

Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'“O Marinheiro” de Fernando Pessoa

Claudia J. Fischer*

Palavras-chave

Pessoa, tradução, auto-tradução, Marinheiro, drama

Resumo

É conhecido o facto de Fernando Pessoa ter traduzido vários poetas quer para o inglês quer para o português. Pouco sabemos contudo do seu trabalho enquanto tradutor da própria produção literária. Se Álvaro de Campos, por exemplo, se dedicou à auto-tradução de dois dos seus poemas, deixando-nos versos de “Opiary” e de “Naval Ode”, já o ortónimo escolheu “O Marinheiro” – seu “drama estatico n'um quadro” publicado no nº1 da revista *Orpheu* em 1915 – para o verter para as línguas francesa e inglesa. Nunca publicados e deixados em estado fragmentário, estes textos revelam não apenas uma condição de translinguismo muito evidente na restante obra de Pessoa como também processos de experimentação interlinguística que merecem ser analisados. Compararei passagens escolhidas, verificando se as versões diferem consoante as línguas de chegada. Com base nesta análise, procurarei finalmente apurar se se trata de traduções da versão portuguesa ou antes de esboços de criação poética directamente em francês e em inglês. Em anexo ao artigo serão apresentadas imagens de todos os manuscritos e dactiloscritos referentes a “O Marinheiro” nas três línguas, com respectivas transcrições e variantes.

Keywords

Pessoa, translation, self-translation, Marinheiro, drama

Abstract

It is a well-known fact that Fernando Pessoa has translated numerous poets both into English and Portuguese. Nevertheless, we know little about the translations that concern his own literary production. If Álvaro de Campos, for instance, partly self-translated two of his poems (“Opiário” and “Ode Marítima”), the orthonym chose the “Marinheiro” – his “drama estatico n'um quadro” published in the first number of *Orpheu* in 1915 – to translate it both into French and English. Never published before and left in a fragmentary state among the thousand manuscripts of Pessoa's archive, these texts not only confirm the translinguistic feature of his oeuvre but also reveal interlingual processes that deserve our attention. I shall compare selected passages in order to verify any deviations that may or not be due to a change in the target languages. Based on this analysis, I shall finally inquire whether these fragments are translations of the Portuguese version or rather creative drafts directly done in French and English. In annex I present images of all the autograph texts (handwritten and typewritten) pertaining to “O Marinheiro” in the three languages along with complete transcriptions and textual variants.

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas.

[A] translation is a serious parody in another language.¹

A par de uma produção literária plurilingue (em português, inglês e em francês), Fernando Pessoa desde cedo se relacionou com o acto de traduzir entre estas línguas² e outras.³ Contam-se entre as suas traduções mais citadas as de Edgar Allan Poe⁴ e de Aleister Crowley,⁵ mas o número de poetas traduzidos por Pessoa ainda em vida ascende a umas dezenas, abarcando principalmente autores ingleses, como Coleridge, Shelley, Tennyson, Wordsworth, Robert e Elizabeth Barrett Browning, Kipling, Tennyson, e autores espanhóis como Góngora, Quevedo, Garcilaso de Vega.⁶ Algumas traduções de Pessoa, incluindo do português para o inglês, vieram ao prelo postumamente⁷ e, tendo em conta que grande parte da produção pessoana não está ainda publicada, muitas permanecem no fundo das famosas arcas e nas margens de alguns livros da sua biblioteca particular.⁸

Para além das traduções realizadas, Pessoa deixou-nos ainda uma série de documentos que revelam uma profícua multiplicação de projectos de tradução ou de antologias com traduções, muitas delas da sua responsabilidade. Mencione-se, a mero título de exemplo, o projecto da *Olisipo*, iniciado em 1921, cujo plano editorial incluía, além de obras escolhidas de autores portugueses (em português

¹ BNP/E3,14¹-99^r; in Lopes, 1993: 220. BNP = Biblioteca Nacional de Portugal; E3 = Espólio número 3.

² Para além de traduzir para o português, Pessoa realizou também traduções do português para o inglês e para o francês (nomeadamente alguns poemas do livro *Alma Errante* de Eliezer Kamanesky).

³ Do alemão “tímidas tentativas de traduções” (Lind, 1962: 7) deixadas num livro hoje extraviado, ficando portanto a dúvida se Pessoa teria traduzido desta língua para o inglês ou o português (cf. Fischer, 2010); do grego para português (cf. Ferrari, 2009: 39) e do latim para inglês (BNP/E3, 77-23^r e 24^r; Pessoa, 1997: 196-197).

⁴ “O corvo”, publicado no n.º 1 da revista *Athena*, em Outubro de 1924 e “Annabel Lee” e “Ulalume”, ambos publicados no n.º 4 da *Athena*, em Janeiro de 1925, recentemente editados por Margarida Vale de Gato (Poe, 2011).

⁵ “Hino a Pã”, publicado no n.º 33 da revista *presença*, em Julho-Outubro de 1931.

⁶ De acordo com Arnaldo Saraiva (1996), todos estes autores foram traduzidos por Fernando Pessoa e publicados entre 1911 e 1912 na *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, colectânea em 24 volumes de que ainda existem alguns exemplares no Brasil.

⁷ Referimo-nos, por exemplo, ao soneto de Camões, “Alma minha gentil que te partiste” (“Oh gentle spirit mine that didst depart”), publicado pela primeira vez por Ley (1939) e a 31 sonetos de Antero de Quental, parcialmente traduzidos para o inglês e recentemente reunidos e publicados por Patricio Ferrari (Quental, 2010).

⁸ Destaque-se, a título de exemplo, a sua tradução de um grande manancial de passagens em verso e em prosa de *The Tempest* de Shakespeare, nas margens de dois exemplares existentes na biblioteca particular de Pessoa (CFP 8-507 e CFP 8-508). Recentemente, a colecção “Pessoa Editor” lançou uma tradução deste drama, a cargo de Fátima Vieira, mas não se recorreu às traduções de Pessoa, com excepção da transcrição de apenas seis versos, na introdução assinada por Mariana Gray de Castro.

ou em versão inglesa), traduções do inglês – em particular de Shakespeare⁹ –, do grego (Ésquilo, poesia grega e Aristóteles), do alemão (Lessing), do italiano (Maquiavel), do japonês (poemas haikai), do persa, do russo e do espanhol. Na lista de edições que idealizou para a Olisipo, Pessoa figura como tradutor de quase todos os textos ingleses e da obra em castelhano (Espronceda), enquanto Ricardo Reis assume a totalidade das traduções do grego. Em 1923, posta em suspenso a continuação da Olisipo,¹⁰ Pessoa propõe em carta a João de Castro, sócio e gerente de uma editora portuguesa, a tradução de nada menos do que onze dramas de Shakespeare, num ritmo de entrega trimestral, além de uma colectânea de poesia inglesa (BNP/E3, 114¹-32^r e 33^r; cf. Pessoa, 1999: 13-15). Outras listas de títulos sujeitos a traduções futuras ou em andamento, encontradas no espólio à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, apontam para uma contínua disposição de Pessoa para uma actividade que o próprio assinalava como sendo a sua profissão:

Profissão: A designação mais propria será “traductor”, a mais exacta a de “correspondente estrangeiro em casas commerciaes”. O ser poeta e escriptor não constitue profissão, mas vocação. (Col. Arq. F. Távora; Pessoa, 2011a: 193).

É objecto deste estudo um dos trabalhos de Fernando Pessoa enquanto auto-tradutor, nomeadamente o conjunto de 25 páginas d’“O Marinheiro” em versão francesa, elencados e transcritos no anexo I.¹¹ Nunca publicados na sua totalidade até à data, estes fragmentos, alguns deles extensos e, como veremos, profusamente trabalhados, encontram-se em folhas dispersas pelo espólio, o que dificulta a sua localização e organização, bem como a construção do que se poderia aproximar de uma versão completa e final. Contudo, a confrontação de todas estas peças soltas com a versão portuguesa constitui, sem dúvida, matéria preciosa para uma investigação sobre processos de auto-tradução em geral, servindo-nos porém aqui, mais particularmente, para o estudo do modo como parte da criação literária pessoana se desenvolveu em larga medida a partir da leitura em diferentes línguas.

Ressalta, à partida, o facto de Pessoa ter escolhido a língua francesa para nela verter o seu drama, em detrimento do inglês, língua na qual tivera lugar toda a sua formação escolar e para a qual tinha o hábito de traduzir (e de se auto-

⁹ Veja-se o modo como Pessoa defende a excelência de uma tradução de Shakespeare feita por ele mesmo: “A maneira e o estylo de Shakespeare [são] tão individuaes que só pode traduzir Shakespeare bem quem [...] esteja [...] inteiramente penetrado do espirito da obra shakespeareana. — “Olisipo” é a primeira empreza editora dos paizes chamados latinos que tem elementos para realizar essa tradução” (BNP/E3, 137D-45^r; cf. Pessoa, 1986: 156).

¹⁰ No âmbito do projecto da Olisipo, foram publicadas, entre 1921 e 1923, as seguintes obras: *A Invenção do Dia Claro*, de Almada Negreiros, *English Poems I-II* e *English Poems III*, de Fernando Pessoa, *Canções*, de António Botto e *Sodoma Divinizada*, de Raúl Leal. Actualmente, a editora Guimarães (chancela Babel) publicou uma colecção de 10 títulos do plano editorial Olisipo.

¹¹ Segue-se ao anexo I um anexo II que contém os dois fragmentos para uma eventual versão inglesa d’ “O Marinheiro”.

traduzir¹²). É certo que se encontram no espólio algumas passagens d' "O Marinheiro" traduzidas para inglês, estas porém em muito menor número e em estado ainda mais embrionário do que as francesas, como se pode verificar no anexo II. Não constituindo por si só um *corpus* de dimensão razoável para um estudo da auto-tradução em Pessoa, trazem-nos contudo a possibilidade – tanto quanto foi apurado, única na obra de Pessoa –, de apreciarmos um mesmo texto poético redigido por Pessoa em três línguas diferentes, com todas as potencialidades para a crítica literária que a sua confrontação oferece.

I. Algumas influências para "O Marinheiro" na biblioteca particular de Pessoa

A mencionada estranheza perante a predileção pelo francês no que diz respeito à composição de uma versão não-portuguesa deste drama dissipar-se-á após um olhar atento à biblioteca particular de Pessoa.¹³ Permitir-nos-á esse olhar conjecturar com alguma segurança que esta opção estaria claramente motivada pela língua na qual Pessoa lera aquele que exercera uma indiscutível influência sobre a concepção deste drama: Maurice Maeterlinck,¹⁴ dramaturgo simbolista, criador do chamado teatro estático, descrito e defendido por ele no ensaio "Le tragique quotidien" (Maeterlinck 1896), datado de 1894.

Com o subtítulo "Drama estático em um quadro" – género que, atendendo a diversas listas no seu espólio, pretendia vir a desenvolver –, Pessoa publica "O Marinheiro" no primeiro número da revista *Orpheu* em Março de 1915, com indicação da data de escrita "11/12 de Outubro de 1913". Único drama alguma vez

¹² Referimo-nos às traduções parciais da "Ode Marítima" e do "Opiário" de Álvaro de Campos que, não estando assinadas, tanto podem ser atribuídas a Pessoa como a Campos. Não concordamos portanto com a certeza adiantada por Xosé Manuel Dasilva (2003: 140), segundo o qual "la excepcionalidad de este ejemplo tan singular de autotraducción viene dada por la circunstancia de que tal versión inglesa (...) haja que atribuírla en puridad a Pessoa en su condición de ortónimo, que aqui traduce a un heterónimo y no, por tanto, propiamente se autotraduce a sí mismo". Com os títulos em inglês "Naval Ode" – embora numa carta de 1915 ao editor Frank Palmer se lhe refira como "Marine Ode" (Pessoa, 1999: 190) – e "Opiary", estes fragmentos (BNP/E3 49B¹⁻⁷ a 8 e 49B-9) foram pela primeira vez publicados em Pessoa, 1990: 371-375. Assinale-se também, as autotraduções de Pessoa/Campos dos poemas "Tenho uma grande constipação" ("I have a bad cold") e "Apostilla" ("Make use of my time!"), publicados pela primeira vez na revista *presença*, número único, em 1977 (cf. Miraglia, 2007: 329, n. 11).

¹³ Cf. Pizarro, Ferrari, Cardiello (2010). Biblioteca online no site da Casa Fernando Pessoa: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/index.htm>.

¹⁴ Constam na sua biblioteca particular, albergada na Casa Fernando Pessoa, três volumes de peças de teatro de Maeterlinck (CFP 8-333), adquiridos em 1914, no dia de aniversário de Pessoa, e muito sublinhados e, de André Beaunier, *La Poésie nouvelle* (CFP 8-31), cujo capítulo sobre Maeterlinck se encontra igualmente muito sublinhado, sobretudo onde se transcrevem citações deste dramaturgo. Refira-se também uma página do diário de Pessoa que assinala a leitura de Maeterlinck nos dias 3 e 4 de Junho de 1914, alguns dias antes da aquisição do livro (BNP/E3, 68A-3^v; Pessoa, 2009: 449).

publicado por Pessoa,¹⁵ esta obra sempre mereceu por parte do seu autor uma convicção de excelência poética. São exemplo disso as suas palavras numa pequena biografia intelectual que publicou na *presença* em 1928 (Pessoa, 1928: 10), bem como o esboço de prefácio para uma antologia inglesa de poetas sensacionistas,¹⁶ onde exalta as qualidades de “The Sailor” em detrimento da subtileza simbolista comumente atribuída à produção dramaturgical de Maeterlinck, assumindo assim abertamente a comparação entre a obra dos dois dramaturgos:

Fernando Pessoa is more purely intellectual; his power lies more in the intellectual analysis of feeling and emotion, which he has carried to a perfection which renders us almost breathless. Of his static drama *The Sailor* a reader once said: “It makes the exterior world quite unreal”, and it does. No more remote thing exists in literature. Maeterlinck’s best nebulosity and subtlety is coarse and carnal by comparison. (Pessoa, 2009: 216).¹⁷

Se bem que “O Marinheiro” encontrasse uma fonte de inspiração no teatro estático de Maeterlinck e em particular no drama “L’Intruse”,¹⁸ Pessoa recusa uma determinada dimensão dos dramas deste autor belga, a seu ver “falhados pela opressão excessiva do simbolo” (18-64^r; cf. Pessoa, 1967: 89),¹⁹ ambicionando

¹⁵ Encontram-se no seu espólio esboços de outros dramas, como o *Fausto*, publicado postumamente (Pessoa, 1952) e posteriormente editado numa versão mais completa (Pessoa, 1988). Outros dramas iniciados por Pessoa e cujos manuscritos foram pela primeira vez publicados por Lopes (1977) têm como títulos “Diálogo no jardim do palácio”, “A morte do príncipe”, “Salomé” e “Sakyamuni”. Eduardo Freitas da Costa, no prefácio da sua edição de 1952, refere-se também a fragmentos dramáticos, como “Calvário”, “Briareu” e “Lygeia”, cuja publicação, prevista para um segundo volume de *Os Poemas Dramáticos*, nunca chegou a ter lugar. A estes títulos, Lopes acrescenta ainda “Marino”, “Duke of Parma” e “The Multiple Gentleman” (trata-se provavelmente “The Multiple Nobleman”, recentemente publicado em Pessoa, 2011), “Circo Internacional Schildroth”, “Monólogo Dialogado”, “Mereia”, “Inês de Castro”, entre outros sem título. Encontramos ainda, numa lista encabeçada “Cancioneiro” sob o item “Teatro Menor” (Pessoa, 1988: 197-8), a referência a “A Cadela” e “As Coisas” e, noutra lista encabeçada “Theatro estático”, os títulos “Os Estrangeiros”, “O Erro” e “(Os Emigrantes)”, este último seguido da indicação entre parêntesis “children who pretend to emigrate, and their ardour of otherness”. Esta última lista (BNP/E3 48I-1^r) foi publicada pela primeira vez por Cláudia F. Souza em *O Marinheiro* (2010: 10). Finalmente, outra lista, ainda inédita, encabeçada “Theatro d’Extase” inclui também o título “Chronos” (48I-3^v).

¹⁶ Duas listas (BNP/E3, 48-9^r e 48-17; Pessoa, 2009: 429 e 431) elencam o possível conteúdo de uma “Sensationist Anthology”. Numa delas, “The Sailor” figura entre as três obras de Pessoa (juntamente com “Slanting Rain” e “Beyond God”) previstas para a antologia, na outra mantém-se “O Marinheiro”, desta vez em português e apenas em companhia de “Na Floresta do Alheamento”.

¹⁷ Texto publicado pela primeira vez na revista *Tricornio*, a 15 de Novembro 1952, e de que não existe testemunho no espólio.

¹⁸ Evidencia-se uma semelhança entre estes dramas logo a partir da didascália inicial. Datado de 1891, “L’Intruse” está incluído no primeiro dos três volumes da obra de Maeterlinck, existente na biblioteca de Pessoa (cf. nota 15). Suely Aparecida de Miranda, na sua tese de mestrado, analisa com algum detalhe a intertextualidade entre estes dois dramas (2006: 58 e segs).

¹⁹ Num levantamento de textos interseccionistas seus e de Sá-Carneiro, Pessoa refere-se ao “Marinheiro” como “intersecção da Duvida e do Sonho” (BNP/E3 48I-5^r; Pessoa, 2009: 106).

antes uma sobriedade grega que, de acordo com um trecho do próprio sobre a revista “Orpheu” – aquela que considerava ser porta-voz da corrente sensacionista –, se viu plenamente realizada no seu “Marinheiro”:

O mais extraordinario é a grande divergencia de individualidades que uma corrente tão nova já comporta. Ha os poemas de Sá-Carneiro, perturbadores e geniaes [...] e, finalmente, esse nocturno “drama estático” de Fernando Pessoa, revelação de uma vida interior espantosamente rica, e onde o fogo central de uma tragedia que se passa apenas nos sonhos de trez figuras (ellas proprias talvez tambem sonhos) é contido dentro de uma sobriedade externa difficil de encontrar fóra da Grecia antiga. (BNP/E3, 87-44r; Pessoa, 2009: 47).

Não é, porém, de descurar uma outra possível influência para a concepção d’ “O Marinheiro”, evidenciada num documento, até à data inédito, no qual Pessoa esboça um “drama estatico sobre a vida interior” dedicado a Nikolai Evréinof – dramaturgo russo representado na sua biblioteca com o livro *The Theatre of the Soul* (CFP 8-179), provavelmente adquirido em 1915 –, inventariando as personagens que, a propósito do drama de Evréinof, descreve como “as varias sub-individualidades componentes d’esse pseudo-simplex a que se chama o espirito” (18-67r; cf. Pessoa, 1967: 94).²⁰

²⁰ É notória a linha de continuidade do drama de Evréinof, subintitulado “A monodrama in one act”, cuja primeira didascália se inicia com a frase “The action passes in the soul in the period of half a second” e este plano de drama concebido por Pessoa. Todos estes elementos reforçam a tese já avançada por Lopes (1985: 52-55) de que “O Marinheiro”, na sua qualidade de teatro estático, contém em si o embrião da heteronímia, tendo por exemplo em conta que o número das veladoras corresponde ao número das três personagens do “drama em gente” encenado por Pessoa ao longo da vida.

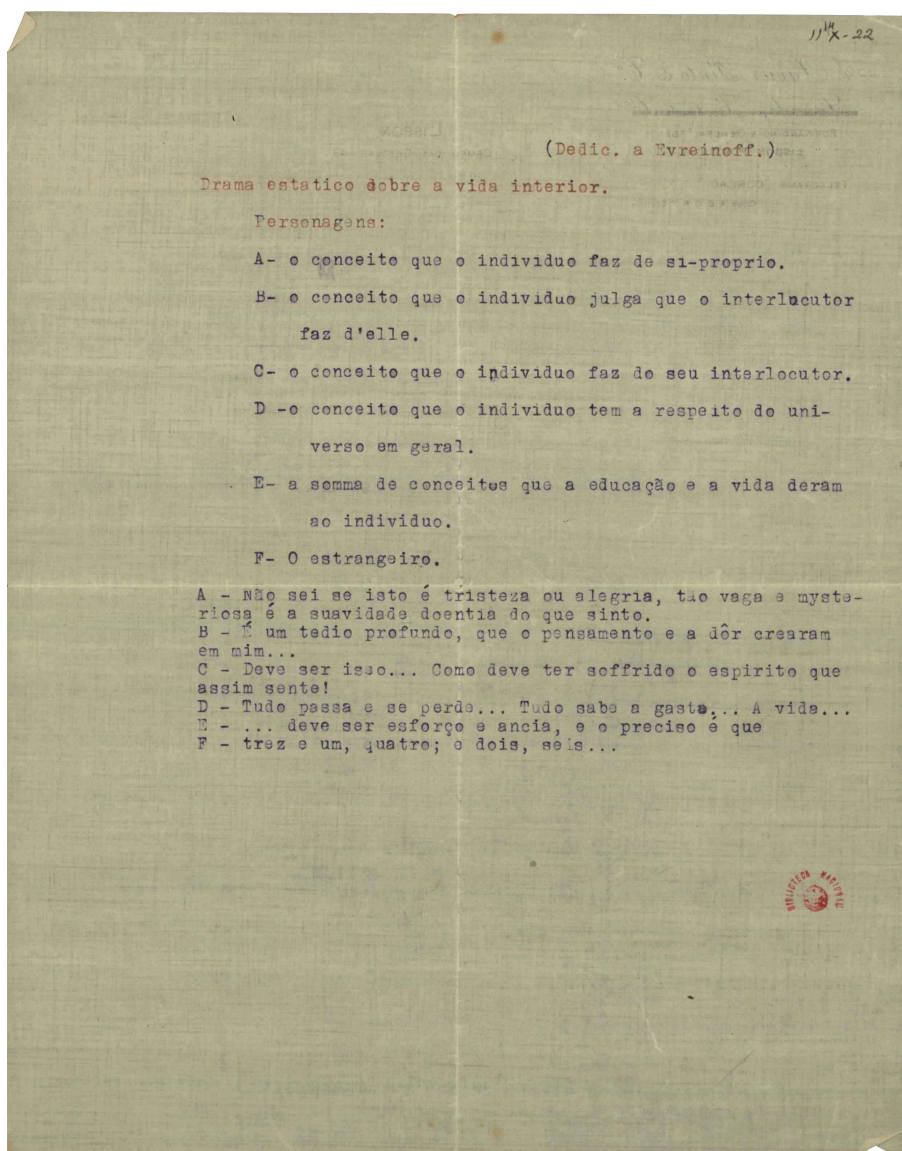


Fig. 1. BNP/E3, 11¹⁴X-22²

Finalmente, a linha de influência para o único drama estático concluído e publicado por Pessoa parece também ter passado por Oscar Wilde e a sua “Salomé”, especialmente nos moldes em que é descrita por Arthur Ransome no seu estudo crítico de Wilde (CFP 8-460), adquirido e assinado por Pessoa por volta de 1915, data de publicação d’ “O Marinheiro”. Neste volume, profusamente sublinhado e marcado por Pessoa, Ransome retrata a peça composta por Wilde em francês como “a potential as opposed to kinetic drama [which] expresses itself not in action, but in being unmoved by action, [...] an expression of the aspiration towards purely potential speech characteristic of the French symbolists” (Ransome, 1913: 163).²¹

²¹ É também de referir, a propósito, que Pessoa nos deixou um fragmento de um drama estático intitulado “Salomé”, redigido em português e publicado pela primeira vez por Lopes (1977).

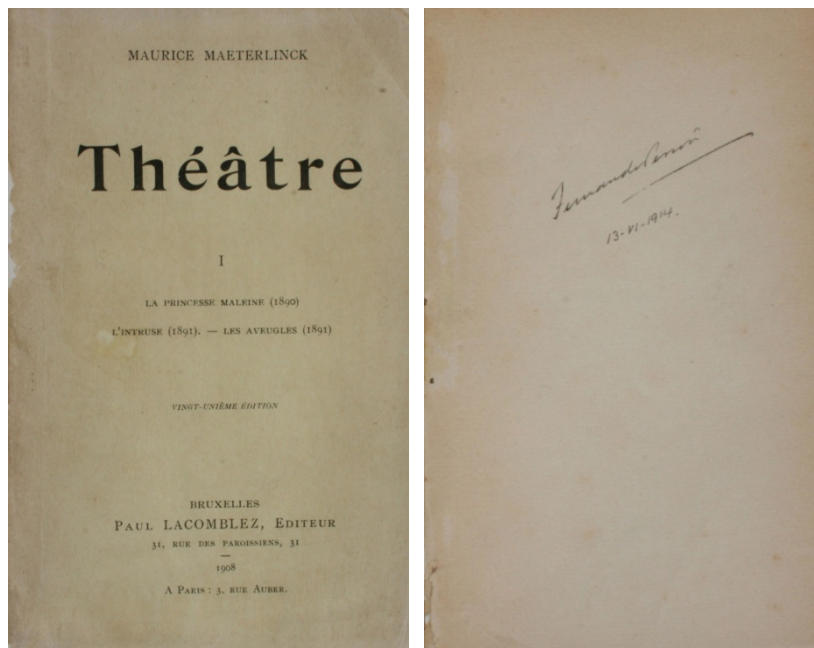


Fig. 2. CFP 8-333

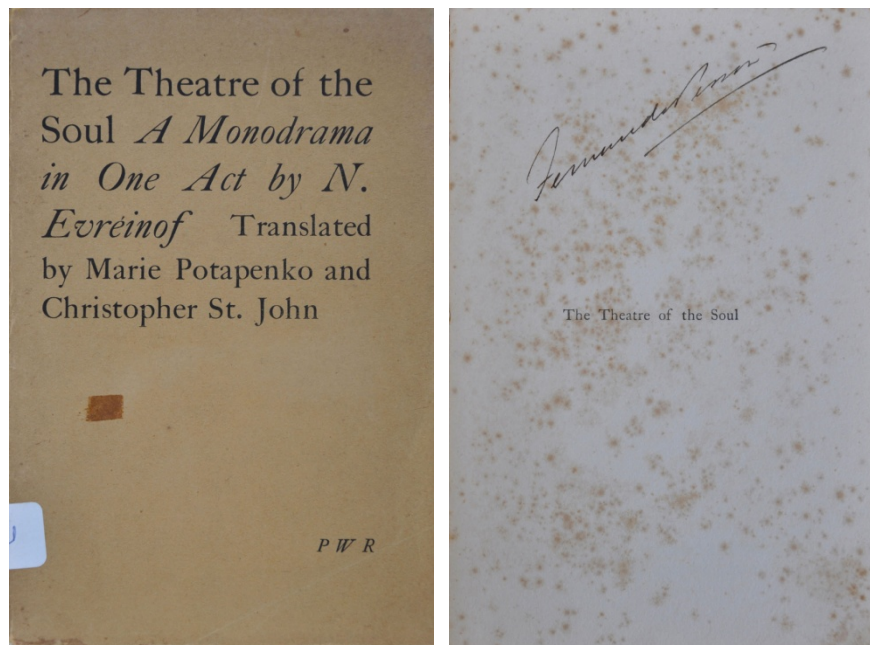


Fig. 3. CFP 8-179

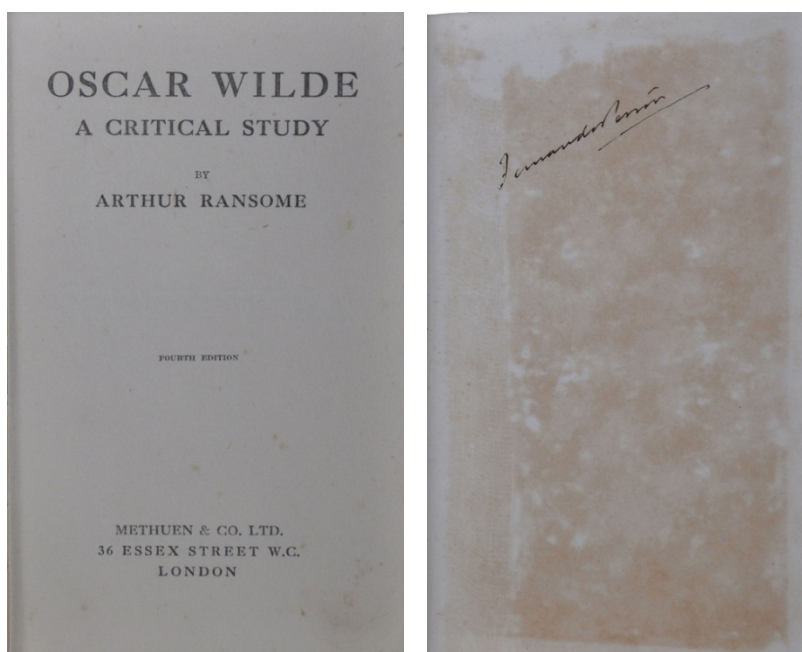


Fig. 4. CFP 8-460

II. Pessoa sobre o drama estático e a arte da tradução

Para podermos devidamente pesar os critérios a ter em conta numa tradução d' "O Marinheiro" (seja pelo próprio autor, seja por outrem) e avaliar a pertinência de toda uma quantidade de teorias sobre tradução de teatro que passam pela postulação de uma especificidade deste tipo de texto – tomado como um produto *"incompleto"* e não como uma entidade inteiramente acabada, pois é só no espectáculo teatral que todo o potencial do texto é actualizado" (Bassnett, 2003: 190) –, será de grande interesse tomar conhecimento do modo como o autor encarava este produto que tão insistentemente apelidava de drama ou teatro estático, uma designação que por vezes se converteu em "theatro d'extase"²² e que contava com "O Marinheiro" como sendo apenas o primeiro de muitos.

²² Cf. documento com a cota BNP/E3, 48I-3^v, em que "O Marinheiro" e outros títulos são agrupados sob o título "Theatro d'Extase" (ver fig. 5). Existe outro documento datado de 12-1-1914, reproduzido pela primeira vez em Lopes (1977), sem indicação de cota, no qual figura uma lista manuscrita encabeçada "Obras, consoante ditas em 12-1-1914. Em Português" e que inclui o "Theatro d'Extase". (BNP/E3, 48E-29).

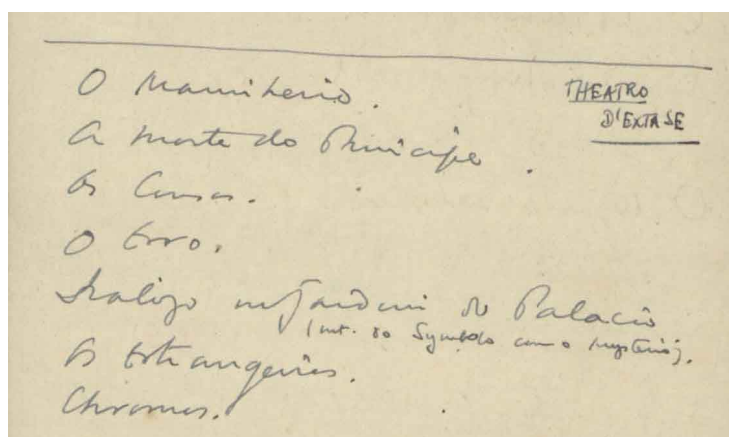


Fig. 5. Pormenor de BNP/E3, 481-3v

Transcrição:²³

THEATRO
D'EXTASE

O Marinheiro.
A Morte do Principe.
As Cousas.
O Erro.
Dialogo no Jardim do Palacio.
(int[ersecção] do Symbolo com o Mysterio).
Os Estrangeiros.
Chromos.

Ora, de acordo com uma definição enunciada por Pessoa, provavelmente ainda antes da publicação d' "O Marinheiro", esta forma de drama exclui precisamente aquele ingrediente que as teorias do teatro (e da sua tradução) invocam como sendo fulcral no texto dramático – a disposição para a acção, o pressuposto de cada palavra no papel (a matéria do tradutor) constituir um potencial gesto em cena que, a par de outros gestos não-verbais e os restantes elementos cénicos, configura o sentido da peça no seu conjunto. Pois, Pessoa chama

²³ A localização no espólio e a transcrição dos documentos foram realizadas em colaboração com Patricio Ferrari. A todos os manuscritos reproduzidos no corpo deste artigo seguir-se-ão as respectivas transcrições. Estas incluem variantes, bem como passagens dubitadas, inacabadas e riscadas pelo autor. Foram utilizados os seguintes símbolos, estabelecidos na edição crítica das obras de Fernando Pessoa: □ espaço deixado em branco pelo autor; * leitura conjecturada; // lição dubitada pelo autor; † palavra ilegível; < > segmento autógrafa riscado; < > \ substituição por superposição; < > [↑] substituição por riscado e acrescento; [↑] acrescento na entrelinha superior; [↓] acrescento na entrelinha inferior; [→] acrescento na margem direita; [←] acrescento na margem esquerda; [] acrescento pelo editor.

[...] theatro estatico áquelle cujo enredo dramatico não constitue acção — isto é, onde as figuras (portanto) não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer teem sentidos capazes de produzir uma acção; onde não ha conflicto nem propriamente enredo. Dir-se-ha que isto não é theatro. Creio que o é porque creio que o theatro transcende o /theatro/ meramente dinamico e que o essencial do theatro é, não é acção nem a progressão e consequencia da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas atravez das palavras trocadas ou a criação de situações atravez □. Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inercia meramente de alma, sem janellas ou portas para a realidade. (BNP/E3, 18-115^r; cf. Pessoa, 1967: 112)

Longe portanto de lançar as bases para uma forma de anti-teatro, como já tem sido sugerido pela crítica,²⁴ Pessoa descreve-nos aqui uma determinada espécie de drama que apela ao leitor/espectador enquanto literatura e não enquanto entretenimento ou acção.²⁵ O facto de esta definição de Pessoa de teatro estático acumular uma multiplicação de negações dos traços habitualmente associados ao drama (onze negações nas primeiras cinco linhas) não nos deverá levar a inferir uma negação do próprio drama, ou do papel do carácter,²⁶ elementos desenvolvidos até à exaustão por aquele que sempre se considerou mormente como dramaturgo.²⁷

A corrente na qual se insere o contexto de criação d’“O Marinheiro”, o sensacionismo, é também ela-própria avessa à ideia de acção. “Sentir é crear. Agir é só destruir” (BNP/E3, 88-11^r; Pessoa, 2009: 179) e “Todas as sensações são boas, logo que não tente reduzi-las à acção. Um acto é uma sensação que se deita fora” (BNP/E3, 88-14^r; Pessoa, 2009: 152), escreve Pessoa num conjunto de papéis sob o signo do sensacionismo. Descendente do simbolismo (bem como do futurismo e de Walt Whitman) (cf. Pessoa, 2009: 151), o sensacionismo, embora rejeitando a sua “exclusiva preocupação do vago”, herdou deste “a preocupação musical, a sensibilidade analytica, [...] a sua analyse profunda dos estados de alma [...]” (BNP/E3, 20-105^r; Pessoa, 2009: 167).

²⁴ Richard Zenith, no artigo introdutório à tradução para inglês d’ “O Marinheiro” (“The Mariner”) a cargo de George Ritchie, refere-se-lhe como um “non-drama”, um “anti-play”, visto ser “the negation of action, plot, progress, and even character” (1993: 49).

²⁵ A tipologia do texto dramático organizada por Pessoa encontra-se no seu fragmento sobre o drama “Octávio” de Vitoriano Braga. (BNP/E3, 19-62^r; cf. Pessoa, 1967: 85-87). À primeira espécie (que nos interessa por literatura) dá o nome de transferida, à segunda (que constitui apenas entretenimento) chama deformada e à terceira (cujo interesse recai sobre a acção) chama representativa.

²⁶ Pelo contrário, o drama consiste, para Pessoa, na criação do carácter. Remetemos, a propósito, para um manuscrito em que consta apenas esta frase: “O romance é uma explicação d’um caracter; o drama é apenas a criação d’elle” (BNP/E3 18-114^r; cf. Pessoa, 1967: 111).

²⁷ Referimo-nos à famosa auto-descrição enviada a Adolfo Casais Monteiro no ano da sua morte: “O que sou essencialmente — por traz das mascaras involuntarias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo” (Pessoa, 1998: 266).

Se, no caso do drama estático, constatamos que a acção é, por definição, pura e simplesmente inexistente,²⁸ teremos, no papel de tradutores ou de críticos de tradução desta peça, de agir em conformidade, encarando este texto como um drama, é certo, mas um drama que se constitui essencialmente pelo desenho dos seus caracteres e seus respectivos estados de alma, expressos por um meio exclusivamente verbal, poético, musical.

Posto isto, interessar-nos-á saber que princípios orientaram Pessoa enquanto tradutor e se porventura estes poderiam ter entrado em jogo na sua auto-tradução d' "O Marinheiro". A epígrafe que abre o presente estudo parece apontar para um cepticismo relativamente à possibilidade de a tradução verter fielmente um conteúdo para outra língua. Mas vejamos o seguimento daquela afirmação:

[A] translation is a serious parody in another language. [...] In both cases there is an adaptation to the spirit of the author for a purpose which the author did not have; in one case the purpose is humour, where the author was serious, in the other one language when the author wrote in another. Will anyone one day parody a humorous into a serious poem? It is uncertain. But there can be no doubt that many poems — even many great poems — would gain by being translated into the very language they were written in. (BNP/E3, 14¹-99^r; in Lopes, 1993: 220).

Ao fazer referência a uma prática tão comum na tradução teatral quanto é a adaptação, Pessoa revela a consciência de que uma tradução tem sempre um propósito alheio ao autor do original e que o sentido do texto se deverá acomodar ao novo meio linguístico e, por conseguinte, cultural. A curiosidade desta passagem reside porém na ideia da tradução (logo, adaptação) de um poema para a língua em que já foi escrito, ou seja, a liberdade de o tradutor praticamente revogar o modo como o autor se expressou numa língua para devolver o poema a uma perfeição que não conheceu no original. Uma acepção de tradução que apenas consideraríamos legítima num acto de auto-tradução, cuja fronteira com a recriação é, no mínimo, difusa.

Outros trechos de Pessoa sobre tradução, ainda que muito dispersos, permitem-nos determinar alguns aspectos-chave considerados determinantes para Pessoa na tradução de poesia que, como vimos, se podem aplicar à tradução do drama estático tal como ele o descreveu. Num texto datável de 1912, a sua consciência de que "é quasi impossível traduzir poesia lyrica" (BNP/E3, 19-103^v; cf. Pessoa, 1967: 321) leva-o a concluir que "[...] quem quizer ler um poeta lyrico não pode aceitar traducção alguma, por fiel que seja mesmo á alma do poeta. Tem da [sic] aprender a lingua em que a poesia foi escripta" (BNP/E3, 19-103^v; cf. Pessoa, 1967: 322), posto que, como declara noutro trecho, "nenhuma traducção, suppondo

²⁸ Repare-se, neste contexto, também no significativo pormenor de Pessoa ter apelidado "O Marinheiro" de "drama em um quadro", caracterização eminentemente estática e visual, em detrimento do habitual "acto".

que existe, pode dar conhecimento da obra em sua completa e verdadeira vida” (BNP/E3, 14¹-22^r; cf. Lopes, 1990: 110).

Contudo, como referimos, Pessoa não recusou o desafio de traduzir poesia. No esboço de uma introdução à sua tradução de Poe, prevista para ser publicada no âmbito da *Olisipo* (cf. Pessoa, 2011), já concebe a tradução de lírica, enunciando como principal prioridade o respeito daquilo que considera ser o elemento definidor da poesia, o ritmo.

Um poema é uma obra litteraria em que o sentido se determina *atravez* do *rhythmo*. O *rhythmo* pode determinar o sentido inteira ou parcialmente. Quando a determinação é inteira, é o *rhythmo* que talha o sentido, quando é parcial, é no *rhythmo* que o sentido se precisa ou precipita. Na tradução de um poema, portanto, o primeiro elemento a fixar é o *rhythmo*. (BNP/E3, 14D-13^r; in Lopes, 1993: 386).

Confirma a observância deste seu princípio a salvaguarda da cadência rítmica dos versos originais nas suas traduções de Poe (cf. Pessoa, 2011: 21-31).

Tendo em consideração que Pessoa descreve o drama estático enquanto forma eminentemente verbal e musical, é natural que a sua tradução d’“O Marinheiro” constitua terreno para um exercício que não se restringirá à mera transferência de sentidos, procurando antes de mais recriar na outra língua toda uma musicalidade que caracteriza a natureza deste texto. Ao cotejar as passagens traduzidas por Pessoa, e ainda que tendo em conta que se trata de uma auto-tradução, deparamo-nos contudo com alterações e intervenções que poderão surpreender-nos e lançar pistas para uma hipótese nova acerca da gênese desta peça.

III. Um drama em três línguas

Quando João Gaspar Simões, em 1930, propõe a Pessoa que volte a publicar antigas produções, entre as quais “O Marinheiro”, num dos números da *presença*, Pessoa aceita sem reservas a republicação da sua “Chuva Oblíqua”, das duas odes e do “Opiário” de Álvaro de Campos, mas recusa-lhe o seu drama estático, visto que se encontrava “sujeito a emendas” (BNP/FP-JGS,10-1-1930; Pessoa, 1998: 115), prometendo enviar-lhe as ditas emendas, o que nunca terá acontecido.²⁹

Um único manuscrito no espólio remete possivelmente para estas emendas: a folha encabeçada “Marinheiro (alteração)” (Fig. 6).

²⁹ Pessoa tinha por hábito fazer correcções directamente sobre o seu exemplar impresso. Contudo, os dois números de *Orpheu* não existem na sua biblioteca nem há notícia de alguma vez terem sido inventariados.

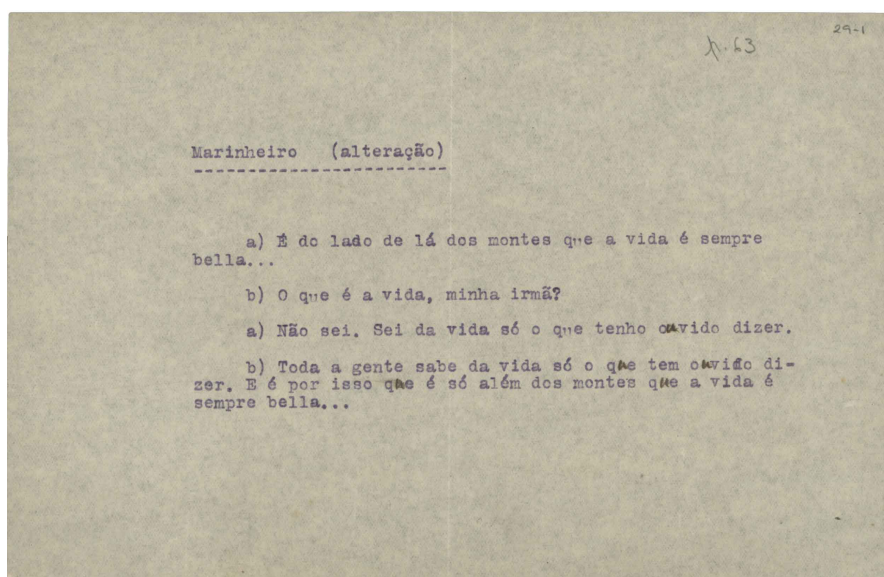


Fig. 6. BNP/E3, 29-1; Pessoa, 1952: 63

Além desse documento e de outras duas folhas, uma delas com o esboço de uma fala e um ensaio de rosto (fig. 7) e outra com uma lista de acertos provavelmente a serem inseridos na versão pré-publicação do *Orpheu* (cf. Anexo III, n.º 2), não existem curiosamente no espólio quaisquer papéis que documentem a criação do drama na sua versão portuguesa.

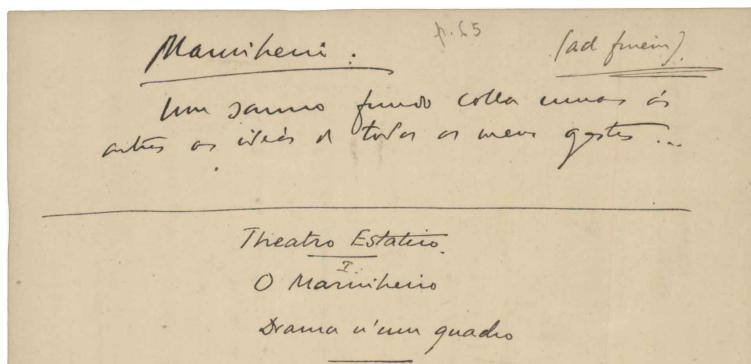


Fig. 7. Pormenor de BNP/E3, 29-2; cf. Pessoa, 1952: 65

Transcrição:

Marinheiro:³⁰ (ad finem).

Um somno fundo colla umas ás outras as idéas de todos os meus gestos...

Theatro Estático.

I.

O Marinheiro

³⁰ A nota no cabeçalho "p. 65" não é autógrafa.

Drama n'um quadro³¹

Pessoa, que guardava qualquer ínfimo papel onde tivesse feito uma anotação, aparentemente não guardou os manuscritos (ou dactiloscritos) do seu único drama publicado em vida e para o qual planeava uma projecção internacional através de versões em francês e em inglês.³²

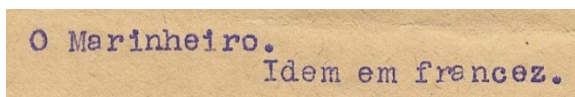


Fig. 8. Coleção particular Manuela Nogueira (pormenor); Pizarro e Ferrari, 2011: 67

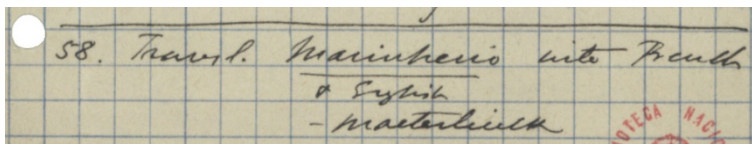


Fig. 9. Pormenor de BNP/E3, 133M-98r; Pessoa, 2009: 438

Transcrição:

58. Transl[ation] *Marinheiro* into French
& English
– Maeterlinck

Mais curioso ainda é o facto de, em contrapartida, se encontrar no espólio uma razoável quantidade de folhas com passagens deste drama em francês (25 folhas manuscritas e dactiloscritas) e 2 folhas com passagens do drama manuscritas em inglês.

Só do início do drama encontram-se nada menos do que seis versões em francês, sendo que apenas uma delas apresenta o título e um pequeno fragmento da didascália inicial:

³¹ Repare-se no número I. após “Theatro Estatico”, que aponta para a intenção de criação de uma série.

³² Baseamo-nos num documento inédito e na posse dos herdeiros, encabeçado “Apontamentos para publicações” que numa lista de publicações projectadas que inclui outras auto-traduições contém o título “O Marinheiro” seguido de “Idem em francez”. Mais significativo ainda é o ponto 58 de uma lista de projectos datável de 1917, que diz respeito à tradução para duas línguas: “Transl[ation] *Marinheiro* into French and English – Maeterlinck”, voltando a fazer-se a associação entre a peça e o autor belga. (BNP/E3, 133M-98r; Pessoa, 2009: 438).

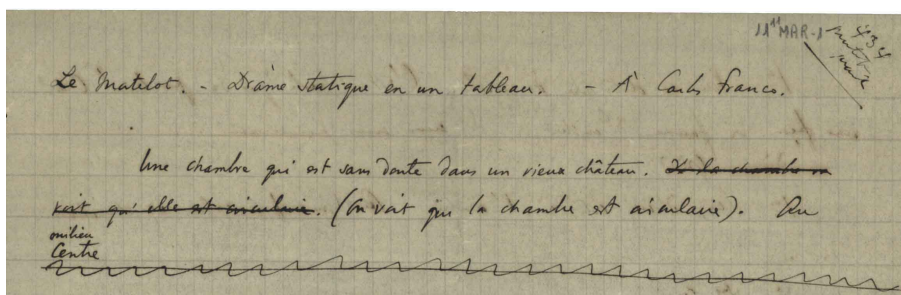


Fig. 10. Pormenor de BNP/E3, 11¹¹MAR-1^r; cf. Pessoa, 2010: 70

Transcrição:

434

frontispício
Marinheiro

Le Matelot. – Drame statique en un tableau. À Carlos Franco.³³

Une chambre qui est sans doute dans un vieux château. <De la chambre on voit qu'elle est circulaire.> (On voit que la chambre est circulaire). Au centre [↑ milieu] □

Todos os documentos respeitantes às versões francesa e inglesa foram localizados e transcritos para este estudo, tendo sido elencados nos anexos I e II, sem pretensão de uma ordem cronológica.

Veremos agora que uma análise dos rascunhos franceses de Pessoa, tendo em vista a elaboração de um hipotético *modus operandi* no tratamento interlinguístico desta sua matéria literária tão cara, poderá subverter a ideia vigente e consolidada de que os fragmentos em francês do drama estático “Le Matelot” serão apenas esboços de tradução do original português e trazer para a discussão a hipótese de o arqui-Marinheiro ter sido concebido em francês por um Pessoa que, como o fizera Wilde na sua “Salomé”, tentava criar o seu drama estático embalado na leitura de Maeterlinck. À semelhança do destino da maioria dos projectos gizados por Pessoa, este seria também um projecto abandonado, vindo – segundo a nossa hipótese – a dar lugar à composição d’ “O Marinheiro” em português, completo e burilado para ser dado à estampa no primeiro número do *Orpheu*.

Um escrutínio das seis versões em francês do início da peça (BNP/E, 11-11Mar-1^r; 2^r; 3^r; 74-76^r; 74-77^r e 74B-19) em confronto com a versão portuguesa apresenta-nos diversas variantes, próprias de um processo tradutório normal, que residem, por exemplo, em diferentes escolhas lexicais (*bougie/ chandelle* para *vela*), morfo-sintáticas (*est-ce que nous fumes/ est-ce que nous avons été/ avons-nous été* para

³³ Artista plástico, amigo de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, Carlos Franco alistou-se como voluntário na Grande Guerra, morrendo em combate em 1916 (cf. Pessoa, 2007: 469). Num dos seus cadernos de notas (BNP/E3, 104-41), Pessoa anotou o seu endereço militar em França durante a guerra, provavelmente para lhe escrever.

fomos nós) ou em modulações (*c'est toujours faux / ce n'est jamais vrai* para *é sempre falso*). Entre estas escolhas destaca-se contudo uma hesitação lexical algo curiosa. Trata-se da primeira parte da sugestiva frase: *As horas têm caído*³⁴ e nós temos guardado silêncio, ora traduzida por *Des heures ont coulé / Les heures se sont écoulées*, ora traduzida por *Les heures ont tombé*, opção poeticamente mais forte, dado que pretere, à semelhança da versão portuguesa, uma metáfora estereotipada. Seria curioso que, já tendo encontrado uma imagem forte em português, Pessoa ainda hesitasse acerca da sua aplicação em francês.

As versões portuguesa e francesa de uma outra passagem merecem igualmente um olhar crítico, na medida em que aqui se volta a observar o que seria um empobrecimento na passagem do português para o francês, ou, caso admitíssemos a direcção inversa no acto de tradução, um enriquecimento:

SEGUNDA — À beira-mar somos tristes quando sonhamos. . . Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado. . . **Quando a onda se espalha e a espuma chia**, parece que há mil vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma. . . **Tudo é muito e nós não sabemos nada...** Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira-mar?

2^{ème} Au bord de la mer, on est triste quand on rêve. On ne peut jamais être ce que l'on veut parce [↑ ce] que [↑ ce que] l'on veut être, on veut que <ce ç> ç'/ait/ été dans le passé. **Quand l'écume crie**, elle semble parler de mille voix minimes. Elle n'est fraîche /que pour qui n'entend trop/. Voulez-vous que je vous conte ce que je revais au bord de la mer. (74B-15a)

Reserva-se naturalmente a um auto-tradutor o direito de omitir e de acrescentar o que quer que seja na sua própria obra criativa, mas não deixa de criar estranheza a elisão no francês de um cadência sintagmática e de um efeito rítmico tão apurados como na frase *Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar*, reduzida a *Quand l'écume crie, elle semble parler de mille voix minimes*. Verifica-se nesta mesma passagem que, além desta redução, toda uma frase intrinsecamente pessoana (*Tudo é muito e nós não sabemos nada...*) desaparece na versão francesa.³⁵

No seguinte excerto, destacamos outro exemplo do que constituiria um gesto de empobrecimento, caso considerássemos a versão portuguesa como o texto de partida para a tradução francesa:

[...] quando alguém canta, **eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me.** E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e **que não vivi nunca.**

³⁴ No estudo comparativo, passaremos a citar primeiro a versão portuguesa e depois a francesa. Assinalamos a negrito as passagens colocadas em foco na nossa argumentação.

³⁵ Esta mesma frase aparece isolada numa folha manuscrita (14E-86^v) que contém apenas duas frases integradas no "Marinheiro" português. Cf. Anexo III.

Quand on chante, **je ne puis /pas/ me souvenir**. Tout mon passé devient autre et je pleure une vie morte que je porte en m<e>/o\i et que **je n'ai pas vécu**. (74B-15^r)

Repare-se que, na primeira passagem assinalada, o empobrecimento do português para o francês não só se manifesta pela redução de palavras, mas essencialmente pela substituição de imagens drasticamente pessoais (*não posso estar comigo e tenho que não poder recordar-me*) pela locução trivial *je ne puis /pas/ me souvenir*, o que não abonaria a favor de nenhum tradutor, sendo difícil de conceber na pena de um Pessoa auto-tradutor.³⁶

Chamemos agora a atenção para uma locução que, em português, cria um efeito sinestésico muito ao gosto de Pessoa (*“Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado”*), mas que parece ter nascido na língua francesa, embora no manuscrito apareça dubitada pelo autor: *“Je pourrais vous chanter une chanson que nous chantions /chez mon passé”* (74B-15^r).

Também a frase *“tout dans mon âme est des feuilles qui tremblent”*, na fala da terceira veladora, manuscrita num dos documentos (74B-23^v), onde precisamente aparece, esboçado por Pessoa com a mesma caneta e em francês, um diálogo de outra peça de teatro de título não identificado, parece ter nascido do contacto com uma das falas de *“L’Intruse”* de Maeterlinck: *“Les arbres tremblent un peu”* (cf. Maeterlinck, 1908-1912: I, 209).

Mas são os manuscritos com as cotas 74B-20 (folha frente e verso) e 74B-22 que parecem fornecer-nos as provas mais evidentes para a tese de que Pessoa começou por conceber o seu drama em francês e que, aparentemente perdendo o fôlego numa língua que não dominava com mestria, acabou por lhe dar uma forma completa e publicável em português. No primeiro caso, trata-se de um diálogo em francês num momento avançado da peça (20^o) e da didascália final (20^v). Numa escrita tortuosa em francês, o diálogo entre as veladoras deixa-nos entrever uma frase em português.³⁷

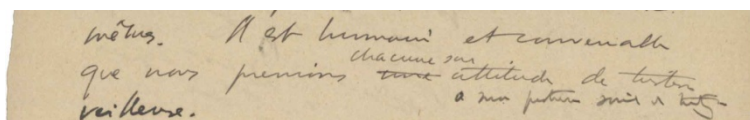


Fig. 11. Pormenor de BNP/E3, 74B-20^r

Transcrição:

³⁶ Esta mesma passagem traduzida por Pessoa para inglês no documento 74-86^r (*“When any one sings, I can’t be with myself. I have not to be able to remember”*) revela, pelo contrário, uma preocupação em manter intactas as imagens da versão portuguesa. Ao contrário do que sucede com o francês, esta e outras confrontações entre os fragmentos ingleses e as passagens correspondentes em português não oferecem dúvidas de que o português é o texto de partida da tradução para inglês.

³⁷ Frase que todavia não virá a corresponder à versão publicada, mais próxima da escolha lexical francesa (*postura/atitude*).

Il est humain et convenable que nous prenions <une> [↑ chacune son] attitude de tristesse [↓ a sua postura servil de tristeza] veilleuse.

Versão publicada em *Orpheu I*:

É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza.

Já no verso da folha, o francês desaparece e o autor deixa-se inteiramente levar para a criação em português, neste caso, de um momento paradigmático da obra – as suas palavras finais – levadas ao rubro na versão publicada.

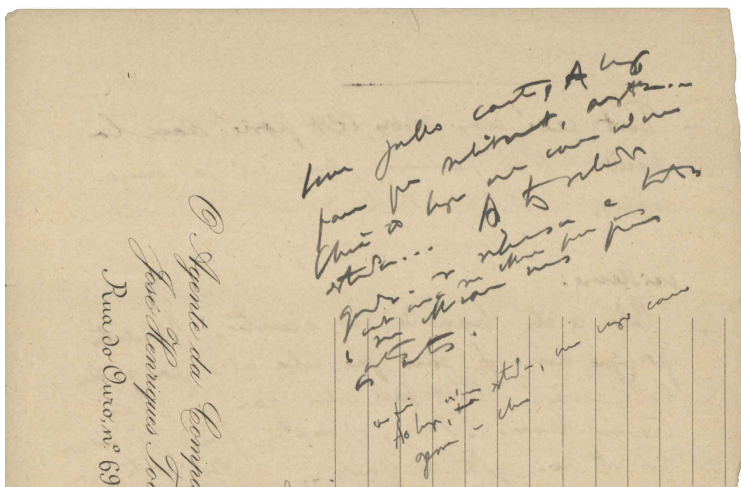


Fig. 12. Pormenor de BNP/E3, 74B-20^v

Transcrição:

Um gallo canta<,>/. \ <a>/A \ luz, parece que subitamente, aumenta... Chia ao longe um carro n'uma estrada... As três veladoras quedam-se silenciosas e tristes e sem olharem umas para as outras. [↑ cada uma sem olhar para as outras]

Ao longe [↑ No fim], <na> [↑ n'uma] estrada, um vago carro geme e chia

Versão publicada:

Um gallo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.

No documento 74B-22 torna-se ainda mais evidente a cedência à língua que predomina no poeta, transformando o processo criativo em francês num processo criativo em português.

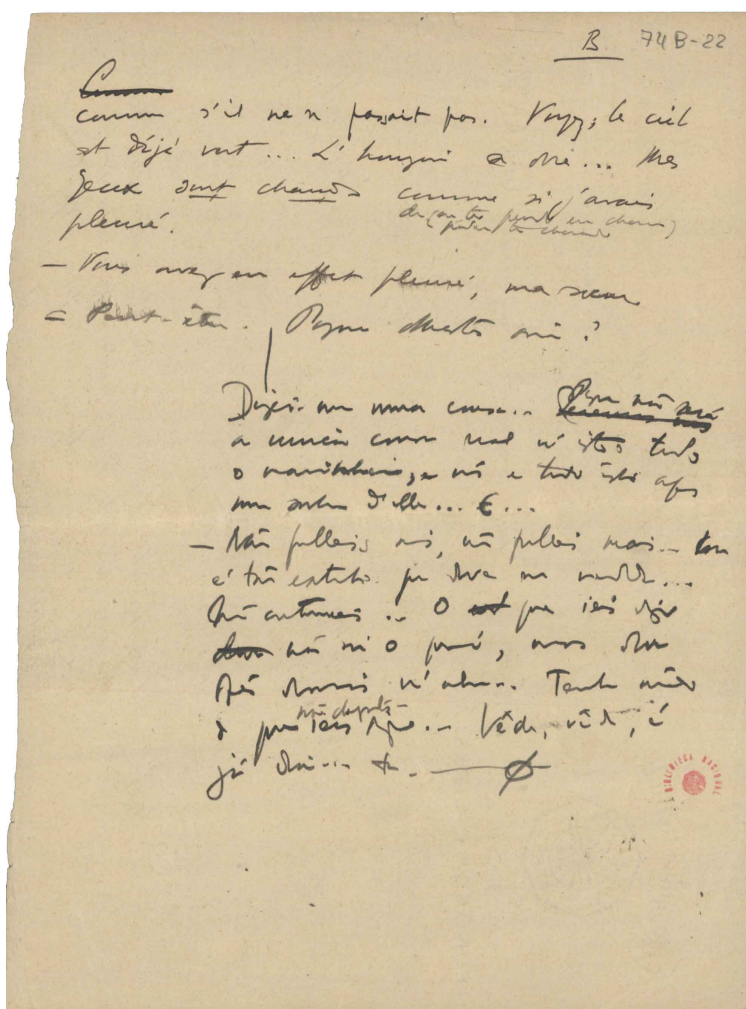


Fig. 13. BNP/E3, 74B-22'

Transcrição :

<Comme> comme s'il ne se passait pas. Voyez; le ciel est déjà vert... L'horizon se dore... Mes yeux /sont chaudes/ comme si j'avais pleuré. [↓ de (eu ter pensado em chorar) ↓ poder ter chorado]

- Vous avez en effet pleuré, ma soeur.

- Peut-être. [↓ Dizei-me uma cousa... <Seremos nos> ↑ Porque não será a unica cousa real n'isto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto apenas um sonho d'elle... E... Porque olhastes assim?]

- Não falleis mais, não falleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... Não continueis... O <+> que ieis dizer <deve> não sei o que é, mas deve sêr demais n'alma... Tenho medo do que ieis [↑ não chegastes a] dizer.- Vêde, vêde, é já dia... etc. - Ø

Estamos perante uma questão melindrosa que, no entanto, não representa uma novidade no universo da auto-tradução. Uma teoria da auto-tradução, ainda que pouco desenvolvida, é relativamente consensual quanto a uma clara distinção desta prática relativamente aos condicionalismos do processo de tradução de uma

obra alheia, dado que, além de conferir uma legitimidade de total liberdade do “tradutor/autor”, quase sempre instaura um processo de escrita dupla, como afirma Samar Attar (2005: 139), escritora e auto-tradutora entre o árabe e o inglês:

Unlike conventional translation contexts, self-translators do not usually engage in the two-stage process of reading-writing activity (their reading activity is of a different nature), but rather in a double writing process. Thus, their translated text becomes a version or a variant of the original text, indeed an original work in its own right.

Assim, para muitos escritores que por motivos diversos vivem entre línguas, torna-se natural um processo de escrita literária que, após começar numa língua, transitará para outra mediante uma auto-tradução que se transforma numa criação,³⁸ tal como os manuscritos de Pessoa parecem revelar.

É evidente que esta prática assumida por alguns autores coloca problemas aos editores ou críticos literários quanto à classificação de certos textos, como acontece com Leonard Forster perante a poesia do dadaísta Hans Arp: “Many of Arp’s poems exist in parallel French and German versions, and it is often difficult to decide on the face of it which version came first” (1970: 82). Dissertando sobre Samuel Beckett, autor mais paradigmático do século XX no que respeita à prática de auto-tradução, Paul St-Pierre identifica essa dificuldade cronológica com a dificuldade de distinguir entre escrita e tradução e de estabelecer a língua do texto: “The translation by Beckett of his own texts not only undermines the distinction between original text and translation, and thus also between writing and translation; it also raises the question of the language, or languages of the texts” (1996: 242).

Não se trata obviamente aqui de questionar o estatuto d’“O Marinheiro” como obra portuguesa, visto que, para todos os efeitos, é nesta língua que o seu autor entendeu completá-la e publicá-la. No âmbito do estudo deste drama (e de uma eventual edição crítica de toda a obra dramática de Pessoa) não deveriam contudo ser negligenciados estes documentos em francês e em inglês que, como vimos, muito bem poderão ter contribuído para a sua génese, em lugar de constituírem meros produtos *a posteriori*, como até aqui têm sido considerados. A par de um estudo das leituras de Pessoa mediante investigação na sua biblioteca particular, estas apontam para processos específicos de criação entre línguas que também se manifestam noutros passos da sua obra, como, por exemplo, no

³⁸ Refira-se aqui também o exemplo de Waciny Laredj, escritor argelino que começou por se auto-traduzir, tendo renunciado a esta prática, precisamente por conduzir invariavelmente a uma recriação: “j’ai renoncé définitivement à cette pratique car j’ai constaté que je me permettais beaucoup de libertés ; la traduction devenait une réécriture où les deux versions ne se ressemblaient plus”. Entrevista a *L’orient littéraire*, online em:

http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=3315.

seguinte poema, iniciado – como se vê no manuscrito – em francês, convertendo-se, após os primeiros três versos, num poema português em três quadras.

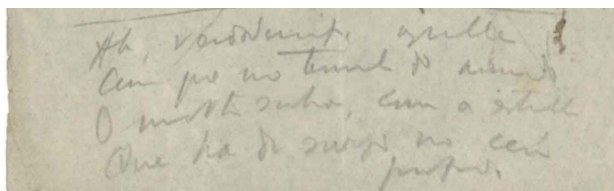
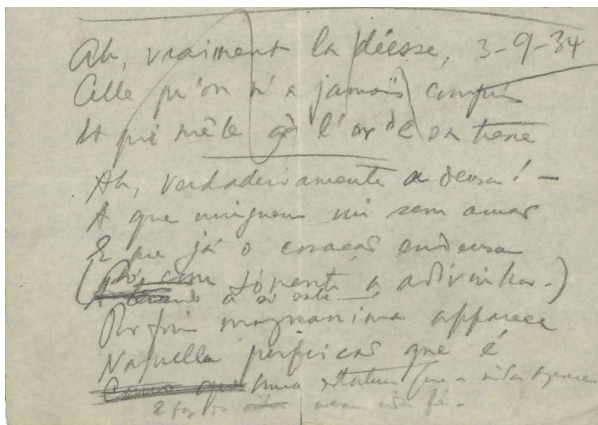


Fig. 14. Pormenores de BNP/E3, 33-42^v e 42^r; Pessoa, 2000: 144 e 384

Transcrição:

3-9-34

<Ah, vraiment la déesse,
Celle qu'on n'a jamais compris[e]
Et qui mêle à l'or de sa tresse>

Ah, verdadeiramente a deusa! —
A que ninguém viu sem amar
E que já o coração endeusa
/<Antes> [↑ Só com] sómente a [↓ a só sabe] adivinhar./

Por fim magnanima aparece
Naquella perfeição que é
<Como que> Uma estatua que a vida aquece
E faz da <vida> mesma vida fé.

Ah, verdadeiramente aquela
Com que no tumulto do mundo
O morto sonha, como a estrela
Que ha de surgir no céu profundo.³⁹

³⁹ Manuscrito problematizado por Ferrari (2012) num artigo que dedica toda uma secção à questão da auto-tradução e às passagens entre língua materna e francês na lírica de Pessoa.

Se, no que diz respeito a “O Marinheiro”, a comparação entre os fragmentos nos permite detectar diferentes formas de abordagem, apresentando as versões francesas dificuldades, uma caligrafia e um investimento mais indicadores de um processo criativo (recorde-se, por exemplo, o número de versões francesas do início do drama) e revelando as versões inglesas um processo de tradução bastante fiel de uma matriz que é, sem dúvida, a versão portuguesa, este material revela-se muito profícuo, podendo inclusive levar-nos ao ponto de questionarmos o testemunho do próprio autor sobre a génese desta sua peça.

IV. A questão das datações

Mencionámos no início deste artigo que Pessoa publica “O Marinheiro”, acrescentando-lhe a data de criação “11/12 de Outubro de 1913”, data que colidiria com a nossa tese de que este drama se teria constituído no contexto das leituras de Maeterlinck, documentadas pelo próprio Pessoa em 1914, e que a versão portuguesa teria emergido no seio dos rascunhos franceses.

Na correspondência de Pessoa, é também em 1914 que surge a primeira referência a “O Marinheiro”. A 25 de Maio desse ano, Pessoa escreve uma carta a Álvaro Pinto, director da revista *A Renascença*, onde lhe propõe a publicação de “um escrito num acto, dum género especial a que chamo drama estático” (Pessoa, 1999: 114). Promete enviar-lho “dentro em pouco”, mas a 12 de Novembro de 1914, numa carta em que rompe a sua ligação com *A Renascença* e na qual volta a referir-se à proposta de Maio, adianta que o drama ainda “não se encontra passado a limpo” (Pessoa, 1999: 128).

Testemunhos que nos levam a crer que, mais uma vez, Pessoa terá forjado a data de uma das suas criações⁴⁰ com intenção de desenhar (e manipular) uma história da génese da sua obra, como se verifica no caso da datação fictícia de outros dois textos publicados ainda em vida. O mais paradigmático é, sem dúvida, “O Guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro, cujo manuscrito apresenta a datação autógrafa de 1911-1912, embora, como foi demonstrado por Ivo Castro (1996), a evidência documental aponte para um período de criação que se situa no prolífico ano de 1914.⁴¹ Um exemplo mais próximo d’“O Marinheiro”, por ter sido

⁴⁰ Embora não sendo muito assertivo, Zenith (2007: 469) parece também questionar a veracidade da data divulgada por Pessoa, ao escrever na nota dedicada a “O Marinheiro”: “Publicado em *Orpheu I*, Março de 1915, onde está datado de 11/12-10-1913. Mas numa carta a Armando Cortes-Rodrigues, enviada a 4/3/1915, Pessoa escreveu: «O meu drama estático *O Marinheiro* está bastante alterado e aperfeiçoado; a forma que você conhece é apenas a primeira e rudimentar. O final, especialmente, está muito melhor.»”

⁴¹ Na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro em que lhe conta “a historia directa dos [...] heteronymos”, Pessoa já indica o ano de 1914, contradizendo (e aparentemente corrigindo) o seu próprio testemunho no manuscrito, mas simultaneamente criando uma nova história da génese d’ “O Guardador de Rebanhos”, fazendo-a coincidir com o nascimento do seu mestre, a 8 de Março.

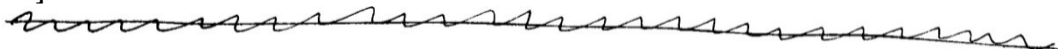
publicado no mesmo número do *Orpheu*, seria o “Opiário” de Álvaro de Campos, composto em Fevereiro ou Março de 1915 (cf. Coelho, 1949), ainda que datado de Março de 1914 pelo próprio autor. Segundo Jacinto Prado Coelho (1949: 36), Pessoa teria antecipado a data do “Opiário” por um ano com o objectivo de o inserir na primeira fase de Campos, a fase decadentista que teria de preceder a sua fase futurista, também representada no *Orpheu I* com a “Ode triunfal”, datada de Junho de 1914.

Se contudo no caso destes ajustes de datas, o universo em questão é o da obra dos heterónimos, onde se prevê uma disposição inventiva, a datação fictícia d’“O Marinheiro” já revela uma manipulação da história do ortónimo, “a historia da mãe que os deu à luz” (Pessoa, 1998: 255), reinventando-se também ela em diferentes línguas.

Como assinala Castro (1996: 60), Pessoa apresenta, num rascunho desta carta, o dia 13 de Março de 1914 como data para o seu dia triunfal.

Le Matelot. – Drame statique en un tableau. À Carlos Franco.

Une chambre qui est sans doute dans un vieux château. <De la chambre on voit qu'elle est circulaire.> (On voit que la chambre est circulaire). Au centre [↑ milieu] □



Première veilleuse: Aucune heure n'a encore sonné.

Deuxième: On ne pourrait [↑ saurait] pas l'entendre. Il n'y a pas de pendule près d'ici. Dans peu □

Troisième: Non : l'horizon est noir.

1.^a – Ne voulez-vous pas, ma sœur, que <l'on s'> [↑ nous nous] amusions en nous racontant ce que nous avons [↑ fumes] été. C'est beau et c'est toujours faux.

2.^a – Non, n'en parlons pas. Du reste, est-ce que nous avons [↑ fumes] été quelque chose ?

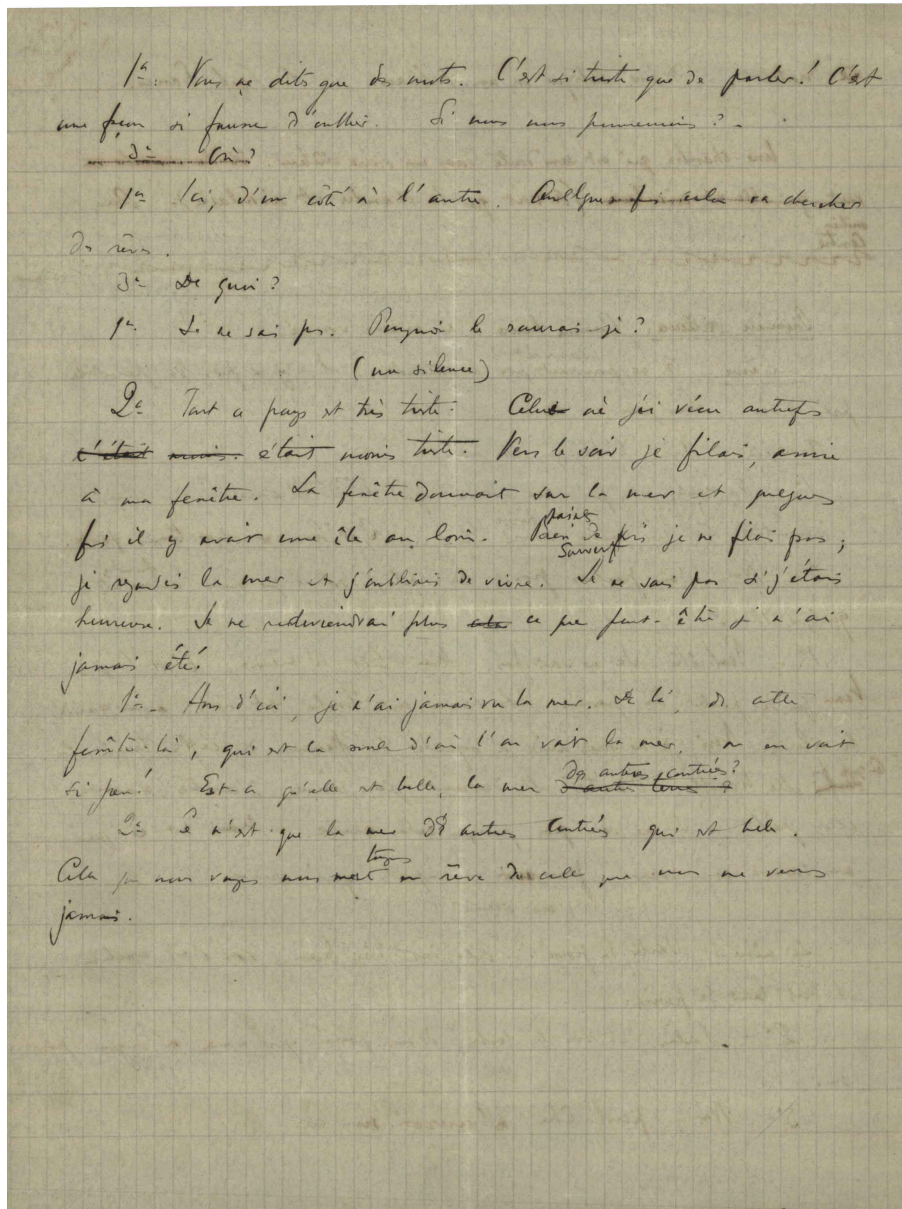
1.^a – Peut-être. Je ne sais pas. Mais, tout de même, c'est toujours beau que de parler du passé. Des heures ont tombé et nous avons gardé le silence. Moi, je me suis mise à regarder la flamme de cette bougie-là. <Parfois> [↑ Quelques fois] elle tremble, d'autres elle devient plus jaune, d'autres encore elle pâlit. Je ne sais pas pourquoi cela arrive. Mais est-ce que nous savons, mes sœurs, pourquoi n'importe quoi arrive ?

(un silence)

La même – Parler du passé – cela doit être beau, car c'est inutile et fait tant de peine.

2^a – Parlons, si vous le voulez, d'un passé que nous n'ayons pas eu.

3^a – Non ; peut-être <n>/l\ 'aurions-nous eu.

[1^v]

1^a: Vous ne dites que des mots. C'est si triste que de parler! C'est une façon si fautive d'oublier. Si nous nous promenions? –

3^a Où?

1^a Ici, d'un côté à l'autre. Quelque fois cela va chercher des rêves.

3^a De quoi?

1^a Je ne sais pas. Pourquoi le saurais-je?

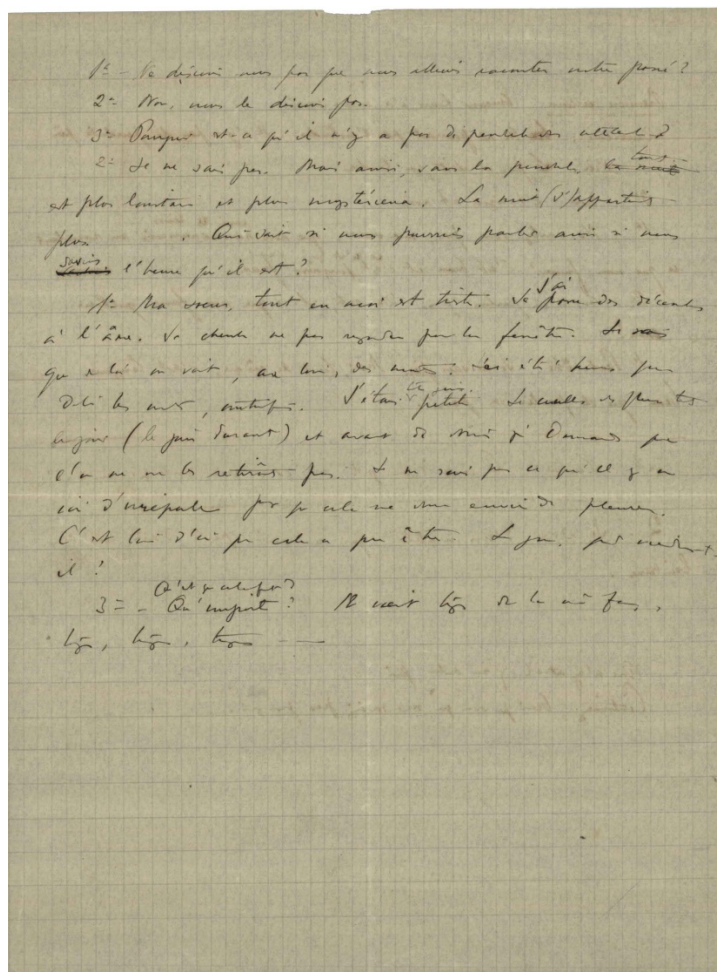
(un silence)

2^a Tout ce pays est très triste. Celuⁿ/i\ où j'e^l\ ai vécu autrefois <l'était moins.> était moins triste. Vers le soir je filais, assise à ma fenêtre. La fenêtre donnait sur la mer et quelques fois il y avait une île au loin. Bien de fois [↑ Maintes]

[↓ Souvent] je ne filais pas ; je regardais la mer et j'oubliais de vivre. Je ne sais pas si j'étais heureuse. Je ne re<v>/d\evierai plus <cela> ce que peut-être je n'ai jamais été.

1^a – Hors d'ici, je n'ai jamais vu la mer. De là, de cette fenêtre-là, qui est la seule d'où l'on voit la mer, on en voit si peu ! Est-ce qu'elle est belle, la mer <d'autres terres ?> [↑ des autres contrées ?]

2^a Ce n'est que la mer d<'>/es\ autres contrées qui est belle. Celle que nous voyons nous met [↑ toujours] un rêve de celle que nous ne verrons jamais.

[2^v]

1^a – Ne disions-nous pas que nous allions raconter notre passé ?

2^a Non, nous le disions pas.

3^a Pourquoi est-ce qu'il n'y a pas de pendule dans cette chambre?

2^a Je ne sais pas. Mais ainsi, sans le pendule, <la nuit> [↑ tout] est plus lointain et plus mystérieux. La nuit /s'/appartient plus. □. Qui sait si nous pourrions parler ainsi si nous <↑> [↑ savions] l'heure qu'il est ?

1^a Ma sœur, tout en moi est triste. Je [↑ J'ai] passé des décembres à l'âme. Je cherche ne pas regarder par la fenêtre. Je sais de là on voit, au loin, des monts. J'ai été heureuse par-delà les monts, autrefois. J'étais petite [↑ toute jeune]. Je cueillais des fleurs tout le jour (le jour durant) et avant de dormir je demandais que l'on ne me les retirât pas. Je ne sais pas ce qu'il y a ici d'irréparable pour que cela me donne envie de pleurer. C'est loin d'ici que cela a pu être. Le jour, quand viendra-t-il ?

3^a Qu'importe ? [↑ Qu'est-ce que cela fait ?] Il vient toujours de la même façon. Toujours, toujours, toujours...

3. [BNP/E3 11¹¹ Mar-3]

11 MAR-3

1^a - Aucune heure n'a encore sonné.
 2^a - On ne pourrait pas l'entendre. Il n'y a pas de pendule près d'ici. Il sera bientôt jour. (Il sera jour bientôt, sans doute).
 3^a - Non: l'horizon est noir.
 1^a - Ne voulez-vous pas, ma soeur, que nous nous divertissions en contant ce que nous avons été? C'est beau et c'est toujours faux.
 2^a - Non, n'en parlons pas. Du reste, est-ce que nous avons été quelque chose?
 1^a - Peut-être. Je ne sais pas. Mais, malgré cela, c'est toujours beau que parler du passé. Les heures ont tombé et nous avons gardé le silence. Moi, j'ai regardé la flamme de cette bougie (?). Parfois elle tremble, d'autres fois elle devient plus jaune, d'autres elle ~~elle~~ pâlit. Je ne sais pas pourquoi cela arrive. Mais est-ce que nous savons, mes ~~mes~~ soeurs, pourquoi n'importe quoi arrive?
 (un silence)
 La même. - Parler du passé - cela doit être beau, parce que c'est inutile et cela fait tant de peine...
 2^a - Parlons, si vous le voulez, d'un passé que nous n'avons pas eu.
 3^a - ~~Non~~ Non, peut-être l'avons nous eu.
 1^a - Vous ne dites que des mots. Que c'est triste que de parler! C'est une manière (façon) si fausse de nous oublier (?) Si nous nous promentions?
 3^a - Où?
 1^a - Ici, d'un côté à l'autre. Parfois cela va chercher des rêves.
 3^a - De quoi?
 1^a - Je ne sais pas. Pourquoi le saurais-je? (un silence)
 2^a - Tout ce pays (contrée) est très triste. Celui où j'ai vécu autrefois était moins triste. Le soir, je filais, assise à ma fenêtre. La fenêtre donnait sur la mer, et parfois il y avait une île au loin. Bien de fois je ne filais plus (pas); je regardais la mer et j'oubliais de vivre. Je ne sais pas si j'étais heureuse. Je ne serais plus ce que peut-être je n'ai jamais été. (Je ne ~~redeviendrai~~ redeviendrai jamais ce que peut-être je n'ai jamais été).
 1^a - Hors d'ici, je n'ai jamais vu la mer. De cette fenêtre-là, la seule d'où l'on voit la mer, on en voit si peu! La mer des autres pays (contrées, terres), est-ce qu'il est beau?
 2^a - Il n'y a de beau que la mer des autres terres. (Ce n'est que la mer des autres terres qui est belle.) Celle que nous voyons nous donne toujours des regrets (?) de celle que nous ne verrons jamais.
 (un silence)
 1^a - Ne disions-nous pas que nous allions conter notre passé?
 2^a - Non, nous le disions pas.
 3^a - Pourquoi n'y a-t-il pas de pendule dans cette chambre?
 2^a - Je ne sais pas. Mais ainsi, sans pendule, tout est plus lointain est plus mystérieux. La nuit appartient plus à elle-même. Qui sait si nous pourrions parler ainsi si nous savions l'heure qu'il est?
 1^a - Ma soeur, tout en moi est triste. Je passe des décembres dans l'ame. Je cherche ne pas regarder ^{vers} la fenêtre. Je sais que l'on voit de là, au loin, des monts. J'ai été heureuse de l'autre côté des monts, autrefois. J'étais petite. Je cueillais des fleurs

1^a - Aucune heure n'a encore sonné.

2^a - On ne pourrait pas l'entendre. Il n'y a pas de pendule près d'ici. Il sera bientôt jour. (Il sera jour bientôt, sans doute).

3^a - Non : l'horizon est noir.

1^a - Ne voulez-vous pas, ma sœur, que nous nous divertissions en contant ce que nous avons été ? C'est beau et c'est toujours faux.

2^a - Non, n'en parlons pas. Du reste, est-ce que nous avons été quelque chose?

1^a - Peut-être. Je ne sais pas. Mais, malgré cela, c'est toujours beau que [← de] parler du passé. Les heures ont tombé et nous avons gardé le silence. Moi, j'ai regardé la flamme de cette bougie (?). Parfois elle tremble, d'autres fois elle devient plus jaune, d'autres elle <Pa> pâlit. Je ne sais pas pourquoi cela arrive. Mais est-ce

que nous savons, mes <souers> sœurs, pourquoi n'importe quoi [↓ quelque chose] arrive?

(un silence)

La même. – Parler du passé – cela doit être beau, parce que c'est inutile et cela fait tant de peine...

2^a – Parlons, si vous le voulez, d'un passé que nous n'ayons pas eu.

3^a – <Nous> Non, peut-être l'avons nous eu.

1^a – Vous ne dites que des mots. Que c'est triste que de parler ! C'est une manière (façon) si fausse de nous oublier (?) Si nous nous promenions ?

3^a – Où ?

1^a – Ici, d'un côté à l'autre. Parfois cela va chercher des rêves.

3^a – De quoi ?

1^a – Je ne sais pas. Pourquoi le saurais-je ? (un silence)

2^a – Tout ce pays (contrée) est très triste. Celui où j'ai vécu autrefois était moins triste. Le soir, je filais, assise à ma fenêtre. La fenê<r>re donnait sur la mer, et parfois il y avait une île au loin. Bien de fois je ne filais plus (pas) ; je regardais la mer et j'oubliais de vivre. Je ne sais pas si j'étais heureuse. Je ne serai plus ce que peut-être je n'ai jamais été. (Je ne <revien> redeviendrai jamais ce que peut-être je n'ai jamais été).

1^a – Hors d'ici, je n'ai jamais vu la mer. De cette fenêtre-là, la seule d'où l'on voit la mer, <e>/o\n en voit si peu <!> La mer des autres pays (contrées, terres), est-ce qu'<il>/elle\ est <beau>? [→ belle]

2^a – Il n'y a de beau que la mer des autres terres. (Ce n'est que la terre des autres terres qui est belle.) Celle que nous voyons nous donne toujours des regrets (?) de celle que nous ne verrons jamais. (un silence)

1^a – Ne disions-nous pas que nous allions conter notre passé ?

2^a – Non, nous ne le disions pas.

3^a – Pourquoi n'y a-t-il pas de pendule dans cette chambre ?

2^a – Je ne sais pas. Mais ainsi, sans pendule, tout est plus lointain e<s>t plus mystérieux. La nuit appartient plus à elle-même. Qui sait si nous pourrions parler ainsi si nous savions l'<a>heure qu'il est ?

1^a – Ma so<ue>/eu\r, tout en moi est triste. Je passe des décembres dans l'âme. Je cherche ne pas regarder par [↑ vers] la fenêtre. Je sais que l'on voit de là, au loin, des monts. J'ai été heureuse de l'autre côté des monts, autrefois. J'étais petite. Je cueillais des fleurs

[3^v]

tout le jour (toute la journée) et avant de dormir je demandais (piais) que l'on ne me les ôtât pas. Je ne sais pas ce qu'il y a d'irréparable en tout cela, mais cela me donne envie de pleurer (???) C'est loin d'ici que cela a pu être. Quand viendra le jour?

3^a - Qu'importe? Il vient toujours de la même manière (façon). toujours, toujours, toujours. (un silence)

2^a - Contons des contes les unes aux autres. Je ne sais pas de contes, mais cela ne fait pas du mal. Ce n'est que vivre qui fait du mal. Ne touchons pas à la vie ni de de nos robes. Non, ne nous levez pas. Cela serait un geste et tous les gestes interrompent les rêves. À ce moment je n'avais (faisais) pas de rêve, mais il m'est doux de penser que je pourrais l' (en)avoir. Mais le passé - pourquoi n'en parlons-nous pas?

1^a - Nous avons résolu de ne pas le faire. Le jour naîtra bientôt et nous nous repentirons. Les rêves s'endorment à la lumière. Le passé n'est qu'un rêve. Du reste, je ne sais pas ce qui n'est pas (un) rêve. Si je regarde le présent avec trop d'attention il me semble qu'il est déjà passé. Qu'est-ce que c'est que quelque chose? Comment est-ce qu'elle passe? Ah, parlons, mes sœurs, parlons haut, parlons toutes à la fois. Le silence commence à prendre corps, il commence à devenir une chose. Je le sens qui m'enveloppe comme un brouillard. Ah, parlez, parlez!

2^a - Pourquoi? (?) Je vous regarde les deux et je ne vous vois pas de suite. Il me semble qu'entre nous se sont augmentés des abîmes. Il me faut fatiguer l'idée de ce que je puis vous voir pour que j'arrive à vous voir. Cet air chaud est froid du dedans, dans cette part (ie) qui touche à l'âme. Je devrais sentir maintenant des mains impossibles passer par mes cheveux (me passer par les cheveux). Les mains par les cheveux - c'est le geste dont on parle des sirènes. (Elle croise les mains sur les genoux. Un silence) Il y a peu de temps (?), lorsque je ne pensais à rien, je pensais à mon passé.

1^a - Moi aussi, sans doute, je pensais au mien.

3^a - Je ne sais plus à quoi je pensais. Au passé des autres, peut-être, au passé de gens merveilleuses qui n'ont jamais existé. Pres de la maison de ma mère il courait un Pourquoi y courait-il, et pourquoi ne courait-il plus loin ou plus près? Est-ce qu'il y a quelque raison pour qu'une chose soit ce qu'elle est? Est-ce qu'il y a pour cela quelque raison vraie et réelle comme mes mains?

2^a - Les mains ne sont ni vraies ni réelles. Ce sont des mystères qui habitent (en) notre vie. Parfois, quand je regarde mes mains, j'ai peur de Dieu. Il n'y pas de vent qui meuve les flammes de ces bougies, et voilà, elles se meuvent. Vers où s'inclinent-elles? Quel dommage si quelqu'un pourrait répondre! Je sens le désir d'entendre des musiques barbares qu'on joue sans doute à ce moment dans des palais d'autres continents. C'est toujours loin dans mon âme. C'est peut-être parce que, quand j'étais enfant, j'ai couru après les rondes au bord de la mer. J'ai mené la vie par la main entre des rochers, à la marée basse, quand il semble que la mer s'est croisée les mains sur le sein (poitrine) et s'est endormi (en s'endormant) comme une statue d'ange que personne ne regardât plus.

tout le jour (toute la journée) et avant de dormir je demandais (piais) que l'on ne me les ôtât pas. Je ne sais pas ce qu'il y a d'irréparable en tout cela, mais [↑ en y pensant] cela me donne [↑ j'ai] envie de pleurer (???) C'est loin d'ici que cela a pu être. Quand viendra le jour?

3^a - Qu'importe? Il vient tou<r>jours de la même manière (façon). toujours, toujours, toujours. (un silence)

2^a - Contons des contes les unes aux autres. Je ne sais pas de contes, mais cela ne fait pas du mal. Ce n'est que vivre qui fait du mal. Ne touchons pas à la vie ni de □ de nos robes. Non, ne nous levez pas. Cela serait un geste et tou<s>/t\ <les> geste<s> interrompent les rêves [↑ un rêve]. À ce moment je n'avais (faisais) pas [↑

point] de rêve, mais il m'est doux de penser que je pourrais l'(en)avoir. Mais le passé – pourquoi n'en parlons-nous pas ?

1^a – Nous avons résolu de ne pas le faire. Le jour naîtra bientôt et nous nous repentirons. Les rêves s'endorment à la lumière. Le passé n'est qu'un rêve. Du reste, je ne sais pas ce qui n'est pas /un/ rêve. Si je regarde le présent avec trop d'attention il me semble qu'il est déjà passé. Qu'est-ce que c'est que quelque chose ? Comment est-ce qu'elle passe ? Ah, parlons, mes soeurs, parlons haut, parlons toutes à la fois. Le silence commence à prendre corps, il commence à devenir une chose. Je le sens qui m'envolpe comme un brouillard. Ah, parlez, parlez !

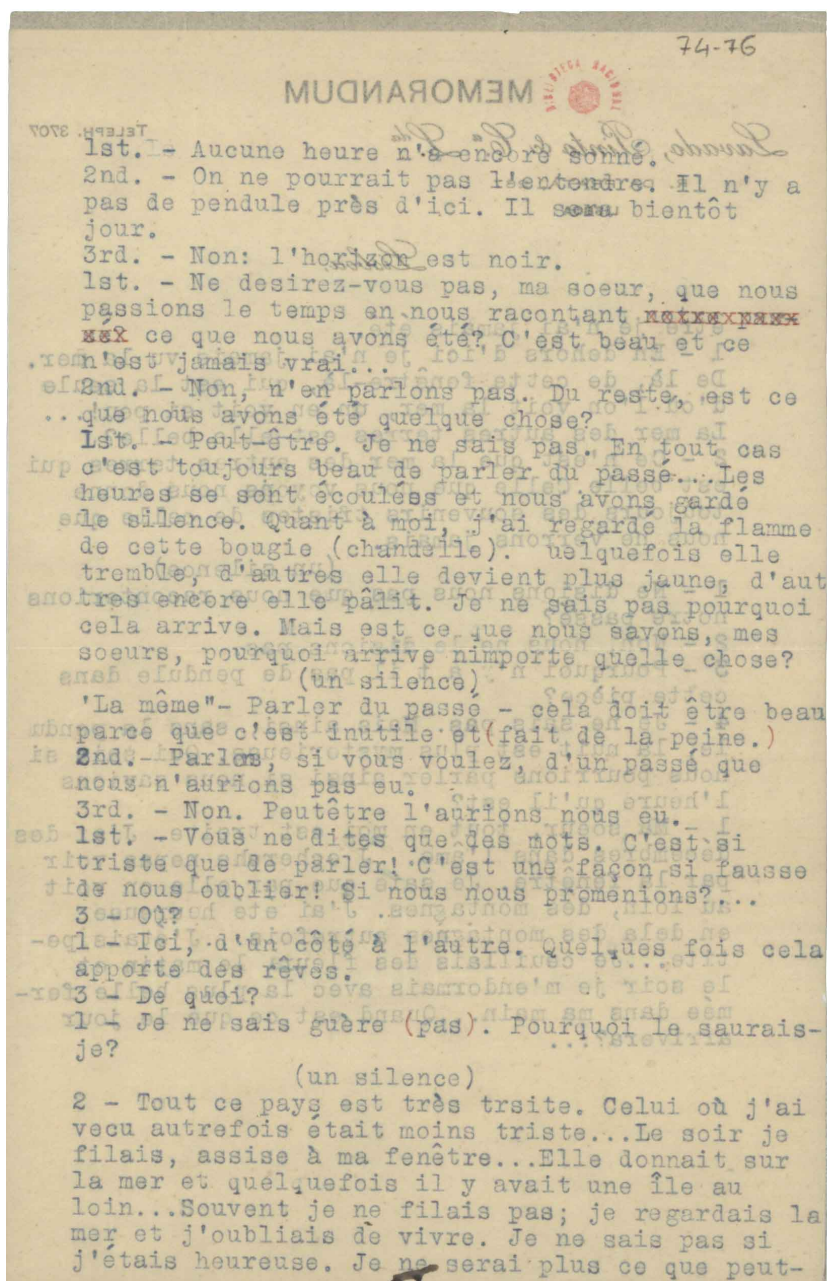
2^a – Pourquoi ? (?) Je vous regarde les deux et je ne vous vois pas de suite. Il me semble qu'entre nous se sont augmentés des abîmes. Il me faut fatiguer l'idée de ce que je puis vous voir pour que j'arrive à vous voir. Cet air chaud est froid du dedans, dans cette part(ie) qui touche à l'âme. Je devrais sentir maintenant des mains impossibles passer par mes cheveux (me passer par les cheveux). Les mains par les cheveux – c'est le geste dont on parle des sirènes. (Elle croise les mains sur les genoux. Un silence) Il y a peu de temps (?), lorsque je ne pensais à rien, je pensais à mon passé.

1^a – Moi aussi, sans doute, je pensais au mien...

3^a – Je ne sais plus à quoi je pensais. Au passé des autres, peut-être, au passé de gens merveilleuses qui n'ont jamais existé. Près de la maison de ma mère il courait un □ Pourquoi y courait-il, y pourquoi ne courait-il plus loin ou plus près ? Est-ce qu'il y a quelque raison pour qu'une chose soit ce qu'elle est ? Est-ce qu'il y a pour cela quelque raison vraie et réelle comme mes mains ?

2^a – Les mains ne sont ni vraies ni réelles. Ce sont des mystères qui habitent (en) notre vie. Parfois, quand je regarde mes mains, j'ai peur de Dieu. Il n'y pas de vent qui meuve les flammes de ces bougies, et voilà, elles se meuvent. Vers où s'inclinent-elles ? Quel dommage si quelqu'un pourrait répondre ! Je sens le désir d'entendre des musiques barbares qu'on joue sans doute à ce moment dans des palais d'autres continents. C'est toujours loin dans mon âme. C'est peut-être parce <qu'étant enfant> que, quand j'étais enfant, j'ai couru après les <c> ondes au bord de la mer. J'ai mené la vie par la main entre des rochers, à la marée basse, quand il semble que la mer s'est croisée les mains sur le sein (poitrine) et s'est endormi (en s'endormant) comme une statue d'ange que personne ne regarda plus.

4. [BNP/E3, 74-76]



1st. – Aucune heure n’a encore sonné.

2nd. – On ne pourrait pas l’entendre. Il n’y a pas de pendule près d’ici. Il sera bientôt jour.

3rd. – Non : l’horizon est noir.

1st. – Ne désirez-vous pas, ma sœur, que nous passions le temps en nous racontant <notre passé> ce que nous avons été. C’est beau et ce n’est jamais vrai...

2nd. – Non, n’en parlons pas. Du reste, est ce que nous avons été quelque chose?

1st. – Peut-être. Je ne sais pas. En tous cas c'est toujours beau de parler du passé...

Les

heures se sont écoulées et nous avons gardé le silence. Quant à moi, j'ai regardé la flamme de cette bougie (chandelle). [Q]uelquefois elle tremble, d'autres elle devient plus jaune, d'autres encore elle pâlit. Je ne sais pas pourquoi cela arrive. Mais est ce que nous savons, mes sœurs, pourquoi arrive n'importe quelle chose ?

(un silence)

'['] La même " – Parler du passé – cela doit être beau parce que c'est inutile et /fait de peine./

2nd. – Parlons, si vous le voulez, d'un passé que nous n'aurions pas eu.

3rd. – Non. Peut être l'aurions-nous eu.

1st. – Vous ne dites que des mots. C'est si triste que de parler! C'est une façon si fausse

de nous oublier. Si nous nous promenions ? ...

3 – Où ?

1 – Ici, d'un côté à l'autre. Quelques fois cela apporte des rêves.

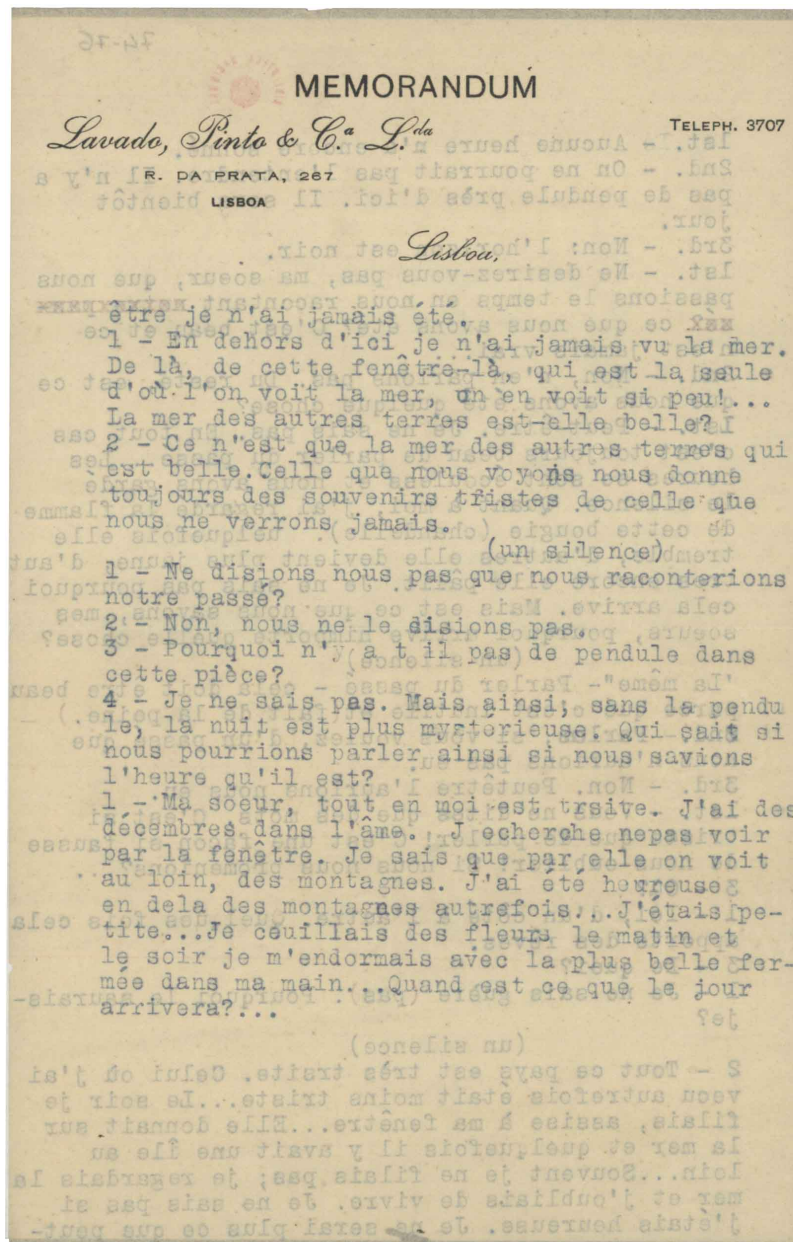
3 – De quoi ?

1 – Je ne sais guère /pas/. Pourquoi le saurais-je ?

(un silence)

2 – Tout ce pays est très triste⁴⁴. Celui où j'ai vécu autrefois était moins triste... Le soir je filais, assise à ma fenêtre. Elle donnait sur la mer et quelquefois il y avait une île au loin... Souvent je ne filais pas ; je regardais la mer et j'oubliais de vivre. Je ne sais pas si j'étais heureuse. Je ne serai plus ce que peut-

⁴⁴ trsite] no original.

[76^v]

être je n'ai jamais été.

1 - En dehors d'ici, je n'ai jamais vu la mer. De là, de cette fenêtre-là, qui est la seule d'où l'on voit la mer, on en voit si peu!... La mer des autres terres est-elle belle?

2 - Ce n'est que la mer des autres terres qui est belle. Celle que nous voyons nous donne toujours des souvenirs tristes de celle que nous ne verrons jamais.

(un silence)

1 - Ne disions nous pas que nous raconterions notre passé ?

2 - Non, nous ne le disions pas.

3 - Pourquoi n'y a t il pas de pendule dans cette pièce ?

4 – Je ne sais pas. Mais ainsi, sans la pendule, la nuit est plus mystérieuse. Qui sait si

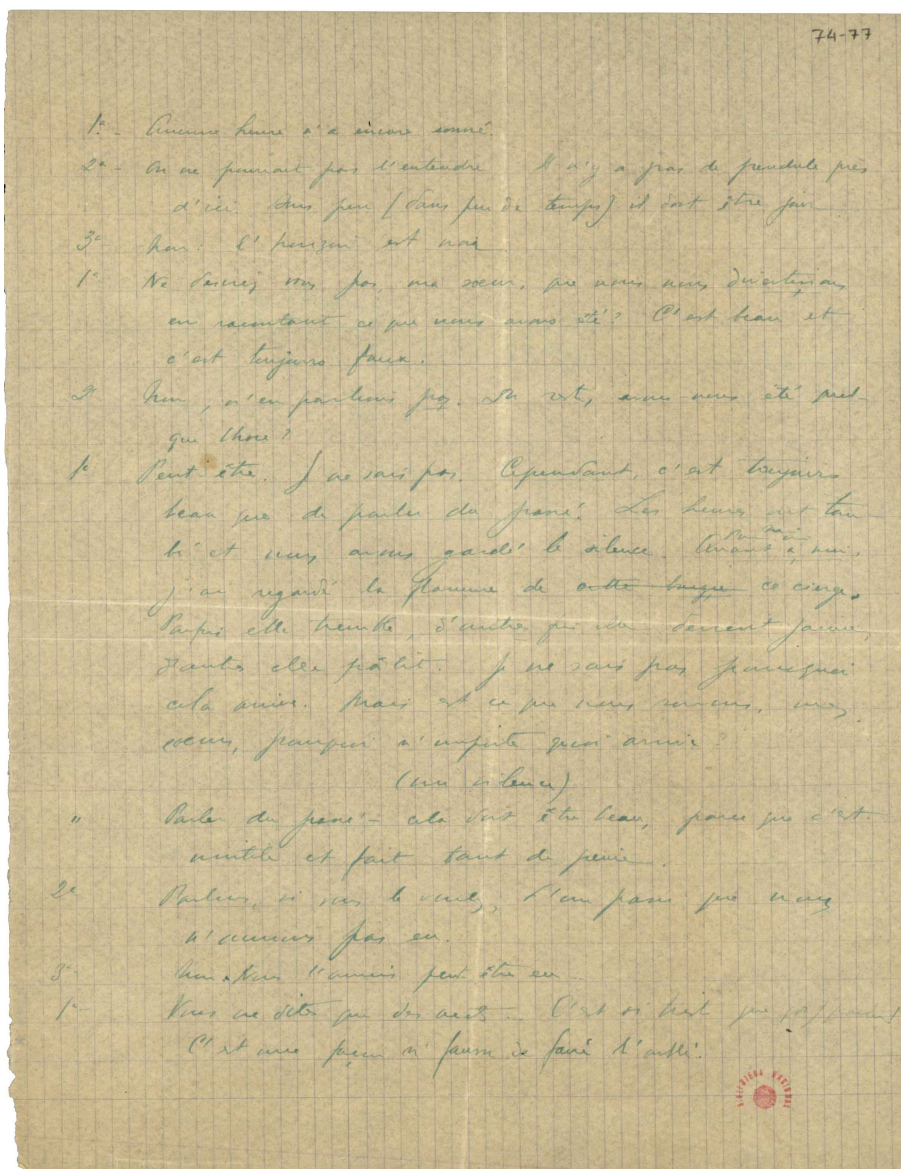
nous pourrions parler ainsi si nous savions l'heure qu'il est ?

1 – Ma sœur, tout en moi est triste⁴⁵. J'ai des décembres dans l'âme. Je cherche ne pas⁴⁶ voir par la fenêtre. Je sais que par elle on voit au loin, des montagnes. J'ai été heureuse en delà des montagnes autrefois... J'étais petite... Je cueillais des fleurs le matin et le soir je m'endormais avec la plus belle fermée dans ma main... Quand est ce que le jour arrivera ?...

⁴⁵ triste] *no original*.

⁴⁶ je cherche ne pas] *no original*.

5. [BNP/E3, 74-77]



1^a – Aucune heure n’a encore sonné.

2^a – On ne pourrait pas l’entendre. Il n’y a pas de pendule près d’ici. Dans peu (dans peu de temps) il doit être jour.

3^a – Non: l’horizon est noir.

1^a Ne désirez-vous pas, ma sœur, que nous nous /divertissions/ en racontant ce que nous avons été? C’est beau et c’est toujours faux.

2^a Non, n’en parlons /pas/. Du reste, avons-nous été quelque chose?

1^a – Peut-être. Je ne sais pas. Cependant, c’est toujours beau que de parler du passé. Les heures ont tombé et nous avons gardé le silence. /Quant à moi/, [↑ Pour moi] [↑ Moi] j’ai regardé la flamme de <cette /bougie/> ce cierge. Parfois elle tremble, d’autres fois elle devient jaune, d’autres elle pâlit. Je ne sais pas

pourquoi cela arrive. Mais est ce que nous savons, mes sœurs, pourquoi n'importe quoi arrive?

(un silence)

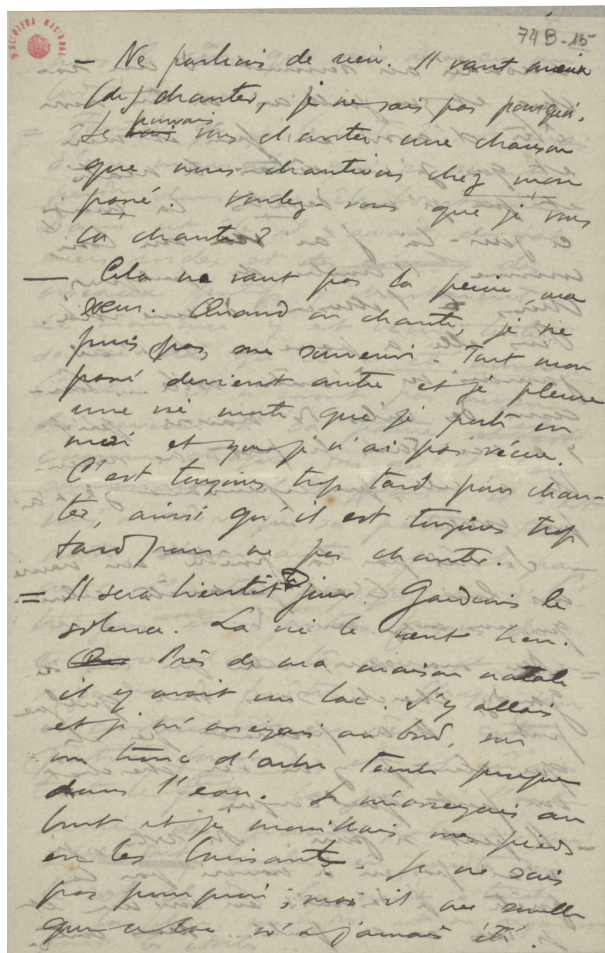
[1^a] Parler du passé – cela doit être beau, parce que c'est inutile et fait tant de peine.

[2^a] Parlons, si vous le voulez, d'un passé que nous n'aurions pas eu.

[3^a] Non. Nous l'aurions peut-être eu.

[1^a] Vous ne dites que des mots. C'est si triste que /de/ parler! C'est une façon si fautive de faire l'oubli.

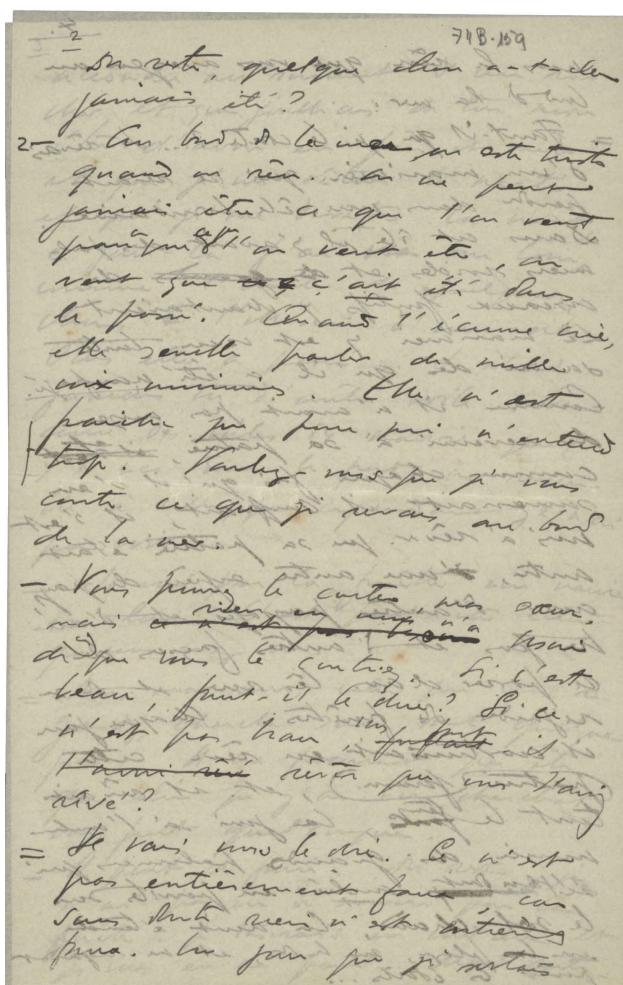
6. [BNP/E3, 74B-15 a 17]



- Ne parlions de rien. Il vaut mieux /de/ chanter, je ne sais pas pourquoi. Je <vais> [↑ pourrais] vous chanter une chanson que nous chantions /chez mon passé/. Voulez-vous que je vous la chante ?
- Cela ne vaut pas la peine, ma sœur. Quand on chante, je ne puis /pas/ me souvenir. Tout mon passé devient autre et je pleure une vie morte que je porte en m<e>/o\i et que je n'ai pas vécu. C'est toujours trop tard pour chanter, ainsi qu'il est toujours trop tard pour ne pas chanter.
- =⁴⁷ Il sera bientôt [↑ /le/] jour. Gardions le silence. La vie le veut bien. <Que> Près de ma maison natale il y avait un lac. J'y allais et je m'asseyais au bord, sur un tronc d'arbre tombé presque dans l'eau. Je m'asseyais au bout et je mouillais mes pieds en les laissant, je ne sais pas pourquoi ; mais il me semble que ce lac n'a jamais été.

⁴⁷ Neste manuscrito e noutros que se seguem, Pessoa adopta símbolos para designar as diferentes personagens. Uma conferência com a versão portuguesa do drama permite supor as seguintes equivalências: - para a 1ª veladora, = para a 2ª veladora, + para a 3ª veladora.

[15a]



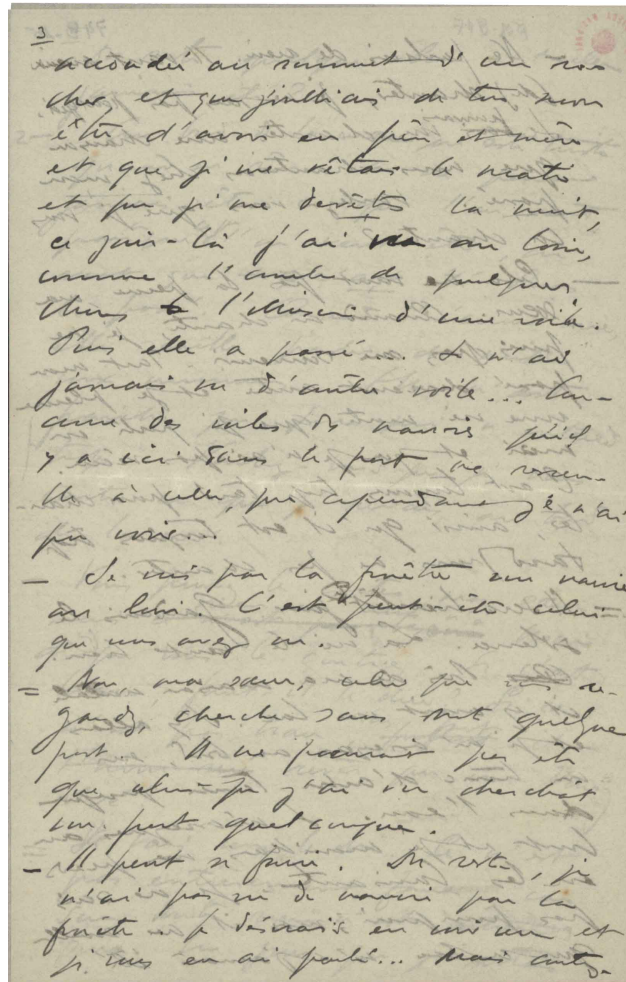
2

Du reste, quelque chose a-t-elle jamais été ?

2^{ème} Au bord de la mer, on est triste quand on rêve. On ne peut jamais être ce que l'on veut parce [↑ ce] que [↑ ce que] l'on veut être, on veut que <ce ç> ç'/ait/ été dans le passé. Quand l'écume crie, elle semble parler de mille voix minimes. Elle n'est fraîche /que pour qui n'entend trop/. Voulez-vous que je vous conte ce que je revais au bord de la mer.

— Vous pouvez le conter, ma sœur, mais <ce n'est pas besoin> [↑ rien en nous n'a] besoin de [↑ /ce/] que vous le contiez. Si c'est beau, peut-il le dire ? Si ce n'est pas beau, <pourrait> [↑ peut]-il <l'avoir rêvé> rêver que vous l'aviez rêvé ?

= Je vais vous le dire. Ce n'est pas entièrement faux, car sans doute rien n'est entièrement faux. Un jour que je restais

[15^v]

2

accoudée au sommet d'un rocher, et que j'oubliais de tous mon être d'avoir eu père et mère et que je me vêtai le matin et que je me /devêtais/ la nuit, ce jour-là j'ai vu au loin, comme l'ombre de quelques choses <la> l'illusion d'une voile. Puis elle a passée... Je n'ai jamais vu d'autre voile... Aucune des voiles des navires qu'il y a ici dans le port me ressemble à celle, que cependant je n'ai pu voir...

- Je vois par la fenêtre un navire au loin. C'est peut-être celui que vous avez vu.
- = Non, ma sœur, celui que vous regardez, cherche sans doute quelque port. Il ne pourrait pas être que celui que j'ai vu cherchât un port quelconque.
- Il peut se faire. Du reste, je n'ai pas vu de navire par la fenêtre. Je désirais en voir un et je vous en ai parlé...mais contez-

[15a^v]

4.

nous le rêve que vous avez eu au
bord de la mer.

= Faut-il que je le conte?... Je rêvais
d'un marinier qui se serait
perdu dans une île lointaine.
Dans cet île il n'y avait des palmiers
raides et ~~de grandes~~ des
oiseaux furtifs y chantaient.
Le marinier y est vécu toute
sa vie dès qu'il a été naufragé.
Comme il n'avait pas moyen
de revenir à sa patrie, ~~il s'est~~
comme chaque fois qu'il s'en
souvenait il souffrait, il s'est
mis à rêver que sa patrie était
autre, ~~d'une~~ d'une autre espèce de pays
avec d'autres paysages et d'autres
gens et d'autres façons de
se passer dans les rues et de se
regarder de fenêtres. Chaque jour
il construisait en rêve cette
fausse patrie, et il rêvait
tout le ~~jour~~ temps, le jour à l'ombre
mince des grands palmiers qui
se ~~levaient~~ levait en pointes sur
le sol chaud, la nuit étendu
sur la plage, sur le dos, et ne regardant
point les étoiles...

4.

nous le rêve que vous avez eu au bord de la mer.

= Faut-il que je le conte?... Je rêvais d'un marinier qui se serait perdu dans une île lointaine. Dans cet île il n'y avait des palmiers raides et <des grandes> des oiseaux furtifs y chantaient. Le marinier y est vécu toute sa vie ici dès qu'il /a été naufragé./ Comme il n'avait pas moyen de revenir à sa patrie, <il s'est> [↑ et] comme chaque fois qu'il s'en souvenait il souffrait, il s'est mis à rêver que sa patrie était autre, <d'> une autre espèce de pays, avec d'autres paysages et d'autres gens et d'autres façons de se passer dans les rues et de se regarder de fenêtres. Chaque jour il construisait un rêve cette fausse patrie, et il r<é>/ê\vait tout le <jour> [↑ temps], le jour à l'ombre mince des grand<es>/s\ palmiers qui se <t> [↑↑ droit] /ourlée/ en pointes sur le sol chaud, la nuit étendu sur la plage, sur le dos, et ne regardant point les étoiles...

[16^r]

5 79B-16

- Comment est-ce fait que je n'ai jamais rêvé ce rêve d'un rêve?

+ Laissez-la dire... ne lui parlez pas... Elle a appris les mots des sirènes... Je m'endors pour l'entendre... Dites, ma sœur, dites... Mon cœur se brise de n'avoir pas <ê>/é\té vous lors que vous rêviez au bord de la mer.

= <<L>/C\le marinier> Pendant des années le marinier construisait cette patrie. Chaque jour il <construisait> [↑ créait] une rue, il batissait un </chateau/> [↑ palais], il évoquait un chateau ancien... Tous les jours (jour à jour) croissait cette nouvelle patrie... Bientôt elle était tout un pays qu'il avait tout de près parcouru. Il avait passé mille fois par ses côtes et savait de quelle [→ s] couleur [→ s] étaient les crépuscules sur des p<é>/e\tes villes au nord, et combien doux c'était <de> d'arriver, /haute nuit/, aux eaux calmes d'une grande ville d'un autre sud...

= - Pourquoi vous taisez vous, ma sœur?

= Il ne faut pas parler trop haut de moi sans doute. <à se peut que> Tant mieux et ^{tant mieux} tant mieux aux rêves, mais il ne faut pas le savoir... Quand j'étais trop je commençais à me séparer d'un et à m'entendre parler... Cela fait que je n'ai pu dire un mot et que je sentis mon cœur...
... Voyez, l'homme a parlé sans la nuit... Le jour

5

- Comment est-ce fait que je n'ai jamais rêvé ce rêve d'un rêve ?
- + Laissez-la dire... ne lui parlez pas... Elle a appris les mots des sirènes... Je m'endors pour l'entendre... Dites, ma sœur, dites... Mon cœur se brise de n'avoir pas <ê>/é\té vous lors que vous rêviez au bord de la mer.
- = <<L>/C\le marinier> Pendant des années le marinier construisait cette patrie. Chaque jour il <construisait> [↑ créait] une rue, il batissait un </chateau/> [↑ palais], il évoquait un chateau ancien... Tous les jours (jour à jour) croissait cette nouvelle patrie... Bientôt elle était tout un pays qu'il avait tout de près parcouru. Il avait passé mille fois par ses côtes et savait de quelle [→ s] couleur [→ s] étaient les crépuscules sur des p<é>/e\tes villes au nord, et combien doux c'était <de> d'arriver, /haute nuit/, aux eaux calmes d'une grande ville d'un autre sud...
- <=> - Pourquoi vous taisez vous, ma sœur ?

= Il ne faut pas trop parler⁴⁸. <†> La vie nous guette. <Il se peut que> Toute heure est /bonne/ [↑ maternelle] aux rêves, mais il ne faut pas le savoir... Quand je parle trop je commence à me séparer de moi et à m'entendre parler... Cela fait que je m'apitoye sur moi et que je sente mon cœur...
...Voyez, l'horizon a pâli dans la nuit... Le jour

⁴⁸ A primeira hipótese do autor apresenta a ordem inversa (parler trop).

[17^a]

674B-17

viendra bientôt... Faut-il que je vous
 parle encor(e) de mon rêve ?

+ Contez toujours, ma sœur; Le jour ne vient
 jamais pour ceux qui s'enferment
 dans le rêve... Ne tordez pas vos mains...
 Cela fait un bruit comme d'un serpent
 furtif. Parlez-nous du marinier...

- Oui, je vous en parlerai... Je vous disais
 qu'il créait une nouvelle patrie... Sa-
 crois il a créé les paysages, après il a
 créé les villes et des gens qu'il y avait
 et qui n'étaient pas des individus. Mais,
 bientôt il crée tel et tel autre -
 Dans les rues rencontrait bien des fois
 sur les rues; d'autres il les croyait
 toujours à de telles fenêtres... Il y avait
 un prince et une princesse et des
 étranges personnes en d'étranges

6

<nous interrompra>

viendra bientôt... Faut-il que je vous parle encor(e) de mon rêve ?

+ Contez toujours, ma sœur : Le jour ne vient jamais /pour ceux qui s'enferment dans le rêve/... Ne tordez pas vos mains... Cela fait un bruit comme d'un serpent furtif. /Parlez-nous du marinier.../

- /Oui/, je vous en parlerai... Je vous disais qu'il créait une nouvelle patrie... D'abord il a créé les paysages, après il a créé les villes et des gens qu'il y avait et qui n'étaient pas des individus. Mais bientôt il crée tel et tel autre - /Des/ /d'/uns <t>/il\ les rencontrait bien des fois <sur> [↑ dans] les rues ; d'autres il les croyait toujours à de telles fenêtres... Il y avait un prince et une princesse et des étranges personnes en d'étranges □

7. [BNP/E3, 74B-18^r]

6,
74B-18

- Vous ne dites que des mots. C'est si triste que de parler! C'est un oubli trop factice... Si nous nous promenions ?

+ Où ?

- Ici, d'un côté à l'autre. Quelquefois cela fait rêver.

+ À quoi ?

- Je ne sais pas. Pourquoi le saurais-je ?
(un silence)

= Toute cette terre est très triste. Celle que j'habitais jadis l'était moins... Le soir je filais... La fenêtre donnait sur la mer... Quelquefois je regardais la mer. Je ne savais plus ce que j'ai été.

- Je n'ai jamais vu la mer, hors d'ici et là... Est-ce que la mer est belle autre part ?

= Elle n'est belle qu'autre part. Celle que nous voyons nous rappelle toujours celle que nous ne verrons jamais.
(un silence)

+ N'est-ce pas que vous dites que vous allez raconter le jour ?

= Non, hors de là, je ne sais pas.

- Pourquoi n'y est-il pas une fenêtre sur cette chambre ?

= Sans la fenêtre, la nuit est plus mystérieuse. Qui sait si nous parlons avec si nos yeux d'hiver qu'il fait ?

(b)

- Vous ne dites que des mots. C'est si triste que de parler! C'est un oubli trop factice... Si nous nous promenions ?

<=>/+\ où ?

- Ici, d'un côté à l'autre. Quelquefois cela fait rêver.

+ À quoi ?

- Je ne sais pas. Pourquoi le saurais-je ?

(un silence)

- Toute cette terre est très triste. Celle que j'habitais jadis l'était moins... Le soir je filais... La fenêtre donnait sur la mer... Quelquefois je regardais la mer [↑ et j'oubliais de vivre.] Je ne savais plus ce que j'ai été.

- Je n'ai jamais vu la mer, hors d'ici ... [↑ /D'ici on en voit peu./] Est-ce que la mer est belle autre part ?

= Elle n'est belle qu'autre part. Celle que nous voyons nous rappelle toujours celle que nous ne verrons jamais.

(un silence)

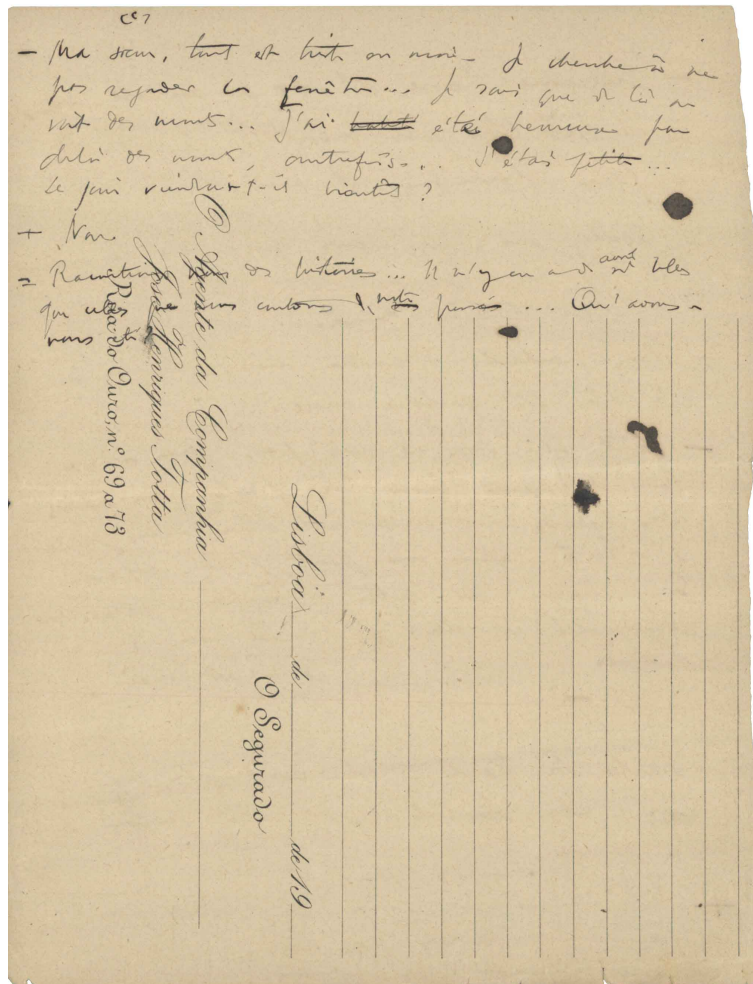
- + N'est-ce pas que nous disions que nous allions raconter le passé ?
- = Non, nous ne le disions pas.
- Pourquoi n'y a-t-il pas une pendule dans cette chambre ?
- = Sans la pendule, la nuit est plus mystérieuse. Qui sait si nous <parlions> [↑ parlerions] aussi si nous voyons l'heure qu'il fait [↑ est] ?

8. [BNP/E3 74B-19 a 22]

74B-19

- Aucune heure n'est encore sonnée.
 => Il doit être jour bientôt.
 + Non, l'horizon est noir.
 - Voulez-vous, mes sœurs, que nous racontions ce que nous avons été. C'est beau et c'est toujours faux.
 = Non, parlons d'autre chose. Avons-nous, du reste, été quelque chose ?
 - Peut-être : je ne sais pas. Mais c'est tout de même beau de parler du passé. Des heures ont coulé et nous avons gardé le silence. Pour ma part j'ai regardé la flamme de cette chandelle : elle + chancelle et elle [↑ s'est fait plus vive] et elle <se resem> [↑ a eu de diverses couleurs, toutes jaunes.] Ce n'est rien, [→ je l'ai <vu> regardé en ne la voyant pas].
 - Parler du passé - cela doit être beau - car c'est inutile et cela fait [↑ toujours] de la peine.
 + Parlons, si vous voulez, de quelque passé que nous n'avons pas eu...
 => Nous nous l'aurions eu peut-être.

- Aucune heure n'est encore sonnée.
- = [↑ On ne pourrait /pas/ l'entendre. Il n'y a pas de pendule ici.] [↓ Mais] Il doit être jour bientôt.
- + Non : l'horizon est noir.
- Voulez-vous, mes sœurs, que nous racontions ce que nous avons été. C'est beau et c'est toujours faux.
- = Non, parlons d'autre chose. Avons-nous, du reste, été quelque chose ?
- Peut-être : je ne sais pas. Mais, c'est tout de même beau de parler du passé. Des heures ont coulé et nous avons gardé le silence. Pour ma part, j'ai regardé la flamme de cette chandelle [↑ bougie] : elle + chancelle et elle [↑ s'est fait plus vive] et elle <se resem> [↑ a eu de diverses couleurs, toutes jaunes.] Ce n'est rien, [→ je l'ai <vu> regardé en ne la voyant pas.]
- Parler du passé - cela doit être beau - car c'est inutile et cela fait [↑ toujours] de la peine.
- <+>/=\ Parlons, si vous voulez, de quelque passé que nous n'avons pas eu...
- <=>/+\ Nous nous l'aurions eu peut-être.

[19^v]

(c)

- Ma sœur, tout est triste en moi – je cherche à ne pas regarder la fenêtre... Je sais que de là on voit des monts... J'ai <habité> ét<ai>/é\ heureuse par-delà des monts, autrefois... J'étais petite... Le jour viendra-t-il bientôt ?
- + Non
- = Racontons nous des histoires... Il n'y en a des si [↑ aussi] belles que celles que nous contons de <nos> [↑ notre] passé<s>... Qu'avons-nous été ?

[20^e]

74 B-20

Tout ceci, mes sœurs, s'est passé dans la nuit. N'en parlons plus, ni à nous-mêmes. Il est humain et convenable que nous prenions ^{chacune son} attitude de tristesse ^{a sua postura servil de tristeza} veillesse.

+ Cela a été beau de vous écouter. Ne dites pas /que/ non. Je sais que cela n'a pas valu la peine. C'est pour cela que je l'ai trouvé beau... Non, n'insistez pas : je ~~me~~ arrange mes gestes de deuil... Du reste la musique de votre voix, que j'ai écouté encore plus que vos paroles, me laisse mécontente...

= Tout laisse mécontent, ma sœur. Les hommes qui pensent se lassent de tout [↑ car tout passe ↑ change]... Les hommes qui agissent le prennent, car ils passent [↑ changent] avec /les choses/ [↑ dans tout]. Il ne reste /donc/, de beau et d'éternel, que le rêve.../ Voyez le jour... Il éclate comme de l'or en terre d'argent. Les nuages sont légers et ils s'arrondissent alors qu'ils se colorent.../ Pourquoi parlions nous encore ?

<tout ceci, mes sœurs, s'est>

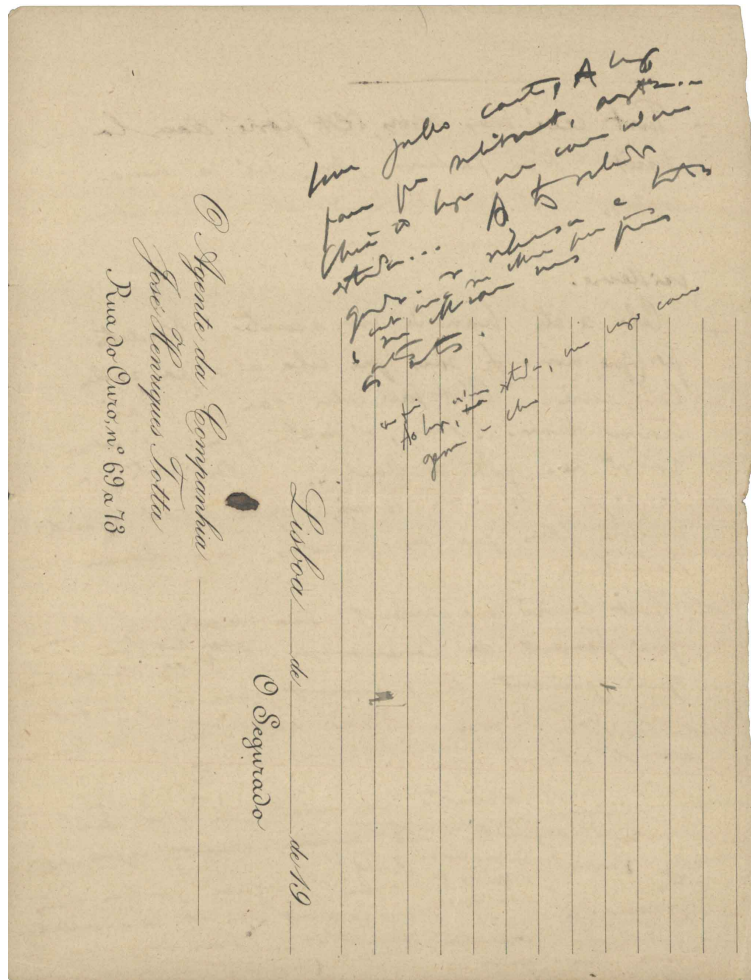
= Tout ceci, mes sœurs, s'est passé dans la nuit. N'en parlons plus, ni à nous-mêmes.

Il est humain et convenable que nous prenions <une> [↑ chacune son] attitude de tristesse [↓ a sua postura servil de tristeza] veillesse.

+ Cela a été beau de vous écouter. Ne dites pas /que/ non. Je sais que cela n'a pas valu la peine. C'est pour cela que je l'ai trouvé beau... Non, n'insistez pas : je <m'> arrang<é>/e\ mes gestes de deuil... Du reste la musique de votre voix, que j'ai écouté encore plus que vos paroles, me laisse mécontente...

= Tout laisse mécontent, ma sœur. Les hommes qui pensent se lassent de tout [↑ car tout passe ↑ change]... Les hommes qui agissent le prennent, car ils passent [↑ changent] avec /les choses/ [↑ dans tout]. Il ne reste /donc/, de beau et d'éternel, que le rêve.../ Voyez le jour... Il éclate comme de l'or en terre d'argent. Les nuages sont légers et ils s'arrondissent alors qu'ils se colorent.../ Pourquoi parlions nous encore ?

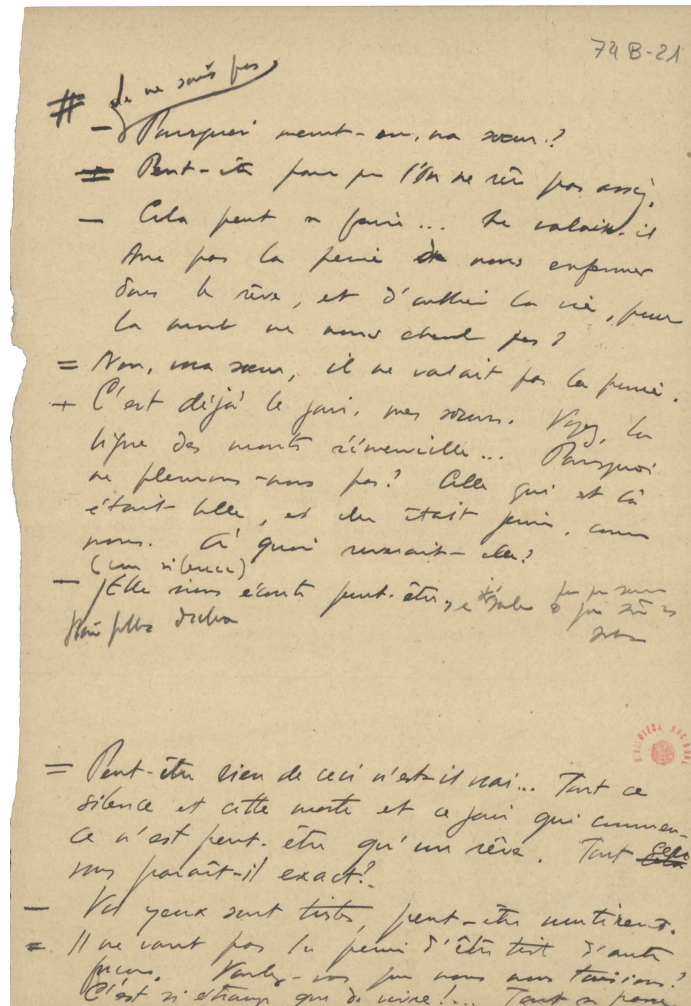
- Quelqu'un viendra bientôt... [↑ Il y a du bruit quelque part. On se réveille.]
Vous croyez donc au rêve, ma sœur...
- = Non, [↑ mes sœurs] on n'y croit pas (Pourquoi le demandez-vous ? Non je n'y croit pas.

[20^v]

Um gallo canta<,>/. \ <a>/A \ luz, parece que subitamente, aumenta... Chia ao longe um carro n'uma estrada... As trez veladoras quedam-se silenciosas e tristes e sem olharem umas para as outras. [↑ cada uma sem olhar para as outras]

c/mo fim

Ao longe, <na> [↑ n'uma] estrada, um vago carro geme e chia

[21^r]

#

- [↑ Je ne sais pas] Pourquoi meurt-on, ma sœur?

= Peut-être parce que l'on ne rêve pas assez.

- Cela peut se faire... Ne valait-il donc pas la peine <et>/de\ nous enfermer dans le rêve, et d'oublier la vie, pour la mort ne nous cherche pas ?

= Non, ma sœur, il ne valait pas la peine.

+ C'est déjà le jour, mes sœurs. Voyez, la ligne des monts s'émerveille... Pourquoi ne pleurons-nous pas ? Celle qui est là était belle, et elle était jeune, comme nous. À quoi reverrait-elle ?

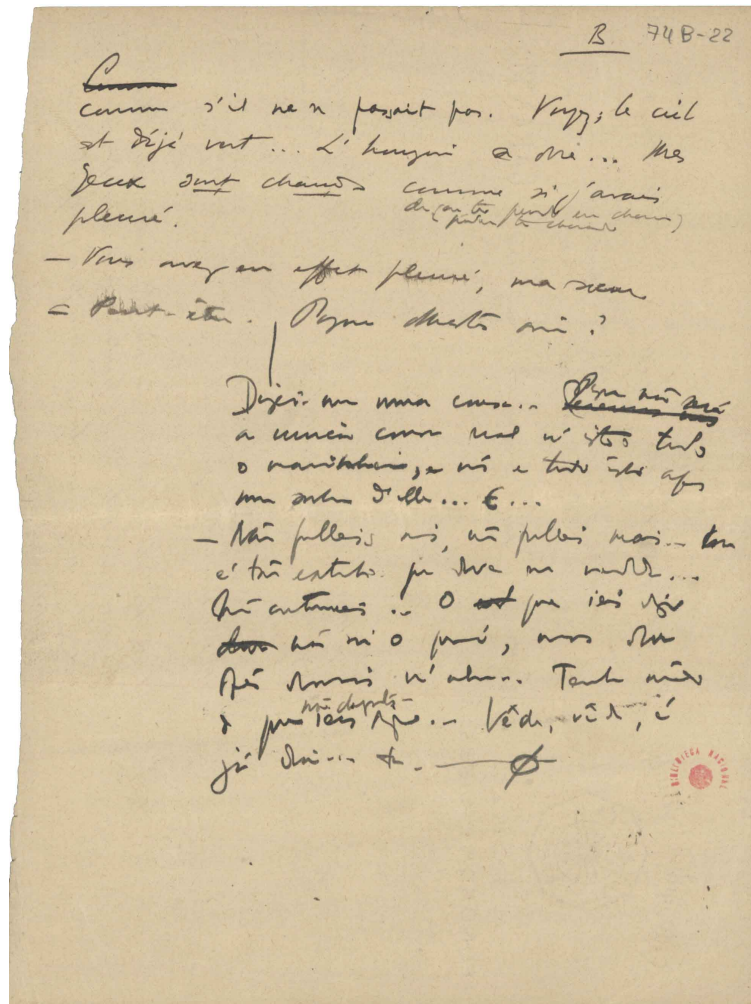
(un silence)

- [↓ Não fallaes d'ella] Elle nous écoute peut-être.>/,\ e [↑ já] sabe o que são [↑ para que servem] os sonhos.

= Peut-être rien de ceci n'est-il vrai... Tout ce silence et cette morte et ce jour qui commence n'est peut-être qu'un rêve. Tout <cela> [↑ ceci] vous paraît-il exact ?

- Vos yeux sont tristes, peut-être inutilement.
- = Il ne vaut pas la peine d'être triste d'autre façon. Voulez-vous que nous nous taisions ? C'est si étrange que de vivre !... Tout se passe

[22]



B

<Comme>

comme s'il ne se passait pas. Voyez ; le ciel est déjà vert... L'horizon se dore... Mes yeux /sont chauds/ comme si j'avais pleuré. [↓ de (eu ter pensado em chorar) ↓ poder ter chorado]

- Vous avez en effet pleuré, ma sœur.

= Peut-être. [↓ Dizei-me uma cousa... <Seremos nos> ↑ Porque não será a única cousa real n'isto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto apenas um sonho d'elle... E... Porque olhastes assim?]

- Não falleis mais, não falleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... Não continueis... O <+> que ieis dizer <deve> não sei o que é, mas deve sêr demais n'alma... Tenho mêdo do que ieis [↑ não chegastes a] dizer.- Vêde, vêde, é já dia... etc. - Ø

9. [BNP/E3, 74B-23]

74 B-23

- Et vous êtes heureuse?

I- Tout ceci, ma sœur, s'est passé dans l'aube... Il ne faut pas ni même lever les yeux... Croisons les bras et feignons dormir... Il faut oublier... Ne tardiez pas à

~~Je ne le sais pas. Les soirs d'été nous~~

1^{re} veilleuse: La vie est trop laide en deça des monts. Au-delà, chez mon père, nous nous asseyions à l'ombre des tamarinds ^{ariniers} et nous parlions de nous en aller... Tout était ~~beau~~ calme et beau comme le chant de deux oiseaux. [↓ deux oiseaux qui chantent.] Chacun d'un côté de la route. Parlez-moi de l'été : quand il neigeait la route était déserte.

2^{me} veilleuse: Je vivais parmi les rochers et je guettais la mer... Ma robe était mouillée fraîche de mouillée [↑ et salée] contre mes ~~pie~~ jambes nues... J'étais petite et sauvage... Aujourd'hui j'ai peur d'avoir été. Il me semble que je sommeille. Parlez-moi des fées. Je n'y en [↑ n'ai] jamais pensée. [→ à elles.]

- Et vous <ê>/é\ tiez heureuse?

I - Tout ceci, ma sœur, s'est passé à [↓ dans] l'aube... [↓ Je ne le sais pas. < Les soirs d'été nous rêvions de>] Il ne faut pas ni même lever les yeux... Croisons les bras et feignons dormir... Il faut oublier... Ne tardiez pas à

<2^a>/1^e\ *veilleuse* : <La vie est trop laide en deça des monts. Au-delà, chez mon père, nous nous asseyions à l'ombr<es>/e\ des tamarinds [↑ ariniers] et nous parlions de nous en aller... Tout était <beau> /calme et beau/ comme le chant de deux oiseaux. [↓ deux oiseaux qui chantent.] Chacun d'un côté de la route. Parlez-moi de l'été : /quand il neigeait la route était déserte/.

2^{eme} *veilleuse* : Je vivais parmi les rochers et je guettais la mer... Ma [↑/ L'ourlet/ de ma] robe était <mouillée> fraîche de mouillée [↑ et salée] contre mes <pie> jambes nues... J'étais petite et sauvage... Aujourd'hui j'ai peur d'avoir été. Il me semble que je sommeille. Parlez-moi des fées. Je n'y en [↑ n'ai] jamais pensée. [→ à elles.]

[23^v]⁴⁹

Le Roi: Apportez-moi les trois calices ou j'~~ai~~
 bu jadis - le calice d'or où je buvais
 le ; le calice d'argent où je
 buvais ; et le calice de
 airain où je buvais
 Pourquoi n'ai-je ^{pas} en un calice
 de fer?
 — : Nous avons donné les trois chalices aux
 pauvres - le calice d'or à celui qui
 est venu de l'est et qui portait
 une robe verte; le calice d'argent
 à celui qui est venu du nord, et
 qui avait dont la robe était noire;
~~celui~~ le calice d'airain à celui qui
 venait ~~du sud~~ de l'occident et
 qui soulevait de ses mains penchées
 une tunique blanche. Aucun pauvre
 n'est venu du sud, de ~~sa~~ Provence
 ce!

Le Roi:
^{3^{me} veillesse:} J'ai vécu parmi l'ombre des branches
 et tout dans mon âme est des feuilles
 qui tremblent. J'ai passé ~~les jours~~ ^{la fuite}
 de mes jours à côté des sources, en je
 tempérais, quand j'avais besoin d'air,
 les bruits troussés de mes doigts. Parly
 moi de la nuit, pour que je me souviens.

<3^{eme} veillesse : J'ai vécu parmi l'ombre des branches et tout dans mon âme est des
 feuilles qui tremblent. J'ai passé <mes jours> [↑ la fuite] de mes jours à côté des

⁴⁹ Transcrevemos o trecho apontado no pé da folha, apenas esse referente ao "Marinheiro".
 Encontra-se riscado, provavelmente por ter sido copiado para outro lugar. O trecho acima, também
 em francês, inserir-se-ia igualmente num drama (estático?).

Transcrição:

Le Roi: Apportez-moi les trois calices ou j'<avais>[↑ai] bu jadis – le calice d'or où je buvais □; le
 calice d'argent où je buvais □; et le calice de /airain/ où je buvais □. Pourquoi n'ai je jamais en un
 calice de fer?

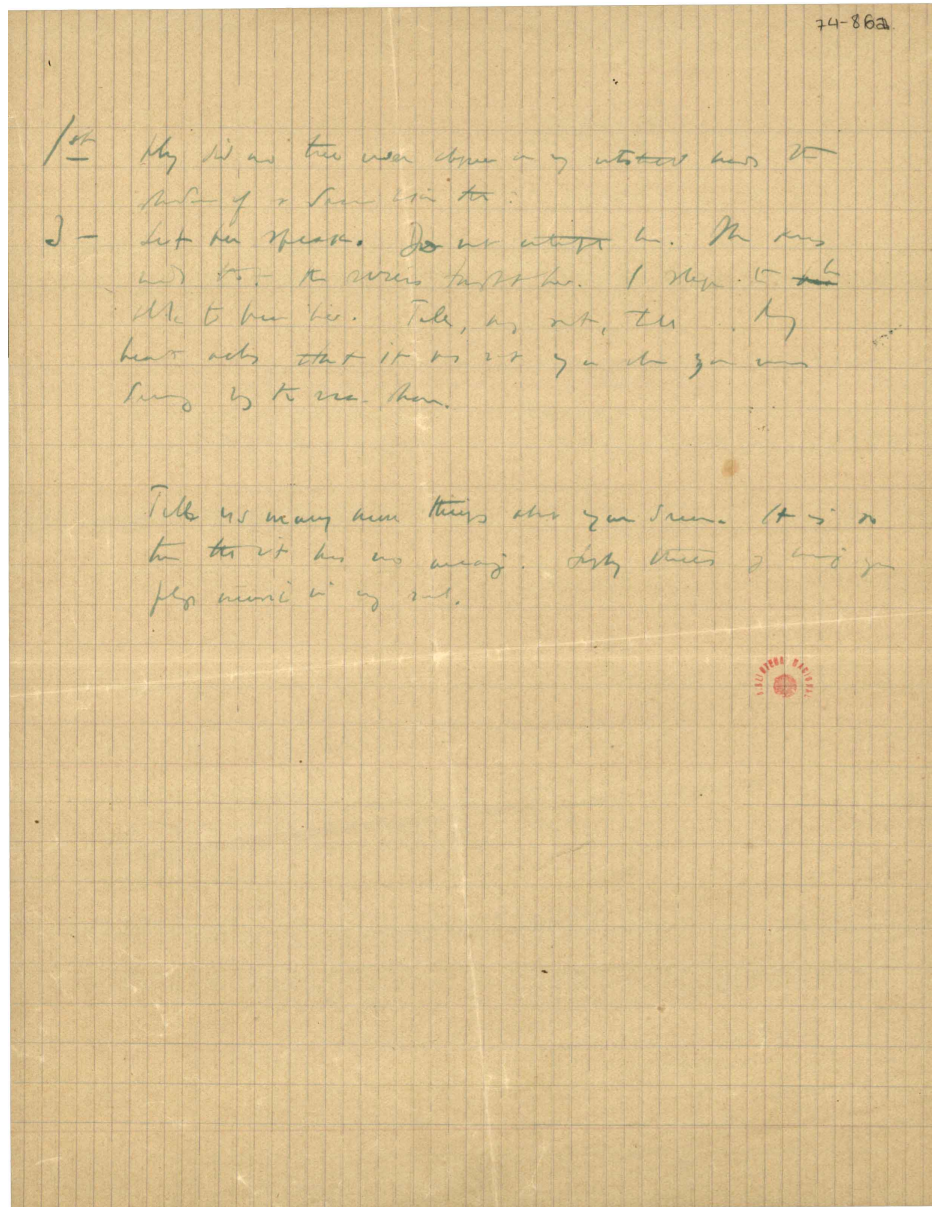
– : Nous avons donné les trois chalices aux pauvres; le calice d'or à celui qui est venu de l'est et qui
 portait une /robe/ verte; le calice d'argent à celui que est venu du nord, et <qui avait> dont la
 /robe/ était noire; <celui> le calice d'airain / à celui qui venait <du sud> de l'occident et qui
 soulevait de ses mains /t/ une tunique blanche. Aucun pauvre n'est venu du sud, de <roi>
 *Provence!

Le Roi: □

sources, ou je trempais, quand j'avais besoin d'agir, [↑ je revais d'agir] les bouts tranquilles de mes doigts. Parlez moi de la mort, pour que je me souviene.>

II. Documentos em inglês

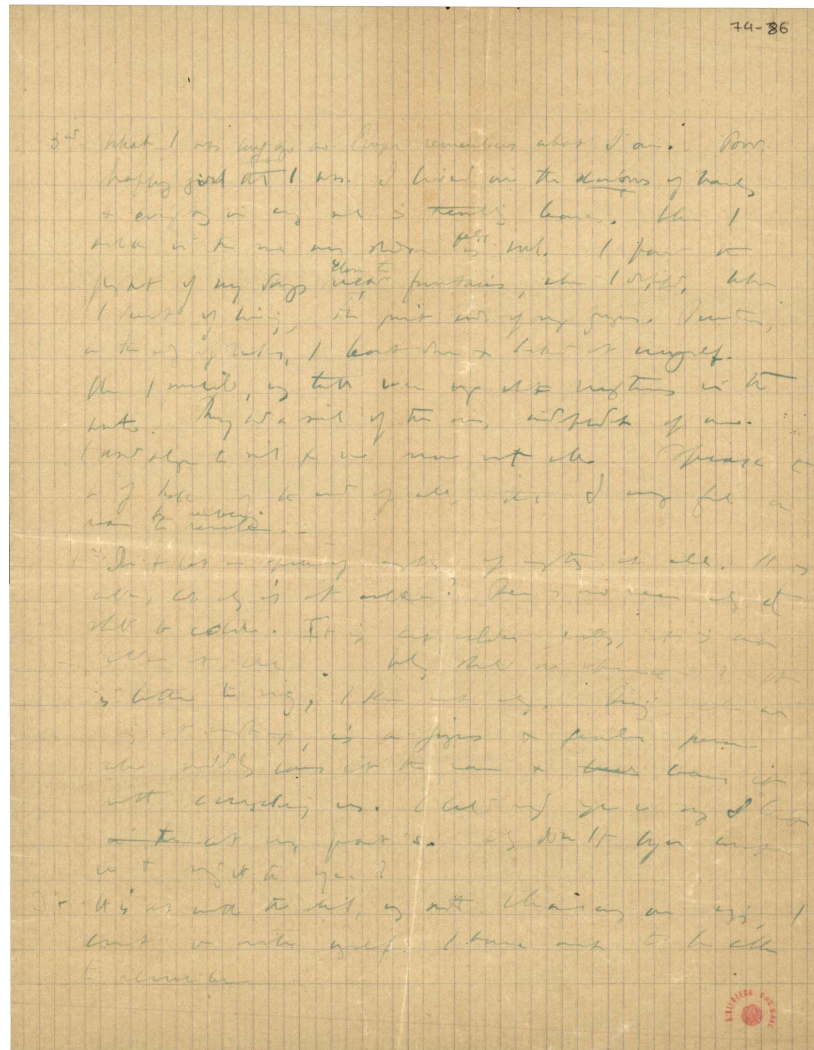
1. [BNP/E3, 74-86a^r]



1st Why did no tree ever *obscure in my outstretched hands the shadow of a dream like this.

3 – Let her speak. Do not interrupt her. She knows words that the sirens taught her. I sleep to <hear> [↑ be] able to hear her. Tell, my sister, tell. My heart aches that it was not you when you were dreaming by the sea-shore.

Tell us many more things about your dream. It is so true that it has no meaning.
*Only thinking of hearing you plays music in my soul.

2. [BNP/E3, 74-86^r]

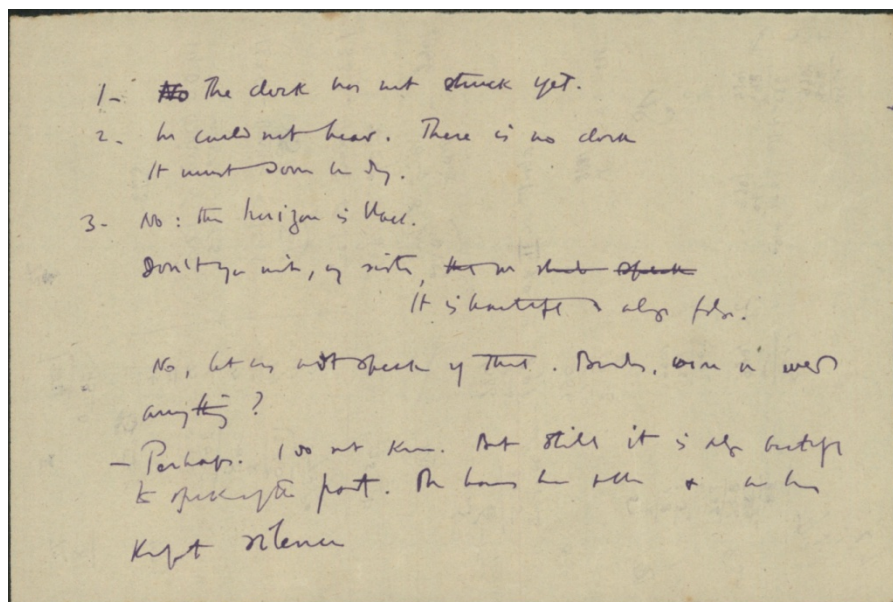
3rd What I was /long ago/ no longer remembers what I am. Poor happy girl that I was. I lived in the /shadows/ of branches and everything in my soul is trembling leaves. When I walk in the sun my shadow is [[↑] feels] cool. I passed the flight of my days /near/ [[↑] close to] fountains, where I dipped, when I dreamt of living, the quiet ends of my fingers. Sometimes, in the bay of lakes, I leant down and looked at myself. When I smiled, my teeth were <*of what> mysterious in the water. They had a smile of their own, independent of me. I used always to smile for no reason at all. Speak to me of death, of the end of all, that I may feel a reason to remember... [[↑] for remembering...]

1^a Don't talk – speak of anything, of anything at all. It is colder, but why is it colder? There is no reason why it should be colder. It is not colder really, it is not colder at all. Why should we speak? It is better to sing, I know not why. Singing, when we sing at night, is a joyous and fearless person who suddenly comes into

the room and <heats> warms it with consoling us. I could sing you a song I *learnt
<in the> at my past's. Why don't you want me to sing it to you?

3^a It is not worth the while, my sister. When any one sings, I can't be with myself. I
have not to be able to remember

3. [BNP/E3, 90-2-41v]⁵⁰



1 - <No>The clock has not struck yet.

2 - One could not hear. There is no clock
It must soon be day.

3 - No: the horizon is black.

Don't you wish, my sister, that we <should speak>

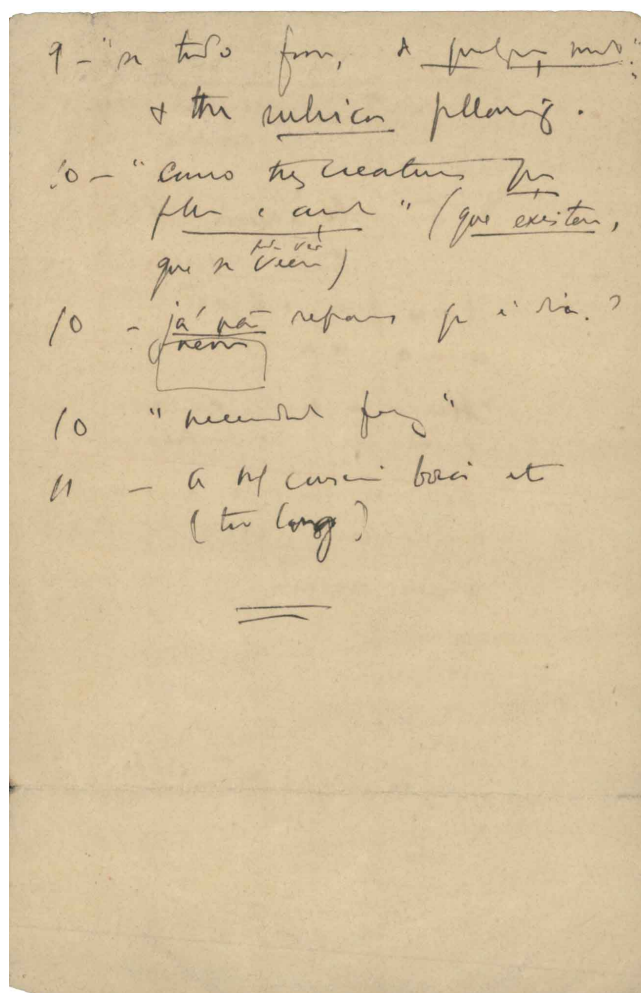
It is beautiful & always false.

No, let us not speak of that. Besides, were we ever
anything?

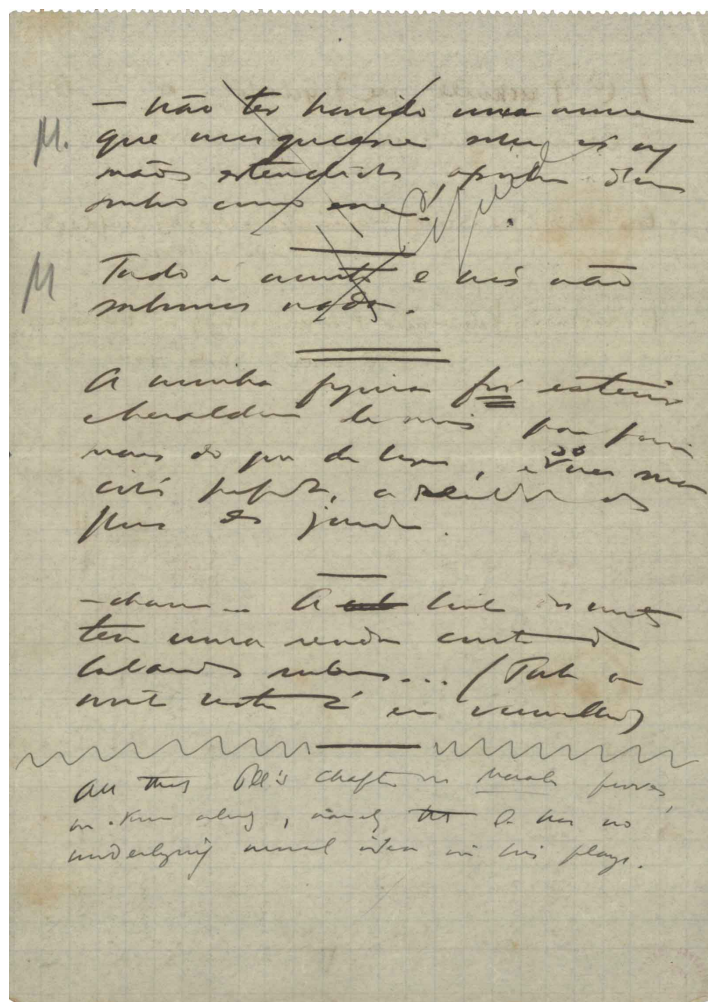
- Perhaps. I do not know. But still it is always beautiful
to speak of the past. The hours have fallen & we have
kept silence

⁵⁰ Documento localizado e gentilmente cedido por Richard Zenith, a quem aqui agradecemos. A transcrição é da responsabilidade da autora do artigo.

- viril –recordação viril? ... ?
- 7 – “mais incerto” – ✓
 - 7 – “/E/ elle viu...” ✓
-
- <7>/8\ –Depois é alguma cousa etc. –
all this speech
 - 8 – “E o que seria feito do M[arinheir]o?”
& *next speeches.*
 - 9 “Chorastes, com effeito, m[inha]
irmã.” –
 - 9 – “Não importa... Que frio é este.
O que é isto”

[22^v]

- 9 – “se tudo fosse, de /qualquer modo/.”
 & the *rubrica* following.
- 10 – “como trez creaturas /que
 fallam e andam/ [↓ podem ver]” (*que existem,*
que se veem)
- 10 – /já não/ [↓ nem] reparaes que é dia?
- 10 “necessidade feroz”
- 11 – a m[inha] consciencia boia etc.
 (too long)
-

2. [BNP/E3, 14E-86v]⁵¹

– não ter havido uma árvore que mosqueasse sobre as m[inhas] mãos estendidas a/sombra d’um sonho como esse!

Tudo é muito e nós não sabemos nada.

⁵¹ Transcrevemos apenas os dois trechos no topo da folha e referentes ao “Marinheiro”. Encontramos riscados, com indicação de já terem sido copiados (“copied”) e com a letra M a lápis na margem dos fragmentos. Agradecemos a localização deste documento a Pauly Ellen Bothe.

Transcrição dos outros trechos:

A minha figura *foi* exterior e heraldica de mais para possuir mais do que de longe, e [↑ só] na sua idéa profunda, a realidade das flores do jardim.

– chama.. A <arch> linha dos montes tem uma renda curta de balanceadas *sombras... (Toda a minha nota é em vermelho)

All that Pell[issier]’s chapter on *Macbeth* proves, we know already, namely that S[hakespeare] has no underlying moral idea in his plays.

Bibliografia

- ATTAR, Samar (2005). "Translating the exiled self. Reflections on translation and censorship", in *Intercultural Communication Studies*, XIV, 4, pp. 131-147.
- BASSNETT, Susan (2003). *Estudos de Tradução: fundamentos de uma disciplina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CASTRO, Ivo (1996). "Parole d'auteur contre parole de dossier: sémiotique de l'archive chez Fernando Pessoa", in *Genesis*, 10, pp. 59-72.
- COELHO, Jacinto do Prado (1949). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Edição da Revista Ocidente.
- DASILVA, Xosé Manuel (2003). "La traducción según Fernando Pessoa (antología de textos críticos)", *Quaderns. Revista de traducció*, 9, pp. 137-153.
- EVREINOF, Nikolai (1915). *The Theatre of the Soul. A Monodrama in One Act*. London: Hendersons.
- FERRARI, Patricio [2012]. « Pour une édition critique des poèmes français de Fernando Pessoa et d'Alejandra Pizarnik », in *Bilinguisme, double culture, littératures*. Edition de Cristina Pirvu. Collection Thyrese. Paris: L'Harmattan. (no prelo).
- ____ (2009). "Pessoa e a língua grega: o 'murmurio humido das ondas'", in *Jornal i*, ano I, n.º 169, Lisboa, 19 de Novembro, p. 39.
- FISCHER, Claudia (2010). "Fernando Pessoa, leitor de Schiller", in *REAL - Revista de Estudos Alemães*, n.º1, Julho, <http://real.fl.ul.pt>, pp. 54-70.
- FORSTER, Leonard (1970). *The Poets Tongues: multilingualism in literature*. Cambridge: Cambridge University Press. "The de Carle Lectures at the University of Otago 1968".
- LEY, Charles David (1939). *A Inglaterra e os Escritores Portugueses*. Lisboa: Seara Nova.
- LIND, Georg (1962). "Biblioteca Fernandina", in *Diário de Notícias*, 18 de Janeiro, p. 7. (Artigo disponível online em <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/estudos.htm>)
- LOPES, Teresa Rita (org.) (1993). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1990). *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa. 2 tomos.
- ____ (1985). "Pessoa: 'O Marinheiro'", in *Estudos sobre Fernando Pessoa no Brasil. Revista Comunidades de Língua Portuguesa*, S. Paulo, pp. 52-55.
- ____ (1977). *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*. Paris: F. C. Gulbenkian.
- MAETERLINCK, Maurice (1908-1912). *Théâtre*. 3 vols. Bruxelles: Paul Lecomblez, éditeur.
- ____ (1896). *Le Trésor des Humbles*, Paris: Mercure de France, pp. 101-110.
- MIRAGLIA, Gianluca (2007). "'É um dos pontos negros da biografia que não tive': Reflexões acerca de um texto autobiográfico de Fernando Pessoa com uma digressão sobre um erro na *Ode Marítima* que as edições críticas não emendaram", in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º, 2, pp. 325-339.
- MIRANDA, Suely Aparecida (2006). *O Marinheiro na Poesia de Fernando Pessoa: Porto ou Travessia?*, Araraquara: Universidade Estadual Paulista.
- PESSOA, Fernando (2011a). *Associações Secretas e Outros Escritos*. Edição de José Barreto. Lisboa: Ática.
- ____ (2011). *Argumentos para Filmes*. Edição de Patricio Ferrari e Claudia J. Fischer. Lisboa: Ática.
- ____ (2010). *O Marinheiro*. Edição de Cláudia F. Souza, Lisboa: Ática.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- ____ (2007). *Prosa Publicada em Vida*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2000). *Poemas de Fernando Pessoa. 1934-1935*. Edição de Luís Prista. Lisboa: INCM.
- ____ (1999). *Correspondência*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim. Tomo II, 1923-1935.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Edição de Enrico Martines. Lisboa: INCM.
- ____ (1997). *Poemas Ingleses*. Edição de João Dionísio. Lisboa: INCM. Tomo II.

- ____ (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Lisboa: INCM.
- ____ (1988). *Fausto – Tragédia Subjectiva*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- ____ (1986). *O Comércio e a Publicidade*. Edição de António Mega Ferreira. Lisboa: Cinevoz / Lusomedia.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- ____ (1952). *Poemas Dramáticos*. Edição de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática.
- ____ (1931). “Hino a Pã”, in *presença*, n.º 33, Julho-Outubro, p. 11.
- ____ (1928). “Tábua bibliográfica. Fernando Pessoa”, in *presença* n.º 17, Dezembro, p. 10.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote. Acervo Casa Fernando Pessoa, vol. I.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio (2011). “Uma biblioteca em expansão: sobrecapas de livros de Fernando Pessoa / A Growing Library: dust jackets from Fernando Pessoa’s book collection”, in *Revista Pessoa*, n.º 3, Junho, pp. 58-96.
- POE, Edgar Allan (2011). *Principais Poemas de Edgar Allan Poe*. Edição de Margarida Vale de Gato; introdução de Fernando Pessoa; traduções de Fernando Pessoa e Margarida Vale de Gato. Lisboa: Guimarães.
- QUENTAL, Antero (2010). *Os Sonetos Completos de Antero de Quental*. Com tradução parcial em língua inglesa por Fernando Pessoa. Prefácio aos sonetos completos de Antero de Quental por J. P. Oliveira Martins. Nota prévia, transcrições e posfácio de Patricio Ferrari. Lisboa: Guimarães.
- RANSOME, Arthur (1913). *Oscar Wilde – A Critical Study*. London: Methuen Co. 4th ed.
- SARAIVA, Arnaldo (1996). *Fernando Pessoa: poeta-tradutor de poetas*. Porto: Lello Editores.
- ST-PIERRE, Paul (1996). “Translation as Writing Across Languages: Samuel Beckett and Fakir Mohan Senapati”, in *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 1, pp. 233-257.
- ZENITH, Richard (1993). “Fernando Pessoa and the Theatre of His Self”, in *Performing Arts Journal*, vol. 15, n.º 2, pp. 47-49.