visto sob a ótica do hipertexto, ganha-se mais uma semelhança, já que são as repetições que permitem as consequentes associações em um texto que não se organiza de forma causal – ou seja, ao se repetir deliberadamente, Pessoa possibilita a formulação de hiperlinks. Visto que o poeta deixou originalmente os fragmentos soltos em sua arca, o leitor, como na internet, pode acessar o texto por qualquer frente, pois não há originalmente qualquer indicação numérica ou outro tipo de sequência estabelecida pelo autor.

Richard Zenith, Jerónimo Pizarro e Leyla Perrone-Moisés aquiescem para tal conjuntura: o primeiro defende que não existe uma ordem correta para a leitura do livro e que “talvez estivesse certo assim: uma edição de peças soltas, arrumáveis ao bom prazer de cada leitor” (ZENITH, 2006, p. 32); o segundo, por sua vez, afirma que “o livro tinha que ser editado da maneira que cada um entendesse” (PIZARRO, 2015); e Perrone-Moisés (2001, p. 211) defende que “podemos até sonhar com um ‘livro’ de páginas soltas, como cartas de baralho, que possam ser lidas em infinitos arranjos”. Mas por que sonhar se o discurso hipertextual vigente nas tecnologias atuais permite a realização desses livros de areia que só existiam até então enquanto virtualidade? Com exceção de Manuel Portela, que criou o *Arquivo LdoD*, um espaço totalmente virtual examinado no próximo capítulo, os demais editores do *Livro*, apesar de assumirem o caráter de *work in progress*, trabalharam com a forma livresca tradicional, que impõe capa e contracapa, além de sequenciar obrigatoriamente as folhas, oferecidas ao leitor com uma ordenação prévia.

2.6 As edições do *Desassossego*

Como, para se constituir enquanto livro, o *Desassossego* precisa de uma forte incisão editorial, que não ocorre sem interferências e interpretações textuais, muitas e diversas são as suas edições. Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 210) compartilha tal angústia com os leitores quando questiona se “o Livro é, assim, altamente desassosseicante para quem o lê pronto; o que dizer, então, para os que assumiram a tarefa de o aprontar?”. Talvez por isso, o *Desassossego* tenha permanecido em um limbo editorial até os anos 1980, quase cinquenta anos depois da morte de Pessoa, à margem dos heterônimos e da poesia ortonímica. Atualmente, e sobretudo depois de 2005, quando se completaram setenta anos de sua morte e a obra entrou em domínio público, há muitas edições do *Desassossego*: algumas, presentes no Brasil e em Portugal, possuem um cunho mais comercial, com uma pequena seleta de fragmentos aleatórios. As edições críticas, porém, que circulam nos meios acadêmicos, reúnem critérios específicos que se distinguem umas das outras, possibilitando ao leitor acesso a diferentes constituições do *Desassossego*, o que faz mais sentido em relação a este livro que “não pode ser dito acabado ou inacabado, porque seu próprio projeto é o da indefinição, do fragmentário e até do imperfeito ou ‘mal feito” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 220). Toda a edição é, neste caso, a interrupção de um discurso aberto e que se forma de maneira associativa. Assim, as edições conhecidas do *Desassossego* são conclusões satisfatórias de diferentes processos, porém nunca um resultado objetivo e totalizante, o que se comprova com as diversas variáveis e atualizações que cada uma possui.

Diego Giménez (2013) faz um estudo comparativo das quatro principais versões do livro, das quais Portela também se ocupa para criar o seu arquivo digital. Em 1982, veio à tona a primeira edição do *Desassossego*, feita por Jacinto de Prado Coelho e publicada pela Ática, em Portugal. A organização de Coelho contém 520 fragmentos e se baseia em “manchas temáticas”, alinhando grupos de trechos que possuem semelhanças em seu conteúdo. Tal opção, acreditamos, traz uma ambivalência: se, por um lado, a aproximação de fragmentos similares gera uma leitura mais sossegada, pois cria um fio condutor ao leitor, por outro viés, esconde o aspecto dispersivo próprio do livro. A edição de Coelho foi reimpressa apenas uma vez, em 1997, sem alterações.

A segunda edição, não estudada por Giménez, mas citada por Zenith (2006), é a de Teresa Sobral Cunha, que já havia sido colaboradora e pesquisadora dos originais para a primeira edição. Cunha publica pela Presença, em 1990, uma edição sua, na qualidade de revisão da edição feita por Coelho, reorganizada e ampliada. Em 1997, Teresa Sobral Cunha lança uma terceira edição – segunda sob sua responsabilidade –, dessa vez pela Relógio d'Água. De acordo com Giménez (2013, p. 59), a edição de 1997 conta com 723 fragmentos e segue uma observação cronológica, o que é possível a partir de uma análise material, como papéis, letras e tintas – tal processo é facilitado pelo costume de Pessoa datar seus fragmentos, principalmente aqueles produzidos na fase de Soares, depois de 1929. Também tal organização expõe alguma ambivalência: Cunha permite que o leitor encare as “peças soltas” do livro, lendo-as e associando-as ao seu modo, entretanto separa taxativamente a escrita de Guedes e a de Soares, o que contradiz a “adaptação” pedida por Pessoa. Cunha também, a partir de sua pesquisa, une alguns fragmentos originalmente soltos e abre parágrafos inexistentes nos originais – a justificativa para ambas as ações é o fato de Pessoa anotar em suportes variados e pequenos: “porque havia alturas que ele tinha uma folha de tal maneira pequena que fazia sinais que eu concluí que era para abrir parágrafos” (SOBRAL CUNHA, 2015a). Entretanto, tal intervenção origina relações causais e sequenciais entre os fragmentos, quando o que defendemos são relações associativas e repetitivas, condizentes com o hipertexto. Richard Zenith critica esta edição, afirmando que a vasta maioria dos novos trechos incluídos “não têm nenhuma evidência explícita que os ligue ao *Livro do Desassossego*, embora muitos *pudessem* integrar-se nele” (2006, p. 30) [grifo do autor]. Sobre isso, a autora se defende, em entrevista ao *Arquivo LdoD*:

Como ele escrevia em qualquer altura e em qualquer momento e pelos mais variados suportes, como no café ou noutra sítio qualquer onde estivesse, obviamente não ia lá por abaixo Livro do Desassossego porque estava farto de saber que aquilo era o Livro do Desassossego. Não sinalizava porque para ele não havia realmente possibilidade de engano (SOBRAL CUNHA, 2015b).

Na sequência, assegura, convicta: “há muitos fragmentos que não são sinalizados como tal que são obviamente do Livro, e não tenho a menor hesitação” (SOBRAL CUNHA, 2015b). A edição de Cunha ainda possui duas versões mais recentes, de 2008 e de 2013, com alterações feitas a partir das edições críticas de Pizarro e Zenith.

Terceiro nome a se aventurar na prosa do *Desassossego*, Richard Zenith publicou sua edição originalmente pela Assírio & Alvim, em 1998, contando com 514

fragmentos, sendo que 481 fazem parte da “Autobiografia sem fatos”, e os demais 33 são os chamados “Grandes Trechos”, anexados ao final. Esta edição foi lançada pela Companhia das Letras e pelo selo da Companhia de Bolso, tornando-se a mais conhecida no Brasil. A ordenação é feita por um “caráter subjetivo”, no qual também surgem ocasionalmente certos núcleos temáticos, e os textos diarísticos aparecem concentrados no início. De todos os editores, defendemos que Zenith cumpre mais acertadamente seu papel por duas razões: a primeira, ao buscar equacionar a inclusão dos Grandes Trechos no Livro, mas em anexo, excluídos da narrativa de Soares; e a segunda, ao preterir os critérios objetivos para se comprometer com a subjetividade inerente na interpretação e na organização do quebra-cabeça deixado por Pessoa – isto é, em um livro de peças soltas cujo próprio autor se viu confuso e impotente para ordená-lo, assumir que se leva em conta critérios absolutamente pessoais talvez seja a melhor forma de editá-lo. O reflexo disso vem nas variações da edição, doze ao total (1998, 1999, 2000, 2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2012, 2013, 2015), ressaltando o permanente *work in progress* e reverberando a busca similar de Pessoa por um livro ideal e simultaneamente impossível.

Jerónimo Pizarro também propõe a sua edição, originalmente publicada pela Imprensa Nacional, em Portugal, em 2010, contando com 586 fragmentos. Posteriormente, essa edição foi publicada pela Tinta da China em Portugal e no Brasil. Pizarro, como Cunha, pautou-se por critérios cronológicos, explicitando à margem as datas de cada trecho. O editor justifica tal escolha por uma descoberta na segunda fase do livro que precisa, segundo ele, ser marcada: Lisboa. De forma perspicaz, Pizarro percebe que “simplesmente não se tem nada de Lisboa durante os primeiros quinze ou vinte anos” (PIZARRO, 2015), nos quais predomina a estética decadentista, sem coordenadas geográficas e temporais definidas. Assim, somente com a criação do lisboeta Vicente Guedes, é que Pessoa, de acordo com Pizarro, entende que a cidade pode ganhar um corpo importante no livro:

Apenas quando aparece Vicente Guedes, tardiamente, Pessoa começa a pensar que, tendo um livro associado a uma figura que mora em Lisboa, poderia ser necessário ter mais presente a cidade.

Lisboa como sintagma, como palavra, como espaço, como criação demora a aparecer no livro, assim como Soares. Lisboa é a maior descoberta poética de Pessoa para retomar uma obra que estava abandonada. Se Lisboa não tivesse aparecido, o livro poderia ter ficado no estado embrionário decadentista, e nunca ter sido retomado. (...)

Portanto, o que fez que fosse mais que um diário, que fosse mais que devaneios, foi Lisboa. E esta é a segunda parte. E está a misturar a descoberta de Lisboa com o Decadentismo é não ter percebido esteticamente o que

aconteceu com Pessoa entre 1918 e 1929, quando reaparece o Campos depois de *Tabacaria* (PIZARRO, 2015).

Além disso, o editor optou – diferentemente de Cunha e Zenith e da mesma forma que Coelho – por preservar a ortografia original dos textos, o que, por um lado, torna a leitura menos fluida e corrente, mas se mantém fiel à escolha de Pessoa, que não adotou a reforma ortográfica aprovada à sua época.

A mais recente, e mais transgressiva edição, é a de Teresa Rita Lopes, publicada pela editora Global, em 2015, com o título alterado para *Livro(s) do Desassossego*. Além de criticar as edições anteriores, Lopes organiza três livros independentes. O primeiro, de Vicente Guedes, tem o nome de *Autobiografia de quem nunca existiu* e é dividido em quatro partes: “Textos com título e título omissos”, nos quais são incluídos os Grandes Trechos, além de outros, inseridos por um critério cronológico, totalizando 67; “Diário ao acaso”, no qual insere 69 fragmentos da primeira fase, quando Pessoa almejava elaborar um diário com as reflexões de Guedes; “Diálogos com a ‘Outra’”, onde Lopes agrupa sete trechos que possuem uma interlocução direta a um *tu*, mas que só a voz do narrador é explícita; e “Paciências”, um conjunto de 38 fragmentos menos pessoais, sem o pronome *eu*, que possuem um maior distanciamento, como “máximas, aforismos, reflexões várias” (LOPES, 2015, p. 42). Por fim, o livro de Guedes ainda possui catorze anexos, totalizando 198 fragmentos. O segundo livro, *Educação do Estoico*, título original de Pessoa, é de autoria do Barão de Teive, e possui, de forma fragmentada, o seu único manuscrito – a carta-suicida encontrada no envelope com os demais textos do *Desassossego*. O terceiro intitula-se *Rua dos Douradores*, de autoria de Bernardo Soares, e também possui subdivisões: “Devaneios sem propósito nem dignidade”, com 262 fragmentos, e “Textos com título e título omissos”, com sete fragmentos, sendo que um deles, “Trovoada”, é a reunião feita por Lopes de diversos fragmentos com a temática da natureza. O livro de Soares também conta com 29 textos em anexo, totalizando 298 fragmentos, mas tanto os anexados quanto a divisão feita neste livro não são explicados pela editora. No conjunto dos três livros, a edição de Lopes conta com 496 fragmentos, além da carta-suicida de Teive. Por ser recente, tal edição ainda não tem nenhuma variante. Apesar de ser louvável o esforço de Lopes de ir na contramão das edições críticas feitas até então, parece-nos frágil o argumento para a inserção de Teive no conjunto ser apenas a proximidade encontrada na arca pessoana. Além disso, consideramos que a pretensão de organização e a consequente formulação de

três livros se opõem ao ideal dispersivo no qual, ao que tudo indica, Pessoa formulou. O hipertexto – advogado nessa dissertação, e também no *Arquivo LdoD*, de Manuel Portela – opõe-se às unidades pensadas pela editora.

O *Arquivo LdoD* começou a ser pensado em 2013 na forma de um projeto da Universidade de Coimbra, encabeçado por Portela, sendo esta a primeira aproximação da obra com os discursos digitais. Nele, são possíveis comparações das quatro principais edições – de Coelho, Cunha, Zenith e Pizarro –, além da criação de associações por parte dos leitores, que interagem com a possibilidade de suas próprias edições. É este *Arquivo*, muito próximo ao nosso projeto, mas com diferenças estruturais, que o capítulo seguinte examinará.

CAPÍTULO 3

O ARQUIVO LDOD

Nenhum problema tem solução. (...) 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.

Fernando Pessoa, em O Livro do Desassossego

Antes de apresentar e analisar esta que é a maior aproximação do *Livro do Desassossego* com o hipertexto, julgamos necessário um breve resgate histórico do projeto que criou tal registro. Assim como esta dissertação, as justificativas e os objetivos da pesquisa sustentaram-se em pressupostos técnicos e teóricos que conduziram o desenvolvimento contínuo do *Arquivo LdoD* (<http://ldod.uc.pt>). Nesse sentido, apresentá-los aqui também se faz importante, para um maior entendimento do site e da concepção do *Desassossego* pelos criadores.

A gênese do projeto remonta ao ano de 2010, quando iniciou, no Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, a investigação “Nenhum problema tem solução: um Arquivo Digital do *Livro do Desassossego*”, cujo nome é retirado de um dos fragmentos pertencentes ao *Livro*. Financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), a pesquisa foi encabeçada pelo Professor Doutor Manuel Portela, e contou com uma equipe de vinte colaboradores²³ de diversas nacionalidades, nos cinco primeiros anos. O desenvolvimento do arquivo, o levantamento do material e a criação dos *softwares* ocorreram entre 01 de março de 2012 e 30 de setembro de 2015, com a finalização do site em março de 2017, de acordo com informações fornecidas no endereço eletrônico do projeto.

Para a recolha dos originais, os pesquisadores utilizaram algumas ferramentas já existentes e facilitadoras no processo de investigação: o *Espólio Digital Fernando Pessoa*, da Biblioteca Nacional de Portugal; o *Arquivo Pessoa*, da Universidade Nova de Lisboa; e a *Biblioteca Digital Fernando Pessoa*, da Casa Fernando Pessoa; além, é claro, das quatro edições críticas da obra realizadas anteriormente (PORTELA, 2013, p. 20). O projeto contou ainda com a participação do Instituto Nacional de Engenharia de Sistemas e Computadores – Investigação e Desenvolvimento (INESC-ID), de Lisboa, para a criação e o desenvolvimento do domínio que atualmente hospeda o *Arquivo*.

Percebe-se, portanto, que a concretização do projeto só foi possível frente a diversos recursos financeiros e humanos que o tornaram viável. Ainda assim, a complexidade original do *Desassossego*, ampliada nos suportes digitais, estendeu o

²³ Nomeadamente: Manuel Portela, Abel Barros Baptista, António Rito Silva, António Souza Ribeiro, Daniela Côrtes Maduro, Diego Giménez, John David Mock, Osvaldo Manuel Silvestre, Paulo Silva Pereira, Pedro Serra, Ricardo Namora, Samuel Teixeira, Tiago Santos (professores); Rita Catania Marrone, André Santos (estudantes); Johanna Drucker, Mathew Kirschenbaum, Jerónimo Pizarro, Susan Schreibman, Richard Zenith (consultores).

tempo de realização da pesquisa por sete anos, com a publicação do site em 2017. Vale ressaltar também que, assim como o *Desassossego*, que se configura como um constante *work in progress*, o site de Portela não está integralmente pronto, pois algumas funcionalidades pretendidas inicialmente ainda estão em desenvolvimento.

Por fim, é importante frisar que, entre 2013 e 2015, financiados por esses programas – e concomitante ao desenvolvimento da página virtual – os pesquisadores também publicaram diversos artigos a respeito do *Arquivo* e realizaram conferências, seminários e palestras em Portugal e em outros países europeus, como a França e a Suécia. Tanto a publicação de textos acadêmicos em periódicos quanto o circuito de falas públicas tiveram como objetivo não só a divulgação da obra de Pessoa, mas também a criação de um potencial público leitor e usuário do *Arquivo*. É a partir dessa produção acadêmica que analisamos o embasamento teórico e os resultados obtidos pela pesquisa.

3.1 Suporte teórico: transformando a obra em site

O projeto da Universidade de Coimbra se insere na corrente de estudos que busca explorar as potências dos discursos digitais inseridos na literatura, muito em voga nos últimos anos, com os avanços tecnológicos e a sua centralidade em nosso cotidiano. De forma análoga a esta dissertação, os pesquisadores²⁴ perceberam a confluência desses novos discursos com o *Livro do Desassossego*, que não havia sido muito explorado na tela do computador. Até aquele momento, o site que melhor disponibilizava os textos da obra era o *Arquivo Pessoa*, publicado na rede em novembro de 2008, sob a direção de Leonor Areal. Entretanto, ainda que seja um rico site para pesquisadores do poeta, traz apenas uma das versões do *Livro*, junto a grande parte do espólio, ou seja, misturado às produções em poesia e em prosa, tanto do ortônimo quanto dos heterônimos e de outros personagens.

Como um dos primeiros movimentos, Manuel Portela buscou edições eletrônicas denominadas crítico-genéticas – ou seja, que interpretam uma obra criticamente a partir de documentos originais –, das quais destaca a realizada a partir da obra de Robert Musil, organizada por Walter Fanta, Klaus Amann e Karl Corino; e a de Samuel Beckett, dirigida por Dirk Van Hulle e Mark Nixon (PORTELA, 2013, p. 14). Inicialmente, afirmam Portela e Rito Silva (2015), o *Arquivo* começou a ser

²⁴ Doravante, e de forma metonímica, o nome do líder do projeto, Manuel Portela, representará também a sua equipe.

pensado como um espaço de comparação entre as edições, tanto no nível macro quanto no nível micro, no entanto foi paulatinamente reformulado com outras funcionalidades, entre as quais a interação do leitor. O próprio nome “Arquivo” revela, além da filiação com o “Arquivo Pessoa”, a intenção inicial de criar uma espécie de armazenamento mais completo do *Desassossego*, que colocasse de encontro as variações que o texto possui – tal vocábulo, entretanto, tornou-se obsoleto à medida que a pesquisa avançou, pois o site atualmente é, nas palavras de Portela,

um simulador, um dispositivo, uma máquina que permite que os utilizadores não só consultem o arquivo – em um sentido restrito, de consultarem os materiais que constituem os manuscritos, os datilografados e os textos impressos autorais dos *Livro do Desassossego*, e também as edições desses materiais – mas modifiquem esses materiais (PORTELA, 2017b).

Como passo seguinte, a equipe escolheu as edições que sustentariam o site: Jacinto do Prado Coelho (1982), Teresa Sobral Cunha (2008), Jerónimo Pizarro (2010) e Richard Zenith (2012). A seleção se justifica pelas quatro edições serem críticas, uma vez que todos os especialistas trabalham com os manuscritos originais e escrevem um prefácio explicando os seus critérios de seleção e de revisão dos textos. A versão escolhida de cada editor foi a última no momento de digitalização dos textos, em 2012. No site, os autores ainda expõem que a edição mais recente, de Teresa Rita Lopes (2015), só não foi inserida “porque todo o trabalho de codificação estava concluído nessa data e não dispúnhamos dos recursos adicionais necessários para recodificar os ficheiros” (PORTELA; RITO SILVA, 2017).

Finalmente, o estágio inicial ainda precisou de um domínio técnico que permitisse virtualmente a formulação do *Livro do Desassossego* da maneira idealizada pelos pesquisadores. Em diversas ocasiões, Portela (2013; 2015; 2017a) salienta a necessidade de um suporte técnico ideal que possibilitasse as dinâmizações pretendidas. A equipe buscou, então, a codificação XML, regulamentada pela norma TEI-P5²⁵, que permitiu um esquema de textualidade radial, formulado por Jerome McGann, em que todos os pontos do site seriam equânimes e poderiam ser acessados da mesma forma. Em um estágio embrionário da pesquisa, o arquivo era representado da seguinte forma:

²⁵ Segundo Portela (2013, p.14), a *Text Encoding Initiative* (TEI) “é um consórcio fundado em 1988 com o objetivo de desenvolver uma norma de representação de textos em formato digital” (p. 14). Atualizada constantemente, a equipe adotou a versão mais recente em 2012, denominada P5.



Figura 1 – Representação radial do *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA, 2013, p. 11.

Tal representação mostra que, assim como o *Desassossego*, a centralidade do arquivo é vazia e pode ser ocupada por qualquer das sete dimensões esféricas. Além disso, a forma esquemática salienta a fragmentação do site, que também mimetiza o processo pessoano denominado originalmente por Portela como “ato de escrita” e que fomenta o estudo, além de evidenciar as três grandes dimensões pretendidas: a primeira, da esfera laranja, a dimensão genética; a segunda, a dimensão social, representada pelos círculos azuis; e a dimensão virtual, em vermelho.

3.1.1 Os atos de escrita

Todo leitor ou pesquisador que investiga o *Desassossego* percebe na obra a predominância de fragmentos metalinguísticos e metaliterários, com uma reflexão aguçada dos procedimentos da linguagem. Se, para Leyla Perrone-Moisés (2001), como já afirmamos, a linguagem é o fim a ser atingido no *Livro*, para Manuel Portela,

o processo é um pouco diferente: a reflexão metalinguística ocorre para um maior entendimento do *eu* que escreve, em um processo denominado “ato de escrita”.

Assim, de forma análoga aos atos de fala de Austin e Searle – enunciados que produzem uma ação quando proferidos, mudando um estado de coisas do mundo, como a declaração que oficializa um casamento, por exemplo –, os atos de escrita do *Desassossego* alteram a consciência daquele que escreve o fragmento, seja Bernardo Soares, seja Vicente Guedes, ou o próprio Fernando Pessoa, formalizando-se como um processo fundamental de autoconhecimento. Esse ato é a tematização da escrita enquanto processo que está sendo realizado no presente e que, de certa forma, se embaralha com as reflexões do passado que estão sendo narradas. A “consciência da escrita” tão recorrente no livro com o verbo “escrever” e elementos como “papel”, “tinta” e “livro” é o gatilho para o autor tomar consciência de si, sendo parte de um processo de reconhecimento. Desse modo, o texto não trata apenas da matéria narrada, mas também do sujeito “escrevente” dessa matéria, que emerge durante o processo de escrever. Portela (2017a) chamará a atenção para as prenominalizações reflexas presentes no *Livro* – “sou-me” ou “escrevo-me”, por exemplo – enquanto síntese desse processo.

Dessa forma, a consciência de estar escrevendo torna-se um mecanismo para o narrador acessar a própria consciência, elaborado em diversas camadas. A fragmentação da obra é justificada pelos atos da escrita, já que cada ato tem um tempo limitado, pois exige uma atenção finita e um esforço corporal. Os diferentes tamanhos dos fragmentos também podem ser explicados a partir desta formulação, entendendo que é preciso um resultado final de transformação da consciência para dar cabo de um fragmento, não importando se o processo ocorre com poucas palavras ou com algumas páginas. Dessa maneira, o livro se pulveriza, transformando-se em uma coleção desses atos: “a coincidência da sensação com a consciência da sensação e de ambas com a ação de escrever encenam o próprio ato de escrita como manifestação fenomenológica da consciência”, explica Portela (2017a, p. 234). Em outra ocasião, Portela (2016) tratará dos atos de escrita como uma constante da obra pessoana, cuja dimensão heteronímica ocorre na capacidade do poeta de sustentar ciclos de autoconsciência – ou seja, não só formular uma biografia e um estilo distintos do seu, mas um reflexo consciente desses estilos próprios.

A partir dessa lógica, os atos de escrita descontínua de Bernardo Soares poderiam ser pensados como uma extensão neurológica do corpo, como se, no

processo de escrita, e somente aí, o sujeito tomasse consciência de si – e a leitura desse processo pudesse ser a consolidação dessa consciência, que parte para um novo começo. Por isso, argumenta Portela, o livro amalgama de forma tão indissociável o *eu* e a *escrita* e, por consequência, Bernardo Soares parece estar sempre começando da estaca zero. Esses fragmentos são feitos de uma vez só, em uma dimensão temporal relativamente curta; no entanto, em muitas ocasiões, o autor acrescenta partes manuscritas, notas ou corrige determinadas expressões dos fragmentos, em uma variedade de suportes e de códigos. Isto é, ainda que seja um ato de escrita, Pessoa mostra uma certa reflexão linguística depois de findado o fragmento. Isso acarreta o que Portela (2016, p.19) chama de “condição textual indisciplinada”, escritos sem linearidade e com disposições horizontais e verticais na página. É essa dificuldade de conciliação entre a disposição material da escrita e a formulação em livro que Pessoa enfrentou.

Além disso, durante a pesquisa dos originais, Portela e Gímenez (2015) perceberam que essa reflexão posterior empreendida por Pessoa decorre mais nos textos impressos e publicados, que, por consequência, possuem um caráter discursivo maior, enquanto os manuscritos são mais curtos e soltos sintaticamente, como se cada fragmento fosse elaborado de uma vez só, por uma unidade temporal específica: “Cada pedaço textual pode ser lido como uma unidade neurológica incorporada na atenção especial da exploração da auto-consciência.” (p. 63). Por fim, os pesquisadores enfatizam o caráter desordenado em alguns fragmentos manuscritos, o que corrobora a tese de Pessoa escrever em diferentes momentos, acrescentando novas reflexões às antigas e formando, assim, uma ótica constelacional, reticular e não-linear, similar ao processamento da consciência e também ao hipertexto. A seguir, reproduzo o fac-símile explorado por Portela e Gímenez, um dos manuscritos mais confusos creditados ao *Desassossego* encontrado no espólio de Pessoa (Figura 2):

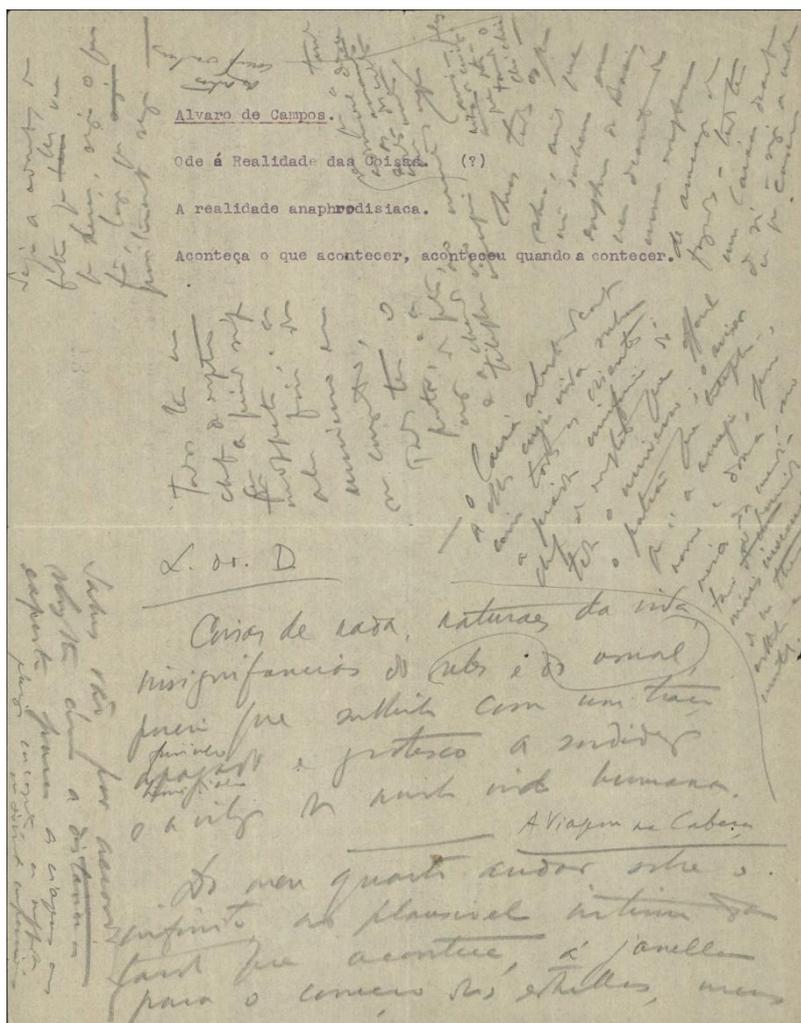


Figura 2 – Fac-símile 1 do Livro do Desassossego

Fonte: PORTELA; GÍMENEZ, 2015, p. 65.

Os pesquisadores afirmam que, pelos traços horizontais e pela diferença das cores das tintas, pode-se inferir que tais fragmentos foram escritos em momentos distintos. Além disso, algo que não é mencionado por Portela é o fato de Pessoa usar uma folha onde já estavam datilografados versos de Álvaro de Campos, o que comprova o uso do mesmo suporte em diferentes tempos. Outra questão interessante de se notar é que o início do texto, isto é, onde aparece a marcação “L. do D.” está no centro da página, o que talvez indique a intenção inicial de escrever um fragmento curto, mostrando a subversão de Pessoa dos padrões ocidentais de escrita, de cima para baixo e da esquerda para a direita.

Assim, a ordenação de tais pedaços é arbitrada ao editor – e a formulação hipertextual pretendida aqui busca se aproximar o máximo possível dessa ordenação espalhada por Pessoa. Quando se compara este trecho nas quatro edições do *Desassossego* através do *Arquivo LdoD*, percebe-se que todos os editores possuem

interpretações particulares, distintas entre si: Coelho organiza todo o manuscrito em um único fragmento; Cunha e Zenith, em dois; e Pizarro cria três fragmentos distintos. A este respeito, Zenith acrescenta uma nota em sua edição: “Texto muito desordenado. Na arrumação apresentada aqui, a colocação do segundo e do último parágrafo (os únicos datilografados no original) é hipotética, dada a ausência de quaisquer indicações do autor (PESSOA, 2006a, p. 540, nota 419)”. Na verdade, toda a ordenação desse fragmento é hipotética, já que a causalidade entre os pedaços também está na recepção, e não na escrita.

Além deste, os próximos três fac-símiles, não analisados anteriormente, ajudam a entender os atos de escrita pessoais. Em nossa pesquisa, buscamos diferentes tipos de fragmentos, a partir da concepção de Portela e Gímenez (2015): o fragmento como um pedaço de papel, ou seja, quando o editor não consegue recuperar todo o texto por uma limitação material (Figura 5); o fragmento como pedaço de escrita, quando Pessoa interrompe o próprio ato de escrita e não conclui o pensamento (trechos da Figura 2); o fragmento como a parte de um todo, o que parece ser a maior parte do Livro, quando Pessoa idealiza-o em um projeto maior (Figura 3); e o fragmento como gênero em si, quando ele tem totalidade e não depende de mais nenhum outro fragmento (manuscritos da figura 4).

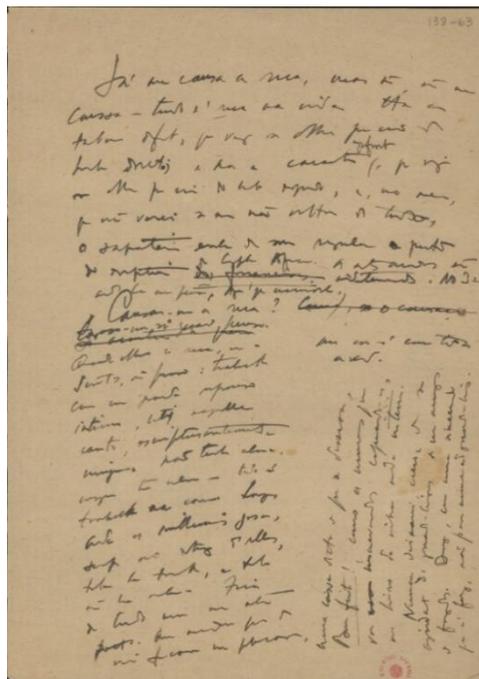


Figura 3 – Fac-símile 2 do *Livro do Desassossego*

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

No fac-símile da Figura 3, ocorre um processo semelhante da figura anterior, em que Pessoa escreve sob, pelo menos, três orientações distintas. Entretanto, diferentemente do primeiro, neste os editores chegaram a um consenso, e todos – Cunha, Zenith e Pizarro, pois tal fragmento não está na edição de Coelho – atribuíram uma relação sequencial da parte escrita na vertical no canto inferior direito ao restante do texto. Tal atribuição tem sentido, uma vez que as palavras finais da última linha horizontal (“Quem me dera que de mim ficasse uma frase”) pedem um complemento como o que está ao lado (“uma coisa dita de que se dissesse Bem-feito!”). Porém, se há realmente essa relação sequencial, distribuída assim na folha pela simples falta de espaço, por que Pessoa teria escrito o primeiro parágrafo ocupando toda a linha horizontal, e o segundo ocupando apenas metade? Em um veloz ato de escrita, possivelmente percebeu que, mantendo a linha inteira, não disporia de espaço para o que pensava, e altera a disposição: primeiro, tenta inserir duas colunas horizontais e, depois, dá-se conta de que obteria um melhor aproveitamento da folha distribuindo o que faltava na vertical. O certo é que o poeta demonstra não se importar tanto com a ordenação dos seus manuscritos, que muito possivelmente seriam organizados em um segundo momento, quando datilografados. Além disso, de acordo com a tese dos “atos de escrita”, de Portela, é fundamental para o processo de autorreconhecimento que o sujeito escrevente finalize o fragmento, importando mais a conclusão do que a

organização. Dessa maneira, em um esforço de acompanhar o rápido e confuso processo mental, Pessoa busca escrever de forma igualmente ágil, o que gera uma página caótica e também uma letra pouco legível:²⁶

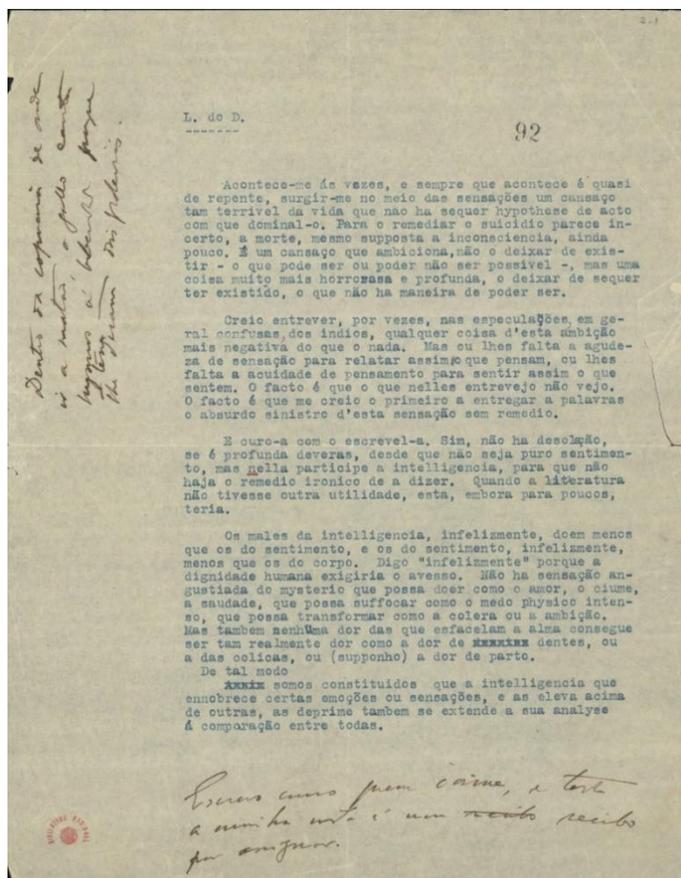


Figura 4 – Fac-símile 3 do *Livro do Desassossego*

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

Já no fragmento reproduzido na Figura 4, temos um texto datilografado e mais longo. Como Pessoa escreveu à máquina, possivelmente tal fragmento passou, nesse momento, por uma reordenação. Entretanto, o autor acrescenta novos atos de escrita – um, na vertical no canto superior esquerdo, e o outro, no fim da página. Pela marca da tinta, infere-se que foram produzidos em momentos diferentes. Neste fragmento, os quatro editores são unânimes em acrescentar ao manuscrito, primeiramente o que Pessoa anota no fim da folha (“Escrevo como quem dorme, e toda a minha vida é um recibo por assinar.”) e depois o que o poeta acrescentou no canto esquerdo (“Dentro da capoeira de onde irá a matar, o galo canta hinos porque lhe deram dois poleiros.”).

²⁶ Na carta a Casais Monteiro, em que revela o surgimento dos heterônimos, Pessoa afirma que escreve depressa e “quando escrevo depressa não sou muito lúcido”. Não satisfeito com a velocidade, Pessoa usa a máquina porque “assim é mais rápido e nítido”. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3510>>.

Apesar do consenso, a pergunta que fica é: poderiam ser ambos os textos manuscritos fragmentos independentes, inseridos em uma página aleatória de um fragmento já datilografado, nos moldes da Figura 2? Por três razões, parece-nos que sim: primeiramente, são atos de escrita distintos; segundo, os dois fragmentos manuscritos possuem uma unidade, isto é, são dotados de um sentido completo; e terceiro, suas relações semânticas em relação ao datilografado são frágeis. Dessa forma, julgamos legítima a decisão de separar esse fragmento em três partes, as quais podem ser associadas por hiperlinks.



Figura 5 – Fac-símile 4 do *Livro do Desassossego*

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

O fac-símile reproduzido na Figura 5 ajuda-nos a perceber não só o caráter fragmentário da obra, mas também literalmente despedaçado e, em certa medida, frágil. Pessoa escreve esse fragmento em um papel de carta carimbado pelos correios. Os dois períodos – “O aristocrata é o homem que é coerente consigo próprio. Quando abdica, abdica a valer.” – são os únicos possíveis de resgatar neste pedaço de folha, mas, pelo canto direito inferior, supõe-se que Pessoa tenha escrito algumas outras linhas. Além disso, não há a indicação “L. do D.” nesse material, e, portanto, apenas Teresa Sobral Cunha o incluiu em sua edição. Como encontramos somente um pedaço do papel, há a possibilidade de Pessoa ter registrado as letras indicando o pertencimento ao livro, embora não seja possível a recuperação. Cunha, portanto, entendeu que a semântica do fragmento se aproximava do *Desassossego* e o acrescentou.

Com a descoberta desses atos de escrita, Portela e Giménez (2015) segmentaram, além do conceito de “fragmento”, quatro diferentes tipos de textos que integram os originais do *Desassossego*: os doze publicados por Pessoa em vida, pertencentes à fase simbolista inicial; centenas de datilografados, muitos deles com rascunhos e acréscimos manuscritos; centenas de manuscritos, alguns com emendas e correções; e fragmentos contidos em cadernos com outros projetos. Com exceção dos publicados, a grande maioria dos textos estende-se por poucos parágrafos e dificilmente ultrapassa uma página.

A partir da construção dos atos de escrita, a equipe de Coimbra começou a estruturar o site. No estágio inicial, pretendiam construir, ao todo, três dimensões e quatro funções, explicadas a seguir.

3.1.2 As quatro funções

Com o *Arquivo* ainda em desenvolvimento, os pesquisadores estabeleceram algumas arquiteturas para orientar a codificação do material e a disposição das edições no site. Naquele primeiro momento, Portela e Rito Silva (2015) fixaram quatro funções: leitor, editor, livro e autor.

A função-leitor se caracteriza pela capacidade de o leitor perceber as diferentes versões de um mesmo fragmento, quando estão justapostas. Distinguem-se essas variações por dois tipos: as mudanças feitas pelo próprio Pessoa, que podem ser rabiscos na mesma fonte ou trocas do manuscrito para versão datilografada; e as variantes editoriais, que podem ocorrer por leituras subjetivas de cada editor e por eventuais escolhas específicas e leituras de trechos ilegíveis. Tais mudanças dos editores ocorrem em níveis micro, como sinais de pontuação e divisão de parágrafos, e também em nível macro, como a ordem dos textos e a supressão de um fragmento, por exemplo. Essa função já está cumprida, com as comparações funcionando plenamente quando o usuário marca a leitura simultânea do mesmo fragmento em mais de uma edição, como explicaremos na segunda parte do capítulo.

A segunda função, de editor, diz respeito às intervenções possíveis que o leitor-navegador pode fazer, ao utilizar o arquivo. Inicialmente, o objetivo era possibilitar o acréscimo de anotações a fragmentos ou à parte de fragmentos, e a criação de novas *tags* semânticas, que reuniriam trechos de maneira original. Essa função é, ao fim e ao cabo, a que mais se aproxima de construção de hiperlinks com as associações de diferentes fragmentos, já que os leitores agrupam, a partir de cada leitura subjetiva,

um determinado conjunto de textos de alguma edição, estabelecendo entre eles uma conexão e formando, assim, suas próprias redes. Há, atualmente, 44 edições virtuais dos usuários, feitas entre maio de 2017 e abril de 2019, dos mais variados tipos, como, por exemplo, “Tejo”, “Mind the Gap” e “Para Ler em Voz Alta”.

A função-livro, por seu turno, é proporcionada pelos campos de busca, nos quais são possíveis realizar pesquisas simples e avançadas. Essas pesquisas podem selecionar todos os fragmentos que possuem determinada palavra ou grupo semântico, além de rastrear fragmentos que contenham palavras ilegíveis, por exemplo. Nesse sentido, os critérios selecionados por cada leitor podem formar uma espécie de “capítulo” do *Livro do Desassossego* – semelhante à função de editor, com a diferença de que nessa se reorganizam os fragmentos, enquanto, na outra se adicionam *tags* e anotações em cada fragmento.

Por fim, a função-autor é a mais experimental e exploratória, pois permite a inserção de fragmentos autorais nas versões criadas, como uma espécie de colagem. Assim, os leitores, depois de passar pela pesquisa e formar uma nova edição, podem escrever trechos novos, associando parte de um fragmento ou um fragmento inteiro e gerando novos sentidos. Esta função, todavia, ainda não está disponível.

Entretanto, com o andamento do projeto, as funcionalidades do site ganharam novos contornos, e hoje os pesquisadores dividem-nas em seis, assim descritas no próprio *Arquivo LdoD*:

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*] (PORTELA; RITO SILVA, 2017).

Percebe-se, portanto, que as quatro funcionalidades pensadas em 2015 se desdobraram em seis, todas com nomes distintos. A função-leitor desdobrou-se em “Leitura” e “Edições”, com o acréscimo dos originais; a função-editor transformou-se em “Virtual”; a função-livro foi atualizada para “Pesquisa”, e acrescida da sessão “Documentos”, onde aparecem as digitalizações; e a função-autor foi renomeada para “Escrita”, ainda em processo de desenvolvimento. Essas seis funcionalidades são divididas em seis abas, compondo o menu atual do *Arquivo*.

3.1.3 As três dimensões

Desde as primeiras publicações a respeito do projeto, Portela distinguia claramente o site em três dimensões: a genética, a social e a virtual. Para ele, tais dimensões seriam exploradas “de modo a criar uma rede complexa de relações documentais e um conjunto de funcionalidades de simulação e interação aberta com essa rede documental” (PORTELA, 2013, p. 12).

A genética diz respeito aos escritos originais de Pessoa, tanto os manuscritos quanto os datilografados, permitindo criar “uma narrativa da composição” (PORTELA, 2013, p. 12) – atualmente disponíveis na seção “Documentos”. Nessa dimensão, o leitor-navegador utiliza-se tanto da função-livro quanto da função-leitor.

A dimensão social, por sua vez, ocorre de forma semelhante, com as mesmas funcionalidades da primeira, mas com a diferença de que nessa se trabalha lendo e comparando as quatro edições dos especialistas, além das possíveis novas edições criadas pelos próprios utilizadores. Ou seja, essa dimensão dá conta da recepção da obra em seus leitores – tanto aqueles peritos no *Livro* quanto os leitores “não-profissionais”, permitindo, assim, “uma narrativa da edição e recepção” (PORTELA, 2013, p. 12). Tanto a dimensão genética quanto a dimensão social são estáveis – se o site abrangesse só elas, seria, de fato, um “arquivo”, funcionando como mais um repositório online dos textos de Pessoa.

Entretanto, a dimensão virtual do site é dinâmica e sofre alterações constantemente. Tal dimensão ocorre quando os usuários ativam a função-editor e passam a copilar e associar textos em comum a partir de determinados critérios, podendo também formar comunidades virtuais, permitindo, dessa forma, “explorar quer permutações de A e B na construção de versões, quer os próprios processos e mecanismos da escrita e do livro” (PORTELA, 2013, p. 12). Futuramente, será essa a dimensão associada aos textos virtuais criados a partir dos fragmentos do *Desassossego*, quando os utilizadores ativarem a função-autor. Como síntese das três dimensões, Portela propõe o seguinte gráfico:



Figura 6 – As três dimensões do *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA, 2013, p. 12

3.2 Apresentação: o site realizado

Em 2017, a pesquisa de Coimbra ganhou um segundo site, além do original do projeto, que segue disponível no domínio <<https://projetooldod.wordpress.com>>. Neste, encontram-se ainda informações acerca da pesquisa, como os objetivos, a equipe e uma lista de publicações a respeito do *Arquivo*; a última notícia data de novembro de 2015, quando Portela apresentou o projeto na Suécia. O segundo site é a esperada concretização da investigação, isto é, o *Arquivo* propriamente dito, publicado sob o domínio <<https://ldod.uc.pt>>. A seguir, apresentaremos detalhadamente os resultados obtidos pelos pesquisadores no *Arquivo LdoD*.

3.2.1 Página inicial

O site trabalha, a partir de um fundo branco, com três cores principais: preto, vermelho e azul. Logo que acessamos, surge em lugar de destaque, com letras grandes e centralizadas na página, uma frase aleatória do *Livro do Desassossego*, com a indicação de número do fragmento e da edição correspondente (Figura 7). O leitor-navegador pode clicar nessa frase, que funcionará como um hiperlink de acesso ao *Livro* – a partir daí, o leitor pode percorrer seu próprio caminho, saltando entre as diferentes edições e fragmentos. A cada acesso à página inicial do *Arquivo*, o leitor-navegador tem aos seus olhos uma nova sentença, o que possibilita que a leitura ao

Livro seja por diversas frentes. Mesmo quando mudamos o site para as duas versões em outros idiomas – inglês e espanhol –, essa frase inicial permanece em português. Logo abaixo, há uma descrição fixada, em azul:

O Arquivo LdoD é um arquivo digital colaborativo do Livro do Desassossego de Fernando Pessoa. Contém imagens dos documentos autógrafos, novas transcrições desses documentos e ainda transcrições de quatro edições da obra. Além da leitura e comparação das transcrições, o Arquivo LdoD permite que os utilizadores colaborem na criação de edições virtuais do Livro do Desassossego (PORTELA; RITO SILVA, 2017).

Há, ainda, no canto superior esquerdo um hiperlink com o nome do site, que permite ao leitor-navegador voltar à página inicial a qualquer momento do uso, e, no canto superior direito, o hiperlink “iniciar sessão”, em que o usuário pode realizar um login e entrar com seu cadastro para escrever uma edição virtual.

Rolando a página, há cinco caixas bastante chamativas, que ocupam toda a largura do site e que correspondem às cinco abas de funcionalidades: “Leitura”, “Documentos”, “Edições”, “Pesquisa” e “Virtual”. Todas as caixas são numeradas e trazem a letra inicial de cada funcionalidade em tamanho grande. Além disso, contêm uma breve explicação da função e possuem setas de diferentes layouts. Ao passar o mouse para dentro de cada caixa, seu contorno altera a cor de vermelho para azul. As caixas também alteram seu layout em diferentes acessos (Figura 8). Observe-se:



Figura 7 – Acesso 1 à Página inicial do *Arquivo LdoD*.

Fonte: PORTELA; RITO SILVA, 2017.

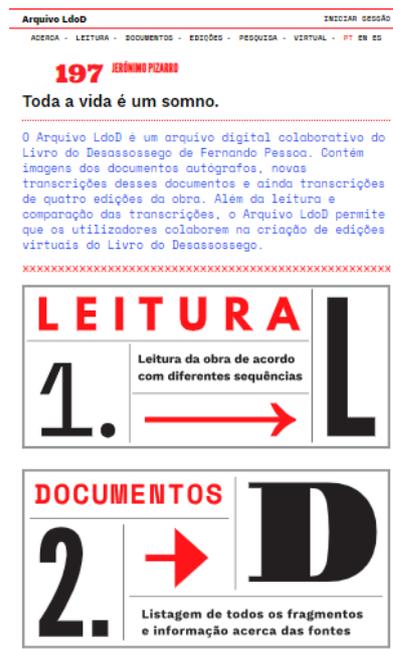


Figura 8 – Acesso 2 à Página Inicial do *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA; RITO SILVA, 2017

Portanto, permanecem fixos na página inicial o texto e as abas, além das ordens das cinco caixas e das informações protocolares no rodapé. Alteram a cada novo acesso a frase de entrada e o layout das caixas – entretanto, enquanto as frases são em um número indefinido e bastante alto, cada caixa possui apenas dois layouts distintos.

Dessa forma, o leitor-navegador que acessa a página inicial do *Arquivo LdoD* tem seis principais caminhos: o fragmento sorteado e disposto ao centro ou cada uma das cinco caixas, que correspondem às abas dispostas horizontalmente acima do fragmento principal. Além disso, o site também conta com as informações paratextuais que os livros geralmente possuem em espaços como “Prefácio” e “Posfácio”, ou orelhas e contracapa – no *Arquivo*, elas são reunidas em uma primeira aba, denominada “Acerca”, outro caminho a ser percorrido, que introduz o leitor no universo do *Desassossego* e da pesquisa empreendida em Coimbra.

3.2.2 Acerca

Essa aba possui onze hiperlinks, que aparecem em lista quando o usuário passa o mouse em cima da palavra “Acerca”, que denomina a sessão. As onze subdivisões abrangem diversos conteúdos, mas, de maneira geral, representam informações externas tanto ao *Desassossego* quanto ao *Arquivo*, com caráter de

orientação ao leitor-navegador ou de obrigatoriedade frente aos recursos dos quais o projeto lançou mão. São elas:

1. Arquivo LdoD
2. Vídeos
3. Perguntas Frequentes
4. Codificação de Texto
5. Bibliografia
6. Código de Conduta
7. Política de Privacidade
8. Equipa editorial
9. Agradecimentos
10. Contacto
11. Copyright

Podemos agrupar esses hiperlinks em três grupos: metalinks, informativos e protocolares. Os protocolares – “Codificação de Texto”, “Código de Conduta”, “Política de Privacidade” e “Copyright” – dizem respeito às normas técnicas e textuais que vigoram no site, além dos direitos autorais, das políticas éticas e editoriais adotadas pelos pesquisadores, menos relevantes para nossa descrição. O segundo grupo, informativo, corresponde aos hiperlinks “Equipa editorial”, “Agradecimentos” e “Contacto”, que amplificam a leitura do *Arquivo* para o seu *backstage* e para outros domínios. Dessa forma, demais pesquisadores do *Desassossego* e do próprio *Arquivo* informam-se objetivamente a respeito dos nomes por trás do projeto, além da possibilidade de contatar a equipe de Coimbra.

Julgamos importante empreender uma descrição mais atenta dos metalinks – “Arquivo LdoD”, “Vídeos”, “Perguntas Frequentes” e “Bibliografia” –, pois, ao clicar em cada um, o leitor tem a chance de conhecer melhor o próprio *Arquivo* simultaneamente à navegação. Seguindo na comparação com a forma livresca, esses metalinks seriam os textos circundantes do texto principal, nas orelhas e contracapa.

Ao clicar em “Arquivo LdoD”, o leitor-navegador acessa uma sessão com o mesmo texto da página inicial, porém estendido com mais alguns períodos. Além desse texto, há a descrição das funcionalidades já elencadas, uma orientação de citação do *Arquivo*, e uma lista de seus objetivos principais:

1. Facilitar a construção de múltiplos percursos de leitura que explorem a modularidade do Livro do Desassossego;
2. Permitir a construção de narrativas de composição do Livro do Desassossego, a partir da observação de imagens e transcrições dos documentos autógrafos;
3. Permitir a construção de narrativas de edição do Livro do Desassossego, a partir da análise comparativa das quatro edições críticas (produzidas entre 1982 e 2012) enquanto modelos de edição;
4. Modelar a processualidade literária, simulando os atos de ler, editar e escrever como constituintes dinâmicos da experiência do texto e da linguagem;
5. Explorar um conjunto de ferramentas de software e de tecnologias informáticas para repensar as práticas textuais herdadas da cultura impressa, incluindo práticas de crítica textual e edição crítica, e práticas de leitura e análise de texto;
6. Interrogar os horizontes conceituais e materiais do livro na sua relação com a imaginação literária;
7. Desenvolver um ambiente textual virtual que funcione em múltiplos níveis em simultâneo, incluindo leitura de lazer, estudo e análise, investigação avançada e criação literária (PORTELA; RITO SILVA, 2017).

Na sessão “Vídeos”, encontram-se três entrevistas fragmentadas, feitas com Jerónimo Pizarro, Teresa Sobral Cunha e Manuel Portela, além de um *teaser* inicial em que Pizarro e Cunha leem trechos do *Desassossego*. Como afirma o texto introdutório da página – e repetido em cada vídeo –, todos os registos foram feitos por Tiago Cravidão, com financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). As entrevistas foram realizadas em novembro de 2015, com Teresa Sobral Cunha; em dezembro do mesmo ano, com Jerónimo Pizarro; e em agosto de 2017, com Manuel Portela. As três entrevistas totalizam dezesseis vídeos, sendo cinco de Cunha, sete de Pizarro e quatro de Portela. A duração varia entre pouco mais de um minuto até quase nove minutos.

Nessa série de entrevistas, é possível perceber o método de dois dos editores, além da explicação livre do organizador do projeto, sendo esta uma das sessões mais ricas para pesquisadores da obra e do *Arquivo*. É nesta entrevista que Cunha mostra segurança com sua escolha de incluir entre os trechos do *Livro* originais que não estavam assinalados com a marca “L. do D.” e explica sua decisão de acrescentar aberturas de parágrafos inexistentes nos originais. Pizarro, por sua vez, narra um depoimento pessoal para explicar os motivos que julga imprescindível separar a prosa simbolista daquela elaborada a partir de 1929:

Uma das explicações que eu tive para não ter gostado tanto da primeira leitura do *Livro do Desassossego* foi a organização temática, porque era uma organização que obrigava a umas certas quedas. Eu passava de páginas do *Livro do Desassossego* que eu gostava muitíssimo a umas páginas com as quais eu ficava perplexo; páginas em que eu tinha a Rua dos Douradores e a seguir eu tinha lagos, princesas e paisagens irreais; e era um livro que

continuamente estava a subir e a descer, e eu era um leitor que passava por umas páginas de uma certa linha estética e de uma certa observação da cidade a outras páginas em que simplesmente eu não sabia onde eu estava. (...) Eu não sabia se o livro queria ser uma educação sentimental minha, ou uma espécie de breviário para ter certos tipos de comportamento ou se o livro tratava da observação do mundo e da cidade de Lisboa e da observação de uma personagem, que era Bernardo Soares (PIZARRO, 2015).

É nesta entrevista que o pesquisador enfatiza a descoberta de Lisboa para a produção da segunda parte do *Desassossego*, em que os espaços físicos da cidade começam a ser mais presentes, substituindo a estética onírica e simbolista dos primeiros tempos.

Por fim, Portela descreve em quatro vídeos o *Arquivo LdoD* e suas funcionalidades. Esta entrevista talvez seja a única *fala* disponível de Portela a respeito do *Arquivo*, e, por isso, muito valiosa – ainda que, na maior parte da entrevista, ele apenas reafirme aquilo que explanara em suas publicações. Outro dado importante é o registro dessa entrevista ser feito depois de publicado o site, e, portanto, Portela não comenta as propostas, mas sim as realizações, sendo este um dos materiais mais recentes a respeito do *Arquivo*. Diferentemente da conversa com os peritos, a entrevista de Portela é majoritariamente *em off*, pois o editor simula os espaços de navegação do site enquanto seu idealizador os descreve, potencializando as funções audiovisuais que o vídeo disponibiliza. Em termos gerais, nas palavras de Portela (2017b),

O *Arquivo LdoD* tem relativamente outros arquivos literários similares, mas tem uma particularidade, que é justamente sua dimensão dinâmica. Ele é constituído por uma base de dados de textos que podem ser alterados, manipulados pelos utilizadores. Essa manipulação verifica-se a dois níveis: por um lado, ao nível da edição; por outro, ao nível da escrita (ainda em desenvolvimento). No caso da manipulação a nível da edição, significa que os editores virtuais – isto é, os utilizadores do arquivo que desejem fazer uma edição – podem fazê-la selecionando a partir dos textos que estão no arquivo, anotar esses textos com uma taxonomia própria, comentá-los e organizá-los, e depois podem publicar essa edição. Essa edição também pode ser feita de modo colaborativo, por uma equipe de editores.

E o idealizador salienta: “Entendemos ‘edição’ num sentido lato, ou seja, qualquer organização específica dos textos do livro – pode ser simplesmente uma trilogia, pode ser uma edição completa, uma edição temática etc” (PORTELA, 2017b).

Outra página fundamental para pesquisadores, o hiperlink “Perguntas frequentes” dá acesso a sessenta perguntas divididas em “O Arquivo”, “Testemunhos”, “Edições dos Peritos”, “Codificação XML-TEI”, “Comparação de Edições”, “Pesquisa”, “Leitura” e “Edição Virtual”, e suas respectivas respostas.

Nessas páginas, o leitor-navegador é esclarecido dos passos anteriores do projeto, do funcionamento do site e de demais curiosidades. É nesta seção, por exemplo, que os pesquisadores explicam o motivo da exclusão da última edição do *Livro*, feita por Teresa Rita Lopes (2015).

O hiperlink “Bibliografia” também enriquece a pesquisa a respeito do *Arquivo* e do *Desassossego*, uma vez que os pesquisadores sugerem uma lista de artigos e teses a respeito do tema. Para fins didáticos, há a divisão em cinco tipos:

- A. Artigos sobre o *Arquivo LdoD*
- B. Teses sobre o *Arquivo LdoD*
- C. Outros artigos produzidos no âmbito do projeto
- D. Artigos selecionados sobre o *Livro do Desassossego*
- E. Principais edições do *Livro do Desassossego* (1982 – 2017)

O site disponibiliza uma lista em ordem cronológica com as produções acadêmicas (A-D) e uma grade com todas as principais edições e suas variações até 2017 (E). A respeito dos artigos, também são oferecidos os hiperlinks das publicações, viabilizando *download* para possíveis interessados. Atualmente, há trinta artigos publicados sobre o *Arquivo LdoD* (A) e no âmbito do projeto (C), mostrando a potente capacidade inerente do site de gerar reflexão. Além disso, há uma tese já publicada e outras cinco em preparação – quatro em Lisboa e uma em Coimbra. Portanto, esta é a primeira dissertação a respeito do *Arquivo* produzida fora de Portugal.

3.2.3 Leitura

Esta é a aba que concentra as quatro edições dos peritos, sendo, talvez, a principal do site (Figura 9). Ao clicar na aba “Leitura”, o leitor-navegador tem duas opções: “Leitura” ou “Citações”. A primeira o leva ao “ponto zero” das quatro edições, como se depusesse diante do usuário os quatro livros, um ao lado do outro, conforme a imagem a seguir.

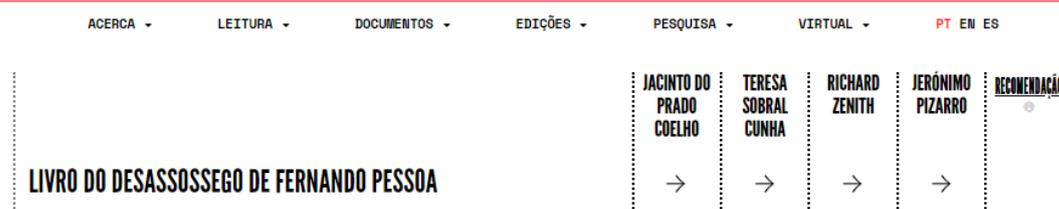


Figura 9 – Hiperlink “Leitura”, na sessão homônima do *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA; RITO SILVA, 2017

Nesse ponto, o usuário escolhe uma das quatro edições clicando no respectivo hiperlink do nome do editor ou da editora. Feito isso, começa a ler o *Livro do Desassossego* pelo primeiro fragmento ordenado pelo editor escolhido, como se estivesse realmente folheando o livro. A diferença, entretanto, é que as colunas dos outros editores permanecem circundando o texto, estabelecendo comparações intermitentemente. Caso o leitor escolha, por exemplo, a edição de Jerónimo Pizarro, a tela a se abrir será esta:



Figura 10 – Início da edição de Jerónimo Pizarro

Fonte: PORTELA; RITO SILVA, 2017

A Figura 10 mostra que, além de começar a ler o *Livro do Desassossego* propriamente dito, o leitor se depara com algumas outras informações acerca das demais edições – ou seja, a comparação já está feita e justaposta pelos realizadores, restando ao usuário a interpretação desse alinhamento. Nesse caso, por exemplo,

percebe-se que Jacinto do Prado Coelho dividiu o fragmento em cinco, espalhando-os ao longo de sua edição, já que eles não são sequenciais. Tal unidade foi criada posteriormente, por Cunha, e adotada por Zenith e Pizarro – nenhum dos editores, porém, seguiu a mesma ordem, pois o fragmento que abre a edição de Pizarro é o 15º da edição de Cunha, e o 310º da edição de Zenith. Nesse momento, o leitor pode saltar para as demais edições, que o fariam “cair” no mesmo texto, ou seguir no fragmento sequencialmente anterior ou posterior em cada uma das edições, através das setas.

Na última coluna à direita, o site proporciona o recurso “Recomendação”, que sugere fragmentos semelhantes a partir de quatro variáveis: Heterônimo, Taxonomia, Data e Texto. Dessa forma, o usuário pode requisitar ao *Arquivo* a seleção de textos semelhantes em cada umas dessas categorias. Esses são os movimentos fornecidos pelo site na função leitura – mais comparativos do que associativos, propriamente.

A segunda opção da aba revela o número de citações de Fernando Pessoa no Twitter, como mostra a Figura 11:

Arquivo LdoD INICIAR SESSÃO

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

Citações no Twitter (1875)

Data	Fragmento	Tweet	Texto	Localização Geográfica	País	Utilizador
27-12-2018 23:17	A liberdade é a possibilidade do isolamento	Tweet	"A liberdade é a possibilidade do isolamento. Se te é impossível viver só, nasceste escravo." Fernando Pessoa	Brasil		ichbinkareen
27-12-2018 22:54	Nunca amamos alguém	Tweet	uma vida diferente, até, porventura, uma cor ou um aroma diferente, na soma abstrata de impressões que constitui a atividade da alma.Fernando Pessoa	Currais Novos, Brasil	Brazil	PhranCkastro
27-12-2018 22:24	Releio passivamente, recebendo o que sinto	Tweet	Porque eu sou do tamanho do que vejoE não do tamanho da minha altura...Fernando Pessoa	Currais Novos, Brasil	Brazil	PhranCkastro
27-12-2018 21:01	Ó noite onde as estrelas	Tweet	Ó noite onde as estrelas mentem luz, ó noite, única coisa do tamanho do universo, torna-me, corpo e alma, parte do teu corpo, que eu me perca em ser mera treva e me torne noite também, sem sonhos que sejam estrelas em mim, nem sol esperado que ilumine do futuro.Fernando Pessoa	Currais Novos, Brasil	Brazil	PhranCkastro
27-12-2018 21:01	Invejo — mas não sei se invejo	Tweet	Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faça paisagens com o que sinto.Fernando Pessoa	Currais Novos, Brasil	Brazil	PhranCkastro

Figura 11 – Citações no Twitter disponíveis no *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA; RITO SILVA, 2017

Esta sessão do *Arquivo* revela, além do texto citado, a data de citação, o local da obra em que se encontra o texto, o usuário que citou Pessoa, e a sua localização

geográfica. Essa página comprova a popularidade e o interesse mantidos até os nossos dias pela obra do poeta, servindo como justificativa para a manutenção do estudo de seu espólio. Além disso, a sessão abarca toda a obra de Pessoa, e não só o *Livro do Desassossego* – ou seja, se qualquer usuário do Twitter citar um trecho de Pessoa ou de seus heterônimos, incluindo seu nome, irá automaticamente para a página. Atualmente, o site conta com 2.284 citações, número que não para de crescer.

3.2.4 Documentos

Esta aba pertence à dimensão genética pretendida pelos pesquisadores inicialmente, pois o usuário pode analisar todos os fac-símiles creditados ao *Livro do Desassossego* por, pelo menos, um dos editores. O site disponibiliza hiperlinks de acesso às imagens dos manuscritos, datilografados e textos publicados por Pessoa em vida, além de um extremo cuidado a respeito da codificação de cada fragmento. A aba é dividida em “Testemunhos” e “Fragmentos codificados”, no número fixo de 754 e 720, respectivamente.

Na sessão “Testemunhos”, os pesquisadores organizaram uma lista, sequenciando as transcrições de forma horizontal, como a Figura 12 mostra a seguir:

Arquivo LdoD INICIAR SESSÃO

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

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 (3) BNP/E15, 2719-1r-2r-3r-4r-5r-6r-7r-8r (4) BNP/E15, 2719-1r-2r-3r-4r-5r-6r-7r-8r (5) BNP/E15, 2719-1r-2r-3r-4r-5r-6r-7r-8r (6) BNP/E15, 2719-1r-2r-3r-4r-5r-6r-7r-8r (7) BNP/E15, 2719-1r-2r-3r-4r-5r-6r-7r-8r (8) BNP/E15, 2719-1r-2r-3r-4r-5r-6r-7r-8r

Figura 12 – Sessão “Testemunhos” do *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA; RITO SILVA, 2017

Além da digitalização dos fac-símiles pertencentes à Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) ou das publicações nas revistas literárias, a página também fornece ao leitor-navegador, quando é possível recuperar, a data em que cada fragmento foi escrito – ano ou o dia preciso; o estágio de escrita em que ficou, isto é, se manuscrito, datilografado ou impresso; se há a marca feita por Pessoa como pertencente ao *Livro do Desassossego*; e as dimensões do papel. Quando se abre qualquer fac-símile, pode-se ampliar a imagem, disponível em alta resolução.

Na sessão seguinte, “Fragmentos codificados”, as informações são praticamente idênticas aos testemunhos, com a diferença de que nesta seção a organização acontece pelas edições dos peritos. Assim, além das informações a respeito do fac-símile, o site organiza uma coluna para cada editor, informando em que posição foi incluído o fragmento e a qual heterônimo o editor atribuiu o texto.

Nesse sentido, o site, além de ser o primeiro a disponibilizar os fac-símiles digitalmente, fornece ao usuário dois modelos de pesquisa, conforme seu interesse: em “Testemunhos”, pode-se pesquisar a respeito de um fragmento específico, enquanto em “Fragmentos codificados”, pode-se comparar como cada fragmento foi tratado pelos quatro editores da obra. Vale ressaltar que em ambas as páginas, como mostra a Figura 12, há o campo de pesquisa no canto superior direito, para facilitar a busca do leitor-navegador.

3.2.5 Edições

Nesta funcionalidade, o leitor-navegador tem um novo encontro com as edições dos peritos. Porém, ao adentrar por esta aba, o usuário tem mais informações sobre cada edição, não sendo apenas o texto do *Livro do Desassossego*, como na aba “Leitura”. Dessa forma, se o usuário pretende ler a obra de forma mais fluida e contemplativa, deve buscar a funcionalidade da leitura, mas se quiser saber mais acerca de cada uma das edições, deve acessar esta aba, como exemplifica a Figura 13:

Edição de Richard Zenith (568)

Número	Título	Leitura	Página	Data	Heterónimo
	PREFÁCIO		43		Bernardo Soares
	PREFÁCIO Ele mobilara		44		Bernardo Soares
1	Nasci em um tempo		49	29-03-1930	Bernardo Soares
2	Tenho que escolher o que detesto		51		Bernardo Soares
3	Amo, pelas tardes demoradas de verão		51		Bernardo Soares
4	... e do alto da majestade de todos os sonhos		52		Bernardo Soares
5	Tenho diante de mim as duas páginas		53		Bernardo Soares
6	Pedi tão pouco à vida		54		Bernardo Soares
7	Hoje, em um dos devaneios sem propósito		54		Bernardo Soares
8	O patrão Vasques		56		Bernardo Soares
9	Ah, compreendo!		57		Bernardo Soares
10	E assim sou, fútil e sensível		57		Bernardo Soares
11	LITANIA		58		Bernardo Soares
12	Invejo — mas não sei se invejo —		58		Bernardo Soares

Figura 13 – Edição de Richard Zenith digitalizada pelo *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA; RITO SILVA, 2017

A página mostra o livro em sua linearidade, disponibilizando os fragmentos em forma de uma única e extensa lista, correspondente às páginas do livro impresso. Comparada à da edição tradicional, a recepção muda substancialmente, pois o leitor do *Arquivo LdoD* obtém em um só olhar a opção de escolher entre dezenas de páginas ou, em média, vinte fragmentos. Tal dinâmica é impossível no livro impresso, já que só enxergamos duas páginas por vez, invariavelmente. Caso o usuário clique no ícone do olho desenhado, na coluna da “Leitura”, é direcionado para a funcionalidade homônima.

Além das quatro edições, esta aba compreende também a edição “Arquivo LdoD”, com a seguinte sinopse, descrita no site:

A edição “Arquivo LdoD” é uma edição experimental realizada pela equipa do Arquivo LdoD, com o objetivo de testar as funcionalidades de edição virtual do ambiente textual colaborativo. Esta edição está baseada na transcrição dos testemunhos autógrafos feita pela equipa do Arquivo LdoD. A ordenação 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 taxonomia desta edição foi desenvolvida colaborativamente por Ricardo Namora, Daniela Côrtes Maduro e Manuel Portela, de modo a criar uma rede semântica de tópicos e subtópicos que sustentem determinadas constelações de fragmentos. As categorias das taxonomias são usadas como referência na interface de leitura, para a sugestão 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 do 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 (PORTELA; RITO SILVA, 2017).

É neste momento que os editores se aproximam de um resultado hipertextual da obra, pois tentam agrupar fragmentos a partir de taxonomias comuns, criando redes semânticas que evidenciam o caráter associativo do *Desassossego*. Entretanto, tais links não explicitam qual a relação textual encontrada pelos editores entre os textos agrupados, somente o resultado final obtido. Dito de outra forma – e nisto há uma diferença ao projeto do *Literateias* –, não há links construídos nos próprios fragmentos, que explicitariam as associações semânticas e possibilitariam saltos de leitura para outros textos; há, sim, a formação de uma rede, mas o leitor não salta de um texto a outro sem voltar para um estágio inicial.

Esta aba também permite o acesso a todas edições virtuais criadas pelos utilizadores do *Arquivo LdoD* e destacadas na funcionalidade “Virtual”. Dessa forma, o leitor-navegador pode selecionar as edições criadas com as quais se identifica, e elas aparecerão junto às edições “oficiais” dentro da aba.

3.2.6 Pesquisa

Na penúltima aba, o usuário dispõe de duas opções, a pesquisa simples e a pesquisa avançada. Ao clicar em “pesquisa simples”, abre-se uma página com três campos de digitação: além do texto que pretende rastrear, o leitor também precisa escolher a edição pretendida e se quer encontrar títulos ou partes do texto. Quando o site encontra dados do texto buscado, estes aparecem em lista, com layout semelhante ao das outras abas.

A Figura 14 mostra o resultado de uma possível pesquisa dos trechos nomeados “Intervalo Doloroso”, seis ao todo na edição de Zenith. Entretanto, esta página ainda está muito limitada, pois só rastreia a palavra exata digitada, e busca apenas uma edição a cada vez. Se insistirmos na pesquisa dos vocábulos “Intervalo doloroso”, por exemplo, o site não encontra os fragmentos nas edições de Pizarro e Coelho, pois ambos mantiveram a ortografia original de Pessoa.

Pesquisa Simples

Intervalo doloroso Pesquisa completa Richard Zenith

Search

Fragmento (7)	Interpretações (7)
Intervalo doloroso	INTERVALO DOLOROSO [Tudo me cansa] (Richard Zenith)
Int[ervallo] Dol[oroso]	INTERVALO DOLOROSO [Sonhar, para quê?] (Richard Zenith)
Intervallo Doloroso	INTERVALO DOLOROSO [Coisa arrojada] (Richard Zenith)
Intervallo Doloroso	INTERVALO DOLOROSO [Nem no orgulho tenho consolação] (Richard Zenith)
Intervallo Doloroso	INTERVALO DOLOROSO [Como alguém cujos olhos] (Richard Zenith)
Nossa Senhora do Silencio	NOSSA SENHORA DO SILÊNCIO Tu não és mulher (Richard Zenith)
Tenho as opiniões	INTERVALO DOLOROSO [Se me perguntardes] (Richard Zenith)

Figura 14 – Pesquisa simples do *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA; RITO SILVA, 2017

Na pesquisa avançada, por sua vez, o usuário se depara com diversas combinações propostas pelo site e escolhe a que mais lhe agrada. Na seleção principal, há nove alternativas: “Edição”, “Manuscrito”, “Datiloscrito”, “Publicado”, “Heterónimo”, “Taxonomias”, “Edições virtuais”, “Data” e “Texto”. Ao clicar em uma dessas opções, diferentes caixas aparecem: por exemplo, se o usuário clica em “Edição”, logo surge a opção com os nomes dos peritos; se o usuário escolhe “Heterónimo”, cria-se uma caixa para a escolha de Guedes ou Soares, e assim sucessivamente. Ainda, a caixa referente às datas de escrita e à existência ou não da marca “L. do D.” aparecem em “Manuscrito”, “Datiloscrito” e “Publicado”.

Da mesma forma que na Pesquisa simples, há alguns problemas nesta página. Dependendo dos critérios selecionados, os resultados aparecem quadruplicados, pois são mostrados em todas as edições, preenchendo desnecessariamente a lista e dificultando a busca do leitor. Entretanto, o mais evidente é o erro (Figura 15) encontrado quando a opção “Edições virtuais” é selecionada, pois a caixa que abre não é legível, e sim criptografada:

Pesquisa Avançada

De acordo com todos os seguintes critérios ▾

Edições Virtuais ▾ Incluídos em ▾

Todas ▾

Todas

Pesquisar

< I D O C T Y P E h

Figura 15 – Erro na caixa “Edições Virtuais”, no *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA & RITO SILVA, 2017

3.2.7 Virtual

Nesta última aba, estão presentes as edições virtuais realizadas pelos próprios usuários do site, que agrupam fragmentos de determinada edição e criam um leque associativo. Todas possuem título e importância equivalente no rol, mesmo aquelas que contêm poucos fragmentos e tenham sido feitas despreziosamente. Atualmente, o site conta com 56 edições diversas, como mostra a Figura 16:

Arquivo LdoD INICIAR SESSÃO

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

Edições Virtuais

[+ Criar uma nova Edição Virtual](#)

☑	Sigla	Título	Data	Acesso	Gerir	Participar
☑	LdoD-JPC-anot	Jacinto do Prado Coelho - edição anotada	06-05-2017	Público		
☑	LdoD-Jogo-Class	Jogar e classificar	14-10-2018	Público		
☑	LdoD-Mallet	Mallet	09-10-2017	Público		
☑	LdoD-Twitter	Citações no Twitter	23-11-2018	Público		
☐	LdoD-fragprat1	Explorando edições virtuais	03-12-2018	Público		
☐	LdoD-ReCritica	Recepção Crítica	28-11-2018	Público		
☐	LdoD-LdoD-test	Test for Idod visual	14-12-2018	Público		
☐	LdoD-LdoD-Teste	Tste do Jogo de Classificação	12-10-2018	Público		
☐	LdoD-teste	teste	16-10-2018	Público		
☐	LdoD-play	MATLIT_Classification Game	11-10-2018	Público		
☐	LdoD-Jogos	Jogo de Classificação - Testes	10-10-2018	Público		
☐	LdoD-Idod	ESCT	07-09-2018	Público		

Figura 16 – Edições virtuais criadas no *Arquivo LdoD*

Fonte: PORTELA; RITO SILVA, 2017

Quando uma edição é marcada na coluna da esquerda, ela automaticamente aparece na aba “Edições” junto às dos especialistas. Dessa forma, o usuário pode selecionar diversas edições que lhe agradam para acessar posteriormente de maneira mais fácil. Algumas são frágeis testes ou simulacros, outras são mais consistentes, como a “Intervalo e Interrupção no *Livro do Desassossego*”, de Bruno Ministro, que agrupa 136 fragmentos do *Desassossego* em que hiatos – textuais ou temáticos – se sobrepõem. Os usuários também podem separar esses fragmentos por categorias diferentes, criando subgrupos dentro da criação. Assim que uma edição está concluída, o nome do editor transforma-se em hiperlink e, ao ser clicado, revela os movimentos do usuário no site. Para criar uma edição, é preciso se cadastrar no site, e o processo pode ser feito por diversas redes sociais, como Facebook, Twitter e LinkedIn.

3.3 Análise: efeitos na recepção

O *Arquivo LdoD* já se constitui como a mais rica fonte de pesquisa e investigação do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Fica evidente, em um primeiro momento, que o esforço da equipe de Coimbra possibilita a propagação dos fac-símiles inéditos, que antes só podiam ser acessados *in loco*, na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, onde se encontram os originais da arca pessoana. Para além das investigações digitais, o site também possibilita um rico estudo de literatura comparada, evidenciando as subjetividades de cada editor do *Desassossego*, ao inserir as quatro edições críticas lado a lado. Dessa maneira, Portela é o primeiro pesquisador que expôs na prática o que os editores já haviam, de forma consensual, defendido em suas formulações teóricas, isto é, de que a obra de Pessoa constitui um *work in progress*, plenamente aberto, constelacional e não-linear.

Também perceptível é o fato de que o projeto evoluiu dos primeiros anos até a publicação do *Arquivo*, encontrando caminhos distintos daqueles pensados anteriormente: as quatro funções se desdobraram em seis, e as três dimensões não se estabeleceram de forma clara, amalgamando-se quando projetadas na internet, o que não é prejuízo, uma vez que se adequam melhor ao formato da *web*. A própria noção de “Arquivo” transbordou para a criação de uma máquina literária capaz de ler, comparar e criar versões a partir dos textos de Pessoa.

Outro fator a se destacar é o quanto Portela e sua equipe deram importância ao domínio e ao desenvolvimento técnico do site, aprimorando seus conhecimentos

de codificação e programação necessários para a criação do *Arquivo*. Isso acarretou um layout colorido e chamativo, e também caminhos de navegação fáceis e convidativos. Dessa forma, um site com muito conteúdo pôde ser criado, de maneira que a leitura do *Livro do Desassossego* é apenas uma das sete abas. Mesmo que o leitor-navegador se perca entre as informações, o lugar da obra de Pessoa está sempre em destaque.

Além disso, o acesso inicial é bastante atrativo, com cores vibrantes e com mudanças sempre que entramos na página novamente. É possível também lançar mão de diversas ferramentas, que expõem a complexidade narrativa e temática da obra de Pessoa, e nisso os pesquisadores obtêm muito sucesso. Mais do que a leitura e a comparação das edições, o valor do site está na digitalização em alta qualidade de todos os documentos originais e nas entrevistas em vídeo com os editores, além, é claro, das seleções e criações de redes de textos elaboradas por leitores não-profissionais.

Assim, se Portela advoga que o grande avanço do *Arquivo* é a sua dimensão virtual, que possibilita a criação de novas edições, entendemos que a dimensão genética, com a publicação dos manuscritos, é a mais louvável. Talvez, futuramente, quando o *Arquivo* avançar para a aba “Escrita”, os usuários possam colaborar mais efetivamente com a produção de novos materiais acerca do *Desassossego*, explorando-os em novas edições, possibilidade inferida pelas intenções dos autores nas publicações teóricas e no site.

Louvável é, por fim – e muito possivelmente isto também não estava no horizonte inicial –, a nova edição criada pelos próprios pesquisadores do *Arquivo LdoD*, com 720 fragmentos divididos em uma série de hiperlinks formados por variadas taxonomias, como “Autoconsciência” e “Escritório”, que possibilitam as associações hipertextuais esboçadas nos originais do poeta. Dessa maneira, em uma espécie de discurso metalinguístico, o site testa as suas próprias ferramentas e potencialidades, criando uma nova edição totalmente nova e experimental.

O projeto autoral *Literateias* trilha, por caminhos distintos, estrada similar. Como nossa primeira abordagem hipertextual a respeito do *Desassossego* ocorreu em 2014, pode-se dizer que identificamos durante os mesmos anos as associações fragmentárias presentes na obra. Embora percorrendo percursos independentes, o projeto *Literateias* atentou-se, assim como a pesquisa de Coimbra, à necessidade de aproximar o romance dos discursos virtuais, na prática. Distinguimo-nos, entretanto,

por alinhar nosso percurso com a Linguística do Texto especializada em hipertexto, enquanto a equipe de Coimbra aprofundou-se nas edições dos peritos e nos dados de programação e codificação exigidos para a criação do *Arquivo*. No quarto e último capítulo, trataremos do *Literateias*, tanto daquilo que já foi feito no âmbito de sua pesquisa quanto dos desafios que se impuseram como os nossos novos e próximos passos.

CAPÍTULO 4

O LITERATEIAS

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender.

Walter Benjamin, em Infância Berlinense: 1900

4.1 O Site

O início do *literateias.com.br* aconteceu em 2016, de forma um tanto inesperada e abrupta, como um desvio no caminho do projeto original de conclusão de curso. Na época, começava a explorar as relações hipertextuais na literatura impressa, com o estudo aprofundado da obra de Walter Benjamin, *Infância Berlinense: 1900*. A intenção inicial era produzir uma monografia que explicasse o caráter associativo presente no livro fragmentado do filósofo alemão. Entretanto, percebemos que a estrutura acadêmica possibilitaria apenas um *dizer sobre*, dissertar, explicar teoricamente que era possível, mas limitaria aquilo que julgávamos apropriado, a exposição e a construção hipertextual do livro. Dessa forma, o *literateias.com.br* impôs-se no projeto, pois era necessário um sítio virtual para mostrar a lógica constelacional arquitetada no livro em questão.

A escolha do nome ocorreu em 2016 e buscou, além de criar um jogo linguístico entre as palavras “literatura” e “teia”, não limitar o domínio virtual a um vocábulo ligado à obra analisada naquele momento, a fim de que o site pudesse abrigar outros textos impressos, como agora acontece com o *Livro do Desassossego*. A relação com a “teia” decorre de dois motivos: nesse primeiro momento, os hiperlinks criados formam grupos que se relacionam por alguma razão, compondo teias de significado; além disso, a teia formada pela aranha fica inerte até a presa a colocar em movimento e ser capturada na sequência - analogia adequada para pensar como os leitores, no instante em que são capturados, colocam esse texto, aparentemente estático, em movimento.

Como o *Livro do Desassossego* possui em torno de 500 fragmentos cujas associações podem ser feitas das maneiras mais diversas e complexas possíveis, optamos por ora construir apenas uma versão demo, isto é, um pequeno recorte da obra, para ilustrar como os hiperlinks podem ser construídos futuramente. Manteve-se a estrutura visual já programada previamente, com apenas alguns pequenos acréscimos e modificações julgadas importantes para este novo livro. É de nossa ciência o fato de que associações mais detalhadas e complexas exigidas pelo *Desassossego* em relação a certos temas, como o sonho e a escrita, exigirão doravante novos arranjos na programação, para que o site comporte funções específicas que deem conta destas estruturas.

Ao entrar no endereço <<http://literateias.com.br>>, o leitor encontrará uma página inicial, com a possibilidade de escolha de leitura dos dois livros que atualmente compõem o projeto:



Figura 17 - Página inicial do site *Literateias.com.br*

Fonte: <http://literateias.com.br/>

As capas de ambos os livros não foram escolhidas por acaso: são as edições usadas nas primeiras leituras impressas e que serviram de base para a digitalização dos textos. No caso do livro de Pessoa, a edição é a de Richard Zenith, publicada pela Companhia das Letras (São Paulo, 2006). Como mostra a figura 17, o acesso à leitura está disponível apenas ao livro de Walter Benjamin, já concluído. No *Desassossego*, acrescentamos um símbolo que identifica o período de construção da página, bloqueando o hiperlink, que só será liberado quando o livro estiver pronto na versão digital.

4.2 A versão demo

A primeira versão digital do *Livro do Desassossego* foi construída com o objetivo principal de expor as estruturas associativas que compõem a obra. Para tanto, selecionaram-se noventa fragmentos que continham grupos associativos. Como nas versões impressas é comum a separação dos textos apenas por uma ordem numérica, optou-se por intitulá-los antes de inseri-los na plataforma. Este movimento

criativo foi necessário, uma vez que os números impõem uma ordem, dispensada na leitura hipertextual – ou seja, buscamos, com os títulos, retirar a condução de uma sequência pré-determinada.

A página inicial da versão demo é dividida em três faixas: a do entendimento, a da leitura e a da contribuição. Na primeira, encontra-se, do lado esquerdo, a capa da edição que serviu de base ao processo e, do lado direito, o seguinte texto inicial, de minha autoria, que busca explicar ao leitor parte das intenções do projeto:

Muito antes do advento da internet, alguns escritores já construíam em seus livros teias semelhantes às virtuais. Sem início pré-estabelecido e sem qualquer tipo de linearidade, esses textos eram estruturados de forma constelacional, convidando os leitores a adentrar em um labirinto para encontrar suas próprias estrelas e fazer as suas associações. Nesses casos, a literatura impressa já oferecia indícios das características hipertextuais, que temos todos os dias na internet.

O *Literateias* foi criado para potencializar os escritos que estavam arquitetados como redes, mas que ainda não dispunham da tela do computador como suporte.

O segundo livro do projeto é o *Livro do Desassossego*, do poeta português Fernando Pessoa. Em 1912, Pessoa começou este projeto, com a intenção de escrever um romance. Entretanto, depois de alterar diversas vezes os planos e autorias, e escrevê-lo até 1935, o livro não foi publicado. Quando morreu, deixou centenas de papéis soltos em sua arca – a arca de “lixo/luxo”, na definição de Leyla Perrone- Moisés.

Logo abaixo, encontra-se uma versão demonstrativa, com noventa fragmentos. Escolhemos a edição de Richard Zenith, publicada pela Companhia das Letras (São Paulo, 2006).

Comece por onde você quiser e perca-se!

Boa leitura!

Com a leitura concluída e o entendimento do funcionamento do site, o leitor-navegador rola a página e encontra a segunda faixa, principal, onde estão disponíveis os textos para leitura. Cada texto encontra-se separado por uma espécie de caixa, que forma o hiperlink:



Figura 18 - Segunda faixa na página inicial do *Livro do Desassossego*

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/>

Esta tela mostra a diferença na recepção das leituras impressas e digitais, já que, em um único olhar, o leitor-navegador consegue apreender todos os textos disponíveis do livro, impossível na leitura impressa, que revela duas páginas por vez. As caixas verdes contendo os títulos dos fragmentos estão sobrepostas a uma célebre imagem de Fernando Pessoa, bebendo em um balcão, de perfil. Há um jogo de nunca revelar inteiramente a imagem do poeta, pois, quando o leitor desce ou sobe a página para tentar uma visualização melhor, a imagem desaparece junto aos textos. A intenção do movimento é associar a figura de Pessoa aos fragmentos como sendo uma coisa só, duas faces da mesma moeda, indo de encontro às afirmações repetidas no *Livro* – e também em sua poesia – de que o poeta não existia para além da escrita: “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo” (PESSOA, 2006a, p. 203). Por isso, quando os textos somem do olhar do leitor-navegador, some também o escritor.

Importante destacar que a ordenação dos textos nesse menu de escolha não segue a edição de Zenith, que possui apenas “critérios subjetivos”, mas sim a de Jerónimo Pizarro, definida por critérios cronológicos em relação aos fragmentos datados. Observa-se ainda que, enquanto a maioria dos títulos está apenas com as iniciais em maiúsculas e o restante em minúsculas, sete deles se diferenciam, pois são escritos inteiramente em maiúsculas. O motivo é simples: os títulos em maiúsculas estão nos originais de Pessoa, sendo parte, portanto do livro; os outros são de nossa autoria, em um segundo movimento de criação – e por isso estão entre aspas.

A terceira faixa é a da contribuição. Nela, os leitores de Pessoa e a comunidade acadêmica em geral podem mandar e-mails para o site, sugerindo alterações, inserções de novos links e retiradas de outros. Durante a construção da página, percebemos que essa faixa também era indispensável, uma vez que ficou ainda mais evidente a subjetividade de leitura presente na formulação das associações que originaram os hiperlinks. E, seguindo o conceito de Willi Bolle (2015), de que o hipertexto é sempre um “canteiro de obras”, um constante *work in progress*, não podemos julgar qualquer versão como concluída em momento algum. Assim, o *literateias.com.br* busca se mostrar receptivo às ideias dos leitores pessoanos, tendo como objetivo a criação de uma comunidade virtual. Esse é, portanto, um ponto em comum e simultaneamente destoante do *Arquivo LdoD*, de Manuel Portela, pois, embora ambas as páginas procurem a criação de comunidades virtuais, no projeto português a formulação de teias e de hiperlinks pode ser feita sem a mediação do administrador da página, enquanto, no nosso projeto, ela precisa ser aprovada.

A faixa é dividida em duas partes: no lado esquerdo, há três campos de digitação, destinados à inserção do nome, do e-mail e da mensagem do leitor. Ao lado direito, a explicação:

Lembre-se: o leitor sempre se coloca como sujeito nas leituras que faz. Cada leitura é única, pois cada sujeito é único. Levamos para esses encontros com o texto as nossas vivências, as nossas ideologias, os nossos saberes. Dessa forma, o seu retorno pode ajudar a tecer ainda mais o livro. Encontrou uma associação ainda não feita? Gostaria de criar um novo link? Mande um e-mail, e a sua constelação pode ser formada.

A cor principal do site é marrom, pensada a partir da capa da edição escolhida. A navegação ocorre quando o leitor-navegador clica em uma caixa de texto aleatória, selecionando um dos fragmentos para a leitura. Neste momento, abre uma nova página, com o texto na íntegra e alguns hiperlinks no corpo do texto. Esta é a inovação de leitura que o site proporciona, pois, embora o *Desassossego* esteja digitalizado em diversas plataformas, e ainda que o site de Portela ofereça uma experiência associativa, é inédita a leitura mediada por hiperlinks no corpo do texto.

Essas páginas de leitura possuem ao fundo uma imagem de Lisboa nas primeiras décadas do século passado, geralmente em preto e branco. Algumas são motivadas pelo conteúdo do fragmento em questão: no texto intitulado “O Milionário e o Caixeiro”, por exemplo, quando o narrador iguala um milionário americano e um caixeiro de uma praça de Lisboa, inserimos uma imagem que mostra um acendedor

de lampião próximo à estátua de Dom José, no Terreiro do Paço, como mostra a Figura 19:

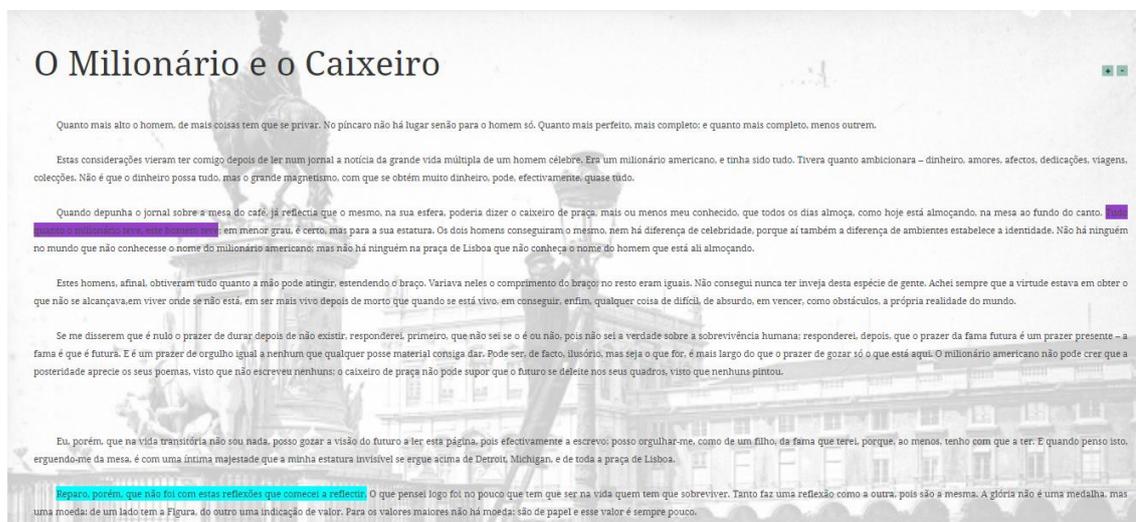


Figura 19 - Imagem ao fundo do texto “O Milionário e o Caixeiro”

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/texto.php?id=153>

Todas as imagens são cobertas por uma película, que facilita a leitura e que mantém a ludicidade a respeito da interação do narrador com o mundo. Se texto e autor são uma coisa só, indissociáveis, e se a interação com o mundo trazida por Soares é sempre mediada por uma barreira que o impede de viver a ordem objetiva normalmente, optando sempre pela idealização e pelo sonho, logo deve haver também uma barreira entre texto e mundo, simbolizada pela película.

No lado superior direito, há o recurso de aumentar ou diminuir o tamanho da letra do texto, facilitando a leitura sem precisar ativar o zoom do navegador. Ao final de cada fragmento, surge a opção “Selecione outro texto”, hiperlink que possibilita ao leitor-navegador retornar à tela inicial e escolher uma nova entrada de acesso ao *Livro*. A criação deste hiperlink se justifica, pois, diferentemente das estruturas mais lineares, o hipertexto acolhe desvios de forma natural – como afirmamos no segundo capítulo, é comum os leitores-navegadores lerem de forma preliminar os textos mais longos na tela do computador e mudarem seus objetivos durante o ato de leitura (PINHEIRO, 2005). Dessa forma, é previsível que os usuários do site possam querer trocar de teias antes de esgotá-las e, por isso, um hiperlink que os leve de volta à página inicial deve estar sempre disponível e à vista.

Para ampliar a experiência multissensorial provocada pela união entre o texto verbal e as imagens, acrescentamos nesse momento o recurso do áudio, função

ausente no primeiro livro. A ideia partiu da experiência compartilhada no projeto de extensão da UFRGS “Leitura em Voz Alta”, coordenado pela professora Luiza Milano²⁷. O projeto, ainda em funcionamento, consiste em encontros semanais ocorridos em lugares informais para uma roda de leitura conjunta em voz alta de um livro previamente escolhido. Entre março e setembro de 2018, o grupo acolheu o *Livro do Desassossego*, o que possibilitou levar a experiência sonora ao site. Para a versão demo, convidamos as professoras do Instituto de Letras/UFRGS que estiveram nas rodas de leitura²⁸ do *Desassossego*, as quais gravaram o fragmento à sua escolha.

4.3 Os Hiperlinks

Como abordamos no primeiro capítulo, os hiperlinks são construções discursivas próprias dos ambientes digitais, cuja função principal é estabelecer associações com outros textos, no mesmo domínio ou em domínios diferentes. Os hiperlinks funcionam de maneira análoga às conjunções e aos pronomes, pois também são agentes que ajudam a estabelecer a coesão – nesse caso, em textos fragmentários e dispersivos. Nas diversas leituras empreendidas do *Livro do Desassossego*, duas eram as certezas em relação à construção dos hiperlinks: a primeira, de que o livro possuía muitas relações entre diferentes fragmentos, possíveis de encadeamento das mais diversas maneiras; a segunda, da complexidade dos nós formulados pelo narrador, que repetia assuntos de maneiras diferentes, misturando a temáticas novas. Era evidente que o livro de Pessoa tinha uma arquitetura textual diferente e mais complexa daquela estudada no primeiro livro do projeto – ou seja, o painel de controle estava programado para uma estrutura mais simples, o que exigiu certa adaptação.

Dessa forma, optamos deliberadamente por priorizar nesse primeiro recorte as associações e repetições mais evidentes. Como os hiperlinks formados são de naturezas distintas, desenvolvemos um recurso que os diferencia por cores, para identificar cada um dos diferentes tipos. No total da versão demo, foram criados 184 hiperlinks, divididos em cinco categorias: 36 temáticos, de cor rosa; 46 sintáticos, de cor laranja; 36 semânticos, de cor roxa; 15 estruturais, de cor azul; e 51 diretos,

²⁷ Professora dos cursos de Letras e Fonoaudiologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma Universidade.

²⁸ Nomeadamente, Luiza Ely Milano, Cláudia Luiza Caimi, Cinara Ferreira Pavani, Karina de Castilhos Lucena e Liliam Ramos da Silva.

identificados pela cor verde. Pela limitação de espaço, explicaremos a seguir o funcionamento de dois hiperlinks de cada tipo, com exceção dos *diretos*, que, por serem mais simples, terão um número maior de exemplos.

4.3.1 Hiperlinks Temáticos

Mencionamos no segundo capítulo que o *Livro do Desassossego* se consolida por diversas temáticas recorrentes ao longo dos fragmentos. Uma vez que a estrutura da obra não é dada de forma linear nem por causalidades, há pequenas unidades temáticas perceptíveis, que formam um conjunto coeso. Talvez por isso Teresa Sobral Cunha, em entrevista ao *Arquivo LdoD*, afirma não hesitar na identificação dos fragmentos pertencentes ao *Livro*, mesmo em relação àqueles que não estão assinalados como tal (SOBRAL CUNHA, 2015b).

A temática mais evidente é a do sonho. Para Soares, a vida é sempre um simulacro pior daquilo que podemos fantasiar e imaginar sonhando. “Para que viver se podemos sonhar?” é a pergunta que parece saltar em diversas partes da obra. Entretanto, optamos deliberadamente por deixá-lo de fora da versão demo, por entender que seu trabalho exigirá uma nova programação do site, com arquiteturas outras, mais entranhadas e complexas. Assim, desenvolvemos três temáticas também recorrentes na obra: as cartas de baralho, as não-erratas e o escritório da Rua dos Douradores. Analisemos as duas últimas.

Em certa altura da obra, Soares escreve:

Remoinhos, redemoinhos, na futilidade fluida da vida! Na grande praça ao centro da cidade, a água sobriamente multicolor da gente passa, desvia-se, faz poças, abre-se em riachos, junta-se em ribeiros. Os meus olhos vêem desatentamente, e construo em mim essa imagem áquea que, melhor que qualquer outra, e porque pensei que viria chuva, se ajusta a este incerto movimentos.

Ao escrever esta última frase, que para mim exactamente diz o que define, [pensei que seria útil pôr no fim do meu livro, quando o publicar, abaixo das "Errata" umas "Não-Errata"](#), e dizer: a frase "a este incerto movimentos", na página tal, é assim mesmo, com as vozes adjectivas no singular e o substantivo no plural (PESSOA, 2006a, p. 111).

Como a metalinguagem e o ofício da escrita são assuntos que rendem muitos textos, este fragmento suscitou o olhar para trechos que subvertessem a gramática e que pudessem dar, assim, uma seção de “não-erratas” ao final do livro. Assim, o fragmento foi levado para o *Literateias* sob o título “O Dia Depois da Chuva” e concentra um bloco temático que relaciona as tentativas do narrador de ir além da

gramática, criando neologismos e evidenciando as limitações da língua. Ao clicar no hiperlink rosa, surge uma tela intermediária, para a escolha do leitor-navegador:

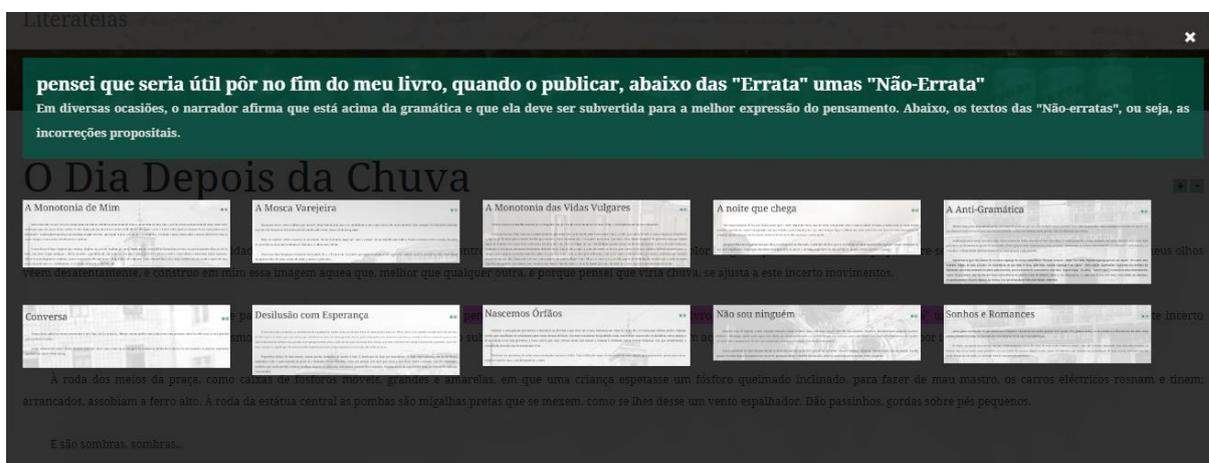


Figura 20 – Tela intermediária formada a partir do tema de “Não-Erratas”

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/texto.php?id=91>

Como mostra a figura 20, o hiperlink é destacado acima dos outros quadros. Logo abaixo, há a descrição da teia, que explica para o usuário a união dos fragmentos em questão: “Em diversas ocasiões, o narrador afirma que está acima da gramática e que ela deve ser subvertida para a melhor expressão do pensamento. Abaixo, os textos das ‘Não-Erratas’, ou seja, as incorreções propositais”. Neste caso, são dez novos textos oferecidos para a sequência da leitura, e em todos eles o leitor-navegador encontrará outro hiperlink rosa que identificará a incorreção gramatical proposta por Pessoa. Se escolhe o texto “Desilusão com Esperança”, por exemplo, encontrará no sexto parágrafo o jogo com o pronome reflexivo no verbo intransitivo *morrer*.

Quantas vezes, contudo, em pleno meio desta insatisfação sossegada, me não sobe pouco a pouco à emoção consciente o sentimento do vácuo e do tédio de pensar assim! Quantas vezes não me sinto, como quem ouve falar através de sons que cessam e recomeçam, a amargura essencial desta vida estranha à vida humana - vida em que nada se passa salvo na consciência dela! Quantas vezes, despertando de mim, não entrevejo, do exílio que sou, quanto fora melhor ser o ninguém de todos, o feliz que tem ao menos a amargura real, o contente que tem cansaço em vez de tédio, que sofre em vez de supor que sofre, que se mata, sim, em vez de [se morrer!](#) (PESSOA, 2006a, p. 204).

Caso o leitor opte pelo texto intitulado “Nascemos Órfãos”, encontrará no sétimo parágrafo a mistura das vozes discursivas, pois o sujeito está na terceira

pessoa do plural e o verbo está na primeira pessoa do plural, transgressão proposital na medida em que o narrador se aproxima daqueles a quem chama “outros”:

[Outros, de melhor estirpe, abstivemo-nos](#) da coisa pública, nada querendo e nada desejando, e tentando levar até ao calvário do esquecimento a cruz de simplesmente existirmos. Impossível esforço, em que[m] não tem, como o portador da Cruz, uma origem divina na consciência (PESSOA, 2006a, p. 296).

Importante ressaltar que, como se trata do mesmo tema, mas não do mesmo assunto, os dois hiperlinks são identificados pela cor rosa. O leitor-navegador que chegar nesse ponto tem três caminhos a seguir: o primeiro, clicar no hiperlink da “não-errata” e continuar na mesma teia temática; o segundo, clicar em outro hiperlink do texto, se houver, optando para seguir o percurso por outro teia; ou voltar ao menu inicial e recomeçar a leitura.

Outro tema que motiva muitos fragmentos é o cotidiano de guarda-livros no escritório da Rua dos Douradores, chefiado pelo patrão Vasques. Estes trechos funcionam como um alívio na alta carga reflexiva e filosófica presente no livro, pois geralmente possuem mais concretude, abordando imagens específicas e objetivas do cotidiano, com algumas pitadas de humor, e narram as sensações de Soares enquanto trabalha. Nesses momentos, o narrador se ocupa mais em contar episódios do que em refletir e dar conselhos. As ruas de Lisboa e os transeuntes da Baixa são constantemente observados pela janela do escritório, nos intervalos entre o ofício que permitem ao narrador escrever. Também são constantes as observações a respeito da natureza e da climatologia, que interferem diretamente no humor e nos apontamentos de Soares. Apesar de inexistirem as marcações temporais, são estes trechos que mais se aproximam de uma autobiografia. Com dezenove fragmentos, a temática do escritório é a maior teia criada nesta primeira versão demo.

Assim, em uma simulação hipotética, um leitor-navegador que inicie a leitura pelo fragmento “A Fotografia do Escritório” encontrará um trecho em que Soares narra a iniciativa do sócio da firma de reunir sua equipe para uma fotografia oficial da empresa:

O sócio capitalista aqui da firma, sempre doente em parte incerta, quis, não sei por que capricho de que intervalo de doença, ter [um retrato do conjunto do pessoal do escritório](#). E assim, anteontem, alinhámos todos, por indicação do fotógrafo alegre, contra a barreira branca suja que divide, com madeira frágil, o escritório geral do gabinete do patrão Vasques. Ao centro o mesmo Vasques; nas duas alas, numa distribuição primeiro definida, depois indefinida, de categorias, as outras almas humanas que aqui se reúnem em

corpo todos os dias para pequenos fins cujo último intuito só o segredo dos Deuses conhece (PESSOA, 2006a, p. 86-87).

Ao clicar no hiperlink rosa destacado, aparecerá uma tela intermediária (Figura 21) similar à da Figura 20, porém com uma nova teia e uma nova descrição, a saber, “Os textos reunidos aqui mostram Soares como guarda-livros no escritório da Rua dos Douradores, chefiado pelo patrão Vasques. São textos mais concretos, que diminuem a carga reflexiva e filosófica presente no Livro.”



Figura 21 – Tela Intermediária formada a partir do tema “Escritório”

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/texto.php?id=64>

Como se o leitor-navegador encontrasse uma avenida maior, com diversas ruas transversais, as opções de desvios são muitas – em todas elas, entretanto, a temática escolhida está presente. A título de ilustração, caso clique em “Devaneio entre Cascais e Lisboa”, lerá, logo no início, “Devaneio entre Cascais e Lisboa. Fui pagar a Cascais uma contribuição do patrão Vasques, de uma casa que tem no Estoril” (PESSOA, 2006a, p. 53); se clicar em “Sozinho”, verá, já na primeira frase, “Não sei porquê – noto-o subitamente – estou sozinho no escritório” (PESSOA, 2006a, p. 375). Observa-se, portanto, que, mesmo abordando reflexões distintas, os fragmentos presentes nesta teia convergem, em algum momento, para o mesmo tema.

4.3.2 Hiperlinks Sintáticos

Nas releituras empreendidas da obra, percebemos que alguns fragmentos podem ser associados não pelo que o narrador diz, mas por *como* organiza sua reflexão. Dizendo de outra forma, se a leitura da obra for feita de maneira mais atenta,

o leitor perceberá que Soares repete determinadas fórmulas em fragmentos sem relações temáticas e semânticas. Há, assim, um perceptível estilo de narração, que ajuda a diferenciar os estilos de Guedes e de Soares.

Na versão demo, criamos três teias sintáticas. A primeira, das “três negações”, quando o narrador enumera em sequência três “nãos”, remetendo aos primeiros versos de “Tabacaria”, um dos mais famosos poemas de Álvaro de Campos: “Não sou nada / Nunca serei nada / Não posso querer ser nada” (PESSOA, 2006b, p. 180) – o que corrobora a aproximação de Soares e Campos, explorada no segundo capítulo.

A segunda teia é estabelecida pelos fragmentos que aproximam os advérbios opostos “Tudo” e “Nada”, organização recorrente na obra – em quatro fragmentos, por exemplo, o narrador os iguala de forma paradoxal, afirmando que “Tudo é nada”. Assim, quando um leitor-navegador escolhe inicialmente o trecho “A Monotonia de Mim”, por exemplo, encontra a seguinte tela:



Figura 22 – Hiperlinks no texto “A Monotonia de Mim”

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/texto.php?id=175>

Como ilustra a Figura 22, o usuário possui diversas opções de cliques. A última delas, em laranja, aparece na frase que questiona “Tudo é nós, e nós somos tudo; mas de que serve isto, se [tudo é nada?](#)” (PESSOA, 2006a, p. 182). Optando por esta teia, surgirá uma tela intermediária de escolha, semelhante às anteriores, com a descrição “Neste grupo de textos, há um jogo sintático em comum: o de aproximar as palavras TUDO e NADA, muitas vezes criando o paradoxo de igualá-las”, e nove opções de escolha. Como buscamos evidenciar a antítese estabelecida por Soares – e não o paradoxo –, nem sempre os advérbios estão em igualdade, pois a regra é

estarem próximos. Como exemplo, se o leitor escolher “Um Sentimento Pior que o Tédio” ou “Não sou Ninguém”, encontrará, respectivamente, afirmações distintas:

Nessas tardes enche-me, como um mar em maré, um sentimento pior que o tédio mas a que não compete outro nome senão tédio – um sentimento de desolação sem lugar, de naufrágio de toda a alma. Sinto que perdi um Deus complacente, que a Substância de tudo morreu. E o universo sensível é para mim um cadáver que amei quando era vida; mas é [tudo tornado nada](#) na luz ainda quente das últimas nuvens coloridas (PESSOA, 2006a, p. 196-197).

E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, [o centro de tudo com o nada à roda](#) (PESSOA, 2006a, p. 263).

Ainda sobre esta teia, é interessante perceber que, na busca de associar os fragmentos que continham próximas as duas palavras, evidenciou-se uma repetição praticamente literal de uma citação que o narrador afirma ser do Imperador Severo, nos textos intitulados “A Vacuidade das Coisas” – título autoral – e “OMAR KHAYYAM” – título de Pessoa. Observe-se no primeiro:

Quanto mais contemplo o espectáculo do mundo, e o fluxo e refluxo da mutação das coisas, mais profundamente me compenetro da ficção ingênita de tudo, do prestígio falso da pompa de todas as realidades. E nesta contemplação, que a todos, que reflectem, uma ou outra vez terá sucedido, a marcha multicolor dos costumes e das modas, o caminho complexo dos progressos e das civilizações, a confusão grandiosa dos impérios e das culturas – tudo isso me aparece como um mito e uma ficção, sonhado entre sombras e esquecimentos. Mas não sei se a definição suprema de todos esses propósitos mortos, até quando conseguidos, deve estar na abdicação extática do Buda, que, ao compreender a vacuidade das coisas, se ergueu do seu êxtase dizendo "Já sei tudo", ou na indiferença demasiado experiente do imperador Severo: "[omnia fui, nihil expedit](#) – [fui tudo, nada vale a pena](#)" (PESSOA, 2006a, p. 152).

Agora, percebe-se a repetição feita no segundo:

O tédio de Khayyam não é o tédio de quem não sabe o que faça, porque na verdade nada pode ou sabe fazer. Esse é o tédio dos que nasceram mortos, e dos que legitimamente se orientam para a morfina ou a cocaína. É mais profundo e mais nobre o tédio do sábio persa. É o tédio de quem pensou claramente e viu que tudo era obscuro, de quem mediu todas as religiões e todas as filosofias e depois disse, como Salomão: “Vi que tudo era vaidade e aflições de ânimo”, ou como, ao despedir-se do poder e do mundo, outro rei, que era imperador, nele, Septímio Severo: “[Omnia fui, nihil...](#)” “[Fui tudo; nada vale a pena](#)” (PESSOA, 2006a, p. 404).

Mantivemos ambos nesta teia sintática, mas criamos um hiperlink direto, de cor verde, na citação repetida em ambos os fragmentos. Dessa forma, ao clicar na citação, o usuário é levado diretamente ao outro texto que a contém – se está em OMAR KHAYYAM, é conduzido a “A Vacuidade das Coisas” e vice-versa –, sem passar pela

tela intermediária. A formação do hiperlink é justificada por interpretarmos que os dois textos possuem um elo ainda mais forte do que as relações contidas na teia.

O último agrupamento sintático diz respeito às cores. É possível perceber em diversas ocorrências um jogo bastante original estabelecido pelo narrador sempre que não consegue descrever com exatidão as cores que enxerga. Para Soares, há “verdes” e “brancos” que não podem ser descritos simplesmente como “verdes” e “brancos”, pois, nessas situações, tais cores contêm em si algo indescritível, uma aura. Não à toa, na maioria dos casos, as cores surgem quando o narrador observa a natureza – exatamente por isso, os trechos intitulados “As Cores do Poente” e “As Cores do Luar” são os que mais possuem hiperlinks dessa teia. A saída encontrada é descrever sequencialmente diversas cores que, embora não façam sentido e não ofereçam ao leitor a imagem vista pelo narrador, mostram a beleza indescritível e multicolorida desses momentos. Assim, na hipótese de um leitor-navegador escolher para início da aventura “As Cores do Poente”, encontrará a seguinte tela:

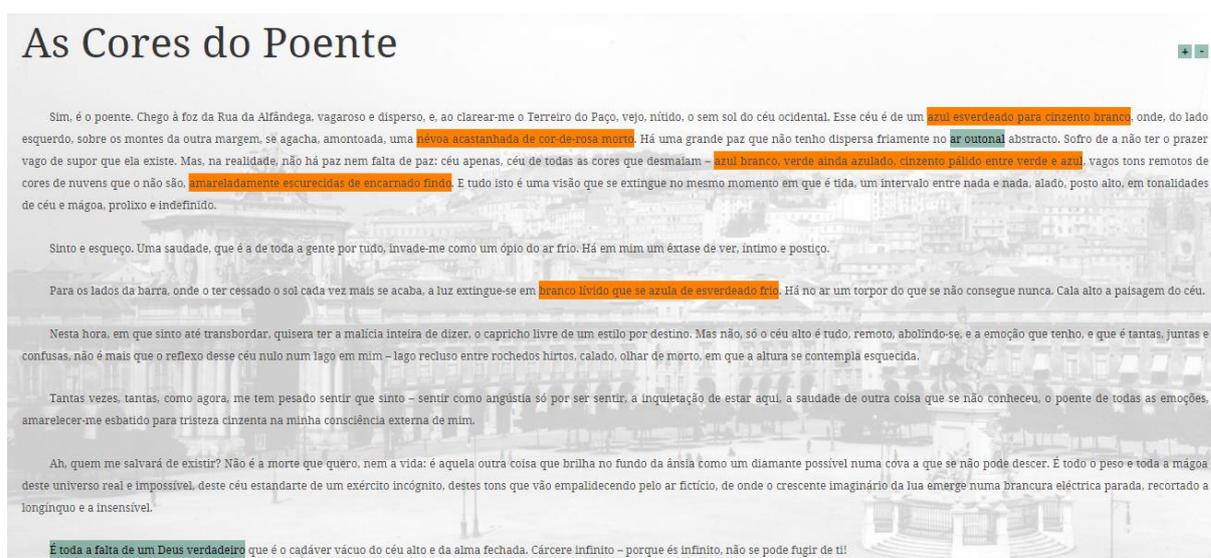


Figura 23 – Texto “As Cores do Poente”

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/texto.php?id=233>

Como mostra a Figura 23, ao fundo do texto, está a imagem do Terreiro do Paço, um dos lugares em Lisboa onde se vê o sol se pôr no Tejo. Há cinco hiperlinks sintáticos, em laranja, todos eles pertencentes à teia das cores. No primeiro parágrafo, transcrito abaixo, concentram-se quatro:

Sim, é o poente. Chego à foz da Rua da Alfândega, vagaroso e disperso, e, ao clarear-me o Terreiro do Paço, vejo, nítido, o sem sol do céu ocidental. Esse céu é de um [azul esverdeado para cinzento branco](#), onde, do lado esquerdo, sobre os montes da outra margem, se agacha, amontoada, uma

[névoa acastanhada de cor-de-rosa morto](#). Há uma grande paz que não tenho dispersa friamente no ar outonal abstracto. Sofro de a não ter o prazer vago de supor que ela existe. Mas, na realidade, não há paz nem falta de paz: céu apenas, céu de todas as cores que desmaiam – [azul branco, verde ainda azulado, cinzento pálido entre verde e azul](#), vagos tons remotos de cores de nuvens que o não são, [amareladamente escurecidas de encarnado findo](#). E tudo isto é uma visão que se extingue no mesmo momento em que é tida, um intervalo entre nada e nada, alado, posto alto, em tonalidades de céu e mágoa, prolixo e indefinido (PESSOA, 2006a, p. 230).

O último hiperlink laranja, presente no terceiro parágrafo, diz “branco lívido que se azula de esverdeado frio” (PESSOA, 2006a, p. 231). Ao clicar em qualquer destes hiperlinks, o leitor-navegador será conduzido à tela intermediária, que explica o link através da descrição “Observe neste grupo de textos o jogo sintático de inserir uma cor imediatamente depois de outra, criando cores impossíveis quando julga impossível a descrição exata da cor observada” e oferece, neste caso, quinze textos do *Livro* onde o narrador constrói a mesma estrutura sintática. Para exemplificar, na hipótese de clicar em “Somos Ilhas”, o leitor-navegador encontrará “o céu alto azul de verde branco da manhã que há-de vir” (PESSOA, 2006a, p. 335); caso clique em “A Maior das Impossibilidades”, lerá “Um amarelo de calor estagnou no verde preto das árvores” (PESSOA, 2006a, p. 69).

4.3.3 Hiperlinks Semânticos

Os hiperlinks roxos identificam as teias com agrupamentos semânticos. Nelas, estão presentes trechos que contêm significado similar, ora convergindo, ora destoando em relação ao tema. Junto aos hiperlinks temáticos, são mais evidentes, pois ligam partes do conteúdo da narração – assim, buscamos explorar nestes agrupamentos aquelas impressões de repetições, quando pensamos já ter lido o trecho anteriormente, mas não o localizamos ou o identificamos. Pelo caráter fragmentário da obra, o narrador acaba estabelecendo certas espirais ao longo do texto, voltando a significados aproximados, que são ditos de maneiras diversas. Exploramos, nesta primeira versão, três sentidos que atravessam o *Desassossego*.

No primeiro caso, o narrador reafirma constantemente a sua antipatia por viagens. Para ele, nunca saímos de nosso corpo e de nossa consciência, portanto, por mais que façamos longas excursões, estamos sempre no limite dos nossos olhos. Por isso, a grande e verdadeira viagem é aquela empreendida pela imaginação e pelo sonho, que ocorrem internamente. É importante destacar que postura semelhante em relação às viagens é oferecida em alguns poemas da obra do ortônimo, como “Viajar!

Perder Países”, e também na vida de Fernando Pessoa, que não saiu de Portugal depois de adulto. No *Literateias*, são dez fragmentos que compõem esta teia. A descrição que auxilia o leitor-navegador, presente nas telas intermediárias, é a seguinte: “estão reunidos os textos que mostram, de uma maneira ou de outra, a aversão do narrador pela viagem, considerada inútil. Para Soares, nós nunca saímos de nós e, portanto, é a viagem imaginada pelo sonho a que mais importa”.

A segunda teia semântica diz respeito à importância da imaginação e às figuras artificiais. Em seu *Aquém do eu, Além do outro*, Leyla Perrone-Moisés (2001) dedicou um capítulo inteiro a elas, intitulado “A psicologia das figuras artificiais”, pois a autora percebeu na narrativa certa constância de atribuir às figuras inanimadas mais psicologia e profundidade do que às pessoas. Ampliamos esse significado para incluir os trechos que defendem a supremacia da literatura. Em ambos os casos, julgamos que há sentidos próximos: há mais vida no papel, nas xícaras, nos tapetes, do que na rua. Assim, tendo como exemplo a hipótese de que o leitor-navegador inicie sua leitura pelo fragmento intitulado “Psicologias Estáticas”, encontrará o hiperlink já na primeira sentença:

[E os diálogos nos jardins fantásticos que contornam nada definidamente certas chávenas?](#) Que palavras sublimes não devem estar trocando as duas figuras que se assentam no lado de lá daquele bule! E eu sem ouvidos apropriados para as ouvir, morto na policroma humanidade!
 Deliciosa psicologia das coisas deveras estáticas! A eternidade tece-a e o gesto que uma figura pintada tem desdenha, do alto da sua eternidade visível, a nossa transitória febre, que nunca se demora nas janelas de uma atitude nem se atarda nos portões de um esgar.
 Que curioso deve ser o folclore do colorido povo dos painéis! Os amores das figuras bordadas – amores de duas dimensões, duma castidade geométrica – devem ser () para entretenimento dos psicólogos ousados (PESSOA, 2006a, p. 340).

Como das outras vezes, ao clicar no hiperlink, o usuário tem acesso à tela intermediária com o painel de escolha, em que fica evidente a justificativa da formação da teia: “Em todos estes textos, o narrador afirma a supremacia da literatura e da imaginação ante a realidade. Em diversos momentos, dá vida e psicologia às figuras imaginárias, tornando-as mais reais do que muitas pessoas”, como mostra a Figura 24:

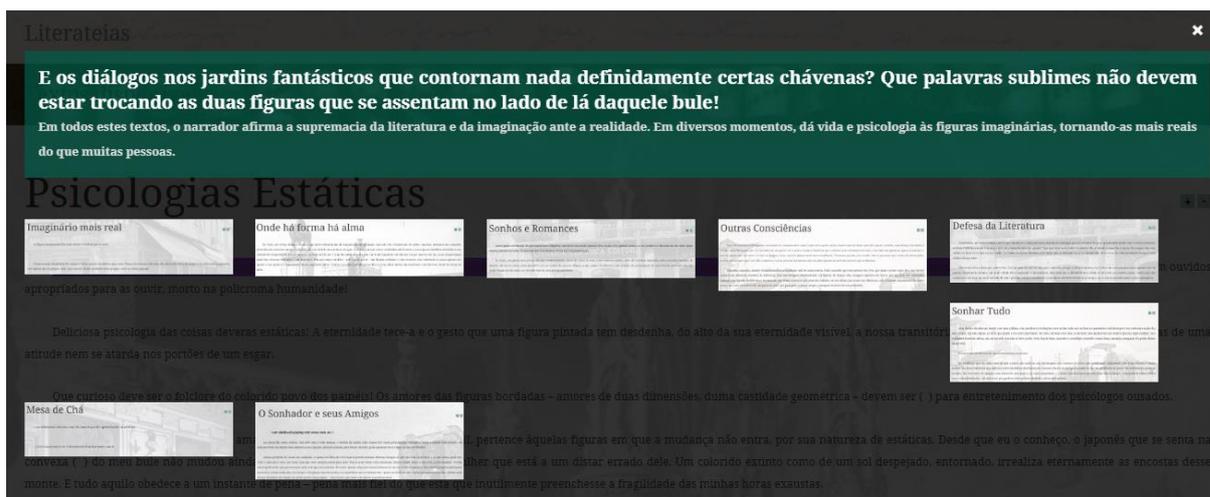


Figura 24 – Tela intermediária da teia “Supremacia da Literatura”

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/texto.php?id=377>

Se o leitor escolher, por exemplo, o trecho “Onde há forma há alma”, encontrará sentido semelhante em uma temática diversa, quando o narrador aborda as personagens de romances e termina imaginando o suicídio de uma figura estampada na xícara, que se quebra pela mão da criada:

Mais do que outras artes, são a literatura e a música propícias às subtilezas de um psicólogo. [As figuras de romance são - como todos sabem - tão reais como qualquer de nós.](#) Certos aspectos de sons têm uma alma alada e rápida, mas susceptíveis de psicologia e sociologia. Porque – bom é que os ignorantes o saibam – as sociedades existem dentro das cores, dos sons, das frases, e há regimes e revoluções, reinados, políticas e () – há-os em absoluto e sem metáfora – no conjunto instrumental das sinfonias, no todo organizado das novelas, nos metros quadrados de um quadro complexo, onde gozam, sofrem, e misturam as atitudes coloridas de guerreiros, de amorosos ou de simbólicos.

Quando se quebra uma chávena da minha colecção japonesa, eu sonho que mais do que um descuido das mãos de uma criada tenha sido a causa, ou tenham estado os anseios das figuras que habitam as curvas daquela () de louça; a resolução tenebrosa de suicídio que as tomou não me causa espanto: serviram-se da criada, como um de nós de um revólver. Saber isto é estar além da ciência moderna, e com que precisão eu sei isto! (PESSOA, 2006a, p. 382).

Se, no entanto, a opção for o texto “Defesa da Literatura”, encontrará duas sentenças similares: “Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite” (PESSOA, 2006a, p. 59). Ou seja, observamos nestes exemplos que, embora trate de temas distintos – as figuras nas coisas estáticas, os personagens de romance e a literatura em geral –, todos os fragmentos possuem um olhar inusitado e comprometido com a imaginação.

A última teia semântica diz respeito, por fim, aos diversos momentos em que o narrador defende certa equivalência entre aquilo que aparentemente se julgaria de maior valor com o mais ordinário da vida. Incluem-se, nesses casos, as pessoas: para Soares, não há diferenças significativas entre imperadores e garçons, entre milionários e caixeiros. O *Livro do Desassossego* parece enfatizar a mensagem de que, assim como as viagens, as melhores e mais importantes vidas são aquelas sonhadas. Logo, os reis e imperadores não podem sonhar com pompas e luxos, pois já os têm na realidade. Somente aqueles que não são reis podem sonhar com a coroa, e, portanto, como o sonho é o melhor da vida, a diferença entre essas duas figuras não é tão grande quanto aparenta ser em uma primeira análise. Ao estudar conjuntamente essa teia, percebe-se que, em certas ocasiões, as reflexões se desenvolvem por parágrafos, enquanto em outras basta uma sentença. As comparações também ocorrem ora de forma mais explícita, ora nas entrelinhas.

Desse modo, simulando a experiência de um usuário que inicie a leitura pelo fragmento intitulado “Metade do Vinho”, encontraremos, em um primeiro momento, a seguinte tela:

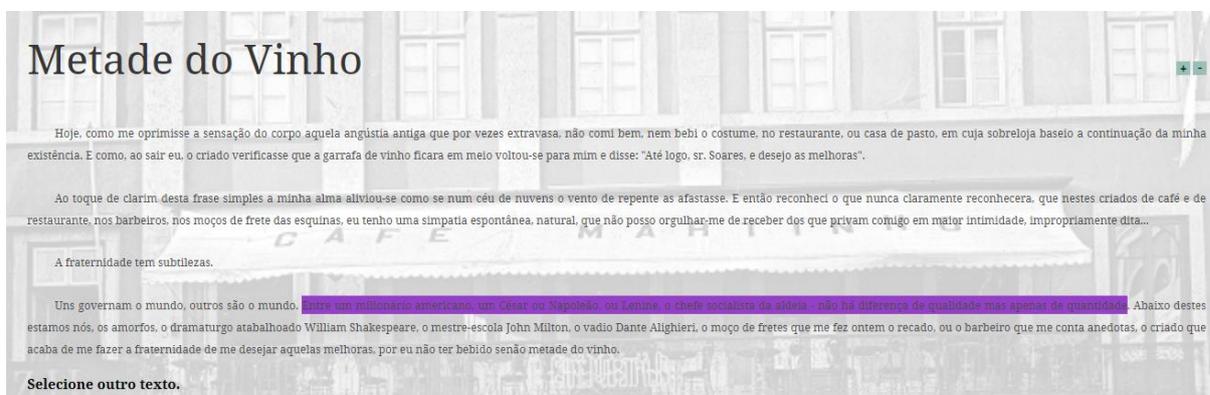


Figura 25 – Texto “Metade do Vinho”

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/texto.php?id=32>

A Figura 25 mostra que a imagem de fundo escolhida é propositadamente um café lisboeta, no início do século passado, porque a cena descrita ocorre em um restaurante da cidade, quando Soares trava um rápido cumprimento com o garçom. Além disso, este trecho, por ser curto, possui apenas um hiperlink formado, ou seja, o usuário encontra somente uma trilha, que indica um caminho a percorrer – a única opção além desta é voltar ao início. O hiperlink está no último parágrafo, quando Soares afirma:

Uns governam o mundo, outros são o mundo. [Entre um milionário americano, um César ou Napoleão, ou Lenine, o chefe socialista da aldeia - não há diferença de qualidade mas apenas de quantidade.](#) Abaixo destes estamos nós, os amorfos, o dramaturgo atabalhoado William Shakespeare, o mestre-escola John Milton, o vadio Dante Alighieri, o moço de fretes que me fez ontem o recado, ou o barbeiro que me conta anedotas, o criado que acaba de me fazer a fraternidade de me desejar aquelas melhoras, por eu não ter bebido senão metade do vinho (PESSOA, 2006a, p. 57).

No momento em que o leitor-navegador clica, aparece a tela intermediária, com uma teia constituída por outros onze textos, que se oferecem enquanto escolha. A descrição do hiperlink, acima das opções, diz: “Observe neste grupo como o narrador constrói de diversas formas o mesmo sentido, diminuindo a importância de impérios e reis e mostrando suas similaridades com o mais reles da vida”. A título de ilustração, caso opte por “O Milionário e o Caixeiro”, encontrará:

Quando depunha o jornal sobre a mesa do café, já reflectia que o mesmo, na sua esfera, poderia dizer o caixeiro de praça, mais ou menos meu conhecido, que todos os dias almoça, como hoje está almoçando, na mesa ao fundo do canto. [Tudo quanto o milionário teve, este homem teve;](#) em menor grau, é certo, mas para a sua estatura. Os dois homens conseguiram o mesmo, nem há diferença de celebridade, porque aí também a diferença de ambientes estabelece a identidade. Não há ninguém no mundo que não conhecesse o nome do milionário americano; mas não há ninguém na praça de Lisboa que não conheça o nome do homem que está ali almoçando (PESSOA, 2006a, p. 162-163).

Por sua vez, se a opção for “Escravo Bêbado”, lerá a mesma definição, trazida em outras palavras:

Definiu César toda a figura da ambição quando disse aquelas palavras: ["Antes o primeiro na aldeia do que o segundo em Roma!"](#) Eu não sou nada nem na aldeia nem em Roma nenhuma. Ao menos, o merceeiro da esquina é respeitado da Rua da Assunção até à Rua da Vitória; é o César de um quarteirão. Eu superior a ele? Em quê, se o nada não comporta superioridade, nem inferioridade, nem comparação? (PESSOA, 2006a, p. 199).

Nesses casos, o leitor também pode desistir da teia e não segui-la até o final, percorrendo outras trilhas, já que os textos escolhidos, diferentemente do primeiro, oferecem a possibilidade de outros cliques.

Julga-se importante destacar que os hiperlinks semânticos se aproximam dos hiperlinks temáticos, pois ambos são formados a partir de associações relacionadas ao conteúdo da narração. Entretanto, cabe-nos distingui-los de forma clara: nas construções temáticas, os textos estão envolvidos em uma mesma unidade textual, embora suas reflexões e digressões possam ser distintas – assim é, por exemplo, com a teia do escritório, já que o ambiente de trabalho suscita diferentes pensamentos de

Soares; nas construções semânticas, ocorre o contrário, visto que os textos destas teias podem pertencer a unidades temáticas diferentes, mas possuem aproximações de significado na microestrutura. Portanto, os elos que formam as cadeias temáticas são maiores, associações no sentido macro, enquanto, para formar teias semânticas, unem-se nós de sentidos oferecidos em um menor nível.

4.3.4 Hiperlinks Estruturais

De maneira similar aos hiperlinks sintáticos, percebemos, nas leituras repetidas da obra, certos movimentos estruturais associativos. Os fragmentos podem tratar de conteúdos distintos, mas respondem a semelhanças em relação à forma. Identificados pela cor azul, os hiperlinks estruturais estão em menor número na versão demo, pois propomos apenas duas teias.

A primeira delas, que chamaremos de “Inícios Intervalares”, agrupa quatro textos que comungam na maneira que começam, sempre enfatizando a interrupção do processo de escrita por um intervalo grande de tempo, geralmente meses, e que finda subitamente, como se a consciência reflexiva voltasse sem motivo aparente, quando o narrador julga necessário registrar suas impressões. Em “O Retorno à Consciência”, por exemplo, Soares começa:

[Há muito - não sei se há dias, se há meses - não registo impressão nenhuma:](#) não penso, portanto não existo. Estou esquecido de quem sou; não sei escrever porque não sei ser. Por um adormecimento oblíquo, tenho sido outro. Saber que me não lembro é despertar (PESSOA, 2006a, p. 351).

O leitor que clicar neste hiperlink terá em sua tela intermediária a descrição “Observe aqui como o narrador mantém estrutura semelhante nestes textos: o início é similar, afirmando que deixou de escrever por um tempo – e o motivo é porque deixou de sentir” seguido de outros três textos, intitulados como “Um Despertar da Consciência”, “A Mosca Varejeira” e “Ficção de Mim”, nos quais observamos uma estrutura inicial parecida, respectivamente: [“Há muito tempo que não escrevo.](#) Têm passado meses sem que viva, e vou durando, entre o escritório e a fisiologia, numa estagnação íntima de pensar e de sentir. Isto, infelizmente, não repousa: no apodrecimento há fermentação” (PESSOA, 2006a, p. 157); [“Passaram meses sobre o último que escrevi.](#) Tenho estado num sono do entendimento pelo qual tenho sido outro na vida. Uma sensação de felicidade translata tem-me sido frequente. Não tenho existido, tenho sido outro, tenho vivido sem pensar” (PESSOA, 2006a, p. 317); e [“Há quanto tempo](#)

[não escrevo!](#) Passei, em dias, séculos de renúncia incerta. Estagnei, como um lago deserto, entre paisagens que não há” (PESSOA, 2006a, p. 413).

Quando justapostos e lidos em sequência, evidenciam sentidos que talvez fiquem obscuros na leitura do livro impresso. Estas estruturas não somente são equivalentes, mas tanto os motivos que levam o narrador a deixar de escrever quanto as razões pelas quais volta à escrita são idênticos. Em todos os textos, o período sintático seguinte explica por que ocorreu o intervalo, sendo sempre um motivo correspondente, trazido por vocábulos distintos: o narrador passara por uma inércia, um “sono”, sem pensamento e sem sentimento. O leitor que explora a teia até o fim provavelmente conclui, ao comparar os fragmentos, que a escrita ocorre sempre a partir de pensamentos abstratos que surgem ao narrador durante seu dia. Quando Soares vive imerso em sua rotina, sem pensar e sem sentir, não há o que dizer. Defendemos, portanto, que o usuário constrói novas impressões na recepção da obra quando a lê de forma hipertextual, pois certos sentidos dispersos na leitura impressa ganham força quando lidos sequencialmente.

A outra teia estrutural foi construída a partir da percepção de certos finais abruptos ocorridos em fragmentos da obra. Geralmente estes finais acontecem quando a carga reflexiva do ato de escrita é muito grande, causando uma fadiga repentina, como se pensar doesse, pesasse fisicamente no narrador. A impressão que fica é a de um texto que seria maior, mas que foi interrompido subitamente. Nestes casos, Soares revela seu cansaço, geralmente acompanhado da vontade de dormir – e sonhar. Em outros momentos, no entanto, a reflexão é resumida por um despertar, causado por alguma sensação inesperada ou pelo contato com a natureza. A descrição da tela intermediária busca explicar assim: “Nesta reunião de textos, está presente a estrutura final de interrupção, uma súbita ruptura com a reflexão feita anteriormente. Em alguns trechos, há a manifestação do cansaço e do sono, motivos para encurtar um texto que deveria ser mais longo.”

Em “Defesa da Literatura”, por exemplo, o último parágrafo afirma:

Tenho neste momento tantos pensamentos fundamentais, tantas coisas verdadeiramente metafísicas que dizer, que [me canso de repente, e decido não escrever mais](#), não pensar mais, mas deixar que a febre de dizer me dê sono, e eu faça festas com os olhos fechados, como a um gato, a tudo quanto poderia ter dito (PESSOA, 2006a, p. 60).

O hiperlink dá acesso aos dez textos que compõem esta teia. Em “Paisagem Impossível”, o leitor encontra uma súbita interrupção causada pelo vento: “E, de

repente, sinto aqui o frio de ali. Toca-me no corpo, vindo dos ossos. Respiro alto e desperto” (PESSOA, 2006a, p. 82); em “Termos Morais”, é a hora do dia que provoca a suspensão:

[Quase me culpo de estar escrevendo estas meias](#) reflexões nesta hora em que dos confins da tarde sobe, colorindo-se, uma brisa ligeira. Colorindo-se não, que não é ela que se colora, mas o ar em que bóia incerta; mas como me parece que é ela mesma que se colora, é isso que digo, pois hei-de por força dizer o que me parece, visto que sou eu (PESSOA, 2006a, p. 178).

Estes trechos, portanto, não apresentam relações semânticas, sintáticas ou temáticas, mas, quando lidos conjuntamente, revelam um estilo de escrita de Soares ao usuário, que percebe as interrupções abruptas ao final de cada texto. Os hiperlinks estruturais da versão demo se encontram em um estágio mais evidente, já que levamos ao site apenas os textos que se relacionam no início ou no final. O desafio doravante é encontrar uma regularidade no estilo dispersivo do semi-heterônimo, principalmente no núcleo dos fragmentos, como se nota, por exemplo, na construção de períodos incompletos e na enumeração de verbos no infinitivo em diversas passagens.

4.3.5 Hiperlinks Diretos

Identificados pela cor verde, este tipo de hiperlink é o único no site que não passa pela tela intermediária, justamente por vincular textos diretamente. Construímos nesta versão demo, portanto, associações que não são feitas em teias, mas em duplas de texto, ora com um caminho único (texto A que leva ao texto B), ora com uma via de duas mãos (texto A que leva ao texto B e texto B que leva ao texto A, simultaneamente).

A função destes hiperlinks é mostrar ao leitor-navegador que alguns vocábulos ou sentenças presentes em um fragmento aleatório podem ter seu sentido ampliado quando relacionados a outro texto. Este tipo de leitura é muito comum na hipertextualidade cotidiana, usado de maneira abundante em veículos de comunicação e redes de informação – um exemplo são os hiperlinks contidos em léxicos incomuns que, quando o leitor passa o cursor em cima da palavra, surgem seus significados de acordo com o dicionário.

No *Literateias*, os hiperlinks diretos possuem basicamente duas motivações: a primeira, mais evidente e superficial, é a ocorrência homônima de um título no corpo

de um outro texto, como acontece nos momentos que o narrador traz a figura do patrão Vasques. Observe-se o fragmento “Estilhaço do Dia”:

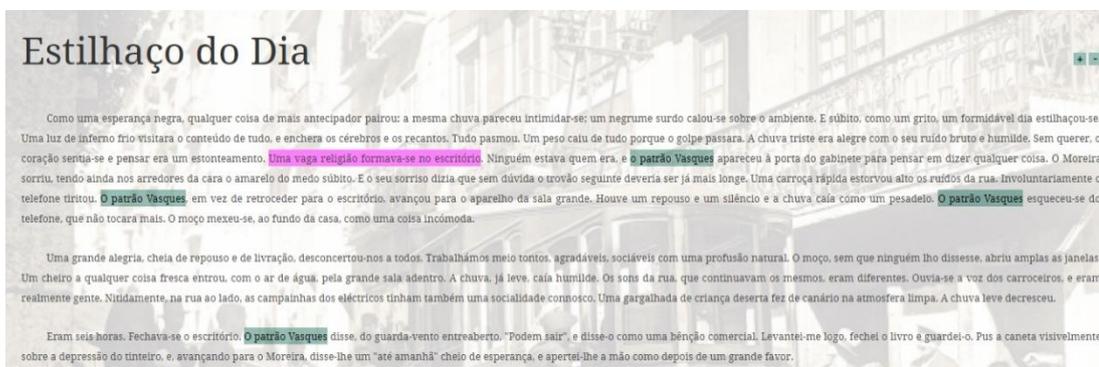


Figura 26 – Texto “Estilhaço do Dia”

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/texto.php?id=459>

A Figura 26 mostra que o texto possui um hiperlink rosa, visto que está presente na teia temática do escritório, e outros quatro hiperlinks verdes, nas quatro ocorrências de “o patrão Vasques”, título de um dos fragmentos presentes na versão demo. O leitor-navegador que clicar em quaisquer hiperlinks verdes será direcionado para o texto homônimo, quando Soares apresenta mais detalhadamente o homem a quem é subordinado. Dessa maneira, o site oferece a chance de, sempre que o leitor encontrar a nomeação de Vasques em um texto, ampliar o conhecimento a respeito dessa personagem, lendo sequencialmente o fragmento em que o patrão é descrito com mais detalhes.

Outro fragmento para analisar a presença dos hiperlinks verdes é “Sintaxe”:

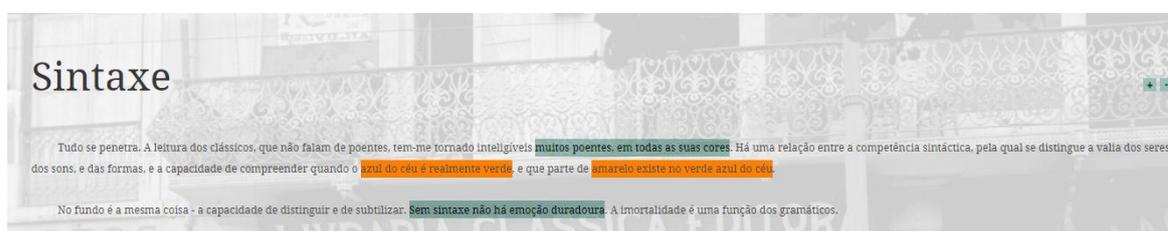


Figura 27 – Texto “Sintaxe”

Fonte: <http://literateias.com.br/livro-do-desassossego/texto.php?id=236>

A Figura 27 mostra que há dois hiperlinks laranjas, relativos à teia sintática das cores, além de dois hiperlinks verdes. O primeiro funciona de maneira muito similar àqueles de “Estilhaço da Dor”, com a diferença de que neste não há a homonímia

explícita, mas subentendida: ao clicar em “muitos poentes, em todas as suas cores”, o leitor-navegador é levado diretamente ao texto “As Cores do Poente”. O segundo hiperlink verde, no entanto, ocorre em uma relação interpretativa e subjetiva, pois não há relações de igualdade vocabular entre os dois fragmentos. Como mostra a Figura 27, este aparece na máxima: “Sem sintaxe não há emoção duradoura”. Se o usuário escolher seguir por esse caminho, será conduzido diretamente ao texto “Defesa da Literatura”, quando Soares parece destrinchar a sentença em uma reflexão maior, afirmando:

Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira (PESSOA, 2006a, p. 59).

Na comparação dos dois fragmentos, interpretamos que “Defesa da Literatura” pode ser lido como o desenvolvimento de um período presente em “Sintaxe”, e por isso, criamos um hiperlink que conduz o leitor de um texto a outro, ampliando o sentido da sentença lida.

O último tipo de hiperlink direto é o que possui a mesma via contrária, como já mostramos aqui nas citações do imperador Severo. Outro momento em que se percebe a construção exata do mesmo raciocínio com poucas palavras diferentes está nos fragmentos “Para quê viajar?” e “Viagens Imaginadas”, quando Soares cita Thomas Carlyle. A diferença é que o narrador dá os créditos ao autor em apenas um dos fragmentos. Observe, primeiramente, o fragmento de “Para quê viajar?” e, na sequência, sua associação com “Viagens Imaginadas”

["Qualquer estrada, esta mesma estrada de Entepfuhl, te levará até ao fim do mundo." Mas o fim do mundo, desde que o mundo se consumou dando-lhe a volta, é o mesmo Entepfuhl de onde se partiu. Na realidade, o fim do mundo, como o princípio, é o nosso conceito do mundo.](#) É em nós que as paisagens têm paisagens. Por isso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como às outras. Para quê viajar? Em Madrid, em Berlim, na Pérsia, na China, nos Pólos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no tipo e género das minhas sensações? (PESSOA, 2006a, p. 409)

Que é viajar, e [para que serve viajar?](#) Qualquer poente é o poente; não é mister ir vê-lo a Constantinopla. A sensação de libertação, que nasce das viagens? Posso tê-la saindo de Lisboa até Benfica, e tê-la mais intensamente do que quem vá de Lisboa à China, porque se a libertação não está em mim, não está, para mim, em parte alguma. ["Qualquer estrada", disse Carlyle, "até esta estrada de Entepfuhl, te leva até ao fim do mundo". Mas a estrada de Entepfuhl, se for seguida toda, e até ao fim, volta a Entepfuhl; de modo que o](#)

[Entepfuhl, onde já estávamos, é aquele mesmo fim do mundo que íamos a buscar.](#) (PESSOA, 2006a, p. 156)

Não só a citação se repete, mas também a reflexão a respeito do que disse Carlyle, que ajuda na argumentação do narrador de que as melhores viagens são aquelas imaginadas, uma das teias semânticas presentes na versão demo. Além disso, nota-se no segundo fragmento a presença do hiperlink em “para que serve viajar?”, que se relaciona ao mesmo texto. Assim, como a citação de Severo, ambos os fragmentos ajudam a compor uma teia semântica, identificados por hiperlinks roxos, mas, como julgamos suas relações mais próximas, o usuário pode se deslocar entre esses dois textos diretamente, através dos hiperlinks verdes.

4.4 Desafios

É necessário destacar, nesse momento, que nossa postura em relação à construção do site e à recepção da obra é de que estamos, em primeiro lugar, lendo um texto. E a leitura é um encontro da língua com o leitor, em que perdura certa distância temporal, sendo sempre única.

Vicent Jouve afirma que “a leitura, antes de mais nada, é uma desforra da infância” (2002, p. 118), pois, segundo o autor, é nela que podemos despertar a ludicidade recalcada pela ordem adulta. Esses resquícios de imaginação, de frescura desaparecida, são trazidos sempre de forma original e inédita. Por isso, a leitura tem seu caráter performático – como afirmamos no *Literateias*, cada leitura é única porque cada sujeito é único. E nossas leituras repetidas incansavelmente também são carregadas de significados presentes apenas no sucessivos atos de interpretação, singulares e diferentes a cada momento.

Por isso, temos a ciência de que o ponto final do projeto será algo imposto, e não natural. O hipertexto é um interminável canteiro de uma obra, um *work in progress* inesgotável, como foi o *Desassossego* na vida de Pessoa. Dessa forma, findada a versão demo, alguns desafios se impõem como próximos passos na pesquisa e na construção do site, que pretende ter continuidade.

Primeiramente, o desafio é construir redes mais entranhadas nos quase quinhentos fragmentos que compõem o livro. Atualmente, os textos da versão demo possuem poucos hiperlinks, às vezes apenas um, o que não caracteriza o forte caráter associativo presente na obra. A maioria dos fragmentos está concentrada em apenas uma teia, e o usuário algumas vezes pode passar certa dificuldade de sair da teia em

que está sem acessar o menu principal – isto é, precisamos construir mais hiperlinks ao longo de um texto, que ofereça diversos caminhos ao leitor-navegador e potencialize a estrutura labiríntica e dispersiva da obra. Para isso, é necessário o acréscimo de mais textos no site, o que deve ocorrer paulatinamente.

Além disso, a programação do *Literateias* pode ser repensada de forma a fluir mais rapidamente a leitura, que sofre certos choques nas telas intermediárias. Apesar de serem importantes, estas telas que expõem as teias, quando em excesso, podem fatigar e desmotivar o leitor, que busca velocidade e novidade nas leituras hipertextuais. Uma maneira a minimizar tal problema é mostrar as opções de caminho assim que o mouse é arrastado para cima do hiperlink, sem precisar abrir nova janela. Imaginamos as teias sobrepostas aos textos, menores, semelhante a balões de fala nas histórias em quadrinhos, para que o leitor possa continuar a leitura com um clique em vez de dois. Ainda sobre as novidades, um dos próximos desafios é estabelecer certas surpresas e inconstâncias durante a leitura, buscando uma retenção maior de tempo do usuário. Um dos caminhos pensados é o recurso de tamanhos de fontes maiores e mais chamativos para aqueles textos extremamente curtos, compostos de poucas ou de uma única sentença. Atualmente, todos os fragmentos possuem uma única fonte e tamanho de letra, mas entendemos que a falta de regularidade pode estimular a continuidade da leitura na tela.

São desafios também as construções de novas funcionalidades, como a opção de marcar o texto lido, para que os leitores-navegadores consigam visualizar o número de fragmentos que já foram concluídos e quantos ainda faltam para o término do livro, também com o objetivo de manter o usuário em visitas constantes no domínio virtual, de forma análoga à experiência impressa, pois não se lê as obras de grande fôlego, como o *Desassossego*, de uma vez só – portanto, também não esperamos que os usuários concluam a leitura em um único acesso. Além deste, um recurso que pretendemos programar é o embaralhamento dos fragmentos na página inicial, de maneira que o usuário sempre encontre uma disposição diferente dos textos, já que defendemos a abolição de qualquer tipo de ordem na obra.

Outra funcionalidade a ser desenvolvida é a interação dos textos com um mapa de Lisboa, concentrado nos bairros da Baixa e do Chiado, citados por Soares. Pretende-se agrupar os fragmentos que acontecem na Rua dos Douradores ou no Tejo, por exemplo, em marcações inseridas no mapa, para que fiquem mais claros espacialmente os percursos percorridos pelo narrador e para que o usuário tenha uma

experiência simulada de transeunte lisboeta – como se se perdesse na cidade à medida que adentra o labirinto. Julgamos o mapa importante pelo posicionamento teórico expresso por Jerónimo Pizarro de que foi a descoberta de Lisboa como uma motivação narrativa que terminou com o hiato em que a obra mergulhara até 1929.

Além disso, gostaríamos de ampliar a experiência multissensorial do usuário, dando continuidade à coleta de imagens de Lisboa, que possam não só servir como películas nas telas de fundo, mas também como hiperlinks dos próprios textos – um pôr-do-sol visto do Terreiro do Paço pode conter uma imagem ou um vídeo do poente lisboeta, por exemplo. E seguiremos com as gravações dos áudios, na busca de diferentes sotaques da língua portuguesa nos países lusófonos – o objetivo, ao final, é que todos os fragmentos tenham suas versões sonoras, e que o *Literateias* funcione também como um pequeno acervo das variações linguísticas do idioma lusitano.

Para o futuro, também gostaríamos de nos descolar da edição de Zenith, recorrendo também às demais edições críticas. Nossa intenção não é construir um paralelo entre as edições – já realizado com muita autoridade pela equipe de Portela –, mas dispor de mais materiais como fontes primárias, inclusive os originais de Pessoa disponíveis pelo *Arquivo LdoD*, que podem oferecer interpretações destoantes daquelas realizadas pelos editores anteriores.

Por fim, e talvez o maior salto pretendido nos planos futuros do projeto, gostaríamos de construir hiperlinks externos ao *Desassossego*, mas internos à obra pessoana. Neste momento, a hipótese é de que o *Livro* funciona como um depósito dos escritos de Pessoa – não só daqueles que não tinham espaço na forma poética, mas também dos que se tornaram poesia por outras figuras. Parece-nos que o *Desassossego* se moldou, a certa altura, como um livro de anotações em prosa daquilo que poderia ser ou do que já havia sido escrito por algum heterônimo, principalmente Álvaro de Campos. Como procuramos mostrar no segundo capítulo, há muitos momentos de convergência entre o que é dito na obra poética e o conteúdo do *Livro*, e por isso gostaríamos de expandir a experiência do *Literateias* para os demais textos de Fernando Pessoa.

Pode-se perceber que os desafios são muitos, e o caminho é longo. A versão demo é uma pequena amostra das funcionalidades desenvolvidas até o momento no *Literateias*, simultaneamente inovadoras e limitadas. Como os discursos virtuais estão sempre em constante evolução, junto aos avanços tecnológicos, gostaríamos de

atualizar o domínio virtual para que o usuário possa ter uma experiência de leitura cada vez mais enriquecedora e própria dos nossos tempos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso da dissertação foi iniciado há cerca de dois anos, com a elaboração do projeto de pesquisa para a seleção de ingresso ao mestrado. Agora, quando chegamos ao final desta etapa, olhamos para lá a fim de avaliar se o lugar em que nos encontramos hoje já estava traçado como objetivo final. Em 2017, tinha-se a ambição de construir todo o *Desassossego* para a edição digital em dois anos, o que rapidamente se mostrou inviável, não só pelo volume de leitura, mas também porque as associações entre os fragmentos mostraram-se mais complexas do que supostas inicialmente. Àquela época, também não cogitávamos a elaboração de arquiteturas textuais diferentes das já programadas no *literateias*, passo que se impôs em nosso percurso pelas diferenças associativas e estruturais com o primeiro livro do projeto, mais simples. A grande diferença, todavia, foi o encontro com a pesquisa de Manuel Portela e da equipe da Universidade de Coimbra, desconhecida quando esta dissertação teve início. Ainda assim, o esqueleto do projeto se manteve, pois, além da pesquisa tradicional, empreendemos a elaboração de uma amostra digital da obra analisada.

As referências a respeito das narrativas hipertextuais concentradas no primeiro capítulo foram necessárias para o entendimento de qual seria a melhor forma para mostrar ao público-leitor o caráter associativo do *Desassossego*, o que nos levou a pesquisar a bibliografia relativa ao hipertexto e ao futuro do livro. Queríamos obter um olhar macro para os nossos tempos, que pedem novas tecnologias e dinâmicas inéditas de interação e velocidade, e também uma visão em nível micro, com análise de textos, sites e gêneros digitais específicos. Com isso, tivemos a oportunidade de reconhecer o comportamento dos leitores-navegadores, além das mudanças nos hipertextos contemporâneos, que nortearam o seguimento da pesquisa, tanto para análise do *Arquivo LdoD*, quanto para a construção do *literateias*.

Ainda no primeiro capítulo, buscamos enfatizar o diálogo entre a literatura impressa e a literatura digital, defendendo que o livro impresso, enquanto objeto, pode conviver harmonicamente com as telas, tendo sua permanência assegurada mesmo com os avanços tecnológicos. Desenvolvemos as características hipertextuais mais citadas em nossas referências, como a velocidade, a não-linearidade, a fragmentação e a volatilidade, atentando-se para o fato de que a maioria delas também está presente no livro de Pessoa. Ressignificamos a *coautoria* do leitor no hipertexto por

acreditarmos que há um caráter colaborativo na *web*, dispensando uma hierarquia autoral pré-estabelecida. Por fim, exploramos textos literários digitais e impressos que trabalham com as características hipertextuais, comprovando que estruturas similares já podiam ser encontradas em criações atribuídas a Gregório de Matos, datadas do século XVII, ou de Machado de Assis, da segunda metade do oitocentos.

No segundo capítulo, abordamos o roteiro da vida de Pessoa, um nome que por muito pouco não seguiu trajetória em língua inglesa. Nesta parte, concentramos nossas referências nos estudos aprofundados da obra do poeta português, elaborados por Leyla Perrone-Moisés e José Augusto Seabra; e na obra de Arnaldo Saraiva a respeito do Modernismo português. Além destes nomes, os editores do *Livro do Desassossego* – Teresa Sobra Cunha, Jerónimo Pizarro e Richard Zenith – ajudaram-nos com suas exposições teóricas a respeito da obra.

Através da recuperação destes escritos, percebemos que o projeto de publicação do romance ocorreu em 1912 e perdurou até 1935, ano de morte do escritor. Quanto mais Pessoa se distanciava do projeto original de elaborar um livro com textos simbolistas grandiosos, mais afastado ficava do fechamento e da publicação do *Desassossego*, que permaneceu idealizada até o fim. O livro, então, passou a funcionar como uma espécie de arquivo seguro de apontamentos e reflexões, tanto metafísicas quanto literárias. Ao final do capítulo, mostramos como as diversas edições do *Desassossego* comprovam seu caráter virtual, já que o livro só existe enquanto potencialidade, pois cada editor lhe dá interpretação singular.

O *Arquivo LdoD*, objeto de análise do terceiro capítulo, foi descoberto durante o curso, e funcionou simultaneamente como objeto de análise e instrumento de pesquisa. A consulta ao endereço digital foi muito útil, pois facilitou o acesso em alta qualidade dos originais de Pessoa, além de fornecer entrevistas com alguns dos editores e a possibilidade de leitura das quatro edições críticas da obra – de muita valia, uma vez que as edições mais antigas, principalmente as de Jacinto do Prado Coelho e Teresa Rita Lopes, não são facilmente encontradas no Brasil. A equipe do professor Manuel Portela, portanto, explorou o caráter hipertextual do *Desassossego* concomitantemente às associações entre as edições. Entretanto, o olhar da pesquisa de Coimbra voltou-se para as comparações das escolhas feitas por cada editor e não para a criação de hiperlinks, associando fragmentos de uma mesma edição – escolha desta dissertação.

O nosso olhar no *literateias*, apesar da proximidade teórica e metodológica com o *Arquivo LdoD*, buscou enfatizar os elos de um mesmo texto fragmentado. A diferença e autoria do nosso projeto esteve na formulação de hiperlinks nos corpos dos textos que compuseram a versão demo, de maneira a formar pequenas teias de relação, nem sempre semânticas, pois também formulamos links sintáticos e estruturais.

Quando a versão demo começou a ser elaborada, pensávamos em poucos hiperlinks, suficientes para demonstrar as funcionalidades do site e as potencialidades da obra. Lendo o *Desassossego*, no entanto, este aspecto precisou ser expandido, pois os fragmentos puxavam textos semelhantes que, por sua vez, atraíam para a órbita novos textos. Percebemos na prática o que já intuíamos na teoria: o livro se concentra em um número pequeno de temáticas e reflexões, que se repetem em maior ou menor semelhança ao longo de toda a obra, compondo de forma bastante complexa e entranhada as associações – como se, por qualquer via que o livro for alterado, seria afetada sua espinha dorsal, a raiz não encontrada do rizoma criado pelo poeta. Não há trechos isolados e associações ocorridas na superfície, de maneira que a versão demo do *literateias* terminou composta por noventa fragmentos.

Ao longo da elaboração, percebemos alguns recursos faltantes, que se mostram desafiadores para os próximos passos do projeto, como a elaboração de diferentes fontes e tamanhos de letras, além da possibilidade de uma leitura mais ágil, com a diminuição dos clicks do leitor-navegador. A ideia doravante é construir um site mais atrativo para o universo pessoano, acolhendo os textos dos heterônimos e do ortônimo, e os relacionando com o *Livro do Desassossego*. Pretendemos, também, construir um acervo das variações linguísticas presentes no português, com a gravação dos textos produzida por falantes lusófonos de diferentes localidades.

A aposta desta dissertação é a valorização da leitura hipertextual como fonte de extração de novos significados na literatura impressa. A hipótese inicial, validada pelos dois sites analisados, é a de que, quando o leitor aproxima dois fragmentos que se associam por algum motivo, a interpretação pode ser expandida, gerando novos sentidos. Tal dinâmica é potencializada quando a obra tem um volume elevado de textos, como é o caso do *Desassossego* – isto é, quando lemos o livro impresso, entendemos suas repetições, mas é mais difícil rastrear esses sentidos obscuros, encontrados entre um fragmento e outro. O *literateias* possibilita ao leitor-navegador ter acesso a fragmentos próximos de forma conjunta, explorando uma teia. Dessa

forma, o usuário se concentra em um aspecto determinado do livro e se dispersa apenas se essa for sua vontade, já que é autônomo nas escolhas dos hiperlinks. Assim, o leitor-navegador pode explorar teia a teia e encontrar novos significados, mais difíceis de serem elaborados na leitura linear do objeto impresso pela dispersão inerente na narração espiralada. Dinâmica similar é encontrada nas “edições virtuais” do *Arquivo LdoD*, que concentram *tags* específicas e oferecem-nas ao usuário.

Há cerca de cem anos, Pessoa vivia em sua obra a fragmentação do sujeito moderno, pulverizando sua identidade em mais de uma centena de personalidades. A obra analisada, sua principal referência em prosa, reverberou tal estado, fragmentando também a forma, nisso que intitulamos como um “desassossego narrativo” – pois a inquietação não era só de alma, mas também de forma. Entre a época de Pessoa e a nossa, estão as duas grandes guerras, o holocausto, os regimes ditatoriais, a guerra fria e o medo do terrorismo, eventos que ajudaram a esfacular a identidade centralizada que perdurava até o século XIX. E há também o surgimento da televisão, dos computadores, da internet, e dos *smartphones*, criações que intensificaram os cortes narrativos.

Portanto, aos que pensam que a literatura impressa está se tornando obsoleta, ultrapassada pelas novas tecnologias, podemos contrapor que, atualmente, somos tudo o que Pessoa já intuía na “infância da modernidade”, mas somos de maneira muito mais radicalizada e líquida. Literatura e internet não jogam de lados opostos, e estão mais próximas do que aparentam – tentar afastá-las é uma resistência infrutífera. Precisamos, sim, misturá-las, entendendo-as como discursos diferentes, mas complementares e, assim, atualizar o cânone literário, gerando novos significados, próprios de nossos tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Júlio Cesar. **Chat na web**: um estudo de gênero hipertextual. 2003. 179 páginas. Dissertação de Mestrado em Linguística – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2003.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

A REVISTA 'Athena' e o que nos afirmou Fernando Pessoa. **Diário de Lisboa**, 03 nov. 1924. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4532>>. Último acesso em: 24 dez 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**: Os gêneros do discurso. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BEIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BOLLE, Willi. A metrópole como hipertexto: a ensaística constelacional no projeto das Passagens, de Walter Benjamin. In: MACHADO, Carlos Eduardo, MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015.

BORDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

BORDINI, Maria da Glória. Leitura no século XXI: o meio substitui a mente?. In: RÖSING, Tânia & ZILBERMAN, Regina (Orgs.). **Leitura**: história e ensino. Porto Alegre: Edelbra, 2016. p. 189-204.

BRAGA, Denise Bértoli. A natureza do hipertexto e suas implicações para a liberdade do leitor e o controle do autor nas interações em ambiente de hipermídia. **Revista ANPOLL**, Florianópolis, n. 15, p. 65-85, jul.-dez. 2003.

BRESSON, François. A leitura e suas dificuldades. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CAPPARELLI, Sérgio. A ficção em hipertexto. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia. (Orgs.). **Questões de literatura na tela**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2011. p. 222-241.

CÓRDON GARCIA, José Antônio. Edição e criação nas sociedades contemporâneas. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia. (Orgs.). **Questões de literatura na tela**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2011. p. 150-181.

COSCARELLI, Carla Viana. Da leitura de hipertexto: um diálogo com Rouet et al. In: ARAÚJO, Júlio César; BIASI-RODRIGUES, Bernardete (Orgs.). **Interação na Internet**: novas formas de usar a linguagem. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 109-123.

CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. Línguas e leituras no mundo digital. In: _____. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

COSTA, Sérgio Roberto. Leitura e escritura de hipertextos: implicações didático-pedagógicas e curriculares. **Veredas**, Juiz de Fora, v.4, n.1, p. 43-49, 2000.

CORTÁZAR, Júlio. **O jogo da amarelinha** [edição especial 50 anos de publicação]. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Não contem com o fim do livro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Vega, 1992.

_____. **Nietzsche, Freud e Marx**: *Theatrum Philosophicum*. Porto: Editora Rêis, 1975.

G1. **Brasileiro é um dos campeões em tempo conectado na internet**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/especial-publicitario/em-movimento/noticia/2018/10/22/brasileiro-e-um-dos-campeoes-em-tempo-conectado-na-internet.ghtml>>. Acesso em 17 abr. 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva; Campinas: FAPESP, 1994.

GIMÉNEZ, Diego. Fragmentación y edición en el Libro del Desasosiego. *Matlit: Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura*. Barcelona, n.1, p. 57-73, 2013.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentido. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. Dispositivos de leitura no cenário de convergência das mídias. In: RÖSING, Tânia; ZILBERMAN, Regina. (Orgs.). **Leitura**: história e ensino. Porto Alegre: Edelbra, 2016. p. 169-180.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Guacira Lopes Louro e Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

IBGE. Pesquisa nacional por amostragem de domicílio - PNAD Contínua. Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2016. 2018. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101543.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

JOUBE, Vincet. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KOCH, Ingedore Villaça. Hipertexto e Construção de Sentido. **Revista Alfa**. São Paulo, v.1, n.51, p. 23-38, 2007.

KOMESU, Fabiana. Pensar em hipertexto. In: ARAÚJO, Júlio César; BIASI-RODRIGUES, Bernardete (Orgs.). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 87-108.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos**. São Paulo: Ática, 2009.

_____. **Literatura Infantil Brasileira: Uma Nova Outra História**. Curitiba: PUCPress, 2017.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. São Paulo: Ed.34, 1996.

_____. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **A emergência do cyberspace e as mutações culturais**. Tradução Suely Rolnik. In: Festival Usina de Arte e Cultura: Porto Alegre, 1994.

LOPES, Teresa Rita. **Livro(s) do Desassossego**. São Paulo: Global, 2015.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto. **Línguas, Instrumentos Linguísticos**, Campinas, n.3, p. 21-46, 1999.

_____. O hipertexto como um novo espaço de escrita em sala de aula. **Revista Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.4, n.1, p. 79-111, 1999.

MENDES, Esther Barbosa. **Estudo sobre coerência na produção de hipertexto didático**. 2012. 129 páginas. Mestrado em Linguística – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

PEREIRA, Lúcia Serrano. “Simple loucura, toda a literatura...”. In: PEREIRA, Lawrence Flores (Org.). **Seminário Fernando Pessoa múltiplo**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2018. p. 49-54.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. “O universo Pessoa”. In: PEREIRA, Lawrence Flores (Org.). **Seminário Fernando Pessoa múltiplo**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2018. p. 34-39.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

_____. **Antologia poética**. Introdução e comentários de Jane Tutikian. Porto Alegre: Leitura XXI, 2006b.

_____. **Mensagem**. São Paulo: Abril, 2010.

_____. **Textos de Críticas e de Intervenção**. Lisboa: Ática, 1980. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2987>>. Último acesso em: 22 dez 2018.

_____. Ultimatum. In: **Portugal Futurista**, edição fac-símile. Lisboa: Contexto, 1981. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/456>>. Último acesso em: 24 dez 2018.

_____. **Álvaro de Campos: Livro de Versos**. Lisboa: Estampa, 1993. Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3349>>. Último acesso em: 22 dez. 2018.

PINHEIRO, Regina Cláudia. Estratégias de Leitura para a Compreensão de Hipertextos. In: ARAÚJO, Júlio César; BIASI-RODRIGUES, Bernardete (Orgs.). **Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 131-146.

PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patrício. **Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios**. Lisboa: Tinta da China, 2013.

PIZARRO, Jerónimo. “Prefácio crítico sobre a obra”. In: PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013. p. 11-29.

_____. **Possibilidades de edição**. Entrevista concedida ao projeto Arquivo LdoD, 2015. Disponível em: <<https://ldod.uc.pt/about/videos>>. Último acesso em 24 dez 2018.

PORTELA, Manuel; RITO SILVA, António. (Orgs.). **Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: <<https://ldod.uc.pt/>>. Último acesso em 02 jul. 2019.

_____. A Model for a Virtual LdoD. Oxford: **Digital Scholarship in the Humanities** v.30 n.3, 2015. p. 354-370.

PORTELA, Manuel; GÍMENEZ, Diego. The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet. **Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation** Coimbra, v.9, n.2, p. 52-78, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.14434/tc.v9i2.12752>>. Último acesso em: 02 jul. 2019.

PORTELA, Manuel. '**Nenhum problema tem solução**': Um Arquivo Digital do Livro do Desassossego. Coimbra: MATLIT 1.1, 2013.

_____. Writing the Archive: An Experiment in Literary Self-Consciousness. **Gramma – Journal of Theory and Criticism**. Thessalonik, n. 23, p. 15-32, 2016.

_____. **Atos de Escrita no Livro do Desassossego**. Lisboa: 2017a.

_____. **Entrevista concedida a Tiago Cravidão para o Arquivo LdoD**. Coimbra: 2017b. Disponível em: <<https://ldod.uc.pt/about/videos>>. Último acesso em: 24 dez. 2018.

POSSENTI, Sírio. Notas um pouco céticas sobre hipertexto e construção de sentido. In: Vários autores. **Revista Educar**, Curitiba, n. 20, p. 59-75, 2002.

REHEM, Reheniglei Araújo. **Hipertexto.com.literatura**: o processo de criação em obras de Ítalo Calvino. 2007. 189 páginas. Doutorado em Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2007.

REIS, Carlos. As Viagens como hipertexto: hipóteses de trabalho. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva; SANTANA, Maria Helena (Org.). **Almeida Garrett – um romântico, um moderno**, vol.I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia. A solidão impossível: a (hiper)leitura e o (hiper)leitor. In: _____. **Questões de literatura na tela**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2011.

RIBEIRO, Ana Elisa. Os Hipertextos que Cristo leu. In: ARAÚJO, Júlio; BIASI-RODRIGUES, Bernadete. **Interação na Internet**: novas formas de usar a linguagem. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 124-130.

RTP. **Grandes portugueses**: Fernando Pessoa. Lisboa: RTP, 2006. Documentário. Apresentação de Clara Ferreira Alves. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4RJZsO5cDGc>>. Último acesso em: 19 dez. 2018

SANTOS, Alckmar. Novas estratégias de antropofagia na literatura digital. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia. (Orgs.). **Questões de literatura na tela**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2011. p. 37-71.

_____. Gregório (hiper)lido. In: SCHÜLLER, Donald; PAVANI, Cinara (Orgs.). **Gregório de Matos**: texto e hipertexto. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p. 30-36.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e Modernismo português**: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Campinas: Unicamp, 2004.

SEABRA, José Augusto. **O Heterotexto Pessoaano**. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1988.

SOBRAL CUNHA, Teresa. **Criação de parágrafos**. Entrevista. Projeto Arquivo LdoD, 2015a. Disponível em: <<https://ldod.uc.pt/about/videos>>. Último acesso em: 24 dez. 2018.

_____. **A realidade documental é desorganizada.** Entrevista. Projeto Arquivo LdoD, 2015b. Disponível em: <<https://ldod.uc.pt/about/videos>>. Último acesso em: 24 dez. 2018.

SPALDING, Marcelo. Literatura na tela do computador: a coletânea de Literatura Eletrônica de Katherine Hayles e algumas experiências no Brasil. **Revista Trajetória Multicursos** – Edição Especial XVI Fórum Internacional de Educação, Osório, v.3, n.7, 2012.

STORCHI, Ceres. 'A minha arte é ser eu. Eu sou muitos. Mas, com o ser muitos, sou muitos em fluidez e imprecisão'. In: PEREIRA, Lawrence Flores (Org.). **Seminário Fernando Pessoa múltiplo.** Porto Alegre: Santander Cultural, 2018. p. 7-16.

TUTIKIAN, Jane. "Introdução à antologia poética de Fernando Pessoa". In: PESSOA, Fernando. **Antologia Poética.** Porto Alegre: Leitura XXI, 2006. p. 9-41.

XAVIER, Antônio Carlos. Hipertexto e Intertextualidade. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 44, p. 283-290, 2003.

_____. Processos de referenciação no hipertexto. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 41, n. 1, p. 165-176, 2001.

_____. **O Hipertexto na Sociedade da Informação:** a constituição do modo de enunciação digital. 2002. 220 páginas. Doutorado em Letras – Unicamp. Campinas: 2002.

XAVIER, Antônio Carlos; SANTOS, Carmi Ferraz. O texto eletrônico e os gêneros do discurso. **Veredas**, Juiz de Fora, v.4, n.1, p. 51-57, 2000.

ZENITH, Richard. Introdução à obra. In: PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 8-36.

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